

**Министерство
образования
Российской
Федерации
Тверской
государственный
университет**

**При поддержке
Института
"Открытое
общество" (Фонд
Сороса). Россия**

**Литературный
текст:**

**проблемы и методы
исследования**

8

**Мотив вина в
литературе**

**Сборник научных
трудов**



Тверь 2001

Ю. Б. Орлицкий. Москва

Водка-селедка: алкогольная лексика в русской рифме

Лексика, соотносимая с понятиями «питье», «пьянство», «опьянение», «выпивка» безусловно принадлежит в русской поэзии к разряду эмоционально окрашенной, а в определенные исторические периоды — отчасти табуированной. Именно поэтому интересно рассмотреть поведение и эстетические функции наиболее однозначно опознаваемой ее части — названий алкогольных напитков — в максимально сильной позиции в художественном тексте — в рифме. К тому же это позволит нам проверить некоторые берущиеся обычно на веру общие положения.

Например, что рифмуются в стихе обычно так или иначе близкие по смыслу слова. Рассмотрим для этого рифмопары, в которые попадают названия алкогольных напитков. В случае с водкой предположение о близости рифмующихся слов вполне оправдывается: в нашем материале самыми распространенными рифмами к этому слову оказываются «глотка» и «селедка». Не менее показательны и остальные рифмы к любимому «народному» напитку: «походка», «находка», «субботка», «сковородка», «короткий», «околодке».

Если говорить об истории упомянутого слова в русской поэзии, то самым активным образом использовать эту лексему, в том числе и в рифме, начинает еще Денис Давыдов, но чаще всего в XIX веке использует его Н. Некрасов. При этом и слова «вино» и

«винцо» в словаре названных авторов тоже чаще всего обозначают водку.

У поэтов Серебряного века, напротив, «водка» может оказаться основой очень изысканной, никак практически не связанной с алкоголем метафоры. См. у Пастернака: «Опять, как водка на анисе, / Земля душиста и крепка» или у Анненского: «А вдали рисунок четкий — / Леса синие верхи: Как на меди крепкой водкой Проведенные штрихи».

Значительно разнообразнее и, соответственно, свободнее по значению оказываются рифмопары, включающие слово «вино» (и «винцо»). Хотя слова-«лидеры» и здесь вполне показательны — с их помощью описывается ситуация питья и традиционно сопровождающие этот акт реалии: «одно/а», «окно», «дно», «луна», «она/о», «тишина», «давно», «дано», «темно», «душна», «Сатана». При этом «обличительное» сопоставление в рифме вина и вины встретилось в нашем материале только два раза!

Характерным оказывается и круг рифм к слову «шампанское»: «испанское», «шпанское», «цыганское», «крестьянское»: все эпитеты, кроме последнего, поддерживают экзотический ореол этого вина, последний же образует контраст с ним.

Вполне ожидаемым оказывается и круг рифм к самому бытовому и легкому в нашем материале напитку — пиву: «крапива» (2 раза), «надрыв», «счастливой», «живо», «лениво», «шутливо», «красиво». Характерны тут иронические контексты из стихов С. Гандлевского:

Когда волнуется желтеющее пиво,

Волнение его передается мне.

Но шумом лебеды, полыни и крапивы

Слух полон изнутри, и мысли в западне.

Таким образом, можно сказать, что в рифмопарах к названиям алкогольных напитков в русской поэзии чаще всего возникают слова, так или иначе характеризующие обстановку употребления этих напитков (водка — глотка, селедка; вино — луна, тишина; пиво — крапива), их особенности и особенности поведения их потребителей (водка — походка), значительно реже — оценки алкогольной деятельности человека и ее результатов (вино — вина, Сатана; пиво — счастливый, лениво).

Не менее интересные результаты дает рассмотрение следующей гипотезы: в рифму обычно попадают ключевые для автора слова. Так, одни поэты крайне редко используют в своих стихах названия горячительных напитков, другие — наоборот, причем именно в сильной рифменной позиции. Это нередко находит простое (чаще всего — биографическое) объяснение: например, для А. Пушкина вино ассоциировалось прежде всего со свободой, любовью и искусством; именно поэтому в его стихотворных произведениях слово «вино» используется 102 раза, из них 50 — в рифме.

В отличие от Пушкина, Н. Некрасов описывал в своей лирике тяжелую, а потому нетрезвую жизнь народа, увидеть которую во всех подробностях ему помогало и собственное пристрастие к спиртному, — именно этим можно объяснить частое использование в стихах поэта алкогольной лексики, особенно слова «водка».

Из современников Пушкина слово «вино» Баратынский использует в стихах только один раз, зато его довольно часто поминают Денис Давыдов, П. Вяземский и К. Батюшков (в середине строки 14 раз, в рифме — 7; основной эпитет — светлое, контекст — безусловно положительный — «С любовью, с дружбой и вином»). Вполне в пушкинской традиции использует это «ключевое» слово и А. Фет (в середине строки 6 раз, в рифме 8 раз). Как правило, для всех этих поэтов вино — источник радости и высокого опьянения, а рифмы к нему носят нейтральный стилистический характер. Например, у Фета:

Рвутся нити, пробка рвется,
Напряженная давно,
И в стакан шумящий льется
Искрометное вино;
Друзья, как он хорош за чашею вина!
Как молодой души неопытность видна!

Вино у Фета может быть также «янтарным», «жемчужным» и даже «пафосским»! Некрасовское же вино — это в основном водка, которую пьют герои, принадлежащие к разным социальным группам. Пьют много: слово употребляется 67 раз, причем в рифмованных стихах в рифме немного чаще, чем в строке (30:22), в белом стихе — примерно в одинаковом соотношении (13 раз в строке, 12 — в конце строки). Рифмы к водке оказываются сниженными в стилевом отношении: жена, пьяна, насолена, животом, голодна, Сатана; эпитеты встречаются редко, контексты — в основном, отрицательные («празднословье и вино»,

«разгул и вино»). Впрочем, некрасовские герои не гнушаются и другими недорогими напитками: «Наливки! чаю! полпива! / Цимлянского — живей!..»; «Свои наливки сочные»; «Эй, Прошка! рюмку хересу, / Подушку и ковер!».

Очень показательную картину употребления спиртных напитков находим в лирике поэтов Серебряного века. Чаще других использует названия напитков Гумилев, причем как в рифме (17), так и внутри строки (16). Вино у него может быть «золотым» (2 раза), «горячим», «страшным», «багровым», «старым» и даже «влюбленным», контекст чаще всего положителен («Какой-то край обетованный / Восторгов, песен и вина»; «Прекрасно в нас влюбленное вино / И добрый хлеб, что в печь для нас садится, И женщина, которою дано, Сперва измучившись, нам насладиться»).

Г. Иванов обращается к «сильной» алкогольной лексике нечасто и исключительно в рифме. Эпитетов только два («дешевое» и «земное»), контексты — нейтральные и положительные (еда, веселье, любовь).

Пастернак тоже использует эту лексику довольно часто (в строке 16 раз, в рифме — 9), но при этом нередко в переносном значении. Эпитеты у него редки, в основном — отрицательные («захолустное», «приворотное»; оно «булькает», хотя есть и «янтарные дни вина»). Зато часто встречаются «именные» напитки («Скромный дом, но рюмка рома / И набросков черный грог...»; «По захладелости на вкус / напоминая рислинг»).

Очень редко и почти всегда — внутри строки используют алкогольную лексику Сологуб и Цветаева. Наконец, в рифмах Ахматовой вино встречается 18 раз —

ровно вдвое чаще, чем в строке — причем почти всегда в сопровождении эпитетов, нередко очень индивидуальных и выразительных; отличить прямое значение от переносного при этом удастся далеко не всегда. Приведем в виде исключения все контексты:

Не будем пить из одного стакана
Ни воду мы, ни сладкое вино,
Не поцелуемся мы утром рано,
А ввечеру не поглядим в окно;
Я с тобой не стану пить вино,
Оттого что ты мальчишка озорной.
Знаю я — у вас заведено
С кем попало целоваться под луной;
А дальше — свет невыносимо щедрый,
Как красное горячее вино...
Уже душистым, раскаленным ветром
Сознание мое опалено;
И мнится мне, что уцелела
Под этим небом я одна, —
За то, что первая хотела
Испить смертельного вина;
Мимо зданий, где мы когда-то
Танцевали, пили вино,

Мимо белых колонн Сената.
Туда, где темно, темно;
Спокойной и уверенной любви
Не превозмочь мне к этой стороне:
Ведь капелька новгородской крови
Во мне — как льдинка в пенном вине;
Не оттого ль хозяйке новой скучно,
Не оттого ль хозяин пьет вино
И слышит, как за тонкою стеною
Пришедший гость беседует со мною?
Буду с милыми есть голубой виноград,
Вуду пить ледяное вино
И глядеть, как струится седой водопад
На кремнистое влажное дно;
Уже безумие крылом
Души закрыло половину,
И поит огненным вином,
И манит в черную долину;
Как в трапезной — скамейки, стол, окно
С огромною серебряной луною.
Мы кофе пьем и черное вино,

Мы музыкою бредим...

Все равно...

И зацветает ветка над стеною;

Меж сосен метель присмирела.

Но, пьяная и без вина,

Там, словно Офелия, пела

Всю ночь нам сама тишина;

И видит сень священную берез

Сквозь радугу невольных слез.

И вокруг тебя запела тишина,

И чистым солнцем сумрак озарился,

И мир на миг один преобразился,

И странно изменился вкус вина;

На дне песок белее мела,

А воздух пьяный, как вино,

И сосен розовое тело

В закатный час обнажено;

Я его приняла случайно

За того, кто дарован тайной,

С кем горчайшее суждено,

Он ко мне во дворец Фонтанный

Опоздает ночью туманной
Новогоднее пить вино;
А веселое слово — дома —
Никому теперь не знакомо,
Все в чужое глядят окно.
Кто в Ташкенте, кто в Нью-Йорке,
И изгнания воздух горький,
Как отравленное вино;
Но стонет и молит: «Ты мне суждена,
О, выпей со мною хоть каплю вина».
К чему эти крылья и это вино, —
Я знаю тебя хорошо и давно.

Еще более смелые эпитеты к рифмующемуся слову «вино» находим позднее у Бродского: «буфетное», «рассветное».

Наконец, к рифменной позиции тяготеет, наряду с ключевыми для авторов словами, экзотическая лексика, позволяющая обогатить звуковой облик стиха. В нашем материале это, прежде всего, конкретные названия вин и других напитков. Хрестоматийный пример тут — мандельштамовское «шерри-бренди», появляющееся в начале и в конце стихотворения (в котором, кстати, встречаются в рифме также нейтральные коктейли и вино). Интересно, что более экзотическое «асти-спуманте» этот поэт помещает в середину строки.

Приведем несколько характерных примеров редких напитков, упоминаемых русскими поэтами в рифме:

Муската — раската — заката; Ликер — амор; Крем де вервен — вдохновен (все — Северянин); Телиани — в тумане (Мандельштам); Коньяк — маниак, Токайских — китайских (Пастернак); Клико — не страдал глубоко (Бенедиктов); Аи — дни (Вяземский), Аи — любви (Блок); Арака — забияка (Д. Давыдов), араком — мраком (Пушкин); Ратафьей — Агафьей (А. Илличевский); Ганимеду — меду! (И. Барков); Пшеничной — яичной (В. Корнилов, стихотворение «Выпьем водки...»)

Вольшую коллекцию экзотических напитков и не менее экзотических рифм к их названиям находим в стихах современного петербургского стихотворца А. Голышко-Вульфсона: «Кьянти — к яствам», «горла — Russian Golden», «текилы — скулы», «Куросавы — кюрасао», «лафита — лафета», «пино-коллада — пиноккио», «свистни мне — виски», «алказельтцен — сельтерской»; у него же в конце строк без рифмы (белых) находим коктейль, джин и даже «Блади Ваньку».

Разумеется, этот пример — уже из разряда языковых игр с использованием хорошо подходящих для этой цели редких названий алкогольных напитков. В этой функции алкогольную лексику успешно использовали Вяземский («Давным-давно»), Северянин («Моя безбожная Россия...»), Саша Черный. При этом и Вяземский, и Северянин опирались прежде всего на большое количество слов, рифмующихся в русском языке с «вином»; так в стихотворении «Моя безбожная Россия...» (1924) с ним рифмуются страна, дана, до дна, луна, глубина, крутизна, весна, волна, полна, она, и

снова страна — перед нами здесь, таким образом, материал для статьи в словаре рифм!

Тот же Северянин использует «винную» лексику для создания юмористической омонимической рифмы в романе «Колокола собора чувств» — передавая речь Маяковского: — «Она ко мне пришла нагою, / Взамен потребовав венца. / А я ей предложил винца / И оттолкнул ее ногою».

Наконец — попутно — нельзя не отметить, что обращение к той или иной алкогольной лексике демонстрирует безусловное падение вкусов (и нравов) в русской обществе. Если поэты XIX века воспевали (и пили) вино («а о водке ни полслова»), то затем в язык поэзии последовательно проникают и водка, и пиво (которое ранее использовалось только для сатирического изображения немцев — см. у Некрасова «Объятия хорошенькой жены, / Колпак, халат, душистый кнастер, пиво / И прочие филистерские сны...»), а уже в известной песне из репертуара Вертинского (слова В. Даева) — герой пьет «горькое пиво», рифмуя его с «живут красиво»), и разнообразные портвейны (вплоть до «Папа — стакан портвейна» у В. Цоя), и даже самогон (у Г. Горбовского) и одеколон (которого не пьет, в отличие от наших соотечественников, Ален Делон в известном хите «Наутилуса»). При этом нередко неблагородные напитки поэтизируются — см., например, у В. Салимона: «Таврическим пахнет портвейном / На даче последней левкой».

Едва ли не самый широкий спектр названий «низких» напитков использует в своих стихах — особенно из книги «Зеленая муха (русские алкоголи)» — Глеб Горбовский. Например, «Человек уснул в метро, /

перебрав одеколону» (рифма — «определенно»); «не употреблял султан портвейн!» (рифма — «бассейн»); сразу три рифмы к ласкательной форме «пивко» в стихотворении «Рандеву» (ларька — пивка, пивко — легко, пивке — пузырьке); «по вынесении икон, — усердно варят самогон» и т. д. Ср. у него же употребленный в конкретном смысле термин «алкоголь»: «...окунулась душа в алкоголь» (в пушкинскую эпоху в таком значении иногда употреблялось слово «виноград» вместо «вино»).

Аналогичным образом можно говорить о пути, пройденном от античного пиршества до описанных тем же Горбовским попок; Гандлевский совершенно точен в своем описании: «Я хлебал портвейн, развесив уши». Не случайно именно у этого поэта появляется и вывод: «Алкоголизм, хоть имя дико, / Но мне ласкает слух оно. / Мы все от мала до велика / Лакали разное вино».

...Настоящие заметки ни в коей мере не претендуют на решение той или иной конкретной научной задачи. У них куда более скромная задача: показать, как одна сравнительно небольшая лексическая группа при использовании в максимально значимых позициях максимально нагруженного семантически стихотворного текста оказывается способной не только продемонстрировать существенно важные особенности поэтики отдельных авторов, но и обнаружить общие тенденции развития литературы (и даже общества в целом!).

Г. С. Прохоров. Коломна

Мотив «пьянства автора» как преодоление семантической ограниченности текста

Мотив вина нельзя назвать сильно распространенным в средневековой литературе, тем более дидактически-апологетического свойства. И все-таки такие тексты тоже существуют. Причем мотив вина в некоторых из них относится к автору дидактического произведения.

В данной статье мы рассмотрим один из таких трактатов — «Диоптра, нашим же языком нарицается Зерцало»,^[1] — в котором попытаемся определить роль винного мотива.

Русский вариант данного текста относится к концу XV века. Однако сам текст и в русскоязычном варианте XVII века считает своим читателем греков: «...вы ж вси елинци прочитаете сие Зерцало» (Л. 1 об.). Тем самым данное произведение риторически отрывается от языковой системы, в которой оно же создается.

Точно такой же процесс происходит и со временем написания этого «Зерцала». Им оказывается не какая-то «историческая дата», а мгновение дарования Библии: «Егда всех Творец и списателей же боговдохновеннаа писаниа написаша, и устройша Святым Духом

¹ Диоптра, нашим же языком нарицается Зерцало (РНБ. Ф. 351 (Кириллово-Белозерское собр.). № 71/1148. Список XVII века). Листы указываются в тексте статьи.

просвещаемы бысть же и се от них един преподобный и приснопамятный отец, иже сие божественное, и душеспасительное, воистинну Зерцало написавый...» (Л. 1). Как мы видим, текст оказывается ни много ни мало боговдохновенным, божественным, подобным Писанию, а значит, и равным ему. Автор внешне задан как благочестивый муж.

Но вот автором (в современном понимании^[2]) рассматриваемого текста оказывается пьяница: «Акоже аз, увы **моего** <выделено мной. — Г.П.> неразумения и небрежения <...> и на сердце человеку не взиде обтягченну и обремененну печаль **ми** <выделено мной. — Г.П.> пьянстве временными...» (Л. 1 об.).

Следовательно, мотив пьянства автора замыкает систему из антиномий: книга одновременно оказывается и оригиналом, адресованным грекам, и переводом; творением историческим и метаисторическим; автором которого в одно и тоже мгновение оказывается благочестивый муж и пьяница. Все вышеупомянутые категории обычно размещаются в заголовочном комплексе, характеризую всё произведение в целом. Они задают ракурс релевантных прочтений текста, связывая его с традицией написания через время создания, тип названия и имя автора. Здесь все эти категории,

² Обычно предисловие приписывается Михаилу Пселлосу, тогда как указывается, что автор исконного текста анонимен. Но мы считаем, что предисловие — это неотъемлемая часть целого текста. Текст — это последовательность знаков и композиционных мест. Традиционно зеркала существуют как тексты с предисловиями. Следовательно, предисловие тем более является частью единого текста. Кроме того, оно обязательно оказывает влияние на всю семантику остального текста. Значит, в рамках самого текста существует единый автор, породивший его. Это единство не зависит от исторических реалий. Ср.: Фуко М. «Что такое автор»

изложенные в «Предисловии», оказываются антиномичными, а следовательно, читатель не получает никакой позитивной информации. Безусловно, перед нами сознательный авторский ход, который соотносится с задачей функционирования текста.

В «Предисловии» же объясняется, зачем данное произведение нужно. Оказывается, что оно функционирует, как и обычное зеркало: «...всякои души хотящеи в истинну и любяще и в сие Зерцало вницати, и своеи души рассказы зрети всегда, по все дивная нападания от вселукавых духов...» (Л. 1 об.). Обратим внимание, что отражением оказывается внутренний мир человеческой души. Естественно, полученное изображение, раз книга боговдохновенная, оказывается истинным.

Результатом правильного использования этой книги является спасение души в мире ином: «Иже сию книгу счинившаго преподобнаго мужа на возраждение, хотящим спасение получитьи, не токмо же яже учительными церковными повелениями, но елико сам о себе изложь. Спасение душам благодетельным и православным ражаючи и учащи» (Л. 3). Мы помним, что итогом прочтения является узнавание грехов своей души. Следовательно, книга дает возможность совершить покаяние («...елико сам о себе изложь»). И уже после покаяния человек становится праведным. Кроме того, обратим внимание, что когда речь идет о праведниках, жаждущих спасения, автор изображен как «преподобный муж».

Однако человек может быть настолько поработан грехами, что он не может уже в них покаяться, хотя может и прочитать эту книгу. В этом случае не сработает

задача книги. Последнее невозможно, ибо она равна Писанию, а значит должна спасти всех своих читателей. Для реализации подобной ситуации вводится второй автор, который и является пьяницей. Он не просто завершает книгу, но и читает ее: «Акоже аз, увы моего неразумения и небрежения, ибо в истинну часть вницаа...» (Л. 1 об.), но при этом не очищается от пьянства, хотя «Диоптра» — это «честило от всяких скверен». В этом случае автор и читатель как бы меняются местами по отношению к традиционным апологетическим трактатам, ибо очищенный от грехов читатель ближе к Богу, чем греховный автор. Поэтому книга обращается к читателю с просьбой о молитве за душу автора: «<вы> сие бо прочитающе и мене поминайте недостойного и непотребного» (Л. 1 об.). Интересно, что результат такого обращения множества очищенных читателей (кстати, благодаря грешному автору) тоже показан в тексте: «...и о мне ко Христу помолитесь когда даст ми время покаания яко доплачюся грехом моим» (Л. 1 об.). Обратим внимание, что именно Христос назначает время покаяния для автора, но это время соответствует времени молитв за его душу, предпринятых читателями. Наконец, результат его покаяния просто парадоксален: «...яко доплачюся грехом моим». Исповедь принимается (совершенный вид глагола) из-за греховности кающегося (творительный падеж «грехом»).

Следовательно, пьянство автора — это грех, который он увидел, читая свое творение. Он не в силах побороть свой грех тем методом, который он описал в тексте. Тогда текст абстрагируется от автора, приобретая свое собственное бытие как боговдохновенная вечная книга. Его бывший автор оказывается в одной группе

вместе со всеми остальными людьми, для кого текст создавался. Но с помощью молитв очищенных по данной книге ее новый адресант — Бог (вспомним, что книга боговдохновенная) — вспоминает погрязшего в пьянстве автора и прощает его. Так авторский грех, употребленный в дидактическом произведении, оказывается залогом Божественного прощения.

Интересно, что подобная телеологическая картина вовсе не характерна для русской литературы такого типа. Например, старообрядческий духовный стих «Поучение о прелести дьявола» разделяет мир по традиционному дуалистическому принципу: мир Бога и мир дьявола. Естественно, называются сущности, сотворенные обеими сторонами: «Господь сотворил человека чиста и трезва. / А бес скверна пьяна»^[3] или «Господь предал человеком честно праздники имети / И в чистоте пребывати / И Бога молити <...> / и царьство прияти / а бес научил кабаки и корчемницы / и пьяно пити / и беса тем веселити / и по смерти в муки вместе с ним быти».^[4] Как видно, здесь результат для двух сторон (пьющих и трезвых) оказывается диаметрально противоположным. Но данный стих не ставит своей целью обратить кого-либо, то есть он направлен внутрь уже сложившегося социума.

Как мы видим, вино входит в группу целого ряда семантических аналогов, которые образуют единую лексико-семантическую группу — «греховных сущностей». Не все из них являются греховными сами по себе, но их употребление способствует проявлению греха

³ Поучение о прелести дьявола // Сборник религиозно-нравоучительный, старообрядческий (РНБ. ОЛДП О-194. XVIII в. Л. 21).

⁴ Там же. Л. 21об.

в мире. Зерцала стремятся риторикой победить грех вообще. Поэтому они оперируют обычно предельно широкими понятиями в части предисловия, чередуя их с конкретными примерами в основной части текста.

Например, «Зерцало суемудрия раскольнича» считает, что все грехи берутся от расколов, а сам этот текст призван победить расколы: «Предисловие книзе сей очевидному зеркалу, изъявляющему расколы».^[5] Причем действие этой книги должно быть подобно победе Давида над Голиафом: «Мáла книжица сия, но разум в ней многия <...> И Давид мал велика убил Галиафа; сице и та книжица рожденных от ада раскольников нынешних силна побеждати, вся же правоверная пользы исполняти».^[6] Как мы видим, этот текст полемичен, как и большинство зеркал, и обращен ко всем читателям, как и текст «Диоптры», рассмотренной раньше. В качестве альтернатив для читателя в «Зерцале суемудрия раскольнича» выдвигаются два пути — в ад и в рай: «...Господь Бог сотвори человека самовластна и положи пред ним два пути <...> един велми и просторен и всякими украшениями света сего украшен. Другии же путь велми тесен, негладок <...>. Сам бо Господь неложными Своими устами рек: яко ходящии широким путем идут во адскую пропасть, а тесным <...> в жизнь вечную».^[7]

В дальнейшем текст все время апеллирует к этим двум путям, которые становятся визуальным знаком

⁵ Зерцало суемудрия раскольнича (РНБ. Ф. 588 (Погодин). № 1240. Л. III).

⁶ Там же. Л. II–IIоб.

⁷ Там же. Л. 1об.–2.

результата суда Всевышнего. Предполагается, что широкий путь включает в себя все удовольствия временного бытия, а значит, пьянство среди них тоже есть. Другое дело, что автору не нужно конкретизировать список, ибо читатель сам определит, чем он страдает, когда будет читать текст. Кроме того, последний своей логикой выберет узкий путь, а волей будет стремиться по нему идти.

Другое дело, что, как и в «Диоптре», возникает вопрос, что происходит с читателями, которым не хватило воли изменить свою жизнь, если текст абсолютно спасителен по своей природе. При этом текст дает ответ на этот вопрос: тот, кто от дьявола совершенно, не в состоянии прочитать эту книгу.^[8] Естественно, что, не читая ее, он не может очиститься. Такое вроде бы логично, ибо книга помогает всем, но тем, кто ее читает. Однако тогда становится непонятным, кому адресован текст, если настоящий раскольник, которого эта книга призвана спасти, не будет ее читать, что известно автору книги изначально.

Следовательно, книга здесь предстает как инструмент судьбы (кто от дьявола — тот не читает ее), окончательно проводящий грань между спасенными и погибшими. Причем разграничение путей приписывается Вогу, даровавшему человеку свободу, а значит, движение, как по широкому, так и по узкому, не противоречит Его воле. Важно, что дается ссылка на библейский текст. В указанном месте мы находим сентенцию похожую, но далеко не такую же: «Внидите узкими врата, яко пространная врата и широкии путь

⁸ Там же. Л. I.

вводяи в пагубу, и мнози суть входящиим. Что узкая врата и тесный путь вводяи в живот, и мало их есть, иже обретают его» (Мф. 7: 13–14). Так, повеление («Внидите» — это *imperativus*), существующий в Евангелии, заменен в «Зерцале суетудрия раскольнича» констатацией факта. За счет этого исчезло обращение к читателям, характерное для текста-ориентира, и книга из предупреждения стала выпиской из заключительного акта суда. В результате, текст совершенно не справился с изложенной изначально сверхзадачей: служить апологезой официального православия, обращаясь в среде раскольников.

Мотив «пьянства автора» оставил грань между автором и читателем фиктивной. Ведь и автор и читатель одновременно оказываются и разведенными и неразведенными по разным полюсам мира. Так, автор грешен, а читатель уже самостоятельно очищен; но автор создает книгу, которая очищает читателей. Наконец, обе стороны ожидает один и тот же финал. Тем самым между ними нет непроницаемой грани: она поддерживается лишь риторически и в узком настоящем времени.

В результате расслоения образа автора текст по-настоящему оказывается обращенным к любому читателю. Что вполне логично, так как зеркала признают наличие в мире одного только Творца, а значит одной логики, одной истины. Поэтому мотив вина, а особенно в применении к автору текста, — это достаточно удачная инновация. Интересно, что произошел отход от традиционного построения зеркала, когда конкретному тексту предшествует обширная абстрактная теоретическая часть. В «Диоптрии...» в этот композиционный элемент, необходимый для сохранения

структурной связи с жанром, вводится конкретный пример, затрагивающий экзистенциальный базис самого текста — образ его автора. В результате текст получил большую суггестивность и обращенность к своему номинальному адресату.

Изменился в «Диоптре» и образ книги, ибо она стала реально обращена ко всем, как и заявлено в «Предисловии». Традиционная же апологетическая модель, при которой совершенный автор пишет к погрязшему в грехах читателю не решает главную задачу — обращения такого читателя. Ибо последний не в состоянии пробиться сквозь отрицательные по отношению к нему риторические штампы, насыщающие традиционный полемический трактат.

А. Ю. Веселова. Санкт-Петербург

В темнице тела. Об одной загадке XVIII века

Загадка LXXIII

Взяли меня, и замучив совсем
Заклучили в тюрьму,
Башню крепкую.
И приставили беречь
Караульщика,
Караульщика деревянного,

Приковав его к дверям
Крепко-накрепко
Тонкими цепями железными
И тюрьма сия была
Тюрьма светлая
И не было в ней
Нигде темного угла.
Наконец подошел ко мне
Добрый молодец
Сильный, могучий
Богатырский сын.
Он потрянул тогда
Цепями железными,
Разорвал все их
Он в мелкие куски
И схватил потом
Моего караульщика,
И проткнув его
Своим острым копьем
Потащил из дверей
И отторгнув его силою

Освободил меня
Из неволи моей,
Тюрьмы светлая.
И тогда была я
Весела, пригожа,
И шумела, резвилась
От радости.
Но недолго сие
Продолжалось.
Но заставили меня
Опять лезть в тюрьму,
Тюрьму узкую и глубокую,
И огражденную,
И так темную,
Что ни зги никому
Не видно в ней.
Тут должна была я
Опять мучиться
И толкаться кругом
По петлям кривым,
И то вверх выходить,

То опускаться наниз.
Но, спасибо, недолго
Я страдала тут,
Но нашла себе в тюрьме
Потайную дверь,
И ушедши в нее
Хоть попалась опять
В место тайное
И для многих иных
Неприятное,
Но навек от неволи
Свободилась я.

(Шампанское)^[9]

Статья посвящена анализу стихотворной загадки, принадлежащей перу известного писателя и агронома второй половины XVIII в. А. Т. Болотова. Впервые об обращении к жанру загадок Болотов упоминает в своих записках от 1773 г., где сочинение загадок характеризуется как святочная забава. Там же приводятся и несколько небольших по объему текстов

⁹ *Болотов А. Т.* Собрание мелких сочинений в стихах и прозе. Стихотворения простые, или сельские песни. Собрание II (РНБ Ф. 89. № 66. Л. 179–180).

загадок. Следует отметить, что предметы для загадывания Волотов выбирал более чем обыденные.^[10]

Вторичное упоминание сочиненных загадок относится к 1778 г. Эти загадки, достаточно длинные, были признаны самим автором как «довольно замысловатые».^[11] Вероятно среди них и была сочинена анализируемая загадка, которая вместе с другими помещена в рукописном сборнике Волотова конца 1770-х гг.

В том что Болотов, считавший себя по-европейски культурным и просвещенным человеком, обратился к жанру загадки нет ничего удивительного. Культура Просвещения в некотором смысле реанимировала этот жанр, внося в него необходимые коррективы. Загадка, как обучающий жанр, была признана «полезной» (очень важная категория для данной эпохи) и «неприметно изостряющей ум».^[12]

За фольклорной загадкой исследователи традиционно признают ритуальную функцию познания и описания мироустройства: «...загадка есть постижение через сопоставление»;^[13] «Загадки в их тематике

¹⁰ См., например, загадки про клопа, блоху и вошь, в которых Болотов, как и в рассматриваемой в статье загадке, использует прием смещения грамматического рода загадываемого явления:

Ср. также загадку Аполлоса Байбакова о брюхе, построенную на том же приеме:

¹¹ Жизнь и приключения Андрея Болотова. С. 825.

¹² Детский гостинец, или 449 загадок с ответами. М., 1794. С.2.

¹³ Николаева Т. М. Предисловие // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Загадка как текст. 1. М., 1994. С. 7.

образуют круг примитивного мироведения».^[14] В. Н. Топоров отмечает, что процедура загадывания-отгадывания есть «...подлинное творчество, вновь и вновь организующее мир и, следовательно, причастное к „первому“ творению Космоса и продолжающее его каждый раз, когда мир и коллектив переживают кризисное состояние».^[15] Просветительская загадка все дальше уходит от ритуала (поэтому все чаще встречаются прозаические и неритмизованные загадки) и становится вспомогательным подсобным материалом для умственной тренировки и лучшего запоминания некоторых истин, в которые включаются и этические (следует отметить, что загадки сочиняли именно писатели, которых можно назвать просветителями-практиками: А. Т. Волотов, В. А. Левшин, Н. А. Львов, и даже автор знаменитых «Правил пиитических» священник Аполлос [Байбаков]). Авторы XVIII в. видели свою задачу в том, чтобы сделать загадку воспитывающей нравственно, а заодно и развивающей литературный вкус. Поэтому расширяется сфера загадывания загадок, в которую теперь входит множество абстрактных понятий, таких как «жизнь», «смерть», «душа», «любовь», «дружба» и т. д., чрезвычайно редких для «народной» загадки,^[16] а также явлений и предметов связанных с

¹⁴ Рыбникова М. А. Загадки. М.; Л., 1932. С. 13.

¹⁵ Топоров В. Н. К реконструкции «загадочного» прототекста (о языке загадки) // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Загадка как текст. 2. М., 1999. С. 57.

¹⁶ См.: Колесницкая И. М. Загадки // Очерки по истории русского народного поэтического творчества середины XVIII — первой половины XIX века. Т. II. Ч. 1. М.; Л., 1955. С. 530.

«непроизводительными» областями человеческой деятельности, например, с наукой.^[17]

Одним из важнейших изменений в содержании загадки следует признать активное включение оценочной характеристики загадываемого предмета с целью дать каждому познаваемому через загадку явлению место в иерархии этических ценностей. За счет этого, а также за счет внимания к форме (чаще всего все же поэтической), с вторжением «дворянской книжной мудрости» загадка, по справедливому замечанию исследователя, «утрачивает предметность, она становится многопредметной, рассудительной, болтливой».^[18] Часто стихотворная загадка сопровождалась стихотворной же отгадкой, не меньшей по объему, что также свидетельствует об отходе от ритуала — сама процедура загадывания-отгадывания теряет свое значение, а загадка приобретает ценность как самостоятельное литературное произведение.^[19]

* * *

В контексте новых, «просветительских», требований к жанру загадки, вино остается подходящим объектом для загадывания по двум причинам:

¹⁷ См., например, загадки о циркуле и микроскопе у Львова (*Львов Н. А.* Избранные сочинения. Берлау-Ферлаг, Кельн, Веймар, Вена, СПб., 1994. С. 25–26).

¹⁸ *Рыбникова М. А.* Указ. соч. С. 36; «...длинные загадки обычно признак или вырождения жанра, или литературного, „вторичного“ происхождения» (Топоров В. Н. Из наблюдений над загадкой // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Загадка как текст. 1. М., 1994. С. 65).

¹⁹ Возможно поэтому у литературной загадки не может быть нескольких равноправных ответов, в отличие от народной (см.: *Топоров В. Н.* К реконструкции «загадочного» прототекста (о языке загадки). С. 57).

1) Процесс производства вина демонстрирует чудесное превращение продукта распада (брожения) в средство доставления наслаждения, т. е. по сути иллюстрирует идею «мировой гармонии».

2) Воздействие вина на человека может служить примером иллюзорности мирских удовольствий и таящейся в них скрытой опасности, избежать которой поможет развитое чувство меры.^[20]

Образное описание этих процессов (производства вина и его воздействия на потребителя) обычно составляли содержание загадок про вино, как традиционных, так и литературных:

Долго кипела,

Да скоро на стол поспела.

На вид красиво и хорошо,

На вкус дико.^[21]

Стоит море на пяти столбах

Царь говорит: «Потеха моя»

А царица говорит: «Погибель моя».^[22]

На поле, полице стоит теремище,

²⁰ Ср. «Одного возставляет, а другого на землю повергает» (Детский гостинец. С. 13)

²¹ Загадки. Л., 1968. С. 130. В данном случае загадана водка, но для фольклорных текстов вплоть до XX в. лексическая оппозиция водка / вино несущественна.

²² Там же.

В том теремище сусло и масло,
Скорбость и бодрость, радость и веселье
И смерть недалеко.^[23]

В литературных загадках эти процессы охарактеризованы еще подробнее и точнее. Загадка с отгадкой Байбакова хорошо это иллюстрируют:

Меня огнем на свет сей люди производят;
От гнили с кислотой чистейшим я рожусь.
Вред с пользою во мне по воле те находят,
Которых вкусу я пригодным покажусь.
Могу их изострить, и мысли усыпляю.
Богатство я даю, могу и раззорить.
Могу жизнь продолжить, или смерть
приключаю
Да и моя там смерть, где начинаю жить.

* * *

Известно, как вино бывает из дрожжей,
Оно со пользою вред людям причиняет.
Оно и богатит продажею своей,

²³ Там же. С. 92.

Остриет мысль или ум со жизнью отнимает^[24]

То же самое, но в прозе, читаем у Левшина: «Я разум усыпляю, я возбуждаю мысли: иных обогащаю, иных разоряю: иногда обращаюсь в яд и приключаю смерть. Жизнь могу продолжить и сократить. Умираю в том теле, которое должно я укреплять».^[25]

Следует отметить неизменный акцент на противоречивости, заложенной в самой природе вина, как феномена, афористически сформулированной Пушкиным:

Злое дитя, старик молодой, властелин
добронравный,
Шумный зачинщик обид. Милый заступник
любви.^[26]

В некоторых загадках подчеркивается ответственность человека как за само создание вина, так и за злоупотребление им: «Сперва жилище мое было зеленый холм, а теперь мрачная темница. Сначала был сладок, а теперь крепок. Прежде одет был в красный кафтан, а теперь ничего больше не имею, кроме деревянной одежды. В первом состоянии сотворила меня природа, а другого причиною было искусство. Если мой новый образ существования имеет новые прелести, то не

²⁴ [Аполлос Байбаков]. Указ. соч. С.13–14.

²⁵ Загадки, служащие для невинного разделения праздного времени изданы Всл. Левшиным. М., 1773. С. 21–22.

²⁶ См.: Рыбникова М. А. Указ. соч. С. 64.

пленяйтесь ими, смертные. Я был сперва невинен, а теперь учинился обманщиком».^[27] Акцент здесь ставится на том, что превращение невинного винограда в обманщика-вино происходит искусственно, т. е. с помощью человека.

Очевидно, что в ряду всех этих содержательно однородных текстов загадка Болотова выглядит несколько необычно.

Во-первых, описывается процесс не производства, а хранения вина (шампанского). Ключевой для анализируемой загадки образ темницы^[28] очевидно связан с комплексом представлений о страданиях и испытаниях, своеобразном обряде инициации, который должен пройти предмет или вещество, чтобы стать полезным людям. Этот прием достаточно характерен для определенного типа традиционных загадок про лен, рожь / хлеб, горшок и т. д.^[29] (впоследствии подобная тематика активно развивалась в советских стихах для детей). Характерно это и для литературных загадок про вино: «Что солнце варит, рука снимает, нога топчет, а рот наслаждается»^[30]).

Но у Болотова о «страданиях» вина, связанных с процессом его производства, сказано лишь вскользь («замучив совсем»), а темницей для шампанского становится не только бутылка (а не более типичная

²⁷ Детский гостинец. С. 74.

²⁸ Зафиксированы похожие народные загадки про бутылку: «Горенка новенька, ни сучка, ни задоринки» (Загадки. Л., 1968. С. 120).

²⁹

³⁰ Детский гостинец. С. 52.

бочка^[31]), но и человеческий организм. Не включен в болотовскую загадку и второй аспект: описание скитаний шампанского внутри организма^[32] не сопровождается характеристикой его воздействия на этот организм. Болотов несомненно сознательно игнорирует традиционные составляющие «винного сюжета», заменяя их другими элементами.

Причина такой замены, вероятно, заключается в том, что описание изготовления вина и его употребления традиционно связаны с анакреонтическим пафосом минутного наслаждения, связанного с определенным риском. Для Болотова такой пафос не только не актуален, но и категорически неприемлем.

Болотов был известен своей нелюбовью не только к пьянству, но и к культуре винопития вообще, между которыми он принципиально не видел разницы, чему можно найти неоднократные подтверждения в его записках. Поэтому мотивы, связанные с вином или винопитием в целом нехарактерны для данного автора. «Антианакреонтическая» и, вместе с тем, антиалкогольная направленность данного текста и является истинно просветительской, с точки зрения Болотова. Поэтому происходит травестирование художественных средств, традиционно используемых при метафорическом изображении вина, в частности, метафоры «тюрьмы и свободы» — тюрьмой является

³¹ Определенную роль здесь вероятно сыграло то, что шампанское — самое «свободолюбивое» из вин, т. к. стремится вырваться даже из бутылки.

³² Не упускался из виду и «обучающий» элемент, выразившийся в анатомически верном изображении «телесного низа»: человек, не знающий, как устроен кишечник, не отгадает эту загадку (характерно, что в современной аудитории наиболее частой отгадкой была «душа в теле человека»).

человеческое тело, а освобождение получено в отхожем месте. Цель такого травестирирования — снижение, т. е. «разоблачение» загаданного объекта.

Загадка Болотова достаточно четко делится на две части, в одной из которых описание может принадлежать только шампанскому (т. к. только бутылки с шампанским требуют дополнительного укрепления пробки «цепями железными»), во второй же части описан процесс, происходящий с любым съеденным или выпитым продуктом (что, как уже было сказано, для литературной загадки нехарактерно). Таким образом, поэтический ореол шампанского как благородного напитка снижался до уровня любого продукта, неизбежно стремящегося обрести свободу в «месте темном» и «для многих иных неприятном».

Конкретизируя тип вина, Болотов тем самым (скорее всего неосознанно) приближает свою загадку к фольклорным, которые, как известно, видовое предпочитают родовому.^[33] Но автор скорее преследовал иную цель: создать комический эффект от сопоставления текста, который должен был восприниматься как фольклорный (говорной стих и традиционные фольклорные образы богатыря и девицы) и отгадки — самого «ненародного» из всех вин. Уже сама по себе фольклорная стилизация (единственная среди всех его загадок^[34]) для Болотова являлась средством комического снижения загаданного объекта.

³³ См.: Рыбникова М. А. Указ. соч. С. 15.

³⁴ Ср. загадку про чай, который Болотов считал несомненно полезным напитком и кроме загадки даже посвятил ему отдельное стихотворение «К чаю»:

В исследовании по истории фольклористики М. К. Азадовский писал о Болотове: «Приятель Левшина, он иронически относится к его „сочинениям“, народные песни он презирает, народные обряды называет глупыми, вздорными и т. д.».^[35] Несмотря на явную категоричность такого утверждения, основания для которого не очень ясны (возможно, имеется в виду эпизод из записок Болотова, где он рассказывает о том, как, вынуждено оказавшись в крестьянской избе, стал свидетелем обряда «угощения», с его точки зрения «глупого и вздорного»^[36]), фольклорные традиции все же очевидно ассоциировались у Болотова с низовой культурой и потому фольклорная стилизация в дворянской культуре могла восприниматься им как способ разоблачения истинной сути какого-либо незаслуженно опоэтизированного явления, например, вина.

М. В. Строганов. Тверь

Об употреблении вина: Пушкин и другие

Поскольку знания автора-пушкиниста в области мировых литератур не столь обширны, то предпочтительнее оставаться на своем поле, лишь изредка заглядывая за границу своей необъятной страны.

Как показывает читательский опыт, вино в литературе с давних времен есть основа для создания всяких метафор. Полный бокал вина — это метафора

³⁵ Азадовский М. К. История русской фольклористики. М., 1958. С. 80.

³⁶ Жизнь и приключения Андрея Болотова. С. 1020.

полноты жизни, любви. Выпитый бокал вина — метафора, соответственно, уходящей жизни, любви. Ср. у Пушкина сложную метафору «праздник Жизни»:

Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел Ее романа...^[37]

Не допить бокал вина — умереть, не исчерпав полного счета лет. Пир, на котором льется вино, — метафора роскошного буйства ума, духа:

Того-сего пленительную смесь
Всегда люблю, везде желаю;
Однообразием скучаю
И за столом прошу и здесь
Того-сего.
Старик Вольтер дар угождать имел
Царям, философам, повесам,
Он рассыпался мелким бесом
И кстати подносить умел
Того-сего.^[38]

³⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. [Л.], 1948. Т. VI. С. 190. Далее цитаты из произведений Пушкина даются по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте в скобках.

³⁸ Вяземский П. А. Сочинения: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 130.

Эта метафора в свою очередь провоцирует характернейший каламбурный сдвиг *пир духа*. Спор философов пьяного и трезвого, ставший сюжетом стихотворения Державина, к которому мы еще вернемся, — это спор о том, в чем истина: в вине ли, либо в воздержанности. Пьяное буйство — это метафора творчества, восторженности (т. е. *исторгнутости вверх*, за пределы обычного житейского круга): пьяные менады убивают Орфея, но ведь он, по сути, сам виноват в этом, вызывая своим творчеством восторженность. Примеры можно умножить.

Пытаясь объяснить, почему это происходит, почему вино взяло на себя такую продуктивную функцию — породить многочисленные метафоры, трудно найти иное объяснение, кроме ниже следующей истории.

В период андроповской борьбы с пьянством, когда не только запретили продажу спиртных напитков до 14.00, не только по пивным шалманам разъезжали менты, отлавливая выпивающих во время рабочего дня мужиков, не только вырубали виноградники в Крыму и на Северном Кавказе, и т. д.... Итак, случилось как-то зайти нам с женой в винный магазин, куда только что завезли, а народонаселение еще не осознало, и потому очереди не было. А прилавки, чтобы спасти товар и продавцов от страждущих и жаждущих, были загорожены в то время железными решетками, и витрины находились на значительном отдалении от вожделеющих их взоров. Итак, попав в этот благословенный момент в магазин, мы увидели чудо: помимо водки на прилавке стояли две бутылки вина с разными этикетками. Такого не бывает! «Скажите, какое у вас вино?» — спросили мы продавщицу. — «Какое вино? Вино!» — как и положено продавщице, нелюбезно отвечала она. — «Ах, мы

понимаем, но как оно называется?» — «Да чего называется: вино, оно и есть вино!» — нравоучала нас тетка, исходя из совершенно верной презумпции, которую мы, глупые люди, не понимали.

Вино, оно и есть вино. Это еда бывает разная. Нельзя сказать: я еду ем. Это работа бывает разная. Неправильно, и в силу этой неправильности часто нарочито употребляется: я работу работаю. (Представьте, как смешно было бы отдых отдыхать!) Но вино всегда одно. И поэтому совершенно корректно со всех сторон (грамматических, лексических сочетаемостей, логических и проч.) сказать: я пью вино. Венечкины извращения только на этом нормальном фоне и могут «работать»: его разнообразнейшая номенклатура должна быть воспринята нами как изыск и перебор. Потому что любой здравомыслящий советский работяга не будет думать ни о «Слезе комсомолки», ни о «Соловьином саде»: портвейн он и есть портвейн. И очень хорошо все, даже не знающие не только португальского, но и никакого другого языка, очень хорошо все понимали, что в самом названии портвейна скрыто вино.

Вино, оно и есть вино. И хотя мы понимаем, что это вовсе не так, что в жизни у людей бывают разные пристрастия и предпочтения, теоретически все признают, что вино, оно и есть вино. Это и создает предпосылки для порождения вином такого большого числа метафор.

Второе любимое литературой употребление вина — это его характерологические свойства. Вино может характеризовать национальность, социальную принадлежность (в самом широком смысле слова). «Как дикий скиф хочу я пить» (III, 390) — это утверждение

означает, что пушкинский герой хочет пить не разведенное вино, тогда как в обычае у греков было как раз питье разведенного водою вина. Другой пример — рассказ героя одного романа Булгарина: «Я провел целый день с англичанином. Он старался утопить в вине свой сплин, а я хотел залить мое горе».^[39] Булгарин, ясно, следует за Пушкиным:

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому *сплину*,
Короче: русская *хандра*
Им овладела понемногу... (VI, 21).

Но использует он для этого не вполне корректно собственно русские (национальные) фразеологизмы: *утопить в вине (что-л.)*, *залить вином (что-л.)*. Ср., в частности, у знатока этого дела Ап. Григорьева: «Загуляй да запей, Топи тоску в море!».^[40] Или еще пример, на этот раз из «Евгения Онегина». Пристрастие пушкинских персонажей к тому или иному вину, как правило, оказывается не случайным и служит дополнительной характеристикой. Так помещные дворяне рассуждают об Онегине: «Он фармазон; он пьет одно Стаканом красное вино» (VI, 33). На самом же деле Онегин красное вино не

³⁹ Булгарин Ф. Сочинения. М., 1990. С. 159. Подробнее об этом употреблении вина в творчестве Пушкина см.: Строганов М. В. «О разных кушаньях и пробках» (Что едят и пьют герои «Евгения Онегина») // История в лицах: Историко-литературный альманах. Череповец, 1993. Вып. 1. С. 103–118; он же. Вино; Вода (брусничная, яблочная) // Онегинская энциклопедия: В 2 т. М., 1999. Т. 1. С. 184–186, 196.

⁴⁰ Григорьев А. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 112.

пьет, а только белое. Более того, в отличие от столичного знатока французских вин Онегина скромные провинциалы Ларины живут экономно и предпочитают дорогому моэту более дешевое донское игристое. Поместные дворяне пьют, разумеется, не меньше Онегина. Широкой популярностью в поместной среде пользовались поддельные вина, которые имитировали вкусовые качества импортных дорогостоящих вин, но, произведенные в своем натуральном хозяйстве или даже закупленные на ярмарках, они обходились прижимистым помещикам значительно дешевле. Поддельные вина изготовлялись в домашних условиях не только для себя, но и на продажу.

Наконец, следует предположить еще один источник высокой продуктивности вина, его больших смыслопорождающих способностей. Речь идет о противопоставлении вина воде. Напомню известный парафольклорный текст: «Вода, я пил ее однажды: Она не утоляет жажды». Возможно, именно это или нечто подобное имел в виду Пушкин, когда писал в Путешествии Онегина, что в Одессе

...есть недостаток важный:

Чего б вы думали? — воды

< . . . >

Что ж? это небольшое горе,

Особенно, когда вино

Без пошлины привезено (VI, 203).

Рассмотрим это явление на примере послания А. С. Пушкина 1829 г., адресованного П. А. Катенину в

ответ на его стихотворение «Старая быль» (1828), сопровождаемое посылкой «А. С. Пушкину». Начинается послание Пушкина такими стихами:

Напрасно, пламенный поэт,
Свой чудный кубок мне подносишь
И выпить за здоровье просишь:
Не пью, любезный мой сосед! (III, 135).

Последний стих здесь — давно установленная цитата из стихотворения Г. Р. Державина «Философы пьяный и трезвый» (1789), где Пьяный (тип эпикурейца) после каждой строфы-тезиса призывает:

Как пенится вино прекрасно!
Какой в нем запах, вкус и цвет!
Почто терять часы напрасно?
Нальем, любезный мой сосед! —

а Трезвый (носитель горацианской золотой середины и умеренности) после своего тезиса отвечает:

Пусть пенится вино прекрасно,
Пусть запах в нем хорош и цвет;
Не наливай ты мне напрасно:
Не пью, любезный мой сосед.^[41]

Пушкин в роли умеренного Трезвого философа даже в эти довольно зрелые годы трудно представим. Он не

⁴¹ Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 130–132.

просто связывается в нашем бытовом сознании «с блядьми, вином и чубуками» (II, 77) — такое восприятие он во многом сам сознательно запрограммировал. Именно поэтому требуется объяснить, почему в своем послании к Катенину он ответил отказом на призыв выпить. Ю. Н. Тынянов давно уже описал политический спор, отраженный в этих стихах,^[42] и верно указал, что спор эллина и русского певца в «Старой были» является аллегорией политических позиций Пушкина и самого Катенина в трактовке последнего. Эллина, воспевавшему царя, достались как победителю в награду конь и воинские доспехи, вовсе не нужные ему, а русскому певцу, отказавшемуся от соревнования, так как, по его собственным словам,

...петь о великих царях и князьях

Ума не достанет, ни силы,^[43] —

кубок, из которого он тут же и выпил вместе с друзьями. В посланке Катенин говорит о судьбе этого кубка: он якобы достался по наследству настоящему поэту — Пушкину, но устроен он по принципу «напейся — не облейся»: из него, не облившись, могут пить только истинные поэты. Кокетничающий Катенин боится пить из этого кубка и предлагает Пушкину другой сосуд:

Надеждой ослеплен пустою,

Опасным не прельщусь питьем

⁴² См.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 74–84 (статья «Архаисты и Пушкин», 1926).

