

2. Томашевский Б. В. Указ. соч. С. 221.
3. Там же. С. 214–216.
4. Об этом подробнее см.: Вахтель М. «Черная шаль» и ее метрический ореол // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М. Л. Гаспарова. М., 1996. С. 61–80.
5. См.: Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999.
6. Вишневский К. Д. По-новому об известном // Рус. лит. 1973. № 4. С. 219.
7. Томашевский Б. В. Указ. соч. С. 222.
8. Левин Ю. И. Семантический ореол метра с семиотической точки зрения // Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 579.
9. Кибиров Т. *Amour, exil...*: Книга стихотворений. СПб., 2000. С. 39.
10. О пародиях на стихотворение «Шепот, робкое дыханье...» см., в частности: Баевский В. С. История русской поэзии 1730–1980: Компендиум. Смоленск, 1994. С. 168–169.
11. Апухтин А. Н. Полное собрание стихотворений. Л., 1991. С. 272.
12. О типах стихотворной интонации см. подробнее: Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 327–511.
13. Лотман М. Русский стих: Семантика стихотворного метра в русской поэзии второй половины XIX века (А. А. Фет и Н. А. Некрасов) // *Siowiaska metryka rogunawcza*. 3: *Semantyka form wierszowych*. Wroclaw etc., 1988. S. 117.
14. См.: Лилли И. Указ. соч. С. 113–123.
15. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. / Под общ. ред. Я. А. Гордина. СПб., 2001. Т. 4. С. 58. Далее цитаты даны по этому изданию с указанием тома и страницы.
16. Лосев Л. «На столетие Анны Ахматовой» (1989) // Как работает стихотворение Бродского. Из исслед. славистов на Западе. М., 2002. С. 206.
17. Возможная традиция горадианско–державинско–пушкинского «*Exegi monumentum*» здесь подверглась субъектно–объектному и строфическому пересмотру.
18. Подобная ритмика–синтаксическая структура характерна для мандельштамовского «Есть иволги в лесах, и гласных долгота...», тематически и строфически наиболее близкого к стихотворению Бродского.
19. Мысль о том, что стихотворения «На столетие Анны Ахматовой» и «Письмо в оазис» составляют своего рода диптих, высказал Л. Лосев, однако никак это не прокомментировал (см.: Лосев Л. «На столетие Анны Ахматовой» (1989) // Как работает стихотворение... С. 205).

© Таянова Т. А.
г. Магнитогорск

ПОЭТИКА УСТОЙЧИВЫХ ВЕЛИЧИН: К ВОПРОСУ О СТАТИЧНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА «ПОЗДНЕГО» ИВАНА ШМЕЛЕВА

Цель любого религиозного художника — попытка запечатления сакрального мира, который для него не плод мечтаний, но предмет веры и убеждения. В религиозном типе художественного сознания моделируются особые условия для реализации этой задачи. Рассмотрим некоторые из них подробнее на примере творчества Ивана Шмелева, личность которого, как и совокупность созданных произведений, безусловно, образуют «религиозный феномен» (В. В. Розанов), цельный в себе, замкнутый и законченный. Религиозное чувство писателя обуславливает главный Предмет, пафос творчества, идейное своеобразие, пространственно — временные связи, концепцию человека и природы, а также необычные способы их

воплощения в тексте.

В основе религиозного взгляда на мир лежит особая методология. Ее цель — переживание, чувствование и попытки запечатления идеального. Человеку непосвященному творчество религиозного писателя может представляться искусственным, фальшивым, однообразным, оторванным от действительности. Но религиозный писатель не ставит перед собой цель изобразить собственно реальность, реальность как таковую. Он творит, по выражению В. В. Розанова, «призрак — действительность», действительность, освященную светом инобытия. Чувство благоговения перед Высшим побуждает религиозного художника преображать несовершенное данное в возможное, желательное, художественно совершенное, превращать реальное в идеальное.

