



Title	Образ усадьбы в «Серебряном голубе» А. Белого
Author(s)	Коно, Вакана
Description	Research Notes
Citation	Acta Slavica Iaponica, 20, 236-250
Issue Date	2003
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/39426
Type	departmental bulletin paper
File Information	ASI20_010.pdf



- беседник (прил. к «Комсомольской Правде»). 1989. № 52. С. 13.
- 20 Дик. Указ. соч.
- 21 Владимиров. Указ. соч. С. 300; Дик. Указ. соч.
- 22 Ауман, Чеботарева. (сост.) Указ. соч. Т. 1. С. 196-197.
- 23 Там же. С. 199.
- 24 Владимиров. Указ. соч. С. 307; Монахов В. Де-юре и де-факто: размышления о судьбе автономии советских немцев в Поволжье // Народный депутат. 1990. № 2. С. 67; Бауэр, Иларионова. Указ. соч. С. 59.
- 25 ЦХСД. Ф. 89. Оп. 25. Д. 3. Л. 2.
- 26 Alexeyeva, op. cit., p. 158.
- 27 Правда. 1989. 21 сентября. С. 3.
- 28 Среди работ о депортации народов СССР последней является: Т. Martin, "The Origin of Soviet Ethnic Cleansing," *The Journal of Modern History* 70 (December 1998), pp. 813-861.
- 29 Подробно о движении крымских татар см.: Alexeyeva, op. cit., pp. 146-156.
- 30 N. Oka, "The Korean Diaspora in Nationalizing Kazakhstan: Strategies for Survival as an Ethnic Minority," *Koryo Saram: Koreans in the Former USSR* 12:2/3 (2001), p. 101.
- 31 Если возможна корейская автономия в Казахстане, нельзя исключать возможность такой же автономии и в Узбекистане, так как там проживали не менее половины корейцев СССР. Но, к сожалению, у автора настоящей работы об этом нет никакой информации.

ОБРАЗ УСАДЬБЫ В «СЕРЕБРЯНОМ ГОЛУБЕ» А. БЕЛОГО*

КОНО ВАКАНА

Работа посвящена исследованию усадебного пространства в романе Андрея Белого «Серебряный голубь» (далее – СГ) (1909). Цель работы – через анализ художественных локусов СГ в их разнообразных связях с иными контекстами прийти к пониманию его историософии, без которой смысл его текстов остается малопонятным и воспринимается зачастую неадекватно.

Тема художественного пространства привлекала внимание Белого в течение всей жизни: с одной стороны, это внимание к пространству связано со стремлением символистам видеть символические значения во всем окружающем. С другой стороны, проблема пространства является для Белого (как и для многих других) проблемой микрокосмоса и макрокосмоса, «я» и «других», как это проявилось в мотивах дома, комнат, коридора, стен, трубы, «странных» гостей, входящих в дом. Их эмоциональное восприятие основывается на впечатлениях, пережитых автором в детстве.

В отличие от других писателей, художественное пространство у Белого является не только одним из элементов произведения, но нередко и центральной темой творчества, как в СГ и «Петербурге». Если вспомнить, что СГ был замышлен как первое произведение трилогии под названием «Восток или Запад?» и что эти два слова означают у Белого вечные конфликты многообразных начал, составляющих мир (или миры), – хаоса и космоса, природы и цивилизации, революции и традиции, народа и интеллигенции, народных (сектантских ве-

рований) и западной философии, язычества и православия, – то будет ясно, что автор придает пространственным терминам философские, символические значения.

Для решения поставленной задачи наиболее целесообразным представляется использование литературоведческих и культурологических подходов, предпринятых в трудах таких русских исследователей, как Ю.М. Лотман, М.М. Бахтин, Д.М. Магомедова, А.В. Лавров, В. Щукин, а также J.D. Elsworth и т.п.

В этой работе мы проанализируем усадебное пространство в СГ в сопоставлении с русской культурной традицией, литературой (в частности, с произведениями Пушкина, Тургенева, Гончарова), картинами художников, принадлежавших к «Миру искусства» (А. Бенуа, Е. Лансере, К. Сомова, Л. Бакста и др.).

В книге «Миф дворянского гнезда» В. Щукин пишет: «Миф русской усадьбы как воплощения утонченности, красоты и благородства, как приюта муз и вдохновения возник благодаря известному идеологическому преломлению образа тургеневского гнезда в художественной прозе и поэзии, а также в мемуарной литературе второй половины XIX – начала XX века».¹ По мнению Щукина, усадебный текст складывается из таких атрибутов, как «дедовская библиотека с «древним» (то есть XVIII века) фолиантом на нескольких языках, фортепьяно, на котором часто играют герои (о роли музыки у Тургенева особо говорить не приходится), цветы и цветущие деревья, пение птиц, укромные

уголки в саду (скамейки, беседки), старинная (то есть екатерининская) мебель, старые чудакватые слуги, неказанно верные своим господам, и, конечно же, романтически настроенная девушка в белом платье».² Как выглядит “усадебное пространство” в СГ в контексте традиции? К концу XIX – началу XX вв. “усадебный текст” воспринимался как законченный, завершённый. Его воплощение в литературе во многом воспринималось как стилизация с обязательными отсылками к уже существующим текстам. Что общего в “усадебном тексте” русской литературы и описаниях усадьбы Белым и в чем специфика его обращения к теме усадьбы? Прежде всего рассмотрим образы усадьбы баронессы Тодрабе-Граабен в СГ.

ПОРТРЕТЫ И ПЕЙЗАЖИ

Как известно, усадьба в годы первой революции в сопоставлении с народным хаотическим миром воспринималась как традиционное русское, каноническое пространство. Именно так изображается усадьба в СГ. Так, семейные портреты на стенах подчеркивают сохранение традиции и связь поколений: «Здесь висели портреты; здесь года гарцевал генерал (прадед Кати. – В.К.) с треуголкой в руках на большом, темном, кое-где треснувшем полотне; и года разрывалась у его ног бомба, и года изрыгала она вовсе уже не яркий огонь; но в пороховом дыму генерал улыбался года и зеленый плюмаж треуголки плясал под ветром: бурно совершалось сражение под Лейпцигом, и храбрый всадник, мчась на бой, улыбался, глядя на бомбу...».³ В описании портрета четыре раза используется слово «года», и неизбежно рождается некое ощущение продолжения жизни этих персонажей во времени. Возможно, повторение слова «года» подчеркивает функцию портрета как символа связи поколений.

В «Дворянском гнезде» Тургенева в изображении дома героя Федора Лаврецкого портрет появляется в контексте связи поколений: «все в доме осталось, как было: тонконогой белее диванчики в гостиной, обитые глянцевитым серым штофом, протертые и продавленные, живо напоминали екатерининские времена; в гостиной же стояло любимое кресло хозяйки, с высокой и прямой же спинкой, к которой она и в старости не прислонялась. На главной стене висел старинный портрет Федорова прадеда, Андрея Лаврецкого...».⁴ Интересно, что в этом романе так подчеркивается связь поколений только в доме героя. Поскольку

важной причиной его несчастья было воспитание деспотическим отцом, это наводит на мысль о том, что в этом доме продолжается семейная трагедия. Портреты в усадьбе могут служить метафорой подавляющей человека консервативности и традиции.

“Враждебность” старых портретов к молодому поколению становится темой одного из усадебных стихотворений Белого. В стихотворении «Полунощницы» (1903), в котором много общих мотивов с СГ, когда графиня гадает на картах и предсказывает внучке грустную судьбу, «взирают со стен равнодушно портреты...». Предки не помогают потомкам, их холодное отношение – далеко не отношение хранителя:

Графиня гадает, и голос звучит ее трубный,
Очами сверкает как остро:
«Вот трефы, вот бубны...»

На стенах портреты...
Стопились девицы с ужимками кошки.
<...>
Вопросы... Ответы...
И слушают чутко...
Взирают со стен равнодушно портреты...
Зажегся взор шустрый...
Темно в переходах
И жутко...⁵

Атмосфера пространства, в котором висят портреты («Темно в переходах и жутко...»), подчеркивает деспотический характер предков, которые мешают счастливой жизни потомков.⁶ Согласно комментарию к стихотворению, образ графини и вся эта ситуация «подсказаны пушкинской «Пиковой дамой» (1833), произведением, оставившим глубокий след в творчестве Белого, в частности, в романах «Серебряный голубь» и «Петербург»» (далее – СП) (501).