⁴³ Катенин П. А. Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 183.

И, в дело не входя с судьбою,
Останусь лучше при своем;
Налив, тебе подам я чашу,
Ты выпьешь, духом закипишь,
И тихую беседу нашу
Бейронским пенъем огласишь.^[44]

Сам Катенин не пьет из кубка поэтов — это еще понятно: он кокетничает и скромничает. Но и Пушкина, у которого хранится этот кубок, он намерен поить из другой чаши, что дает основания предположить, будто и в Пушкине он не видит истинного поэта.

Кажется, именно это и задело Пушкина.^[45] В «Старой были» Катенин несколько перемудрил и дал основания для противоположных истолкований текста. Конечно, он, с одной стороны, довольно прозрачно намекал, что Пушкин, подобно эллину, воспеваает царей; однако, с другой стороны, именно Пушкину достался кубок — награда русского поэта, отказавшегося воспевать князя. Стало быть, аллегория могла быть

⁴⁴ Там же. С. 185.

⁴⁵ Вообще «Старая быль» оказала весьма серьезное влияние на творчество Пушкина 1828 г. Как уже приходилось писать, она сказалась в формировании образности стихотворения «В прохладе сладостной фонтанов...» (*Строганов М. В.* [Рец.] *Ивинский Д. П.* Пушкин и Мицкевич. Материалы к истории литературных отношений. 1826–1829. М., 1999 // Новое литературное обозрение. № 45 (5). 2000. С. 419–420). Здесь укажем также, что толчком к созданию «Анчара» явилась, видимо, также «Старая быль», в которой описано искусственное дерево, осеняющее царский трон. (Не отсюда ли и пушкинские колебания в выборе названия героя «Анчара»: царь и князь.)

прочтена не как обличение Пушкина, но как согласие с его позицией.

Другое дело — посылка. Здесь Катенин передергивает факты вполне сознательно. Сначала сам отказывается пить из кубка настоящих поэтов, а потом подносит вместо него другую чашу Пушкину. И вот тогда Пушкин вспоминает спор двух державинских философов. Катенину отводится роль Пьяного; себе самому Пушкин выбирает роль Трезвого.

Вообще в конструкции державинского стихотворения герои поставлены в неравные условия. Пьяный трижды начинает полемику, и трижды Трезвый отвечает ему: «Не пью, любезный мой сосед!» Замыкающая текст реплика звучит всегда более авторитетно, нежели начинающая, уже по этому мы можем судить, что Державин отдает предпочтение умеренности и «золотой середине». Пушкин...

Но с Пушкиным дело обстоит сложнее. Катенин, как мы уже цитировали, призывал Пушкина огласить их «тихую беседу Бейронским пенъем». Пушкин заключил свое колючее послание следующими стихами:

Я сам служивый — мне домой

Пора убраться на покой.

Останься ты в строях Парнасса;

Пред делом кубок наливай

И лавр Корнеля или Тасса

Один с похмелья пожинай (III, 135).

Здесь Корнель и Тасс (любимые поэты Катенина-переводчика) — символы классицизма, как

Бейрон в стихах Катенина — символ романтизма (вот почему так оскорбителен оказался для Пушкина намек Катенина на тех двух молодых романтиков, на которых следует проверить кубок «напейся — не облейся»). Разозлившись, Пушкин предлагает Катенину остаться в строениях Парнаса, который часто путали с горой Геликон, где находился источник Ипокрена — символ вдохновения. Все поэты пьют из Иппокрены и напиваются до вдохновения. Об этом говорил еще Гораций:

И как только Либер поэтов-безумцев к
Сатирам и Фавнам причислил,
Стали с утра уж вином попахивать нежные
музы.^[46]

В. К. Тредиаковский (вслед за одой на сдачу Намюра Н. Буало) начинал свою «Оду торжественную о сдаче города Гданска» (1734) сравнением вдохновения и опьянения:

Кое странное пианство
К пению мой глас бодрит!
Вы, Парнасское убранство,
Музы! ум не вас ли зрит?^[47]

Пушкин в качестве обычного человека не прочь был выпить, о чем неоднократно писал в стихах и прозе.

⁴⁶ Гораций. Собр. соч. СПб., 1993. С. 322. Подробнее см.: *Строганов М. В.* Ипокрена // *Онегинская энциклопедия*. Т. 1. С. 468.

⁴⁷ Поэты XVIII века. Л., 1958. Т. 1. С. 178.

Пушкин-поэт отказывается от привычных, тривиальных образов, занесенных со времен Горация. Вот еще одна из причин его странного ответа Катенину.

Вино по-разному употребляется в литературе. Но всегда не само по себе. Именно поэтому вино едва ли можно рассматривать в качестве отдельного, самостоятельного мотива в литературном тексте. Либо следует оговаривать и разграничивать разные способы употребления вина: так сказать, мотивированные и не мотивированные, — либо придется признать мотивом в литературе все, что ни попадает под руку: метафору, сюжетную характерологическую деталь и даже карту вин того или иного писателя, реконструируемую не по мемуарной литературе (что было бы корректно, но не имело бы отношения к литературному тексту), а по его произведениям (что абсолютно некорректно, даже если карты вин В. Ерофеева и Венечки совпадают; а ведь не совпадают!). Такое признание мотивом в литературе всего, что ни попадает под руку, думается, было бы не верно.

О. Г. Лазареску. Петрозаводск

Вино и традиции европейского сознания (культурного «самоопределения») в «Пире во время чумы» А. С. Пушкина

Художественное пространство «Пира во время чумы» представляет собой сложную систему взаимоотношений основополагающих начал мира и человеческой жизни. Статика и динамика, постоянство и

изменчивость, замкнутость и разомкнутость, ограниченность и неограниченность как способ существования и образ мышления — те проблемы, к которым Пушкин вновь обратился осенью 1830 года. С особой силой драматизм взаимоотношений бытийных начал воплотился в ценностных установках героев, связанных с двумя культурно-мировоззренческими типами — эллинским и библейским.^[48] Эллинский тип воспроизводит круговой вид движения, фиксирующий мир в его статичных формах и состояниях. В пьесе Пушкина он совпадает с сознанием пирующих. Библейский тип воспроизводит линейный вид движения, фиксирующий мир в его динамике, изменчивости. В пьесе он совпадает с сознанием Священника и его спутников.

Образ мышления пирующих связан с пространственной упорядоченностью мира, симметричным расположением его частей и элементов, различными видами пространственной фиксации явлений. Напротив, мировосприятию Священника чужды выверенные, просчитанные представления о миропорядке. Священник и его единомышленники уверяют себя тайне жизни и смерти — в ожидании обетованного будущего, вечной жизни, жизни в «небесах». Такую позицию можно охарактеризовать как временное переживание реальности, в отличие от пространственного переживания реальности пирующими.

Вальсингам очерчивает общество пирующих плоскостным пространством «круга», который создает

⁴⁸ См.: *Аверинцев С. С.* Порядок космоса и порядок истории // *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 88–113; *Лейтон Л. Г.* Круговой ход в структуре и стиле романа «Евгений Онегин» // Новые безделки. Сборник статей к 60-летию В. Э. Вацура. М., 1995–1996. С. 385–400.

иллюзию замкнутого, отгороженного пространства, «край» которого граничит с «бездной», смертельной опасностью, Чумой. В центре этого «круга» — накрытый стол — «приют пиров ничем невозмутимых»^[49] (417). «Круг» является и формой нивелировки времени. Наиболее отчетливо это выражается в системе временных дублей, обнаруживающей себя как в поэтической декларации пирующих — гимне Вальсингама, так и в действительности самого пира. В гимне — единственное временное обстоятельство — «когда», которое дублирует происходящее в данный момент — «теперь»: «Царица грозная, Чума Теперь идет на нас сама» (418). Это дублирование времени помогает автору гимна очертить и упорядочить символические топосы, через которые проходит человек на своем пути: «дом» («камины», «окошко», «балы»), природа («океаны», «ураганы»), всевозможные стихии. «Аравийский ураган», аналогом которого являются «косматые дружины морозов и снегов», — символ вневременного, статичного состояния, некая исходная и конечная точка круговращения природы, мира. Место здесь поглотило время. Глагольная форма инфинитива также коррелирует формы времени, переводит время в некую статическую структуру: «Что делать нам? И чем помочь? (418)», «И счастлив тот, кто среди волнения Их обретать и ведать мог» (419). В других строфах — или полное отсутствие временных форм («Есть упоение в бою...»), или замена их побудительными формами («Запремся... от Чумы, Зажжем огни, нальем бокалы, Утопим... умы... Восславим царствие Чумы»). Даже

⁴⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1949. Т. 5. В дальнейшем все ссылки на текст «Пира во время чумы» даются по пятому тому этого издания с указанием в скобках (арабской цифрой) страницы.

употребление форм настоящего времени организовано в кольцевую композицию — в начале и в конце гимна: «Зима... ведет... дружины» / «Бокалы пеним дружно мы, И девы-розы пьем дыханье, — Быть может... полное Чумы» (418–419).

В действительности самого пира Вальсингам говорит о чуме, которая «В дни прежние... Холмы и доли... посетила», и так же «раздавались жалкие стенанья По берегам потоков и ручьев, Бегущих ныне весело и мирно» (416). Но для него этот «мрачный год» важен не своим конкретным содержанием, а самим принципом, аспектом повторяемости, нивелирующим время как точку отсчета в своих взаимоотношениях с миром. Исключением, лишь подтверждающим эту установку, является «жалобный» голос Мери, которая поет о будущем, о вечной жизни.

Повторяемость как принцип мироустройства характерна для традиционных культур — архаической, античной, она даже является средством защиты человека «от ужаса перед историей».^[50] Но если для человека традиционной культуры повторяемость — это способ жизни по «модели, находящейся вне власти человека»,^[51] данной извне, то Вальсингам и его «друзья» моделируют мир по субъективной схеме «безумного веселья»: «Спой, Мери, нам, уныло и протяжно, Чтоб мы потом к веселью обратились Безумнее, как тот, кто от земли Был отлучен

⁵⁰ *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. СПб., 1998. С. 243.

⁵¹ Там же. С. 149.

каким-нибудь виденьем» (414). Не случайно Вальсингам подчеркивает «новость сих бешеных веселий» (421).

В мире Священника путь к вечности — не дублирование элементов структуры в виде повторения разновременных отрезков, но перетекание одного в другое: прошлое здесь живет в настоящем, настоящее становится ступенью, «залогом» будущего. Память прошлого и напоминание о будущем — те аргументы, которые Священник предъявляет пирующим и которые оказываются единственными, способными разрушить, расшатать жестко упорядоченный, организованный, замкнутый мир. После его ухода «Пир продолжается. Председатель остается погружен в глубокую задумчивость» (422). Остаются те же пирующие, но уже не те, что вначале.

Пространственная упорядоченность бытия в гимне выражена наиболее явно. Представлена она трехуровневой его фиксацией: «бездна мрачная» («могилы тьма»); далее — «разъяренный океан» и все атрибуты ощутимой, земной жизни («зимний жар пиров», «грозные волны», «бурная тьма»); третий уровень — связанный с высшими сферами, устремленный вверх, ввысь. Но по законам круговращения он же становится первым, низшим уровнем, т. е. «бездной», поскольку именно с движением воздуха, с «дуновением» связан приход «Царицы-Чумы». Упорядоченность мироустройства представлена и композиционной структурой гимна. Гимн состоит из шести строф, каждая из которых вбирает в себя две полусферы, или две фазы циклического круговорота: человек — природа (мир) — человек. Первая, вторая, третья строфы совмещают в себе эти полусферы: Зима — мы; Чума — мы; Зима / Чума — мы. Четвертая строфа вся отдана природной,

стихийной сфере. Пятая, наоборот, — человеческой. А шестая, завершающая, вновь соединяет в себе эти сферы. В шести строфах гимна дана вариативная разработка упорядоченной пространственной структуры.

Эту координатную выверенность Вальсингам связывает с чувством «наслажденья». Само наслаждение предполагает встречу с тем, к чему так или иначе готов, что известно, знакомо, учтено, но не с тем, что, приоткрываясь человеку, потрясает его, воспринимается как «дар». Антиподом «наслажденья» здесь можно было бы считать вдохновение, которое имеет иную природу, противную всякому учету и расчету. Произведение искусства для Вальсингама есть результат овладения человеком неких сил: «Мне странная нашла охота к рифмам» (418). Он силится разгадать эту «странность», ищет ей аналоги в природе: «Когда могущая Зима, Как бодрый вождь, ведет сама На нас косматые дружины Своих морозов и снегов, — Навстречу ей трещат каминь, И весел зимний жар пиров» (418).

Сама смерть представлена пространственным восприятием пирующих — в виде топосов, включенных в очерченный «круг», — таких как «черная телега», «пустые кресла», «пустой» («мертвый») дом.

И даже бессмертье в этом мире «просчитано» — оно включается в «круг» посредством смысловых коннотаций с жизнью мертвых буквально людей: дважды в круге пирующих заходит речь о «разговоре» мертвых — «красноречивейший язык», который «Не умолкал еще во прахе гроба» (413) и «лепет» мертвых в «черной телеге». «Бессмертье», благодаря этим опосредованиям, оказывается жестко привязанным к символическим топосам, которые также дублируют друг друга — по

общей предметной принадлежности: деревянная телега и деревянный гроб, в котором «не умолкают» речи. Заметим, что для Священника и его спутников вечная жизнь, в конечном итоге, также скреплена с символическим топосом. Но этот топос несет в себе качество, в котором заложена возможность изменений, перемещений, ухода и возвращения. Это топос Дома. Из дома, в отличие от гроба, можно уйти, в него вернуться — вернуться домой призывает пирующих Священник. Оставив дом земной, человек перемещается в Дом небесный — место Спасения, но и он сохраняет земную атрибутику: там близкие, родные, жена, мать... Смерть выступает лишь рубежным, стадийным состоянием на пути к вечности, а дом земной — ступенью на этом пути и образом самой вечности. Топос Дома реализует идею жизни как изменения, пре-ображения, выхода за собственную данность. «Бессмертье», напротив, делает акцент на неизменных структурах.

Важной составляющей «умственного» мира пирующих является вино, которое, как представляется, преломляет в себе общую установку парадоксальности и неоднозначности реалий «Пира во время чумы». Вино и ум на уровне обыденного сознания являются оппозицией. Но в ситуации «лицом к лицу» со смертью они теряют свою идентичность, то сливаясь до тождества, то отрываясь друг от друга. Герои пушкинского «Пира...» воспринимают свое поведение как «падение», «беззаконье». Но «беззаконье» чумного пирования становится условием осознания всей драматичности ситуации. И чем настойчивее звучит призыв к «утоплению умов», тем трезвее пирующие воспринимают свое положение. Пьянство здесь играет роль

целенаправленного и осознанного действия. Вино и ум почти сливаются в своем значении.

Акцент Пушкина на оргиазме до сих пор не получил достаточного осмысления в исследовательской литературе. Чумное пирование во многом соотносимо с архаическим оргиазмом, показом «срама» (О. М. Фрейденберг), в котором пиршества были средством общения человека с богами, силами природы, т. е. действием «осознанным, преследующим вполне определенную цель».^[52] В систему «магико-религиозных» действий входит, кроме показа «срама», произнесение глубоко символических текстов, которые воспроизводят Хаос — разделение, расчленение отдельных частей Космоса. И через положение этих частей по отношению к человеку происходит последующий синтез Космоса, т. е. ситуация «первотворения», восстановление нарушенного равновесия. Гимн Председателя (главного «жреца» — а понятие «жреца» и «жертвы» у Пушкина расширяется: каждый из героев является одновременно и жертвой, положенной на алтарь мирового «порядка», и жрецом, освящающим эту жертву произнесением глубоко символического текста), как кульминационный момент самого обряда, может быть идентифицирован с обрядовым заклинанием по следующим признакам. Во-первых, наличие в тексте гимна слов, в которых обозначение обряда семантически мотивировано («жатва» как вид жертвоприношения, «гибель», «смертное сердце» и т. д.). Во-вторых, по наличию слов, обозначающих обряд как действие, *делание* («Что делать нам? И чем помочь?»); к ним относятся родственные по этому признаку слова: «нальем», «утопим», «заварим»,

⁵² Там же. С. 47.

«упьемся», «насладимся», ассоциирующиеся с обрядовыми возлияниями). В-третьих, в гимне оговаривается правомерность, «законность» устраиваемого «мероприятия» («...невозможно быть, / Чтоб мы в своем веселом пиrowаньи / Забыли Джаксона». — 413). В-четвертых, это слова, связанные с атрибутами творения: огнем («зажжем огни», «трещат каминь») и водой («океан», «грозные волны»; «косматые дружины» «морозов и снегов» относятся сюда же). Отдельно можно было бы говорить о звуковых, интонационных, световых («бурная тьма», стук «могильной лопаты», звон рюмок) «следах» обрядовых действий в гимне Вальсингама и в поведении пирующих. В пьесе они упорядочены субъективной волей пирующих. Символика слова «запремся» в гимне очевидна — оно входит в смысловой репертуар обрядового священнодействия.

Здесь мы должны принимать во внимание, что показ «срама», оргиастический смех (совершенно неприемлемый в христианстве), как элемент обряда выражал «образ господства разрушительной силы, в истреблении которой происходит зачатие новой жизни. <...> рождается новая положительная сила... Тут нет никакой причинно-следственной связи, нет наполненности свойствами или качествами того, что действует или говорит. Это не этика, это только семантика».^[53] В «Пире во время чумы» обрядовая семантика в поведении пирующих если и отделена от этического содержания, то в сопоставлении с позицией Священника она воспринимается как формирование

⁵³ Фрейденберг О. Миф и театр: Лекции по курсу «Теория драмы». М., 1988. С. 91–92.

новой этической нормы (бунт против смерти), новой модели мироотношения для ограниченного круга людей.

Другие признаки архаической обрядовой семантики: стол — мирской аналог алтаря, питье, еда, появление хтонического животного — лошади.

Неоднозначность ситуации усиливается тем, что оргиастический настрой, принятый пирующими как способ разговора с «небесами», предложения безграничного веселья периодически наталкиваются на жесткое сопротивление Председателя — первый раз, когда Молодой человек предлагает выпить за «ушедшего» Джексона, как за живого, «С веселым звоном рюмок, с восклицаньем», но «Все пьют молча» (413–414); второй — когда Молодой человек предлагает спеть песню «вольную, живую, буйную, вакхическую», Вальсингам исполняет гимн Чуме.

В ценностной парадигме пирующих трагизм и отчаяние сведены до минимума: «Я здесь удержан Отчаяньем, воспоминаньем страшным <...> И ужасом той мертвой пустоты, Которую в моем доме встречаю» (421), но не потому, что все происходящее они воспринимают как наказание или испытание, а потому, что таким выстраивает мир их субъективная воля. Память об ушедших — «тень матери», «чистый дух Матильды», — к которой призывает Вальсингама Священник, — это память прошлого, память другой жизни, жизни по другому «образцу». Потому все попытки воспоминаний или пресекаются («Не в моде Теперь такие песни» — 416; «Ступай, старик! Ступай своей дорогой» — 420), или приглушаются, переводятся в иную — поэтическую — реальность (песня Мери), которая, в свою очередь, переводит конкретно-историческое событие в «миф»,

«легенду», является, по мысли М. Элиаде, актом отказа от памяти, возводит событие к некой «мифологической модели», «сакральному образцу».^[54] Но именно память разрушает столь оберегаемое пирующими равновесие. Вместе с памятью в их «круг» врывается отчаяние, острое ощущение «ужаса» и трагизма жизни — «поздно, слышу голос твой, Меня зовущий» (421). Джексон тоже «ушел», но память о нем не трагична, не разрушительна, с ней хоть как-то можно мириться — он «ушел» из «этого» мира («круга»), в котором со смертью можно спорить, выступать на равных. Джексон всего лишь «проиграл» спор. Строки, которые Пушкин отдает миру Священника и тех, кто с ним, отнюдь не лишены нот отчаяния — здесь «ужас плачевных похорон», «тяжкие вздыхания». Но здесь и «мольба святая» — упование на будущее, на выход из отчаяния, на переход от отчаяния к миру в душе и порядку в мире — «небеззаконью».

Полное отрицание страха смерти — главный тезис пирующих. Священник тоже призывает победить страх смерти. Но это победа не через отрицание страха, а через его принятие: страх смерти нужно принять как явленность Тайны бытия, как «трепет естества» (Державин) перед ней. «Ступайте по своим домам» — т. е. примите в свои души страх смерти, необходимое условие перехода в вечную жизнь. Сам Священник прошел этот путь, потому он на кладбище, в самой гуще чумной заразы. Он принял страх смерти и преобразовал его в себе, одержал победу над ним. Но страх живет в душах тех, кто отринул его, в душах, «страстями томимых».

⁵⁴ См.: *Элиаде М.* Указ. соч. С. 12–82.

В таком контексте «бессмертье», которое воспевает в своем гимне Вальсингам, и вечная жизнь, на которую уповает Священник, выступают не синонимами, а антонимами. «Бессмертье» теряет в своих смысловых контаминациях свою изначальную суть — вечную жизнь: «бес-смерти» может значить и «бес-жизни»; или «бес-смерти» как «бес-жизни». Жизнь вечная подразумевает смерть в жизни и «жизнь» в смерти.

Таким образом, благодаря вину, которое воплощает себя в оргиазме, возникает важнейшая для понимания смысла произведения антиномия «ума» и «безумия» — жить «своим умом», по субъективной, просчитанной, выверенной схеме, значит, жить «безумно»; жить «умно», «по уму», по нормам, данным извне (которые декларирует Священник), значит, жить «не своим умом». Оргиазм у Пушкина не самоцель, а средство воспроизведения драматичнейшей коллизии Нового времени, смысл которой заключается в потребности человека к отделению от «коллектива», к самоопределению. Позиция Вальсингама — героя, нарушающего установленный миропорядок, не может быть оценена однозначно негативно. Она может представлять собой пример «анти-поведения» (В. Н. Топоров), актуализирующего культурную традицию «самоопределения», характерную для европейской литературы и европейского сознания.

Смысловая подвижность, неоднозначность произведения создается за счет того, что пирующие не приемлют модель мироустройства, разделяемую большинством, коллективом (здесь — христианским), но и не являются богоборцами. Для них «бессмертье», жизнь души после смерти — неоспоримая ценность. Волею того, в столь значимый момент своей жизни они

обращаются к отработанным многовековым опытом формам контакта человека с миром обрядовым.

Здесь уместно вспомнить мысль Ю. М. Лотмана об уникальности финала «Пира во время чумы»: «...спор Председателя и Священника, их напряженный диалог исключителен в контексте „Маленьких трагедий“ — он лишен взаимной враждебности. Пути у них разные, воззрения антагонистические, но враг один — смерть и страх смерти. И завершается их спор уникально: каждый как бы проникается возможностью правоты антагониста».^[55] В «уникальном» финале пушкинского «Пира...» герои, не подменяя друг друга, используя «привилегии своего единственного места» (М. М. Вахтин), сходятся в общем осознании реальности иной позиции, им открылось общее — понимание «оправданности» иных взглядов и принципов. Факт противостояния героев, их первоначальное стремление «слить» другого с собой в своем образе мышления оборачивается фактом их единения. Замкнутость пирующих, их самоконсервация и разомкнутость Священника, полное вверение себя «стихии» времени, неисповедимости путей сошлись в одной точке, явили себя как два кардинальных измерения человеческой жизни, художественного события и самого мироустройства. Финал воспроизводит отношения, в основе которых признание самоценности другого, отказ от нивелировки иного, отличного от моего, образа мышления: «Что мне от того, что другой сольется со мною? Он увидит и узнает только то, что я вижу и знаю, он только повторит в себе безысходность моей жизни:

⁵⁵ Лотман Ю. М. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год) // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1997. С. 316.

пусть он останется вне меня, ибо в этом своем положении он может видеть и знать, что я со своего места не вижу и не знаю <...> ибо моя жизнь сопереживается им в новой форме, в новой ценностной категории — как жизнь другого человека, которая ценностно иначе окрашена и иначе приемлется, по-иному оправданна, чем его собственная жизнь».^[56]

С финалом исследователи связывают «отчуждение» Вальсингама «от себя» не только прежнего, но и нынешнего.^[57] Позиция «внутренней раздвоенности» оставляет перспективу полной аннигиляции героя под большим вопросом. Выключенность героя из общей иерархии мира, его исключительность — оборотная сторона его бытийной активности, стремление к сосуществованию с бытием: закрытость, которая активизирует открытость, замкнутость, которая активизирует разомкнутость.

«Анти-поведение», по определению В. Н. Топорова, есть «особый случай», «когда снимаются „законосообразные“ правила (норма) поведения. Отказ от них... преодоление их во имя разрыва с рабством объективации и обретения состояния высшей полноты, реализации *своей* судьбы имеет место при выходе человека в сферу свободы... которой он может ответить только своей *открытостью*, т. е. ее, свободы, приятием. На этом пути человек выходит за пределы любого „законосообразного“ эмпирического опыта (и знания), сознательно или бессознательно избирает

⁵⁶ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 78.

⁵⁷ См.: Рабинович Е. «Пир» Платона и «Пир во время чумы» Пушкина // Античность и современность. М., 1972. С. 457–470.

неопределенность, полагаясь не на „законы“ жизни, а на высший смысл мира и на свою соприродность ему, в конечном смысле — на свою способность внимать этому смыслу и в зависимости от него строить свое поведение, которое в этом случае невыводимо из нужд и императивов „низкой“ жизни».^[58]

В соответствии со схемой «анти-поведения», Вальсингама можно отнести к людям особой породы. Он — «динамически ориентированный фаталист», который ищет «в хаосе возможностей свой *единственный* шанс на необщих путях, а ими оказываются обычно такие пути, которые расцениваются коллективным сознанием... как неправильные, неэффективные, ошибочные, заведомо плохие».^[59]

В «Пире во время чумы» Священник является представителем этого коллективного сознания, ориентированного на систему ценностей, по отношению к которой символическое поведение Вальсингама является «безбожным», «развратным», «ненавистным», «бесовским», т. е. реализует идею «отпадения» от общепринятого, идею греха. Наоборот, «законосообразное» поведение неприемлемо для пирующих, т. к. несет в себе прагматический смысл.

Как видно, вино «запускает» не только антиномию «ума» и «безумия», но и ряд других смыслообразующих антиномий произведения: иррационализм, полное отсутствие расчета в жизни, которые оборачиваются прагматизмом (мир Священника); и рационализм,

⁵⁸ Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 57–58.

⁵⁹ Там же. С. 58.

выверенность, просчитанность реальности, которые оборачиваются полной неопределенностью, отсутствием какого бы то ни было прагматизма (пирующие).

Однако семантика «анти-поведения» оживляет также смысл, который в тексте не содержится непосредственно, но существует подспудно. Признавая высшую ценность и высший смысл «законосообразного» поведения («признаю усилья / Меня спасти...» — 421), пирующие строят свое поведение по принципу «отпадения» ради выделения и вознесения коллективных ценностей над собственным «беззаконьем», ради отделения, ограждения высших ценностей от «разврата», «бешенства», Хаоса: «Не могу, не должен / Я за тобой идти» (421). Такой духовный «заряд» — самопожертвование — мог быть оценен только лицом духовным — старым Священником.

А. Ф. Белоусов. Санкт-Петербург

«Как в вашем званье не пить!»

Есть в рассказе И. С. Тургенева «Два помещика» любопытный эпизод. Это — разговор одного из помещиков со священником. Изумляясь тому, что священник не пьет, помещик восклицает: «Что за пустяки! Как в вашем званье не пить!».^[60] Характерно, что именно живущий на «старый лад» Мардарий Аполлоныч Стегунов не понимает, как священник может быть трезвенником.

⁶⁰ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. М., 1979. Т. 3. С. 168.

Это противоречило традиционным представлениям о служителях культа. Они должны были пить, потому что их роль в семейных и календарных праздниках не ограничивалась одним лишь отправлением церковных служб, но и предполагала самое активное участие в обильных возлияниях, которыми сопровождались народные праздники (когда «кто празднику рад, тот до свету пьян»). Об архаичных корнях этого обычая, возможно, свидетельствуют наблюдения некоторых иностранцев о превосходстве древнерусского духовенства над мирянами в пьянстве,^[61] что показывало и доказывало особую жизненную силу, которой с давних пор следовало обладать служителям культа. Отношение к пьянству духовных лиц меняется с XVII века, но это затронуло только передовые круги общества, осуждавшие этот «низкий порок», тогда как само духовенство считало его «слабостью извинительной»^[62] (не говоря уже о мужиках, которые и в XIX веке сочувствовали пьяному священнику и оправдывали его: «...ныне, матушка, праздник великий, обижать человека не следует. Не трожь его — человека-то — по таким временам, — пушай его пьянствует, — на то и праздник самим господом даден...»^[63]). От репутации «пьяниц» духовенство избавляется лишь в XX веке.^[64]

⁶¹ См., например: Россия начала XVII в. Записки капитана Маржерета. М., 1982. С. 147.

⁶² См.: *Введенский И. И.* Духовные училища в России // Памятники культуры. Новые открытия. 1987. М., 1988. С. 80.

⁶³ *Левитов А. И.* Мое детство // *Левитов А. И.* Избранное. М., 1982. С. 362.

⁶⁴ Очень показательным в этом плане рассуждение человека, выбиравшего после войны «идти учиться на артиста или же — в священники»: «Боюсь, что в артистической среде сопьюсь, — говорил он, — лучше буду пастырем»

Основной причиной своей «слабости» духовенство считало семинарское воспитание.^[65] Обстановка «бедственного школьного жития» была суровой и тягостной, поэтому ученики мечтали об одном: как бы вырваться из духовного училища. Алкоголь помогал семинаристам почувствовать себя свободными. Их потребность в забвении была столь велика, что семинарское пьянство нередко кончалось безудержно буйным разгулом. От попойки — к порке и от порки — к попойке, — так жил настоящий «бурсак». Естественно, что мотивами «пития» и «разгульной жизни» пронизана вся семинарская субкультура.^[66] Особой известностью среди семинарских песен пользовались «Настоечка» («Настоечка двойная...»)^[67] и «Отроцы семинарстии у кабака стояху...».^[68] Описание кабацкого застолья и последовавшей за ним драки пьяных бурсаков со сторожами Александро-Невской лавры является апофеозом знаменитой «Семинариады», написанной И. П. Быстровым в конце 1810-х — начале 1820-х гг. и процитированной в «Очерках бурсы» (причем цитируется

(Железняк Н. В. Глухие годы (из воспоминаний) // Сильнее судьбы. Владимир Степанович Железняк-Белецкий. Вологда, 1995. С. 89).

⁶⁵ См., например: Ростиславов Д. И. Записки // Рус. старина. 1887. № 11. С. 465.

⁶⁶ См.: Поздеев В. А. Мотив вина в семинаристских стихах XIX–XX вв. // Мотив вина в литературе: Мат. науч. конф. 27–31 октября 2001 года, г. Тверь. Тверь, 2001. С. 64–66.

⁶⁷ Один из ее вариантов опубликован К. Ф. Надеждиным (см.: Надеждин К. Ф. Семинарист в своих стихотворениях. (Сборник семинарских песен) // Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Владимир, 1908. Кн. 10. С. 60.

Ср.:

⁶⁸ Ср.: Помяловский Н. Г. Очерки бурсы // Помяловский Н. Г. Сочинения. М., 1949. С. 232.

именно ее заключительная «песнь»^[69]). Всё это способствовало восприятию семинаристов как пьяниц: «семинарист и пьяница — понятия почти синонимические»^[70] Однако далеко не все семинаристы в действительности были пьяницами. Автобиографический герой А. К. Воронского, например, пить не умеет, хотя и пытается показать себя настоящим «бурсаком», которые «все пьют горькую» и непременно спиваются «от бурсы»^[71].

Отказывается поначалу пить и молодой священник из «Двух помещиков». Он выпивает, повинувшись помещику. Обращая внимание начальства на «предосудительные места» в «Записках охотника», цензор Е. Е. Волков заметил в этой связи: «Говоря о священнике, которого автор встретил у помещика Стегунова, он представляет его в униженном и подобострастном положении, так несоответственным с саном служителя церкви. Обращение Стегунова с священником более чем фамильярное: оно близко к пренебрежению, с которым помещики, подобные Стегунову, привыкли обращаться со своими помещиками»^[72] А между тем это было типично для дореформенной России: «Попы в то время находились в полном повиновении у помещиков, и обхождение с ними было полупрезрительное, — вспоминал в „Пошехонской

⁶⁹ См.: РО ИРЛИ. Ф. 265. Оп. 2. № 376. Л. 12об.–19. Ср.: *Помяловский Н. Г.* Сочинения. С. 233, 245.

⁷⁰ *Введенский И. И.* Указ. соч. С. 92.

⁷¹ См.: *Воронский А. К.* Бурса // *Воронский А. К.* Избранная проза. М., 1987. С. 195.

⁷² Цит. по: *Оксман Ю. Г.* От «Капитанской дочери» к «Запискам охотника». Саратов, 1959. С. 268.

старине" М. Е. Салтыков-Щедрин. — Церковь, как и всё остальное, была крепостная, и поп при ней — крепостной» и «обращались с ним <с попом. — А.Б.> нехорошо (даже в глаза называли Ванькой)».^[73]

Известно, что «Два помещика» писались И. С. Тургеневым под воздействием острой критики В. Г. Белинского «Выбранных мест из переписки с друзьями». Откровенной полемикой с гоголевскими представлениями о значении духовенства в русской жизни насыщена и сценка между помещиком и священником. Однако в отличие от Белинского, который в «Письме к Гоголю» всячески поносил «гнусное русское духовенство» и характеризовал попа как «представителя обжорства, скупости, низкопоклонничества, бесстыдства»,^[74] автор «Двух помещиков» изображает совершенно другого священника. Его «молодой человек», который «всё проповеди держит, да <...> вина не пьет», не только является одним из «не похожих на своих собратьев» священников, которым симпатизировал Тургенев (ср. героя «Рассказа отца Алексея»^[75]), но и мало чем, в сущности, отличается от священников, выведенных Гоголем в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Акцент делается на положении священника.

⁷³ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1965. Т. 17. С. 36, 37. Об отношении дворянства к духовенству подробно говорится в начале моей статьи «Образ семинариста в русской культуре и его литературная история (от комических интермедий XVIII века — до романа Надежды Хвоцинской „Баритон“» (см.: Традиция в фольклоре и литературе. СПб., 2000. С. 159–161). Очень показателен и тон «полупрезрительной иронии», который царит в описании духовенства дворянской литературой (см.: Соколов Ю.М. Сказки о попах // Поп и мужик: Русские народные сказки. М.; Л., 1931. С.25).

⁷⁴ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 8. С. 284.

⁷⁵ См.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 9. С. 121.

Оно очень незавидно. Его достоинства считаются недостатками («молод еще»), и никто не видит в нем «другого и высшего» человека, как хотелось бы Гоголю.^[76] От «мудрейшего и опытнейшего» из людей, который должен, по мысли Гоголя, «изобразить ему жизнь в ее истинном виде и свете»,^[77] молодой священник усвоит, что нужно не проповеди говорить, а водку пить и повиноваться своему помещику. Ему придется жить по понятиям столь любезной Гоголю «старой Руси», но это лишь усугубляет ситуацию и подчеркивает всю несостоятельность и несбыточность надежд, которые автор «Выбранных мест из переписки с друзьями» связывал с русским духовенством.

С. Ю. Николаева. Тверь

Концепция «бразничества» в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»

Многие исследователи творчества Некрасова, рассматривая художественную концепцию поэмы «Кому на Руси жить хорошо» и пытаясь реконструировать авторский ответ на заглавный ее вопрос, приходили к выводу о доминирующей роли образа Гриши Добросклонова — демократа и революционера, который обрел счастье служения народу. Эта идеологическая тенденция во многом определяла и пути решения

⁷⁶ См.: *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1986. Т. 6. С. 203.

⁷⁷ Там же.

проблемы «последней авторской воли», проблемы расположения частей произведения.^[78]

Думается, что незаслуженно забытыми или отвергнутыми оказались мнения других ученых, обращавших внимание на иные концептуально значимые образы, важные для понимания авторского замысла поэмы. В частности, речь идет о таком варианте завершения «Кому на Руси жить хорошо», как объявление счастливым человеком пьяницы. По свидетельствам мемуаристов, Некрасов всерьез обдумывал такую возможность и намеревался закончить свою поэму «иронически — скорбным ответом: „хмелю“»,^[79] «пьяному».^[80] Такой финал интерпретировался как сатирический прием («...почувствовать себя блаженным в русском царстве нищеты и скорби человек может только в состоянии пьяного угара»^[81]) или как философское обобщение на тему русского национального характера: «В подпоясанном лычком человеке, открывающем истину мужикам, можно видеть олицетворение отрешившегося от житейских уз скитальца, свободного, как птица небесная, и тогда настроения Некрасова связываются естественно с столь русскими, чисто анархическими мечтами, бродящими в русской душе. Предполагаемый

⁷⁸ См.: Чуковский К. И. Мастерство Некрасова. М., 1962.

⁷⁹ Михайловский Н. К. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 7. СПб., 1909. С. 22.

⁸⁰ Успенский Г. И. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 6. М.; Л., 1950. С. 180.

⁸¹ Чешихин-Ветринский В. Е. Н. А. Некрасов. Жизнь, личность и творчество // Н. А. Некрасов в воспоминаниях современников, письмах и неопубликованных произведениях. М., 1911. С. 40.

герой-пьяница мог быть представителем русской бродячей вольницы».^[82]

Появление в поэме образа Гриши Добросклонова, по мнению комментаторов, по-новому решает тему счастливого и абсолютно отменяет вариант с пьяницей.^[83] Тем не менее правы, очевидно, те литературоведы, которые стремятся избежать односторонности в понимании некрасовского замысла: он «только выигрывает в глубине и значительности, получая разрешение не в наивно-идиллическом мажоре (но, конечно, и не в наивно-обличительном миноре), а в трагическом противоречии, восходящем к противоречиям самой действительности».^[84] Это мнение не лишено оснований и может получить дополнительную аргументацию.

Обращает на себя внимание тот факт, что мотивы вина, питья, пьянства, образы подвыпивших героев и просто горьких пьяниц (как простых крестьян, так и барских лакеев) действительно пронизывают собой всю поэму. Необходимым условием, без выполнения которого невозможно путешествие семерых странников, становится появление скатерти-самобранки с «ведерком водочки», а «счастливые» на сельской ярмарке откликаются только на такое приглашение:

«Эй! нет ли где счастливого?

⁸² Там же.

⁸³ См.: *Розанова Л. А.* «Кому на Руси жить хорошо». Комментарий. Л., 1970. С. 23.

⁸⁴ *Гиппиус В. В.* К изучению поэмы «Кому на Руси жить хорошо» // Сборник статей к 40-летию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934. С. 303–304.

Явись! Коли окажется,
Что счастливо живешь,
У нас ведро готовое:
Пей даром сколько вздумаешь —
На славу угостим!..»^[85]

Наконец, тема пиршества и мотив хмельного пира становятся основой кольцевой композиции: «Пир на весь мир» завершает поэму, а начинается она описанием более скромного пира в «Прологе»:

Свалив беду на лешего,
Под лесом при дороженьке
Уселись мужики.
Зажгли костер, сложились,
За водкой двое сбегали,
А прочие покудова
Стаканчик изготовили,
Бересты понадрав.
Приспела скоро водочка, приспела и
закусочка —
Пируют мужички! (С. 157–158)

⁸⁵ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М., 1949. Т. 3. С. 200. Далее цитаты из поэмы даются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Между этим пиром, который заканчивается спором о «счастливом» и дракой, и «поминками по подрезанным помещичьим „крепьям“», на которых обсуждаются господские и крестьянские «грехи» и заходит разговор о новом — «добром» — времени, повествователь успевает пройти со своими странниками долгий путь и проанализировать многие явления русской жизни.

Прежде всего стоит отметить, что Некрасов изначально отвергает мнение о том, что всякий пьяница счастлив своим пьянством и тем самым ничтожен, — напротив, у пьяного обнаруживается совершенно особый ум, оригинальный взгляд на вещи. Когда странники заывают «счастливых» водкой, то реакция публики оказывается неожиданной:

Таким речам неслыханным

Смеялись люди трезвые,

А пьяные да умные

Чуть не плевали в бороду

Ретивым крикунам (С. 200. Здесь и далее курсив мой. — С.Н.).

Так в тексте поэмы возникает образ «умного пьяницы», хорошо известный по пословицам: «Пьян да умен, два угодя в нем»; «Пей да дело разумей»; «Лучше есть умна человека пьяна послушать, нежели безумна трезва».

«Умный пьяница» становится ключевой фигурой в первой главе (Яким Нагой), в главе «Последыш» (Агап Петров, которого сгубило то ли «винище», выпитое во время комической «расправы», то ли «головка

непоклончива»^[86]), в «Пире на весь мир» (Гриша Добросклонов и его брат «пили водку в праздники с крестьянством наравне» — С. 344). Если Гриша поет песни о грядущем «счастьи народном», а Агап Петров олицетворяет вольнолюбивую душу народа, чуждую рабству и не смиряющуюся с унижением, то Яким Нагой высказывается на тему народного пьянства, вступая в полемику с интеллигентом Павлушей Веретенниковым (прототипом которого стал, как известно, П. Н. Рыбников). Некоторые особенности описанного Некрасовым спора позволяют провести параллели между поэмой «Кому на Руси жить хорошо» и древнерусской «Повестью о бражнике». Эта повесть была опубликована в «Русской беседе»^[87] и в сборнике А. Н. Афанасьева «Русские народные легенды»,^[88] вызвав — уже на страницах некрасовского «Современника» — отклик А. Н. Пыпина, который воспринял ее вполне однозначно, т. е. как «апологию бражничества».^[89] Возможно, в полемике Якима Нагого с Веретенниковым отразилась некрасовская оценка статьи А. Н. Пыпина.

Вспомним, что именно говорит «народник» Веретенников:

«Умны крестьяне русские,
Одно нехорошо,

⁸⁶ См. об этом: *Груздев А. И.* О композиции поэмы «Кому на Руси жить хорошо» // Истоки великой поэмы. Ярославль, 1962. С. 165.

⁸⁷ См.: Русская беседа. 1859. № 6.

⁸⁸ Русский народные легенды. М., 1859.

⁸⁹ Современник. 1860. № 3. С. 60.

Что пьют до одурения...» (С. 192)

Разумеется, что и в «Повести о бражнике» главной — и единственной — виной бражника, не позволяющей ему войти в рай, святые апостол Петр, царь Давид, царь Соломон, Николай Мирликийский и апостол Иоанн считают бражничество. Герою же «удаётся убедить своих оппонентов в том, что его грех ничтожен по сравнению с нарушением основных христианских заповедей».^[90]

Если бражник древнерусской повести доказывает свою правоту, язвительно и остроумно напоминая своим противникам о многочисленных грехах, прежде всего об отсутствии у них «любви к ближнему», то некрасовский герой, в соответствии с авторской задачей, рассказывает о достоинствах народа, которые перевешивают все его грехи на весах высшего правосудия:

«Постой, башка порожняя!

Шальных вестей, бессовестных

Про нас не разноси!

Чему ты позавидовал!

Что веселится бедная крестьянская душа?

<...>

Нет меры хмелю русскому.

А горе наше меряли?

⁹⁰ Семячко С. А. К интерпретации «Повести о бражнике» // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы. СПб., 1996. Т. 49. С. 408.

Работе мера есть?

Вино валит крестьянина,

А горе не валит его?

Работа не валит?

<...>

Он до смерти работает,

До полусмерти пьет!..» (С. 193, 194, 196)

Бесконечное трудолюбие мужика искупает его грехи. Мужичьим трудом держится русская жизнь. Что же касается бражничества, то в нем выражается доброта, любовь к миру Божьему, сила духа народа:

У каждого крестьянина

Душа что туча черная —

Гневна, грозна, — и надо бы

Громам греметь оттудова,

Кровавым лить дождям,

А все вином кончается.

Пошла по жилам чарочка,

И рассмеялась добрая

Крестьянская душа!

Не горевать тут надобно,

Глядя кругом, — возрадуйся:

Ай парни, ай молодушки,

Умеют погулять!

Повымахали косточки,

Повымотали душеньку,

А удаль молодецкую

Про случай сберегли!..

<...>

Нам подобает пить!

Пьем — значит, силу чувствуем!

Придет печаль великая,

Как перестанем пить!.. (С. 195–196, 198)

В примечании к публикации «Повести о бражнике» в «Русской беседе» К. С. Аксаков сформулировал главную мысль древнерусского автора: «Бражник входит в рай: вот основа этой повести. С первого взгляда это может показаться странным. Иные, может быть, подумают, не хотел ли русский народ оправдать этой повестью страсть свою к пьянству <...> Ничего подобного тут нет. <...> Бражник не значит: пьяница. Бражник <...> значит: человек пирующий, охотник до пиров и, следовательно, непременно пьющий вино, ибо вино <...> есть душа пира».^[91]

Комментатор развивает своеобразную философию пира: «Но само собой разумеется, что эта пиршественная

⁹¹ Аксаков К. С. Примечание к «Повести о бражнике» // Русская беседа. 1859. № 6. С. 184.

радость жизни допускается, оправдывается, одобряется даже, но не требуется от человека, и что одно это вечно пирующее веселье само по себе еще не составляет нравственной заслуги, заглаживающей другие грехи. Пусть человек пирует — и славит Бога, пусть пирует — и любит братьев, пусть пирует — и <...> не поклоняется идолам, т. е. ничему не рабствует».^[92] Эту мысль подхватывает и современный ученый, утверждая, что в древнерусской повести герой охарактеризован как человек, который «пьет и Бога славит», а если учесть, что на Руси «существовала как светская, так и церковная традиция „пить и Бога славить“, то грех бражника превращается чуть ли не в достоинство и становится понятной та уверенность, с которой герой отстаивает свое право на место в раю».^[93]

Нравственная апология народа — вот художественная задача Некрасова:

Эй! царство ты мужицкое,
Бесшапочное, пьяное,
Шуми — вольней шуми!.. (С. 196)
Пей, вахлячки, погуливай! (С.346)

Поэт не идеализирует народ (перечень народных грехов и недостатков в поэме весьма подробен), точно так же и в некоторых списках древнерусской «Повести о бражнике» упоминаются грехи, обыкновенно присущие пьяницам. Замысел Некрасова состоит в том, чтобы

⁹² Там же. С. 187.

⁹³ *Семячко С. А.* Указ. соч. С. 407.

показать (или доказать), что «бражник»-народ может войти в «рай», имеет на это право:

...ни работою,

Ни вечною заботою,

Ни игом рабства долгого,

Ни кабаком самим

Еще народу русскому

Пределы не поставлены:

Пред ним широкий путь! (С. 362)

Интересно, что тема «рая» тоже звучит в «Кому на Руси жить хорошо», и весьма показательное движение данной темы в контексте всей поэмы. Движение это оформлено как композиционная рамка (по аналогии с темой «пира»), обрамляющая длительное повествование обо всех пьяных на Руси. Впервые мотив рая возникает в комедийной интерпретации: в описание балаганного представления («Сельская ярмонка») вклинивается реплика одного из зрителей: «И рад бы в рай, да дверь-то где?» (С. 186). Перед нами явная и очень остроумная контаминация известной пословицы («И рад бы в рай, да грехи не пускают») с парой омонимов: «рай» в религиозном толковании и «раек» как народный театр. Реплика о рае появляется в конце «Сельской ярмонки» и предваряет разговор Якима Нагого с Павлушей Веретенниковым в главке «Пьяная ночь». Тем самым спор о пьянстве народном в некрасовской поэме локализуется «у ворот рая», у входа в раек, т. е. рядом с балаганом, и приобретает глубокий социально-философский смысл. Народ прав, отстаивая

свое право на место в «раю», но кто же тогда устраивает философский диспут в дешевом балагане, вместо того чтобы реально помочь народу? Не здесь ли кроются истоки некрасовских сомнений и горестных «Последних песен»?

Второе упоминание о «рае для народа» встречается в последней части поэмы, когда Гриша и Савва после «пира на весь мир» поют песню:

Жизнь трудовая, —
Другу прямая
К сердцу дорога,
Прочь от порога,
Трус и лентяй!
То ли не *рай*?
Доля народа,
Счастье его,
Свет и свобода
Прежде всего! (С. 381)

Это упоминание не менее амбивалентно, чем первое, так как братья пьяны. Вахлаки уповают на своего заступника и посланца Григория Добросклонова, но и не подозревают, что он мало чем отличается от них самих.

Стремление к счастью, к лучшей доле для русского народа вызревает не у отдельных его представителей (например, у Гриши), а становится объективной закономерностью общенародной, общенациональной жизни. Историческое развитие достигло такого уровня,

что необходимость перемен стала очевидной и воспринимается как высшая целесообразность. Народнопоэтическая стихия в поэме Некрасова становится единственно верным способом, тем надежным художественным языком, которым только и можно высказать эти мысли. Поэтому в заключительной главе «Кому на Руси жить хорошо» появляется еще один образ, восходящий к «Повести о бражнике», — образ ангела.

В древнерусском произведении ангел выполняет волю Господа и доставляет душу бражника к вратам рая, где «раскрывается уже совершившийся суд Вожий, суд, оправдавший бражника и повелевший ему быть в раю».^[94] В поэме Некрасова «ангел милосердия» изгоняет карающего «демона ярости», свидетельствует о прощении и оправдании русского народа, призывает всю Русь встать на новый путь:

Над Русью оживающей
Иная песня слышится:
То ангел милосердия,
Незримо пролетающий
Над нею, — души сильные
Зовут на честный путь.
<...>
Немало Русь уж выслала
Сынов своих, отмеченных

⁹⁴ Аксаков К. С. Указ. соч. С. 185.

Печатью дара Божьего,

На честные пути... (С. 384, 385–386)

Итак, концепция бражничества (или пьянства) в поэме «Кому на Руси жить хорошо» непосредственно связана с центральной проблемой произведения — проблемой счастья. Художественная реализация этой концепции обусловлена творческим восприятием и переосмыслением знаменитой «Повести о бражнике» и заставляет сделать вывод о том, что целью Некрасова было не представление истинно счастливого человека на Руси, а выражение назревшей общенародной потребности в счастье.