Картина мира в религиозном типе художественного сознания часто устойчива, постоянна. Потому действительность в изображении И. С. Шмелева редко предстает в сменах состояний и отношений. Неизменно гармонично мировое пространство в диалогии «Богомолье», «Лето Господне». Некоторая статичность отличает также персонажей писателя. Праведники («райские типы») Ивана Шмелева не изображаются в динамичном порыве — поиске правды. Она ими найдена и не подвергается сомнению. Почти не эволюционирует в шмелевской диалогии образ маленького Вани, своим постоянством, неизменной «правильностью» напоминающий образ житийного святого. Поражает «похожесть» персонажей разных произведений писателя. «Положительно прекрасные» типы, а также и герои — грешники очень напоминают друг друга. Между наружным и внутренним в образах — характерах существует полное соответствие. Принцип шмелевского портрета: свет снаружи — свет внутри. У любимых героев писателя — праведников — светлые (чаще голубые, реже серые) глаза, светлые волосы, светлая (голубая, розовая, белая) одежда. Принцип «прозрачности» в портрете срабатывает и при характеристике отрицательных персонажей (цвет волос — рыжий, черный, цвет глаз — зеленый, черный). Нужно отметить, что положительные и отрицательные персонажи в религиозном типе художественного сознания резко противопоставлены друг другу, «смешенных» же типов почти не встречается. Их изображение символично. Праведники ангелоподобны и представлены в духе иконописной традиции: акцент в портрете делается на лице и руках (образ Дариньки в «Путь небесных»). Злые персонажи напоминают духов тьмы, также понятых в традиции православной иконописи: образы большевиков в «Солнце мертвых», образ Серафимы в «Истории любовной», образ цыганки Зои в «Неупиваемой Чаше» и другие). Все сказанное, возможно, вызовет в памяти штампы, клише, устойчивые формулы поэтики фольклора и постоянные величины христианской образности. Однако религиозное художественное сознание вырабатывает оригинальные принципы поэтики. При характеристике религиозного типа художественного сознания правоммерно пользоваться словами «символ», «канон».

Общей чертой мистических переживаний является их «неизреченность» — невероятная затрудненность изложения, невозможность передать обретенные впечатления на «посюстороннем» языке. Сергей Булгаков писал о том, что совершенство трудно изобразимо для человеческого искусства, которое располагает лишь относительными средствами [1]. Почти все образы — символы, в том числе символы цвета, имеют в произведениях И. Шмелева ярко выраженный канонический подтекст. Внутренний духовный цензор призывает писателя равняться на канон, или на «некое церковное видение образов Божественного мира» [1: 286].

«Канон» в религиозном типе художественного сознания является не пассивной копировкой, но свободным «художественно — творческим актом». Как утверждал С. Булгаков, «канон есть не внешний закон, ... но внутренняя норма» религиозного художника [1: 289]. Канонически неизменен принцип «иерархичности» явлений, провозглашаемый религиозным типом художественного сознания. Для творчества многих религиозных писателей характерна некая условная идеальная модель бытия, а именно: символическая художественная вертикаль Земля — Небо. Сосредоточенность на общении с внеземной, идеальной сущностью делает актуальными мотив восхождения, подъема на гору, или какую — либо другую возвышенность, мотив взгляда снизу вверх. В творчестве И. Шмелева они повторяются так часто, что могут быть охарактеризованы как «постоянные формулы». В шмелевском художественном мире мы нередко сталкиваемся с «каноническими» жанрами, «каноническими» образами, «каноническими» типами и способами трактовки изображения, с «канонической» символикой форм и красок и даже с «каноническим» пейзажем. На последнем остановимся подробнее.