В СГ отсутствует описание “холодных отношений” между портретами и жильцами дома, но трудно представить, что автор отказался от образа суровых портретов. В этом романе распространены мотивы давления семейной традиции и семейного несчастья,⁷ и можно предположить, что в некоторой степени эту роль выполняют и портреты. Отметим, что они подробно описываются именно в день “свары” (мужичьих волнений). В кризисный день они подчеркивают контраст между неизменным, традиционным пространством и новым, стихийным. Одновременно неподвижность и картинность портретов, описываемых в такой день, представляются проявлением равнодушия предков к жизни своих потомков. Возможно, это рав-

нодушие прежней эпохи к наступлению новой, бурной эпохи.

При этом важен стиль изображения прошлого и истории на полотнах. Очевидно, что картины стилизованы под XVIII в.: «И иные здесь были портреты: екатерининская фрейлина с собачкой на подушке и с бриллиантовым шифром на плече, пейзаж с объяснением в любви и с низко повисшей радугой, над которой Амур розовую пролил гирлянду; были и горы, каких нет в Гуголеве, и развалины замков, и прекрасно списанный фрукт – плоды творений какой-то голубоглазой персоны, кисейной, томной, чей обольстительный лик тут же грустил со стены...» (СГ 67). Эти портреты имеют общее с искусством XVIII в. только в мотивах, но их стиль (пышность, многоцветность) – в духе начала XX в. Вспомним, каким сдержанным и монотонным был стиль портретов XVIII в. Яркий колорит, орнаментальность, или, по словам И.Е. Репина, “глупость в красках”,⁸ безусловно, свойственны искусству начала XX в., таким художникам, как А. Бенуа, К. Сомов, Е. Лансере и т.д. Например, искусствовед С. Эрнст так пишет об известном портрете Сомова «Дама в голубом» (1897 – ок. 1900) (рис. 1): картина «об одной горнице мастера, где царствует всегда трогательная, прошедшая через строгий взор, расцветшая *по новому*, углуб-



Рис. 1.
К. А. Сомов «Дама в голубом» 1897- ок. 1900

ленно и тихо, жизнь «наша, здешняя»...».⁹ В «Даме в голубом» изображена старинная усадьба, но уже совсем в другом стиле, в современном духе. Старый мотив не мешает картине быть портретом новой эпохи.



Рис. 2.
К. А. Сомов «Осмеянный поцелуй» 1908

«Пейзаж с объяснением в любви и с низко повисшей радугой» напоминает картины, созданные «“певцом радуг и поцелуев”, как называли Сомова современники».¹⁰ Белый познакомился с Сомовым еще в период сотрудничества с «Миром искусства»¹¹ и увлекся его картинами до такой степени, что хотел посвятить художнику свои усадебные стихи «Объяснение в любви» (1903) и «Променад» (1903)¹² (хотя Сомов, слушая стихи, «подделки отверг»¹³). О влиянии мирискусников на творчество Белого свидетельствуют мемуары писателя: «Особенно я вызвал удивление стихами под Сомова и под Мусатова: фижмы, маркизы, чулки, парики в моих строчках, подделках под стиль, новизной эпатировали; мать и дядя любили моего «кузена»...».¹⁴ Пейзаж в СГ – почти двойник картины Сомова «Осмеянный поцелуй» (1908) (рис. 2), где изображается дворянская пара в усадебном саду, над которым висит радуга. Картина была впервые показана на выставке “Салон”, организованной С.К. Маковским, которая открылась в Петербурге 4 января 1909 г., в период, когда Белый работал над СГ.¹⁵ Белый приехал в Петербург в середине января для чтения лекции «Настоящее и будущее русской литературы», которое должно было состояться 17 января,¹⁶ и в конце февраля он написал первую главу СГ. Возможно, Белый позаимствовал пейзаж из «Осмеянного поцелуя». У него и раньше были стихотворения с мотивами любви, сада, радуги («Объяснение любви»), и Сомов писал картины на эту тему («Отдых на прогулке» (1896), «Пастораль» (1896)), с которыми Белый, несомненно, был знаком, так как хотел посвятить ему стихотворения.

“Русский” XVIII в. был любимой эпохой мирискусников, искусствовед В. Круглов

отмечает: «Эпохой рококо навеян ряд идиллических жанров – “Купальня маркизы” (1906) Бенуа, “Осмеянный поцелуй” (1908) Сомова, окрашенных лукавой улыбкой и нотами эротики. Яркий и солнечный мир, точно умытый очищающим дождем, в холсте “Осмеянный поцелуй”, кажется, олицетворяет навсегда ушедший “золотой век” гармонии и красоты».¹⁷ Другой искусствовед Г. Кречина подчеркивает театральность и ироничность этой картины: «живописный уголок старинного сада, где на фоне свежей зелени боскета, как на сцене, милые куколки-марионетки в костюмах давних времен разыгрывают пикантную сценку».¹⁸ Кажется, ее видение гораздо ближе к представлениям Белого. Как отмечает А.В. Лавров, в раннем творчестве (до «Симфонии») Белого иронии по отношению к “сказочному золотому времени” не было, но уже в «Симфониях» появилась тема двойного мира – идеального и банальной реальности.¹⁹ Так, в усадебных стихах и СГ отмечается не тяготение к ушедшему времени, а ироническая картинность и театральность усадьбы: «Дарьяльский в богатейшую перебрался усадьбу с парком, с парниками, с розами, с мраморными купидонами, обросшими плесенью» (СГ 19). Таким образом, «ирония, кукольная театральность мира»²⁰ и манерность в описании усадьбы и стилизации портретов в СГ, несомненно, перекликаются с творчеством мирискусников. Слова Петрова-Водкина о мирискусническом ретроспективизме можно отнести и к образам усадьбы у Белого: «Прошлое здесь лишь для того, чтобы от него рикошетом возникло современное».²¹ Как свидетельствует название цикла «Прежде и теперь», в котором поэт собрал иронические стихотворения об обветшалой усадьбе, он стремится сопоставить прошлое и изменившийся мир, описать приход новой эпохи.

ПРЕДМЕТЫ

По мнению исследователя усадебной культуры М.В. Нащокиной, в портретах и предметах русской усадьбы воплощается «связь поколений, значимость для истории конкретной семьи, рода, сословия. Бережно сохранялись и по-своему канонизировались с конца XIX в. старые родовые гнезда, обретая черты живых семейных музеев. Во многих из них сохранялись галереи семейных портретов, предметы искусства и убранство интерьеров XVIII – начала XIX вв., коллекции живописи, скульптуры, монет, оружия, наконец, великолепные библиотеки прежних владельцев».²² Усадьба в СГ также хранит

библиотеку и предметы интерьера: «Тут был и шкаф, резной, неизвестно откуда попавший; из пыльного стекла тускло мрачнели – Флориан, Поп, Дидерот и отсыревшие корешки Эккертхаузена – “Ключ к объяснению тайн природы”» (СГ 67). Отметим, что автор пишет не “Дидро”, как было принято в начале XX в., но “Дидерот”, как писали XVIII в. Рассмотрим предметы: «нежный дневник (екатерининской фрейлины. – В.К.) сохранился в шкафчике, на котором стояли амуры, пастушки, китайцы фарфоровые и франт» (СГ 67). И здесь очевидна стилизация, так как в усадебном тексте русской литературы обычно такие статуэтки не описываются.²³

К тому же, “пастушки, китайцы фарфоровые” ассоциируются со сказкой Андерсена «Пастушка и трубочист». В своем письме к Иванову-Разумнику от 1-3 марта 1927 г. Белый сообщает, что он сильно увлекался Андерсеном с 1884 по 1887 гг.²⁴ Главные герои сказки – три куклы: фарфоровая пастушка, маленький трубочист и старый китаец. С помощью стилизации, основанной на сказке, автор хочет показать, что воспринимает старину как игрушечный мир, мир детской сказки. Любопытно, что в произведениях наблюдается сюжетная параллель: влюбленная пара, пастушка и трубочист, обручились и решили убежать из дома, поскольку старик пытается воспрепятствовать их союзу. «Тут же стояла и еще одна кукла, в три раза больше их. Это был старый китаец, который кивал головой <...> Он утверждал, что имеет над ней власть, и потому кивал головою оберунтер-генерал-комиссар-сержанту Козлоногу, который сватался за пастушку <...> Он сделает тебя обер-унтер-генерал-комиссар-сержантшей! И у него целый шкаф серебра, не говоря уже о том, что лежит в потайных ящиках!».²⁵ Перед бегством трубочист спросил у пастушки: «А хватит ли у тебя мужества идти за мною всюду? <...> Подумала ли ты, как велик мир? Подумала ли о том, что нам нельзя будет вернуться назад?» Она согласилась пойти с ним, но увидев огромный необъятный мир, сказала: «Я не вынесу! Свет слишком велик! Ах, если бы я опять стояла на подзеркальном столике! Я не успокоюсь, пока не вернусь туда! Я пошла за тобою куда глаза глядят, теперь проводи же меня обратно, если любишь меня!».²⁶

С полным правом можно сказать, что произведения перекликаются. Судя по общим мотивам обручения, бегства из закрытого пространства – дома, властного старого человека, который предпочитает богатого женою бедному, сказка соотносится по сюжету с СГ (по взаимоотношениям Дарьяльского,

Кати и баронессы). Сказка подготавливает нас к тому, что героиня СГ не покинет свою родную усадьбу. Рассмотрим еще одно, менее явное сюжетное совпадение. Вопрос, который трубочист задал пастушке, напоминает вопрос Дарьяльского к Кате. Перед началом важного для них действия он также спрашивает невесту: «Если не примешь ты меня, каким родила меня мать, я уйду от тебя далеко, а вдали от тебя я паду низко, потому что огненна моя страстная кровь; и кровь меня отравляет. Катя, невеста моя, за кого ты идешь? Если б ты знала!..» (СГ 98). Катя отвечает: «Принимаю тебя всяким...».