С. В. Фролов. Санкт-Петербург

Пьянство в контексте творческого процесса позднего Чайковского

Бытовое пьянство крупнейшего русского композитора второй половины XIX века П. И. Чайковского, казалось бы, ничем не выделяется в кругу аналогичных явлений в русской культуре своего времени, ставя его в общий ряд с М. И. Глинкой, М. П. Мусоргским, А. К. Глазуновым и др. Как и у них, пьянство Чайковского является типичным примером алкоголизма со всеми сопровождающими его физиологическими и нравственно-психологическими издержками, и в этом плане может рассматриваться в медицинском аспекте. Между тем есть обстоятельства, позволяющие особым образом исследовать пьянство Чайковского в контексте его творческого процесса. Главным из них является то, что Чайковский сам уделял

своему пьянству очень большое внимание, довольно тщательно фиксировал его проявления, комментировал и даже исследовал их в своих дневниковых записях.^[95]

Дневниковые записи о пьянстве органично входят в круг тем, связанных с авторефлексией композитора и просматриваются в определенной динамике. Так, например, в двух первых сохранившихся дневниках — № 1 и № 3 (за 1873 и 1884 годы) о пьянстве вообще нет речи, хотя, к этому времени Чайковский уже и был достаточно много пьющим человеком.^[96] Записи 1873 г., фиксирующие рефлексии композитора во время путешествия в Австрию, Германию и Швейцарию, переполнены сообщениями лишь о разного рода физических недомоганиях, нервных расстройствах и о внешних неприятных впечатлениях или раздражающих факторах, и не поддаются какой-либо систематизации: «Очень паскудный оркестр играл порядочную программу. Очень скучал»,^[97] или «Нервы — ужасны»,^[98] или

⁹⁵ Чайковский свидетельствует о своем пьянстве и в письмах. Однако именно в дневниках он наиболее откровенен и наиболее остро комментирует его проявления. Пользуюсь случаем, чтобы выразить свою благодарность студентке 3 курса ИТФ С.-Петербургской гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова Л. И. Филатьевой, помогавшей автору в работе над эпистолярным наследием П. И. Чайковского.

⁹⁶ См., например, сообщение М. П. Мусоргского в письме от 26 декабря 1872 года о замеченном им у Чайковского стремлении «хорошенько (сурьезно) прокваситься» на творческой вечеринке композиторов балакиревского кружка. (*Мусоргский М. П. Письма*. М., 1984. С. 139.).

⁹⁷ 1/13 июля 1873 г. (*Чайковский П. И. Дневники*. М.; Пг., 1923. С. 5).

«Подымался на какую-то неизвестную гору, где на вершине нашел двух кретинок»^[99] и т. д.

Но уже в следующих дневниковых записях за 1884 год соответствующие сообщения о скуке, раздражениях, озлобленности обнаруживают некоторую системность, в которой среди внешних причин наиболее заметен комплекс раздражающих факторов, связанных с карточной игрой в винт. Весьма показательна в этом плане запись сделанная в день рождения композитора: «11 часов. Сейчас стукнет 44 года. Как много прожито и, по правде, без ложной скромности, как мало сделано! Даже в моем настоящем деле: ведь положи руку на сердце, ничего совершенно образцового нет. Все еще ищу, колеблюсь, шатаюсь. А в другом? Ничего не читаю, ничего не знаю. Только на винт трачу бездну золотого времени...». ^[100]

Едва ли не ежедневно эта карточная игра давала Чайковскому поводы для записей о связанных с нею нервных издержках, начиная с простой констатации невезения — «Винт после ужина втроем слевой и Флегонтом. Ужасно не везло», ^[101] и вплоть до развернутых сюжетов, связанных с игрой: «Я какая-то амбулирующая злоба. Из-за того, что Саша с наслаждением обремизила меня в пяти червах без трех я до бешенства разозлился тем более, что из великодушия, в виду ее сегодняшнего несчастья в игре, уступил было ей (мы играли втроем) только-что перед тем игру в

⁹⁹ 13/25 июля 1873 г. Там же.

¹⁰⁰ 24 апреля 1884 г. Там же. С. 14–15.

¹⁰¹ 14 апреля 1884 г. Там же. С. 12.

трефах. Каково? Это чувство пользующегося известностью художника? Эх! Петр Ильич, стыдно, батюшка! Впрочем я с утра не по себе...».^[102] Однако при этом Чайковский явно отдает себе отчет в какой-то странной необходимости для себя этой ежедневной карточной игры, а вместе с ней, возможно, и неизбежности тех нервных издержек, которые ее сопровождают: «Винт втроем с Флег[онтом]. Колоссальное мое несчастье»,^[103] «Винт вдвоем с Флегонтом. Везло, — но какая скука»,^[104] «Этот винт втроем до того меня раздражает, что я начинаю бояться как бы это на здоровье не повлияло. Опять злился до остервенения и ненависти. А отказаться от игры нет силы»,^[105] и, наконец, — «Признаюсь, винт для меня почти необходимость, — даже совестно». ^[106] Но о собственном пьянстве и здесь ни слова. И может показаться знаменательным упоминание чужого пьянства в предпоследней записи этого дневника: «После ужина винт. В 11 ч. уехали на станцию пьяный Алеша и несносный негодяй Митька». ^[107]

В следующем Дневнике № 4 за 1886 год — снова в качестве сквозной темы проходит регулярная

¹⁰² 26 апреля 1884 г. Там же. С. 16.

¹⁰³ 16 апреля 1884 г. Там же. С. 13.

¹⁰⁴ 20 апреля 1884 г. Там же. С. 14.

¹⁰⁵ 28 апреля 1884 г. Там же. С. 16.

¹⁰⁶ 5 мая 1884 г. Там же. С. 19.

¹⁰⁷ 8 июня 1884 г. Там же. С. 29. Вероятно, здесь названы слуги П. И. Чайковского и Л.В. и А. И. Давыдовых, у которых он тогда гостил.

констатация игры в винт. Однако теперь за редким исключением^[108] ее обстоятельства не вызывают у Чайковского негативной реакции. И впервые в этом дневнике появляются упоминания о пьянстве: сначала о выпитом коньяке,^[109] затем впервые записан сам термин: «Пьянство»^[110] и наконец первое вкратце описание пьянства: «Ужин в Лондоне. Официальные тосты. Пьян как<так в публикации. — С.Ф.> Тысяча нежностей со всеми. Не мог прийти до дому. Пьян».^[111] Далее же упоминания пьянства делаются регулярными и постепенно начинают сопровождаться оценками негативного характера, например, «Пьянство страшное»,^[112] или: «Что за пьяница здесь сделался»,^[113] или «Всевозможные заходы в кабаки. До безобразия... Встал с ощущением невероятной тоски и отвращения к себе»^[114] и т. д.

Во всех следующих дневниках констатация «пьянства», его оценка и самооценка себя в состоянии опьянения делаются своего рода второй после карточной игры в вист сквозной темой и в какой-то момент даже почти полностью вытесняют ее, становясь основной в

¹⁰⁸ 27 апреля 1886 г. Там же. С. 54.

¹⁰⁹ 18 февраля 1886 г. Там же. С. 38.

¹¹⁰ 12 апреля 1886 г. Там же. С. 50.

¹¹¹ 19 апреля 1886 г. Там же. С. 52.

¹¹² 4 июля 1886 г. Там же. С. 66.

¹¹³ 6 июля 1886 г. Там же. С. 67.

¹¹⁴ 14–15 сентября 1886 г. Там же. С. 95.

плане отрицательной саморефлексии, например: «Страшный двойной кутеж в двух кабаках. Я так много пил, что ничего не помню... Вставши, чувствовал себя очень мрачно, да и погода была мрачная, дождливая. Голова была тяжела и вместе с тем пуста от пьянства».^[115] В отдельных случаях, делая в пьяном состоянии ежевечерние записи, Чайковский утром не в состоянии разобрать их, и вынужден комментировать их примечаниями — «Что значит эта фраза? Должно быть пьян был когда писал».^[116]

И как высшее проявление осознания негативности своего пьянства следует в этой динамике рассматривать появление записей о случаях воздержания от него и позитивной оценки этого: «Ужин (без водки)»,^[117] или «Хочу воздержаться от пьянства. Спал великолепно, благодаря этому обстоят[ельству]»,^[118] или — «Не пил водки за обедом. Это очень хорошо!..».^[119] И наконец, признания того, что без пьянства ему в какой-то момент невозможно обойтись: «Очень расстроен. Не могу без сильной выпивки спать лечь».^[120] Наиболее же интересной в этом плане предстает запись от 11 июля 1886 года: «Говорят, что злоупотреблять спиртными

¹¹⁵ 9–10 января 1888 г. Там же. С. 191. Ср. так же: 13/1, 14/2, 15/3, 16/4, 5 и 11 января 1888 г. Там же. С. 189–192; или 2/14 марта 1889. Там же. С. 228; или 17/29–18/30 мая 1889 года. Там же. С. 240.

¹¹⁶ К записи от 28 января 1887 года. Там же. С. 124.

¹¹⁷ 21 апреля 1887 года. Там же. С. 140.

¹¹⁸ 14 января 1888 года. Там же. С. 193.

¹¹⁹ 1/13 января 1889 года. Там же. С. 219.

¹²⁰ 19 апреля 1887 г. Там же. С. 139.

напитками вредно. Охотно соглашусь с этим. Но тем не менее я, т. е. больной, преисполненный неврозов человек, — положительно не могу обойтись без яда алкоголя, против коего восстает г. *Миклуха-Маклай*. Человек, обладающий такой странной фамилией, весьма щастлив, что не знает прелестей водки и других алкогольных напитков. Но как несправедливо судить по себе о других и запрещать другим то, чего сам не любишь. Ну вот я, например, каждый вечер бываю пьян и не могу без этого. Как же мне сделать, чтобы попасть в число колонистов Маклая, если бы я этого добивался???.. Да прав ли он? В первом периоде опьянения я чувствую полнейшее блаженство и *понимаю* в этом состоянии бесконечно больше того, что понимаю обходясь без *Миклухо-Маклахинского яда*!!!! Не замечал также, чтобы здоровье мое особенно от этого страдало. А впрочем: *quod licet Jovi, non licet bovi* <Что дозволено Юпитеру, то не дозволено быку. — С.Ф.>. Еще Бог знает кто более прав: я, или Маклай. Еще не такое ни с чем несравнимое бедствие: быть не принятым в число его колонистов!!!..»^[121]

Таким образом, тема пьянства просматривается в дневниках^[122] как своего рода преемница темы карточной

¹²¹ Там же. С. 211.

¹²² Впрочем и в письмах композитора второй половины 1880-х — 90-х годов, и в воспоминаниях современников об этом периоде его жизни отчасти отражена эта проблематика. В частности, в письме брату Модесту от 14/2 января 1888 года Чайковский писал: «Вчера вдруг опять напала на меня тоска по родине, по близким и полное отчаяние. Весь день пьянствовал...». Столь же показательна запись в мемуарах Н. А. Римского-Корсакова, относительно соответствующих бытовых подробностей «наездов» Чайковского в Петербург после 1891 года: «Сиденье в ресторанах до 3-х часов Лядовым, Глазуновым и другими обыкновенно заканчивает проведенное вместе время. Чайковский мог много пить вина, сохраняя при этом полную крепость силы и ума; немногие могли за ним угоняться в этом отношении.» (*Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни.*

игры в вист и в общей непрерывности с ней является неким олицетворением того, что можно назвать «неизбежным злом», но при этом едва ли еще и не «желательным» злом. И в такой своей интерпретации пьянство-вист весьма специфическим образом вписывается в контекст, который в рабочем порядке был определен нами как проявление некоего фактора «Зла» в творческой биографии композитора.

О действии этого фактора можно узнать из уникального замечания Модеста Ильича, относительно специфического свойства характера Петра Ильича Чайковского, постоянно проявляющегося у него, начиная с детских лет и до самой кончины. Модест Ильич описывает это свойство как «любовь к проказам», как «склонность к злым шуткам, которая всю жизнь странным образом уживалась с необычайной добротой и великодушием у Петра Ильича. Поставить в неловкое положение, довольно жестоко потрунить, а иногда отважиться на совершенно мальчишески дурную выходку, — до последних годов жизни — доставляло ему непостижимое удовольствие. Искушал он это всегда необыкновенной откровенностью, не без примеси некоторой дозы хвастовства, с которой сознавался в злорадственных чувствах и дурных поступках. Рассказывать свои проказы, нисколько не щадя себя, ему доставляло, кажется, еще больше удовольствия, чем их проделывать».^[123] О случайном характере сохранения

М., 1932. С. 232.).

¹²³ Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского: В 3 т. Т. 1. М.; Лейпциг, 1900. С.77–78. «К „сердитым“ господам и господам он особенно бывал безжалостен и в зрелом возрасте проделывал над ними вещи совершенно ребяческие».(Там же. С. 78).

этого замечание можно догадаться хотя бы по тому, что других прямых свидетельств проявления этого весьма яркого свойства в известных науке документах видимо не сохранилось. Скорее всего, информацию об этом скрывали и сам композитор, и люди его ближайшего окружения. Частично сохранившиеся отдельные подробности, являющиеся косвенными свидетельствами этого фактора, позволяют восстановить лишь некий самый общий характер или контур отдельных его проявлений, так что для реконструкции желаемого целого необходимо проведение некоторых экстраполяционных действий.

Наиболее прямые и доступные факты, дополняющие показания Модеста Ильича относительно постоянных фоновых проявлениях фактора «Зла», обнаруживаются в уже упоминавшихся дневниковых записях композитора о часто посещавшем его некоем чувстве невероятной немотивированной озлобленности. Иногда осознание этого чувства оказывается замаскированным общим раздраженным тоном описаниями происходящего. Например, в сообщении от 10/22 июля 1873 года о пребывании за границей в Швейцарии читаем: «По совету какого-то соотечественника остановились в отвратительном отеле *de France*. Все мерзко, но ужин превзошел всякие ожидания. Гниль и мерзость».^[124]

Чаще всего Петр Ильич ставит себе более точный и безжалостный диагноз — «Я зол» (запись от 6/18 июля 1873 года),^[125] или «Сегодня я так злился, так раздражался, что кажется, еще миг — и безобразную

¹²⁴ Чайковский П. И. Дневники. М.; Пг., 1923. С. 6–7.

¹²⁵ Там же. С. 6.

сцену ненависти и злобы готов сделать» (запись от 24 апреля 1884 года),^[126] или «На меня нашло отвращение к обществу пассажиров; самый вид их злит и ужасает меня» (запись от 13/25 мая 1891 года).^[127]

Здесь особенно существенно то, что чувство озлобленности нередко находило у него выражение в поступках, которые, впрочем, им не раскрыты. В большинстве своем подобного рода «сцены», «злые выходки» и «дурные поступки» не идентифицированы самим Чайковским. Однако они играют в его творческой биографии чрезвычайно важную роль и просматриваются, в частности, в скандальном уходе его со службы в Министерстве Юстиции и юродствованиях в условиях Консерватории; в претворении невероятно сложного сценария его притворной женитьбы и в сопровождавших ее любовных похождениях с Котеком; в специфическом раскрытии коллизий этого сценария в музыкально-драматургической содержательности создававшихся тогда 4-й симфонии и оперы «Евгений Онегин» и т. д. и т. п... Особого рода «выходками» и «сценами» можно считать преломление негативных поступков непосредственно в композиторском творчестве. Первым примером тому служит скандал, инспирированный Чайковским вокруг написания им летом 1864 года консерваторской программной увертюры «Гроза» по Островскому, когда вопреки учительским установкам и вкусам Рубинштейна он написал партитуру со всеми новейшими техническими средствами. Еще более скандальную «сцену» Чайковский «разыграл» в

¹²⁶ Там же. С. 15.

¹²⁷ Там же. С. 293.

экзаменационном сочинении — кантате «К радости», где он не только представил очень явную и злую пародию на стиль учителя — А. Г. Рубинштейна, но косвенно пародировал еще и музыку написанного на этот текст Финала 9-й симфонии Бетховена. Консерваторская комиссия, вероятно с целью избежания публичного скандала, не только сделала вид, что «ничего не заметила», но стерпела еще и другую вызывающую «дурную выходку» Чайковского, который демонстративно не явился на предшествующий исполнению дипломного сочинения обязательный экзамен по теории музыки. Не заострили на происшедшем должного внимания и биографы композитора. Однако это обстоятельство вовсе не снимает с повестки сам факт совершения на выходе из консерватории этой очень серьезной «злой шутки», «проказы» как это можно определить по терминологии Модеста Ильича.

В обеих «сценах» действия фактора «Зла» были преломлены в художественно-технологические самозадания. При этом в увертюре «Гроза» инспирированная фактором «Зла» интонационно-технологическая игра была ориентирована на своего рода «соревнование» с учителем, на доказательство ему ценности новейших достижений европейской музыки и требовала изобретательного творчески-созидательного подхода. Все издержки жанра «мальчишеской выходки» вполне искупались здесь творческими успехами композитора. В случае же с кантатой обнаружилась заложенная уже в самой технике пародирования тенденция к снижению художественно-образной содержательности переинтонируемой музыки, ведущая в случае своего однозначного применения без дополнительных

творческих импульсов к деструктивному результату или творческому самоуничтожению. И действительно, кантата вряд ли может быть отнесена к числу сколько-нибудь удачных сочинений композитора. Не сговариваясь, два критика, представлявших разные лагеря, — Ц. А. Кюи и А. Н. Серов вынесли кантате самый решительный и убийственный приговор.^[128] Можно так же предполагать, что по-настоящему оценить всю злонамеренность содеянного смог кажется лишь такой профессионал как А. Г. Рубинштейн. И это, вероятно, навсегда определило характер его последующих отношений с Чайковским.

К счастью, Чайковский не только преодолел искушение идти этим путем, но и смог поставить сам этот явно неизбежный для себя фактор «Зла» на службу творчеству. Уже в 1-й симфонии, написанной всего лишь спустя полгода после злополучной кантаты и поразительно отличающейся от нее высоким творческим пафосом и конструктивным совершенством, он «возвращается» на линию созидательной оппозиции к консерватории, начатой еще в «Грозе». Подтвердив свое «непослушание» учителю использованием материала из отвергнутых им сочинений — «Грозы» и фортепианной сонаты, Чайковский во всеоружии приобретенной традиционной композиторской техники в целом ряде ярчайших музыкально-стилевых аллюзий декларировал свою приверженность интонационным формам

¹²⁸ Ц. А. Кюи: «Консерваторский композитор г. Чайковский совсем слаб..., если бы у него было дарование, то оно хоть где-нибудь прорвало консерваторские оковы.» (Цит. по: *Альшванг А. А. П. И. Чайковский*. М., 1967. С. 86–87.).

А. Н. Серов: «Нет, не хороша кантата; я от Чайковского ожидал гораздо большего» (Цит. по: *Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского*. Т. 1. С. 181).

пренебрегаемых Рубинштейном Моцарта, Шумана, Глинки и русской крестьянской песни.^[129]

Общую суть такого служебного использования фактора «Зла» можно формализовать следующим образом. Испытывая воздействие взрывающего его внутренний мир раздражительного фактора, в тех случаях, когда это воздействие не разряжалось в бытовых или других каких-либо нетворческих ситуациях (скандалах, «сценах» и пр.), композитор находил ему выход, сублимируя его провоцирующее начало и его

¹²⁹ Предельная схематизация в принципе невербализуемых интонационно-конструктивных сюжетов «сцен», «разыгрываемых» в каждой из последующих симфонии выглядит следующим образом: Во Второй симфонии — в ключевых для музыкальной драматургии цикла I и IV частях Чайковский вступает в соперничество с принципами интонационной драматургии композиторов «новой русской школы», дискутируя, как с интонационной спецификой используемого песенного материала, так и с методами работы с ним... В Третьей он преодолевает схематизм и жанровую природу четырехчастного сонатно-симфонического цикла и выходит на соревновательный диалог с Берлиозом; впервые касается музыкально-образной сферы Смерти; использует новый формообразующий прием — «принцип кометы», когда необычайно яркое по смысловой энергетике вступительное интонационное ядро затем уравнивается всем последующим процессом своего «размывания»... В Четвертой создает целый клубок интриг самого разного толка и значения: намекая на сходство программы с намеченным в 5-й симфонии Бетховена принципом монотематизма, строит свою технологию пронизывающего тотального тематического развития и одновременно запутывает ситуацию нелепым сюжетным комментарием в письме к фон Мекк; снова привлекает технологическую, а на основе ее едва ли не сюжетно-образную подоплеку музыки Берлиоза из его «Фантастической» симфонии... В Пятой, бросая вызов классическим образцам, перенасыщает симфонию вальсами, в особенности в их лирических воплощениях; продолжает работу над принципами монотематизма. В Шестой в такой степени функционально схематизирует работу над тематизмом, что, по крайней мере, в I части это позволяет говорить о преобладании в нем гамм и трезвучий; в той или иной мере преодолевает традиционные обязательства жанровой природы всех частей симфонии, в результате чего Скерцо III части начинает претендовать на функцию Финала, а IV часть становится своего рода траурным эпилогом... Подобный схематизированный перечень можно было бы продолжить, перейдя к симфоническим сюитам, увертюрам, операм, балетам и т. д.

энергию в творческие задания, побуждающие создавать своего рода «проказы», «розыгрыши», «мальчишеские выходы» и даже «злые шутки» в музыкально-технологической и в художественно-содержательной сфере создаваемых произведений. Фактически в каждом удачном, значительном по масштабам своей содержательности произведении Чайковского обнаруживается наличие особой музыкально-технологической работы «взрывного» или хотя бы интонационно-диалогического, «дискуссионного» характера. Проявление этого провоцирующего фактора сделалось у композитора важнейшим условием для плодотворного творчества. И в тех случаях, когда этот фактор почему-то не проявлялся, например, в идеальных с точки зрения психологического комфорта условиях, композитор, кажется, нарочно провоцировал его зарождение.

Одним из возможных способов инспирирования фактора «Зла» в ранний период творчества Чайковского как раз и была его постоянная рефлексия по поводу игры в вист. Другим возможным способом пробуждения этого фактора, очевидно, была инсценировка вокруг себя или даже в своем восприятии ситуации, условно говоря, «преследования». Иногда в роли «преследователей» в его сознании выступали какие-то неприятные господа в вагоне поезда, на пароходе, на улице и т. п.; в других случаях — попрошайничающие мальчишки и т. д. Третьим и наиболее характерным именно в поздний период творчества Чайковского способом инспирации фактора «Зла» следует считать пьянство. Главное же в действии этого фактора то, что Чайковский чаще всего сам бывал причиной возникновения ощущения необходимой раздражающей ситуации, а она, в свою

очередь, вызывала у композитора состояние дискомфорта, ярости, скуки, злобы — т. е. всего того, что приводило в действие фактор «Зла», а тот провоцировал выход творческой энергии в очередной музыкально-технологической художественной «проказе», в музыкально-драматургической игре с интригой в мире звуков.

В. А. Поздеев. Киров

Сатирические аспекты мотива вина в семинаристских стихах XIX — начала XX века

В среде, связанной с церковным бытом, как семинаристов, так и священнослужителей складывался особый мир. Известно, что вся сложность и противоречивость культуры и жизни церкви отразилась в литературе, фольклоре, а также в особом типе творчества, связанного с понятием «третьей культуры» — творчестве семинаристов.

В народном творчестве, как и в поэзии «третьей культуры» в разных жанрах и на разных уровнях использовались определенные сатирические приемы. К числу наиболее распространенных можно отнести пародию, клише. Однако в фольклористике и литературоведении нет однозначных трактовок клишированности, канона, формульности, пародии, пародичности, стилизации, травестии, перелицовки и подобных явлений, которые используются как приемы, приводящие к некоему «двуединству» формы текстов, разнонаправленных по своему идейному смыслу.

Формально объект пародии сохранял свое смысловое значение и, в то же время, пародия придавала тексту новые сатирические краски и аспекты значений.

Категории клишированности, формульности, пародии могут быть уяснены с введением такого понятия когнитивной поэтики как «концепт» или «группы концептов». Концепт выделяет набор признаков, выражающих «идею подобия или сходства объединяемых единиц». Интерпретационные возможности концептов довольно велики, так как «понятие концепта отвечает представлению о тех смыслах, которыми оперирует человек в процессе мышления и которые отражают содержание опыта и знания, содержание результатов всей человеческой деятельности и процессов познания мира в виде неких „квантов“ знания».^[130]

С понятием концепта можно соотнести «литературную формулу», мотив. Однако, по мысли Дж. Кавелти, «литературная формула представляет собой структуру повествовательных или драматургических конвенций, использованных в очень большом числе произведений».^[131] По мнению ученого, формула состоит из двух составляющих: традиционного способа описания конкретных предметов и воплощением архетипических сюжетных форм.^[132]

¹³⁰ Кубрякова Е. С., Демьянков В. З. и др. Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996. С. 90.

¹³¹ Кавелти Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. № 22 (1996). С. 34.

¹³² Там же. С. 34–35.

Поэзия семинаристов как феномен «третьей культуры» отразила характернейшие признаки сочетания конкретных предметов и их архетипических форм жизни.

Семинаристы делили свою жизнь на две части: первая — вольная, хотя и протекавшая в строгих рамках закрытого учреждения, вторая часть — после семинарии, регламентированная церковными правилами, социальными нормами жизни. Любая регламентация предполагала своеобразную реакцию на какие-либо запреты. Отсюда возникает феномен так называемого антиповедения.

Семинаристы или бурсаки нередко обладали заметным поэтическим дарованием и даже становились профессиональными литераторами. Их творчество отражало не только основы усвоенных ими знаний, но и заключало в себе оценку их реального быта и нравов. Заметное место в поэзии семинаристов занимала сатирическая струя. В их поэтическом творчестве особо выделяются мотив «разгульной жизни» и связанный с ним мотив «пития». Именно это понятие становилось для семинаристов сферой преломления самых разнообразных смыслов, включающих в себя как представления о высоких материях, так и бытовых проявлениях семинаристской жизни. Это своеобразная бравада, которая становилась неотъемлемой частью их общежития. Мотив вина преломлялся как своеобразный концепт, связанный с христианским представлением о вине «как крови Господней», и носил эвхаристический смысл. Одновременно этот мотив воспринимался в сугубо бытовом, сниженном варианте. Семантическое поле, образуемое этими двумя полюсами включало в себя большой спектр оттенков смысловых значений: мотив свободы от канонов семинарского быта, свободы духа,

вызов традиционной морали, чувство корпоративного братства (единения), «уход» от тягот жизни и т. д.

Так, в песне «Если хочешь быть спокоен» наблюдаем рефрен «плевать!», отражающий отношение семинаристов ко всему, что мешает быть свободными:

Если хочешь быть спокоен,
В жизни горести не знать, —
Вудь всегда собой доволен,
Думать так: на все плевать!
Как студент, ты все по воле
Должен делать, иль гулять;
Если хочешь — сиди в школе,
А то в портерной — плевать!^[133]

Семантическое поле концепта «пития» часто пересекается с концептом «разгульной жизни». Так в песне «Воспоем мы, братцы, канту прелюбезну» помимо перечисления напитков, которые собираются пить семинаристы, возникает тема «красных девиц», придающая элемент эротизма:

С красными девицами,
Станем мы играти!
Бросим взоры,

¹³³ Надеждин К. Ф. Семинарист в своих стихотворениях (Сборник семинаристских песен) // Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Владимир, 1908. Кн. X. С. 46–47.

Пойдем в горы
Погуляем, погуляем!
Купим водки алой, —
Золотой — французской,
Притом не забудем
Взять с собою русской!
...Первую-то выпьем, —
Станем поздравлять!
Вторую-то выпьем, —
Станем целовать!
Ах, обоймем, —
Поцелуем!
Сердцем вздохнем!^[134]

Или, например, в стихотворении «Вот камень претыкания» семинаристы, как бы предвидя свою будущую жизнь в приходе, показывают невозможность изменить собственную внутреннюю сущность:

...Дьячками мы прилежными
По виду будем жить;
Во всем же прочим прежними
Имеем честь пребыть:

¹³⁴ Там же. С. 53–54.

И трубочку, и водочку

Не будем оставлять...^[135]

Эти произведения по форме чаще всего рукописные, но они примыкают к фольклорным, поэтому могли бытовать как в устной, так и в письменной форме.

Полная семантическая картина концепта «семинаристской тяжелой / веселой жизни» устанавливается на основе нескольких факторов. Первым фактором является выбор «ракурса» при рассмотрении текстовой ситуации и соотнесение ее с концептными смыслами.

Двенадцать лет с тоской долбили

Мы одряхлевшую латынь;

Из-за нее нас били, били! —

Она нам горче, чем полынь!

Ах, много вынесла ты горя,

Победна наша голова!

Не знала отдыха, покоя —

Всегда, всегда в труде была!^[136]

Второй фактор — это внутренняя структура текста, в которой детализируется семантическое поле «тяжелой жизни» и усиливается рифмой «долбили — били, били». При всей тяжести семинаристского житья, их поэтические

¹³⁵ Там же. С. 43.

¹³⁶ Там же. С. 15

тексты наполнены некоей «ободряющей» интонацией или энергией, в которой ментальность автора-семинариста (молодого человека с неистраченной энергией) в данном тексте проявляется имплицитно, например, в концептах «одряхлевшая латынь», «победна наша голова». На наш взгляд, здесь происходит своеобразное доминирование одного концепта над другим.

В восемьсот восьмом году

Было в Твери городу.

Ой, калина моя!

Ой, малина моя!

Семинаристик молодой,

Постояльчик удалой

Ой....

Он пивца, винца не пьет,

В рот хмельного не берет,

Ой...

А чтоб быти веселу, —

Курит трубку табаку,

Ой...

Вот старуха-лепетуха —

Не любила того духа...

Ой...

На улицу выходила,
Профессору говорила.

Ой.....

Профессор-то рассудил,
Бабу в шею проводил.

Ой.....

Ты старуха не сердись,
С семинаристом помирись.

Ой....

Использование припева народной песни придает игривый характер стиху, отсылает к народному стереотипу восприятия питания, курения, веселья. Иронизирование над старухой-лепетухой невольно усиливает интерпретационные возможности концепта профессора-учителя-наставника: от положительного (в песне) до отрицательного.

Концептуальные совокупности источников народной конфессиональной сатиры чрезвычайно широки: в русском сатирическом фольклоре пародируются церковные службы, катехизис, молитвы, официальные документы.

Примечательна и пародия на песнопения, которые в церкви распевались на «гласы». Эти напевы многие священнослужители запоминали благодаря так называемым «подобнам» с шуточным содержанием:

Глас 7-й

Возрадуется пьяница о склянице
И уповаает на полштоф.
Летел скворчик по улочкам,
По переулочкам.
Напали на скворчика разбойнички
И ограбили его.^[137]

Привычное содержание церковных «гласов» заменялось на «необычное» сниженное, комическое, шуточное. Это «необычное» становилось «обычным», хорошо запоминающимся, формульным, знаковым, которое можно было вспомнить в любых обстоятельствах, а вслед за текстом вспоминался и напев. Происходило прочтение ментальной модели текста.

Настоечка двойная,
На зелье составная,
Сквозь уголь пропускная —
Восхитительна!
И стоит лишь напиться, —
Само собой звониться,
И хочется молиться

Умилительно!^[138]

Такое явление: неразрывной связи текста и напева отмечается и в авторской литературной пародии. Формальные признаки текста сочетаются с очень сильной позицией напева в проявлении суггестивности. Видимо, поэтому многие поэты-самоучки, авторы пародий использовали песенную форму, пародируя определенной содержание. Известная песня студентов «Там, где Крюков-канал» имеет вятский семинаристский вариант «Там, где Вятки конец».^[139] Песня исполнялась на мотив «началки», то есть начальной молитвы, в ней сатирически обыгрываются библейские реалии и цитаты.

Там, где Вятки конец,

Где уж поле и лес

Вскользем место у нас

Называется.

Припев:

Пиво, пиво, пиво, пиво.

Пиво тра-ра-ра,

Вспомни ты, как испили

Втроем мы три ведра.

Припев.

¹³⁸ Надеждин К. Ф. Указ. соч. С. 60.

¹³⁹ ЦДНИ-КО. Ф. 45. Оп. 1. Д. 76. Л. 51–51 об.

Есть там дом небольшой,
Невысокий такой.

Этот дом «Капернаумом»
Именуется.

Припев.

Питейный дом семинаристы называют «Капернаумом», как известно, Капернаум — это «село Наума» или «село утешения» Иисуса, который предрек, что «и ты Капернаум, до неба вознесшийся, до ада низвергнешься». Таким образом, в концепте «питейного дома» выявляется несколько семантических полей: от «блаженного забытья в вине» до «бесовского соблазна вином».

Там Никитин Иван,
Из болванов — болван,
От чужих кошельков
Наживается.

Припев

От зари до зари,
Лишь зажгут фонари,
В этот дом семинары
Шатаются.

Припев.

И всю ночь на пролет

Они пьют и поют,
Меж собой и с другими
Ругаются.

Припев

Крик, шум, смех никогда
Не стихает тогда,
Звонким эхом кругом
Разливается.

Припев

А когда в голове,
Как в чугунном котле
Винный пар до конца
Уж сгущается.

Припев.

Тогда пьяных семья,
«Вся свиньёю свинья»,
В «Alma mater» свою
Отправляется.

Припев.

Но решетчатый двор
И на дверях запор

Для гуляк тут преградой
Является.

Припев

Но не в первый уж раз
Каждый пьяный из нас
«Яко тать ину де»

Преправляется.

Припев.

Между тем у ворот,
Точно мартовский кот,
Сам Лепорски жандарм
Дождается.

Припев.

И известен финал,
Всех гуляк он поймал
И доволен собой,
Улыбается.

Припев.

Сатирический концепт «жандарма» расширяется до похотливого мартовского кота, который, дождавшись «добычи», «доволен собой, улыбается». Еще одним мотивом в этой песне является мотив «как святой Иван

Богослов^[140] взирает на забавы семинаристов» (в других вариантах упоминается святой Харламий):

А Иван Богослов,
Покровитель ослов,
Сверху смотрит картины,
Катается.

Припев.

Ах, зачем я старик
И на небо проник?
Вон, ведь как на земле
Забавляются.

Припев.

И питомцы мои,
Семинары мои
Лучше всех пьют везде,
Отличаются.

Припев.

«Сколь-то испивающий»^[141]

А Харламий святой

¹⁴⁰ В других вариантах упоминается святой Харламий. См.: Городские песни, баллады и романсы. М., 1999. С.513–514.

¹⁴¹ ЦДНИ-КО. Ф. 45. Оп. 1. Д. 76. Л. 51–51 об.

С колокольни большой
Сверху смотрит на них,
улыбается.^[142]

Сатирическое осмысление окружающей действительности — один из аспектов коллективного сознания, выработанных стереотипов, которые обогащали как фольклорную, так и книжную традиции. Создавался фонд сатирических мотивов, образов, художественных приемов. Эффект сатирической традиционности нарастает в зависимости от разработанности этих элементов, важнейшим из которых является мотив «пития» с расширенным семантическим полем, в котором выделяется рассмотренная группа концептов.

Н. И. Ищук-Фадеева. Тверь

«Дионисизм» чеховского театра

Драма — единственный род литературы, для которого вино было не просто ситуационно органично, но стало одним из условий рождения театра. Именно Дионис и его страсти положили начало драме как роду и первоначальной жанровой слитности трагедии, комедии и сатирической драмы. Именно такой бог, соединивший в себе, казалось бы, несоединимое, и смог породить столь, на первый взгляд, несхожие жанры, как трагедия и комедия: «Бытовым дублетом к превращениям был шутовской маскарад, бытовым дублетом к призрачной, но ужасной по последствиям борьбе Диониса с людьми

¹⁴² Городские песни, баллады и романсы. С.514.

стала греческая трагедия».^[143] Своеобразно распределяются и функции бога в соответствии с жанровым воплощением его страстей: вакхический, т. е. неистовый, не знающий меры, а потому разрушительный, определил структуру трагедии, где изначальная гармония мира постепенно и последовательно разрушается вплоть до полной катастрофы. Лисий, как начало примиряющее, снимающее трагизм, соответственно определяет структуру комедии с ее тяготением к компромиссу, с неприятием трагизма и как мировоззрения, и как типа отношения к действительности, имеющего разрушительные последствия. Это деление, безусловно, относительное, ибо и трагедия содержит в себе начало примиряющее, «разрешающее узы» (на этом принципе построен эффект катарсиса), и комедия содержит в себе элемент разрушения. Взаимопроникновение и взаимосвязь двух жанров обусловлены их смысловым единством на раннем этапе развития театра.

Дионис — бог исключительный даже для Олимпа, и не только потому, что нектару и амбросии он предпочитал дары лозы виноградной. Вакх — воплощение одного из двух основных жизненных начал:

Одно — Деметра-мать

(Она ж Земля; как хочешь называй).

Она сухой лишь пищею нас кормит;

Ее дары дополнил сын Семелы:

Он влажную нам пищу изобрел —

¹⁴³ Анненский И. Театр Еврипида. Т. 1. СПб., 1906. С. 18.

Тот винный сок, усладу всех скорбей.
В нем он и сон нам даровал. Забвенье
Дневных забот, — иного ж не найти
Им исцеленья. Он вдобавок людям,
Сам бог, себя дозволил в возлиянье
Другим богам преподносить — и этим
Всех благ он стал источником для них.^[144]

Иначе говоря, Дионис, при всей сложности божественной судьбы, своими сторонниками воспринимался не столько как бог радости, сколько как бог жизни, ибо без его помощи «дар напрасный, дар случайный» вынести человеку не представляется возможным.

Дионис известен и как «воитель», покоривший многие народы и страны. Но, как сформулировал Байрон в «Сарданапале», «блеск обманной славы» завоевателя — это удел смертных, «чудовищ в людской личине», несущих людям страдание и гибель. Преодоление страдания — знак божественности, и он объединяет и Вакха, и приобщающегося к его дарам, а значит, в принятии даров Диониса есть привкус богов. Эта метафора, строго говоря, не является таковой, ибо мы имеем дело не с семантическим движением, а с предметностью обрядовой традиции. Наконец,

...он — и вещатель: в исступленье Вакха

¹⁴⁴ Еврипид. Вакханки // Еврипид. Трагедии. Т. 2. М., 1980. С. 387.

Пророческого духа скрыта мощь —
Своим наитьем необорным бог наш
Завесу тайн с грядущего срывает.^[145]

Отсюда — «обреченность» трагического героя на про-зрение, т. е. способность видеть мир иной, например, общаться с героями из подземного царства или «зреть» себя как другого, т. е. увидеть истину бытия.

Наконец, Вакх подарил человеку спасение от одиночества. «Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или порабощенная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном — человеком».^[146] Впрочем, освобожденная природа двояко проявляется в человеке — и как мощная разрушительная сила, и как приобщающая к своей мощи, т. е. как дарующая.

Как известно, вино как необходимый компонент обряда появилось значительно позднее отпочковавшейся от ритуала драмы, но «кровно» связано с драмой именно через обряд. «Вино — позднейшая стадияльная замена крови, и крови разрываемого на части тотема — жертвенного животного; как эта кровь, имеющая евхаристическое значение, связана с образом исчезновения-появления, смерти-жизни, так и „вино“ сохраняет значение смерти-воскресения и смерти-рождения... Питье крови — древнейший акт

¹⁴⁵ Там же. С. 388.

¹⁴⁶ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 62.

спасения и исцеления, и вино, становясь на его место, вбирает в себя его семантику, лишь обновленную тем, что „спасение“ и „исцеление“ уже носят земледельческий характер, характер оплодотворения и рождения».^[147]

При этом сразу, с момента самоопределения драматических жанров, обнаруживается амбивалентность вина, его способность как возбуждать неведомые самим человеком в себе силы, так и даровать забвение, и эта двуединая способность распределяется строго жанрово. Трагедия, как старший из драматических жанров, сохранила обрядовое значение вина-крови, что во многом окрашивает трагедийный образ, в котором более или менее явно просматривается образ страдающего бога, прародителя театра. Комедия — более молодой жанр, и она, комедия, усваивает позднейший заменитель крови — вино.

Вино явлено в комедии в своем собственном качестве именно потому, что оно, наряду с едой, обеспечивает как силу и здоровье плоти, так и необходимое возбуждение для бесконечного продолжения человеческого рода. Отсюда не только знаменитое комедийное обжорство, но и не менее знаменитые попойки, и Фальстаф — идеальная модель комедийного героя. При этом комедийный герой даже не подозревает, что вино может быть сопряжено с трагедией.

Непосредственно с обрядовым винопитием связана и комедийная героиня. Естественно, что сакральный брак — жанровая цель комедии — породил богатую метафористику любви, прежде всего в семантическом

¹⁴⁷ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 82.

поле спасения, под которым подразумевается обеспечение человечеству бессмертия, в отличие от смертности каждого конкретного человека. В результате этой образной эволюции «получается метафора, которая к концу родового строя принимает образ „блуда“, „распутства“; этот образ массового оплодотворения, прикрепленного к отдельным женщинам, тесно увязывается с рождением и преодолением смерти, а потому спасением. Так „блуд“ оказывается метафорой спасения, а женское божество производительности — божеством эротической любви, или жрицей ее, или просто блудницей. Коррелят мужского плодотворяющего начала, такая богиня становится его парным соответствием, и т. к. они оба проходят под одинаковым семантическим знаком, то получилась такая чуждая для нас пара, как Спаситель и Блудница <...>. Получает смысл культ Афродиты Гетеры, сакральное значение гетеризма вообще, специальное обращение к гетерам, когда нужно молиться о спасении».^[148] Как известно, многие блудницы, действительно, спасли город. Любопытно, что коррелятивная пара Спасителя, ставшего героем мистерий, определяет жанровую мораль и законы комедии, ибо именно в комедии «спасителем» оказывается «блудница», т. е. та, которая с большим совершенством владеет искусством и наукой любви. В образе Лисистраты это обрядовое значение любви проступает явно, именно в идее борьбы за продолжение человеческого рода. На поздних этапах эта же идея завуалирована в удвоении или даже умножении любовных интриг, которые буквально пронизывают структуру комедии (особенно заметно эта всеобщность

¹⁴⁸ Там же. С. 85.

любовных игр, например, в шекспировском «Сне в летнюю ночь»). Кстати, любовный напиток — это, безусловно, десакрализованный образ обрядового вина, напиток, в котором снята амбивалентность первоисточника и обнажено целевое назначение.

В трагедии вино дарует не радость и не жизнь, но смерть. Отравленное вино привело к гибели шекспировскую Гертруду («Гамлет»); в вине растворяет яд Сальери, чтобы пир закончился «вечным сном» гениального соперника. Иначе говоря, в трагедии вино возвращается к своему первоисточнику — крови, заменителем которой оно выступает в момент трансформации жертвоприношения. Архаическая обрядовость проступает в трагедии даже тогда, когда героям не подносят отравленного вина, — в ситуации страдания и губительного прозрения, в момент невыносимого страдания и нередкой для трагедийного мира гибели протагониста. Вино, таким образом, оказывается достаточно жестким структурным показателем классического жанра, равно как и индикатором разного рода жанровых аномалий.

Очень интересный материал в этом аспекте дает чеховский театр. Герои чеховских драм, как правило, пьют не очень много, но всегда знаково. Так, в «Дяде Ване» Елена Андреевна и Соня пьют брудершафт — архаический вариант «побратимства», т. е. скрепление духовного родства кровью-вином. Выпивают, но не на брудершафт, а просто в знак примирения Тузенбах с Соленым, но последний, отрекаясь от обряда (но не от коньяка), не принимает таким образом и примирения. Особо знаковым оказывается шампанское. Не имея обрядового значения, оно становится символом и показателем триумфа / торжества, поэтому не столь уж

алогичной выглядит сцена несостоявшегося сватовства Лопухина: нет шампанского — нет и брачного предложения.

Своего рода постулатом к обозначенной проблеме могут стать слова Дорна: «Вино и табак обезличивают. После сигары или рюмки водки вы уже не Петр Николаевич, а Петр Николаевич плюс еще кто-то; у вас расплывается ваше я, и вы уже относитесь к самому себе, как к третьему лицу — он».^[149] Начнем с того, что посыл Дорна таит в себе некое противоречие: заявленное обезличивание не подкрепляется обоснованием тезиса, а опровергается — Петр Николаевич остается, но к нему прибавляется еще некто неизвестный. И вот этот «X» может быть самым разным. Так, в «Калхасе» знаменательна сцена, когда Светловидов, «налимонившись» и уснув в театре, не заметил, что спектакль уже кончился. Увидев ночной театр, он импровизирует спектакль, где старый актер попеременно говорит словами Гришки Отрепьева и Лира, Отелло и Чацкого, наконец, он отождествляет себя с Гамлетом. Примеряя на себя некогда сыгранные роли, он под впечатлением «вина и зрелищ» чувствует себя то талантливым и, значит, не старым, ибо талант не знает возраста, то старым и ничтожным, рабом и «игрушкой чужой праздности». В этом этюде удивительно обыгрывается «я» как «он». С одной стороны, «он» — это роли, которые он играл, и в этом смысле состояние «я» = «он» для Светловидова естественно в силу профессии. С другой стороны, под влиянием вина происходит своеобразная инверсия субъекта — «я» это

¹⁴⁹ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1972–1983. Т. 13. С. 23.

«они»: он был обманут, как Чацкий, он обманщик, как Отрепьев, он нищ, как Лир, и, подобно Гамлету, не может решить важнейшего вопроса бытия: кто он, талант или фигляр?

Ситуация, как очень часто в чеховском театре, парадоксальная. С одной стороны, вино, как неперемное условие дионисических действий, имеет своей целью возвращение к «всеобщности»: «...государство и общество, вообще все пропасти между человеком и человеком исчезают перед превозмогающим чувством единства, возвращающего нас в лоно природы».^[150] Эта обрядовая слитность чрезвычайно важна для драматургии: именно на эффекте общности переживаемой эмоции строится столь важный для театра катарсис. Здесь же вино выступает знаком не единства, а отчуждения «я» от «я», но с другой стороны, это не столько отчуждение или забвение собственной индивидуации, сколько дорновская формула «Петр Николаевич плюс еще кто-то». В «Лебединой песне» — в силу актерской профессии героя — этот «X» точно обозначен, и «X», строго говоря, не есть неизвестная величина не только для Светловидова, но и для зрителя, способного соотнести чеховского героя с его ролями.

В любом случае это выход за пределы собственного «я», и пределы эти, как и вино, неоднозначны. Этот «он» («они» — для Светловидова) может привести к курьезным ситуациям, как в «Калхасе»; может уничтожить, как Чебутыкина в «Трех сестрах», но способен и на то, что не под силу «я». Астров: «Обыкновенно, я напиваюсь так один раз в месяц. Когда

¹⁵⁰ Ницше Ф. Указ. соч. С. 82.

бываю в таком состоянии, то становлюсь нахальным и наглым до крайности. Мне тогда все нипочем! Я берусь за самые трудные операции и делаю их прекрасно; я рисую самые широкие планы будущего; в это время я уже не кажусь себе чудаком и верю, что приношу человечеству громадную пользу... громадную! И в это время у меня своя собственная философская система, и все вы, братцы, представляетесь мне такими букашками... микробами».^[151] Этот «освобожденный» Астров, может быть, переживает то, что Ницше обозначил как «контраст <...> подлинной истины природы и культурной лжи»,^[152] в данном случае «я», контролируемое разумом, проигрывало «я» природному в смелости и широте. Иначе говоря, этот «Х» Астрова обнаружил «сверхприродные способности» (Ницше), обогатив приобщившегося к вакховой лозе.

Третий врач чеховского театра, Чебутыкин, демонстрирует в большей степени ситуацию «минус кто-то», чем «плюс». Чебутыкин: «Думают, я доктор, умею лечить всякие болезни, а я не знаю решительно ничего, все позабыл, что знал, ничего не помню, решительно ничего. <...> Черт бы побрал. В прошлую среду лечил на Засыпи женщину — умерла, и я виноват, что она умерла. Да... Кое-что знал лет двадцать пять назад, а теперь ничего не помню. Ничего... В голове пусто, на душе холодно. Может быть, я и не человек, а только делаю вид, что у меня руки и ноги... и голова; может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне. Что я хожу, ем, сплю. (Плачет.) О, если бы не

¹⁵¹ Чехов А. П. Указ. соч. С. 82

¹⁵² Там же. С. 84.

существовать! < ... > Третьего дня разговор в клубе; говорят, Шекспир, Вольтер... Я не читал, совсем не читал, а на лице своем показал, будто читал. И другие тоже, как я. Пошлость! Низость! И та женщина, что уморил в среду, вспомнилась... и все вспомнилось, и стало на душе гадко, мерзко, пошел, запил...». ^[153]

Два доктора — две ипостаси дионисийства, дар возбужденья и дар забвенья. Казалось бы, противоположные ситуации, но при этом Астров *обозначает*, что философствует, а Чебутыкин излагает основные положения философии Шопенгауэра, во многом повлиявшего на Ницше. Сама же эта склонность к философствованию, к размышлениям о смысле и сути бытия — это наследие прозревающего героя трагедии, но как трагедия ни драма «Три сестры», ни сцены из деревенской жизни («Дядя Ваня») не состоялись. Прозрение трагедийного героя глубоко лично и настолько катастрофично, что возвращение к прежней жизни невозможно. Герой *принимает* страдание, пределом которого является смерть. Знаки классической трагедии остались ровно в той степени, чтобы быть узнаваемыми; сюжет, редуцировав пафос и лишившись ситуации randevу героя с судьбой, преобразовал и сам жанр.

Чеховские герои соотносимы, видимо, с тем явлением, которое можно обозначить как *трагизм познания*, о чем писал Ницше: «Дело в том, что восторженность дионисического состояния, с его уничтожением обычных пределов и границ существования, содержит в себе, пока оно длится,

¹⁵³ Чехов А. П. Указ. соч. С. 160–161.

некоторый *летаргический* элемент, в который погружается все лично прожитое в прошлом. Таким образом, между жизнью повседневной и дионисической действительностью пролегает пропасть забвения. Но как только та повседневная действительность вновь выступает в сознании, она ощущается как таковая с отвращением; аскетическое, отрицающее волю настроение является плодом подобных состояний. В этом смысле дионисический человек представляет сходство с Гамлетом: и тому и другому довелось однажды действительно узреть сущность вещей, они *познали* — и им стало противно действовать; ибо их действие ничего не может изменить в вечной сущности вещей, им представляется смешным и позорным обращенное к ним предложение направить на путь истинный этот мир, „соскочивший с петель“. Познание убивает действие. Для действия необходимо покрывало иллюзии — вот наука Гамлета...». ^[154]

Особое отношение к поступку и своеобразно понятое действие в драматургии Чехова — тема, вызывающая пристальный и неутрачивающий интерес как чеховедов, так и теоретиков драмы. Очевидно, что действие в новой драме вообще, у Чехова в частности, понимается в значении, более близком античному, нежели новоевропейскому, т. е. именно как «действие», а не как действие — последовательно развивающаяся система акций и реакций. Действо как явление героя перед лицом Судьбы, борьба с которой невозможна, — вот подлинный сюжет античной трагедии, для воплощения которого необходимо истинно дионисийское состояние, в котором — и только в нем — возможен

¹⁵⁴ Ницше Ф. Указ. соч. С.82.

выход человека за пределы ограниченного настоящего. И целью трагедии является не *узнавание*, но *познание*, познание самого себя и мира. При этом возбужденное состояние может достигаться через приобщение к вину (дионисийствующий Астров), но вместо вина может быть и чай, и даже отсутствие чая, ибо «опьяненное воодушевление» может быть вызвано не вином, а идеей, эмоцией, музыкой и т. д. Иначе говоря, в театре Чехова обнаруживаются все виды дионисийства, правда, без финального трагедийного акта «смертельного» прозрения (в античной трагедии прозрение почти всегда наступало за миг до гибели), но в некоторых пьесах, в частности, в «Дяде Ване» и «Трех сестрах» — с обязательным для классической трагедии метафизическим утешением.

