

1983. 14. Крутикова Л.В. "Деревня" Бунина // Учен. зап. Ленинград. ун-та. Л., 1960. Вып. 68. 15. Развитие реализма в русской литературе. М., 1974. Т. 3. 16. Синенко В.С. Проблемы жанра и стиля. Уфа, 1971. 17. Соколов А.Г. Введение // Из истории русского реализма к XIX-началу XX в. М., 1986. 18. Спивак Р.С. Жанровая структура в "деревне" И.А. Бунина // Иван Бунин и литературный процесс начала XX в. Л., 1985. 19. Твардовский А.Т. О Бунине // Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 1. 20. Тимохина Н.В. Композиция повести И.А. Бунина "Деревня" // Русская литература XX в.: Советская литература. М., 1972. 21. Успенский Я.Г. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 9.

Статья надійшла до редакції 20.06.90

С у м м а р у

The aesthetic N.Leskov's and I.Shmelev's texts is considered in the context of "poetic prose", item as the fragments of traditional narration for which the tendency to rhythmic organization, metaphoric, synthetic, lyricism and musicality are characteristic features.

Such approach to the analyse of short novels of Leskov and Shmelev demonstrate their aspiration to the philosophic comprehension of the world, to the ideal spiritual values.

М.Свенцицкая, соискатель,
Донецкий университет

ПОЭТ И ВРЕМЯ В "ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ"

А.АХМАТОВОЙ

"Поэма без героя" стоит особняком в творчестве А.Ахматовой. Она заняла прочное место среди глубоко почитаемых, но слабо читаемых произведений. Поэма всегда считалась ребусом, и по вполне понятным причинам. Ведь многие из действующих лиц либо погибли, либо были брошены за колючую проволоку; "третьи, седьмые, двадцать девятые смыслы" [1, с. 431] поэмы воспринимались как желание автора резко и навсегда отсечь попытки властей предрежащих найти в поэме "крамолу". По-видимому, здесь корни и традиционной литературоведческой трактовки ее как шифра, который необходимо разгадать, чтобы докопаться до истинного содержания произведения [7, с. VI].

© Свенцицкая М.С., 1993

Ключом к этому шифру служат внетекстовая реальность и произведения других авторов.

Может показаться, что такая трактовка автором предполагается: "у шкатулки ж тройное дно", "...сознаюсь, что применила симпатические чернила" [I, с. 459]. Но гораздо существеннее другое: "До меня часто доходят слухи о превратных и нелепых толкованиях "Поэмы без героя". И кто-то даже советует мне сделать поэму более понятной... Никаких третьих, седьмых, двадцать девятых смыслов поэма не содержит" [I, с. 431].

Дело в том, что Ахматова одной из важнейших основ поэмы считала тайну, т.е. ореол непонятности, дымку, скрывающую происходящее. Действительно, с первого взгляда, все темно и неясно, все двоится и множится, каждый предмет отбрасывает тень и кивает на другой, а "третьи, седьмые и двадцать девятые смыслы" кажутся более реальными, чем первый и единственный.

А между тем он есть, и отнюдь не зашифрован. Ведь Ахматова всегда очень четко и ясно говорила о том, что нужно знать читателю, и умалчивала о том, что знать необязательно. Это касается как вопросов "кто есть кто" /например, вряд ли кто-нибудь не узнал Блока/, так и более серьезных вещей. И если автор воздерживается от того, чтобы сделать поэму более понятной, значит она понятна и так. Данная статья представляет собой попытку понять то, что написано, не прибегая к расшифровке того, что автор хотел оставить тайным. Особое внимание будет уделено отношениям со временем, отражению и преодолению его, роли поэта в осуществлении связи времен, а также смыслу заглавия поэмы.

Главное в "Поэме без героя", как и во всем творчестве А.Ахматовой, — бег времени через человека. Бег времени несет в себе уничтожение, гибель, и поэтому исходная ситуация поэмы, как отмечалось многими литературоведами [7; 8], — апокалиптические предчувствия. "До смешного близка развязка" [I, с. 446]; "Все равно подходит расплата" [I, с. 445]; "гибель где-то здесь, очевидно" [I, с. 441]; "не последние ль близки сроки" [I, с. 439]. Предчувствие общей гибели роковым образом соединено с предчувствием общего предательства: слова "крик петуший нам только снится" [I, с. 441] напрямую переключаются с библейскими: "Говорю тебе, Петр, не пропоет петух сегодня, как ты трижды отречешься, что не знаешь Меня".