Такие явные параллели между персонажами СГ и куклами из сказки говорят о том, что герои СГ также управляются внешними силами: роком, эпохой общественных перемен, наследуемым образом мысли, учениями секты и т.д. Марионеточность как способ выражения бессилия человека перед миром была также театральным приемом того времени. Мейерхольд, с которым Белый сотрудничал позже при постановке «Петербурга», объясняя приемы, используемые в театре марионеток при постановке «Чудо святого Антония» (1906), подчеркивает: ««Прием этот взят как лучший способ отразить жизнь в свете мирозерцания Метерлинка. На большой сцене реального мира мы тоже марионетки, управляемые невидимой рукой» (С. Игнатов). И вот театр марионеток всплывает как маленький мир, являющийся наиболее ироническим отражением мира действительности».²⁷ В СГ мотив марионеточных персонажей подчеркивает театральность усадебного пространства.

«Сказочный мир», описанный в раннем творчестве и «Симфониях», трансформируется в СГ в духе рубежа веков, он не может существовать в прежней форме. В романе счастливым «сказочным миром» является усадьба. Катя описана, как принцесса (СГ 78, 102), у нее лебединая шея: «склонилось в кудрях спокойно ее овальное, на лебединой шее лицо...» (СГ 71). Лебедь – любимый мотив раннего творчества Белого («Рассказ № 5», «Симфонии»), заимствованный из сказки Андерсена и романа Грига.²⁸ Автор дает понять, что блаженство и гармония сказочного мира-усадьбы утрачены.

Как известно, в основе изображения театральности усадьбы лежит мысль о разрыве с родной культурой и традицией и повороте к европейской культуре, о чем говорят и предметы в СГ. Большинство семейных традиционных предметов – симво-

лов связи поколений относятся к европейской культуре и мифам: “фрейлина”, “амур”, “горы, каких нет в Гуголеве”, “развалины замков”. Описывается «шелк ее утреннего матинэ, обвисшего лионским тонким кружевом» (СГ 74), «вокруг стола стояли венские стулья» (СГ 67). Двойной характер предметов отражает тенденцию русской культуры XVIII-XIX вв. Как отметил В. Щукин, «активной, новаторской, преобразующей тенденцией была тогда европеизация культурной элиты со всеми вытекающими последствиями, то есть с усвоением постренессансных форм быта и мышления, а также индивидуализма и рационализма Нового времени. Этой тенденции противостояла иная, состоящая в сохранении традиционных (для России – восточноевропейских, византоцентрических, с многочисленными североазиатскими заимствованиями)».²⁹ Ю.М. Лотман также отмечает своеобразное двоемирие русской культуры XVIII в. в связи с проблемой восприятия европейской культуры в русских усадьбах: «...европеизация акцентировала, а не стирала неевропейские черты быта <...> надо было усваивать формы европейского быта, сохраняя внешний, <чужой>, русский взгляд на них...».³⁰

Заметим, что предметы являются знаком сохранения традиции, но не древней, не архаичной, ее корни уходят не глубже XVIII в. Иными словами, усадьба – пространство сравнительно новой традиции, и сохранились еще места, наполненные атмосферой древней (языческой) Руси.³¹

Мотив распада усадьбы

Как можно заметить по процитированным описаниям, в СГ неизменно подчеркивается обветшалость усадьбы: «стол промеж двух белых колонн с *отставшей штукатуркой*» (СГ 67), «клумба с *безголовым* нагим юношей, склоненным на камне и подымавшим свой *желтый, поросший плесенью локоть*» (СГ 67), «в гостиной стояла Катенька Гуголева, баронессина внучка, склонясь на рояль, и рассеянно оглядывала старую, кое-где с *потемневшей позолотой мебелью*, обшитую красным сафьяном» (СГ 67). Безусловно это символически выражает неизбежность прощания с дворянской культурой.³²

Другой признак разрушения усадьбы – проницаемость ее границ. Раньше усадьба была закрытым спокойным местом: «пребывание Дарьяльского в наших местах определялось само собою; уж не следили теперь за ним, да и следить было трудно: в баронессину усадьбу не всякий был вхож» (СГ 25).

Но к моменту начала действия границы между усадьбой и внешним миром исчезают. Когда Дарьяльский вбегал в усадьбу из деревни Матрены, он заметил, что «не заперты ворота», и подумал, что «сторожу следовало бы сделать внушение, чтобы сторож на ночь ворота запирали, а то всякий так заберется в ограду; ищи его потом по кустам; как раз заберется в дом, да тебя и придушит, обокрав в придачу баронессу» (СГ 66). Это означает, что усадьба уже не охраняет Дарьяльского от соблазна, хотя он думает, что здесь он в безопасности. Он запер ворота, но на следующий день Матрена свободно входит в сад усадьбы:

Но вот слышит Дарьяльский топот босых на террасе ног, и как луч певучий, сладкий он слышит голос:

– Барышня, миленькая, ландышей вам не надать? Сами для вас собирали в лесу...

Вышел он на террасу – смотрит: в зеленом хмелю, в золотом, в воздушном, в точно сон, певучем луче вчерашняя его стоит баба рябая, поглядывает баба рябая на Катю <...> ветерок перелетный; пошел на небе просвет; озлащенные вдоль отошли дожди, и от дождей – радуга седмицветная. (СГ 80)

По-видимому раньше такого не было, поскольку лакей Евсейч удивляется ее появлению и говорит: «Господи, Боже мой, и с чего вы, ироды, в барский шляетесь сад, и чего это садовник смотрит?» (СГ 81). Обратим внимание на два важных мотива – “ландыш, собранный в лесу” и “радуга”. По словарю символов цветов, ландыш – цветок счастья, нежности, но одновременно ядовитый. Двойственность сущности цветка совпадает с двойственностью личности Матрены («рябая баба» и «сестрица»). К тому же, лес является хаотическим, мистическим пространством. Матрена как бы “заразила” каноническое усадебное пространство “нечистой силой”. Интересно, что эти цветы особенно вредны для домашней птицы: «Бывали не раз случаи, что куры и другие птицы, наклевавшись их, отравлялись и даже умирали». ³³ При описании Кати часто используется сравнение с птицей: «по Евсеичиным понятиям, совсем еще Катенька барское дитя, а стало быть, к детскому лепету вовсе не след прислушиваться порядочному лакею: детский лепет, известное дело, – *птичий свист*, не более того» (СГ 72), «склонилось в кудрях спокойно ее овальное, на лебединой шее лицо...» (СГ 71), «Как она

там стояла, его, его, – еще вчера от него *улетавшая* и уже опять к нему возвратившаяся, его невеста» (СГ 79). И она не на людей, а на птиц обращает внимание: «так же кормит она *голубей*, плутовато смеется *ласточке*» (СГ 68), «Так почему же не удостоивает вниманьем людей ученых и известных, но удостоила вниманьем Евсеича, *ласточку* или свою подругу глупую Лелю?» (СГ 69). И прямо перед тем, как Матрена входит в сад, мы видим длинное описание связи Кати с ласточками: «удлиненное, бледное ее, немного худое лицо чуть-чуть порозовеет, как розовеет яблочный лепесток, когда провизжит ей ласточка, черными крыльями расстригая воздух <...> и исходит она смехом над уловками черной ласточки: она знает, что гуголевские ласточки заюлили неспроста вокруг нее...» (СГ 80).