Особый случай представляет собой «Чайка». Нам уже доводилось писать о своеобразии жанра этой странной комедии, равно как и о ее обрядовости.^[155] Рассматривая «Чайку» в «винном» аспекте, мы, уже с других позиций, вновь получаем весьма любопытную мифологическую картинку, проясняющую образ Тригорина. Известно, что Чехов как творческая индивидуальность «раздвоился» между Треплевым, которому автор доверил свои размышления о старом и новом театре, и Тригориним, которому достались собственно чеховские приемы создания образа, его ярко индивидуальные приемы письма. Причем, творчество обоих героев осталось за пределами пьесы, и судить об их достоинствах мы можем только по отзывам других персонажей. Они же, отзывы, разноречивы: Тригорин в

¹⁵⁵ См.: Ищук-Фадеева Н. И. «Чайка» А. П. Чехова: миф, обряд, жанр // Чеховиана. Полет «Чайки». М., 2001.

начале комедии уже известен, но, по собственной характеристике, он писатель «второго ряда». Треплев в конце комедии тоже известная и интригующая личность, но при этом остается непроясненной мера его таланта. Треплев как художник, в ницшеанской терминологии, соединяет в себе аполлоническое и дионисийское начало. Тригорин же — образ, который актуализирует первоначала славянской мифологии. Так, финальная сцена «Чайки» начинается словами Аркадиной: «Красное вино и пиво для Вориса Алексеевича ставьте сюда, на стол».^[156] Сочетание напитков довольно странное, если не сказать невозможное для знатока или хотя бы ценителя, но совмещающее в себе основные мифологические понятия: «...пиво и вино принимались за поэтические метафоры крови, <...> кровь превращается в крепкий мед...».^[157] Мед / сома в древнеиндийской мифологии был метафорическим обозначением напитка богов, дарующем бессмертие. В скандинавской поэзии мед — это символ поэзии, в русской — мед в сочетании с пивом становится формулой свадебного пира, символизирующего благополучное завершение злоключений героев. Поразительно, как переосмысливается эта мифологема в «Чайке».

Мед возникает в знаменитом монологе Тригорина: «...и нет мне покоя от самого себя, и я чувствую, что съедаю собственную жизнь, что для меда, который я отдаю кому-то в пространство, я обираю пыль с лучших

¹⁵⁶ Чехов А. П. Указ. соч. С. 59.

своих цветов, рву самые цветы и топчу их корни...».^[158] Трагизм, окрашивающий два образа писателей, начинающего и состоявшегося, разного рода. Трагизм Треплева более или менее очевиден — прозрение и смерть, может быть, даже слишком явные знаки жанра. Иначе говоря, Треплеву — кровь, Тригорину — «мед и пиво». Но и эта формула означает здесь не радость и веселье, а скрытый трагизм, обнаруживающийся в концепции творчества, уничтожающего жизнь своего создателя: Тригорин вынужден признаться, что живет только для того, чтобы писать, ибо жить, чтобы жить, он уже (или еще?) не может. Трагизм *познания*, ощущаемый начиная с античности, преобразуется в трагизм *создания*. Но творчество, т. е. нечто метафизическое, не приносит ему бессмертия (Треплев: «Мило, талантливо... но... после Толстого или Зола не захочешь читать Тригорина»;^[159] Тригорин: «А публика читает: „Да, мило, талантливо... Мило, но далеко до Толстого“, или: „Прекрасная вещь, но 'Отцы и дети' Тургенева лучше“. И так до гробовой доски все будет только мило и талантливо, мило и талантливо — больше ничего, а как умру, знакомые, проходя мимо могилы, будут говорить: „Здесь лежит Тригорин. Хороший был писатель, но он писал хуже Тургенева“^[160]), равно как лишен писатель бессмертия и физического — его ребенок умер». Таким образом, знаки свадебного пира («мед-пиво пил...») оказываются скомпрометированными: несостоявшийся брак с Ниной, возвращение к «прежним

¹⁵⁸ Чехов А. П. Указ. соч. С. 29.

¹⁵⁹ Там же. С. 9.

¹⁶⁰ Там же. С. 30.

привязанностям» — не из любви, а «по бесхарактерности», наконец, выстрел — все это, в соответствии с известной формулой «где стол был явств, там гроб стоит», разительно преобразует как сюжет, так и жанр. «Чайка» — это принципиально трансформированная «комедия ошибок», при этом «ошибку» здесь, видимо, нужно понимать в античном значении, как синоним понятия «трагической вины», осознание которой возможно только благодаря четко выстроенному сюжету, в логике драматической иронии: чем больше герой стремится к намеченной цели, тем ближе он к сокрушительной катастрофе. Момент достижения цели, как правило, означает не триумф, но поражение, не торжество, но гибель. Именно на этой двойственности строилась классическая трагедия рока. Нина хотела стать актрисой — и стала ею; Константин хотел стать писателем — и стал им, но при этом они оба, каждый по-своему, пришли к катастрофе, каждый — к своей, глубоко лично им понятой. «Чайка» может быть прочитана и как комедия рока, и как «комедия о комедии», где основные принципы структурной организации жанра собраны и эстетически дискредитированы.

Еще более сложно преобразуется в чеховской драматургии комедийная эротичность. Многочисленные любовные многоугольники с трудно- или вообще неразрешимыми ситуациями, казалось бы, мало имеют общего с комедией. Тем не менее, «Вишневый сад» обозначен как комедия. Образ Раневской соткан из таких тончайших и противоречивый нюансов, что, думается, еще не одно поколение читателей, как профессионалов, так и любителей, будет ломать копья вокруг этой «святой грешницы». В этом определении сведено воедино два

диаметрально противоположных взгляда на Любовь Андреевну. Но, столкнув их, мы получаем образ женского коррелята Спасителя — блудницы, спасающей город или народ.

Мотив спасения в «Вишневом саде» закреплен за судьбой сада, но, учитывая сам текст («Вся Россия — наш сад») и мощный культурологический фон, как европейский, японский, так и чисто русский, можно без большого преувеличения сказать, что спасти комедийная героиня должна всю Россию. И то, что спасение выглядит сомнительным, связано с нашим невольным соотношением с давно сложившимся представлением о том, что спасение — в действии. Но то, что выглядит как отрицательное бездействие в глазах окружающих, самим героем может мыслиться как этически высокое, неизбежное и необходимое. Раневская хочет своим способом — через покаяние — избежать катастрофы. Она отказывается от своего маленького, но очень дорогого для нее мира-сада, и она в этой ситуации не одинока. Вопрос, стоит ли спасать то, что обречено и должно погибнуть, стоял уже перед Гамлетом. И он тоже не пожелал бороться за лучшее место в «тюрьме». Ромул Дюрренматта («Ромул Великий») пошел еще дальше: осудив великий Рим, он не только не попытался спасти его (как Раневская), но сделал все от него зависящее, чтобы «вечный Рим», где цивилизация победила культуру («дачи» вместо «сада»), остался только в памяти людей. Так же, как в трагедии переосмысляются понятия героя и действия, в комедии преобразованы «блудница» и ее задача, за образом Лисистраты просматриваются — одновременно — Вакх и Лисий. Но это уже — выход на иную тему.

Т. Г. Ивлева. Тверь

Шампанское в художественном мире А. П. Чехова

«Пришел доктор, велел дать **шампанского**. Антон Павлович сел и как-то значительно, громко сказал доктору по-немецки (он очень мало знал по-немецки): „Ich sterbe...“

Потом взял бокал, повернул ко мне лицо, улыбнулся своей удивительной улыбкой, сказал: „Давно я не пил **шампанского**...“ <здесь и далее выделено мною. — Т.И.>, покойно выпил все до дна, тихо лег на левый бок и вскоре умолкнул навсегда... И страшную тишину ночи нарушала только как вихрь ворвавшаяся огромных размеров черная ночная бабочка, которая мучительно билась о горящие электрические лампочки и металась по комнате.

Ушел доктор, среди тишины и духоты ночи со страшным шумом выскочила пробка из недопитой бутылки **шампанского**...». ^[161]

Представляется, что семантика последнего чеховского жеста, ставшего широко известным благодаря воспоминаниям О. Л. Книппер-Чеховой, может быть реконструирована и через включение этого жеста *в контекст художественного мира* писателя — мира его

¹⁶¹ Книппер-Чехова О. Л. Воспоминания // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. CD-ROM «А. П. Чехов».

прозы и эпистолярного наследия. Ведь *зона контакта*, о которой писал М. М. Бахтин и которая существует между миром художественным и миром реальным, предполагает, в том числе, и возможное проецирование художественных законов, *созданных* писателем, на его собственную реальную жизнь. «На какой-то миг художественного бытия законы творчества становятся законами жизни. Но и этого мига достаточно, чтобы судьба писателя оказалась в зависимости от тех законов, которые вошли в мир по воле творца. На такой основе формируется поэтика жизнетворчества».^[162]

В этот момент автор как лицо конкретно-биографическое становится равным автору-творцу или, если вновь воспользоваться терминологией Бахтина, первичному, *молчащему* автору.^[163] Но воплощается (реализуется) этот автор-творец теперь не в слове-образе своего художественного текста, а в факте своей реальной жизненной биографии. Этот факт и становится, вероятно, моментом окончательного, полного самовыражения художника — слияния в единое целое всех ипостасей его жизненного и творческого «Я».

Семантическое поле чеховского *шампанского* эксплицировано и практически исчерпано в небольшом одноименном рассказе «Шампанское» (1886). Примечателен уже тип повествования, довольно редкий в прозе Чехова, — монолог, маркирующий сближение,

¹⁶² Ауэр А. П. Художественный мир // Литературоведческие термины. Материалы к словарю. Коломна, 1999. С. 107.

¹⁶³ См.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 353.

пусть даже и формальное, *первичного и вторичного* автора:

«Не верьте шампанскому... Оно искрится, как алмаз, прозрачно, как лесной ручей, сладко, как нектар; ценится оно дороже, чем труд рабочего, песнь поэта, ласка женщины, но... подальше от него! Шампанское — это блестящая кокотка, мешающая прелесть свою с ложью и наглостью Гоморры, это позлащенный гроб, полный костей мертвых и всякия нечистоты. Человек пьет его только в часы скорби, печали и оптического обмана.

Он пьет его, когда бывает богат, пресыщен, то есть когда ему пробраться к свету так же трудно, как верблюду пролезть сквозь игольное ушко.

Оно есть вино укравших кассиров, альфонсов, безудых саврасов, коковок... Где пьяный разгул, разврат, объегоривание ближнего, торжество гешефта, там прежде всего ищите шампанского. Платят за него не трудовые деньги, а шальные, лишние, бешеные, часто чужие...

Вступая на скользкий путь, женщина всегда начинает с шампанского, — потому-то оно и шипит, как змея, соблазнившая Еву!

Пьют его, обручаясь и женясь, когда за две-три иллюзии принимают на себя тяжелые вериги на всю жизнь.

Пьют его на юбилеях, разбавляя лестью и водянистыми речами, за здоровье юбиляра, стоящего обыкновенно уже одною ногою в могиле.

Когда вы умерли, его пьют ваши родственники от радости, что вы оставили им наследство.

Пьют его при встрече Нового года: с бокалами в руках кричат ему „ура“ в полной уверенности, что ровно через 12 месяцев дадут этому году по шее и начихают ему на голову. Короче, где радость по заказу, где купленный восторг, лесть, словоблудие, где пресыщение, тунеядство и свинство, там вы всегда найдете вдову Клико. Нет, подальше от шампанского!»^[164]

В приведенном монологе зафиксированы, прежде всего, **ситуации, имеющие ярко выраженный ритуальный характер**, неизменным атрибутом которых становится именно шампанское. Это, во-первых, *свадьба* — самая частотная в прозе Чехова обрядовая ситуация, требующая появления шампанского в своем хронотопе.

Она возникает, например, в рассказах «Зеленая коса»:

«Оля оделась в дорогое платье, сшитое специально для встречи жениха. Из города привезли **шампанского**, зажгли фейерверк, а на

¹⁶⁴ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. М., 1984. Т. 4. С. 282.

Последующие ссылки на это издание даются непосредственно в тексте статьи: для серии *Сочинения* в скобках после цитат указывается номер тома и страницы. При цитировании писем перед номером тома ставится буква «П».

другой день утром вся Зеленая Коса в один голос толковала о свадьбе...» (1, 165);

«Цветы запоздалые»:

«Егорушка похлопал Марусю по подошве и, очень довольный, вышел из ее спальни. Ложась спать, он составил в своей голове длинный список гостей, которых он пригласит на свадьбу. „**Шампанского** нужно будет взять у Аболтухова, — думал он, засыпая. — Закуски брать у Корчатова... У него икра свежая. Ну, и омары“...» (1, 416);

Присутствует эта ситуация и в шутке в одном действии «Предложение», и в комедиях «Иванов» и «Вишневый сад». Свадебный ритуал с шампанским структурирует рассказы с соответствующими заглавиями: «Свадьба», «Серьезный шаг», «О том, как я в законный брак вступил», «Перед свадьбой» и другие. Структура обряда и одновременно его негативная авторская оценка зафиксирована в письме Чехова О. Л. Книппер от 26 апреля 1901 года:

«Если ты дашь слово, что ни одна душа в Москве не будет знать о нашей свадьбе до тех пор, пока она не совершится, — то я повенчаюсь с тобой хоть в день приезда. Ужасно почему-то боюсь венчания и поздравлений, **и шампанского**, которое нужно держать в руке и при этом неопределенно улыбаться» (П 10, 17).

К ритуальным ситуациям, которые сопровождают человека в течение его жизни и включают в качестве обязательного действия питье шампанского, как

опять-таки следует из приведенного выше монолога (и это наблюдение подтверждает контекст чеховского творчества), относятся также **юбилей, встреча Нового года** и приравненные к ним прочие важные события:

«Тысяча восемьсот восемьдесят четвертого года, января 1-го дня, мы, нижеподписавшиеся, Человечество с одной стороны и Новый, 1884 год — с другой, заключили между собою договор, по которому:

1) Я, Человечество, обязуюсь встретить и проводить Новый, 1884 год с **шампанским**, визитами, скандалами и протоколами» («Контракт 1884 года с человечеством» — 2, 306);

«Имбс нахмурился, походил по каюте из угла в угол и, рассудив и взвесив, дал согласие. Граф пожал ему руку и крикнул **шампанского**» («Русский уголь. Правдивая история» — 3, 17);

«— Господа, **шампанского!** — разошелся юбиляр. — Сегодня же... желаю пить **шампанское!** Угощаю всех!

Но **шампанского** не пришлось пить, так как у трагика в карманах не нашлось ни копейки» («Юбилей» — 5, 456).

В том же случае, если шампанское появляется за пределами описанных выше ритуальных ситуаций, оно маркирует обычно **особый — эстетизированный —**

образ жизни, демонстративно противопоставленный обыденной среднестатистической реальности, находящийся за ее пределами и в определенной степени идеальный для нее. Этот образ жизни через перечисление его главных, структурообразующих, деталей эксплицирован в рассказе «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?»:

«Портфель из русской кожи, китайский фарфор, английское седло, револьвер, не дающий осечки, орден в петличке, ананасы, **шампанское**, трюфели и устрицы» (1, 17).

Именно шампанское в данном случае становится семантическим ядром и одновременно метонимическим заместителем *красивой* жизни для немногих, предопределяющим появление остальных, как правило, уже произвольных, ситуативных деталей-элементов:

«В одну неделю было пережито: и ландо, и философия, и романсы Павловской, и путешествия ночью в типографию, и „Колокол“, и **шампанское**, и даже сватовство» (Ал. П. Чехову — П 2, 216);

«В конце концов, мы порешили, помимо **шампанского**, абонировать для него кресло в театре, утроить жалованье, купить ему вороных» («Единственное средство» — 2, 20);

«Ариадна с серьезным, вдохновенным лицом записывала на бумажке устриц, **шампанского**, конфет и посылала меня в Москву, конечно, не спрашивая, есть ли у меня деньги» («Ариадна» — 9, 114).

В том же случае, если аристократический или романский хронотоп помещается в контекст обывательской жизни, то он неизбежно трансформируется в **хронотоп праздника**, свободы от различного рода социальных уз или в **богему** (если воспользоваться обозначением, характерным для чеховского художественного мира),^[165] опять-таки противостоящую скучному и однообразному течению повседневного времени. Шампанское в этом случае становится маркером посещения веселых домов с красными фонарями, ресторанов, уборных актрис, если речь идет о мужчинах, и маркером адюльтера, шире — свободного от моральных норм поведения, если речь идет о женщинах:

«...и вот, чтоб скучно не было, я взял отдельное купе, ну... конечно, и певичку. Ехали мы и всю дорогу ели, **шампанское** пили и — тру-ла-ла!» («Пассажир первого класса» — 5, 274);

«Сына или дочь? Весь в... отца! Уверю тебя, что я ее не знаю! Перестань ревновать! Едем, Фани! Браслет? **Шампанского!** С чином! Мерсі!» («Жизнь в вопросах и восклицаниях» — 1, 130);

«Способ кузенов. Тут измена бывает не преднамеренная. Она происходит без предисловий, без приготовлений, а нечаянно, сама собою, где-нибудь на даче или в карете, под влиянием неосторожно выпитого **шампанского** или чудной лунной ночи» («К сведению мужей (Научная статья)» — 4, 300);

«Сегодня пришло твое письмо, написанное карандашом, я читал и сочувствовал тебе, моя радость. Пить **шампанское**! Ездить на Братское кладбище! О, дуся, это тебя так прельстили длинные рыжие усы, иначе бы ты не поехала» (О. Л. Книппер-Чеховой — П 10, 222).

Семантика данной сюжетной ситуации естественным образом обуславливает появление в чеховском творчестве **особого типа персонажа** — *проходимца* или *прохвоста*, если вновь воспользоваться авторскими наименованиями. Непременной деталью его жизнеповедения становится именно пристрастие к шампанскому. Таков Венгерович 2 в пьесе «Безотцовщина»:

«Венгерович 2. Да... Отец уехал, и я принужден идти пешком. Наслаждаетесь? А ведь как приятно, — не правда ли? — выпить **шампанского** и под куражом обзреть самого себя!» (11, 101).^[166]

Таков Федор Иванович в комедии «Леший»:

«Соня. А ты, дядя Жорж, опять пил **шампанское** с Федей и катался на тройке. Подружились ясные соколы» (11, 154).

Таков муж Раневской в комедии «Вишневый сад»:

¹⁶⁶ В первоначальном варианте драмы «Безотцовщина» подобную оценку получает и «русский негодяй» — отец Платонова, в описании смерти которого также появляется *шампанское* как маркер красивой жизни за счет других. Правда, здесь обозначенный образ жизни приобретает конкретную социальную окрашенность:

«Любовь Андреевна. О, мои грехи... Я всегда сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая, и вышла замуж за человека, который делал одни только долги. Муж мой умер от **шампанского**» (13, 220).

Последний случай словоупотребления примечателен тем, что здесь семантика образа эксплицирована: смерть от шампанского маркирует отнюдь не алкогольное отравление; она является следствием совершенно определенного, очевидного в контексте чеховского творчества способа жизнеповедения.

Образ пошлого человека, любящего «красивую» жизнь и сознательно выстраивающего ее «на аристократичный» манер, появляется и в письмах Чехова (за исключением post-сахалинского периода):

«Амфитеатров стал лопать **шампанское** и уже „не может“ без этого. Аристократ» (А. С. Суворину — П 5, 219);

«Есть чуйки, которые не пьют ничего, кроме **шампанского**, и в кабаки ходят не иначе, как только по кумачу, который расстилается от избы вплоть до кабака» (Чеховым — П 4, 124);

«На правах великого писателя я все время в Питере катался в ландо и пил **шампанское**. Вообще чувствовал себя прохвостом» (М. В. Киселевой — П 2, 217–218).

Таким образом, шампанское в художественном мире Чехова становится, прежде всего, *метонимией* или неизменно повторяющейся обывательской жизни (маркером ее основных вех и рубежей), или жизни

богемно-праздной, но и в том, и в другом случае — жизни пошлой. Отсюда комический модус произведений, в которых оно появляется.

Однако, рассказ-монолог «Шампанское» не исчерпывает вполне семантического поля образа. Еще одна смысловая его грань проявляется в повести Чехова «Драма на охоте»:

«— Три часа прошу, умоляю дать сюда бутылку портвейна или **шампанского**, и хоть бы кто снизошел к мольбам! Все глухи, как тетерева! Льду только что сейчас принесли, хотя я приказал достать его три часа тому назад. Что же это такое? Человек умирает, а они словно смеются! <...>

Павлу Ивановичу удалось влить в рот Ольге столовую ложку **шампанского**. Она сделала глотательное движение и простонала» (3, 376; 377).

На первый взгляд, шампанское замещает здесь традиционное во врачебной практике того времени красное вино (или кагор), которое давали умирающим и которое в определенных случаях и в определенной степени могло заменить собой причастие (отсюда появляющаяся в первой части цитаты вариативность: портвейн *или* шампанское и предпочтительность именно первого). Однако функция шампанского в данной сюжетной ситуации принципиально иная: как следует из второй части цитаты, на какое-то время оно возвращает героиню к жизни. Так, шампанское превращается в метонимический знак **земной жизни человека**, его существования на земле. Именно эта сема и становится

доминирующей в последних произведениях и письмах Чехова:

«Очень бы мне теперь хотелось пойти в „Эрмитаж“, съесть там стерлядь и выпить бутылку вина. Когда-то я solo выпивал бутылку **шампанского** и не пьянел, потом пил коньяк и тоже не пьянел» (В. И. Немировичу-Данченко — П 11, 294).

Отсутствие здесь комического модуса изображения очевидно: для писателя, изолированного тяжелой болезнью от удобств и удовольствий «цивилизации», ужин с шампанским в модном столичном ресторане становится теперь знаком полноценной во всех отношениях человеческой жизни. Окончательное же формирование семантики образа шампанского происходит в последних пьесах Чехова.

Так, в драме «Три сестры» особое значение приобретает ремарка, предваряющая четвертое ее действие. Она задает не только *фон*, на котором разворачиваются заключительные события пьесы, но и пространственно-временной континуум, фиксирующий вполне определенную точку зрения, с которой эти события оцениваются:

«Старый сад при доме Прозоровых. Длинная еловая аллея, в конце которой видна река. На той стороне реки — лес. Направо терраса дома; здесь только что пили **шампанское**. Двенадцать часов дня. С улицы к реке через сад ходят изредка прохожие; быстро проходят человек пять солдат» (13, 172).

Остановившееся в высшей точке дня мгновение, принципиально разомкнутое пространство фиксируют здесь статично-вечную гармонию природы. *Старый сад* в этой знаковой системе может означать временность индивидуального человеческого существования, а *еловая аллея* фактически стирает грань между ним и *лесом* — воплощением абсолютной свободы, не подчиняющейся никакому внешнему воздействию. Она фиксирует процесс постепенного растворения *сознания* в вечном *бессознательном* — мира человека в мире природы.^[167] *Покой* или «вертикальное» бытие противопоставлено здесь бытию линейному — «горизонтальному», воплощением которого становится «река». Человек же — это лишь *прохожий* «к реке через сад».

В обозначенном контексте только что выпитое шампанское маркирует конец прежней жизни персонажей — и, прежде всего, трех сестер — завершение их мечты о прекрасной, но недостижимой *Москве*. И эта семантика *прощания*, связанная с шампанским, эксплицирована в реплике Вершинина:

«Вершинин. Все имеет свой конец. Вот мы и расстаемся. (Смотрит на часы.) Город давал нам что-то вроде завтрака, пили **шампанское**, городской голова говорил речь, я ел и слушал, а душой был здесь, у вас» (13, 183).

Точно так же в последнем действии комедии «Вишневый сад» среди «декораций первого акта» «Яша держит поднос со стаканчиками, налитыми *шампанским*» (13, 242), которые сам тут же и выпивает для того,

¹⁶⁷ См.: Керлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994. С. 289; 450.

казалось бы, только, чтобы констатировать весьма примечательный факт:

«Яша. С отъезжающими! Счастливо оставаться! (Пьет.) Это **шампанское** не настоящее, могу вас уверить» (13, 243).

Однако «не настоящим», с точки зрения Яши, оказывается не только шампанское:

«Яша. Что ж плакать? (Пьет **шампанское**.) Через шесть дней я опять в Париже. Завтра сядем в курьерский поезд и закатим, только нас и видели. Даже как-то не верится. Вив ла Франс!.. Здесь не по мне, не могу жить... ничего не поделаешь. Насмотрелся на невежество — будет с меня. (Пьет **шампанское**.)» (13, 247).

Как видим, шампанское здесь вновь сопоставляется с жизнью человека: прекрасны только его постоянные мечты о будущей жизни, реальность же оказывается «не настоящей», как и шампанское. В этом смысле, финал последнего произведения Чехова (звук топора, срубающего вишневые деревья, и звук лопнувшей струны, замирающий и печальный) отчасти оказывается predetermined уже репликой Лопухина:

«Лопухин. Кстати и **шампанское** есть. (Поглядев на стаканчики.) Пустые, кто-то уже выпил» (13, 250).

Здесь шампанское становится знаком не просто земной жизни человека, но жизни, которая всегда проходит мимо человека, так и не случается с ним. И таким образом, сам ритуал *ухода* Чехова, прощания Чехова с жизнью фактически уже был predetermined.

А. Н. Шехватова. Санкт-Петербург

Амбивалентность мотива вина в прозе А. П. Чехова

В одном из писем А. Н. Плещееву А. П. Чехов по поводу рассказа «Именины» замечает: «Правда, подозрительно в моем рассказе стремление к уравниванию плюсов и минусов. Но ведь я уравниваю не консерватизм и либерализм, которые не представляют для меня главной сути, а ложь героев с их правдой»^[168] (П 3, 19). Стремление Чехова к уравниванию плюсов и минусов нашло отражение не только в рассказе «Именины», в художественном мире чеховских произведений этот принцип значит гораздо больше, чем может показаться на первый взгляд. Ложь и правда героев, о которой пишет Чехов, это отражение лжи и правды действительности, это те плюсы и минусы, которые заложены в каждом явлении окружающего мира. Изображение какой-то одной стороны, будь то положительное или негативное, будет искажением реального положения вещей, доказательством предвзятого отношения и, в конце концов, ложью, против которой Чехов «протестует».

Если мы обратимся непосредственно к мотиву вина, то окажется, что семантика и оценочная характеристика «вина» тоже включает в себя «плюсы» и «минусы», «вино» потенциально амбивалентно, оно может иметь

¹⁶⁸ Здесь и далее произведения Чехова цитируются по изданию: *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М., 1974–1982. В скобках после цитат указывается номер тома и страницы. При цитировании писем перед номером тома ставится буква П.

как положительную, так и отрицательную значимость или и ту и другую одновременно. Поскольку речь пойдет не о вине, в прямом смысле этого слова, то есть не о том или ином сорте вина в произведениях Чехова, под понятие «вино» будет в принципе подходить любой алкогольный напиток, будь то водка, пиво или собственно вино. Это не отменяет того, что о каждом из этих мотивов можно говорить отдельно, и мотив водки, например, будет, помимо общего для все этих мотивов значения, иметь и индивидуальное.

Нас, в первую очередь, будет интересовать не то, какое вино пьет герой, а то, почему и сколько он его пьет и сколько. С одной стороны, мотив вина может входить в семантический ряд: вино — пьянство — болезнь — неустроенность жизни. В таком случае мотив вина приобретает ярко выраженную негативную окраску. Фельдшер из рассказа «Воры» никак не может понять, почему «люди делят друг друга на трезвых и пьяных, служащих и уволенных и пр.? Почему трезвый и сытый покойно спит у себя дома, а пьяный и голодный должен бродить по полю, не зная приюта?» (7, 325). Петр Леонтьевич («Анна на шее») тоже из разряда «пьяных и голодных», не имея сил бороться с напастями, он находит единственный выход — пить сильнее прежнего, но это не может сделать его счастливым. А вот для его дочери вино — спутник веселья, а не горя: «Радостная, пьяная, полная новых впечатлений, замученная, она разделась, повалилась в постель и тотчас же уснула» (9, 172).

В таком случае мотив вина приобретает противоположное значение и входит в иной семантический ряд: вино — опьянение — восторг — богатство жизненных впечатлений — счастье. Студент

Васильев, отправляясь с друзьями в С-в переулок и намереваясь «хоть один вечер пожить так, как живут приятели», первым делом решает, что если «понадобится водку пить» — «он будет пить, хотя бы завтра у него лопнула голова от боли». После рюмки водки Васильев смотрит на своих приятелей с умилением и завистью: «Как у этих здоровых, сильных, веселых людей все уравновешено, как в их умах и душах все закончено и гладко! Они и поют, и страстно любят театр, и рисуют, и много говорят, и пьют, и голова у них не болит на другой день после этого; они и поэтичны, и распутны, и нежны, и дерзки; они умеют и работать, и возмущаться, и хохотать без причины, и говорить глупости; они горячи, честны, самоотверженны» (7, 200). Очевидно, что принятие «веселящих напитков» в сознании героя гармонично «вливается» в представление о счастливой и вдохновенной жизни. Но тот же самый Васильев в ужасе отскакивает от пьяной плачущей женщины.

Даже такое наиболее «безобидное» на первый взгляд вино, как шампанское, может в разных ситуациях иметь различные значения. М. А. Шейкина, предлагая новое истолкование предсмертных слов Чехова: «Давно я не пил шампанского», попутно замечает, что «Шампанское — любимое вино некоторых чеховских героев и одновременно символ гибельности и скоротечности жизни».^[169]

Коврин, герой «Черного монаха», по совету врача начал лечиться от галлюцинаций: «...он пил много молока, работал только два часа в сутки, не пил вина и

¹⁶⁹ Шейкина М. А. «Давно я не пил шампанского» // Целебное творчество А. П. Чехова (Размышляют медики и филологи). М., 1996. С. 42.

не курил» (8, 250). Однако здоровый образ жизни не принес ему душевного спокойствия, прошлое, когда он «много говорил, пил вино и курил дорогие сигары» (8, 232), кажется ему несравненно богаче настоящего, ведь тогда он был счастлив, весел, оригинален, теперь же ему скучно жить. Стремясь вернуть «прошлогоднее настроение», ощущение радости и восторга, утраченное вдохновение, Коврин, как ни странно, в первую очередь возвращает себе именно вино и сигары, как будто это и есть панацея ото всех бед. «Чтобы вернуть прошлогоднее настроение, он быстро пошел к себе в кабинет, закурил крепкую сигару и приказал лакею принести вина. Но от сигары во рту стало горько и противно, а вино оказалось не такого вкуса, как в прошлом году» (8, 252). Для Коврина, как и для многих других чеховских героев, вино — неизменный атрибут счастливой жизни, богатой эмоциями и впечатлениями. Недаром, раньше, когда явление черного монаха приносило ему радость и вдохновение, вино играло в его жизни немалую роль. Довольный, испытывающий приятное возбуждение, Коврин не забывает приказать лакею принести вина и с наслаждением выпивает несколько рюмок лафита. Ольга Ивановна («Попрыгунья») после любовного объяснения с художником Рябовским, смеясь и плача от счастья, тоже просит принести вина. Так что для многих чеховских героев вино, прежде всего, — верный спутник счастья и веселья.

Чехов как врач, да и вообще, как любой здравомыслящий человек, прекрасно осознавал как пользу, так и вред вина. Если вспомнить, что говорила по

этому поводу современная Чехову медицина,^[170] то там мы найдем такую же картину: в небольших количествах вино считалось лекарством, неумеренное же его потребление могло привести не только к пьянству, но и к развитию психических заболеваний. Так что, отражая обе стороны медали, Чехов в первую очередь констатировал реальное положение вещей, акцентируя в зависимости от ситуации комическую^[171] или трагическую нотку повествования.

Двойственная природа алкоголя нашла свое отражение не только в художественном мире чеховских героев, но и в мире реальных людей, окружавших Чехова. В письме А. С. Суворину (10 октября 1888 г.) Чехов заводит речь об Александре Павловиче, который был весьма неравнодушен к Бахусу: «Что мне делать с братом? Горе да и только. В трезвом состоянии он умен, робок, правдив и мягок, в пьяном же — невыносим. Выпив 2–3 рюмки он возбуждается в высшей степени и начинает врать <...>. Он страдает запоем — несомненно». Рассуждая о природе запоя, Чехов отмечает, что чаще всего запой — наследственная болезнь и в связи с этим вспоминает своего отца и деда, которые не были пьяницами, но «иногда напивались с гостями шибко, но это не мешало им благовременно приниматься за дело или просыпаться к заутрене. Вино делало их благодушными и остроумными; оно веселило сердце и возбуждало ум» (П 3, 24). Буйный брат и благодушные отец с дедом — это тоже две стороны

¹⁷⁰ См.: Ковалевский П. И. Нервные болезни нашего общества. Харьков, 1894. Фрезе А. У. Краткий курс психиатрии. СПб, 1881.

¹⁷¹ Комичные ситуации с подвыпившими героями чаще всего встречаются в ранних чеховских произведениях.

одной медали. Самому Александру Чехов высказывает ту же мысль: «...подшофейное состояние — это порыв, увлечение, так и делай так, чтоб это было порывом, а делать из водки нечто закусочно-мрачное, сопливое, рвотное — тьфу!» (П 3, 27).

А. С. Собенников, на примере анализа оппозиции дом-мир в художественной аксиологии Чехова, приходит к общему выводу, что «в чеховской аксиологии любая оценка, которая дается в произведении, условна. В другом тексте она может быть иной. Исследователю необходимо учитывать весь корпус текстов, который может быть прочитан, таким образом, как единый метатекст».^[172] С этим трудно спорить — действительно, Чехов избегает категоричных оценок и положительное у него не исключает отрицательного и наоборот. Амбивалентность мотива вина, как и амбивалентность образа дома, о которой пишет Собенников, это лишь частные случаи общей системы чеховского художественного мира. Жизнь сама по себе не укладывается в рамки однозначных оценок, возможность совмещения двух противоположных оценок в принципе изначально заложена в каждом явлении, как оценивать, например, смерть, со знаком плюс или минус, смерть это избавление или наказание, нужно ли ее бояться или нет. Чехов в одном из писем А. С. Суворину признается: «...я лично даже смерти и слепоты не боюсь» (П 5, 133). Но в дневнике Суворина есть запись таких чеховских мыслей: «Смерть — жестокость, отвратительная казнь <...>. Смерть возбуждает нечто большее, чем ужас. Но когда

¹⁷² Собенников А. С. Оппозиция дом—мир в художественной аксиологии А. П. Чехова и традиция русского романа // Чеховиана: Чехов и его окружение. М., 1996. С. 148.

живешь, об ней мало думаешь. Я, по крайней мере. А когда буду умирать, увижу, что это такое. Страшно стать ничем».^[173] Двойственное отношение к смерти нашло отражение и в художественном мире чеховских произведений. И. Н. Сухих, анализируя мотив «смерти героя» в произведениях Чехова, выделяет две возможные его реализации: в одних случаях смерть может быть «смешна», а «в других рассказах, совсем рядом, она привычно страшна <...>. Но самые, пожалуй, „чеховские“ вещи те, где противоположные члены „антиномии“, смешное и страшное, сходятся в рамках единого сюжета».^[174] В различной ситуации одно и то же явление может оцениваться и как положительное и как негативное, по своей природе каждое явление амбивалентно и отражение этой амбивалентности в художественном мире, во-первых, доказательство адекватного восприятия и отражения жизни, а во-вторых, выражение определенного угла зрения на действительность.

В «Дуэли» есть эпизод, где дьякон воображает, что будет с ним через десять лет. Сперва он представляет себя архиереем, потом простым дьяконом, идущим с крестным ходом, и то и другое в его представлении хорошо, но и то и другое имеет и обратную сторону. Воображая себя архиереем дьякон не представляет, что в этом возвышенном образе может тоже скрываться негативная сторона. Ведь думал же другой чеховский герой, ставший архиереем, что «вот он достиг всего, что

¹⁷³ Цит. по: *Сухих И. Н.* «Смерть героя» в мире Чехова // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М., 1990. С. 73.

¹⁷⁴ Там же. С. 66.

было доступно человеку в его положении, он веровал, но все же не все было ясно, чего-то еще не доставало, не хотелось умирать; и все еще казалось, что нет у него чего-то самого важного, о чем смутно мечталось когда-то, и в настоящем волнует все та же надежда на будущее...» (10, 195). И другой путь — простого дьякона, тоже может оцениваться иначе — фон Корен уговаривает дьякона: «Продолжая быть обыкновенным дьяконом, который обязан служить только по праздникам, а в остальные дни — почивать от дел, вы и через десять лет останетесь все таким же, какой вы теперь, и прибавятся у вас разве только усы и бородка» (7, 384).

Иногда такая амбивалентность обыгрывается Чеховым комически. В рассказе «Сапожник и нечистая сила» Федор мечтает о том, чтобы «богачи мало-помалу превратились в нищих, которым есть нечего, а бедный сапожник стал бы богачом», но оказывается, что богачом быть так же дурно, как и бедным. Бедный сапожник может играть на гармошке, орать во все горло песни на улице и подпирать спиной забор, но ему нечего есть и над ним может «куражиться» любой богач. А богач, который всегда сыт, может гулять, а не работать, и который спит на мягкой, пуховой перине не может «безобразить» на улице, да и приласкать жену, дав ей «раза в спину», тоже не может. Так что и там и тут есть и свои минусы и свои плюсы, а, в общем, «всех ждет одно и то же, одна могила» (7, 228).

Слова татарина («В ссылке»), который «примешивая к своей ломаной речи татарские слова», с волнением и ненавистью высказывает Толковому: «Вог создал человека, чтоб живой был, чтоб и радость была, и тоска была, и горе было» (7, 49), возможно, значат в чеховском мире гораздо больше, чем может показаться

на первый взгляд. Радость и горе — это те же самые плюс и минус, которые есть в каждом явлении, только учитывая оба полюса можно достигнуть объективности.

Не всегда амбивалентность каких-то явлений очевидна, иногда двойственность, потенциально заложенная в том или ином образе, скрыта в «глубинной» семантике и может быть раскрыта лишь при пристальном рассмотрении. В повести «Скучная история» в V главе важную роль играет образ «окна», через которое разговаривают Николай Степанович и Катя. Если рассмотреть этот образ с точки зрения его амбивалентности, то окажется, что его значимость именно в этом эпизоде очень высока. В славянской мифологии «через окна не разрешалось плевать, выливать помои и выбрасывать мусор, так как под ним якобы стоит Ангел Господень. Вообще стоять под окном обозначает быть нищим или посланцем бога. Через окно осуществляется подчас диалог между хозяевами и колядниками, волочечниками или участниками других „обходных“ обрядов».^[175] Катя в данной ситуации выступает в функции просителя — она под окном, происходит диалог между Катей и Николаем Степановичем, но ситуация как бы переворачивается. Катя проситель, но просит она не дать ей деньги, а забрать их у нее. Фактически она, умоляя взять у нее деньги, просит гораздо о большем, она просит дать ей спокойствие, а возможно, еще большее — жизнь (на протяжении повести Катя несколько раз говорит о том, что не может дольше так жить). Амбивалентность в этой ситуации как бы становится основой всех отношений.

¹⁷⁵ *Топорков А. Л.* Окно // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 286.

Катя и проситель и дающий, она и посланец бога и «отставная актриса». Если к тому же мы вспомним, что дело происходит в Воробьиную ночь — «ночь с сильной грозой или зарницами; время разгула нечистой силы»,^[176] то описание Кати, какой ее в первую минуту увидел Николай Степанович, вызывает ассоциации со смертью, о которой именно в эту ночь думает Николай Степанович, он только что пожалел, что «не умер внезапно».

«Тишина *мертвая* <курсив во всех цитатах мой. — А.Ш.>, такая тишина, что, как выразился какой-то писатель, даже в ушах звенит. Время идет медленно, полосы лунного света на подоконнике не меняют своего положения, точно *застыли*... Рассвет еще не скоро.

Но вот в палисаднике скрипит калитка, кто-то *крадется* <Николай Степанович перед этим говорит: „такое у меня чувство, как будто смерть подойдет ко мне непременно сзади, *потихоньку*“>. — А.Ш.> и, отломив от одного из *тощих* деревьев ветку, осторожно стучит ею по окну.

— Николай Степаныч! — слышу я *шепот*. — Николай Степаныч!

Я отворяю окно, и мне кажется, что я вижу сон: под окном, прижавшись к стене, стоит женщина в *черном платье, ярко освещенная луной*, и глядит на меня *большими глазами*. Лицо ее *бледно, строго и фантастично* от луны, как *мраморное*, подбородок дрожит» (7, 303). Бледная,

¹⁷⁶ Топорков А. Л. Воробьиная ночь // Там же. С. 115.

с мраморным лицом, большими глазами, в черном платье, крадется с веткой тощего дерева (смерть обычно с косой или клюкой, и там и тут есть дерево) да еще и освещенная луной,^[177] «очень яркой», кто же это как не смерть. Но то, что предлагает Катя Николаю Степановичу — это попытка избежать смерти: «Вы поедете куда-нибудь лечиться... Вам нужно лечиться». Опять-таки в ее образе скрытая амбивалентность — смерть и жизнь, проситель и даритель, она предлагает возможность избежать смерти и сама простит дать ей жизнь.

Возвращаясь к образу окна — по народным представлениям, а к ним есть отсылка в тексте повести, может быть, чеховская подсказка («Бывают страшные ночи с громом, молнией, дождем и ветром, которые *в народе называют воробьиными*»), через окно «в поминальной обрядности осуществлялось общение с душами умерших»,^[178] общение Николая Степановича с Катей происходит именно через окно. Катя находится за окном, то есть, если рассматривать эту ситуацию в свете народных представлений, ирония формально занимает «место» души умершего. В следующей главе, когда Николай Степанович и Катя встречаются в Харькове, Катя говорит: «Николай Степаныч! — говорит она, бледнея и сжимая на груди руки. — Николай Степаныч! *Я не могу дольше так жить!* Не могу!

Ради *истинного бога* скажите скорее, сию минуту: что мне делать? Говорите, что мне делать?» (7, 308). Катя опять выступает в функции просителя, как и прошлый раз она даже не просит, она умоляет, но речь уже не идет о деньгах, только о жизни. Во второй главе повести тоже есть эпизод, в котором речь идет о деньгах Кати и о ее жизни: в письме, которое Николай Степанович получил от Кати после ее разрыва с любимым мужчиной и театром, Катя пишет: «Не могу дольше жить. Распорядитесь моими деньгами, как это найдете нужным» (7, 273).

По отношению к образу Кати выстраиваются два семантических ряда с противоположной валентностью: она проситель и даритель, ей отказывают в просьбе и не принимают ее дара, в ее образе совмещаются образы смерти и жизни, то есть ее образ амбивалентен. Николай Степанович на вопрос Кати, «отрицательное» ли она явление, говорит «да», но она — его «сокровище» и в этом тоже амбивалентность.

Уравновешивание «плюсов» и «минусов» в художественном мире чеховских произведений нашло свое отражение не только в изображении отдельных героев, образов, жизненных явлений; практически любой мотив, который для чеховских произведений значим, по своей природе амбивалентен. Возможность двойственной оценки «вина» органично вписывается в систему всего «чеховского», где нет абсолютно отрицательных героев, как нет и абсолютно положительных. Отражение в художественном мире амбивалентности реальной жизни это не только принцип изображения, но, возможно, «чеховское „представление мира“» (М. Горький), его угол

зрения на действительность, предопределивший единую трактовку целого ряда разнообразных тем, мотивов, ситуаций и ставший «формообразующей идеей писателя».^[179]

Н. В. Барковская. Екатеринбург

«Пьяный красный карлик не дает проходу...»: Мотив вина в поэзии А. Блока и А. Белого

Мотив вина обладает огромной символической валентностью, он сочетается буквально со всеми сквозными темами (любовь, сон, смерть, Бог, дьявол, город) и мотивами (влага, метель, огонь, змея и т. д.) А. Ханзен-Леве даже не выделяет его отдельно, описывая мотивную структуру русского символизма.^[180] Ограничив себя в материале исследования, мы проследим трансформацию мотива вина только в лирике А. Блока и А. Белого, наиболее полно воплотивших символистский миф о мире, как в возвышенном, так и в гротескно-карнавальном вариантах.

1. *Образ «Пьяной вечности».* Мотив вина связан с дионисийским священным экстазом, позволяющим преодолеть ограниченность отдельного «я». Культовое пьянство (причащение из золотой чаши) приобщает героя к вечно движущемуся, «танцующему» Космосу и к Вечности. Вино конкретизируется как легкий хмель, или

¹⁷⁹ Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 9.

¹⁸⁰ См.: Ханзен-Леве А. Русский символизм. СПб., 1999.

шампанское. Его атрибуты — брызги, пена, струи, потоки. Цвет этого хмельного напитка светлый (золотой, метельно-серебряный, изумрудный, пламезарный), он сливается с образами неба и воздуха («Воздушность мчалась тканью вечно-пьяной»). В «Снежной Маске» А. Блока, в «Кубке метелей» и целом ряде стихотворений из «Золота в лазури» А. Белого «вино волшебств» живописует вечность:

Подножье мира — льдистая вершина.

Пылает скатерть золотом червонца.

В сосудах ценных мировые вина:

вот тут — лазурь, а там — напиток
солнца.^[181]

Результат символистского жизнетворчества — это творение нового искусства, следствие приобщения к мировой стихии — стихи, с прихотливыми, изысканными ритмами, необычной рифмой, выразительной звукописью («Настигнутый метелью» А. Блока или «На горах» А. Белого).

Однако оба поэта пережили угасание мистического восторга. В статье «Религиозные искания и народ» А. Блок пишет о дрянной интеллигентской жизни и обещает («Ах я, хулиган, хулиган!») плеснуть на умных господ «немножко винной лирической пены: вытирайте лысины, как знаете». Он остро ощущал «болезнь, тревогу, катастрофу, разрыв» не только веков, культур, но и разрыв между интеллигенцией и народом. В статье

¹⁸¹ *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М., 1994. С. 69. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи.

«Стихия и культура» Блок пишет: «...великий сон и разымчивый хмель — сон и хмель бесконечной культуры», «аполлинический сон», в котором пребывает «цвет интеллигенции, цвет культуры».^[182]

В стихах символистов периода «антитезы» часто звучит горькая самоирония («Я знаю: истина в вине»). Сошлемся на стихотворение А. Блока:

За городом вырос пустынный квартал
На почве болотной и зыбкой.
Там жили поэты, — и каждый встречал
Другого надменной улыбкой.
Напрасно и день светозарный вставал
Над этим печальным болотом:
Его обитатель свой день посвящал
Вину и усердным работам.
Когда напивались, то в дружбе клялись,
Болтали цинично и пряно.
Под утро их рвало. Потом, запершись,
Работали тупо и рьяно...
<...>
Так жили поэты. Читатель и друг!

¹⁸² Блок А. Народ и интеллигенция // Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции. М., 1990. С. 396.

Ты думаешь, может быть, хуже
Твоих ежедневных бессильных потуг,
Твоей обывательской лужи?
Нет, милый читатель, мой критик слепой!
По крайности, есть у поэта
И косы, и тучки, и век золотой,
Тебе ж недоступно все это!..
Ты будешь доволен собой и женой,
Своей конституцией куцой,
А вот у поэта — всемирный запой,
И мало ему конституций!
Пускай я умру под забором, как пес,
Пусть жизнь меня в землю втоптала, —
Я верю: то бог меня снегом занес,
То вьюга меня целовала!^[183]

Как пишет А. Пайман, «соборность» обернулась «всемирным запоем».^[184] Идея единения после 1908 года реализуется в пафосе единения со своим народом, со своей страной, а позднее — в готовности «слушать музыку революции». Пьяный максимализм героя

¹⁸³ Блок А. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1946. Т. 1. С. 432–433. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи.

¹⁸⁴ Пайман А. История русского символизма. М., 1998. С. 266.

блоковского стихотворения напоминает Актера — персонажа пьесы М. Горького «На дне», который тоже читает стихотворение Беранже о «сне золотом». Ассоциация не случайна, сам Блок в эти годы настойчиво упоминает в своих статьях имя Горького: «Последним знаменательным явлением на черте, связующей народ с интеллигенцией, было явление Максима Горького»

В цикле Блока «Родина», в книге А. Белого «Пепел» образ нищей России неизменно сопровождается мотивом вина, но теперь это не культовое (эстетское), а бытовое пьянство, совершающееся не в ресторане, а в кабаке, сопровождается не полетом-танцем, а оторопью, пьется не искрометное шампанское, а зелье, водка, брага; явственны традиции не Ницше, а Некрасова, его «Пьяной ночи» и стихотворения «Пьяница». Лирический герой испытывает не «самозабвение восторга», а «самозабвение тоски» (Блок).

Соответственно меняется цвет: он теряет светоносность (не золотой, а желтый). Меняется тип стиховой структуры: поэты ориентируются не на элитарную, а массовую культуру — городской романс, частушку, плясовую. Усложняется субъектная организация: вместо условного лирического героя или героя-маски нередко происходит переплетение голосов лирического и ролевого героев, как в стихотворении Блока «В октябре»:

Открыл окно. Какая хмурая

Столица в октябре!

Забитая лошадка бурая

Гуляет во дворе...

Казалось бы, это слова лирического героя, но элемент сюжетности и характерные просторечные интонации говорят о том, что субъект, скорее, ролевой:

А все хочу свободной волею
Свободного житья,
Хоть нет звезды счастливой более
С тех пор, как запил я! (284)

А. Белый вспоминал о Блоке той поры:

«Это было в церкви Миколы: паршивеньким, слякотным днем; сани брызнули; меркло сырели дома; все казалось и ближе, и ниже, чем следует; темно-зеленое, очень сырое пальто, перемокшая на бок фуражка, бутылка, которую нес он в руках... бутылку показывал:

— Видишь... *Таки* несу себе пива к обеду, *чтоб* выпить.

В „таки“ и „чтоб“ — острота иронии, вовсе не юмора; я посмотрел на него: ущербленный, с кривою, надетой насильно улыбкой; не пепельно-рыжий, а пепельно-серый оттенок волос; и зеленый налет воскового и острого профиля: что-то простое; но что-то пустое.

Подумалось:

„Блок ли?“

<...> распротяться, от меня в переулок пошел, чтобы... „чтоб“: есть ли штопор-то? Капало;

шаркали метлы; и черные серо-синявые тучи висели».^[185]

В тех картинах народной жизни, которые рисуют Блок и Белый, преобладает отнюдь не «воля к жизни», а воля к смерти.

2. *Образ «Вечного пьянства».* С образом кабака в стихах Андрея Белого соседствуют болезни, безумие, погост. В стихотворении «Осинка» некто, «бобыль-сиротинка», спешит ко святым местам:

Бежит в пространство

Излечиться от пьянства,

да осинка, «ветром пьяная», обманула его, завела в

Места лихие

Зеленого Змия.