Несмотря на это, "беспечна, прятна, бесстыдна маскарадная болтовня" [I, с. 441]. Ситуация "пира во время чумы", и если уж гово-

речь об аллюзиях, то эта наиболее существенная, не зря здесь введена карнавальная стихия, ведь карнавал в своем изначальном значении — игра со смертью.

Поэт сопротивляется смерти, уничтожению, бегу времени, борется с ними. Эта борьба с самого начала заявлена в двух эпиграфах к поэме. Они стоят рядом, но их смысл абсолютно полярен. С одной стороны, "иных уж нет, а те далече" /Пушкин/, а с другой — "Deus conservat omnia" /надпись на входе Фонтанного Дома/. Пушкинские слова — это результат бегства времени, который действительно развеивает людей по миру, и эти слова Ахматова могла бы сказать о многих своих друзьях и недругах. Но "Бог сохраняет все", т.е. в конечном счете ничего не исчезает: надпись на доме, где жил поэт, — именно предначертание судьбы. И судьба эта совершается: "Гибель где-то здесь, очевидно", — говорит поэт, а буквально на следующей странице: "Смерти нет, это всем известно" [I, с. 442]. Это не противоречие, а явленное преодоление гибели поэтически: словом, которое возвращает погибшее, восстанавливает исчезнувшее. Именно поэтому "хрупки могильные плиты ... мягче воска гранит" [I, с. 442].

Как же происходит это преодоление? Здесь очень важно вступление к поэме: "Из года сорокового, как с башни, на все гляжу, как будто прощаюсь снова с тем, с чем давно простилась, как будто перекрестилась и под темные своды схожу" [I, с. 430]. Тут важны два момента: обреченность /"прощаюсь снова с тем, с чем давно простилась"/, ситуация постоянного прощания, бесконечного возвращения прошлого хотя бы в своей поэтической памяти. Ведь именно о ней идет речь. "Под темные своды схожу", — это своды подвала памяти, о котором подробно говорится в стихотворении с таким же названием. Отсюда сквозная роль памяти как силы, "сохраняющей все", противостоящей разрушению и смерти. Позиция диктует и позу — "И как будто припомнив что-то, повернулась вполоборота..." [I, с. 438] — бессмертный ахматовский профиль, оглядка Лотовой жены, поза, сама по себе означающая соединение прошлого и будущего, принятие всего в прошлом и перенесение его в настоящее и будущее. В этом свете становятся понятны и те слова, которые мнились указанием на наличие некоего шифра в поэме. Так, "у шкатулки тройное дно" [I, с. 457] вовсе не в общепринятом смысле, а потому, что "есть три эпохи у воспоминаний", как сказано в одном из поздних стихотворений [I, с. 426], тем более, что наряд — шкатулка, ларец, укладка — фигурирует во многих поздних стихотворениях /"И в памяти черной пошарив, найдешь..." [I, с.

407], "Царскосельскую одурь прячу в ящик густой, в роковую шкатулку, в кипарисный ларец..." [I, с. 413], "И в памяти, словно в узорной укладке..." [I, с. 324] /. Что же касается "симпатических чернил", то и они здесь вовсе не для зашифровки содержания, а напротив: "...А так как мне бумаги не хватило, я на твоем пишу черновике" [I, с. 433]. Речь идет опять-таки не о сокрытии, а о восстановлении поэтической памяти реалий прошлого, чужого слова. И если вообще говорить об отношении к чужому слову в поэме, то здесь это принципиально важно. В собственном авторском слове "чужое слово проступает", и автор этого не скрывает, а напротив, подчеркивает, потому что важен ему не сам по себе источник цитаты /которых, как правило, великое множество, и ни один не является окончательным/, а важно, что это "голос памяти", и надо его оживить, вернуть, дабы он вместе с другими голосами противостоял бегу времени; в нем оживает и возвращается прошлое.