Кроме этого, важно другое значение ландышей – как «букета в Троицын день». Поэт пишет:

На рубеже весны и лета,
Заветы старые храня,
Никто не выйдет без букета
На праздник Троицына дня.³⁴

Как раз в Троицын день Дарьяльский в первый раз встретился с Матреной, поэтому только на следующий день он вернулся к Кате (и в этот день Матрена принесла ландыши). Иными словами, он не встретил *Троицын* день с Катей, с которой обручился только *три* дня назад: «Еще *три только дня*, как обручился с любимой он» (СГ 20). Он мечтал об обручении *три* года: «Девичий раненный сердцем два сподряд лета искал он способа наивернейшей встречи с барышней любимой здесь <...> В этом он так обошел всех, что и вовсе на *третье лето* переселился в Гуголево, в бабинькину усадьбу...» (СГ 19). И Матрена появляется как *третий*, лишний человек, разрушительница. Из-за иронических повторений и дурных поступков героя в Троицын день снижается сакральное христианское число.³⁵ В этом контексте очевидно, что Матрена нарочно принесла букет в Троицын день, смысл которого она кощунственно искажает. Снижается смысл не только Троицына дня, но и самой троицы, т.е. христианства. Надо отметить, что святое семейство также стало объектом кощунства. В СГ изображена сектантская “святая семья” – Кудеяров, Матрена, Дарьяльский. Ассоциация с христианскими мотивами в этом произведении не раз отмечалась в исследовательской литературе. Кудеяров-столяр, мечтающий, что его сожительница родит “голубиною

чадушка” как нового Христа, ассоциируется с образом плотника, св. Иосифа.³⁶

В романе можно найти сюжетные аналогии со сказкой бр. Гримм «Белоснежка». В обоих произведениях “колдунья” приходит из леса и дает нечистый предмет счастливой, красивой “принцессе”, которая живет в замкнутом пространстве.³⁷ Катя – тоже “принцесса”, непосредственно перед появлением Матрены автор пишет: «ее не замечает, ее цветенья не видит; у нее, принцессы Кати, прощенья не просит; Катя сидит, обсыпается лепестками любви, лепестки ветер кружит, ветер их сушит; обсыпается бедная Катя...» (СГ 78). В отличие от принцессы из сказки Катя не умрет в прямом смысле слова, но автор так описывает ее страдания: «не узнает случайный прохожий, что тут была смерть, хотя бы одного только чувства – но смерть; так и душа молодая <...> не топчите лист придорожный, никогда молодую душу не трогайте вы! Никогда, никогда не узнаете вы, где, когда, почему совершается *смерть в молодой душе!*» (СГ 71). И в том, что Матрена принесла цветок Кате, “обсыпавшейся” от горя, от любви Дарьяльского к Матрене, есть иронический смысл.

Любопытно, что в СГ в оба художественные пространства, символизирующие канонический старый мир – усадьбу и церковь, – вторгаются растения. Здесь мы не будем касаться этого подробно, но растения глубоко связаны с языческим миром, и появление Матрены с растением можно считать вторжением сектантской силы в чистое пространство.

Что касается радуги, то в североевропейских мифах она считалась мостом (Bifrost = мост радуги) из этого мира в небесный дворец (Asgard).³⁸ Белый, автор «Северной симфонии», посвященной Григу, был очень хорошо знаком с североевропейскими мифами и сказками. Но в принципе неважно, знал ли он символику радуги в североевропейских мифах, так как радуга во многих культурах служит символом связи с другими мирами и началами. Например, в библии радуга, которую семья Ноя видела после наводнения, была символом примирения Бога и человека, восстановления пути между этим и тем миром.³⁹ Радуга в СГ также означает, что установилась связь между двумя мирами – усадьбой и внешним миром. В отличие от библии, эта связь приносит бедствия усадьбе. Как писал Лотман, всякая связь с внешним миром может быть угрозой для закрытого пространства.

Радуга становится чем-то вроде символа

исчезновения границ: в этот день в первый раз мужики толпой хлынули в усадьбу с кольями:

Катя с Дарьяльским стояли уже у окна; вид открывался оттуда на двор <...> В кожаной куртке и в больших охотничьих сапогах он стоял на крыльце, зажимая ржавый в руке своей “бульдог”, зычным голосом перекрикивая рев коричневых, со всех сторон на него напиравших зипунов, и пренахально потрясая над ними белесоватой, будто растрепанная пакля, бородкой; зипуны обступили; зипуны карабкались на перила крыльца; зипуны перли да перли на экономию; иные из них были с кольями; иные же просто поплевывали в кулаки: орали же все. (СГ 85)

В тот же день в усадьбу приехали нежеланные гости – генерал Чижиков, Еропегин, Чухолка. Заметим, что эти четыре события (проявление рассеянности садовником, появление Матрены, свара, приезд гостей) произошли одно за другим сразу после того, как Матрена соблазнила Дарьяльского. «В усадьбе гораздо реже возможно состояние *вдруг*»,⁴⁰ но Дарьяльский (он также пришлый) нарушил идиллическое, мирное течение времени. Другими словами, разрушение старого канона происходит не только в плане пространства, но и в плане времени. В семейных портретах и ежедневном чаепитии проявляется вечный неспешный поток времени, без резких поворотов. Чаепитие в усадьбе описывается как торжественный обряд, символизирующий стареющую Россию:

Не так ли и ты, старая и умирающая Россия, гордая и в своем величье засыпавшая, каждодневно, каждодневно в тысячах канцелярий, присутствий, дворцах и усадьбах совершаешь эти обряды, обряды старины? Но, о вознесенная, – посмотри же вокруг и опусти взор: ты поймешь, что под ногами твоими развертывается бездна: посмотришь ты и обрушишься в бездну!.. (СГ 74-75)

Здесь можно наблюдать интересное совпадение со многими другими произведениями об усадьбе, например, с «Обломовым» И. Гончарова, «Семейной хроникой» С. Аксакова. В «Семейной хронике» описание ежедневных богатых семейных ужинов создает приятную атмосферу продолжающейся традиции. В «Обломове» также из повторяющих-

ся изображений ужина рождается некое чувство потока времени, вечно продолжающегося. Но в отличие от «Семейной хроники» это безвременье и застой. По В. Щукину, «время в Обломовке течет не от прошлого к будущему, а движется по кругу, точнее, по трем параллельным кругам «натурального», то есть первобытного, бытия: дневному, годовому и семейно-родовому. Отсюда, от первобытно-материального понимания естественности, берется и *характерный для Обломовки культ еды* и предпочтение тучности и румянца на щеках худобе и бледности. Правда, иногда эта идеальная цикличность нарушается разными непредвиденными событиями...».⁴¹ Знаковым обрядом в СГ является чаепитие, а не ужин. Чаепитие – один из традиционных русских обычаев (по крайней мере, до начала XX в.) противопоставляется новому времени. К тому же, чаепитие – более «обрядное» действие, чем ужин. Другими словами, оно более связано с театральностью, о которой мы поговорим ниже.

Значение фамилии Тодрабе-Граабен тоже намекает на закрытость, отчужденность, упадочность этой семьи. Тодрабе ассоциируется с немецкими словами “Tod” (смерть) и “Rabe” (ворон). Ворон является спутником смерти, а Граабен ассоциируется с “Grab” (могила). Можно сопоставить это с символической фамилией «Ларины» в «Евгении Онегине». Дом Лариных гостеприимен, в нем часто собираются гости, «по древнеримской мифологии Лары – божества домашнего очага и покровители патриархальной общины».⁴²

ОТНОШЕНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ К УСАДЬБЕ

Рассмотрим, как персонажи относятся к усадьбе. В этом проявляется их отношение к традиции, европейской культуре, т.е. к тому, что она символизирует.

Что касается Кати, отметим, что повторно описывается сильная связь Кати с Францией: «Катя стояла, склонясь над роялью с томиком Расина в руках; она воспитывалась на французских классиках» (СГ 68). Матрена даже прямо называет Катю французенкой: «– Таперича, – вдруг обернулась Матрена, – вертай ты к своему дуслу; поди, соседи увидят, французенке твоей донесут, Катерине Васильевне донесут, – усмехнулась нагло она, – твоему писаному ангелочку» (СГ 117). В этом контексте Катя предстает типичной “усадобной” барышней, воспитанной в соответствии с традициями русской усадьбы на французской культуре.