Зашел в кабачишко —

Увязали бутыль

С огневицею —

С прелюбезной сестрицею

<...>

Плыла из оврага

Вечерняя мгла;

И, булькая, влага

¹⁸⁵ Белый А. Начало века. М., 1990. С. 327–328.

Его обожгла.

Картуз на затылок надвинул,
Лаптями взвевая ленивую пыль.

Лицо запрокинул,

К губам прижимая бутыль

<...>

Гой еси, широкие поля!

Гой еси, всея Руси поля! —

Не поминайте лихом

Бобыля! (133)

В «Песенке комаринской» злая тень и калику
перехожего завела в кабак.

«Ты такой-сякой комаринский дурак:

Ты ходи-ходи с дороженьки в кабак.

Ай люли-люли люли-люли-люли:

Кабак-то по всея Руси пошли!..»

(138–139)

Россия — страна вечного пьянства (не случайно
Белый использует архаичные, былинные образы и
восклицания), это царство Смерти. В знаменитом
«Весельи на Руси» пьяный пляс — настоящий *Danse
macabre*.

Царство смерти рисует и Блок в «Страшном мире»,
«Плясках смерти», «Жизни моего приятеля»

Был в чаду, не чуя чада,
Утешался мукой ада,
Перечислил все слова,
Но — болела голова...
Долго, жалобно болела,
Тело тихо холодело,
Пробудился: тридцать лет.
Хвать-похватъ, — а сердца нет.
Сердце — крашенный мертвец... (384)

Умиранию души соответствует появление нового лирического субъекта — некий «он», как бы объективированный для самого себя лирический герой.

Итак, герой стихов Блока и Белого то совершает «восхождение» в Пьяную вечность, то — «нисхождение» в Вечное пьянство.

3. Однако абсолютно преобладает в лирике этих поэтов не шампанское и не водка, а мотив *красного вина*. Это мотив города (не заоблачных высей и не пустых равнин России). Город у Влока — «пьяный приплясывающий мертвец».

Красный дворник плещет ведра
С пьяно-алою водой,
Пляшут огненные бедра
Проститутки площадной. (260)

Вечерняя надпись пьяна
Над дверью, отворенной в лавку...
Вмешалась в безумную давку
С расплеснутой чашей вина
На Звере Багряном — Жена. (274)

Андрей Белый в статье «Священные цвета» писал о двойственной семантике красного цвета: злая земная страсть и жертвенная кровь, багряница страдания.^[186] Это и красное солнце, и символ Апокалипсиса, и красный язык повешенного. Эти значения давно описаны в научной литературе. Но красный — это еще и красное вино. Показательно, что в прозаической версии цикла «Снежная маска» — в «Сказке о той, которая не поймет ее» — Блок упоминает «большой кубок темно-красного вина». Л. Зиновьева-Аннибал в своей интерпретации отношений Блока и Н. Волоховой (рассказ «Голова Медузы») именно перед поэтом помещает стакан красного вина: «Он не отрывал глаз от видения в алом сердце красного вина».^[187] Позднее Дон Аминадо будет вспоминать о Серебряном веке:

Ах, как было все равно
Сердцу в царствии потемок!
Пили красное вино
Да искали незнакомок...

¹⁸⁶ *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 204–205.

¹⁸⁷ *Зиновьева-Аннибал Л. Д.* Тридцать три урода. М., 1999. С. 193.

Концентрируется символика красного цвета и мотив красного вина в образе «пьяного красного карлика», злого фантома, кошмарной грезы.

В пустом переулке весенние воды
Бегут, бормочут, а девушка хохочет.
Пьяный красный карлик не дает проходу,
Пляшет, брызжет воду, платье мочит.
(258)

У А. Белого образ карлика появляется уже в «Золоте в лазури»: это горбун, с ним летучая мышь и филин, он играет на барабанах пожелтевшей костью, сопровождая танец скелетов, это вампир, гном могильный и он всегда в ярко-алом (75, 76, 85).

Осмелимся предположить, что этот красный карлик как-то сублимирует собственное состояние лирического героя — отчаяние и тоску. Блок признавался в статье «Народ и интеллигенция»: «...во мне самом нет ничего, что любил бы я больше, чем свою влюбленность индивидуалиста и свою тоску, которая, как тень, всегда и неотступно следует за такою влюбленностью».^[188] В «Сказке о той, которая не поймет ее». Блок делает безобразного карлика спутником героини-змеи, кометы, темной женщины с темными чарами. Но в финале сказки образ карлика приобретает какой-то щемяще-личностный оттенок:

¹⁸⁸ Блок А. Народ и интеллигенция // Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции. С. 395.

«А там — в облетевших ветвях засыпающего клена — вставала над землю грозящая комета, разметав свой яростный шлейф над Тишиною.

И все долгие ночи было видно, как летел за нею, крутясь и спотыкаясь, покорный горбун, безобразный карлик, — тускло сияющий осколок какой-то большой и прекрасной, но закатившейся навеки звезды». ^[189]

Красный карлик в этом контексте может быть понят как деформированная, обезображенная душа поэта, некогда юного и прекрасного. Красного карлика можно уподобить тому Стражу Порога, который, по словам Р. Штейнера, является перед человеческой душой в тот миг, когда она вот-вот готова подняться на следующую, более высокую ступень в своем развитии. Страж Порога — двойник самого человека, воплощение его низменных черт и страстей, всего темного в его душе. Красный карлик, как Страж Порога, обрекает лирического героя и Блока и А. Белого на пограничное состояние — состояние «между», мешая полному слиянию как с Вечностью, так и с народом.

Постепенно карлик все теснее смыкается с мотивом крови и с темой революции — новой Куликовской битвы. Блок, говоря о тонкости соединительной черты между враждебными станами, уподобляет ее туманной речке Непрядве: «Ночью перед битвой вилась она, прозрачная, между двух станов; а в ночь после битвы, и еще семь ночей подряд, она текла, красная от русской и татарской крови».

¹⁸⁹ Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. Л., 1982. С. 20.

Как известно, оба поэта приняли и прославили революцию, которая, особенно в блоковском изображении, вполне соответствовала бунинской трактовке: отвращение к размеренным будням, знаменитая русская тоска, выливающаяся в жажду «праздника», реализуемого в пьянстве и бунтарстве («Отмыкайте погреба — Гуляет нынче голытьба»). И снова красный, он же революционный, неизбежно связывается с кровью. Блок писал:

«Бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель... над нами повисла косматая грудь коренника и готовы опуститься тяжелые копыта».

Так «пьяный красный карлик» вел поэтов от упоения Пьяной Вечностью через сострадание к вечному пьянству народному, к губельному восторгу народного мятежа и революционного похмелью. «Красная» революция оказалась вполне демагогичной. В феерической комедии Маяковского «Клоп» Олег Баян (поэт!) расписывает Присыпкину предстоящую красную (пролетарскую) свадьбу:

«...весь стол в красной ветчине и бутылки с красными головками».

Под красными головками, понятно, все та же водка.

В заключение приведем те слова Герцена, которые цитирует И. А. Бунин в «Окаянных днях»:

«Нами человечество протрезвляется, мы его похмелье... Мы канонизировали человечество... канонизировали революции... Нашим

разочарованием, нашим страданием мы избавляем от скорбей следующие поколения...»

«Нет, — пишет Бунин, — отрезвление еще далеко».^[190]

Я. Садовски. Варшава

Вино в утопическом мире. Несколько замечаний о сублимации и прихоти

— *Лига подумала обо всем. Специальная таблетка перенесла сексуальное влечение на погоню за карьерой*, — отвечал Ее Величество (это не грамматическая ошибка!) на вопрос «что случилось с сексуальным влечением?» Это пересказ одной из сцен, завершающих действие незабываемой в нашей части Европы (а в Польше — несомненно культовой) кинокомедии «Сексмиссия», известной в России под заглавием «Новые амазонки». Упомянутые «специальные таблетки» принимали все граждане (вернее — гражданки) женского подземного мира будущего, главной идеологией которого стала ненависть к самцам своего же биологического вида. Поставленная Юлиушем Махульским по его авторскому сценарию смелая (и — явно политическая) комедия — это не только один из неоспоримых шедевров польского кинематографа, но и (по мнению автора настоящей статьи) одна из лучших в

¹⁹⁰ Бунин И. А. Темные аллеи: Повести, рассказы. М., 1998. С. 739.

мире (и, пожалуй, самых оптимистических) кинематографических антиутопий.^[191]

Как управлять толпой? — этот вопрос решался тысячами вождей, политиков и маньяков, известных истории всего человечества, был также описан несколькими областями науки — риторикой начиная, психологией кончая. Но как же управлять членами толпы, разошедшимися по домам? Как производить контроль над каждой единичной личностью? Из опыта мировых тоталитаризмов явствует, что ответ равнозначен перечню трех понятий. Это — постоянная слежка, идеологическая обработка и сублимация.

Два первых элемента вполне понятны. Третий же касается, конечно, не химии, а психологии и означает направление энергии сексуального влечения в другую сторону, например — в область творчества. О постоянном месте сублимации в культуре писал Зигмунд Фрейд. Одним из самых важных общественных воспитательных задач корифей психоанализа назвал «укрощение сексуального влечения, если оно вспыхивает как стремление к размножению, ограничение его, подчинение его индивидуальной воле, если она тождественна с общественным наказом». По экономическим причинам (в связи с отсутствием достаточного количества питательных средств) каждое общество вынуждено создавать и соблюдать бытовые

нормы, позволяющие ограничивать число его членов и «направлять их сексуальную энергию к труду».^[192]

Среди всех инстинктов инстинкт сохранения вида самый мощный; с точки зрения тоталитаризма он, во-первых, слишком сильно детерминирует человеческое поведение, а во-вторых — слишком сильно детерминирует культуру (превратившей все, что связано с половым началом, в самую интимную сферу человеческого сознания), чтобы его потенциал оставался вне контроля тоталитарного аппарата. Не зря творческая интуиция антиутопистов подсказывала им, что именно половая сфера является той, с которой может начаться цепная реакция разложения тоталитарного мира. Неслучайно герои Федорова («Вечер в 2217 году»), Замятина («Мы»), Оруэлла («1984») и, конечно, Махульского обретают сознание (свое, единичное, не-режимное) именно благодаря тем или иным — грубо говоря — любовным приключениям.

Известный польский социолог и историк идей Ежи Шацкий в книге «Встречи с утопией» дал следующую оценку утопизма с точки зрения потенциальных членов предполагаемых идеальных обществ: «Утопии представляли собой, как правило, миры ужасно упорядоченные, построенные — как определял Достоевский, а вслед за ним Евгений Замятин — на основе таблицы умножения. Чем больше содержалось в них деталей, тем яснее становилось то, что у всех там строго определенные места — нередко такие, которых безнаказанно сменить нельзя. Раз система совершенна, то любое изменение должно быть изменением в худшую

¹⁹² Freud Z. Wstęp do psychoanalizy. Warszawa, 2001. S. 269

сторону».^[193] Определение раз и навсегда общественных ролей и шаблонов поведения, признание любого изменения реакцией сказывается на том, что в утопическом мире и речи быть не может о собственной инициативе и о самой повседневной, самой привлекательной ее разновидности — о прихоти. Поэтому в утопическом мире нет моды (нет меняющихся общественных вкусов), нет желания выглядеть иначе, подчеркнуть свою индивидуальность (есть — униформы, даже если они принимают вид изысканных бальных платьев, как в хрустальном дворце Чернышевского). Не предусматривается также возможность делать что-либо нерациональное с точки зрения царящего порядка. В Утопии дурных привычек нет и быть не может. *В утопии нет вина* — вина, понимаемого как любая прихоть, любое нешаблонное поведение, как источник удовольствия от факта, что — с помощью то или иного средства — наступает момент отказа, побега от установленного порядка, установленных образцов.

Если даже в утопическом мире появляются инструменты, способствующие «отключению» данной личности от реальности, введению ее сознания в состояние опьянения или летаргии, то это происходит исключительно тогда, когда их употребление выгодно с точки зрения царящего утопического режима. Для эффективного функционирования утопической государственной машины может оказаться полезным механизм быстрого, приятного и эффективного лечения душевных травм. Все потенциальные травмы души опасны — они могут сказаться, например, на росте умственной активности людей (что далеко не всегда

¹⁹³ Szacki J. Spotkania z utopią. Warszawa, 2000. S. 178–179

желательно) или на появлении у них чувства отчужденности (что абсолютно недопустимо). Поэтому в утопической государственности могут бытовать шаблоны поведения, велящие принимать то или иное дурманящее средство в момент стресса. Таким средством является, например, «сома» в романе «О дивный новый мир» Олдоса Хаксли, вводящая в состояние «соматического путешествия», (т. е. забытья обо всем, о прошлых и будущих неприятностях, и сосредоточения на испытываемом наслаждении; внушаемые каждому гражданину с помощью метода «гипнопедии» — «обучения во сне» девизы, имеющие целью выработать в каждом человеке рефлекс принятия «сомы», — звучат: «Примет сому человек — время прекращает бег; Сладко человек забудет и что было, и что будет»^[194]). Родственниками «сомы» в русской литературе являются лучеиспускающие «грезогенераторы» в *Хищных вещах века* братьев Стругацких. С их помощью устраиваются массовые не то сеансы, не то оргии, называемые «дрожками» («И нам не страшны более никакие заботы и неурядица. Мы знаем: <...> невидимое излучение

¹⁹⁴ Следует отметить, что дающееся повествователем романа описание переживаний одной из героинь — Линды — после возвращения из «дикарской» резервации (где отчаяние можно было лечить лишь индейским алкогольным напитком) в утопический мир, явно свидетельствует о родстве сомы и алкоголя, но и превосходстве первой над последним: «Для нее возврат в цивилизацию значил возвращение к коме, означал возможность лежать в постели и предаваться непрерывному сомотдыху без похмельной рвоты или головной боли, без того чувства, какое бывало всякий раз после пейотля, будто совершила что-то жутко антиобщественное, навек опозорившее. Сомы не играет с тобой таких шуток. Она — средство идеальное, а если, проснувшись наутро, испытываешь неприятное ощущение, то неприятное не само по себе, а лишь сравнительно с радостями забытья. И поправить положение можно — можно сделать забытья непрерывным».

грезогенератора <...> исцелит нас, исполнит оптимизма, вернет нам радостное ощущение бытия»).

Основная задача всех тех, кто проектирует утопический мир или осуществляет над ним власть, состоит в том, чтобы все прихоти граждан удовлетворить; заранее, удовлетворить до их возникновения, а еще лучше — не дать им возникнуть. Конечно же, если удастся справиться с самой сильной «прихотью» — прихотью половой, то не доставят никаких проблем и все остальные. Этому делу и служит сублимация — переводение возможных сексуальных страстей в русла «правильной» с точки зрения данной утопической системы, «благонадежной» деятельности.

Фрейд, описывая механизмы перенаправления сексуального влечения, описывал тем самым механизмы человеческой культуры. Утописты-революционеры же претендовали на осуществление контроля над этими механизмами и изменение этим путем действительности. В том, что сексуальную энергию можно использовать в «несексуальной» области, прекрасно отдавали себе отчет и русские поклонники насильственного внедрения утопии (очень часто остающиеся и поклонниками фрейдистской мысли), мечтавшие о том, чтобы все жители Страны Советов не занимались половыми развлечениями, а полностью предавались делу Революции. Арон Залкинд — большевик, утопист и психотерапевт, подаривший «революционному пролетариату» в 1924 году «Двенадцать половых заповедей» — писал: «Сублимационные возможности советской общественности, то есть возможности перевода сексуализированных переживаний на творческие пути чрезвычайно велики. Надо лишь это хорошенько осознать и умеючи реорганизовать сексуальность,

урегулировать ее, поставить ее на должное место».^[196] О том, что — с точки зрения «утопии у власти» (для наших рассуждений отлично подходит заглавие известной книги Михаила Геллера) — любовь и секс являются делом совершенно непродуктивным, прекрасно знали писатели-антиутописты. В 1926 году в рассказе «Антисексус» Андрей Платонов «перевел» эту непродуктивность в капиталистическое пространство (заменяя фразеологию коммунизма 20-х годов фразеологией либерально-рыночной): «Неурегулированный пол есть неурегулированная душа — нерентабельная, страдающая и плодящая страдания». Платонов, впрочем, предложил банально простой способ сублимации (повышения «рентабельности души»): механическое сексуальное разряжение, которому и служат заглавные «антисексусы», то есть — индивидуальные и общественные мастурбаторы. Ясное дело, контакт с механическим «удовлетворителем» должен быть настолько привлекательным, чтобы его пользователям и в голову не пришло стремиться к реальному половому акту. Учла этот факт фирма, выпускающая «антисексусы», и снабдила свой продукт техникой, гарантирующей наслаждение куда сильнее, чем в традиционном сексе: «...мы придали нашему аппарату, — гласит текст рекламного объявления, — конструкцию, позволяющую этого достигнуть, по крайней мере, в тройной степени против прекраснейшей из женщин, если ее длительно использует только что освобожденный заключенный после 10-ти лет строгой изоляции».

¹⁹⁶ Залкинд А. Двенадцать половых заповедей революционного пролетариата // Революция и молодежь. М., 1924. Цит. по: Философия любви. М., 1990. С. 351.

Но сублимация возможна не только в условиях подмены естественного полового наслаждения механическим удовлетворением. Лучший диагноз тоталитарно-утопического подхода к естественным половым влечениям дал Джордж Оруэлл в своем романе «1984»: «Дело не только в том, что половой инстинкт творит свой собственный мир, который неподвластен партии. а значит, должен быть по возможности уничтожен. Еще важнее то, что половой голод вызывает истерию, а она желательна, ибо ее можно преобразовать в военное неистовство и в поклонение вождю». Это мнение, принадлежавшее в книге Оруэлла Джулии, во-первых, подтверждено историей мировых тоталитаризмов, а во-вторых — современным литературным материалом. «Монументальная пропаганда» Владимира Войновича — это история жизни убежденной советской партийки Аглаи Ревкиной, изведавшей оргазм только один раз в жизни — в момент, когда собственными глазами увидела настоящего, живого Сталина.

Сублимация сексуального влечения вовсе не означает, что утопические тоталитарные системы отрекаются от продолжения вида и что не существует в них сексуальных сношений (за исключением, пожалуй, утопии Махульского, в которой женщины размножаются с помощью партеногенеза). Удачная, «стоцентная» сублимация гарантирует, что секс, а вернее — копуляция ради оплодотворения — станет восприниматься гражданами как обязанность в отношении государства или общества. «Вы уклоняетесь от службы обществу» — услышит 25-летняя героиня федоровского «Вечера в 2217 году» в связи с тем, что, будучи в «производственном» возрасте, ни разу еще не

записалась ни к одному сексуальному партнеру, и — естественно — не подарила еще обществу ни одного нового члена. «Наш партийный долг» — так, в свою очередь, выражается о половом акте и желаемом зачатии жена оруэлловского Уинстона Смиса.

Власть Утопии может не разрешать гражданам наслаждаться половым актом, но может поступать и наоборот: разрешив наслаждения, обратить их в инструмент, гарантирующий стабильность государственного механизма. О том, что утопическим половым указаниям властей необязательно идти вразрез с личными вкусами (даже с прихотями!) граждан, писал Владимир Войнович в своей известной издевательской антиутопии. «Я сплю не с кем попало», — отвечала на упрек героя «Москвы 2042» его опекунша Искрина — «а только по решению нашего руководства. А удовольствие от этого я получаю, как от всякой общественно-полезной работы». Не меньшее удовольствие от требований утопического порядка в отношении половой жизни человека получают жители «дивного нового мира» Олдоса Хаксли: в этой утопии дурным тоном считается стесняться себя в половом плане, т. е., например, соблюдать верность одному партнеру. Почему? Как и у Платонова, «неурегулированный пол» с точки зрения «дивного нового мира» нерентабелен. «Поток, задержанный преградой — гласит государственная философия, — взбухает и преливается, позыв обращается в порыв, в страсть, даже в помешательство; сила потока множится на высоту и прочность препятствия. Когда же преграды нет, поток стекает по назначенному руслу в тихое море благоденствия». Преграды, которые в состоянии вызывать опасные для утопического механизма страсти — это, разумеется,

такие или иные причины сексуального воздержания. Хаксли не предлагает тонких мастурбационных механизмов, а всего лишь — обеспечив гражданок противозачаточными средствами (воспроизведение же граждан оставив учреждениям, называемым «инкубаториями») — поощряет жителей своей утопии пользоваться всеми радостями жизни безо всякого стеснения. Сублимация ли это — или «антисублимация», государственная стимуляция половой активности граждан? Этот вопрос — второстепенный. В данном случае утопическая цель — стабильное и эффективное функционирование государственной машины — достигается просто немного иным путем, чем в случае утопических режимов, в которых осуществляется «классическая» сублимация: в них перенаправляется в другое русло само влечение и — тем самым — исчезает возможность возникновения личностного самосознания на основе мужско-дамских контактов, а тут — с помощью сексуальной разнузданности — гарантируется беспрепятственность полового акта, равнозначная опять-таки с отсутствием каких-либо чувств, основанных на вожделении к данному лицу. В обоих случаях характерна манипуляция, нацеленная на лишение граждан основ формирования личности, столь опасной для государства.

Перенаправление сексуального влечения может иметь «демиургический» — идущий сверху — характер, но может иметь и «сверхчеловеческий», идущий снизу. Первый вариант свойственен как мышлению кодификаторов сексуального пролетарского права, так и откликам антиутопистов, выступавших против такой кодификации. Но сублимация может быть также продуктом воли человека, процессом сознательным; не

процессом подчинения сублимационной политике, а добровольного обращения своей энергии к другим областям, чем секс. Для этого, однако, нужен *сверхчеловек* — человек, «подчиняющий контролю разума и воли» «полубессознательные, а затем и бессознательные процессы в собственном организме: дыхание, кровообращение, пищеварение, оплодотворение», ставящий себе целью «овладеть собственными чувствами, поднять инстинкты на вершину сознательности, сделать их прозрачными».^[197] О таком человеке мечтал в 1923 году Лев Троцкий. Сверхчеловек Троцкого — существо сознательное до той степени, что не только отождествляет классовую выгоду со своей, но и признает моральным лишь то, что созвучно интересам класса. К сфере пола сверхчеловек подходит классово-рационально — не склоняется «перед темными законами наследственности и слепого полового подбора»,^[198] отбрасывает чувства и сексуальное влечения и стремится создать лучшее с классовой точки зрения потомство. Классовый интерес и является для него императивом (внутренним императивом, а не внешним принуждением!) для того, чтобы сублимировать свою сексуальную энергию в полезную область. Смешно даже предполагать, что в пропитанном классовой целесообразностью «сверхчеловечестве» могло бы существовать вино — опять-таки понимаемое как состояние удовлетворения прихоти.

Наверное, сублимация по собственному желанию, по внутреннему принуждению намного приемлемее для

¹⁹⁷ Троцкий Л. Литература и революция. М., 1991. С. 167, 196.

¹⁹⁸ Там же. С. 196

потенциальных жителей мира внедряемой утопии. Но остается открытым вопрос, нашлись бы желающие жить в обществе одних сверхлюдей, полностью владеющих своими инстинктами? Не превращаются ли такие люди в автоматы, и, руководствуясь внутренним императивом классового утилитаризма любого действия, не становятся ли «рациональным» обществом муравьев или пчел? На наш взгляд, общественное состояние, достигнутое путем самосовершенствования (порабощения инстинктов и чувств), равноценно окончательной стадии тоталитарной утопии, внедряемой «сверху», «демиургически».

Исторический опыт показывает, что широкомасштабные попытки внедрения утопии (на земле, не дожидаясь и не заботясь об утопии мира не-сего) имели характер именно демиургический, проходили путем «подчинения» целых обществ «благодетельному игу разума» (определения Замятина). Им обязательно сопутствовали те или иные диктаторские тенденции в области половых отношений — от бытового пуризма по разгону института брака до апофеоза свободы развода. В сексуальной жизни утопичан вину и прихоти места нет — независимо от того, означают ли государственные требования в отношении половых контактов воздержание или разнузданность. «Мы будем позволять или запрещать им жить с их женами и любовницами, иметь или не иметь детей <...> — и они будут нам покоряться с весельем и радостью» — писал Достоевский. Силу слов Великого Инквизитора ощутили как авторы реальных попыток построить утопический мир, так и творцы литературных лабораторий утопического быта.

О. А. Лекманов. Москва

Мотивы сладостей и вина в фильме М. Формана «Амадей»

Фильм Милоша Формана «Амадей» (1984), поставленный по мотивам одноименной пьесы Питера Шеффера, согласно собственному определению режиссера, был снят «о благоговейной ненависти, которую испытывал придворный композитор Габсбургов, по фамилии Сальери, к Вольфгангу Амадею Моцарту».^[199] Подобно пушкинскому Сальери, антигерой «Амадея» полагает, что «правды нет — и выше». На протяжении всего фильма он пытается добиться у Бога ответа на вопрос: почему гений и слава достались «гуляке праздному» Моцарту, а не ему — трудолюбцу Сальери?

В нижеследующей заметке мы попробуем показать, что весьма внятный ответ на заглавный вопрос «Амадея» содержат те его эпизоды, в которых герои едят сладости или пьют вино.

I. Гений и пирожные — две вещи несовместные

Тема сладостей впервые возникает уже в прологе к фильму Формана:

1. По ступенькам роскошного особняка Сальери со свечами в руках поднимаются два его слуги — худой и толстый; Из-за закрытой двери комнаты Сальери слышатся стенания престарелого

¹⁹⁹ Форман М., Новак Я. Круговорот. М., 1999. С. 7.

композитора: «Моцарт! Прости своего убийцу! Да, я убил тебя, Моцарт! Прости меня! Прости меня, прости! Моцарт!»

2. Слуги подошли к двери и худой с раздражением постучал: «Синьор Сальери! Откройте дверь, ведите себя разумно!». Пауза. Худой сменил тон с раздраженного на сюсюкающий; так разговаривают с капризными детьми: «Синьор! У нас тут для Вас есть что-то необыкновенное, Вам очень понравится!»

3. Произнося эти слова, худой слуга взял с подноса (который держит толстый слуга) пирожное, обмакнул его в крем и принялся жевать: «О-о-о! Как вкусно! Синьор! Поверьте мне — я никогда в жизни не ел ничего вкуснее!»

4. Худой слуга с таким аппетитом уплетает пирожное и так убедительно расписывает его прелести, что толстый слуга не выдерживает. Не выпуская из рук подноса, он нагибается над чашкой с кремом и жадно лижет ее содержимое. Худой слуга продолжает соблазнять Сальери: «Право, синьор! Вы даже не понимаете, чего Вы лишаете себя!»

5. В это время за дверью послышался болезненный вскрик.

6. Худой и толстый (у которого на подбородке остался след от крема) в испуге переглянулись. Затем худой вернулся к прежней тактике: «Ну, ладно, хватит, синьор! Откройте дверь!» Тишина. «Синьор! Если Вы не откроете дверь, мы сейчас всё

съедем и не оставим Вам ни крошки! И я больше никогда не приду к Вам в гости!»

7. Как бы в ответ на это раздается страшный шум и звон рвущихся струн.

8. Слуги вновь переглядываются. Медлить больше нельзя. Худой и толстый поспешно выламывают дверь и видят Сальери, скорчившегося на полу: он попытался перерезать себе горло.

Этот эпизод — единственный в фильме Формана, когда Сальери, пусть и заочно, пытается вымолить у Моцарта (и, косвенно, — у Бога) прощение. И единственный — когда итальянский композитор отказывается от пирожных.^[200] В отличие от толстого слуги, Сальери выдерживает искушение [дьявольской] сладостью, предпочтя ей горечь покаяния и смерти (отметим в скобках, что на роль худого слуги Форман выбрал актера с отчетливо inferнальной внешностью).

В следующий раз мотив пирожных возникает в ключевой для «Амадея» сцене, когда Сальери впервые наблюдает за поведением Моцарта воочию:

1. Парадный зал кардинальского дворца. Молодой Сальери пробирается сквозь толпу пышно одетых гостей: он разыскивает Моцарта. Звучит голос старого Сальери: «Тот вечер круто повернул

²⁰⁰ Напомним, что для пушкинского Сальери отказ от еды во имя творчества — само собой разумеющееся условие создания подлинного произведения искусства: «Нередко, просидев в безмолвной келье / Два, три дня, *позабыв* и сон и *пищу*, / Вкусив восторг и слезы вдохновенья...» и т. д.

Напротив, Моцарт у Пушкина бросает свое знаменитое: «Но божество мое проголодалось».

всю мою жизнь. Я бродил по анфиладе комнат и играл сам с собою в игру. Этот человек написал свой первый концерт, когда ему было четыре года; первую симфонию — когда ему было семь лет; первую большую оперу — в двенадцать лет. Видно ли это по нему? Оставляет ли такой великий талант печать на лице? Кто же из них — Он?»

2. Внезапно внимание Сальери привлекает вереница слуг, торжественно несущих на огромных блюдах фрукты, дичь, пирожные... Сальери поспешно устремляется вслед за ними.

3. Слуги вносят блюда в пиршественный зал, а затем, один за другим, выходят из комнаты.

4. Выждав приличную паузу, Сальери проникает в зал; он на цыпочках крадется к накрытому столу и после непродолжительных раздумий останавливает свой выбор на засахаренном каштане.

5. Едва он подносит лакомство ко рту, раздается шум шутовой погони и в комнату вбегают девушка (будущая жена Моцарта Констанца) и молодой человек (Моцарт).

6. Поспешно проглотив каштан, Сальери отступает в укромный уголок пиршественного зала.

В следующем эпизоде, напомним, ярко проявятся те черты личности Моцарта, которые с точки зрения формановского Сальери невозможно совместить с божественной моцартовской музыкой. При этом Сальери как бы не замечает того очевидного обстоятельства, что

он сам, поддавшись *сладкому* соблазну, совершенно забывает о первоначальной, возвышенной цели своего визита во дворец кардинала (встреча с гением-Моцартом) и оказывается в безраздельном плену у собственного желудка. Не случись этого, Сальери имел бы возможность лицезреть дирижирующего Моцарта (в одной из последующих сцен фильма), а Моцарт — нескромный ухажер остался бы вне его поля зрения.

Те два фрагмента фильма «Амадей», о которых пойдет речь далее, уточняют и конкретизируют формановскую метафору сладости-соблазна: искушение пирожными у Формана «приравнивается» к искушению *женщинами и деньгами*.^[201]

Фабульная завязка первого фрагмента состоит в том, что жена Моцарта — Констанца тайком от мужа является к Сальери в надежде уладить карьерные затруднения своего супруга:

1. Констанца, стоя на пороге приемной комнаты Сальери, разъясняет придворному композитору цель своего визита: «Я принесла образчики работ мужа, чтобы комитет <председателем которого является Сальери. — О.Л.> рассмотрел возможность предоставления ему должности при дворе».

2. На лице Сальери написано недоумение: «Очень мило, но почему он не пришел сам?»

²⁰¹ Интересно, что этим двум темам посвящены две пушкинские «Маленькие трагедии», соответственно, — «Каменный гость» и «Скупой рыцарь».

3. Констанца смущена: «Видите ли... Он сейчас очень занят, сударь...»

4. «Да, я понимаю». — с этими словами Сальери принимает из рук Констанцы папку с нотами: «Ну, что ж, я обязательно просмотрю, как только у меня выдастся свободная минута. Для меня это большая честь. Прошу Вас, передайте ему мой искренний привет».

5. Констанца смутилась еще больше: «Сударь, а Вас не затруднит просмотреть эти ноты прямо сейчас, а я пока подожду». Жена Моцарта, сама сознавая, как далеко она зашла в своей бесцеремонности, тем не менее, решительно садится на диван возле стола.

6. Сальери шокирован, но старается скрыть это: «Боюсь сейчас, вот именно в эту минуту у меня нет свободного времени. Оставьте у меня эти пьесы; я уверяю Вас — они никуда не пропадут».

7. Констанца одарила Сальери умоляющим и вместе с тем кокетливым взглядом: «Я не могу этого сделать, милостивый государь... Понимаете, он не знает, что я пришла к Вам».

8. «Так, значит не он Вас прислал?»

9. «Нет, сударь. Я сама решила к Вам прийти».

10. В глазах у придворного композитора появляется масляный блеск: «Понимаю...». Жестом руки он отсылает прочь камердинера, до сих пор присутствовавшего при беседе.

11. «Сударь, мы просто в отчаянии... Нам необходимо, чтобы мой муж получил эту работу. Муж тратит гораздо больше, чем зарабатывает. Я не хочу сказать, что он ленив, он работает с утра до вечера. Просто... Просто, понимаете, он очень непрактичен. Деньги текут у него между пальцев, как песок. Это, конечно, нелепо...»

12. Сальери усаживается за стол рядом с Констанцией и протягивает жене Моцарта блюдо с восхитительными белоснежными пирожными, каждое из которых венчает темная ягодка: «Позвольте, я Вам предложу нечто особенное. Вы знаете, как это называется? Это называется „Соски Венеры“. Римские каштаны в сахаре, с коньяком. Попробуйте, попробуйте, это удивительно вкусно!»

13. Услышав название итальянского пирожного, Констанца в кокетливом ужасе прикрывает лицо руками. Затем она с детской жадностью хватается экзотическое лакомство с блюда и надкусывает его: «М-м-м! Чудесно!»

14. Сальери удовлетворенно и заговорщицки кивает головой, а затем берет одну штуку себе. Оба с наслаждением жуют.

15. «Спасибо, Ваше превосходительство», — обращается к Сальери Констанца.

16. «Умоляю, перестаньте меня так называть, — отвечает Сальери с набитым ртом, — это воздвигает между нами целую стену. Поймите, я ведь не от рождения стал придворным композитором. Я родом из маленького городка...

Как и Ваш муж!» Сальери и Констанца игриво улыбаются друг другу. «А Вы уверены, что Вы не можете оставить ноты у меня, а потом прийти еще раз?»»

17. Констанца отвечает Сальери с интонацией и выражением лица ломающейся маленькой девочки: «Это очень соблазнительное предложение, сударь, но боюсь, что это невозможно. Вольфганг ужасно рассердится, если увидит, что этих нот нет. Дело в том, что это всё оригиналы, чистовики».

18. Сальери изумлен: «Как, оригиналы?!»

19. «А он никогда не пишет черновиков...»

20. Сальери отложил очередное пирожное и принялся за чтение нот. Спустя мгновение он забыл обо всём, кроме музыки Моцарта.

21. Констанца воровато глянула на придворного композитора и убедившись в том, что он не обращает на нее никакого внимания, украдкой стянула с блюда еще одно пирожное.

Кажется совершенно очевидным, что совместное наслаждение жены Моцарта и Сальери пирожными с красноречивым названием «Соски Венеры» служит метафорой эротического наслаждения (именно поэтому нежелательный свидетель удаляется предусмотрительным Сальери из комнаты).^[202] В другом

²⁰² Ср. с комментарием к этой сцене самого Формана (о пирожных режиссер, понятное дело, не упоминает):

эпизоде фильма сладости предстают метафорой денег (тридцати серебряников): пирожные и деньги используются Сальери как средство склонить к предательству простодушную служанку Моцарта:

1. Сальери с приторной улыбкой протягивает девушке, сидящей напротив него, блюдо с пирожными.

2. «Спасибо, сударь» <...>

3. «Ты хорошая девушка. И я очень тебе благодарен за то, что ты согласилась на мое предложение <следить за Моцартом и докладывать Сальери о том, что происходит в его доме — О.Л.>. Как-нибудь, когда он уйдет из дома, сообщи мне».

4. С этими словами Сальери протягивает девушке золотую монету. Одновременно в кадр попадает тарелка с пирожными.

Эпилог формановского «Амадея» напрашивается на сопоставление с прологом к фильму: краткая вспышка проснувшейся совести, озарившая старость Сальери, сменяется унижением паче гордости. Опустившегося композитора, попавшего в сумасшедший дом после неудачной попытки самоубийства, везут в ватерклозет на инвалидной коляске, а он произносит велеречивый монолог во славу посредственности. А после ватерклозета (доверительно сообщает Сальери больничная служка) старика ждет завтрак: «Ваши любимые сахарные булочки».

«...он отчаянно хочет наставить рога Моцарту, победить его хоть в чем-то, взять над ним верх любым доступным способом» (*Форман М., Новак Я.* Указ. соч. С. 353).

Теперь настала пора вернуться к тому вопросу, которым на протяжении всего фильма терзается Сальери: почему Бог обделил его гениальностью? Потому, что Сальери, сам того не осознавая, рабски служил позымам и прихотям собственной плоти (отметим в скобках, что пирожные и сахарные булочки всегда соседствуют у Формана с фигурами лакеев, камердинеров, служанок). Сладости в «Амадее» предстают выразительным материальным воплощением соблазна жизненными благами, устоять перед которым итальянский композитор оказывается не в силах.

II. In vino veritas

Любовь к сладостям подтачивает и разрушает талант формановского Сальери. Любовь к вину раскрепощает и укрепляет гений формановского Моцарта.

Впервые мотив вина возникает в мажорно окрашенной сцене прохода композитора по императорской Вене:^[203]

1. Нарядно одетый Моцарт, восхищенно оглядываясь по сторонам, пробирается по венским улицам. В руке у Моцарта бутылка вина, к которой он время от времени прикладывается.

2. Вот чинно продефилировали гвардейцы в пышных костюмах.

3. Мелькает фигура скромной девушки в чепчике и с корзинкой.

²⁰³ На самом деле, эпизод снимался в Праге. См. об этом в нашей работе далее.

4. Проводят медведя на цепи.

5. Дрессированная собачка изо всех сил пытается удержаться на огромном разноцветном мяче.

6. Камера взмывает вверх, и мы видим Моцарта среди толпы прогуливающих венцев.

7. Снова крупный план: Моцарт с бутылкой в руках оглядывается на дающего представление шпагоглотателя в чалме.

8. Проходя по узенькой улочке, Моцарт делает два-три танцевальных па в такт звучащей за кадром музыке. Этого достаточно, чтобы зритель понял: вино, девушка, гвардейцы, цирковые артисты совокупно образуют тот образ Вены, который воплотился в мелодии, сочиняемой композитором прямо на ходу.

В следующий раз мы видим Моцарта с бутылкой вина в руке в той сцене фильма, где композитор изображен перелагающим свою музыку в ноты. Моцарт сидит за столом и сосредоточенно работает, то и дело подливая себе в бокал и прихлебывая из него.

Этот эпизод подсказывает внимательному зрителю, почему в качестве метафоры гениальности Форман выбрал именно вино. Как мы уже указывали, сладости в «Амадее» символизируют «золотую середину», к которой, сама того не замечая, стремится посредственность. Вино — отказ от середины, поглощенность творчеством, граничащую с саморазрушением: Моцарт предстает в разбираемом

эпизоде небритым и нечесаным, лицо его измождено, под глазами круги.

Впрочем, в одной из последующих сцен фильма бутылка вина и бокал снова оказываются расположенными в центре оптимистической, даже идиллической картинке. Представление «Дон Жуана» в демократическом городском театре со знаком плюс противопоставлено у Формана представлению этого же творения Моцарта в стенах чопорной императорской оперы. На сцене демократического театра царит дух выдумки и простоватого юмора. Зрители, согласно раскачиваясь в такт мелодии, подпевают актерам. Моцарт (единственный раз в фильме) показан в семейном кругу — не только с женой, но и с ребенком. Он сидит в ложе и, весьма довольный, наблюдает за игрой актеров и реакцией зрителей. У Моцарта в руке — неизменная бутылка, у Констанцы — бокал. В этом фрагменте вино предстает метафорой теплоты, зримым воплощением атмосферы семейного уюта, окутывающей героя «Амадея».

О вине, как о символе разрушения и саморазрушения зритель «Амадея» вновь вспоминает ближе к концу фильма. Сбежав от спящей Констанцы, Моцарт пирует в компании актеров и девиц сомнительного поведения. Бледный и растрепанный, он в исступлении тарбанит по клавишам; девицы вопят, кривляются, кружатся по комнате и пьют вино. Два полных бокала выдвинуты на передний план кадра. Завершается этот эпизод возвращением пьяного Моцарта домой. С бутылкой в кармане, опустошенный Вольфганг Амадей, держась за стены, бредет по заснеженным

венским улицам (недвусмысленная «рифма» к мажорному венскому эпизоду, разобранным нами выше).

Не следует, однако, забывать о том, что трагический эпизод кутежа сопровождается музыкальными фрагментами из оперы Моцарта «Волшебная флейта». А это, согласно логике фильма, означает, что даже пьяный шабаш с актерами стимулирует композитора к созданию гениальной музыки.

Можно было бы привести многочисленные примеры текстов различного типа, в которых сопоставление мотива *вина* с мотивом *сладостей* играет весьма существенную роль. Мы же ограничимся указанием на то обстоятельство, что тема *выпивки* и *еды* неоднократно возникает на страницах мемуарной книги Милоша Формана «Круговорот», посвященных рассказу о съемках «Амадея».

«Я встретился с моей первой женой, Яной, и мы *долго сидели за обедом*, предаваясь сентиментальным воспоминаниям...», — пишет Форман. И через точку с запятой продолжает: «...я *выпил* со старыми друзьями». ^[204]

Нищая социалистическая Чехословакия (где снимался фильм) контрастно противопоставлена в воспоминаниях Формана процветающей Америке (на чьи деньги снимался фильм). «Я привез с собой несколько ящичков *спиртного* <...>, чтобы расплачиваться ими с людьми — так было принято в Праге», — вспоминает режиссер. ^[205] Сладости (экзотические фрукты) также

²⁰⁴ Форман М., Новак Я. Указ. соч. С. 332.

²⁰⁵ Там же. С. 345.

входят в ряд отличительных атрибутов западной цивилизации, которую Форман воспекает в своей книге: «Все началось с того, что мы захотели кормить ленчем всех, занятых на площадке. На Западе это совершенно обычное дело, но в чехословацком государстве рабочих сотрудники студии должны были приносить завтраки с собой из дома <...>. В стране, где зимой в магазине можно было купить только какие-нибудь сморщенные яблоки и заплесневелые помидоры, *запах мандаринов или хруста ананасов*, предназначенных исключительно для американцев, было бы достаточно для объявления забастовки».^[206]

В «Амадее» *вино* (символ творческой свободы) и *пирожные* (символ обывательской пошлости) ни разу не попадают в кадр одновременно. А вот организуя съемочный процесс своего фильма, режиссер «Амадея» всю использовал *спиртное* и *съестное* в качестве твердой валюты. *Выпивка* и *еда* в его книге предстают единым символом изобилия: они не «отрицают», а взаимодополняют друг друга.^[207]

²⁰⁶ Там же. С. 349.

²⁰⁷ Возникает закономерный вопрос: насколько значима роль мотивов сладостей и вина в пьесе П. Шеффера «Амадей» (которая послужила для фильма Формана литературной основой)? Весьма значима, только в пьесе эти мотивы трактуются гораздо прямолинейнее, чем в фильме, что называется, — «в лоб». Шеффер заставляет Сальери обращаться к зрителям со следующим «разъяснительным» монологом:

Приведем также выразительную реплику шефферовского Моцарта:

Т. А. Косарева. Москва

**«Вечный спутник российского
литератора...» Алкогольная тема
в произведениях Сергея
Довлатова**

По мнению ряда критиков и исследователей творчества Довлатова, через всю его прозу проходят три темы. Это абсурдность жизни, одиночество страдающего и иронизирующего интеллигента и тема пьянства.

В своей работе мы постараемся сосредоточиться на одном аспекте этой проблемы: алкогольная тема в произведениях, повествующих о жизни в Америке и СССР; выявим особенности национальной культуры питья и, следовательно, проявляющиеся в этом отличия русских от американцев.

Такая постановка вопроса возникла не случайно. Ведь если рассматривать тематику произведений Довлатова с географической точки зрения, то все написанное им можно условно разделить на две основные части: русскую и американскую, между которыми существует своего рода перевалочный пункт в странствиях автора и его персонажей — «игрушечная» Эстония. В большей части книг эти три локуса замысловато переплетаются: повествование плавно перетекает из Калифорнии 80-х в Ленинград 60-х и обратно («Филиал») или в соответствии с биографией автора из СССР в Америку («Ремесло», «Записные книжки: Соло на „Ундервуде“ и Соло на IBM»), где от

прежней жизни остаются лишь привезенные с собой воспоминания («Чемодане» и «Наши»).

Именно благодаря поворотам судьбы писателя мы имеем возможность увидеть в его произведениях два разных, в то время мало соприкасающихся мира: СССР периода 60–70-х и США периода 80-х. Это то пространство, в котором главного персонажа всегда сопровождает алкоголь.

Спиртное (преимущественно водка или дешевый портвейн) для СССР 60–70-х — явление обычное: «...пили много, без разбору, до самозабвения и галлюцинаций» (2, 39).^[208] В воспоминаниях Александра Шкляринского общая атмосфера того времени передана достаточно хорошо: «Мы постоянно выпивали. Не то чтобы в этом была какая-то физиологическая необходимость. Скорее, была бессознательная установка на алкоголь как на средство сделать серую, фальшивую жизнь вокруг поярче. От выпитого становилось хорошо, мы еще больше теплели друг к другу. К тому же „переборы“ постоянно ввергали то одного, то другого из нас в разные причудливые истории, и от этого казалось, что жизнь кипит, а не так монотонна и скучна, как на самом деле.

Нам хотелось быть писателями, видеть все свежо и остро. Спиртное, казалось, давало такую возможность».^[209] Пьянство в творческой среде (а Довлатов называет алкоголь «вечным спутником

²⁰⁸ Довлатов С. Д. Собрание прозы: В 3 т. СПб, 1993. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

²⁰⁹ Шкляринский А. Сто слепящих фотографий. // Литературное обозрение. 1998. № 5/6. С. 74.

российского литератора» (2, 38–39) — в первую очередь лишь попытка защититься от окружающего человека серого, беспросветного, как густой туман, хаоса, раскрасить его, расцветить. «Не с нужды и горя пьет народ, — писал Синявский, — а по извечной потребности в чудесном и чрезвычайном».^[210] Ведь именно скуку и тоску он глушит водкой. Как выразился один из персонажей довлатовской повести «Заповедник», это своего рода «алкогольный протест» против того, что власть называет «строительством» социализма. Поэтому для многих героев понятен и вполне закономерен такой ответ на вопрос: что же делать? «Не думать. Водку пить» (1, 256). Погрузить рассудок на дно стакана так, чтобы «контуры жизни становились менее отчетливыми и резкими» (1, 256) — один из наиболее действенных для творческого интеллигента того времени способов ухода от существующей реальности в свой собственный мир.

Но водка может оказаться и стимулом для спонтанного перемещения в реальном пространстве. Так, повесть «Лишний» (или «Компромисс» № 10) начинается с дружеской вечеринки в Ленинграде. Несколько друзей, в числе которых и Я-персонаж по имени Сергей Довлатов, пьют «Стрелецкую», ухаживают за девушками. Затем приятели чувствуют, что «пьянка не состоялась», «надо менять обстановку», и тут:

«Шаблинский встал и говорит:

— Поехали в Таллинн.

— Поедем, — говорю.

²¹⁰ Цит по: *Генис А. Довлатов и окрестности*. М, 1999. С. 227.

Мне было все равно. Тем более что девушки исчезли» (1, 266).

После нескольких часов пути Довлатов без определенной цели, без паспорта, «в летней рубашке и кедах» оказывается в Эстонии, где остается на несколько лет.

Водка — это средство, помогающее вырваться из абсурда жизни и, как это ни странно звучит, обрести некую норму. «Пьянство — редкое искусство, — замечает А. Генис, — Оно лишено своего объекта. Как Вагнеровский Gesamtkunstwerk, водка синтезирует все формы жизни, чтобы преобразовать их в идеальную форму бытия. Как та же вагнеровская опера, водка выносит нас за границы жизнеподобия в мир, отменяющий привычные представления о времени и иерархии вещей в природе. Банальность этого состояния отнюдь не делает его менее сакральным».^[211]

И действительно, у Довлатова водка часто превращает абсурд в реальность, а процесс распития водки — в особый ритуал, который, благодаря абсурду жизни, со временем обретает иной смысл. Нечто подобное описано в «Зоне». Эпизод, открывающий повествование, — история лагерного охранника, эстонца Густава Пахапиля, от тоски и одиночества ушедшего пить шартрез на безымянной запущенной могиле рядом с фанерным обелиском. «Пахапиль грузно садился на холмик, выпивал и курил» (1, 30). Такое поведение было расценено его начальством как ценная инициатива «шефства над могилами павших героев <...> вследствие братской дружбы между народами» (1, 33), которую, с

²¹¹ Там же. С. 226–227.

точки зрения интернационализма, следует «подхватить, развивать и стараться» (1, 33).

Пьянство — это во многом особого рода ритуальное действие со своими этическими нормами, соблюдение которых необходимо:

«Грубин предложил мне отметить вместе ноябрьские торжества. Кажется, это было 60-летие Октябрьской революции. Я сказал, что пить в это день не буду. Слишком много чести. А он говорит: — Не пить — это и будет слишком много чести. Почему же именно сегодня вдруг не пить!» (3, 262–263).

«Вообще редакционные пьянки — это торжество демократии. Здесь можно пошутить над главным редактором. Решить вопрос о том, кто самый гениальный журналист эпохи. Выразить кому-то свои претензии. Произнести неумеренные комплименты. Здесь можно услышать, например, такие речи: — Старик, послушай, ты — гигант! Ты — Паганини фоторепортажа!

— А ты, — доносится в ответ, — Шекспир экономической передовицы!

Здесь разрешаются текущие амурные конфликты. Плетутся интриги. Тайно выдвигаются кандидаты на Доску почета. Иначе говоря, **каждодневный редакционный бардак здесь становится нормой** <выделено мной. — Т.К.>. Окончательно воцаряется типичная редакционная

атмосфера с ее напряженным, лихорадочным бесплодием...» (1, 289).

Интересно, что лишь в ситуации «редакционной пьянки» все происходящее обретает парадоксальную осмысленность. Я-персонажа довлатовских текстов, которого А. Найман определяет так: «Во-первых, он хочет быть естественным, во-вторых — так или иначе — он хочет выпить, и, в-третьих, он хочет писать»,^[212] «алкоголь на время примирял < ... > с действительностью» (2, 39). Кроме того, по его собственному определению, он «оказался чрезвычайно к этому делу предрасположен» (2, 39), особенно в кризисных ситуациях, когда в очередной раз кажется, что стоишь над пропастью, не зная, куда шагнуть: «Я выпил и снова налил. И сразу же куда-то провалился. Возникло ощущение, как будто я — на дне аквариума. Все раскачивалось, уплывало, мерцали какие-то светящиеся блики... Потом все исчезло» (1, 258). Но всегда наступает момент, когда герою хочется выбраться из такого положения, чтобы обрести необходимое для дальнейшей жизни «зыбкое равновесие». Он ведь и сам хорошо понимает, что «стоит пожить неделю без водки, и дурман рассеивается. Жизнь обретает сравнительно четкие контуры» (1, 365).

Другая сторона медали — Америка.

«То, что плохо у нас, — размышляет автор, — должно быть замечательно в Америке. Там — цензура и портвейн, здесь — свобода и коньяк» (2, 117). Ведь и уезжали туда, потому что «попросту

²¹² Оксеншерн Н. Первые «Довлатовские чтения» // Русская мысль. № 4244. 5–11 ноября 1998 года. С. 12.