Что же еще нужно для этого возвращения? Обратимся опять ко вступлению. "Из года сорокового, как с башни, на все гляжу..." [I, с. 436]. То есть, чтобы сохранить реалии тринадцатого года, надо поглядеть на них "из года сорокового", из другого времени, а потом еще и из третьего /"Третье посвящение", 1956 г./ . И реалии тринадцатого года переосмысливаются в зависимости от того, из какого времени /"с какой башни"/ на них смотреть, и, изменяясь, они оживают. Здесь сталкиваются лицом к лицу разные времена, каждое время оживает, отражаясь в другом. Именно в этом смысле "Только зеркало зеркалу снится..." [I, с. 497]. Но два зеркала, поставленные лицом к лицу, отражают анфиладу зеркал. Точно так же и два времени, приведенные к очной ставке, открывают бесконечность времен как в сторону прошлого, так и в сторону будущего. И в поэме равнозначно: "Только зеркало зеркалу снится, тишина тишину сторожит" и "Как в прошедшем грядущее зреет, так в грядущем прошлое тлеет". Зримым становится бег времени, когда все уходит и повторяется вновь, как в зеркале. Не зря так много говорится о гадании /перед зеркалом, чтобы видеть будущее/ - эпитафии из Пушкина и Жуковского. И не зря дьявольская арлекинада несется по Белому Зеркальному Залу, и гость из будущего в балетном либретто "выходит из зеркала, traverse la scene", и скрывается в другом зеркале" [2, с. 232]. И, конечно, символично, что комната героини превращается в Белый Зеркальный Зал [I, с. 442].

Грядущее и прошлое стоят лицом к лицу, и в этом открывается бесконечность времен, так что все времена можно видеть одновременно. Отсюда спрессованность времен и пространств, когда "Евения дождей — это рядом" [I, с. 438]; "это где-то там, у Тобрука, это где-то здесь, за углом" [I, с. 463]; "ветер, то ли вспоминая, то ли пророчествуя, бормочет" [I, с. 450]. Каждая эпоха важна не в своей эмпирической конкретике, а в спрессованности и единстве перед лицом бега времени.

Обычные расстояния уничтожены, но между "помнить" и "вспомнить", други, "расстояние, как от Луги до страны атласных баут" [I, с. 458]. Вот единственное расстояние, которое значимо в поэме. И характерно, что если между далекими понятиями расстояние упраздняется, то между близкими — наоборот, появляется. Но и здесь все не так просто. Что такое "помнить" и "вспомнить"? Первое — наверное, носить в себе свое прошлое, постоянно ощущая с ним кровную связь, вину и долг перед ним. "А я всю ночь веду переговоры с неукротимой совестью моей" [I, с. 281], а в начале поэмы: "Это всплески жесткой беседы, когда все воскресает беды, а часы все еще не бьют" [I, с. 437]. Второе же, по-видимому, означает забыть, вычеркнуть, а потом не жиданно вернуться. И если в первом случае — позиция весьма достойная, то во втором чувствуется какое-то предательство, преступление перед прошлым. Но автор одинаково причастен и к тому, и к другому, не зря же "крик петуший нам только снится", и "разве я других виноватей?" [I, с. 441, 459]. Все здесь неоднозначно, зыбко и нестойко. Да и "помнить" и "вспомнить" можно понять по-другому. "Помнить" — как состояние единения с прошлым, а "вспомнить" — как художественное претворение этого единства, когда "это все наплывает не сразу. Как одну музыкальную фразу, слышу шепот..." [I, с. 442]. Но тогда это уже понятия близкие, и расстояние от Луги до Италии оказывается незначительным. И дело не в установлении истины, а в неопределенности, противоречиях. В поэме не только "бунт вещей", как отмечал автор [2, с. 221], но и бунт времен, расстояний, ситуаций, вообще всех обыденных понятий, которые под напором бега времени сдвигаются со своих мест, перемещиваются друг с другом, спрессовываются, пульсируют и т.д. Потому и реплики живут отдельно от человека, их произносящего в "Интермедии", и "звук оркестра, как с того света", и живущая самостоятельно тень / "тень чего-то мелькнула где-то" [I, с. 416], и вся "петербургская чертовня".

Главный же смысл карнавала, "дьявольской арлекинады" / "этот баустом, тот Дон-Кваном, Даппертутто, Иоканааном" [I, с. 433] / —

то, что в одном времени собраны герои разных времен, бунт времени, когда вроде бы собраны все герои, все времена, но все это на краю гибели превращается в "страшный праздник мертвой листвы". И здесь важно не то, кто нарядился Фаустом, а кто Дон-Жуаном, а то, что, говоря словами одного из поздних ахматовских стихотворений, "составившийся Дон-Жуан и вновь помолодевший Фауст столкнулись у моих дверей" [I, с. 351], прошлое оживает и возвращается, отражаясь, как в зеркале, в других эпохах, и перед последним судом встанут все мертвые всех времен. Отсюда и неясности, недоговоренности — "кто в кого влюблен... и кто автор, и кто герой", и шествие то ли праздничное, то ли погребальное, и в третьем портрете героини в ролях каждому мерещится свое [I, с. 455, 456, 445]. И, может быть, намеренно А.Ахматова по-разному называла прототипы своих героев, например, "верста" — то Маяковский, то поэт вообще [I, с. 859, 270].