Но усадьба нередко играет роль тюрьмы,

особенно для молодых персонажей, поскольку традиции, сохраняющиеся в доме, часто ограничивают свободу. Катя также мечтает уйти из усадьбы с женихом, как Наташа в «Рудине» или Лиза в «Пиковой даме»: «Далеко был теперь ее Петр; но к нему Катя вернется; будет жизнь ее, будет; и жизнь эта будет вольна и свободна; будут в краях иноземных, заморских они с Петром – в тех краях, где дурная людская молва будет гнаться за ними и не угонится; ни дурная молва, ни бессильные бабкины воркотанья; будет день: счастливые супруги, они вылетят на волю из старого гнезда; и это время уже придит...» (СГ 104). Обратим внимание на словосочетание «старое гнездо», которое использовано при описании мечты Кати об уходе из усадьбы, оно, безусловно, напоминает тургеневские “усадобные” романы. Между Катей и Наташей в «Рудине» есть несколько аналогий. Обе чувствуют, что усадьба для них – не совсем родное место, скорее, это территория властной хозяйки – родственницы (матери или бабушки), которая надзирает за ними. В СГ усадьба описывается прежде всего как бабушкина даже в рассказе об обручении Кати и Дарьяльского: «Дарьяльский проводил лето в гостях у бабки барышни Гуголевой <...> на третье лето переселился в Гуголево, в *бабинькину усадьбу*, к *баронессе Тодрабе Граабеной*» (СГ 19).⁴³

Также много общего между сюжетом «Пиковой дамы» (особенно оперной версии) и СГ, между образами Лизы и Кати, графини из «Пиковой дамы» и баронессы Тодрабе-Граабен. Надменные, гордые старые дворянки имеют власть над молодой родственницей, которая мечтает уйти из дома с женихом. Но в отличие от страшной и загадочной старой графини, баронесса в СГ лишена былой власти – она позволяет брак с Дарьяльским и плачет как ребенок у Кати, которая утешает ее простой карточной игрой. Бессилие хозяйки усадьбы также символизирует упадок усадобной культуры.

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ И ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО

Теперь рассмотрим отношение Дарьяльского к усадьбе. Он воспринимается как чужой в этой среде человек, так как не имеет дворянских манер и отец его был простым чиновником казенной палаты (СГ 37). Баронесса Тодрабе-Граабен всячески унижает его, «на свое указывает богатство и знатность происхождения или пускает намеки о корыстных видах Петра, о желанье его стать богатым и о том, что кабы не он, попович, Катя была бы за князем Чиркизилари» (СГ 69). Даже невесту беспокоит мысль о его

низком происхождении: «у него поповская кровь? Нет, этого она не может думать, не хочет» (СГ 70). Все жители усадьбы, в том числе сам Дарьяльский, остро осознают его чуждость усадебному миру: «замечит Петр, что гордая бабка его всячески унижает» (СГ 69). Дарьяльский входит в это закрытое пространство, как “трикстер”. Для баронессы он является разрушителем ее мира, для Кати – в некоторой степени угрозой, но одновременно (и это значение важнее) спасителем от ограниченного мирка. На самом деле, как мы уже отмечали, с его появлением в усадьбе одно за другим происходят неожиданные события. Рассмотрим эту проблему с точки зрения героя: что означает для Дарьяльского приход в усадебное пространство? Вопреки подозрениям баронессы ясно, что он пришел не за богатством, но за спасением любовью. Обратим внимание на описание его прощания с усадьбой: «весь озарен и высок, что сверкающий светом красавец, в ясные облаченный доспехи, и светлел, и сверкал на холме среди бурного моря зеленых листьев старинный дом; он из самых из волн возносил *розовые от зари колонны*, что высокие мачты корабль, уплывающий в море; от колонн тех высеребренный купол раздувался, что парус: дом уплывал от Петра к горизонту по зеленому морю дубовых крон; *на корабле отплывала от жизни его принцесса Катя*» (СГ 102). Здесь очевидно тождество усадьбы и Кати (с точки зрения Дарьяльского), объединенных общими мотивами розы и корабля. Автор повторно (уже иронично) сравнивает Катю с розой: «*А розовый ее, бледно-розовый, как распутившийся лепесток, чуть полуоткрытый рот, – бледно-розовые, созданные для поцелуев губы <...> удлиненное, бледное ее, немного худое лицо чуть-чуть порозовеет, как розовеет яблочный лепесток...*» (СГ 80).

Любопытно, что автор выбирает слово “корабль” как символ спокойного места, укрытого от окружающего мира.⁴⁴ В «Евгении Онегине», например, в отношении “господского дома”, “барского дома” Онегина, уединенного, как дом в СГ, иронически используется слово “замок”. Татьяна спрашивает у дворовых: «Увидеть барский дом нельзя ли?» (7 XVII), а покидая его «...просит позволения / Пустынный замок навещать» (7 XX).⁴⁵ В отличие от замка, который символизирует замкнутость героя и отказ от любви, слово “корабль” в СГ выражает преходящий характер любви, а также то, что для героя любовь является единственным спасением в море-хаосе.⁴⁶ Иными словами, для него усадьба – пространство счас-

тья, девичьей любви и прежде всего спасения. Любовь к Кате имеет для него большое значение.⁴⁷ С детства Дарьяльский, ища свой духовный путь, скитался в поле и в монастырях, интересовался философией и мистицизмом, но ни в чем не нашел спасения. Он надеялся, что Катя станет его спасительницей, новым жизненным путем: «Подобно путнику, тьмой окруженному стволов, кустов, лесов и лесных болот, обдувающих тумана ледяным вздохом, чтоб войти в грудь того путника и огневицей есть потом его кровь, так что тшечно потом, шатаясь, ищет ту он лесную тропу, с которой давно уже сбил, – *подобно такому путнику жизнь, свет и души благородство отдал Кате, невесте своей, Дарьяльский, ибо жизни она его стала стезей*» (СГ 65). Он даже молится ей: «Выбрался на дорогу: Катя, спаси – уже недалеко до Гуголева» (СГ 66).

Другими словами, он желал преображения в любви. Однако в его поведении в усадьбе чувствуется не искренность, а, скорее, искусственность и театральность. В контексте русской культуры сама усадьба воспринималась театральным пространством. В статье «Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века» Ю.М. Лотман пишет о театральности усадьбы, отмечая “маскарадные” обряды и два типа поведения (дворянский и общенациональный): «Для русского XVIII в. исключительно характерно то, что дворянский мир ведет жизнь-игру, ощущая себя все время на сцене, народ же склонен смотреть на господ как на ряженных, глядя на их жизнь из партера».⁴⁸ Надо отметить, что в литературе и искусстве начала XX в. тема усадьбы связана с “двойной театральностью”: мирискусники смотрели на прошлое глазами современников и осознавали смешную театральность уходящего мира. В СГ мы видим такую традиционную театральность в описании чаепития как обряда (СГ 74-79). В поведении Дарьяльского также важна эта “двойная театральность”, в нем ощущается чужой взгляд на его собственную театральность.

Театральность Дарьяльского – это, во-первых, проявление его оригинального мироощущения, а во-вторых, способ поведения. Поясним это на нескольких примерах. Перед баронессой и Катей он внезапно начинает длинную пустую речь о классической литературе. Не замечая, что никто не слушает его, он продолжает бессмысленный актерский монолог, не подходящий к усадебной атмосфере, как будто один играет на сцене:

– И еще говорит Феокрит, что Пана высекали крапивой, а он потом лежал в канаве и чесался; одни филологи утверждают, будто чесался он оттого, что лежал в крапиве; другое же филологическое течение объясняет сечением чесотку Пана... Обо всем этом говорится в седьмой эклоге, которая есть “*Regina eclogarum*”.

– Ах, да оставь же! – Катенька встала, и глаза даже ее наполнились слезами.

– Хорошо-с... кхе-с-кхе-с, что бабинька-с извоили встать и уйти-с... а то бы она даже вовсе не были – кхе-с-кхе-с-кхе-с – довольны, – укоризненно замечает Евсей, но его Дарьяльский уже и не видит, как не видел он, что к себе ушла баронесса, дубовой палкой простучав по коврам; он обернулся и с восторгом смотрел на Катеньку, как она там стояла <...> как там она стояла, овеянная зеленым хмелем и в опадающих каплях дождя!

О, пиршеством исполненное мгновенье! (СГ 79)

Здесь мы видим, что театральны и искусственны не только его поведение, но и восприятие мира («она стояла, овеянная зеленым хмелем и в опадающих каплях дождя! / О, пиршеством исполненное мгновенье!»). С его точки зрения мир имеет театральный оттенок: словом, он видит то, что хочет (как будто остальной мир невидим во тьме зала театра) и как хочет видеть (по своему сценарию). Для него окружающий мир всегда должен быть драматично связан с его настроением, с эволюцией его души, как будто это театр для него одного.