Образы природы в творчестве Ивана Шмелева занимают очень существенное место. Однако до сих пор не решен вопрос, как называть шмелевские описания, к какому виду пейзажей их относить. Существующий сегодня литературоведческий аппарат (лирический пейзаж, пейзаж настроения, пейзаж «самоценный» и др.) не исчерпывает их сути и значения. Шмелев — пейзажист постоянно находится на пороге литературоведческого, или точнее, художественного открытия. В своем постижении мира, бытия прозаик выходит на столь высокий уровень, когда становится сущностно необходимым освоение новых эстетических форм, этому уровню соответствующих. Поиск не освоенных литературой и даже еще не открытых художественных средств уводит Шмелева далеко от собственно описаний картин природы, в которых разворачивается действие. Он переступает рамки традиционного пейзажа, функции которого — служить фоном происходящего, предавать чувства и мысли персонажа или контрастировать с ними. Внутри шмелевского пейзажа всегда чувствуется некая «невидимка», некий таинственный смысл. Такой пейзаж может быть охарактеризован как *духовный (мистический)*, когда делается попытка запечатления видимого «духовными очами» (это больше, чем пейзаж — символ). Переживания персонажей и автора, которые передаются с помощью подобных пейзажей, как правило, исчерпываются одним словом — благодать. Причем, это не лирическое переживание даже, а духовное состояние. Религиозное чувство человека, описанное обычным языком, звучит схематично, грубо, сухо, даже фальшиво. Пейзаж в данном случае выручает. Но появляется другая проблема. Как чисто внешняя, на первый взгляд, пейзажная образность, может передавать богатый внутренний опыт созерцания и благодати?

Шмелев не очень изобретателен в своих описаниях, не важно — будь — то пейзаж, портрет или интерьер. Пейзажи Шмелева, за редким исключением, напоминают друг друга, причем, не только способами изобразительности и выразительности, но и смысловой насыщенностью. Они не поддаются буквальной «сортировке» ни по времени года (летние, зимние, весенние, осенние), ни по времени суток (утренние, вечерние, ночные, дневные). И. С. Шмелев — не натуралист, как С. Т. Аксаков, не эстет, как ранний Б. К. Зайцев, и тем более — не фотохудожник. Его пейзажи трудно назвать реалистическими, «настроенческими» или собственно фантастическими.

М. М. Дунаев пишет о творчестве, которое он именует «над — реализмом» или

«духовным реализмом»: «Художник («над — реалист» — Т. Т.) предпринимает попытку постичь скрытый смысл творящейся жизни, укрытый за внешними событиями, проникает сквозь видимую событийную оболочку, постигает то сущностное, что не поддается никакой реалистической образной системе, прикасается к *неизобразительному*» [2: 391]. И еще: «Духовное неподсильно для средств обычного секулярного искусства. Необходимо учиться как бы и не сказать ничего о главном (все равно не удастся), но выявить его в отраженном свете» (там же). Эти размышления подтолкнули нас к формулировке понятия «астральный пейзаж».

Астральный пейзаж, с нашей точки зрения, понятие более широкое и «высокое», чем собственно изображение звездного неба. Он не имеет никакого отношения к астральным культам. Это пейзаж, изображающий представляемое, «предполагаемое, мыслимое небесное» [3: 177]. Это пейзаж, свободный от вещественной нагрузки, четких форм, плотности, лишенный земного тяготения и земной тяжести. Причем, один из главных отличительных признаков астрального пейзажа — вещественное в нем формируется «под давлением» некоей невидимой доминанты.

Для религиозного автора звездное (или астральное) несет в себе нечто большее, нежели «обыденная или даже философская правда земной жизни» [2: 534], это правда, как говорил Б. К. Зайцев, «выше — человеческая». Звездное небо у Шмелева — символ божественного начала, пронизывающего мир, символ Божьего благословения. Его астральные пейзажи проникнуты знанием близости Бога, в них мир предстает именно как мир Божий. Образы звезд у Шмелева четко ассоциируются с сакральным миром: «Я молюсь Богородице Казанской... Молюсь и щүрюсь... Вижу лучики — лучики лампадок, будто это на небе звездочки, и там, высоко, за звездами, — сверкающий омофор — Покров. И мне ничего не страшно. Если бы увидеть — там, высоко, за звездами?!» [4: 210]. Какая жажда встречи с Богом, жажда прозреть и наполниться им. Потому взгляд автора и героев на мир Божий, который раскрывается в пейзаже, — это всегда взгляд не *на* только, а *за*: «Я смотрю на лампадку, за лампадку... в окно, на звезды, *за звездами*. Если бы все увидеть...» (здесь и далее курсив наш — Т. Т.) [4: 219].