И все эмпирические детали, в сущности, не важны, а если важны, — то как осколки прошлого, случайно уцелевшие в памяти. Только что пронеслась адская арлекинада тринадцатого года, разбудив безмолвие великой молчальницы-эпохи и оставив за собой свойственный каждому праздничному или похоронному шествию беспорядок — дым факелов, цветы на полу, навсегда потерянные священные сувениры. К этому перечню можно добавить: "сухья в иссиня-сером снеге", "коридор Петровских коллегий", "гривы, струи, мучные обозы", "тучи вороньих крыл" и т.д. В поэме идет постоянное сопоставление: "Дом Адалини, в который в 1942 году будет прямое попадание авиабомбы" [I, с. 452], старый клен в окне — вначале оснеженный, потом увечный [I, с. 455].

Каждый предмет не равен сам себе, и рядом с ним, теперешним, существует он же в будущем и в прошлом. Тут разгадка и двойного шага, о котором Ахматова говорит в прозе о поэме [2, с. 229], и разгадка появления "тени без лица и названья" [I, с. 440]. Это день будущего и одновременно тень прошлого, потому что, "как в прошедшем грядущее зреет, так в грядущем прошлое тлеет". И очень характерно, что в начале поэмы она просто "затесалась" среди ряженных на карнавале. А в четвертой главе первой части — "кто-то с ней "без лица и названья" — в кавычках, то есть с явной отсылкой к началу, уже о Блоке, о герое, о "трагическом теноре эпохи" [I, с. 407]. Можно, конечно, сделать вывод, что и в начале речь шла о Блоке, но скорее всего дело обстоит иначе. Вчитаемся еще раз в начало: "С детства ряженных я боялась, мне всегда почему-то казалось, что какая-то лиш-

няя тень — то, чему нет места в настоящем, вестник прошлого преступления или будущей трагедии. Такой и есть в поэме Блок, предвестник трагедии поколения, а "чтоб они потомкам достались, их стихи за них постарались" [I, с. 441]. Становится зримо, "как в прошедшем грядущее зреет..."

Именно это имеется в виду в третьем посвящении: "Сплю — мне снится молодость наша, та, его миновавшая чаша" [I, с. 435]. Ахматова слишком хорошо знала, какая чаша миновала погибшего поэта. И не зря при его смерти на пороге героини она говорит: "Он не знал, на каком пороге он стоит, и какой дороги перед ним откроется вид" [I, с. 453]. Тут опять "бунт вещей", и порог дома Ольги Глебовой-Судейкиной, на котором застрелился поэт Всеволод Князев, превращен в тот порог, тот исторический перелом, с которого началась гибельный путь всего поколения. И так сказать можно было только "из года сорокового", с этой башни можно было все это увидеть, так же как и повторение одного и того же "балета" и в прошлом, и в будущем.

Очень важно здесь "Третье и последнее посвящение", написанное в 1956 г. Это новое время — третье зеркало, а отражается в нем все то же. Сравните:

"А за ней войдет человек...
Он ко мне во дворец Фонтанный
Опоздает ночью туманной
Новогоднее пить вино.
И запомнит крещенский вечер,
Клен в окне, венчальные свечи
И поэмы смертный полет..." [I, с. 435].

А в первой главе:

"Я зажгла заветные свечи,
Чтобы этот светился вечер,
И с тобой, ко мне не пришедшим,
Сорок первый встречаю год" [I, с. 436].

