

Л.Е. Ляпина

*Мир Петербурга
в русской поэзии*

о черки исторической поэтики



Нестор-История
Санкт-Петербург
2010

УДК 82.091
ББК 84(2Рос=Рус)+83
Л 97

Рецензент:
доктор филологических наук *Б.Ф. Егоров*

Ляпина Л.Е.
Л 97 Мир Петербурга в русской поэзии: очерки исторической поэтики. — СПб. : Нестор-История, 2010. — 138 с.

ISBN 978-5-98187-578-6

Книга представляет собой цикл статей о русской поэзии, посвященной Петербургу. Стихотворные тексты авторов XVIII — XX вв., рассмотренные в исторической перспективе, обнаруживают сходства и преемственные связи, позволяющие говорить об особенностях поэтики образа Петербурга и путях ее развития. Объектом исследования в очерках, включенных в эту книгу, выступают разные стороны и аспекты петербургского мира: городской ландшафт, детали архитектуры, особенности быта и личностного мировосприятия, увиденные в их поэтическом воплощении соотносительно с эпохальным контекстом.

Книга адресована специалистам-литературоведам, преподавателям, студентам и заинтересованным читателям русской поэзии.

УДК 82.091
ББК 84(2Рос=Рус)+83

ISBN 978-5-98187-578-6



9 785981 875786

© Л.Е. Ляпина, 2010
© Издательство «Нестор-История», 2010

Редактор *Г.С. Якушева*
Оригинал-макет *С.В. Кассина*
Дизайн обложки *С.В. Кассина*

Издательство «Нестор-История»
197110, СПб., Петрозаводская ул., д. 7
Тел.: (812)235-15-86
e-mail: nestor_historia@list.ru
www.rossica.su

Подписано в печать 04.08.2010
Формат 60x84/16
Бумага офсетная. Печать офсетная
Усл.-печ. л. 8, 625
Заказ № 1684

Отпечатано в типографии
«Нестор-История»
198095 СПб., ул. Розенштейна, д. 21
тел.: (812)622-01-23

От автора

Феномен Петербурга издавна находил отображение в разных сферах художественной словесности. При этом несомненно значимой для формирующегося в результате образа города всегда оказывается специфика каждой из этих сфер: городского фольклора — с его тягой к мифологизации; эпико-повествовательной прозы — с ее аналитизмом и психологизмом; публицистики — с ее идеологизмом и злободневностью и т. д.

На протяжении уже трех столетий к теме Петербурга продолжает обращаться также поэзия. Ей, и прежде всего ее ядру — лирике, свойственно личностное, субъективно-эмоциональное переживание предмета, нередко тяготеющее в то же время к философичности. И Петербург, выступающий в статусе такого поэтического «предмета», символизируется, активно наращивая экспрессивные ореолы и семантические коннотации. Причем происходит это постоянно и непрерывно.

Каждый поэт реализует свое право на видение и творческое воплощение петербургской темы; но, обращаясь к ней, оказывается перед лицом уже сложившихся в этой области представлений и традиций, давних или же только зарождающихся. Следуя им и развивая уже намеченные предшественниками творческие идеи либо преодолевая их и противопоставляя им свой взгляд, каждый из них так или иначе становится соавтором в построении того, что обычно называют «петербургским текстом», в нашем случае — поэтическим. В этом процессе сложившиеся доминантные особенности петербургского топоса закрепляются в литературной памяти. Так субъективное перерастает в историческое, а образ Петербурга динамизируется. Как это происходит, каковы особенности этого процесса? Отвечая на этот вопрос, мы оказываемся в области исторической поэтики, принципы и возможности которой определили проблемный разворот этой книги.

Изучение художественной литературы, посвященной Петербургу, начатое, как известно, еще Н.П. Анцифоровым, получившее

мощные импульсы благодаря работам В.Н. Топорова, Ю.М. Лотмана, их многочисленных последователей, объединяет в себе различные методы, от семиотики до мифопоэтики, ориентируясь на разный объем материала. Наш подход связан именно с исторической поэтикой, предметом же исследования определен «мир Петербурга».