«Надо мной открывалось небо» [5: 113] — эта фраза из «Истории любовной» очень точно передает главный смысл всех пейзажных зарисовок Шмелева, более того — его мироощущение. Это и предельная открытость, и знак присутствия в мире земном мира небесного (взаимоотражения «верха» и «низа»), и ощущение покровительства и защиты (жизнь под покровом), и устремленность ввысь.

Небо Шмелева, как правило, — источник «чудесного растекания» [5: 125] света на все, во всех направлениях сразу. Шмелевский свет — «свет живой, кристально чистый — свет радостного детства» [4: 297], «радость — свет» [4: 305]. Не случайно писатель часто употребляет выражения типа «меня заливают радостью» [4: 335]. Свет Шмелева не блестит даже, и не светится, а «блеском светится» [4: 329]. Его свет — это «райский свет»: «...тополь, и в нем золотисто — зелено. Тополь густой теперь, чуть пропускает солнце, на полу пятна — зайчики, а в тополе такой свет, сквозисто — зеленоватый, живой, — будто бы *райский свет*» [4: 357]. Он везде одинаков.

Схема — «штамп» шмелевских пейзажей, их устойчивая формула: свет небесный, льющийся на мир земной и наполняющий его неземным свечением. Устойчивая величина шмелевских пейзажей — сияние, имеющее мистическую природу, слишком пронзительное и безусловное, без намеков на тьму, то есть без полутонов.

Вот типичный пример, взятый из самой, пожалуй, светской повести И. Шмелева периода воцерковления — «Истории любовной»: «голубое сиянье в небе», далее — «сыплющееся сверканье капель», обозначающее связь неба и земли и неземную природу света, далее — «голубые и золотые лужи», «золотистые лужи», далее — «ослепительное блистанье стекол» и «трепетанье зайчиков», далее — «множества солнц пылающих» «сквозь тонкую кожу красных—синих шаров» [5: 15]. На наших глазах растет сила света, в этом и заключается назначение градации: «голубое сиянье», «сыплющееся сверканье», «ослепительное блистанье», «множества солнц пылающих». То, что неискушенному человеку может показаться излишней экзальтацией, нарушением требований художественного вкуса и норм действительности, на самом деле есть истинный, четкий, верный взгляд на жизнь человека, который не выстраивает перегородок между собой и миром и видит настолько отчетливо, что «в очень светлом окне (его дома — Т. Т.) будто совсем нет стекол» [5: 27]. Если помнить, что пейзажи Шмелева условны, так как представляют собой не собственно описание, а чувствование благодати, подозрение в отсутствии чувства меры у художника упадет само собой.

Шмелева — пейзажиста отличает:

1) Доминанта неосязаемого в пейзаже. Вместо предметов земного мира он больше прорисовывает свет. Отсюда — гиперболизация света, световая перенасыщенность. Причем, речь идет о свете, которому трудно удерживаться в оболочке обычного художественного образа. Это свет небесный, вмещающий все, что есть во Вселенной, видимое и невидимое.

2) Приоритет невещественного в пейзаже, преобладающий образ — символ которого — небо — синоним света (сияния, блеска). Небо — это то пространство, из которого возникает, получает силу пейзаж.

3) Неразрывная связь неба и земли посредством света (поэтика взаимоотражений), обязательная для создания картины единого мира.

4) Подчеркнутая странность, нарочитая условность пейзажей (например, зимний — летом или дневной — ночью). В религиозном типе художественного сознания отсутствует прямая причинность, да и нет в ней нужды, поскольку единственной причиной всего, его источником и конечным пунктом, является Свет, в котором нет никакой тьмы.