С другой стороны, он ведет себя театрально, чтобы скрыть свое раздвоение, которое выражается в любви к Кате и Матрене. Он сам осознает свою темную, разрушительную сторону даже в светлые дни после обручения (СГ 64-67). Следует обратить внимание на содержание его речи. С первого взгляда оно просто абсурдно, но, возможно, издеваясь над идиллическим поэтом Феокритом, Дарьяльский бессознательно иронизирует над своим раздвоением, существованием в “идиллическом усадебном пространстве”.

Рассмотрим еще одно проявление его “театрального поведения”. Когда Матрена неожиданно появилась на террасе усадьбы, он играл роль счастливого жениха:

Но Петр обвивает Катю рукой; пусть весь видит мир, что она, Катя, его невеста; баба, продолжая следить ногами, сходит с террасы <...>

Ах ты, солнечный луч золотой, ах, перелетный ты ветер: цветы цветут, и веселая зелень танцует в лучах, и смеется в лучах, чему-то обрадовавшись, Дарьяльский; Катю нежно увлекает с террасы и вдруг, в порыве веселья, вдруг начинает скорее кричать, чем петь. (СГ 81)

И здесь театральны и его поведение, и восприятие мира. К тому же, любопытно, мир для него является зрителем его спектакля (Матрена сейчас для него мир) и терраса усадьбы служит сценой театра. Как мы уже отмечали, его театральность основана на осознании его раздвоения. На первый взгляд он нечто вроде эгоистического актера, который играет свою роль независимо от воли других людей, но на самом деле он заметил, что «на мгновенье сдвинулись Катины брови...» (СГ 81).⁴⁹ Катя нахмурилась, потому что почувствовала его фальшь.

В театральности жизни Дарьяльского есть существенный подтекст. Думается, его театральность как выражение отношения к миру связана с жизнотворчеством символов. Дарьяльский желает спастись в любви к Кате, и для этого осознанно выбирает роль жениха. Связь театральности его поведения с желанием жизнотворчества очевидна. Она прослеживается с самого начала его жизни. В детстве «он объявил отцу, что и в Бога не верит, в доказательство чего вынес из своей каморки образ и шваркнул в угол; как печалились и отец, и мать, а он, юный нехрист, молился красным он зорям и невесту чему, снисходящему душу с зарей», «ища тайну своей зари и не находя ее нигде, нигде; и вот уже он одичал и уже не увлекал никого; вот он странник, один среди полой со странными своими, не приведенными к единству мыслями, но всегда с зарей, с алыми с переливами, с жаркими, жадными ее поцелуями; и зоря сулит какую-то ему близость, какое-то к нему проближение тайны; и уже он – вот в храме; он уже в святых местах, в Дивееве, в Оптине и одновременно в языческой старине...» (СГ 37). После ухода из усадьбы он также продолжает играть: при встрече с Матреной ходит в венке, когда он уходит из секты, вдруг резко меняет манеру поведения: из простонародной она превращается в барскую. Не испытывая колебаний или чувства, что совершает измену, он просто начинает играть

другую роль: «...медник в Петре не узнал давешнего молодчика...» (СГ 214). Для него существенна связь поиска жизненного пути и театрального поведения.

Как пишет А. Вислова, «именно на рубеже двадцатого столетия игра и театральность стали определять не только сам стиль художественной культуры, но и стиль жизни, поведения ее создателей»,⁵⁰ стилизация собственного облика была свойственна в той или иной степени очень многим деятелям «серебряного века». ⁵¹ Театральность Дарьяльского объясняют слова Л. Гинзбурга: «Жизнетворчество символистов никак не могло отряхнуть прах повседневности и поэтому оборачивалось гротеском, «мистическим шутством». Где, например, граница между буффонадой и идеальностью в том культе Любви Дмитриевны Блок, служителями которого Белый и Сергей Соловьев объявили себя в 1900-х годах?». ⁵² Вспомним, что он тоже поэт и пишет о «белолилейной пяте, о мире уст, и даже... о полиелее ноздрей» (СГ 19). ⁵³ Дарьяльский, стремясь отразить свое переживание любви к Кате в творчестве, пытается понять свою роль в жизни с помощью творчества. Белый пишет в статье «Театр и современная драма»: «Творческая идея становится для всех жизнью более ценной, нежели данная вам жизнь... Быть может, последняя цель драмы содействовать преобращению человека в таком направлении, чтобы он стал сам творить свою жизнь, населяя ее событиями роковыми. В таком случае жизнь человека – это данная ему роль, и от него зависит понять эту роль и осветить ее творчеством». ⁵⁴ Но в стихотворениях Дарьяльского сочетание бытовой и поэтической, а также религиозной лексики звучит нелепо и, разумеется, выражает поверхностную, формальную сущность его жизнетворчества. В описании и «восторженного» сада и особенно мистической зари сказывается его теургическое стремление видеть мистический, сакральный смысл в пейзаже. В этом также проявляется общее между жизнетворчеством Дарьяльского и символистов. При этом важно, что автор пародирует не только героя, но и теургию, жизнетворчество символистов. Хорошо известна тенденция Белого, с одной стороны, восхищаться, а с другой, пародировать разные начала, важные для символистов и для него самого: миф аргонавтов, философию Ницше, Соловьева, вечную женственность. И здесь автор смотрит на концепцию символистов сторонним взглядом.

ВРАЖДЕБНЫЕ ОТНОШЕНИЯ МЕЖДУ УСАДЬБОЙ И ВНЕШНИМ МИРОМ

О символике деревень написано много. По J. Elsworth, Гуголево, в котором стоит усадьба невесты Дарьяльского Кати, символизирует западное начало, а Лихов, где находится дом сектантки Феклы Матвеевны, – восточное. Целебеево, расположенное посередине, является местом, где соприкасаются оба начала. ⁵⁵ О западном начале Гуголева писали и Л.К. Долгополова и А.В. Лавров, ⁵⁶ можно сказать, что это стало общим местом в исследовательской литературе. ⁵⁷ Поэтому мы не будем подробно останавливаться на символике деревень, отметим лишь два эпизода, ранее не привлекавшие внимание, в которых отражаются враждебные отношения Гуголева и внешнего мира.

Обратим внимание на эпизод вышивания:

...старуха нахмурилась, преклоняясь
к пальцам и *будто на них нападая*
иглой, от которой тянулась малиновая
нить шелка; она вышивала крону зеленых
листьев; а теперь на зеленой кроне
она дошивала вишню; в окне пробежал порыв; псы издали пролаяли, и
поднялся гам; галдели с гумна, и голо-
са приближались. (СГ 84)

Баронесса Тодрабе-Граабен как хозяйка усадьбы является представителем закрытого пространства. Ее действие – вышивание, воспроизведение части природы в маленькой рамке пялец – не имеет ли что-то общее с работой садовника? И в посадке искусственного насаждения, и в перенесении его на ткань сказывается желание контролировать природу, изменять “другое”, непонятное, стихийное, грозное, превращая его в “свое”, безопасное. Выражение «*будто на них нападая иглой*» подтверждает эту мысль. Важно, что этот эпизод описывается прямо перед мужицкими волнениями (баронесса уже слышит голоса приближающихся к дому бунтующих мужиков), т.е. в момент наибольшего обострения конфликта между внешним и внутренним мирами. Этот эпизод говорит о том же, что и запущенный сад усадьбы, – наступает время, когда намерения человека регулировать природу становятся бесполезными.

Враждебные отношения между усадьбой и внешним миром проявляются также в описаниях дороги. Когда Катя ждет Дарьяльского, долго гуляющего в Целебееве и мучающего ее, дорога к Целебееву “язвительно улыбается” к Кате:

...он еще все у попа сидел и курил, в то время как быть бы ему в Гуголеве, где уж хватились небось его, где простыл уж обед, и Катя, из зеленых акаций сада, где смотрела на пыльную и тусклую *дорогу, язвительно улыбающуюся ей из зеленой ржи и убегающую к Целебееву*. (СГ 37)

Как жители усадьбы ненавидят внешний мир, так окружающий мир язвительно относится к усадьбе. Дорога – пограничное пространство – в СГ принадлежит к внешнему миру. Она противостоит усадьбе как статичному пространству в качестве динамического пространства. В СГ дорога носит волшебный характер, и заставляет человека уходить куда-то:

Смышленные люди сказывают, тихо уставясь в бороды, что жили тут испокон веков, а вот провели дорогу, так сами ноги по ней и уходят; валандаются парни, валандаются, подсолнухи душат – оно как будто и ничего сперва; ну, а потом как махнут по дороге, так и не возвратятся вовсе: вот то-то и оно. (СГ 18)

На следующий день, как дорога насмехалась над Катей, Дарьяльский также уходит из “западного” Гуголева в “восточное” Целебеево по этой самой дороге. Дорога захватила и “поглотила” Дарьяльского, побывавшего в усадьбе. Как и вхождение Матрены в сад, воздействие дороги на человека из усадьбы свидетельствует о разрушении усадьбы, проницаемости ее границ.