История воплощения Петербурга в поэзии давно привлекает к себе внимание, о чем свидетельствует практика издания всевозможных, больших и малых антологий «петербургской» поэзии. Акцент на «петербургской» тематике отличает многие исследования, посвященные отдельным поэтическим произведениям и очеркам творчества А.С. Пушкина, Н.А. Некрасова, И.Ф. Анненского, Саши Черного, А.А. Блока, О.Э. Мандельштама, Б.К. Лившица, А.С. Кушнера и других. Значительно меньше написано работ сравнительно-обобщающего характера — таких как обзорно-аналитические статьи М.В. Отрадина, Р. Тименчика и В. Хазана (1). При этом их материалы убедительно свидетельствуют о существовании особого петербургского мира, сформированного творческими усилиями поэтов многих поколений. Эта идея ждет дальнейшей разработки. Ведь наряду с такими принципиальными чертами этого мира, как его целостность, космизированность, не менее важно также то, что он многосоставен и внутренне неоднороден. У него свои пространственные и временные координаты, своя аксиология. Этот мир включает в себя архитектуру и городской ландшафт, метеорологию и быт, визуальные и звуковые константы городской жизни, память о прошлом и рефлексию настоящего. В каждой из таких сфер могут выделяться свои характерные особенности и реалии: обнаруживается, что внимание многих авторов привлекают, к примеру, петербургские окна или балконы, проживающие в поэзии собственную историческую жизнь. О такого рода особенностях и реалиях в их поэтическом воплощении идет речь в настоящей книге. Проблемный анализ поэтики художественных текстов в исторической перспективе призван конкретизировать природу внутренней целостности петербургского мира и динамику его бытования.

Репертуар таких составляющих — компонентов единого петербургского мира — подсказан самим материалом. Ведь поэт обнаруживает интерес к тем сторонам и особенностям жизни Петербурга, которые созвучны и актуальны именно поэтическому характеру его восприятия. Порой они очевидны, иногда неожиданны. Так, к примеру, мне

интересно было узнать от иногородних коллег, что представление о петербургской метеорологии сформировалось у них именно благодаря поэзии; а в другой ситуации — обнаружить почти полное отсутствие животного мира в петербургских поэтических текстах. При анализе важно было прислушаться к авторским пристрастиям и доминантам, лейтмотивам и интертекстуальным диалогам, возникающим в литературно-поэтическом пространстве.

Эта книга складывалась и вырастала на протяжении последних десяти лет из постепенно разраставшейся серии литературоведческих исследований, посвященных разным аспектам петербургской темы в отечественной поэзии. Значительная их часть была представлена в качестве докладов на «Петербургских чтениях» (международной конференции, ежегодно проводимой Северо-Западным институтом печати) и опубликована в виде отдельных статей в сборниках «Печать и слово Петербурга», остальные были включены в виде фрагментов в публикации смежной тематики. Но так или иначе остановить эту раз начатую работу не удавалось: уже решенные вопросы провоцировали интерес к другим, в поэтическом петербургском тексте выявлялись все новые аспекты, закономерности и тенденции. Доработав и выстроив в единую последовательность свои исследования прошлых лет, я полагаю естественным и необходимым дальнейшее появление новых ракурсов этой проблематики.

Определенная «разношерстность» в структуре книги сохранена мною сознательно — она соответствует свободной и многоаспектной жизни петербургской темы в поэзии. Именно поэтому данная книга — не монография, а цикл очерков. Они достаточно автономны. У каждого — своя проблематика, свой пафос и история появления.

Исследование мира Петербурга, каким он складывался и складывается в отечественной поэзии, потребовало внимания и к исторической, и к культурологической ипостасям петербургского бытия; но материал этого рода привлекался лишь в той мере, в какой этого требовал подход собственно литературоведческий. Для последнего же интерес представляли поэтические тексты всех масштабов: от отдельного стихотворения и цикла — до авторского творчества и литературной эпохи.

На пути к этому отдельную проблему представлял отбор конкретных художественных произведений, который хотелось сделать

достаточно отчетливым. Для всех очерков этой книги единым критерием определена маркированность художественных текстов, т. е. включение в них названия города либо упоминания конкретных реалий Петербурга. Присоединение же к ним стихотворений, в которых изображенный город определяется лишь по косвенным признакам (например, по месту и времени написания), всегда рискует оказаться произвольным. К тому же такого рода текстовая маркированность свидетельствует об изначальной рефлексивной авторской установке, входящей в его замысел и влияющей на читательское восприятие.