5) Далекая от обычного «поэтизма» повышенная эмоциональность шмелевских пейзажей, близких лирическим пейзажам настроения обилием изобразительно-выразительных средств: гипербол, оксюморонов, метафор, ярких цветовых и звонких звуковых эпитетов, повторов (словесных и смысловых), а также — использованием элементов ритмизации.

6) Поэтика устойчивых (шаблонных) величин. Одинаковость, повторяемость пейзажей, что создает ощущение некой схемы — «штампа». Например, обязательность света и неба, а также золота, серебра, розового цвета, солнца, звезд и т. д.

7) Стабилизация видимых форм мира, четкость, а иногда — статичность образов и деталей природы, в отличие от модного в начале XX века пейзажа аля Борисов—Мусатов: дымка, зыбкость, завеса, сумрачность, нестабильность, переходность, нечеткость линий и форм. Объяснение этому — одно: для религиозного типа художественного сознания мир неделим на несоединимые части.

8) Нарочитая, даже чрезмерная повторяемость «светящихся» пейзажей, обилие которых в одном тексте уводит читателя из обычного пространства жизни.

Наиболее интересны для наблюдения ночные и вечерние пейзажи художника,

такие же «золотые и голубые» [4: 105], как дневные и утренние. Дело в том, что небо — образ устойчивый, неизменный, потому что — символ, потому что обозначает одно и то же независимо от времени суток:

«Вечер золотистый, тихий. *Небо до того чистое, зеленовато—голубое*, — самое Богородичкино небо». И далее: «*Вечернее солнце золотом заливает залу*» [4: 49].

«Я гляжу на вечерние березы, на сердечки... Сквозные еще они, и виднеется через них, как в сетке, *вечернее голубое небо*» [4: 84].

«Чудесный это *был вечер* под рябиной, в осеннем саду, *при звездах*... В сердце было тепло и сладко. Чудесное было впереди — вся жизнь. Такая же *голубая даль, как небо* над нашим садом» [5: 30—31].

«Я стоял у окна. *Золотился вечер*. Березы в садике чуть розовели. Червяки на них висели золотисто — розовой бахромкой... День кончался... В *светлом небе* стояли облачка, как пятна снега. Скоро проступят звезды. Я смотрел на небо» [5: 89]. Пейзаж вечерний, но его ключевые определители: свет, золото, розовый цвет, светлое небо и облака, «как пятна снега», — на это никак не указывают. Если из текста изъять слова «вечер» и «звезды», останется только свет и небо.

Светлое голубое небо не часто встретишь вечером. Но если принять во внимание то, что небо в религиозном типе художественного сознания — символ Божественного, потому темным быть не может, все сразу встанет на свои места. Неслучайно так часто мы сталкиваемся у Шмелева с оксюморонными и полуоксюморонными сочетаниями: «так по-вечернему светло и золотисто — розовато» [4: 107], «на черном небе так и кипит от света» [4: 110], «в снежном тумане — инее, громадное огненное солнце» [4: 147], «свет вечерний» [5: 53] и т. д.

Ночью небо освещает землю так же ярко, как днем, оно, как правило, не черное и не темно — синее, а «голубое», «зеленовато — голубое», «ясное» [5: 14—15]. Ниже приведено описание рождественского ночного неба. Оно поражает обилием света, который поглощает даже черный фон неба, превращает его в море блеска: «Ноготком протрешь (стекло — Т. Т.) — звезды не видно? Видно! Первая звезда, а вон — другая... Стекла засинелись... А звезд все больше. А какие звезды!... Форточку откроешь — резанет, ожжет морозом. А звезды!... *На черном небе так и кипит от света*, дрожит, мерцает. А какие *звезды!*... Усатые, живые, быются, *колют глаз*. В воздухе — то мерзлость, через нее — то звезды больше, *разными огнями блещут*, — голубой хрусталь, и синий, и зеленый — в стрелках...» [4: 110].