говоря, хотели жить лучше. Забыть о бедности, веревочных макаронах, фанерных пиджаках и ядовитом алкоголе» (2, 106).

Там спиртное выполняет обычно сопровождающую, дополнительную, скорее даже этикетную функцию. Хаоса на Западе не существует, но для русских понять такого рода «космос» со свободой и коньяком, перенять привычки местных жителей и приспособиться зачастую еще труднее, чем заливать портвейном и шартрезом подцензурный хаос в СССР.

Интересно, что, даже живя в Америке, персонажи Довлатова — его соотечественники — даже не стараются стать **настоящими** американцами, скорее они постепенно превращаются в русских «новых американцев»:

«У нас есть русские магазины, детские сады, фотоателье и парикмахерские. Есть русское бюро путешествий. Есть русские адвокаты, писатели, врачи и торговцы недвижимостью. Есть русские гангстеры, сумасшедшие и проститутки. Есть даже русский слепой музыкант.

Местных жителей у нас считают чем-то вроде иностранцев. Если мы слышим английскую речь, то настораживаемся. В таких случаях мы убедительно просим: Говорите по-русски!» (3, 7).

Кроме того, русские, проживающие в «Иностранке» на 108-й улице, не перестают оценивать американцев, испытывая к ним «сложное чувство». «Даже не знаю, чего в нем больше — снисходительности или благоговения. Мы их жалеем, как неразумных беспечных

детей. Однако то и дело повторяем: „Мне сказал один американец...“» (3, 7–8). А излюбленным их занятием является «ругать американцев. Американцы наивные, черствые, бессердечные. Дружить с американцами невозможно» (2, 89). И еще один, во многом выражающий отношение аргумент против «великой нации»:

«Водку пьют микроскопическими дозами. Все равно что из крышек от зубной пасты...» (2, 89).

Последнее замечание позволяет понять, насколько важен для русского человека, которому, по словам Довлатова, привычнее всех заокеанских «дринков» «стакан „Агдама“ в подворотне», этот штрих: как и что пить. И этот стакан является неотъемлемой частью воспоминаний главного героя «Ремесла» о родине, вполне органично входя в ассоциативный и зрительный ряд прошлого:

«Наши первые игрушки. Перешитые курточки старших братьев. Бутерброды, завернутые в газету. Девочки в строгих коричневых юбках. Мелочь из отцовского кармана. Экзамены, шпаргалки... Нелепые, ужасающие стихи... Мысли о самоубийстве... Стакан „Агдама“ в подворотне... Армейская махорка <...> и все, что было, — останется навсегда...» (2, 141).

И действительно, «новых американцев» можно отличить от коренных жителей в любой ситуации:

«В одном из залов были накрыты столы. Между ними лавировали участники форума с бумажными тарелками в руках. Американцы — накладывали себе овощи и фрукты. Русские

предпочитали колбасу, но главным образом белое вино. Наполнив тарелки, американцы затевали беседу. Мои соотечественники, наоборот, расходились по углам» (3, 159).

Так проходил обед для участников симпозиума «Новая Россия» в Калифорнии, в котором принимал участие Сергей Далматов, радиожурналист станции «Свобода» и персонаж повести «Филиал». Основное различие между русскими и американцами кроется в том, что для американцев важно, в первую очередь, соблюдение этикета, определяющего все детали: повод, место, время и даже посуду, — все строго регламентировано. Приведу эпизод обеда в кафе. Думается, даже по нескольким репликам легко можно понять, кто здесь «новый» американец:

«— Что ты будешь пить?

— Может быть, водку?

— Слишком рано. Я думаю, — белое вино или чай.

— Чай, — сказал я. — И фисташковое мороженое.

— Отлично» (2, 176).

Такие тонкости и щепетильность лишь раздражают русского человека, привыкшего видеть в выпивке дополнение к беседе и хорошей компании, в которой ему приятно находиться. По Довлатову, русские пьют для души и от души, именно поэтому для них не так важны обстановка, время и посуда:

«— Давай выпьем.

— С удовольствием.

— Рюмки взяли парни из чешского землячества. Ты можешь пить из бумажных стаканчиков?

— Мне случалось пить из футляра для очков.

Рейнхард уважительно приподнял брови.

Мы выпили по стакану бренди» (2, 178).

Даже названия спиртных напитков, свойственных России и Америке, резко отличаются. Если в оставленной стране были пиво ящиками, «Агдам» в оттопыренных карманах брюк, дешевый портвейн и водка стаканами, изредка коньяк, а для дам — вино или шампанское, хотя большинство персонажей с этими напитками на «вы»; то за океаном все разбавленное, превращенное в разного рода коктейли, — «Джинсы с тоником», виски с томатом, коньяк с лимоном и содой и пиво «Будвайзер» с сосисками. Поэтому и ценится русскими эмигрантами «редко знакомый аромат отменного виски безо льда и прочих американских прибаамбасов». ^[213]

Хотя и у *них* есть свои «плюсы»: «В Америке человеку не возбраняется управлять автомашиной, если он перед этим выпил не больше двух дринок, — не сдержал рокочущего удовольствия в голосе Сережа Довлатов. — Это примерно пятьдесят шесть граммов

крепких напитков».^[214] И пьется это из непрозрачных бумажных пакетов, в которые полиция не имеет права заглянуть, соблюдая права и свободы граждан.

Вино по-русски — это лакмусовая бумажка, определяющая человека. Оно, в первую очередь, выявляет его моральные и душевные качества, определяет жизненные ценности и способность к творчеству, говорит об искренности и открытости по отношению к окружающим его людям («Как бы ни злился российский человек, предложи ему выпить, и он тотчас добреет...» — 2, 223). «Вино и женщины, — замечает Б. Ланин, — как у легендарных гусаров, — две страсти героев Довлатова. Так и разрывается довлатовский герой: между женщинами и выпивкой. Впрочем, когда мужчина у Довлатова оказывается перед выбором: выпивка или секс — проблема решается очень быстро. Выпивка в мире довлатовских героев — главная ценность».^[215] А пьют у Довлатова почти все персонажи-мужчины («При этом Лихачев выпивал ежедневно, а Цыпин страдал хроническими запоями. Что не мешало Лихачеву изредка запивать, а Цыпину опохмеляться при каждом удобном случае» — 2, 263). Такие характеры описаны автором с неизменной симпатией и пониманием. Они вызывают не столько сочувствие, сколько восхищение, на которое читателя провоцирует сам автор. Довлатов таким образом строит весь эпизод, так расставляет акценты, что этот персонаж оказывается на голову выше других.

²¹⁴ Там же. С. 186–187.

²¹⁵ Ланин Б. Проза русской эмиграции. Сергей Довлатов. М., 1997. С. 104.

«Журналиста Костю Белякова увольняли из редакции за пьянство. Шло собрание. Друзья хотели ему помочь. Они сказали:

— Костя, ты ведь решил больше не пить?

— Да, я решил больше не пить.

— Обещаешь?

— Обещаю.

— Значит, больше — никогда?

— Больше — никогда!

Костя помолчал и добавил:

— И меньше — никогда!» (3, 265).

Практически все горькие пьяницы — персонажи Довлатова — оказываются людьми ослепительного благородства (Гена Сахно — «спившийся журналист и, как многие алкаши, человек ослепительного благородства» — 2, 197), общение с которыми интересно (Михаил Иванович и Марков из «Заповедника»); настоящими добрыми волшебниками, вовремя заказывающими для друга выпивку в номер («классик советской литературы» Панаев из «Филиала»); яркими запоминающимися личностями («диссидент и красавец, шизофреник, поэт и герой, возмутитель спокойствия» (1, 296) журналист Эрик Буш из «Компромисса»); великолепными специалистами (камнерезы Осип Лихачев и Виктор Цыпин из «Номенклатурных полуботинков» «Чемодана», которые «были мастерами своего дела и, разумеется, горькими пьяницами» — 2, 263).

Не обойден авторским вниманием и фотокорреспондент с говорящей фамилией Жбанков из «Компромисса». Настоящий мастер, у которого несмотря на то, что проявитель, который он использовал неделями, всегда полон окурков, «фотографии же выходили четкие, непринужденные, по-газетному контрастные. Видно, было у него какое-то особое дарование...» (1, 252). А снимал он, в отличие от других, старенькой «Сменой» за девять рублей: японской камеры ему не досталось. «— Все равно пропьет, — заявил редактор» (1, 252).

Пьющие люди изначально сродни творческому человеку: «Ведь напиться как следует — это тоже искусство» (1, 266). И виртуоз этого дела — дядя Миша, Михал Иваныч — один из самых запоминающихся персонажей «Заповедника». Пьянство можно назвать основным родом его деятельности: «Пил он беспрерывно. До изумления, паралича и бреда. Причем бредил он исключительно матом. А матерился с тем же чувством, с каким пожилые интеллигентные люди вполголоса напевают. То есть, для себя, без расчета на одобрение или протест» (1, 349). По сути своей, он — алкаш-аристократ: «...действительно, было в Михал Иваныче что-то аристократическое. Пустые бутылки он не сдавал, выбрасывал» (1, 350). Свободный ото всех забот, бесполезный, но, по меткому сравнению Довлатова, как сорняк — жизнелюбивый, отталкивающий и воинственный, — для чего-то нужный природе.

Благополучные и приличные непьющие персонажи (а в книгах об Америке таких подавляющее большинство) чаще оказываются бесцветны, предсказуемы и неинтересны. В особенности, если вдруг их благополучие

внезапно кончается, как, например, у Димы Федорова, мужа Маруси Татарович из «Иностранки»:

«Короче говоря, за месяц Дима превратился в обыкновенного человека. В целеустремленного и трудолюбивого аспиранта средних дарований.

Иногда Маруся уговаривала его:

— Хоть бы ты напился!

Дима отвечал Марусе:

— Пьянство — это добровольное безумие» (3, 24).

Они выглядят фальшивыми, никчемными:

«Вагин постоянно спешил, здоровался отрывисто и нервно. Сперва я простодушно думал, что он — алкоголик. Есть среди бесчисленных модификаций похмелья и такая разновидность. <...> Затем я узнал, что Вагин не пьет. **А если человек не пьет и не работает — тут есть о чем задуматься** <выделено мной. — Т.К.>.

— Таинственный человек, — говорил я.

— Вагин — стукач, — объяснил мне Быковер, — что в этом таинственного?» (1, 232).

«Абсурд / норма» — антиномия, свойственная всем произведениям Довлатова, замечена и впервые высказана А. Арьевым. И как это ни парадоксально, в СССР пьют, чтобы из абсурда в конечном счете получить норму (хотя это и не всегда получается: «Мотор хороший. Жаль, что нету тормозов. Останавливаюсь я

только в кювете...» (1, 414) — говорит о себе Я-персонаж). А имея возможность вести в благополучной Америке размеренную и спокойную жизнь, русские пьют, чтобы непонятно зачем превратить обретенную норму в некое подобие абсурда и переиначить свою жизнь.

Но довлатовские Россия и Америка неразделимы. Это две жизни, которые переплелись и стали едины. Довлатов, ставший настоящим писателем лишь в США, не мыслит себя и без России.

«Как-то иду я по Нижнему Манхэттену. Останавливаюсь возле бара. Называется бар — „У Джонни“. Захожу. Беру свой айриш-кофе и располагаюсь у окна. Чувствую, под столом кто-то есть. Наклоняюсь — пьяный босяк. Совершенно пьяный негр в красной рубашке. (Кстати, я такую же рубаху видел на Евтушенко.)

И вдруг я чуть не заплакал от счастья. Неужели это я?! Пью айриш-кофе в баре „У Джонни“.

А под столом валяется чернокожий босяк...» (1, 81).

С. И. Измайлова. Махачкала

«Сыр, вино и редиска. Это ли не благодать?...» Мотив пира и образ вина в новеллистике Ф. Искандера

Пиршество является одним из основных композиционных приемов в новеллистике Ф. Искандера, отправной точкой большинства произведений, которые, по словам Н. Ивановой, «либо повествуют о пире, либо рассказаны на празднике, на пиру, либо завершаются праздником».^[216] Особенно плодотворно этот принцип реализован писателем в романе «Сандро из Чегема». «Бесконечное застолье, длиною в огромный роман»^[217] предполагает наличие множества героев, собранных за одним столом. Здесь каждый может стать героем, центром повествования. Более того, встреча за праздничным столом снимает социальные, национальные, религиозные, а иногда и возрастные дистанции. Пир является тем пространством, в котором звучит разноголосая речь персонажей, где каждый имеет право на свою историю, свое мнение. Так, в новелле «Дядя Сандро и раб Хазарат» в ресторане «Амра» сидят вместе и рассуждают о жизни на равных и автор-повествователь, и Сандро, и бывший летчик Кемал, и князь Эмухвари, и фотограф Хачик, и кофевар Акоп-ага. В их неторопливой беседе причудливо

²¹⁶ *Иванова Н.* Смех против страха, или Фазиль Искандер. М., 1990. С. 236.

²¹⁷ Там же. С. 240.

переплетается история о рабе Хазарате, изложенная дядей Сандро и больше похожая на легенду, рассказ Кемала о связи с немецкой девушкой во время Великой Отечественной, краткие эпизоды из истории армян в интерпретации Акопа-ага и, наконец, авторские размышления, воспоминания о детстве (правда, большей частью выходящие за пределы беседы).

Поглощение пищи на пире, совместное вкушение вина и хлеба — ритуальное коллективное действие, древний символ нерушимой связи, олицетворяющий идею гармоничного, устойчивого миропорядка. Даже повседневная еда и питье у Искандера превращается в «народно-праздничную пиршественную еду, в пределе — „пир на весь мир“»,^[218] потому что абхазский стол не ограничивается только кругом семьи, за ним собираются и соседи, и гости, и друзья. Причем в обрисовке еды и питья автор пользуется самым разнообразным спектром эмоций: от беглого, скупого описания до больших, развернутых сравнений, где властвует изобилие, пиршественный максимализм: «На столе громоздились две порции дымящейся мамалыги, рядом в блюдечках было разлито коричневое, густое ореховое сациви. Середину стола занимала миска с курятиной. В двойной солонке в одной чашечке белела соль, а в другой чашечке пурпурилась аджика. На столе были разбросаны кучки зеленого лука и свежие огурцы»^[219] (Т.2. С.128).

²¹⁸ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 307.

²¹⁹ Тексты Ф. Искандера цит. по: *Искандер Ф. А. Собр. соч.:* В 6 т. Харьков, 1997. Номера томов и страниц указываются в тексте.

Это описание, при всей его «скромности», богато своей цветовой палитрой. Образы еды и питья у писателя словно передвигаются из неодушевленного ряда предметов в одушевленный. Авторский антропоморфизм распространяется и на пиршественные образы: перед нами возникает живая, дышащая, трепещущая стихия. Согласно представлениям древних, одно живое поглощает и усваивает другое. «Столы пересекали банкетный зал и в конце раздваивались на две ломящиеся плодами ветки. На прохладной белизне белых скатертей блюда выделялись с приятной четкостью. <...> Горбились индюшки в коричневой ореховой подливке, жареные куры с некоторой аппетитной непристойностью выставляли голые гузки. Цвели вазы с фруктами, конфетами... Треснувшие гранаты, как бы опаленные внутренним жаром, приоткрывали свои преступные пещеры, набитые драгоценностями. <...> Сверкали клумбы зелени, словно только что политые дождем. Юные ягнята... кротко напоминали об утраченной нежности, тогда как жареные поросята, напротив, с каким-то бесовским весельем сжимали в оскаленных зубах пунцовые редиски. <...> Возле каждой бутылочки с вином стояли, как бдительные санитары, бутылочки с боржоми» (Т.2. С.242). Как видим, Ф. Искандер создает яркий и пластичный натюрморт роскошного пира.

Образы питья и еды не ограничиваются только своей утилитарной функцией утоления жажды и голода. Наследуя лучшие традиции восприятия этих образов в русской, западноевропейской, восточной культурах, Искандер тоже связывает их с высшими человеческими способностями. Образы еды и питья выступают в его творчестве в качестве символов единения людей, общего начала, противостояния распаду. Кроме того, в

современном, неустойчивом мире, где царит «болезнь века — комплекс Пизанской башни» (когда все должно рухнуть и все почему-то держится), автору особенно дороги моменты соединения близких по духу людей за дружеским столом, олицетворяющим идею свободы, прочности, равенства. Эту мысль раскрывает, в свойственной ему манере, герой новеллы из романа «Сандро из Чегема» бармен Адгур: «Я видел одно прекрасное в этом зачуханном мире — это мужское товарищество, и за это выпьем. Потому что человеку же-ла-тель-но, чтобы в жизни было одно такое маленькое вещество, которое никто не может ни купить, ни продать! И за это вещество мы выпьем!» (Т.3. С.462). Пир, вино, товарищество превращаются в нечто бесценное, надвременное, противостоящее духу современного торгашества.

Традиционно вино принято связывать с понятием сакрального (вакханалии, Причастие) и в качестве этапа самопознания личности, когда под воздействием божественного напитка осуществляются скрытые возможности человека. Эти факторы оказывают влияние на творчество писателя. В первом случае можно говорить о присутствии дионисийско-вакхической и христианской традиций. Во втором ощущается сильное влияние восточной традиции, идущей от Хафиза и Хайяма, когда вино соотносится со знанием, творчеством. Это то божественное опьянение души, воспетое великими греческими и персидскими поэтами, которое дает человеку возможность на какое-то мгновение погрузиться в особое состояние бытия, обычно присущее богам. Поэтому заглавного героя романа «Сандро из Чегема» называют Вечным, Главным Тамадой. Сам же дядя Сандро, лукаво поглядывая на небо, Главным Тамадой

считает Всевышнего. Наделяя Бога и Сандро одинаковыми эпитетами, автор тем самым подчеркивает значимость, божественность «ремесла» последнего. Поэтому *Вечный* тамада (так дядя Сандро сам нередко определяет собственную значимость) является носителем особого знания, особой мудрости, с их помощью он «творит» тот образ застолья, который представляется ему наиболее уместным.

Следует отметить, что только во время коллективного застолья властвует пиршественный максимализм в устойчиво раблезианской традиции (охотник Тендел умер на собственном столетии из-за того, что переел; соперник дяди Сандро в искусстве вести застолье лопнул от чрезмерного количества выпитого им вина и т. д.). В повседневной жизни абхазский стол достаточно непритязателен, нет культа еды, часто чегемцы ироничны по отношению к пище. Вино, по мнению героев Искандера, существует не для помутнения разума, а для того, «...чтобы приближать то, что приятно душе, и отдалять то, что ей неприятно. А те, кто говорят, что это нехорошо, пусть придумывают такое средство, чтобы человек иногда мог отдалять от души то, что ей неприятно, и приближать то, что ей приятно» (Т.3. С.281).

В связи с такой концепцией образ вина, как важная пиршественная компонента, осмысливается писателем двойственно. В новелле «Путь из варяг в греки», не входящей в «Сандро из Чегема», но по всей атрибутике намекающий на связь автора-героя с романом, читателю предлагается поговорить о вине, о «сильных и слабых свойствах этого напитка» (Т.1. С.437).

Все произведение посвящено мотиву вина, его амбивалентности, поэтому оно построено по принципу контраста: в первом сюжете-воспоминании вино поставлено на высокий пьедестал, оно способно «приближать хорошее», быть мощной объединяющей силой. Время действия: холодный зимний вечер, место — абхазский горный аул. Здесь вино включается в следующий, столь излюбленный Искандером, ряд этических доминант: «дом», «уют», «товарищество», «кровное родство», «праздник». Первое настоящее «свидание» автора с вином представляет собой сакральное действие, это похоже на некое таинство соприкосновения с вечностью, Даже запах посуды — «ветхий». Он чувствует себя маленьким египетским звездочетом, которому повезло получить любовное послание от самой Клеопатры. Он называет вино «мерцающей драгоценностью», а само опьянение — «чудесным сном». Опьянение позволяет юному герою угадывать за каждым движением, звуком близких более глубокий смысл: «Вот тетушкины пальцы зашлепали по ситу, вот звякнули в шкафу тарелки... — и все эти звуки, я чувствую, означают не только приближение ужина, а что-то большее...уют домашнего очага, древнюю песню вечернего сбора <...> А потом я слышу, как хозяйские дети, брат и сестра моют ноги в тазу. И опять это обозначает что-то большее, чем боязнь испачкать постель, может быть, означает извечное возвращение детей под родительский кров» (Т.1. С.443–444)

Во втором сюжете вино становится зловещим образом, превращающим человека в тупое животное. Время действия то же: холодный зимний вечер, место — московское Садовое кольцо. Такое пространственное разделение отражает разность мироощущений двух

«микрокосмов»: Москвы и Родины автора-повествователя, психологии «бездомья» и этики «дома». Это противопоставление прямо связано с мотивом вина. Встретив в огромном городе до безумия пьяного человека, автор настоятельно предлагает ему идти домой. «А где дом? — спросил он... язвительно. <...> — Не знаю, — сказал я, обдумывая, как быть дальше. <...> — Э-э, — протянул он, как бы придавая моему незнанию универсальный смысл» (Т.1. С.446).

Новеллу завершают слова автора, выдержанные в стилистике тоста, то есть с использованием характерных приемов ораторского искусства, с яркими повторами, риторическими вопросами и восклицаниями. Здесь образ вина, согласно древней традиции, предстает символическим выражением уз кровного родства. «И я говорю, что нам необходимо время от времени собираться на семейных торжествах, чтобы через одинаковый цвет нашего напитка вновь почувствовать наше кровное родство и вновь увидеть тех людей, от которых мы идем, и тех, кто идут за нами, чтобы, прочнее осознав свое место во времени, почувствовать себя звеном, как сказал поэт» (Т.1. С.451). Как известно, путь из Варяг в Греки — это древний великий *водный* путь — по рекам, озерам и морям — от Финского залива до берегов Греции. Писатель определяет путь духовного роста человечества следующим образом: «Не противопоставлять свободную пьянку сухому закону, а наметить дорогу от сухого закона к сухому вину, как путь из варяг в греки» (Т.1. С.450). Для него культура «пития» является выразителем культуры нации.

Однако по мере развития творчества писателя, когда происходило постепенное разрушение его мира, разрушение чегемской утопии, совершенно меняется как

характер пиршества, так и вкус вина. «Все было хорошо за этим столом, но ради полноты истины надо сказать, что *вино было паршивым*. Вино портится вместе *со временем*, а точнее говоря, вместе с моими милыми абхазцами. *Сейчас* сплошь и рядом к вину подмешивают сахар и воду, и получается в результате какая-то *бурда*, хотя и довольно *крепкая, но малоприятная*» <курсив мой. — С.И.> (Т.4. С.245). Новый вкус — это элемент «другой» жизни, сегодняшней, современной автору-повествователю. В «другой» жизни пьют уже не вино, а «белый» напиток. Из новелл почти исчезает упоминание вина. Герои, и автор в том числе, пьют водку. Более того, окончательно довершают образ погибающего Чегема появляющиеся там пьяницы чегемцы. Когда-то в Чегеме было не принято пить в таких количествах, от которых человек начал бы вести себя недостойно, т. е. «в Чегеме все пили, но алкоголиков никогда не бывало,... запои чегемцами воспринимались как болезнь, присущая русским дервишам» (Т.3. С.187). Пьянство — символ бесприютности, бездомности, странничества, индивидуализма, как следствия ухода от родового монолита, осмысливается Ф. Искандером. Это осмысление присутствовало и новелле «Путь из варяг в греки», однако здесь еще ощущался авторский оптимизм, выраженный с помощью риторических приемов. Вездна, разделяющая индивидуальное и коллективное сознания, еще не обозначилась.

В завершающих новеллах романа «Сандро из Чегема» мы не встретимся с великолепием кавказского застолья, не услышим разноязыких песен — все это ушло в невозвратимое прошлое. Постепенно и автор теряет вкус к хорошему застолью, шуткам и вину.

В процессе углубления в новеллистике писателя тенденции к символике изображения (процесс, который исследователи назвали «интеллектуализацией повествования»), образ вина с новой семантикой «воды», «крови», «жизни», «смерти» связывается непосредственно с христианским причащением, евхаристией. Наиболее ярко это воплощено в новелле «Пастух Махаз».

В основе сюжета месть отца за честь дочерей. Метафора выражения «кровная месть» теряет ореол метафоричности, возвращаясь к своему архаическому прасмыслу. Кровь в новелле несет в себе функцию очистительной силы, «отмывающей» честь дочерей, семьи, рода. Именно таким, глубоко народным, пониманием руководствуется Махаз, когда клянется выпить кровь человека, опозорившего его дочерей. Это своего рода «причащение» героя. Явная связь с обрядом евхаристии выражается в том, что выпитая кровь превращается в сознании пастуха в вино. Она пьянит Махаза после исполнения клятвы: «Он почувствовал, что с каждым шагом в ногах у него прибавляется легкости, а голова начинает звенеть, как будто он хватил стопку первача. Неужто от человеческой крови можно опьянеть, подумал он. Нет... это сказывается, что я выполнил свой долг, и Господь облегчил мне душу» (Т.2. С.81).

Писатель сближает семантику слов «кровь» и «вода», делает их синонимичными понятиями, часто замещающими друг друга. Кровь, как вода, оmyвает, отмывает, несет в себе чистоту. Такое сближение имеет уходящие в сферу древних фольклорных обрядов корни. «Обрядам воды параллельны обряды крови: кровью окропляют, смазывают, проливают кровь на алтаре, пьют кровь, на алтаре секут до крови животных, юношей и

юниц».^[220] Мало того, что заглавный герой очищает от позора свой род, он одновременно очищает обидчика. Здесь тоже ощущаются древние представления, когда кровь является эквивалентом жизни, «она проливается и мертвый становится живым».^[221] В новелле вновь главенствует парадокс, имеющий глубокие архаические корни, когда мертвый в духовном смысле Шалико, умерев, внутренне преображается, «оживает». Поэтому в финале этот отрицательный персонаж возвышен автором в момент смерти. Махаз любит его спокойным и красивым лицом, кровью очищенным от скверны собственной жизни. Волею того, пастух, простив Шалико, думает, что «если бы все было по-человечески, не отказался бы от такого зятя, несмотря на его малый рост. Да, не отказался бы, даже счел за честь» (Т.3. С.81).

Возвращаясь к символическому тандему «кровь» — «вода», следует обратить внимание еще на ряд моментов, существенных для поэтики новеллы. Умиравшему Шалико кажется, что в кране булькает и хлещет вода, хотя Махаз, казалось, крана не открывал. На самом деле это хлестала его собственная кровь. После того как пастух свершил возмездие, «он вернулся к раковине и пустил сильную струю воды, и раковина наполнилась розовой, пенящейся смесью крови и воды, и постепенно в этой смеси воды становится все больше и больше, она светлеет и светлеет и, наконец, сделалась совершенно прозрачной, и стопка сверкала промытым стеклом, и нож был чист без единого пятнышка» (Т.3.

²²⁰ Фрейденберг О. Я. Миф и литература древности. М., 1978. С. 92.

²²¹ Там же. С. 93.

С.80). Мотив «очищения» и «просветления» доходит в этой сцене до своего логического завершения.

У образа вина преобразующая, очистительная функция, скорее, метафизического порядка. Этот образ выступает в новелле высшим знаком исполнения долга. Кроме того, преобразование крови в вино с эффектом мгновенного опьянения и просветленного отрезвления связано с присутствием в тексте новеллы христианской символики, связанной, прежде всего, с обрядом Евхаристии. Случившаяся в жизни Махаза драма приобретает особое символическое звучание и благодаря умелому использованию писателем различного рода приемов: цветоколористики, поэтической фонетики, парадоксу, речевым характеристикам героев и т. д. Поэтому образ Махаза требует более глубокого восприятия — это не просто человек, пасущий стада. Это еще и вожак, «пастырь», следящий за целостностью своего рода. Он вождь и защитник семьи. Значение пастыря (пастуха) как символа жертвенности, оберегающего стадо свое от диких зверей, в метафорике Евангелия играет огромную роль (вспомним притчу Иисуса Христа о пастыре и о чужом). Как сказано в Евангелии от Иоанна (10, 11), «пастырь добрый полагает жизнь свою за овец». Чегемский Махаз, подобно пастырю доброму, готов принять смерть, так как знает, «что если суд решит, что его надо убить, и его убьют, то для чести дочерей это будет еще одной водой, которая омоет их честь на всю жизнь, как бы долго они ни жили» (Т.З. С.84).

Образ Христа, как Доброго пастыря, символизирует человечность и сострадание, а также искупление заблудших. Махаз, поистине, искупает своим поступком вину и дочерей и Шалико. Хотя, конечно, идея

христианского всепрощения здесь отсутствует. Образ пастуха как вождя и защитника стада, как пастыря встречается не только в христианской, но и в шумерской, иранской, еврейской, орфической, пифагорейской, тибетской традициях. Но, по нашему глубокому убеждению, именно евангелическая трактовка этого образа более всего соответствует характеру как образа главного героя, так и сюжета. Не стоит забывать о том, что Ф. Искандер создает «свое» Евангелие «Джамхух — Сын Оленя, или Евангелие по-чегемски», в котором изображает идеального героя, мудреца, пророка, погибшего от людского предательства. Более того, христианство, согласно точке зрения Искандера, осуществляет, прежде всего, грандиозную культурную миссию: вне зависимости от личной религиозности «вся серьезная русская и европейская литература — это бесконечный комментарий к Евангелию», — отмечает писатель. Отсылая читателя к «Джамхуху....», Н. Иванова подчеркивает, что «уже давно Новый Завет был включен в сознание писателя, прошедшее через своего рода „конвергенцию“ религий и культур».^[222]

Е. А. Козицкая. Тверь

Вино и опьянение в поэзии

Б. Окуджавы

Тема вина^[223] у Окуджавы примечательна своей поливалентностью.

²²² Иванова Н. Настольящее

(<http://infoart.kuzbass.ru/magazine/znamia/set/ivanova/ivano011.htm>)

²²³ В стихах Б. Окуджавы прямо или косвенно упоминаются из алкогольных

1. Самая традиционная семантика мотива алкоголя: освобождение от социальных условностей, временное раскрепощение человека, спасительный уход от реальности представлена у Окуджавы в банальном варианте: «Я отменяю все парады... / Чешите все по кабакам... / Напейтесь все, переженитесь / кто с кем желает, кто нашел...» («Как я сидел в кресле царя»^[224]). «Стакан вина снимает напряжение...» («В карете прошлого». С. 526) — очевидный штамп. Устойчивые клише застольной песни воспроизводятся в стихотворении «С каждым часом мы старее...»:

Николай нальет,

Михаил пригубит.

Кто совсем не пьет —

тот себя погубит.

Кто там робкий, кто там пылкий —

все равно стезя одна.

Не молись, дурак, бутылке —

просто пей ее до дна!

<...>

Дай Бог легкого похмелья

напитков вино, шампанское, водка, сивуха, пиво; из безалкогольных — вода, чай, молоко, кефир, кофе, амброзия. Иногда вид алкогольного напитка не конкретизируется. Мы стремились учитывать все контексты, где присутствует мотив алкоголя.

²²⁴ Окуджава Б. Стихотворения. СПб., 2001. С. 230. Далее стихи Окуджавы цитируются по данному изданию с указанием в тексте номера страницы.

после трудного стола!

Николай нальет... (С. 376.)

Винопитие рассматривается как проявление веселой, полнокровной жизни,^[225] иногда с элементом озорного аполитизма — временной отдушины от повседневных занятий:

...я каждый вечер во Флоренции

беру себе бутылъ вина.

И тем вином я время скрашиваю,

бутылъ употребив до дна,

а индульгенций не выпрашиваю:

теперь иные времена.

(«Песенка Жени Альбац». ^[226] С. 593.)

В том же шутливо-анекдотическом духе выдержан монолог лирического субъекта в стихотворении «Происшествие с Л. Разгоном»: забежав в гости «в надежде» на две рюмочки и получив целых три, он в финале задумывается:

А как зовут ту улочку?

²²⁵ Отнюдь не исключаящей обычного застольного философствования, ср.:

— и традиционных для российского *modus vivendi* кухонных интеллигентских споров (см. вторую строфу стихотворения).

²²⁶ См. комментарий к этому тексту: *Сажин В. Н. Примечания // Окуджава Б. Указ. соч. С. 674–675.*

А как зовут меня? (С. 598.)

2. Вместе с тем образ пьющего / пьяного человека часто имеет отрицательные или резко отрицательные коннотации и получает, в шутку или всерьез, негативную оценку. Мотиву пьянства сопутствуют мотивы упадка, военной и бытовой агрессии, хамства, измененных человеческих инстинктов:

Римляне империи времени упадка

ели, что достанут, напивались гадко...

(«Римская империя времени упадка...». С. 363.)

Гитлеровские обноски

примеряет хам московский,

а толпа орет ему «ура!».

<...>

Ну, а может, это только сброд?

Просто сброд хмельной раззявил рот?

(«Гоп со смыком». С. 588.)

А то ведь послушать: хмельное, орущее,
дикое...

(«Меня удручают размеры страны проживания...».
С. 511.)

Слишком много всяких танков, всяких
пушек и солдат.

И военные оркестры слишком яростно
гремят,

и седые генералы, хоть и сами пули
льют, —

но за скорые победы с наслаждением
водку пьют.

Я один. А их так много, и они горды собой,
и военные оркестры заглушают голос мой.

(«Перед телевизором». С. 572.)

Мотив алкоголя / пьянства выполняет явно
дискредитирующую функцию в изображении Сталина и
его окружения:

Он маленький, немый и рябой
и выглядит растерянным и пьющим...

<...>

Его клеветы топчутся в крови...

(«Арбатское вдохновение, или Воспоминания о
детстве». С. 384.)

Стоит задремать немного,

сразу вижу Самого.

Рядом, по ранжиру строго,
собутельнички его.

<...>

Сталин бровь свою нахмурит —
Трем народам не бывать.

<...>

А усы в вине намочит —
все без удержу пьяны.

(«Стоит задремать немного...». С.366–367.)

Вряд ли случайно пьянство становится в стихах Окуджавы почти обязательной характеристикой образа палача, будь то Сталин (высшая карательная инстанция страны) или исполнитель смертного приговора отцу поэта:

А тот, что выстрелил в него,
готовый заново пальнуть,
он из подвала своего
домой поехал отдохнуть.
И он вошел к себе домой
пить водку и ласкать детей,
он — соотечественник мой

и брат по племени людей.

(«Убили моего отца...». С. 368.)

Вот город, где отца моего кокнули.
Стрелок тогда был слишком молодой.
Он был обучен и собой доволен.
Над жертвою в сомненьях не кружил.
И если не убит был алкоголем,
то, стало быть, до старости дожил.

(«Не слишком-то изыскан вид за окнами...». ^[227] С.
368.)

Вероятно, по этой причине отказ от алкоголя может получать положительную оценку. Сектантов-молокан труд и трезвость превращают в праведников, почти в развоплощенных ангелов:

Взяли в руки тяжкий плуг,
не щадя ни спин, ни рук.

<...>

Шли они передо мною
белой праведной стеною,

²²⁷ В этом стихотворении Сталин напрямую назван убийцей:

лебединым косяком.

<...>

Я им водочки поднес,
чтоб по-русски, чтоб всерьез.

Но они, сложивши крылья,
тихо так проговорили:

«Мы не русские, браток, —
молочка бы нам глоток...».

И запели долгим хором
о Христа явленье скором.

<...>

...сонмы ангелов прозрачных
в платьях призрачных до пят,
вскинув крылья за спиною,
все кружились предо мною...

(«Собралися молокане...». С. 484–485.)

3. В третьем типе контекстов мотив алкоголя имеет наиболее богатую семантику, поскольку оказывается связан с целым рядом принципиально важных мотивов лирики Окуджавы: творчества, поэтического братства; любви; родины; поисков истины и смысла бытия. Отличие контекстов подобного рода от полушуточных (чаще ролевых) стихотворений, рассмотренных в п.1,

состоит в следующем: алкоголь, оставаясь атрибутом праздничного / ритуального застолья, не расслабляет и / или ввергает человека в забытие, а, напротив, выступает катализатором душевных и творческих сил, приобщает к чистой радости существования. В этом случае питье приводит к принципиально иному по сравнению со «снятием напряжения» результату — к особому пограничному состоянию сознания, высокому опьянению, когда лирический субъект обретает внутреннюю трезвость взгляда, мудрость, благодаря чему восстанавливает гармонию с самим собой и с миром и постигает некие важнейшие бытийные истины. Именно в таких контекстах речь чаще идет о вине, в котором акцентируется его естественное, природное происхождение от виноградной лозы:

Вершатся свадьбы. Ярок их разлив.

Застольный говор и горяч, и сочен.

И виноградный сок, как кровь земли,

кипит и стонет в темных недрах бочек.

(«Листва багряная — осенние цветы...». С. 121.)

Виноградную косточку в теплую землю
зарю,

и лозу поцелую, и спелые гроздья сорву,

и друзей созову, на любовь свое сердце
настрою...

А иначе зачем на земле этой вечной живу?

(«Грузинская песня». С. 312.)

Связь мотива вина с мотивом симпозиона, включенность семы «вино» в традиционный для мировой лирики устойчивый смысловой комплекс «вино-поэзия / песня-творческое братство-дружеское единение-радость жизни», взаимодополняющими гранями которой являются смех и слезы, — все это оказывается значимым и в поэтическом мире Окуджавы:

...мы все тогда над Курой сидели
и мясо сдабривали вином,
и два поэта в обнимку пели
о трудном счастье, о жестяном.

<...>

...Поэты плакали. Я смеялся.
Стакан покачивался в руке.

(«Последний мангал». С. 241.)

Не угодно ль вам собраться
у меня, в моем дому?
Будут ужин, и гитара,
и слова под старину.

<...>

Ни о чем не пожалеем,

и, с бокалом на весу,
я последний раз хореем
тост за вас произнесу.

(«Чувствую: пора прощаться...». С. 371–372.)

Названный семантический комплекс может подвергаться стяжению:^[228]

Как вино стихов ни портили — все крепче
становилось.

(«Как наш двор ни обижали — он в классической
поре...». С. 398.)

— или дополняться любовным мотивом:

Как бы мне сейчас хотелось очутиться в
том, вчерашнем,

²²⁸ Отметим, что «вино стихов» здесь не самостоятельный троп, а именно фрагмент рассматриваемого мотивного комплекса, метонимически его замещающий. В процитированном стихотворении присутствуют в трансформированном виде и другие элементы этого комплекса: «наш двор <...> с ним теперь уже не справиться, хоть он и безоружен» (дружеское единение и его мощь); «Володя во дворе, / его струны в серебре», «пусть <...> теперь поэту воздают по чину» (застольное величание, поэтическая солидарность). Таким образом, названный в тексте формальный критерий сопоставления вина и стихов — их крепость — оказывается не столько основой тропа (поскольку здесь не сравнение «вина» и «стихов», а констатация их изначальной соположенности внутри мотивного комплекса), сколько указанием на заложенные в этом тропе смысловые возможности: «крепость» стихов означает и их качество, и силу их поэтического воздействия, свидетельствует о том, что они прошли проверку временем etc.

быть влюбленным и не думать о спасенье,
пить вино из черных кружек, хлебом
заедать домашним,
чтоб смеялась ты и плакала со всеми.

(«Дунайская фантазия». С. 406.)

Любовь включается в рассматриваемый семантический комплекс как явление сродни искусству (поэзии), с одной стороны, и опьянению, с другой:

...всюду царит вдохновенье,
и это превыше всего.

В застолье, в любви и коварстве,
от той и до этой стены,
и в воздухе, как в государстве,
все страсти в одну сведены.

(«Детство». С. 433–434.)

Вот поэт, тогда тебя любивший,
муж хмельной — небесное дитя...

(«Свадебное фото». С. 517.)

В зависимости от описываемой лирической ситуации параллель «женщина / любовь / дарение любви —

виноград / вино / питье вина» может существовать и отдельно от описанного выше семантического комплекса, а также дополняться другими мотивами, например, жертвенности:

А ты опять,
себя раздаривая,
перед нашествием
стоишь одна,
как виноградинка
раздавленная,
что в тесной рюмочке —
у дна...^[229]

(«О чем ты, Тинатин?..». С. 268.)

— или обожествления возлюбленной,^[230] с присутствием в тексте прозрачных христианских аллюзий:

Море Черное, словно чашу с вином,
пью во имя твое, запрокинувши.

²²⁹ Возможно, здесь важнее мысль о беззащитной хрупкости человеческой жизни вообще, ср.:

²³⁰ Встречающийся у Окуджавы прием: ср., например, «Мне нужно на кого-нибудь молиться...», смысловую игру в «Молитве» («Господи мой Боже, зеленоглазый мой!» — С. 240).

(«Непокорная голубая волна...». С. 224.)

Наконец, еще одной важной составляющей комплекса «вино-поэзия / песня-братство-любовь» становится у Окуджавы мотив родины (по отцу) — Грузии,^[231] что объясняется, по всей видимости, совершенно особым, многократно воспетым статусом вина и ритуала винопития в грузинской культуре. Так мотив вина оказывается связан еще и с мотивом ностальгии:

Там мальчики гуляют, фасоня,
по августу, плавают в нем,
и пахнет песнями и фасолью,
красной солью и красным вином.^[232]
Перед чинарою голубою
поет Тинатин в окне,
и моя юность с моею любовью
перемешиваются во мне.

(«Мы приедем туда, приедем...». С. 238.)

²³¹ Образ большой Родины-государства — России, СССР — соотнесен в поэзии Окуджавы с совершенно иными мотивами. Если среди них фигурирует мотив вина / пития, то скорей в сугубо негативном аспекте:

²³² Примечательно, что Окуджава в рамках одного текста вновь разводит высокое опьянение и вульгарное бытовое пьянство: «пахнет песнями <...> и красным вином» vs. «мелькают автобусы, / перегаром в лица дыша...» (С. 238).

Тема Грузии, грузинской песни и застолья присутствует в цитированных выше текстах: «Последний мангал» (см. также посвящение стихотворения Джансугу Чарквиани и Тамазу Чиладзе), «Грузинская песня», «Детство» («Я еду Тифлисом в пролетке...») — и др. Окуджава рисует идеальный образ края, куда едут «по этим каменистым, по этим / осыпающимся дорогам любви» (С. 237), где «всюду царит вдохновенье» (С. 433), где «в воздухе <...> все страсти в одну сведены» (С. 434) и одухотворяют каждую деталь пейзажа:

Были листья странно скроены, похожие на
лица...

<...>

...веселился, и кружился, и плясал
хмельной немного

лист осенний, лист багряный...

(«Осень в Кахетии». С. 200.)

«... Путешествие наше самое главное / в ту неведомую страну» (С. 238) — это попытка воплотить в жизнь, «привязав» к определенному культурно-географическому ареалу, поэтическую мечту о земном рае, о крае юности, вдохновения и любви. И вино оказывается не только необходимым штрихом в картине такого идеального мира, но и средством приобщения к нему. Стихотворение «Руиспири», практически полностью выстроенное в этой логике, имеет подзаголовок «Шуточная баллада». Юмор, во-первых, смягчает некоторую пафосность текста, в особенности

его финала, и, во-вторых, сопровождает развитие лирического сюжета, помогая субъекту речи отрешиться от обыденности: не случайно духанщик — «счастливый обманщик», проводник лирического «я» в новом для него мире — «хохочет» и «как будто бы дразнится», «смеется, / бездонный свой рот разевая» (С. 289). Отказываясь беседовать с лирическим «я» «так, не в разлив», духанщик учит его, пьющего «неумело и скверно», не просто пить, а «весело жить», учит блаженной «праздности» (Там же). Парадоксальным образом потребление виноградного вина в фольклорно-гиперболизированных количествах приводит не к пьяному помрачению разума, а, наоборот, к особому рода просветлению, чувству очищения и возвращения к себе самому, к своей подлинной сути:

Десять бочек пусты.

Я не пьян.

<...>

Он — двухсотый стакан

за мое красноречие:

«С богом!»

Двадцать бочек лежат на дворе,

совершенно пустые.

<...>

Сорок бочек лежат на дворе.

Это мы их распили

на вечерней заре
на краю у села Руиспири!
Все так правильно в этом краю,
как в раю!
Не его ли мы ищем?
Я себя узнаю,
потому что здесь воздух очищен.
Все слова мной оставлены там,
в городах,
позабыты.
Все обиды,
словно досками окна в домах,
позабиты.
<...>
Нет земли.
Вся земля — между небом и мною.
Остальное —
одни пустяки.^[233] (С. 290.)

То особое, пограничное состояние сознания, в котором оказывается субъект речи, позволяет ему

²³³ Описание сходного состояния в ином контексте принимает отчетливо трагический оттенок иллюзорности:

переосмыслить свои отношения с миром и почувствовать единение с ним:

Мне духанщик подносит туман

(я не пьян)

вместе с этой землею

влюбленно.

<...>

Он зарю

мне на блюдце подносит... (С. 291.)

Ритуал винопития становится исцелением души, а духанщику — почти высшему существу, носителю неземной мудрости — приписываются власть над природой, особые знания и могущество;^[234] он лечит, утешает, благословляет:

Он в ладонь мое сердце берет,

он берет мою душу,

как врач, осторожно...

И при этом поет...

<...>

...и лежат они: сердце, душа.

²³⁴ Ими обладает даже помощник духанщика (функционально близкий мальчику-виночерпию), который, «словно фельдшер, к нему / подбегает, танцуя. / Из каких-то там недр / извлекает он рыбу и зелень... / Он по-дьявольски щедр / и по-ангельски как-то рассеян». (С. 291.)

Свежий ветер ущелий и речек
между ними струится, шурша:
лечит, лечит...

<...>

...и трезвее, чем бог,
вслед за мной — на порог:
провожает,^[235]
и за счастье дорог
тост последний свой
провозглашает. (С. 291–292).

Полученное в результате высшее знание навсегда преобразует субъекта речи, прошедшего через церемонию винопития — своеобразную инициацию — и обретшего «белые крылья», новый взгляд на жизнь, новое мерило ценностей:

Где-то там, по земле, я хожу,
обуянный огнем суеты
и тщеславьем охвачен,
как жаждой в пустыне...
Но отсюда, как бог, я гляжу
на себя самого с высоты... (С. 292.)

²³⁵ Духанщик.

Очевидно, что идеализированный образ Грузии, картины грузинского застолья, национальных праздничных ритуалов показаны извне, с точки зрения человека иной культуры. Русский поэт Окуджава творит собственную версию мифа об утраченном рае^[236] («Все так правильно в этом краю, / как в раю! / Не его ли мы ищем?» — С. 290), в создании которой концептуальную роль играет мотив вина.

К. Котынска. Варшава

«Что на горизонте?», или Дюжина венецианских украинских тостов

Юрий Андрухович — один из самых популярных и самых читаемых современных писателей в Украине, патриарх литературной группы «Бу-ба-бу», которая восстановила в украинской литературе традицию карнавала, бурлеска, литературной игры. В начале 1990-х гг. Андрухович, тогда очень интересный поэт, теплый лирик и одновременно тонкий иронист, оставил поэзию для прозы — многочисленных эссе и романов, среди которых «Рекреации» (1992), «Московиада» (1993) и «Перверзия» (1996).

В значительной мере в прозе Андруховича легко найти продолжение имевшейся уже ранее — в его стихотворениях и поэмах — постмодернистской игры с действительностью, с каноном, со стереотипом. В

²³⁶ О мотиве рая у Окуджавы см.: *Сажин В. Н. Слеза барабанщика // Окуджава Б. Указ. соч. С. 80.*

романах «Рекреации» и «Московиада» автор заставляет читателей совсем по-другому увидеть запечатленные за века в бронзе и мраморе персоналии и штампы украинской культуры, а также такие категории как центр — периферия, личность — общество и другие. Часто это вызывает резкую реакцию; здесь самый колоритный пример — история романа «Рекреации», напечатанного в ежемесячнике «Сучасність» («Современность»), в первом его выпуске, изданном в Киеве после 50 лет работы журнала в эмиграции.

Сюжет романа относительно прост: в провинциальном городке происходит всемирный праздник украинской поэзии. И съезжаются туда молодые, осиянные славой поэты — оторванные от жизни, напыжившиеся от гордости; ведь поэт — это в славянской традиции Пророк, святой. Но они ходят в дырявых носках, думают только о том, как бы себя показать, переспать с кем-то, что-нибудь на халяву съесть или еще лучше выпить. Действие происходит в бурлескном карнавале, посреди толпы невероятных, совсем несерьезных лиц. Представьте себе, пожалуйста, влияние романа на читателей-эмигрантов — серьезных украинских интеллигентов-националистов... Конечно, значительная группа подписчиков, крича: «Осквернение национальных святынь! Конец света! Содом и Гоморра! как это возможно! и так далее», угрожала срывом подписки.

Но все это — общий фон. Переходим к роману «Перверзия» и к дюжине тостов, провозглашенных и выслушанных главным героем романа, Стахом Перфецким и спутником его Антонио Делькампо, викарием церкви Сан Микеле на одноименном острове в

Венеции в первое воскресенье после среды, начинающей великий пост.

Откуда взялся Станислав Перфецкий на острове и кто он такой? Он — украинский писатель и художник, приехавший в Венецию принять участие в семинаре «Пост-карнавальное безумие мира: что на горизонте?». Ненароком он оказывается участником детектива; у него появляется выбор: убить или быть убитым. Пытаясь уйти от судьбы, он мечется по городу и попадает на упомянутый остров.

И вот картина, элементы которой я попытаюсь проанализировать: Венеция, остров, ночь, кладбище. Двое случайных знакомых сидят, смотрят на далекий город, провозглашая тосты, пьют вино, поют песни, разговаривают.

Венеция сама по себе — город с очень богатой литературной репутацией, а кроме того — город, у которого много лиц: с одной стороны — церкви и священный порядок мира, с другой — карнавал.

Остров — одиночество, удаление, традиционное место размышлений и принятия решений. Ночь на кладбище — после литературы эпохи романтизма и триллеров комментарии, мне кажется, излишни.

На этом символическом фоне герои фрагмента провозглашают не менее символические тосты. Принцип их конструкции прост: очередной номер тоста становится поводом для чествования того, что этот номер означает. Первый тост звучит в честь Бога, Абсолюта, единства. Но обратим внимание, что — по «Словарю символов» Владислава Копалинского — единица и символ начала,

предок всех остальных отсчетов,^[237] так что в этом контексте ее можно считать и источником всех последующих тостов. Так и происходит: далее возникают ассоциации, связанные с христианской традицией, хотя и включающие в себя необходимые для Андруховича элементы словесных и контекстуальных игр.

Так, второй тост — за два мира, двойственную природу Иисуса, второе пришествие Христа, Каина и Авеля, хлеб и вино, и — внимание — две рыбы, потому что — цитирую: «К сожалению, больше у нас на столе не было».^[238] Однако автор немного лукавит — в библейском тексте также было пять хлебов и ДВЕ рыбы. Три — это Троица, три сына Ноя. Четыре — конечно, четыре евангелия, четыре греха, что вопиют об отмщении неба, среди которых (снова цитата): «Не знаю почему — задержка зарплаты». Но автор еще раз лукавит: он знает, что мы знаем, что он все-таки знает, почему: ведь четвертого числа — день зарплаты бюджетникам (быть может, потому, что «4» символизирует материальный мир^[239]).