РАЗРУШЕНИЕ ИДИЛЛИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ

Как уже отмечалось, в усадьбе СГ разрушаются идиллическое пространство и время. Границы закрытого спокойного пространства нарушены (пространственный аспект), и с появлением Дарьяльского в усадьбе извечный ход времени был прерван рядом неожиданных событий (временной аспект). Рассмотрим другие элементы разрушения идиллии в описаниях усадьбы.⁵⁸

Тему разрушения идиллии можно усмотреть в описаниях статуэток-пастушек. Выше, говоря о сказочном контексте, мы отметили, что статуэтки-пастушки оказываются знаком превращения мира старины в игрушечный мир. Пастушки, по E.R. Curtius, являются главными персонажами греческих идиллических стихотворений, так как они «живут в природе», и «у них много свободного вре-

мени, позволяющего писать стихи, простые музыкальные инструменты».⁵⁹ Однако в СГ греческие красивые и свободные пастушки превратились в игрушки. Это говорит о том, что гармония идиллического мира утрачена.

В СГ разрушается также гармоническая смена времен года, одна из характерных черт идиллии.⁶⁰ В начале романа подчеркивается невыносимая, суровая жара («полную жарких, жестоких блесков», «жар душил грудь» (СГ 17) и т.д.), в описаниях которой проявляется бесовщина (огонь ассоциируется с адом), иными словами, приближение конца мира. Идиллические картины лета как продуктивного и мирного времени в романе вообще отсутствуют.

Следует также обратить внимание на движение Дарьяльского в пространстве СГ. Он приехал из Москвы и бродит туда и обратно между двух начал – Гуголевым и Целебеевым. В конце романа он решает возвратиться в Гуголево (через Москву), но по пути его убивают. Вечный странник Дарьяльский хотел возвратиться окружным путем, но его движение было прервано. Это прерывание кругового движения ассоциируется с нарушением движения времен года. Правда, разрушение идиллии у Дарьяльского происходит значительно раньше, чем прерывается его путь.

Такое прерывание потока времени в конце романа, возможно, имеет и позитивное значение. П.В. Резвых пишет: «Прямая “Гуголево – Целебеево” разворачивается в круг, точнее, – в целую систему concentрических кругов (– Аполлон – Дионис –, – смерть – рождение –, – познание – творчество –, – воздух – вода – огонь – земля –), по которым и движется Дарьяльский», и «гибель Дарьяльского знаменует разрыв круга и раскрытие вертикальной оси, словно бы вырастающей из оси земли и рассекающей ее надвое, т.е. символическое преобразование круга – в крест».⁶¹ Разрушение идиллии означает закат прежнего мира, но одновременно и возможность заново искать новый путь, и надежду на создание нового пространства и времени.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, в описании усадьбы и поведения персонажей в усадебном пространстве сказывается ироническое отношение автора не только к некритическому восприятию европейской культуры в русской усадьбе, к неестественной театральности усадьбы, устаревшим традициям, но и к жизнотворчеству символистов.

Мы видели, что у Дарьяльского театрализация личности проявляется с детства. Но его театральность в усадебном пространстве имеет особенное значение – это “театр в театре”, так как усадьба – замкнутое театральное пространство. Любопытно, что встреча с Матрешей происходит именно на террасе. Терраса служит местом слияния внутреннего и внешнего, замкнутое театральное пространство раскрылось и его существование стало невозможным. Театральное поведение Дарьяльского проявляется и в его участии в обрядах секты, в лесу, его поведение в таком незащищенном открытом пространстве может привести к гибели. Однако упадок усадьбы означает не только закат традиции и культуры, но и представлений символистов о том, что наступило время отправиться в новый путь в поисках новых ценностей.

ПРИМЕЧАНИЯ

- * Автор выражает признательность Дине Махмудовне Магомедовой за ценные замечания и комментарии к этой работе.
- 1 *Щукин В.* Миф дворянского гнезда. Krakow, 1997. С. 141.
- 2 Там же. С. 122.
- 3 *Белый А.* Серебряный голубь. Рассказы. М., 1995. С. 67.
- 4 *Тургенев И.С.* Дворянское гнездо. Романы. М., 1999. С. 208.
- 5 *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М., 1994. С. 48-49.
- 6 Одновременно темнота придает портретам мистическую жизненность. Как отмечал В. Щукин, в усадьбах была широко распространена вера «в духи предков, живущих в темных и запертых комнатах, в старых вещах и портретах». (*Щукин.* Миф дворянского гнезда. С. 109.) См. также описание сна героя о старых портретах в старом зале в повести «Детство Никиты» А.Н. Толстого.
- 7 Во-первых, Катя мечтает убежать из усадьбы бабушки (об этом мы будем говорить ниже). Во-вторых, описывается наследственная психологическая чуждость членов семьи, что, очевидно, является пародией на семью Лаврецовых из «Дворянского гнезда».
- 8 *Репин И.Е.* Воспоминания, статьи и письма из-за границы. СПб., 1901. С. 266.
- 9 *Эрнст С.* К.А. Сомов. СПб., 1918. С. 34.
- 10 Мир искусства. К столетию выставки русских и финляндских художников 1989 года. СПб., 1998. С. 303.
- 11 *Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 214-215. См. также: Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 92.
- 12 См.: *Белый А. Блок А.* Переписка. 1903-1919. (Публикация, предисловия и комментарии – Лавров А.В.) М., 2001. С. 51.
- 13 *Белый.* Начало века. С. 226. См.: *Белый. Блок.* Переписка. 1903-1919. С. 53.
- 14 *Белый.* Начало века. С. 226.
- 15 Мир искусства. К столетию... С. 245, 303.
- 16 См.: *Белый.* Начало века. С. 341. *Лавров А.В.* Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 309.
- 17 Мир искусства. К столетию... С. 93.
- 18 Там же. С. 303.
- 19 См.: *Лавров А.В.* Юношеская художественная проза Андрея Белого // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. Л., 1980. С. 115-116.
- 20 М. Кузмин о творчестве Сомова см.: *Кузмин М. К.А. Сомов* // Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников. С. 471.
- 21 Мир искусства. К столетию... С. 68.
- 22 *Нащокина М.В.* Русские усадьбы эпохи символизма // Русская усадьба. Вып. 4 (20). М., 1998. С. 326. В этой работе все курсивы наши.
- 23 Известные статуэтки персонажей усадьбы со смешным, театральным видом, сделанные Сомовым в 1905-1906 гг. (скульптурная группа “Влюбленные”, 1905; скульптура “Маска”, 1905; статуэтка “На камне”, 1905-1906 и т.д.), выражают ироническое отношение к усадебной культуре.
- 24 *Белый А. и Иванов-Разумник.* Переписка. СПб., 1998. С. 483.
- 25 *Андерсен Г.Х.* Сказки и истории. Т. 1. Петрозаводск, 1992. С. 345.
- 26 Там же. С. 348.
- 27 *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. 1: 1891-1917. С. 249.
- 28 *Лавров.* Юношеская художественная проза Андрея Белого. С. 107-108.
- 29 *Щукин.* Миф дворянского гнезда. С. 119-120.
- 30 *Лотман Ю.М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 250. См. также: *Нащокина М.В.* Усадьба пушкинского времени в русской культуре эпохи символизма // Русская усадьба. Вып. 6 (22). М., 2000. С. 71.
- Возможно, двойной характер предметов выражает противоречивую сущность усадьбы (и культуры, которую она символизирует), внутреннюю причину ее распада, в то время как внешней причиной были бунт, революция, появление Дарьяльского.
- 31 Лес, зеленый луг и т.д. О символике леса в СГ см.: *Коно В.* Образ леса как “русское пространство” (О «Серебряном голубе» А. Белого в контексте “неонароничес-