Без образа неба невозможно представить характеристику самых глубоких и светлых состояний шмелевских героев. Например, «пасхальную» радость Вани из «Лета Господня»: «Я смотрю через золотистое хрустальное яичко. Горкин мне подарил, в заутреню. Все золотое, все: и люди золотые, и серые сараи золотые, и сад, и крыши, и видная хорошо скворешня, ... и *небо золотое*, и вся земля. И звон немолчный кажется золотым мне тоже, *как все вокруг*» [4: 73]. И вот мы уже за гранью того, что называется нормой восприятия. Этот остраняющий реальность, застывший, будто отлитый из золота пейзаж словно взят из сказки Г. — Х. Андерсена, где должен предшествовать появлению феи или доброго волшебника. Очень похоже описывается состояние юного Тони из «Истории любовной»: «И меня охватило радостью, родившеюся во мне сегодня: да ведь и я влюбился! Эта *радость сияла на синем небе*, на подоконнике, в хрустале, на весенних подснежниках, в радужном озарении на книге» [5: 35]. Показательно почти тавтологическое сочетание «радость сияла... в радужном озарении».

Не каждый их художников XX века брал на себя смелость преувеличивать

добро, свет, радость, а значит приумножать их в мире, злом, темном и безрадостном, с точки зрения многих нерелигиозных писателей. Именно в правде позитивного изображения жизни коренится эффект не просто достаточности, а «предостаточности», избытка добра, света, радости в мире поздних шмелевских книг. Иван Шмелев относится к немногочисленному кругу художников прошлого столетия, которые «видели ангелов», а может быть, и сами были ими, смотрели «по обе стороны» и смогли нас об увиденном известить.

Примечания:

1. Булгаков С. Икона, ее содержание и границы // Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. Антология. / Сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. М.: Прогресс, 1993. С. 281—291.
2. Дунаев М. М. Православие и русская литература. В 6-ти частях. Ч. VI М., «Христианская литература», 2000.
3. Мещерякова М. И. Литература в таблицах и схемах. М.: Рольф, 2000.
4. Шмелев И. С. Лето Господне. СПб.-М., 1996.
5. Шмелев И. С. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 6 (доп.). История любовная: Романы. Рассказы. М.: Русская книга, 1999.

© Фунтусова Т. А.
г. Екатеринбург

ПРОБЛЕМА ДОСТОВЕРНОСТИ: РАЗВИТИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ПАФОСА В ЭЛЕГИЯХ ИОСИФА БРОДСКОГО

Особенностью поэтического мира И. Бродского является ориентация на традиционные жанры (определяемые именно как традиционные самим поэтом), среди которых элегия занимает значительное место. Жанр, который в современном литературоведении называется центром, «сердцем» (Д. Бетей) поэтического микрокосма, обладает рядом устойчивых признаков, сохраняющихся и развивающихся на всем протяжении его истории (в их числе философская, интимная тематика, «вечные проблемы» (Л. Фризман); пафос воспоминания / сожаления, ухода, прощания / (Л. Фризман, В. Вацуро); значительное количество поэтических банальностей, «общих» литературных и культурных мест (С. Бойм) — высокая степень условности выражения чувств и идей, а также берущая начало в 19 в. традиция иронического восприятия этой условности и воплощенных посредством её переживаний (В. Шмидт)).

Наша цель — проследить корреляцию традиционной условности и авторской предметной достоверности и выявить развитие пафоса в элегиях И. Бродского, которое, как нам кажется, может помочь в понимании внутренних принципов развития поэтики автора и стать фактором, влияющим на осознание роли его поэтического текста в культурном контексте.

Таким образом перед нами стоят задачи: (1) рассмотреть (в хронологическом порядке) предметный мир нескольких элегий разных лет, (2) выявить трансформации эмоционально выраженной основной идеи в данных стихотворениях.

Отличительными чертами элегий И. Бродского можно назвать авторскую самоиронию (развитие традиции от иронического восприятия к ироническому самовосприятию), «большой» объём стихотворения (например, «Большая элегия Джону Донну»), реальность, узнаваемость стихотворного мира, иногда даже повседневные мелочи, включенные в него, известную долю авторской отчужденности.