Однако в римско-католической традиции грехов, что вопиют об отмщении неба, не четыре, а пять: кровь Авеля, грех содомитов, жалобы народа в Египете, жалоба иностранца, вдовы, сироты и в конце концов — несправедливость к найомному рабочему, в чем тоже можно увидеть «задержку зарплаты».

²³⁷ См.: *Kopaliński Wł.* Słownik mitów i symboli. Warszawa, 1990.

²³⁸ Текст романа цит. по: *Андрухович Ю.* Перверзія. Львів, 2000.

²³⁹ См.: *Kopaliński Wł.* Op.cit.

Пять — пятикнижие, шесть — шесть истин веры и шесть дней сотворения мира. Перфецкий же предлагает: «За произведение 6 и 111», что вызывает неодобрение викария. При этом счете автор позволяет себе небольшую шутку, перечисляя именно шесть предметов, лежащих в это время на столике: бутылки (то есть вино), хлеб, сыр, рыба, лук, виноград. Каждая из этих вещей может — как на картине фламандского мастера XVII в. — вызывать свои ассоциации.

Семь — семь небес и семь кругов ада, семь даров святого Духа. Перед этим тостом Перфецкий поет песенку, как говорит викарий, «на языке своей земли», в которой, цитирую: «...идет речь про парня, который из-за большой любви отравил свою девушку (аналогичный случай был в Бергамо два с половиной года назад), за что получил семь лет каторжных работ». Мне указали, что венецианский викарий здесь перефразирует героя фильма «Формула любви», сказавшего «Аналогичный случай был в Тамбове — там у дядьки Василя корова сдохла». Это, конечно, далекая ассоциация, но каждый читатель имеет право на свои интерпретации — что, кстати, всегда подчеркивает и сам Андрухович, когда его спрашивают: «А что вы именно хотели сказать?»

Восемь — восемь евангельских блаженств. Зато с девяткой стоит разобраться подробнее. Викарий Делькампо говорит: «...это — триада триад, а некоторые говорят, что, написавши на стене три девятки, мы отдаем свой дом недремущему покровительству Бога». Перфецкий соглашается с Антонио, провозглашая тост: «За три девятки!». Но очень похоже, что украинский писатель Андрухович, вкладывая такой тост в уста своего персонажа (тоже украинского писателя) призывает память культовой, уже не существующей,

анти-коммерческой группы музыкантов «999», которая в начале девяностых на львовських улицах и площадях играла интересную смесь джаза с фольком. На вопрос журналиста, откуда такое название группы, музыканты ответили, что речь идет о поставленных на голову шестерках.

Но есть еще одни «три девятки», которые может иметь в виду украинец, еще недавно живший в едином и неделимом пространстве вместе с литовцами, которые очень привязаны к своей традиции, включающей в себя и знаменитую наливку из 27 трав 'Trejos debuneros': три девятки.

И еще позвольте здесь назвать текст, которого Андрухович, творя «Перверзию», конечно, не знал. В книге белорусского писателя Василя Выкова «Пахаджане», изданной через два года после выхода «Перверзии», есть рассказ «Новая цивилизация», в котором речь идет о постановлении под номером «000 999» — его называли в просторечии «постановление трех девяток» — о выплате некоторому количеству пенсионеров их пенсий в алкогольном эквиваленте.^[240]

Десять — десять заповедей. Одиннадцать — символ перебора, озорства, греха, перехода дозволенных границ;^[241] действительно, в головах пьющих все больше тумана и единственная их идея — одиннадцатый член символа веры: «Ожидаем воскресения мертвых» (напомню, что действие происходит на кладбище)...

²⁴⁰ См.: *Быкаў В.* Пахаджане. Прыпавесьці. Вільнюс, 1999.

²⁴¹ См.: *Kopaliński W.* Op.cit.

Последний, двенадцатый тост, вызывает море ассоциаций, ведь это число счастливое и святое. Антонио называет между прочим двенадцать святых с их атрибутами, среди которых ягненок св. Агнессы, пляска св. Витта, цветы св. Франциска и, наконец, псы св. Георгия. Здесь необходим комментарий. Итак, псы св. Георгия, по-украински «Пси святого Юра» — литературная мастерская, неофициальное творческое объединение семи украинских писателей (куда входил и Андрухович).

Насыщение (и даже пресыщение) символами этого шестнадцатистраничного фрагмента в какой-то момент доводит до абсурда ситуацию в целом. На первый взгляд ее можно трактовать с помощью мистических категорий — как духовное потрясение, поиск спасения от неумолимой судьбы. Спираль ассоциаций возвращает интерпретатора на землю: снова мы видим просто пьянку, только в необычном месте: на венецианском острове, и с необычным набором напитков: изысканных молодых итальянских вин.

Но Андрухович в самом конце перечеркивает и такую простую интерпретацию: рассказ об этой пьянке он вкладывает в серьезную реляцию набожного викария Антонио Делькампо, что стилистически соотносится с романами Умберто Эко.

А что с героем, что со Стахом Перфецким? Он удаляется в неизвестном рассказчику фрагмента (то есть викарию Делькампо) направлении и исчезает в тумане. Примерно так же, как и общий смысл дюжины вышепомянутых тостов... Дело в том, что для сюжета они, честно говоря, как бы лишние. На острове ничего не происходит. Читатель ничего не узнает о каких-нибудь

событиях или обстоятельствах, важных для остального действия. Даже и в плане характеристики героя можно спокойно обойтись без его разговора с викарием. Но, надо подчеркнуть, что рассказ про события на острове — замечателен. Читать его — просто кайф. Язык красочен. Авторские игры с христианской символикой, с контекстом европейской, итальянской и украинской культур, все открытые и завуалированные ассоциации — действительно великолепны. Короче — искусство для искусства? Литература для литературы?

А, может быть, разговор и вообще вечер Перфецкого с викарием становится для героя передышкой в беге с семинара на семинар, от памятника архитектуры к другому памятнику, от конференционного рукопожатия к встрече со спонсором и, в конечном итоге, в беге от смерти. Похожее ощущение и у читателя, утомленного превращениями героев романа из спонсоров в шпионов, из ученых в демонов, заблудившегося среди разных уровней языка, присутствующих в романе — от высокого стиля до примитивного просторечия, среди разных алфавитов — от орфографии украинских эмигрантов до латинской транслитерации украинской речи.

И. О. Ермаченко. Санкт-Петербург

Пить как Штирлиц

Внимание исследователей все больше привлекает проблема трансформации литературы популярных жанров, в частности, детектива, в постсоветскую эпоху.^[242] Особый интерес представляют собой случаи

²⁴² См., в частности: *Дубин В.* Испытание на состоятельность: к социологической

аберрационного тиражирования популярного книжного героя массовой культурой — создание многочисленных эпигонских, пародийных и фольклорных версий. Ярчайший пример здесь — советский разведчик Максим Исаев (Макс фон Штирлиц) из произведений Ю. Семенова. Этот получивший знаковый характер образ приобрел особую коммуникационную разноплановость: от «высокого» жанра (информационно насыщенный и требующий от читателя определенной образовательной базы военно-исторический и политический детектив) через адаптированный телесериал к «низким» (цикл анекдотов о Штирлице и спровоцированная им квазипародийная Штирлицана П. Асса, Н. Вегемотова и их последователей).

В этом контексте примечательно изменение не только основных сюжетных линий и общих характеристик героев, но и отдельных деталей повествования, воспроизводящих бытовые реалии. «В популярной литературе отражение внелитературной повседневной жизни всегда играло большую роль. Часто именно в этом кроется причина ее успеха, как, впрочем, и причина ее недолговечности».^[243] Тезис тем более справедливый, если речь идет о таких маркирующих национальную традицию явлениях, как культура питья.

поэтике русского романа-боевика // Новое литературное обозрение. 1996. № 22; Дарк О. Руководство по эксплуатации действительности: (Женский детектив) // Ex libris НГ. 1998. 13 августа; Треппер Х. Филипп Марлоу в шелковых чулках, или женоненавистничество в русском женском детективе? // Новое литературное обозрение. 1999. № 40; Арбитман Р. — Гурский Л. Торжество урки в царстве «Доппелей» // Там же.

²⁴³ Менцель Б. Что такое «популярная литература»? Западные концепции «высокого» и «низкого» в советском и постсоветском контексте // Новое литературное обозрение. 1999. № 40. С. 394.

Сцены винопития оказываются «лакмусовой бумажкой» при условии, что учитывается достаточное количество контекстных параметров: мотивы употребления спиртного, его разновидность, место и время, частотность, участвующие персонажи и их связь с героем, отношение их к происходящему, место сцены в сюжете.

В «Семнадцати мгновениях весны» и других семеновских романах, изображающих Штирлица «в логове врага», наиболее естественный для него вариант употребления спиртного — отхлебнуть коньяка из фляжки, подкрепляя силы. В большинстве же изображаемых случаев он пьет ради конспирации, поддержания правил игры. Необходимое качество Штирлица — постоянство (многие годы скрываема любовь к Родине, к жене) — проявляется и в приверженности одному напитку — высококачественному коньяку определенной марки, как правило, имеющемуся в наличии дома у героя. То, что марка не названа (в отличие, например, от «Наполеона», предпочитаемого Кальтенбруннером), но конкретизирована (граненая бутылка, темный цвет; ее, по мнению Штирлица, обязан знать Мюллер), добавляет герою избранности и благородства. Это благородство — и врожденное, из русского прошлого, и «по обязанности»: в секретном оперативном особняке интеллектуалов из СД могут себе позволить тихие беседы, изысканную еду и «первоклассное, чаще всего американское, питье» (17 мгн.^[244]). Коньяк Штирлица, очевидно, тоже не немецкий,

²⁴⁴ Далее тексты цитируются по Интернет-версиям, обозначенным сокращениями: **17 мгн.** — Семенов Ю. Семнадцать мгновений весны; **Прик.** — Семенов Ю. Приказано выжить; **Отч.** — Семенов Ю. Отчаяние ([lib.ru/RUSS_DETEKTIV/SEMENOV_YU/...](http://lib.ru/RUSS_DETEKTIV/SEMENOV_YU/)); **Штир.** — Асс П., Бегемотов Н. Штирлиц, или Как размножаются ежики (первый из цикла «романов-анекдотов»)

от которого, по признанию простовато предпочитающего хлебную крестьянскую водку Мюллера, «трещит голова». Кстати, это постоянство шефа гестапо не случайно. Прочная связка Мюллер — Штирлиц, зафиксированная анекдотами, объясняется не только равным обаянием актеров В. Тихонова и Л. Броневго, но и определенным сходством персонажей: оба они, каждый по свою сторону «невидимого фронта», «трудоголики» (беседа Мюллера с Кальтенбруннером: красные глаза не от выпивки, а после бессонной ночи; разговор с бывшим подчиненным о выпиваемом ради поправки здоровья: «Я бы с удовольствием поменял свою <генеральскую> водку на твой йод» (17 мгн.)).

Впрочем, по сравнению с Мюллером Штирлиц обладает гораздо более изысканным вкусом, допускающим вариации в выборе напитков. Сопровождающий контекст акцентирует одновременно аристократизм и демократизм героя, заодно ориентируя читателя на проблему разделения нацизма и немецкого народа, к подлинным культурным традициям которого знаток германских реалий М. М. Исаев относится, естественно, с глубоким уважением: «Штирлиц попросил бутылку рейнского рислинга, более всего он любил те вина, которые делали возле Синцига и за Висбаденом; до войны он часто ездил на воскресенье в Вюрцбург; крестьяне, занятые виноделием, рассказывали ему о том риске, который сопутствует этой профессии: „Самое хорошее вино — 'ледяное'", когда виноград снимаешь после первого ночного заморозка; надо уметь ждать; но если мороз ударит после дождя, крепкий мороз, тогда весь урожай пропадет псу под хвост, продавай землю с

молотка и нанимайся рудокопом, если „трудовой фронт“ даст разрешение на смену места жительства...» (Прик.). Скрытая оппозиция «трудового народа» и режима проясняется в другом месте следующим размышлением разведчика: «Доктрина национал-социализма *рассчитана на лентяев*, на тех, кто *больше всего любит* спортивные игры, развлекательные программы по радио и *кружку пива вечером*, после того как **отсидел** работу...» (Прик.)

Объединяет Штирлица и его противников невозможность коллективной релаксации в процессе винопития: необходимо сохранять полный контроль над происходящим, опасаясь провокаций и перманентной слежки в питейных заведениях «по имперскому закону от седьмого июня тридцать четвертого года» (Прик.). Крепко выпивший Шелленберг откровенничает со Штирлицем в элитном баре, специально «бряцая стаканами, чтобы помешать постоянной записи всех разговоров, которые велись тут по заданию Гейдриха» (Отч.). Даже «дружеское» предложение выпить может предварять тонкую либо грубую психологическую атаку (ср., например, в «Семнадцати мгновениях весны» диалог Мюллера и Штирлица в тюремной камере, сцену с «отравлением» Шелленберга Гейдрихом, провокационный визит Холтоффа в дом к Штирлицу; в «Приказано выжить» — тост Мюллера за филологические способности Штирлица, «проговорившегося» о знакомстве с творчеством Шолом Алейхема, и многое другое). Страх перед тоталитарным контролем заставляет понимающего исторический смысл происходящего немецкого генерала — попутчика Штирлица — после пьяных откровений в купе сделать полный «обратный ход» (17 мн.). С другой стороны, ради поддержания служебной коммуникации приходится

порой употреблять нелюбимый напиток (например, Мюллер у Кальтенбруннера — коньяк вместо водки).

Для противников Штирлица возможный «выход» — в скрытом алкоголизме (Кальтенбруннер, Лей в «Семнадцати мгновениях весны»), который, однако, не является специальным предметом изображения, например, сатирического: для автора важнее подчеркнуть опасность и интеллектуальную полноценность врага на общем фоне принципиальной акультурности «третьего рейха» (наряду с алкоголизмом упоминаются и другие пороки нацистской верхушки — гомосексуализм, эротомания и т. д.).

Выход для Штирлица — в имманентном сознании иной культуры винопития как скрытого «культурного запаса». «Откуда у них столько вина? Единственное, что продается без карточек, — вино и коньяк. Впрочем, от немцев можно ожидать чего угодно, только одно им не грозит — спиваться они не умеют» (17 мгн.). Запить «по-настоящему» способны оказываются лишь те рядовые военнослужащие вермахта, которые сохранили остатки морали — будущий спаситель радистки Кэт Гельмут и его товарищи танкисты, после того как их вынудили расстрелять женщин и детей. В результате они как бы лишились своей «немецкости»: «...молча тянули водку, и никто не рассказывал смешных анекдотов, и никто не играл на аккордеонах» (17 мгн.). Продолжением становятся либо ожесточение и поиск смерти в бою, либо, в случае с Гельмутом, отторжение нацизма и гибель во имя человечности. (Ср. последствия понимания нацизма иначе, чем в верхах, как в случае с изгнанным из рядов СС Ликсдорфом: «Он запил. Во время приступа белой горячки повесился в туалете пивной, <...> прикрепив на груди листок <...>: „Я — жертва проклятых

евреев во главе с Гитлером! Отплатите ему за жизнь погубленного арийца!"» (Прик.).

Роман «Приказано выжить», посвященный агонии рейха, изображает процесс винопития в нацистской элите строго функционально — как отражение позиции того или иного персонажа по отношению к рушащейся иерархии. Часть персонажей отдаются «по-немецки» сдержанному «пиру во время чумы», сохраняя верность долгу и одновременно способные уже «хоть раз в жизни сказать то, что <...> наболело», как генерал Бургдорф, в лицо обвиняющий Бормана. Характерно, однако, постоянно подчеркиваемое автором *безуспешное* стремление опьянеть (храбрящийся в ожидании конца Бургдорф; Хетль, который «не мог жить **сам**, ему был нужен приказ, совет, рекомендация того, кто стоял над ним»; Кальтенбруннер, «проталкивающий» в себя коньяк). Многие обеспокоены исключительно собственным спасением, напрочь забывая и о патриотизме, и об изысканных манерах, как, например, подручный Мюллера Вилли, сущность которого разведчик «раскусил» с первого взгляда: «Наверняка возьмет толстый стакан, — подумал Штирлиц. — Маленькая красивая хрупкая коньячная рюмка противоречит его внутреннему строю. Ну, Вилли, бери стакан, выпей от души, скотина...»

На этом фоне наиболее опасные из врагов, готовые к продолжению борьбы и после катастрофы — Борман и Мюллер («человек со стальной выдержкой», по характеристике самого Штирлица), выказывают своеобразную смесь самообладания и эпикурейства. И тот, и другой «*сладко*» пьют — кстати, один и тот же «простой» напиток, демонстративными приверженцами которого являются. Отказ Мюллера выпить вместе с

Борманом — в большей степени подчеркивание сохраняющихся субординации и сверхзадачи «движения», чем проявление слабости: «— Выпить хотите? — Хочу, но — боюсь. Сейчас такое время, когда надо быть абсолютно трезвым, а то можно запаниковать. — Неделя в нашем распоряжении, Мюллер... А это очень много <...>. Так что я — выпью. А вы позавидуйте. Борман налил себе айнциана, сладко, медленно опрокинул в себя водку, заметив при этом: — Нет ничего лучше баварского айнциана из Берхтесгадена. А слаще всего в жизни — ощущение веселого беззаботного пьянства, не так ли? — Так, — устало согласился Мюллер, не понимая, что Борман, говоря о сладости пьянства, мстил Гитлеру, мстил его тираническому пуританству, сухости и неумению радоваться жизни, всем ее проявлениям; <...> мстил <...> за все то, чего лишился, связав себя с ним». (Незадолго до этого Гитлер признается Ворману в причине своего «страха и ненависти к алкоголю» — комплексе, связанном с давним отравлением пивом: «Именно тогда я решил, что, после того как мы состоимся, я брошу всех алкоголиков, их детей и внуков в особые лагеря: им не место среди арийцев; мы парим идеей, они — горячечными химерами, которые расслабляют человека, делая его добычей для алчных евреев и *бессердечных большевиков...*»). Штирлиц в смертельно опасной для него игре и здесь занимает позицию над обстоятельствами, то соглашаясь выпить айнциана с Мюллером, то отказываясь от этого.

Русское «спивание», остающееся для советского разведчика на чужбине нереализующейся потенцией, культурным знаком, противопоставляется немецкому алкоголизму, равно как и немецкой культуре питания, в

моральном аспекте: по-настоящему Штирлица тянет выпить на лоне природы, напоминающей пейзажи Родины. Правда, волю этому стремлению он дает исключительно редко и по другим, политическим поводам. При этом политика для полковника Исаева — не объект циничных кабинетных игр в стиле нацистских бонз, а «дело всей жизни», окрашенное высшими моральными соображениями. Именно неверные шаги советского руководства приводят разведчика-патриота к сильнейшим нравственным переживаниям и стрессам, превосходящим привычное повседневное напряжение: «Пакт с Гитлером он принял трагично, *много пил*, искал оправдания: объективные — находил, но *сердце все равно жало, оно неподвластно логике и живет своими законами в системе таинства под названием „Человек“*» (Отч.).

В отличие от противников, Штирлиц не может позволить себе полностью расслабиться даже в одиночестве: впервые он «неожиданно для себя отключился» после большого фужера коньяку только в момент возвращения на родину («стало ему сейчас сладостно-спокойно, <...> вон всякий сор из головы») — «такого с ним никогда не было...» (Отч.) Интересно, что этот «фужер коньяку» оказывается символически последним — далее на родине экс-Штирлицу приходится иметь дело исключительно с водкой — фольклорной «горькой», оттеняющей принципиально новые обстоятельства — превращение героя-разведчика в жертву сталинского репрессивного режима. В романе «Отчаяние», переносящем М. М. Исаева из ситуации «своего среди чужих» в ситуацию «чужого среди своих», выпивка служит уже признаком слабости, но слабости, оправданной давлением государственного террора.

Сочувствие читателя должна вызвать судьба репрессированной, но не потерявшей высочайших душевных качеств жены Исаева — Сашеньки: «Так вот, когда мне сказали, что вы погибли, а Санечка пропал без вести, я рухнула... Я запила, Максимушка... Я сделалась алкоголичкой... Да, да, настоящей алкоголичкой... И меня положили в клинику...». Вынужденный компромисс со «своими-чужими» знаменуется Исаевым соответствующим образом: «Я хочу стакан водки. <...> Валленберга присылайте завтра. И если я сегодня попрошу на вашей даче еще стакан водки, пусть мне дадут. И приготовят хорошую зубную пасту. Или отменный чай. Отбивает запах перегара...».

Напротив, провоцирующий Исаева сотрудник НКВД отрицает «особенности национального питания», сближаясь своим настроением с недавними противниками Штирлица: «— Стакашку не засосете? — поинтересовался Рат. — Это вы по поводу водки? — Почему? С утречка хорошо пойдет джин с тоником, здесь все есть, — он усмехнулся, — как в Лондоне. Так что? Устроить оттяжку? Исаев поинтересовался: — У вас дедушка есть? — Умер... Прекрасный был дедушка Исай Маркович, пусть ему земля будет пухом... — Неужели он вас не учил: „Проиграл — не отыгрывайся, выпил — не похмеляйся“? — Он у меня и не пил, и не играл <...>. Он с конца прошлого века был в революционной работе...»

Поучения предков — то, что надежно страхует Исаева-Штирлица от окончательного срыва. В «Приказано выжить» он вспоминает комментарии отца к поучению Мономаха: «„На войну вышед, не ленитесь, ни питью, ни еденью не предавайтесь, и оружия не снимайте с себя... Лжи блюдися и пьянства, в то бо душа погибает и тело...“. Отсюда ведь Муромец пошел, от

южного моря и греческой преемственности, от доброты и ощущения силы, а благородный человек к своей мощи относится с осторожностью...».

Интересно, что бесчеловечные порядки ежовско-бериевских органов и соответствующая им коммуникация сотрудников, описанные в «Отчаянии», весьма напоминают атмосферу в службах безопасности нацистской Германии. Сравним признания «ведущего» Исаева генерала НКВД Аркадия Аркадьевича: «...Я водку ненавижу, а пить приходится, особенно на приемах — дело есть дело...». «Стол в ресторане, скорее всего, оборудован, поэтому информацию дозируйте...». В некоторых случаях сталинистский контроль в изображении Ю. Семенова даже более тоталитарен и патологичен, чем нацистский, затрагивая порой и простые бытовые привычки «персонала». Это вызывает глухое, импульсивное внутреннее неприятие даже у такого аморального деятеля, как Абакумов. Он упорно не прислушивается к двусмысленно-угрожающим «рекомендациям коллег», сохраняя за собой право любить не ценимые в Кремле марки вин и апеллируя при этом к национально-державной традиции: «...Кто-то из моей охраны им стучит, что я мадеру пью, только в их компании нахваливаю всякие там цинандали и мукузани. Рот вяжет, вода водой, не берет, *а государь не дурак был, мадеркой баловался.* „Женский коньяк!“ Пусть называют как хотят, а по мне лучшего вина нет: и сладко на вкус, и пьянит томно...». Впрочем, и «гуманист» Аркадий Аркадьевич, противореча собственному признанию о нелюбви к сорокаградусной, демонстрирует эпикурейские наклонности под рассуждения о превосходстве исконно русской, «золотопогонной» кухни над французской: «Он *сладко*, как-то по-особому, тягуче,

выпил принесенную официанткой водку; *не закусывая*, сразу же закурил...».

Приведенные (и вследствие ограниченного объема статьи далеко не исчерпанные) примеры позволяют сделать вывод о тщательной проработке Ю. Семеновым деталей применительно к интересующей нас сфере. Достаточно сложное, порой амбивалентное переkreщивание «национально-культурных» и «морально-идеологических» контекстов «питейных» эпизодов, выверенно работающее на основные идеи романов, не подтверждает встречающееся мнение об авторе как абсолютно бездарном «литературном генерале».^[245] Наличествует несомненный схематизм, но такого уровня, который заслуживает литературоведческого внимания.

Существеннейшим образом меняются акценты в квазипародийных сочинениях П. Асса и Н. Бегемотова, несколько однообразный абсурдизм которых еще менее остроумно растиражирован эпигонами.^[246] Штирлиц превращается здесь в пародию скорее не на «себя», а на эпического героя, причем эпичность эта демонстрирует опосредованную зависимость от разных культурных слоев: от «классических» архетипов до искусственного эпоса соцреализма и современного фольклора. Штирлиц выпивает за восьмерых, дебоширит в кабаках, в пьяном виде избивая и запугивая нацистов, опасющихся или

²⁴⁵ См., например: *Огрызко В.* Недостижимый идеал: Русская литература XX века в зеркале энциклопедических справочников // Литературная Россия. 2001. 19 января.

²⁴⁶ Тем не менее, как отмечал еще в 1994 г. еженедельник «Новое время» (№ 11), «с тремя томами продолжений „Штирлица“ приходится считаться как с социо-культурным феноменом».

«уважающих» советского разведчика — своеобразный символ пародийного «рейха»: «Со Штирлицем связываться не стоило, все равно чего-нибудь придумает, еще и сам виноват окажешься. Это знали все» (здесь и далее цит. по: *Штир.*). В гротескном изображении «окружающей действительности разлагающейся Германии» мотив винопития становится одной из доминант, трансформируясь в картину непрекращающегося пьянства. Фронтвики «тихо разговаривают о событиях на Курской дуге», прихлебывая шнапс у стойки бара, Штирлиц же поглощает его кружками. Аристократические напитки вытесняются «низкими», соответственно деформации поведения (Борман: «— Не хочешь ли кофе? — Нет, — Штирлица передернуло. — Лучше пива»). С одной стороны, сцены употребления алкоголя маркируют героев в соответствии с этностереотипами. (Агент 008 в берлинском баре пьет виски с содовой, положив ноги на стол, не менее демонстративно, чем Штирлиц здесь же, со стаканом водки в руке, читает своей подруге стихи Баркова.) С другой стороны, они приводят эти стереотипы к одному «интернациональному» знаменателю. («Штирлиц, — улыбался Мюллер, — столько лет живет в Германии, а до сих пор не научился нормально говорить по-немецки. И откуда только у него этот ужасный рязанский акцент? Нет, пока Штирлиц трезв, с ним просто противно разговаривать. Вот когда выпьет, да, он говорит, как коренной берлинец. Пожалуй, надо выпить»). Снижение образов пьющих, уподобляемых друг другу, вызывает у читателя параллели с крайней постсоветской критикой отечественной действительности или интерпретацией ее в духе Вен. Ерофеева (естественно, несопоставимой с

данными сочинениями по идейно-содержательной глубине), хотя и отсылает к художественным приемам, реально использовавшимся Ю. Семеновым для создания образа «третьего рейха».^[247] В то же время, многочисленные гротескные картины выпивки отличаются от моментов ситуативно-иронического отношения к ней, встречающихся у Ю. Семенова (например, когда Мюллер предлагает Айсману вместо коньяка попробовать чифир, готовясь к сталинским лагерям (*17 мгн.*)). У Асса и Бегемотова Штирлиц, и не думающий скрывать свой истинный статус, главный герой только потому, что он «более русский», чем остальные персонажи. В связи с такой трансформацией уместно вспомнить анекдот, где Штирлиц и Мюллер опознают друг друга как Чапаев и Петька.

В цикле анекдотов про Штирлица контекст романов Ю. Семенова служит для «мгновенного» обозначения героя; детали здесь имеют гораздо меньшую актуальность, степень которой зависит от сближения с романским (или, скорее, кинематографическим) образом или же собственно фольклорной традицией (вплоть до подмены Штирлицем более архаичных анекдотических героев). Соответственно, и сцены винопития более факультативны. Смысл их включения в анекдоты в основном отвечает нивелирующей героев тенденции

²⁴⁷ Ср. характеристику из виртуальной рецензии на сайте Асса и Бегемотова: «„Штирлиц...“ — это роман-анекдот, это собирательный образ винных очередей, кухонь, столпотворений общественного транспорта, стукачества, душевного мордобития и других неотъемлемых черт характера новой общности людей. Это книга о богатстве нашей души».

Ср. также: «Анекдот, переживший свое время, сделался наглым, развязным и совсем дурацким. Следующим шагом в карьере псевдо-Штирлица могла стать только панель» (Сегодня. 1993. 19 июля).

квазипародийной Штирлицяны, которая образует «мост» между литературной и фольклорной формой (последняя, кстати, при всем однообразии имеет более выдержанное пародийное наполнение).

Генетически детерминированная эклектика рассматриваемого образа в массовом сознании хорошо иллюстрируется данными, полученными от информантов, отвечавших на вопрос: Что означает «пить как Штирлиц»? Вот некоторые из типичных ответов: «Штирлиц не пьет»; «пить не пьянея»; «пить много, но оставаться трезвым и все сечь»; «пить, сохраняя полный контроль над окружающим»; «пьет мало, хитро и сам знаешь как»; «очень грамотно и изящно»; «скрытно, один»; «в одиночку 23 февраля»; «по-черному (по ассоциации с формой)»; «напивается вусмерть». Эта эклектика соответствует новейшему этапу «омаскультивания» «шпионской» тематики, распространению на военно-исторический и политический детектив прежде несвойственной для него хаотической «эстетики зубоскальства» (ср. подзаголовки тома из «Библиотеки пародии и юмора» издательства «Мик» с авторским и редакционным участием П. Асса и Н. Бегемотова — «Сборник маразмов»^[248]). Пародия, имеющая целью прежнюю, «высокую» систему стереотипов с точки зрения художественных просчетов (не очень выразительный пример — «Восемнадцатое мгновение весны» А. Иванова), вытесняется околографоманским творчеством периода «очевидного преобладания новой массовой литературы,

²⁴⁸ См.: Евгений Онегин, маленький мальчик, Винни Пух и другие обитатели Совдепии. М., 1993.

сопровождающегося разложением литературных иерархий и канонов».^[249]

Ю. В. Доманский. Тверь

Винная карта «нового русского»:

Спиртное в «Москве»

Вл. Сорокина и Ал. Зельдовича

«Москва» Вл. Сорокина и Ал. Зельдовича уже становилась объектом внимания литературоведов в связи с очевидными отсылками к драматургии Чехова. Указывалось, что Чехов в фильме «Москва» «дается как внутренняя составляющая художественной реальности, представленной авторами».^[250] В «Москве», действительно, активно востребованы элементы пьес Чехова, но перед нами не цитация в общепринятом смысле, а, скорее, репродукция в современность мифа, созданного Чеховым, — мифа о русском человеке, которому довелось жить в переломную эпоху. Чеховский миф в «Москве» становится своеобразной базой для реализации другого культурного мифа — мифа о жизни определенного слоя населения столицы России, так называемых «новых русских», в конце XX века. Одному из аспектов этого мифа и посвящена наша работа: мы рассмотрим особенности функционирования различных спиртных напитков в «Москве». Текст «Москва» существует в двух вариантах: оригинальный

²⁴⁹ Менцель Б. Указ. соч. С. 391.

²⁵⁰ Горячева М. Зачем им Чехов? (Кинофильмы «Цветы календулы», «Небо в алмазах», «Москва») // Чеховский вестник. М., 2001. № 8. С. 111.

киносценарий и кинофильм. Мы будем прежде всего ориентироваться на сценарий,^[251] но в ряде случаев, когда это вызвано принципиальной разницей в функционировании интересующих нас мотивов, будем обращаться и к фильму.

Действие «Москвы» разворачивается в нынешней российской столице, и образ жизни героев четко определен своеобразной памятью культурного мифа этого города, где вино являлось неотъемлемой частью жизни богемы и во времена Чехова. Вот как характеризовал жизнь богемной Москвы конца XIX века писатель И. Н. Потапенко: «...люди дома работают в одиночку, посещают друг друга по делам и в семейные праздники. Когда же хотят собраться тесным кружком, для дружеской беседы, то идут в ресторан, обыкновенно по окончании всех дел, после театра, поздно за полночь, и сидят долго, до утра. А в ресторане — вино, и с каждым получасом беседа становится живой и горячей. Под утро едут за город слушать цыган, а возвращаются домой под звон колоколов, призывающих к заутрене. А днем каким-то чудом встают вовремя, откуда-то набираются бодрости и сил и занимаются делами».^[252] И образ жизни героев «Москвы» мало чем отличается от жизни их предков столетней давности. Во всяком случае, спиртное и здесь является непременным атрибутом бытия людей богемы. Спиртное в «Москве» представлено различными наименованиями в самых разных ситуациях. Объектом нашего рассмотрения станет специфика

²⁵¹ Текст киносценария «Москва» цит. по: *Сорокин В.* Москва. М., 2001. Далее ссылки даются в тексте с указанием страницы.

²⁵² *Потапенко Н. И.* Несколько лет с А. П. Чеховым (К 10-летию со дня его кончины) // *Чехов в воспоминаниях современников.* М., 1986. С. 298–299.

функционирования того или иного вида спиртного в различных ситуациях, что позволит говорить об особой семантике каждого напитка в мифе Москвы конца XX века.

Каждый напиток отличается совершенно особой функцией, именно поэтому при построении типологии спиртного в «Москве» имеет смысл распределить напитки по их видам, что сразу же станет типологией и по функции.

Водка. Чаще всего водка становится спутником героев в каких-либо необычных, почти экстремальных ситуациях. Например, выпитая водка предшествует сексуальной близости, причем близости аномальной в этическом плане: Ирина «берет рюмку с водкой, смотрит на Майка, медленно выпивает ее» (375), после чего Майк уводит будущую тещу в коридор, где совершает с ней половой акт. Лев (друг Майка) и Маша (невеста Майка) тоже пьют водку, беря рюмки губами, перед тем, как Лев «овладевает Машей через дырку в карте» (391), предварительно вырезав «из карты кружок Москвы». Водка предшествует и убийству: Майк и Человек в очках — израильский компаньон Майка — пьют водку перед тем, как Майк его убивает:

«ЧЕЛОВЕК В ОЧКАХ. Знаешь, я не хочу пить „за“, я хочу выпить „против“. (*Смотрит на Льва*) Против тех, кто нас наебывает.

МАЙК (*смотрит на Льва, потом на человека в очках, после паузы*). Правильный тост. Только в таком случае надо что-нибудь покрепче.

Ставит рюмку на бильярд, подходит к столику с напитками, берет литровую бутылку водки и две

рюмки. Ставит одну перед человеком в очках на бильярд, другую — перед собой. Наливает сначала себе, потом человеку в очках. Водка переливается через край рюмки, льется на бильярд. Но Майк по-прежнему льет ее в рюмку. Все молча смотрят. Водка растекается по сукну бильярда лужей. Наконец Майк вытряхивает в переполненную рюмку последние капли. Не глядя, протягивает пустую бутылку охраннику. Тот забирает бутылку. Майк поднимает свою рюмку, быстро выпивает, ставит на бильярд <...>. Человек в очках начинает пить. Майк неожиданно хватает его левой рукой за остатки волос, а ладонью правой вталкивает ему рюмку в рот. Человек в очках отшатывается назад. Майк хватает с бильярда кий и толстым концом его изо всех сил бьет человека в очках в висок. Человек в очках падает навзничь на пол. Из рта его торчит рюмка. Разбитая голова подплывает кровью» (406).

В последних двух случаях водка выступает в оппозиции к более «аристократическим» спиртным напиткам. Перед тем, как перейти к водке, «Маша и Лев сидят за столом. Перед Машей стоит бокал красного вина, перед Львом стакан с виски <...>. Они чокаются и пьют» (388). Только потом наступает черед водки, которую перед самым половым актом сменяет еще более «экстремальный» напиток — горящий коктейль «В-52», который «надо успеть выпить, чтобы соломинка не расплавилась» (391). А перед тем, как Майк предлагает человеку в очках выпить водки, тот хочет угостить его ликером «Сабра» — кофейным и апельсиновым. Как видим, переход от более «аристократических» напитков к употреблению водки может означать начало

неординарной ситуации: аномальному (по форме или содержанию) половому акту, убийству компаньона. Оговорим, что в фильме эпизод убийства Майком израильтянина решен совершенно по-другому, нежели в сценарии. Действие происходит не у бильярда, а на продуктовом складе, камера фиксирует крупным планом коробки со сладостями, упаковки с минералкой. Израильский гость ест торт, а бутылку водки Майк достает из только что распакованной им коробки. Важная деталь: камера берет крупным планом переполненный пластиковый стаканчик с водкой (не рюмка как в сценарии), а рядом лежит нож, которым только что разрезали торт. После того, как израильтянин выпивает водку, сцена решается почти в пародийном ключе: Майк кидается в гостя продуктами, которые попадают под руку, и побеждает противника, попав ему в голову консервной банкой, после чего в ярости заливает тело майонезом, кетчупом, закидывает корейской морковкой. Из спиртных напитков в этом эпизоде фильма присутствует только водка; импортных ликеров, как в сценарии, здесь нет.

Даже когда водка возникает в обычных ситуациях, ее появление оказывается значимо. В начале «Москвы» Марк, Ирина и ее дочери решают обмыть новые шубы:

«МАРК. А чем обмывают шубы?

ИРИНА. По-моему, все обмывают водкой.

МАРК. А какой водкой? Я, кстати, ни разу у вас в клубе не пил водки.

ИРИНА. Тем более, есть повод. Давайте выпьем „Абсолют“.

МАРК. Ну, может быть, русские шубы надо обмывать русской водкой?

МАША. А я хочу текилы.

ИРИНА. Ну что, текилы.

МАРК. Ну давайте текилы.

ИРИНА. (*официанту*). Сережа! Сережа! Сережа, твою мать, не докричишься!

Подходит официант.

Сереж, нам, пожалуйста, текилы.

МАРК. А может быть, все-таки водки?

ИРИНА. Хорошо, текилы и водки. И Оленьке... Оленька, что ты будешь, кока-колу или „Спрайт“?» (367–368).

Как видим, употребление водки здесь обусловлено ситуацией. Кроме того, водка выступает в своеобразном со-противопоставлении с другими напитками: текилой и газировкой, — каждый выбирает наиболее предпочтительное для себя в данной ситуации: старшее поколение — водку, младшее — текилу и газировку (Ольга по состоянию здоровья не может пить спиртное). Причем и в мотиве водки возникает значимая оппозиция: импортный «Абсолют» и русская водка. И Марк сомневается в подлинности «Абсолюта»:

«МАРК. Кстати, Ирочка, а ты уверена, что эта водка настоящая?»

ИРИНА. Ну, Марк, ты совсем как нерусский.

МАРК. Мне сказали, что всю водку делают в Польше, включая твой любимый „Абсолют“. Меня учили, как надо отличать настоящую водку от поддельной. Знаете как? Должна быть устойчивая змейка от пузырьков. Вот такая. По-моему, водка настоящая» (368).

Видимо, и Польша в разговоре о водке возникает не случайно: можно вспомнить не столь давний спор между Польшей и Россией о том, кого же считать родоначальником этого напитка. И Марк сомневается именно в подлинности импортной водки.

В другой сцене Ирина и Марк пьют водку вспоминая свою молодость:

«МАРК. Странный вкус у этой водки. Что-то из детства.

ИРИНА. Вспоминаешь?

МАРК. Только этим и занимаюсь.

ИРИНА. Я тоже.

МАРК (*поднимает рюмку*). За нас! За золотую молодежь семидесятых!

ИРИНА (*поднимает свою*). Мы были богема.

МАРК. У нас были папы — писатели.

ИРИНА. И мамы — жены писателей.

МАРК. Все фарцевали.

ИРИНА. Я трусами.

МАРК. А я пластами.

ИРИНА. И все трахались, трахались, трахались...

Чокаются с Марком, они выпивают.

МАРК. Больше, чем трахаются теперь. Намного больше» (420).

Причем, ностальгические воспоминания рождаются не только под вкус водки, но и после разговора о том, что Марк никогда не пьянел, хотя и пил много.

Итак, водка сопровождает различные ситуации: от убийства и аномальных половых актов до обмывания дорогих покупок и ностальгии по ушедшей молодости. Но во всех случаях водка становится своеобразным знаком этих ситуаций.

Гораздо менее симптоматичен оказывается **коньяк**. Лишь однажды он сопровождает экстремальную ситуацию. Маша возвращается домой после встречи со Львом:

«Кухня, Ночь. За столом сидит Ирина. Перед ней бутылка коньяка» (392). Поссорившись с Ольгой, уже Маша сидит на кухне, «наливает себе коньяка в рюмку. Ирина выхватывает у Маши рюмку, выплескивает коньяк <...>. Ирина молча смотрит на нее, затем угрожающе приближается. Маша хватается за бутылку, замахивается.

— Не подходи!

Ирина замирает. Маша стоит с поднятой бутылкой в руке. Из бутылки льется коньяк» (397–398).

В двух же других случаях коньяк приближается к своим так называемым медицинским функциям, соотносимым не столько с «новорусской» мифологией, сколько с общепринятыми стереотипами: хирург в лечебнице предлагает своему коллеге Марку коньяк, а в фильме Марк сам берет коньяк из шкафчика, наливает и пьет (реализуется стереотип о том, что врачам делают подарки коньяком, который они, соответственно, пьют в больших количествах); Майк рассказывает друзьям, что балеринам перед выходом дают рюмку коньяку — «чтобы мышцы расслабились» (427) (реализуется стереотип о целебных свойствах небольших доз этого напитка).

Виски же не только выступает в оппозиции к водке (напомним, Лев пьет виски перед тем, как, выпив водки, овладеть Машей через карту), но и в одном эпизоде сопровождает экстремальную ситуацию, сближаясь по функции с водкой: Марк перед тем, как отправиться на трамплин совершать самоубийство «берет бутылку с виски, наливает себе в стакан, выпивает» (422).

Кроме того, среди относительно крепких напитков можно отметить **текилу** и израильский **ликер**, выступающие, как было показано выше, в оппозиции к водке. Отметим, что эта оппозиция может еще строиться на противопоставлении русского и нерусского, причем «новые русские» в этих ситуациях отдают предпочтение именно традиционной водке, а не импортным, пусть и крепким, напиткам. Так, Майк перед убийством Человека в очках «Подходит к бильярду. На бильярде стоит коробка из-под ликеров „Сабра“. Рядом стоят две

бутылки: кофейный ликер „Сабра“ и апельсиновый. Майк делает знак охраннику, тот убирает ликеры» (404). Потом на столе появятся рюмки, куда из литровой бутылки Майк будет наливать водку. Т. е. водка по мере возрастания напряженности ситуации сменяет ликер не только на вербальном, но и на визуальном уровне.^[253] Ирина и Марк в сцене обмывания шуб заказывают водку, тогда как импортную текилу просит Маша, представительница молодого поколения.

В своей традиционной функции — сопровождать торжественные случаи — используется **шампанское**. Его должны были выпить на внезапно прерванной помолвке Майк и Маши; в фильме Майк и Лев отмечают сделку в номере гостиницы «Россия» шампанским, Майк словно компенсирует только что прерванную звонком Льва помолвку; шампанское пьют на закладке театра; в фильме шампанское появляется в кадре на свадьбе Маши и Майка. Сцена закладки театра происходит перед фото и телекамерами: «К проему подходят артисты балета, в центр встает Майк, их фотографируют. Подносят бокалы с шампанским. Майк чокается с артистами, выпивает и бросает бокал оземь. К нему подходит оператор с телевизионной камерой» (413). Как видим, шампанское выполняет характерные для него обрядовые функции (вплоть до разбитого на счастье бокала), сопровождая значительные, но отнюдь не экстремальные ситуации в жизни людей.

Вино (в узком смысле, а не как синоним любого алкогольного напитка) в «Москве» возникает в самых разных ситуациях: от традиционно обрядовых и бытовых

²⁵³ Напомним, что в фильме ликер в этой сцене вовсе не появляется.

(закладка театра, завтрак в саду у клуба, свадьба Маши и Майка) до ситуаций необычных: так, Лев на презентации после размолвки с Машей *«выливает вино из бокала»* (414). Однако как особую стоит выделить своеобразную инициационную функцию вина применительно к женским персонажам: на презентации *«две молоденькие девочки»* (414) спорят о вине — сухое оно или полусухое; еще более факт перехода в иное — взрослое — состояние, сопровождающееся потерей девственности, передан в образе Ольги, которая в начале пьет исключительно безалкогольные напитки (*«Спрайт»*, кока-колу, сок), а в финале — на свадьбе Майка и Маши — уже пьет вино, хотя ее мать и предупреждает Льва: *«Не давай ей много пить»* (426). Наконец, домашнее вино возникает в ностальгических воспоминаниях Маши о первом послешкольном лете в Коктебеле, где Маша познакомилась со Львом, который, по словам Маши, тогда *«был совсем другим. Совсем-совсем. Мы с ним тогда ночью купались. И море светилось. Потом мидий ловили, пекли на костре, ели и запивали домашним вином. Оно такое было розовое-розовое...»* (397). И оппозицией к ностальгическому домашнему вину в настоящем времени вместе с виски, водкой, горящим коктейлем в сцене близости Льва и Маши становится *«план»*, который курят Лев и Ольга. Вино, таким образом, отмечено достаточно широким семантическим спектром от неперемного атрибута торжества до инициационного и ностальгического значений.

Однажды в *«Москве»* появляется **ПИВО**: два молодых человека в клубе спорят на пару пива, но при этом ведут разговор о том, как пробовали кокаин.

Завершить же парадигму выпиваемого героями *«Москвы»* можно **безалкогольными напитками**.

Прежде всего, безалкогольные напитки являются знаками душевнобольной Ольги. В сцене обмывания шуб Ирина заказывает дочери «„Спрайт“ и кока-колу» (368), тогда как прочие спорят о водке и текиле; во время первого разговора со Львом Ольга пьет сок; и перед путешествием со Львом по Москве Ольга тоже пьет сок. Отметим также эпизод на закладке театра, которого нет в сценарии, но который вошел в фильм: Ольга держит в одной руке баночку кока-колы, а в другой баночку пепси-колы, смешивает эти напитки и отпивает поочередно из каждой баночки. Сок и газированные напитки становятся, таким образом, знаками душевнобольной Ольги; причем ее выздоровление (или переход к норме, бытующей в обществе) сопровождается тем, что на свадьбе Майка и Маши она соглашается выпить вина.

Кроме того, пепси-кола и кока-кола сопровождают сцены, в которых происходят неординарные события. Во время погрома в офисе Майка бандиты «на одну из секретарш выливают баллон с „пепси“» (425); после гибели Майка на собственной свадьбе Маша «стреляет в упаковку двухлитровых баллонов с кока-колой. Из пробитой упаковки начинает бурно течь кока-кола» (428–429). В обоих случаях кола, заметим, не выпивается, а проливается, выступая знаком краха, — краха коммерческого успеха для Майка и личного счастья для Маши. Однако по каким-то причинам оба эти эпизода, несмотря на очевидную их зрелищность, в фильм не вошли.

Наконец, минеральная вода выступает в своей традиционной функции избавителя от похмелья. Утром в клубе Лев ищет «минеральную воду без газа» (377). Ольга спорит: «Минеральная вода — это вода с газом. А

без газа это просто вода» (378), но Лев, размешивая минералку ложкой, объясняет: «Минеральная вода — это минеральная вода. При чем здесь газ? Газ в ней присутствует в растворенном состоянии и выделяется, когда воду открывают. То есть когда происходит перепад давления» (378). В результате Лев добивается того, что газ из воды исчезает. Не только алкогольное, но и сексуальное похмелье исчерпывается минералкой. Маша после того, как Лев овладел ей через карту, «подмывается минеральной водой»^[254] (391), рассуждая: «Это почти святая вода. Родниковая. Родник недавно освятили» (392). После близости с Ириной Марк пьет боржоми. Минералка может и предварять сексуальную близость: Лев, совращая Ольгу, «наливает себе минеральной воды и кладет в нее лед» (416), а затем помогает Ольге преодолеть страх перед льдом.

Подводя итог, можно сказать, что большинство напитков выступают в своих традиционных для русского менталитета функциях, т. е. «новые русские» оказываются не столько «новыми», сколько «русскими». Как и большинство их соотечественников, герои «Москвы» в переломные моменты своей судьбы, в экстремальных ситуациях предпочитают водку характерным, казалось бы, для новорусского мифа текиле, импортным ликерам и виски (исключение здесь составляет эстет Марк, пьющий перед самоубийством виски^[255]); в моменты официальных торжеств пьют шампанское, а с похмелья (алкогольного или

²⁵⁴ В фильме этого момента нет.

²⁵⁵ Для понимания неординарности образа Марка важно, что шкаф в его квартире «полон детективных и шпионских романов *на английском языке*» (422) <курсив мой. — Ю.Д.>.

сексуального) пользуют минералку. Т. е. в «Москве» произошла редукция «новорусского» мифа реальностью или же традиционным русским мифом. Видимо, в том, что «новые русские» так и остались «русскими», до конца не став «новыми» и кроется причина их трагедии. Словно сбываются предсказания чеховского Ярцева из повести Чехова «Три года», который сказал: «Москва — это город, которому придется еще много страдать».^[256] Таким образом, чеховское начало актуализируется в «Москве» не только на уровне внешних заимствований (имена персонажей, цитаты в репликах), но и на более глубоких уровнях смыслообразования. Трагедия «нового русского» в Москве конца XX века оказывается близка трагедии чеховских героев, живших на рубеже XIX–XX веков: и тем и другим довелось жить в переходные эпохи; и те и другие хотели перейти в новое время, но груз прошлого не пустил их туда, потому закономерным оказался кризис и каждого в отдельности, и целого поколения «новых русских», которые так и остались «русскими» — такими же, как чеховские герои. И не важно, Гаев это или Лопехин, Астров или Солёный, Яша или Фирс. Всех их объединяет то, что они — «русские». Точно так же «русскими» остаются и Майк, и Марк, и Лев, и Ирина со своими дочерьми. В числе прочего на это указывает функция спиртного в «Москве».

²⁵⁶ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Письма: В 12 т. М., 1974–1983. Сочинения. Т. 9. С. 70.

Н. А. Веселова. Тверь

Spirytualia глазами поляка («Piękni dwudziestoletni» Марека Хласко)

«Красивые, двадцатилетние» Марека Хласко (Marek Hłasko, 1934–1969) — автобиографическое повествование писателя, чья молодость пришлась на пятидесятые годы двадцатого века.^[257] События личной жизни и творческие переживания повествователя находятся в тесной зависимости от общественной атмосферы в советизируемой Польше.^[258] Отстаивая свою свободу художника и человека, молодой писатель уезжает на Запад и скитается по разным странам. Он с уважением и благодарностью относится к другим народам, говорит на их языках, но не перестает идентифицировать себя как поляка, пишущего о Польше: «Я не мог ответить, почему покинул родину, так как не покидал ее никогда».^[259]

При этом важным аспектом национального самосознания предстает отношение к спиртным напиткам, собирательно обозначаемым по-польски как

²⁵⁷ См. напр.: *Stabro S. Legenda i twórczość Marka Hłaski*. Wrocław; Kraków, 1985.; *Maciąg W. Marek Hłasko — czyli krzyk pokolenia // Maciąg W. Nasz wiek XX*. Wrocław, 1992; *Kwiecińska Z. Opowiem Wam o Marku*. Wrocław, 1991.