Таким образом, то, что было в тринадцатом году, вновь повторяется в сороковом, а потом и в пятьдесят шестом, снова и снова в разных зеркалах происходит та же измена, гибель, кружатся тени прошлого. Но что характерно — для читателя время движется наоборот; из своего настоящего /шестидесятых и далее/ он попадает в начале в сороковые /"из года сорокового"/, а потом уже в более отдаленное прошлое тринадцатого года, как будто бы действительно

спускаясь по ступеням подвала памяти. В поэме-предпринята попытка раскрутить время в обратную сторону, а не только "остановить мгновение", сохранить от разрушения то, что было когда-то. Раскручивание и преодоление двойного хода времени дает возможность встать над ним, когда, как сказано в Откровении Иоанна Богослова, "времени больше не будет". Сравним: "Не клади мне руку на темя, пусть навек остановится время на тобою данных часах... [I, с. 463].

А в результате – рывок в бесконечность, объединение всех трудных времен и людей, живущих в трудные времена.

Теперь становится понятным смысл заглавия. Тут; конечно, и отталкивание от литературной традиции /поэма без героя – почти оксюморон/, и изрядная доля противопоставления текущей современности /"когда страна быть прикажет героем, у нас героем становится любовь"/. Не зря же в первой главе с такой иронией:

"Крик; "Героя на авансцену!"

Не вознуйтесь: дымде на смену

Непрременно выйдет сейчас

И сплет о священной мести..." [I, с. 441].

"Не волнуйтесь" – именно потому, что настоящего героя не будет, а будет только тот, кто "дымде на смену". Настоящего же героя нет, ибо все множится в различных зеркалах, повторяется в различных эпохах, и неважно, кто были действующие лица – танцовщица Глебсва-Судейкина или Коломбина, поэт Князев или Арлекин – важна неизбежность измены, гибели и повторения. И единственный герой поэмы – бег времени, все уничтожающий и все возрождающий, прочее – его исчадия, тени и призраки.

Писать поэму без героя в то время, которое официально объявило себя героическим, а "звание" героя объявило высшим званием системы, было не только протестом, но и подчиненной. Философский смысл поэмы в том и состоит, что на самом деле время было безгеройным, время личностей и героев закончилось, все клубится; мельтешит, суетится – уже без них, и только мельтешение и осталось. Это время пришло на смену старому, как на смену Христу приходит Антихрист.

Поэму можно рассматривать как малый Апокалипсис – Апокалипсис интеллигенции, Петербурга /как у Манделштама – "твой брат, Петрополь, умирает"/, и шире – погибель духа, веры, культуры. Но бег времени, главный герой, не только уничтожает, но и возрождает, причем именно в уничтожении – возрождение, и так же сама поэма в конечном счете преодолевает гибель и самим фактом своего существо-

внии служит возрождению культуры. Но она и предостерегает - ведь наше "безгеройное" время, в сущности, уже содержалось в прошлом, когда все были героями и личностями /"как в прошедшем грядущее зреет..."/. То есть, всякий расцвет содержит свою гибель, а в каждой гибели - возрождение и обновление. Это закономерность движения времени, и поэма является попыткой эпического воссоздания Апокалипсиса, где гибель и возрождение нераздельны и неслиянны.

1. А х м а т о в а А. Стихи и проза. Л., 1976. 2. А х м а т о в а А. Сочинения: В 2 т. М., 1987. 3. В е л е н к и н В. В сто первом зеркале. М., 1987. 4. Д о б и н Е.С. Анна Ахматова. Л., 1965. 5. Ж и р м у н с к и й В.М. Творчество А.Ахматовой. Л., 1967. 6. Н а й м а н А. Рассказы об Анне Ахматовой. М., 1989. 7. Т и м е н ч и к Р. К отзвукам западно-европейской поэзии у А.Ахматовой // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, XVI Mouton, the Hague, 1973. 8. Ц и в њ я н Т.В. К дешифровке "Поэмы без героя" // Труды по знаковым системам. Тарту. 1970. Вып. 4.

Статья надійшла до редколегії 26.02.91

З у м м а р у

The article represents the results of the analysis of the author's viewpoint and time organization in "Poem without hero" by A.Ahmatova. The present work shows the embodiment and over-coming of "the run of time", which play a central role in the epic whole of the poem; reveals the formation of the author's consciousness which overcomes the without-hero-ness and ruination of its time.

В.А.Г л љ з и ц к а я, асп.,

Львовский университет

ТРАГИЧЕСКОЕ И ГЕРОИЧЕСКОЕ В ПОВЕСТИ В.БЖОВА "В ТУМАНЕ"

Любое произведение о Великой Отечественной войне несомненно в большей или меньшей мере соприкасается с понятиями трагического и героического. Интерес к трагическому и героическому на войне

© Глюзицкая В.А., 1993