- кой” литературы начала XX в.) // Бюллетень японской ассоциации русистов. № 34. Tokyo, 2002. С. 67-73.
- 32 В “усадебном” тексте усадьба часто служит отражением характера или состояния хозяина. Иногда хозяйка считает усадьбу своим двойником. Например, Дарья Михайловна в «Рудине» (эта усадьба предстает перед читателями именно как «дом Дарьи Михайловны Ласунской») (*Тургенев И.С. Рудин // Тургенев И.С. Дворянское гнездо. Романы. С. 24*). Обратим внимание на ее ответ соседу Лежневу, который всегда отказывается зайти в гости: «Извините меня, Михайло Михайлыч <...> собственно, мой дом вам не нравится? Я вам не нравлюсь?» (С. 55) Она идентифицирует себя со своим домом. В ее сознании усадьба является воплощением ее самой. В отличие от старой усадьбы СГ, ее дом «считался чуть ли не первым по всей ... ой губернии. Огромный, каменный, сооруженный по рисункам Растрелли, во вкусе прошедшего столетия, он величественно возвышался на вершине холма, у подношья которого протекала одна из главных рек средней России» (С. 24). В таком контексте можно предположить, что в СГ обветшалость усадьбы символизирует старую баронессу.
- 33 *Золотницкий Н.Ф.* Цветы в легендах и преданиях. Киев, 1994. С. 67.
- 34 Там же. С. 62-63.
- 35 Символизм этого числа снижается также в описании смешных попа и попадьи: «...гитару с собой привезла попадьиха; правда, гитара с порванной струной, да на то и попадьиха, чтобы на *трех* только струнах без стеснения тарарыкать – на то и *три* класса окончила попадьиха лиховской прогимназии!» (СГ 26).
- 36 *Лекманов О.А.* Недотыкомка и Незнакомка (о двух подтекстах «Серебряного голубя» Андрея Белого) // *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме и другие работы. М., 2000. С. 654.
- 37 В сказке колдунья пришла из замка, но с точки зрения Белоснежки она появилась из леса, окружающего маленький домик.
- 38 A. Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery* (Tokyo, 1984), p. 516.
- 39 Вяч. Иванов, опираясь на эту символику радуги, пишет стихотворение «Радуги». См.: *Корецкая И.* Ивановская метафора “арки” // *Корецкая И.* Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М., 1995. С. 159-160.
- 40 *Щукин.* Миф дворянского гнезда. С. 145.
- 41 Там же. С. 131.
- 42 *Перфильева Л.А.* Между столицей и усадьбой: к истолкованию трагедии героев «Евгения Онегина» // *Русская усадьба. Вып. 5* (21). М., 1999. С. 117.
- 43 В «Обрыве» И. Гончарова усадьба, где живет молодая героиня, – также бабушкино имение.
- 44 О символике корабля в СГ см.: *Коно В.* Культурный контекст образа корабля в «Серебряном голубе» А. Белого // *Japanese Slavic and East European Studies. № 22.* Kyoto, 2002. С. 1-16.
- 45 О мотиве “замка” см.: *Перфильева.* Между столицей и усадьбой... С. 114-115.
- 46 Согласно В. Щукину, “таинственная, враждебная” природа вне усадьбы казалась воплощением океана: «не только Тютчеву, но и ныне забытой писательнице «для барышень» К. Ельцовой (то есть Екатерине Михайловне Лопатиной) природа, воспринимаемая из усадьбы, «представлялась каким-то жадным, всепоглощающим океаном, в котором можно было утонуть или задохнуться...» (из романа «В чужом гнезде». – В.К.). См.: *Щукин.* Миф дворянского гнезда. С. 103.
- 47 В «Рудине» усадьба также является символом стабильности. Так, Пигасов женился на богатой полуобразованной помещице, а она «уехала тайком в Москву и продала какому-то ловкому аферисту свое имение, а Пигасов только что построил в нем усадьбу» (*Тургенев. Рудин. С. 28*). Когда Наташа решила покинуть семью и сбежать с Рудиным, она позвала его в то место, где «существовала усадьба. Она давным-давно исчезла» (там же. С. 98). Это предвещает их разлуку.
- 48 *Лотман.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века. С. 250.
- 49 Дарьяльский играет роль только для себя: «слово Дарьяльского в людских отдавались ушах что ни на есть ненужным ломаньем, рисовкой, а главное, ломаньем вовсе не умным, <...>. Выходило – он ломался для себя, и только для себя: для кого же иного мог Дарьяльский ломаться?» (СГ 83).
- 50 *Вислова А.В.* «Серебряный век» как театр. М., 2000. С. 7.
- 51 Там же. С. 135.
- 52 *Гинзбург Л.* О психологической прозе. Л., 1977. С. 29.
- 53 В его стихотворениях мы видим мотивы стихов С. Соловьева.
- 54 *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1992. С. 153.
- 55 J.D. Elsworth, *Andrey Bely: a Critical Study of the Novels* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), pp. 63-64.
- 56 О Гуголеве А.В. Лавров пишет: «Дионисийским» губительным соблазнам «Востока» противостоит в романе надежная «аполлоническая» юдоль – усадьба Гуголево, находящаяся к западу от Целебева и Лихова и «Запад» символизирующая», «Гуголево – это иная сфера пространства по

- отношению к остальному миру «Серебряного голубя», отделенная от него, как магическим кругом, воротами и решеткой» (Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы... С. 293).
- 57 О «культурной», «европейской» и «народной», «азиатской» России в «Серебряном голубе» пишет и К. Мочульский. См. *Мочульский К. Андрей Белый*. Париж: YMCA, 1955. С. 163-164.
- 58 О понятии идиллического хронотопа см.: *Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // *Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. М., 1975. С. 373-384; E.R. Curtius (transl. by S. Minamioji, M. Kishimoto, Z. Nakamura), *Yoroppa bungaku to raten chusei* [*Europäische Literatur und lateinische Mittelalter*] (Tokyo, 1971), pp. 267-293.
- 59 Curtius, *Yoroppa bungaku to raten chusei*..., p. 272.
- 60 См. об этом: *Магомедова Д.М. Идиллический мир в жанрах послания и элегии* // *Фортуналов Н.М.* (ред.) *Болдинские чтения*. С. 11-12.
- 61 *Резвых П.В. Реализация архетипа. Философская мистерия в романе А. Белого "Серебряный голубь"* // *Arbor Mundi* 8. С. 161.

ТЕМА КОЛЛЕКТИВНОГО ТВОРЧЕСТВА В РОМАНЕ ВС. ИВАНОВА «У»

НАКАДЗАВА КАЙОКО

1

В этой статье мы рассмотрим, как Вс. Иванов разработал тему коллективного творчества в своем романе «У», и попытаемся показать, что она нашла свое выражение также и на композиционном уровне.

Автор закончил работу над «У» в 1933 г.,¹ но так и не увидел свой роман опубликованным. В печати появились только два отрывка из текста романа.² Если учесть, что со второй половины 20-х годов усилился контроль партии над литературой, то неудивительно, что произведение, идейно чуждое политическим установкам того времени, не дошло до читателя. Лишь спустя два десятилетия после смерти автора, в 1982 г. роман «У» с некоторыми купюрами был напечатан в Швейцарии,³ а в 1988 г. книга вышла и в России. Издание 1988 г. на сегодняшний день является лучшим.⁴ Публикация романа прошла почти незамеченной, это связано, по-видимому, с тем, что в годы перестройки, когда фактически разом были опубликованы многие прежде запрещенные книги, читатели и критики были не в состоянии оценить по достоинству каждое произведение. Интерес к «У» возник в середине 90-х годов, когда М. Черняк защитила по этой теме кандидатскую диссертацию, а известный критик А. Эткинд исследовал «У» с точки зрения психоанализа. Он полагает, что незаслуженно забытый роман «У» будет поставлен в один ряд с прозой М. Булгакова или А. Платонова.⁵ Однако полный анализ романа до сих пор никто не сделал. Поскольку исследование «У» находится в начальной стадии, необходимым этапом в

изучении текста является элементарный анализ основной темы и композиционной структуры романа, а также их взаимосвязь, чему и посвящена данная статья.

Для удобства анализа мы выделим в тексте две сюжетные линии. Одна связана с центральной фигурой романа, неким Леоном Черпановым и с событиями, происходящими с ним и окружающими его людьми. Другая сюжетная линия знакомит читателя с тем, «как родился этот роман». На первый взгляд кажется, что эта небольшая часть подчиняется первой линии и не стоит выделять ее в отдельную сюжетную линию. Но эта часть, в которой от лица автора описан процесс «рождения романа», обращает внимание читателя на композиционные черты и на вопрос рассказчика, что и станет ключом к решению задачи, поставленной в данной статье.

В обеих сюжетных линиях появляется требующий истолкования образ короны. Сначала мы объясним символику образа короны в сюжетной линии «вокруг Черпанова» и покажем, как в романе предстает понятие «коллективного тела». Потом в линии «как родился этот роман», объясняя его композиционные и повествовательные особенности, мы разберем понятие «коллектив», который является творцом произведений искусства. В процессе такого разбора станет яснее и связь главной темы романа с его композицией.

2

События сюжетной линии «вокруг Черпанова» вкратце таковы: действие происхо-