²⁵⁸ См. напр.: *Kuncewicz P. Pokolenie «Współczesności»*. Nurt Hłaski // *Kuncewicz P. Agonia i nadzieja. Proza Polska od 1956*. Warszawa, 1994. Т. V. S. 6–14.

²⁵⁹ *Хласко М. Красивые, двадцатилетние / Пер. с польск. М., 2000. С. 8.* Далее все цитаты из «Красивых, двадцатилетних» на русском языке также приводятся по этому изданию (Перевод К. Старосельской, 1993).

spirytualia (недаром одно и то же латинское слово spiritus означает как «спирт», так и «образ мысли»). Одной из характерных черт прозы Хласко является постоянное упоминание спиртного и процесса его употребления: «...о чем бы я ни начинал писать, всегда сворачиваю на выпивку». Сопоставив упоминания различных видов алкоголя, можно обнаружить, что за каждым напитком закреплено определенное значение в специфической польской картине мира, носителем которой являются и автор и повествователь.

Spirytualia «Красивых, двадцатилетних» включает пять основных (упоминаемых более одного раза) напитков: водка/спирт, виски, пиво, вино, коньяк.

В этой парадигме спиртного ведущее место занимает **водка/спирт** — атрибут повседневной жизни, своего рода «продукт питания»: «Ребята из „Дальмора“ продукции спирто-водочной промышленности уделяли не менее внимания, чем поросенку». Водка выступает средством характеристики персонажей: «...эти господа походили друг на друга, как две капли водки» («Jak dwie krople wódki»^[260]); «Шурин Пекутощак из „выкормыша винно-водочной монополии“ превратился в любителя кефира».

Водка — это напиток, играющий судьбоносную роль. Именно благодаря водке, например, повествователь становится сотрудником «самой смелой польской газеты»: «На первом этаже здания, в котором помещалась редакция самого смелого по тем временам польского еженедельника, был бар „Йонтек“. Вероятно,

²⁶⁰ Hłasko M. Piękni dwudziestoletni. 1999. S. 89. Далее цитаты из польского оригинала приводятся по этому изданию.

однажды я ошибся и случайно зашел в редакцию „По просту“ с намерением заказать большую рюмку водки и селедочку по-японски».

Водка/спирт выступает универсальным лекарственным средством для исцеления и души и тела: «Я плакал, а друзья бегали в ресторан „Эспланада“ через две улицы за водкой»; «...меня отвели на кухню и дали наркоз в виде доброго глотка „Tony Special“ — напиток, представлявшего собой смесь чистого спирта с сухим martini».

Водка выступает не только медицинским средством, но и средством заработка:

«...я брал бутылку водки и ехал на базу к знакомому кладовщику, который давал мне нужную запчасть. Эту запчасть я сдавал в комиссионный на Хмельной; мой напарник приходил туда через час и ее покупал; потом мы обмывали удачную покупку»; официант оказывает посетителю ресторана первую помощь, «...омыв руки водкой, которую он потом налил обратно в бутылку».

Водка выполняет организующую роль в жизни персонажей, способствует мобилизации умственных и физических усилий (направленных на то, чтобы ее достать): «Красть водку было хлопотно: разбил бутылку — предъяви горлышко <...>. На это жаль было тратить время. Поэтому мы просто брали большой шприц с иглой для внутримышечных уколов, из каждой бутылки вытягивали по сто грамм, а взамен наливали воду»; «Деньги на водку он добывал очень простым способом: прихватив железный лом, шел к знакомому горбуну, у которого на углу был газетный киоск, и просил поставить ему четвертинку. Горбун отказывался; Лелек

переворачивал киоск вместе с владельцем, а затем предлагал поднять, но уже не за четвертинку, а за пол-литра. Поскольку поднять киоск могли только трое дюжих мужиков, горбун соглашался; Лелек Партизан, орудуя ломом как рычагом, ставил киоск вместе с горбуном на место и, получив деньги, отправлялся за бутылкой».

Водка служит для установления деловых контактов: «...милиционеры <...> проверяли, не пьян ли кто<...>. Занятие бессмысленное: шофер ВПК „не имел права' быть трезвым“. Во избежание неприятностей покупалась бутылка водки и вручалась бдительным стражам порядка».

Водка душевно сближает людей: «...приобретя литр очищенной, мы с Ромеком, его девушкой и милиционерами, которые десять минут назад его зацапали, отправились на близлежащий пустырь, чтобы выпить за дружбу. Потом купили еще две бутылки»; «В конце концов, выпив с пани доктор немалую толику медицинского спирта, я добился правды».

Водка способствует взаимопониманию не только между отдельными людьми, но и между народами. Это средство установления контакта оказывается недействительным только в перевернутых, извращенных обстоятельствах войны: «Помню, как во дворе насильовали женщину, а потом одна из соседок, желая избежать подобной участи, подошла к застегивающему ширинку сержанту и, протянув ему рюмку водки, сказала по-русски: „Ваше здоровье, командир“. Сержант взял у нее бутылку и шваркнул об стену». Но одновременно славяне, независимо от национальности, равны в своем отношении к водке/спирту: «Пришли русские, была

разбита цистерна со спиртом, и потом люди лежали в грязи и лизали истоптанный снег, пропитанный спиртом». Эта фраза и в переводе и в оригинале («Rosjanie weszli; rozbito cysterneę ze spirytusem i potem ludzie leżeli w błocie pijąc spirytus zmieszany z rozdeptanym śniegiem») построена так, что люди, лизавшие пропитанный спиртом снег — это и русские солдаты и местное население.

Отстраненно-неприятное описание поведения русских не мешает полякам объединяться с ними именно на почве общих «питейных ценностей»: в Париже «...я ходил в ресторан „Chez Wania“, где русские таксисты пили водку „Смирнофф“».

Водка — один из сильнейших стереотипов, отличающих славян в глазах Запада, делающих их как бы неотличимыми друг от друга. «В Мюнхене наши соплеменники ведут весьма немудреный образ жизни: спят на вокзале, а днем собираются в большом магазине в центре города, где скидываются на бутылку водки „Пушкин“ (ее рекламируют как напиток для крепких парней: на этикетке изображены двое с рюмками; рядом сидит, благосклонно на них взирая, медведь)».

Пристрастие к водке/спирту — «общеславянской ценности» — объединяет русских и поляков, противопоставленных по этому принципу неславянскому миру.

Виски ассоциируется с Америкой: американским образом жизни и американскими киногероями, которым стремятся подражать поляки. Америка для поляков 50-х годов — это «несчастливая любовь, любовь без взаимности» («miłość nieszczęśliwa; miłość bez cienia wzajemności»): подражая американцам, «эти ребята <...>

носили темные очки, дурацкие прически и безобразные галстуки; но они были уверены, что граждане страны, над которой реет звездный флаг, одеваются именно так, а значит, и мы будем так одеваться».

Повествователь тоже пытается копировать экранное поведение Хэмфри Богарта, беседующего с героиней в фильме «Касабланка»:

«Полночь. Вогарт сидит и пьет виски из большого стакана. <...> Богарт раздражается сатанинским хохотом. Но стакана с виски не оставляет»

Одновременно употребление виски поляком Хласко описывает с самоиронией: повествователю хочется быть похожим на американцев за счет внешней атрибутики. В Ницце «красиво» пьющего виски героя сначала действительно принимают за американца:

«Я пил виски у стойки бара и вдруг почувствовал на себе взгляд: на меня томно смотрела юная особа; не сомневаясь в своих силах, я заказал еще порцию виски и предложил ей ко мне присоединиться, на что она с энтузиазмом согласилась. По-английски девица не говорила, но из ее очаровательного щебетанья можно было заключить, что у меня то ли красивые глаза, то ли красивые руки и вообще я очень симпатичный. — Вы американец? — спустя некоторое время спросила она. — Нет. — Немец? — Нет. — Англичанин? — Нет. — А кто же? — Поляк. На лице ее появилось — если воспользоваться лексикой романа „Леди Гамильтон, или Прекраснейшие глаза Лондона“ — выражение ужаса и презрения; нервно

схватив лежавшую между нами на стойке сумочку, она опрометью выскочила из ресторана».

Вино в книге Хласко упоминается только дважды, и оба раза — в связи с нелепыми грезами о беззаботной жизни.

В одном эпизоде два подростка, убившие и ограбившие своего учителя, на допросе объясняют свое преступление тем, что на добытые деньги «хотели пойти в кино и выпить две бутылки отечественного вина» («*dwie butelki krajowego wina*»). «Отечественным вином» поляки называют дешевый портвейн. Для подростков он символизирует «настоящий» взрослый мир, возможность почувствовать себя независимыми.

В другом эпизоде вино предстает элементом грез повествователя о лучшей жизни. Развивая свою нелепую мечту о беззаботном существовании сутенера, он заключает: «И так наша жизнь покатится среди роз и моря вина».

Пиво в «Красивых, двадцатилетних» пьют только за пределами Польши: в Германии, Италии, Израиле. Уклад жизни в этих странах чужд герою Хласко, там все происходит по другим законам: «В Палермо, когда тебя приведут в участок, <...> будешь себя хорошо вести — даже пива на допросе предложат выпить». Пиво выступает знаком стабильного мира, отличая, например, немцев от бесприютного повествователя-поляка даже в тюремной камере: «...среди людей, которые еще верят, что через шесть лет отправятся в ту же самую пивную и будут пить то же самое пиво». Находясь за пределами Польши, герой Хласко тоже пьет пиво, но в ситуациях, неадекватных для местных жителей. В Мюнхене повествователь, сбежав из психушки в

«увольнительную», пьет пиво, обманывая реакцию организма на антиалкогольные таблетки. В Израиле он выпивает кружку пива, демонстрируя проститутке свою финансовую несостоятельность. Герой как бы отстраняется от пьющих чуждые ему напитки: «Пиво *местные жители* <курсив мой. — Н.В.> поглощают в огромных количествах; ночью пьют коньяк».

Коньяк — это напиток, употребляемый «по велению разума», от безысходности и бессмысленности существования. Его пьют в аду израильского города Эйлата: «Все мои новые знакомцы попали в Эйлат не по своей воле: их туда <...> сослала полиция. <...> В Эйлате люди быстро теряют зубы и волосы. Некоторых ужасно разносит; другие высыхают, и их лица покрываются морщинами». Для повествователя употребление коньяка, как и пива, связано с неадекватным состоянием человека, например, пребыванием в психушке: «Больным, которых отучают от снотворных, мы покупаем в Мюнхене таблетки, алкашам — коньяк». Герой Хласко пьет коньяк почти всегда не по собственной воле, как бы вынужденно: «Помню, шли мы <...> по улице Бен-Иегуда; было, наверное, градусов сорок, и Дызек предложил распить бутылочку коньяка. <...> после каждой рюмки с нас градом катился пот. Когда мы опорожнили бутылку, Дызек сказал: — Вообще-то мне совершенно не хотелось пить. — Тогда зачем мы вылакали эту бутылку? — спросил я. — Да так, по *велению разума* <курсив мой. — Н.В.> — ответил Дызек». Употребление коньяка предстает мучительным мероприятием, напоминающим тяжелую работу. В Польше 1950-х годов коньяк воспринимался как элитарный «интеллигентский» напиток. Он чужд повествователю именно потому, что

его пьют люди, жизнь которых определяется разумом, а не душевным порывом.^[261]

Таким образом, *spirytualia* «Красивых, двадцатилетних» выступает проявлением системы ценностей, характеризующих особенности национального и индивидуального менталитета поляка послевоенного поколения.

²⁶¹ Интересно отметить, что в русском переводе «Красивых, двадцатилетних» акцентируется, что водку требует душа: «Помню, как он однажды сказал официантке: „Принесите, мать-перемать, стопку водяры. Душа, мать-перемать, горит, бля“». В соответствующей фразе оригинала душа не упоминается, но, вероятно, появление этого слова в переводе спровоцировано всем контекстом книги.

Примечания

1

Диоптра, нашим же языком нарицается Зерцало (РНБ. Ф. 351 (Кириллово-Белозерское собр.). № 71/1148. Список XVII века). Листы указываются в тексте статьи.

2

Обычно предисловие приписывается Михаилу Пселлосу, тогда как указывается, что автор исконного текста анонимен. Но мы считаем, что предисловие — это неотъемлемая часть целого текста. Текст — это последовательность знаков и композиционных мест. Традиционно зеркала существуют как тексты с предисловиями. Следовательно, предисловие тем более является частью единого текста. Кроме того, оно обязательно оказывает влияние на всю семантику остального текста. Значит, в рамках самого текста существует единый автор, породивший его. Это единство не зависит от исторических реалий. Ср.: *Фуко М.* «Что такое автор»

(С а й т
<http://www.philosophy.ru/library/foucault/aut.html>)

3

Поучение о прелести дьявола // Сборник религиозно-нравоучительный, старообрядческий (РНБ. ОЛДП О-194. XVIII в. л. 21).

4

Там же. Л. 21об.

5

Зерцало суемудрия раскольнича (РНБ. Ф. 588 (Погодин). № 1240. Л. III).

6

Там же. Л. II–IIоб.

7

Там же. Л. 1об.–2.

8

Там же. Л. I.

9

Болотов А. Т. Собрание мелких сочинений в стихах и прозе. Стихотворения простые, или сельские песни. Собрание II (РНБ Ф. 89. № 66. Л. 179–180).

10

См., например, загадки про клопа, блоху и вошь, в которых Болотов, как и в рассматриваемой в статье загадке, использует прием смещения грамматического рода загадываемого явления:

Плоская я, вонюча, в тесноте люблю жить.

Черен, проворен и очень хитер,

Лазать и прыгать я слишком горазд,

За сто шагов безделица мне,

Я и за тыщу своих разом сгину.
В лесу живучи, на зверя похож,
Лазать умею, а бегать не скор.
Живыми питаюсь, а живу не на земле.
Люди не любят, да я их люблю.

(Жизнь и приключения Андрея Болотова,
описанные сами им для своих потомков. Т. III. СПб,
1873. С. 113–114).

Ср. также загадку Аполлоса Байбакова о брюхе,
построенную на том же приеме:

Я скрытой дом громов, я жизни всей
царица

Для сластолюбия я место и предмет

([*Аполлос Байбаков*]. Увеселительные загадки со
нравоучительными отгадками, состоящая в стихах.
М., 1781. С. 25).

11

Жизнь и приключения Андрея Болотова. С. 825.

12

Детский гостинец, или 449 загадок с ответами. М.,
1794. С.2.

13

Николаева Т. М. Предисловие // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Загадка как текст. 1. М., 1994. С. 7.

14

Рыбникова М. А. Загадки. М.; Л., 1932. С. 13.

15

Топоров В. Н. К реконструкции «загадочного» прототекста (о языке загадки) // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Загадка как текст. 2. М., 1999. С. 57.

16

См.: *Колесницкая И. М.* Загадки // Очерки по истории русского народного поэтического творчества середины XVIII — первой половины XIX века. Т. II. Ч. 1. М.; Л., 1955. С. 530.

17

См., например, загадки о циркуле и микроскопе у Львова (*Львов Н. А.* Избранные сочинения. Берлау-Ферлаг, Кельн, Веймар, Вена, СПб., 1994. С. 25–26).

18

Рыбникова М. А. Указ. соч. С. 36; «...длинные загадки обычно признак или вырождения жанра, или литературного, „вторичного“ происхождения» (Топоров В. Н. Из наблюдений над загадкой //

Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Загадка как текст. 1. М., 1994. С. 65).

19

Возможно поэтому у литературной загадки не может быть нескольких равноправных ответов, в отличие от народной (см.: *Топоров В. Н.* К реконструкции «загадочного» прототекста (о языке загадки). С. 57).

20

Ср. «Одного возставляет, а другого на землю повергает» (Детский гостинец. С. 13)

21

Загадки. Л., 1968. С. 130. В данном случае загадана водка, но для фольклорных текстов вплоть до XX в. лексическая оппозиция водка / вино несущественна.

22

Там же.

23

Там же. С. 92.

24

[*Аполлос Байбаков*]. Указ. соч. С.13–14.

25

Загадки, служащие для невинного разделения праздного времени изданы Всл. Левшиным. М., 1773. С. 21–22.

26

См.: *Рыбникова М. А.* Указ. соч. С. 64.

27

Детский гостинец. С. 74.

28

Зафиксированы похожие народные загадки про бутылку: «Горенка новенька, ни сучка, ни задоринки» (Загадки. Л., 1968. С. 120).

29

Били меня, колотили меня,
Все чины производили
И на престол с царем посадили. (Там же.
С. 75)
В земле умираю, с весной оживаю
Летом меня срежут и свяжут.
Душу мою вынут, кровь мою выжмут,
Потом для веселья по свету гулять пустят.
(Там же. С. 74)
Бьют меня палками,
Жмут меня камнями,
Режут меня ножами.
За что меня так губят?

За то, что любят. (Там же. С. 125)

На топтале был,

На кружале был,

На пожаре был,

Домой пришел. (Там же. С. 125)

30

Детский гостинец. С. 52.

31

Определенную роль здесь вероятно сыграло то, что шампанское — самое «свободолюбивое» из вин, т. к. стремится вырваться даже из бутылки.

32

Не упускался из виду и «обучающий» элемент, выразившийся в анатомически верном изображении «телесного низа»: человек, не знающий, как устроен кишечник, не отгадает эту загадку (характерно, что в современной аудитории наиболее частой отгадкой была «душа в теле человека»).

33

См.: *Рыбникова М. А.* Указ. соч. С. 15.

34

Ср. загадку про чай, который Болотов считал несомненно полезным напитком и кроме загадки даже посвятил ему отдельное стихотворение «К чаю»:

На червя я похож, однако не червяк,

Родился не таким, а делаюся так.
И образ, вид иной имею уже ныне,
И жить издалека приехал я сюда.
Всяк рад мне и иметь желает у себя,
И всякой день со мной имеет дело здесь.
Но я не очень тем доволен завсегда,
Волён Бог и вся честь, и слава с похвалой.
В угодность им ступай на муку я всегда.
И всяк день умирай с товарищем своим,
Что так же как и я родившись вдалеке
Не рад, бедняк, тому, что любят его здесь
(Жизнь и приключения Андрея Болотова. С. 826)

35

Азадовский М. К. История русской фольклористики.
М., 1958. С. 80.

36

Жизнь и приключения Андрея Болотова. С. 1020.

37

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. [Л.], 1948.
Т. VI. С. 190. Далее цитаты из произведений Пушкина
даются по этому изданию с указанием тома и страницы в
тексте в скобках.

38

Вяземский П. А. Сочинения: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 130.

39

Булгарин Ф. Сочинения. М., 1990. С. 159. Подробнее об этом употреблении вина в творчестве Пушкина см.: *Строганов М. В.* «О разных кушаньях и пробках» (Что едят и пьют герои «Евгения Онегина») // История в лицах: Историко-литературный альманах. Череповец, 1993. Вып. 1. С. 103–118; он же. Вино; Вода (брусничная, яблочная) // Онегинская энциклопедия: В 2 т. М., 1999. Т. 1. С. 184–186, 196.

40

Григорьев А. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 112.

41

Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 130–132.

42

См.: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1969. С. 74–84 (статья «Архаисты и Пушкин», 1926).

43

Катенин П. А. Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 183.

44

Там же. С. 185.

45

Вообще «Старая быль» оказала весьма серьезное влияние на творчество Пушкина 1828 г. Как уже приходилось писать, она сказалась в формировании образности стихотворения «В прохладе сладостной фонтанов...» (*Строганов М. В.* [Рец.] *Ивинский Д. П.* Пушкин и Мицкевич. Материалы к истории литературных отношений. 1826–1829. М., 1999 // Новое литературное обозрение. № 45 (5). 2000. С. 419–420). Здесь укажем также, что толчком к созданию «Анчара» явилась, видимо, также «Старая быль», в которой описано искусственное дерево, осеняющее царский трон. (Не отсюда ли и пушкинские колебания в выборе названия героя «Анчара»: царь и князь.)

46

Гораций. Собр. соч. СПб., 1993. С. 322. Подробнее см.: *Строганов М. В.* Ипокрена // Онегинская энциклопедия. Т. 1. С. 468.

47

Поэты XVIII века. Л., 1958. Т. 1. С. 178.

48

См.: *Аверинцев С. С.* Порядок космоса и порядок истории // *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 88–113; *Лейтон Л. Г.* Круговой ход в структуре и стиле романа «Евгений Онегин» // Новые безделки. Сборник статей к 60-летию В. Э. Вацура. М., 1995–1996. С. 385–400.

49

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1949. Т. 5. В дальнейшем все ссылки на текст «Пира во время чумы» даются по пятому тому этого издания с указанием в скобках (арабской цифрой) страницы.

50

Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб., 1998. С. 243.

51

Там же. С. 149.

52

Там же. С. 47.

53

Фрейдберг О. Миф и театр: Лекции по курсу «Теория драмы». М., 1988. С. 91–92.

54

См.: *Элиаде М.* Указ. соч. С. 12–82.

55

Лотман Ю. М. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год) // *Лотман Ю. М.* Пушкин. СПб., 1997. С. 316.

56

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 78.

57

См.: *Рабинович Е.* «Пир» Платона и «Пир во время чумы» Пушкина // *Античность и современность.* М., 1972. С. 457–470.

58

Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках.* М., 1988. С. 57–58.

59

Там же. С. 58.

60

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. М., 1979. Т. 3. С. 168.

61

См., например: *Россия начала XVII в. Записки капитана Маржерета.* М., 1982. С. 147.

62

См.: *Введенский И. И.* Духовные училища в России // *Памятники культуры. Новые открытия.* 1987. М., 1988. С. 80.

63

Левитов А. И. Мое детство // *Левитов А. И.* Избранное. М., 1982. С. 362.

64

Очень показательно в этом плане рассуждение человека, выбиравшего после войны «идти учиться на артиста или же — в священники»: «Боюсь, что в артистической среде сопьюсь, — говорил он, — лучше буду пастырем» (*Железняк Н. В.* Глухие годы (из воспоминаний) // *Сильнее судьбы.* Владимир Степанович Железняк-Белецкий. Вологда, 1995. С. 89).

65

См., например: *Ростиславов Д. И.* Записки // Рус. старина. 1887. № 11. С. 465.

66

См.: *Поздеев В. А.* Мотив вина в семинаристских стихах XIX–XX вв. // Мотив вина в литературе: Мат. науч. конф. 27–31 октября 2001 года, г. Тверь. Тверь, 2001. С. 64–66.

67

Один из ее вариантов опубликован К. Ф. Надеждиным (см.: *Надеждин К. Ф.* Семинарист в своих стихотворениях. (Сборник семинарских песен) // Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Владимир, 1908. Кн. 10. С. 60.

Ср.:

«С одной из лодок раздается дружное пение:

И сам наш благочинный

Заходит в погреб винный...

Не духовные ли это семинаристы? Они!..»

(Бумеранг. На набережной. (Сценка с натуры) // Псковская жизнь. 1912. 19 мая. № 586. С. 2).

68

«Дьякон взял гитару, которая постоянно лежала на земле около стола, настроил ее и запел тихо, тонким голоском: „Отроцы семинарстии у кабака стояху...“, но тотчас же замолк от жары»

(Чехов А. П. Дуэль // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. М., 1971. Т. 7. С. 376).

Ср.: Помяловский Н. Г. Очерки бурсы // Помяловский Н. Г. Сочинения. М., 1949. С. 232.

69

См.: РО ИРЛИ. Ф. 265. Оп. 2. № 376. Л. 12об.–19.
Ср.: Помяловский Н. Г. Сочинения. С. 233, 245.

70

Введенский И. И. Указ. соч. С. 92.

71

См.: Воронский А. К. Бурса // Воронский А. К. Избранная проза. М., 1987. С. 195.

72

Цит. по: Оксман Ю. Г. От «Капитанской дочери» к «Запискам охотника». Саратов, 1959. С. 268.

73

Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1965. Т. 17. С. 36, 37. Об отношении дворянства к духовенству подробно говорится в начале моей статьи «Образ семинариста в русской культуре и его литературная история (от комических интермедий XVIII века — до романа Надежды Хвоцинской „Баритон“» (см.: Традиция в фольклоре и литературе. СПб., 2000. С. 159–161). Очень показателен и тон «полупрезрительной иронии», который царит в описании духовенства дворянской литературой (см.: *Соколов Ю.М.* Сказки о попах // Поп и мужик: Русские народные сказки. М.; Л., 1931. С.25).

74

Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 8. С. 284.

75

См.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 9. С. 121.

76

См.: *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1986. Т. 6. С. 203.

77

Там же.

78

См.: *Чуковский К. И.* Мастерство Некрасова. М., 1962.

79

Михайловский Н. К. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 7. СПб., 1909. С. 22.

80

Успенский Г. И. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 6. М.; Л., 1950. С. 180.

81

Чешихин-Ветринский В. Е. Н. А. Некрасов. Жизнь, личность и творчество // Н. А. Некрасов в воспоминаниях современников, письмах и неопубликованных произведениях. М., 1911. С. 40.

82

Там же.

83

См.: *Розанова Л. А.* «Кому на Руси жить хорошо». Комментарий. Л., 1970. С. 23.

84

Гиппиус В. В. К изучению поэмы «Кому на Руси жить хорошо» // Сборник статей к 40-летию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934. С. 303–304.

85

Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М., 1949. Т. 3. С. 200. Далее цитаты из поэмы даются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

86

См. об этом: *Груздев А. И.* О композиции поэмы «Кому на Руси жить хорошо» // Истоки великой поэмы. Ярославль, 1962. С. 165.

87

См.: Русская беседа. 1859. № 6.

88

Русский народные легенды. М., 1859.

89

Современник. 1860. № 3. С. 60.

90

Семячко С. А. К интерпретации «Повести о бражнике» // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы. СПб., 1996. Т. 49. С. 408.

91

Аксаков К. С. Примечание к «Повести о бражнике» // Русская беседа. 1859. № 6. С. 184.

92

Там же. С. 187.

93

Семячко С. А. Указ. соч. С. 407.

94

Аксаков К. С. Указ. соч. С. 185.

95

Чайковский свидетельствует о своем пьянстве и в письмах. Однако именно в дневниках он наиболее откровенен и наиболее остро комментирует его проявления. Пользуюсь случаем, чтобы выразить свою благодарность студентке 3 курса ИТФ С.-Петербургской гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова Л. И. Филатьевой, помогавшей автору в работе над эпистолярным наследием П. И. Чайковского.

96

См., например, сообщение М. П. Мусоргского в письме от 26 декабря 1872 года о замеченном им у Чайковского стремлении «хорошенько (сурьезно) прокваситься» на творческой вечеринке композиторов балакиревского кружка. (*Мусоргский М. П. Письма. М., 1984. С. 139.*)

97

1/13 июля 1873 г. (*Чайковский П. И. Дневники. М.; Пг., 1923. С. 5.*)

98

2/14 июля 1873 г. Там же.

99

13/25 июля 1873 г. Там же.

100

24 апреля 1884 г. Там же. С. 14–15.

101

14 апреля 1884 г. Там же. С. 12.

102

26 апреля 1884 г. Там же. С. 16.

103

16 апреля 1884 г. Там же. С. 13.

104

20 апреля 1884 г. Там же. С. 14.

105

28 апреля 1884 г. Там же. С. 16.

106

5 мая 1884 г. Там же. С. 19.

107

8 июня 1884 г. Там же. С. 29. Вероятно, здесь названы слуги П. И. Чайковского и Л.В. и А. И. Давыдовых, у которых он тогда гостил.

108

27 апреля 1886 г. Там же. С. 54.

109

18 февраля 1886 г. Там же. С. 38.

110

12 апреля 1886 г. Там же. С. 50.

111

19 апреля 1886 г. Там же. С. 52.

112

4 июля 1886 г. Там же. С. 66.

113

6 июля 1886 г. Там же. С. 67.

114

14–15 сентября 1886 г. Там же. С. 95.

115

9–10 января 1888 г. Там же. С. 191. Ср. так же: 13/1, 14/2, 15/3, 16/4, 5 и 11 января 1888 г. Там же. С. 189–192; или 2/14 марта 1889. Там же. С. 228; или 17/29–18/30 мая 1889 года. Там же. С. 240.

116

К записи от 28 января 1887 года. Там же. С. 124.

117

21 апреля 1887 года. Там же. С. 140.

118

14 января 1888 года. Там же. С. 193.

119

1/13 января 1889 года. Там же. С. 219.

120

19 апреля 1887 г. Там же. С. 139.

121

Там же. С. 211.

122

Впрочем и в письмах композитора второй половины 1880-х — 90-х годов, и в воспоминаниях современников об этом периоде его жизни отчасти отражена эта проблематика. В частности, в письме брату Модесту от 14/2 января 1888 года Чайковский писал: «Вчера вдруг опять напала на меня тоска по родине, по близким и полное отчаяние. Весь день пьянствовал...». Столь же показательна запись в мемуарах Н. А. Римского-Корсакова, относительно соответствующих бытовых подробностей «наездов» Чайковского в Петербург после 1891 года: «Сиденье в ресторанах до 3-х часов Лядовым, Глазуновым и другими обыкновенно заканчивает проведенное вместе время. Чайковский мог много пить вина, сохраняя при этом полную крепость силы и ума; немногие могли за ним угоняться в этом отношении.» (*Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1932. С. 232.*)

123

Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского: В 3 т. Т. 1. М.; Лейпциг, 1900. С.77–78. «К „сердитым“ господам и господам он особенно бывал безжалостен и в зрелом возрасте проделывал над ними вещи совершенно ребяческие».(Там же. С. 78).

124

Чайковский П. И. Дневники. М.; Пг., 1923. С. 6–7.

125

Там же. С. 6.

126

Там же. С. 15.

127

Там же. С. 293.

128

Ц. А. Кюи: «Консерваторский композитор г. Чайковский совсем слаб..., если бы у него было дарование, то оно хоть где-нибудь прорвало консерваторские оковы.» (Цит. по: *Альшванг А. А. П. И. Чайковский. М., 1967. С. 86–87.*)

А. Н. Серов: «Нет, не хороша кантата; я от Чайковского ожидал гораздо большего» (Цит. по: *Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 1. С. 181.*)

129

Предельная схематизация в принципе невербализуемых интонационно-конструктивных сюжетов «сцен», «разыгрываемых» в каждой из последующих симфонии выглядит следующим образом: Во Второй симфонии — в ключевых для музыкальной драматургии цикла I и IV частях Чайковский вступает в соперничество с принципами интонационной драматургии композиторов «новой русской школы», дискутируя, как с интонационной спецификой используемого песенного материала, так и с методами работы с ним... В Третьей он преодолевает схематизм и жанровую природу

четырёхчастного сонатно-симфонического цикла и выходит на соревновательный диалог с Берлиозом; впервые касается музыкально-образной сферы Смерти; использует новый формообразующий прием — «принцип кометы», когда необычайно яркое по смысловой энергетике вступительное интонационное ядро затем уравнивается всем последующим процессом своего «размывания»... В Четвертой создает целый клубок интриг самого разного толка и значения: намекая на сходство программы с намеченным в 5-й симфонии Бетховена принципом монотематизма, строит свою технологию пронизывающего тотального тематического развития и одновременно запутывает ситуацию нелепым сюжетным комментарием в письме к фон Мекк; снова привлекает технологическую, а на основе ее едва ли не сюжетно-образную подоплеку музыки Берлиоза из его «Фантастической» симфонии... В Пятой, бросая вызов классическим образцам, перенасыщает симфонию вальсами, в особенности в их лирических воплощениях; продолжает работу над принципами монотематизма. В Шестой в такой степени функционально схематизирует работу над тематизмом, что, по крайней мере, в I части это позволяет говорить о преобладании в нем гамм и трезвучий; в той или иной мере преодолевает традиционные обязательства жанровой природы всех частей симфонии, в результате чего Скерцо III части начинает претендовать на функцию Финала, а IV часть становится своего рода траурным эпилогом... Подобный схематизированный перечень можно было бы продолжить, перейдя к симфоническим сюитам, увертюрам, операм, балетам и т. д.

130

Кубрякова Е. С., Демьянков В. З. и др. Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996. С. 90.

131

Кавелти Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. № 22 (1996). С. 34.

132

Там же. С. 34–35.

133

Надеждин К. Ф. Семинарист в своих стихотворениях (Сборник семинаристских песен) // Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Владимир, 1908. Кн. X. С. 46–47.

134

Там же. С. 53–54.

135

Там же. С. 43.

136

Там же. С. 15

137

Русское народно-поэтическое творчество против церкви и религии. М.; Л., 1961. С. 110–111.

138

Надеждин К. Ф. Указ. соч. С. 60.

139

ЦДНИ-КО. Ф. 45. Оп. 1. Д. 76. Л. 51–51 об.

140

В других вариантах упоминается святой Харлампий.
См.: Городские песни, баллады и романсы. М., 1999.
С.513–514.

141

ЦДНИ-КО. Ф. 45. Оп. 1. Д. 76. Л. 51–51 об.

142

Городские песни, баллады и романсы. С.514.

143

Анненский И. Театр Еврипида. Т. 1. СПб., 1906. С.
18.

144

Еврипид. Вакханки // *Еврипид.* Трагедии. Т. 2. М.,
1980. С. 387.

145

Там же. С. 388.

146

Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки.
Предисловие к Рихарду Вагнеру // *Ницше Ф.* Сочинения:
В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 62.

147

Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 82.

148

Там же. С. 85.

149

Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1972–1983. Т. 13. С. 23.

150

Ницше Ф. Указ. соч. С. 82.

151

Чехов А. П. Указ. соч. С. 82

152

Там же. С. 84.

153

Чехов А. П. Указ. соч. С. 160–161.

154

Ницше Ф. Указ. соч. С.82.

155

См.: *Ищук-Фадеева Н. И.* «Чайка» А. П. Чехова: миф, обряд, жанр // Чеховиана. Полет «Чайки». М., 2001.

156

Чехов А. П. Указ. соч. С. 59.

157

Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. Т. 1. М., 1994. С. 371.

158

Чехов А. П. Указ. соч. С. 29.

159

Там же. С. 9.

160

Там же. С. 30.

161

Книппер-Чехова О. Л. Воспоминания // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. CD-ROM «А. П. Чехов».

162

Ауэр А. П. Художественный мир // Литературоведческие термины. Материалы к словарю. Коломна, 1999. С. 107.

163

См.: *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 353.

164

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. М., 1984. Т. 4. С. 282.

Последующие ссылки на это издание даются непосредственно в тексте статьи: для серии *Сочинения* в

скобках после цитат указывается номер тома и страницы. При цитировании писем перед номером тома ставится буква «П».

165

«Нина. Отец и его жена не пускают меня сюда... Говорят, что здесь богема... боятся, как бы я не пошла в актрисы».

(«Чайка» — 13, 10)

166

В первоначальном варианте драмы «Безотцовщина» подобную оценку получает и «русский негодяй» — отец Платонова, в описании смерти которого также появляется *шампанское* как маркер красивой жизни за счет других. Правда, здесь обозначенный образ жизни приобретает конкретную социальную окрашенность:

«Из глаз лилось **шампанское**, питое когда-то им и его прихлебателями на средства тех, которые ходили в лохмотьях и ели мякину» (11, 336).

167

См.: Керлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994. С. 289; 450.

168

Здесь и далее произведения Чехова цитируются по изданию: *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М., 1974–1982. В скобках после цитат указывается номер тома и страницы. При цитировании писем перед номером тома ставится буква П.

169

Шейкина М. А. «Давно я не пил шампанского» // Целебное творчество А. П. Чехова (Размышляют медики и филологи). М., 1996. С. 42.

170

См.: *Ковалевский П. И.* Нервные болезни нашего общества. Харьков, 1894. *Фрезе А. У.* Краткий курс психиатрии. СПб, 1881.

171

Комичные ситуации с подвыпившими героями чаще всего встречаются в ранних чеховских произведениях.

172

Собенников А. С. Оппозиция дом—мир в художественной аксиологии А. П. Чехова и традиция русского романа // Чеховиана: Чехов и его окружение. М., 1996. С. 148.

173

Цит. по: *Сухих И. Н.* «Смерть героя» в мире Чехова // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М., 1990. С. 73.

174

Там же. С. 66.

175

Топорков А. Л. Окно // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 286.

176

Топорков А. Л. Воробьиная ночь // Там же. С. 115.

177

«Луна, месяц — небесное светило, устойчиво ассоциирующееся в народных представлениях с загробным миром, с областью смерти»

(*Толстая С. М.* Луна // Славянская мифология. С. 246).

178

Топорков А. Л. Окно. С. 286.

179

Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 9.

180

См.: *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. СПб., 1999.

181

Белый А. Стихотворения и поэмы. М., 1994. С. 69.
Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи.

182

Блок А. Народ и интеллигенция // Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции. М., 1990. С. 396.

183

Блок А. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1946. Т. 1. С. 432–433. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи.

184

Пайман А. История русского символизма. М., 1998. С. 266.

185

Белый А. Начало века. М., 1990. С. 327–328.

186

Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 204–205.

187

Зиновьева-Аннибал Л. Д. Тридцать три урода. М., 1999. С. 193.

188

Блок А. Народ и интеллигенция // Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции. С. 395.

189

Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. Л., 1982. С. 20.

190

Бунин И. А. Темные аллеи: Повести, рассказы. М., 1998. С. 739.

191

Фильм вышел на экраны в 1984 году. Открытым остается вопрос, сознательно ли автор предложил свою картину зрителям в заветный, «предначертанный» Оруэллом год, или же факт совпадения дат — чистая мистика...

192

Freud Z. Wstęp do psychoanalizy. Warszawa, 2001.
S. 269

193

Szacki J. Spotkania z utopią. Warszawa, 2000.
S. 178–179

194

Следует отметить, что дающееся повествователем романа описание переживаний одной из героинь — Линды — после возвращения из «дикарской» резервации (где отчаяние можно было лечить лишь индейским алкогольным напитком) в утопический мир, явно свидетельствует о родстве сомы и алкоголя, но и превосходстве первой над последним: «Для нее возврат в цивилизацию значил возвращение к соме, означал возможность лежать в постели и предаваться непрерывному сомотдыху без похмельной рвоты или головной боли, без того чувства, какое бывало всякий раз после пейотля, будто совершила что-то жутко антиобщественное, навек опозорившее. Сомы не играет с тобой таких шуток. Она — средство идеальное, а если, проснувшись наутро, испытываешь неприятное ощущение, то неприятное не само по себе, а лишь

сравнительно с радостями забытья. И поправить положение можно — можно сделать забытье непрерывным».

196

Залкинд А. Двенадцать половых заповедей революционного пролетариата // Революция и молодежь. М., 1924. Цит. по: Философия любви. М., 1990. С. 351.

197

Троцкий Л. Литература и революция. М., 1991. С. 167, 196.

198

Там же. С. 196

199

Форман М., Новак Я. Круговорот. М., 1999. С. 7.

200

Напомним, что для пушкинского Сальери отказ от еды во имя творчества — само собой разумеющееся условие создания подлинного произведения искусства: «Нередко, просидев в безмолвной келье / Два, три дня, *позабыв* и сон и *пищу*, / Вкусив восторг и слезы вдохновенья....» и т. д.

Напротив, Моцарт у Пушкина бросает свое знаменитое: «Но божество мое проголодалось».

201

Интересно, что этим двум темам посвящены две пушкинские «Маленькие трагедии», соответственно, — «Каменный гость» и «Скупой рыцарь».

202

Ср. с комментарием к этой сцене самого Формана (о пирожных режиссер, понятное дело, не упоминает):

«...он отчаянно хочет наставить рога Моцарту, победить его хоть в чем-то, взять над ним верх любым доступным способом» (*Форман М., Новак Я. Указ. соч. С. 353*).

203

На самом деле, эпизод снимался в Праге. См. об этом в нашей работе далее.

204

Форман М., Новак Я. Указ. соч. С. 332.

205

Там же. С. 345.

206

Там же. С. 349.

207

Возникает закономерный вопрос: насколько значима роль мотивов сладостей и вина в пьесе П. Шеффера «Амадей» (которая послужила для фильма Формана литературной основой)? Весьма значима, только в пьесе эти мотивы трактуются гораздо прямолинейнее, чем в

фильме, что называется, — «в лоб». Шеффер заставляет Сальери обращаться к зрителям со следующим «разъяснительным» монологом:

«Мне и самому как-то неловко, что первый грех, в котором следует вам признаться — чревоугодие. Да, я сластена! Мое итальянское обжорство, несомненно, детская слабость. Истина в том, дорогие друзья, что, как я ни старался, одолеть свое пристрастие к кондитерским изделиям Северной Италии, где я родился, мне так и не удалось».

(*Шеффер П. Амадей. М., 1983. С. 8).*

Приведем также выразительную реплику шефферовского Моцарта:

«Хотите выпить?.. Вино хорошее! У моей двери кто-то оставляет три бутылки каждый день. Не знаю кто. Разве это не удивительно? Бесплатное вино, дарованное с любовью».

(Там же. С. 108).

208

Довлатов С. Д. Собрание прозы: В 3 т. СПб, 1993. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

209

Шкляринский А. Сто слепящих фотографий. // Литературное обозрение. 1998. № 5/6. С. 74.

210

Цит по: *Генис А.* Довлатов и окрестности. М, 1999. С. 227.

211

Там же. С. 226–227.

212

Оксеншерн Н. Первые «Довлатовские чтения» // Русская мысль. № 4244. 5–11 ноября 1998 года. С. 12.

213

Уфлянд В. Мы простились, посмеиваясь // Петрополь В. Памяти Сергея Довлатова. СПб, 1994. С. 187.

214

Там же. С. 186–187.

215

Ланин Б. Проза русской эмиграции. Сергей Довлатов. М., 1997. С. 104.

216

Иванова Н. Смех против страха, или Фазиль Искандер. М., 1990. С. 236.

217

Там же. С. 240.

218

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 307.

219

Тексты Ф. Искандера цит. по: *Искандер Ф. А.* Собр. соч.: В 6 т. Харьков, 1997. Номера томов и страниц указываются в тексте.

220

Фрейденберг О. Я. Миф и литература древности. М., 1978. С. 92.

221

Там же. С. 93.

222

Иванова Н. Настольящее

(<http://infoart.kuzbass.ru/magazine/znamia/set/ivanova/ivano011.htm>)

223

В стихах В. Окуджавы прямо или косвенно упоминаются из алкогольных напитков вино, шампанское, водка, сивуха, пиво; из безалкогольных — вода, чай, молоко, кефир, кофе, амброзия. Иногда вид алкогольного напитка не конкретизируется. Мы стремились учитывать все контексты, где присутствует мотив алкоголя.

224

Окуджава Б. Стихотворения. СПб., 2001. С. 230.
Далее стихи Окуджавы цитируются по данному изданию с указанием в тексте номера страницы.

225

Отнюдь не исключаяющей обычного застольного философствования, ср.:

«Славная компания... Что же мне решить?
Сам я непьющий — друзья подливают.
Умирать не страшно — страшно не жить.
Вот какие мысли меня одолевают».

(«Славная компания... Что же мне решить?..». С. 477.)

— и традиционных для российского *modus vivendi* кухонных интеллигентских споров (см. вторую строфу стихотворения).

226

См. комментарий к этому тексту: *Сажин В. Н.* Примечания // *Окуджава Б.* Указ. соч. С. 674–675.

227

В этом стихотворении Сталин напрямую назван убийцей:

«И у него в бумажнике — убийца
пригрелся и усами шевелит». (С. 369.)

Отметим, что «вино стихов» здесь не самостоятельный троп, а именно фрагмент рассматриваемого мотивного комплекса, метонимически его замещающий. В процитированном стихотворении присутствуют в трансформированном виде и другие элементы этого комплекса: «наш двор <...> с ним теперь уже не справиться, хоть он и безоружен» (дружеское единение и его мощь); «Володя во дворе, / его струны в серебре», «пусть <...> теперь поэту воздают по чину» (застольное величание, поэтическая солидарность). Таким образом, названный в тексте формальный критерий сопоставления вина и стихов — их крепость — оказывается не столько основой тропа (поскольку здесь не сравнение «вина» и «стихов», а констатация их изначальной соположенности внутри мотивного комплекса), сколько указанием на заложенные в этом тропе смысловые возможности: «крепость» стихов означает и их качество, и силу их поэтического воздействия, свидетельствует о том, что они прошли проверку временем etc.

Возможно, здесь важнее мысль о незащитной хрупкости человеческой жизни вообще, ср.:

«На откосе, на обрыве
нашей жизни удалой
ты не удержался, Гиви,
стройный, добрый, молодой.

Кто толкнул тебя с откоса,
не сказав тебе „прощай“,
словно рюмочку — с подноса,
будто вправду невзначай?»

(«Памяти брата моего Гиви». С. 404.)

230

Встречающийся у Окуджавы прием: ср., например, «Мне нужно на кого-нибудь молиться...», смысловую игру в «Молитве» («Господи мой Боже, зеленоглазый мой!» — С. 240).

231

Образ большой Родины-государства — России, СССР — соотнесен в поэзии Окуджавы с совершенно иными мотивами. Если среди них фигурирует мотив вина / питания, то скорее в сугубо негативном аспекте:

А то ведь послушать: хмельное, орущее,
дикое,

одетое в бархат и в золото, в прах и
рвань —

гордится величием! И все-таки слово
«великое»

относится больше к размерам, чем к сути
ее.

(«Меня удручают размеры страны проживания...».
С. 511.)

232

Примечательно, что Окуджава в рамках одного текста вновь разводит высокое опьянение и вульгарное бытовое пьянство: «пахнет песнями <...> и красным вином» vs. «мелькают автобусы, / перегаром в лица дыша...» (С. 238).

233

Описание сходного состояния в ином контексте принимает отчетливо трагический оттенок иллюзорности:

Течет шампанское рекою,
и взгляд туманится слегка,
и все как будто под рукою,
и все как будто на века.
Но как ни сладок мир подлунный —
лежит тревога на челе...

<...>

Крест деревянный иль чугунный
назначен нам в грядущей мгле...

(«Песенка кавалергарда». С. 353.)

234

Ими обладает даже помощник духанщика (функционально близкий мальчику-виночерпию), который, «словно фельдшер, к нему / подбегает, танцуя. / Из каких-то там недр / извлекает он рыбу и зелень... / Он по-дьявольски щедр / и по-ангельски как-то рассеян». (С. 291.)

235

Духанщик.

236

О мотиве рая у Окуджавы см.: *Сажин В. Н.* Слеза барабанщика // *Окуджава Б.* Указ. соч. С. 80.

237

См.: *Kopaliński Wł.* Słownik mitów i symboli. Warszawa, 1990.

238

Текст романа цит. по: *Андрухович Ю.* Перверзія. Львів, 2000.

239

См.: *Kopaliński Wł.* Op.cit.

240

См.: *Быкаў В.* Пахаджане. Прыпавесьці. Вільнюс, 1999.

241

См.: *Kopaliński Wł.* Op.cit.

242

См., в частности: *Дубин В.* Испытание на состоятельность: к социологической поэтике русского романа-боевика // Новое литературное обозрение. 1996. № 22; *Дарк О.* Руководство по эксплуатации действительности: (Женский детектив) // Ex libris НГ. 1998. 13 августа; *Треппер Х.* Филипп Марлоу в шелковых чулках, или женоненавистничество в русском женском детективе? // Новое литературное обозрение. 1999. № 40; *Арбитман Р.* — *Гурский Л.* Торжество урки в царстве «Доппелей» // Там же.

243

Менцель Б. Что такое «популярная литература»? Западные концепции «высокого» и «низкого» в советском и постсоветском контексте // Новое литературное обозрение. 1999. № 40. С. 394.

244

Далее тексты цитируются по Интернет-версиям, обозначенным сокращениями: **17 мгн.** — *Семенов Ю.* Семнадцать мгновений весны; **Прик.** — *Семенов Ю.* Приказано выжить; **Отч.** — *Семенов Ю.* Отчаяние ([lib.ru/RUSS_DETEKTIV/SEMENOV_YU/...](http://lib.ru/RUSS_DETEKTIV/SEMENOV_YU/)); **Штир.** — *Асс П., Бегемотов Н.* Штирлиц, или Как размножаются ежики (первый из цикла «романов-анекдотов») (pt.mpei.ac.ru/panb/).

245

См., например: *Огрызко В.* Недостижимый идеал: Русская литература XX века в зеркале энциклопедических справочников // Литературная Россия. 2001. 19 января.

246

Тем не менее, как отмечал еще в 1994 г. еженедельник «Новое время» (№ 11), «с тремя томами продолжений „Штирлица“ приходится считаться как с социо-культурным феноменом».

247

Ср. характеристику из виртуальной рецензии на сайте Асса и Бегемотова: «„Штирлиц...“ — это роман-анекдот, это собирательный образ винных очередей, кухонь, столпотворений общественного транспорта, стукачества, душевного мордобития и других неотъемлемых черт характера новой общности людей. Это книга о богатстве нашей души».

Ср. также: «Анекдот, переживший свое время, сделался наглым, развязным и совсем дурацким. Следующим шагом в карьере псевдо-Штирлица могла стать только панель» (Сегодня. 1993. 19 июля).

248

См.: Евгений Онегин, маленький мальчик, Винни Пух и другие обитатели Совдепии. М., 1993.

249

Менцель Б. Указ. соч. С. 391.

250

Горячева М. Зачем им Чехов? (Кинофильмы «Цветы календулы», «Небо в алмазах», «Москва») // Чеховский вестник. М., 2001. № 8. С. 111.

251

Текст киносценария «Москва» цит. по: *Сорокин В.* Москва. М., 2001. Далее ссылки даются в тексте с указанием страницы.

252

Потапенко Н. И. Несколько лет с А. П. Чеховым (К 10-летию со дня его кончины) // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 298–299.

253

Напомним, что в фильме ликер в этой сцене вовсе не появляется.

254

В фильме этого момента нет.

255

Для понимания неординарности образа Марка важно, что шкаф в его квартире «полон детективных и шпионских романов *на английском языке*» (422) <курсив мой. — Ю.Д.>.

256

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Письма: В 12 т. М., 1974–1983. Сочинения. Т. 9. С. 70.

257

См. напр.: *Stabro S.* Legenda i twórczość Marka Hłaski. Wrocław; Kraków, 1985.; *Maciąg W.* Marek Hłasko — czyli

krzyk pokolenia // *Maciąg W.* Nasz wiek XX. Wrocław, 1992;
Kwiecińska Z. Opowiem Wam o Marku. Wrocław, 1991.

258

См. напр.: *Kuncewicz P.* Pokolenie «Współczesności». Nurt Hłaski // *Kuncewicz P.* Agonia i nadzieja. Proza Polska od 1956. Warszawa, 1994. T. V. S. 6–14.

259

Хласко М. Красивые, двадцатилетние / Пер. с польск. М., 2000. С. 8. Далее все цитаты из «Красивых, двадцатилетних» на русском языке также приводятся по этому изданию (Перевод К. Старосельской, 1993).

260

Hłasko M. Piękni dwudziestoletni. 1999. S. 89. Далее цитаты из польского оригинала приводятся по этому изданию.

261

Интересно отметить, что в русском переводе «Красивых, двадцатилетних» акцентируется, что водку требует душа: «Помню, как он однажды сказал официантке: „Принесите, мать-перемать, стопку водяры. Душа, мать-перемать, горит, бля“». В соответствующей фразе оригинала душа не упоминается, но, вероятно, появление этого слова в переводе спровоцировано всем контекстом книги.