Анализ строился на материале классической (в основном лирической) поэзии, прежде всего XIX века, с необходимыми «выходами» как в XVIII, так, конечно, и в XX. Границы учтенного материала для каждого из очерков уточнены в их названиях.

Задача изыскания и привлечения новых текстов петербургской тематики в этой книге не ставилась. Это одна из возможных перспектив, которая, надо надеяться, позволит детализировать и, возможно, скорректировать сделанные наблюдения. Ведь тема поэтического мира Петербурга этими очерками раскрыта далеко не полностью. Хочется надеяться, что они, в свою очередь, будут стимулировать дальнейшие изучения в этой сфере.

Пользуюсь случаем принести искреннюю благодарность бесценному организатору и вдохновителю «Петербургских чтений» профессору Е.М. Табориской, а также участникам обсуждений докладов и рецензентам первых публикаций.

Примечания

1 *Отрадин М.В.* Петербург в зеркале поэзии // Петербург в русской поэзии XVIII — первой четверти XX века. Сост., автор вступит. статьи и комм. М.В. Отрадин. СПб., 2002. С. 5–44; *Р. Тименчик, В. Хазан* «На земле была одна столица» // Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна). Вступ. статья, сост., подготовка текста и прим. Р. Тименчика и В. Хазана. СПб., 2006. С. 5–57.

«Похвала Ижерской земле
и царствующему граду
Санкт-Петербургу»
В.К. Предиакковского

Предметом нашего внимания будет одическая традиция в изображении Санкт-Петербурга. При обращении к литературному «петербургскому тексту» она обычно оказывается мало популярной. И читателя, и исследователя заметно больше привлекают Петербург Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Андрея Белого, А.А. Блока, В.В. Набокова и др. Согласно В.Н. Топорову, вообще «начало петербургскому тексту было положено на рубеже 20–30-х гг. XIX в.», а на протяжении XVIII в. можно говорить лишь о развитии *темы* Петербурга в литературе (1). Между тем очевидно, что уже в XVIII – начале XIX вв. спектр проблемно-тематических разворотов петербургской тематики, и прежде всего в поэзии, обладал системностью и создал свой достаточно целостный «метатекст». Основой его явилась как раз одическая традиция. Исторически именно она стала краеугольным камнем, отправной точкой в развитии литературного образа Петербурга. И внутренняя противоречивость, драматизм этого образа в дальнейшем определяется во многом оттачиванием, противостоянием ей.

При этом, однако, эта исторически первая традиция и позже сохранила собственную актуальность. Одические интонации, хотя и осложненные позднейшими напластованиями, продолжают звучать в стихах о Петербурге не только XIX, но даже и XX века (у В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта, С. Соловьева, Б.К. Лившица, М.Г. Чехонина, Ю.К. Терапиано и других).

Центром петербургского «одического текста», выразившим его пафос наиболее последовательно и сгущенно, стал жанр юбилейной оды Петербургу. К традиции юбилейной петербургской оды, встречающейся на протяжении двух с половиной веков, мы и обратимся.

Предметом нашего внимания будет произведение, которое примечательно своим местом в этой традиции — ода В.К. Тредиаковского «Похвала Ижерской земле и царствующему граду Санкт-Петербургу». Она — первая в этой цепочке, ею эта жанровая традиция открывается. Написанная в 1752 году, к празднованию 50-летия со дня основания Петербурга, она во многом послужила прообразом жанра петербургской оды вообще. Соответственно, интересно установить, в какой мере она оказалась значимой для позднейших петербургских од.

О месте и роли Тредиаковского в истории отечественной словесности выяснено, как представляется, далеко не все. Долгое время его имя, полузабытое и воскрешаемое, как правило, только при изложении истории русской версификации и реформирования силлабики в силлаботонику, у широкого читателя вызывало смутные и нередко комичные ассоциации (продолжавшие инерцию прижизненного шельмования поэта и связанные, в частности, с несовершенством его стиля).

В хрестоматийную классику он для широкого читателя вошел через насмешки Швабрина над любовным опусом Петруши Гринева в пушкинской «Капитанской дочке». Фигура его шаржировалась, творчество — пародировалось. А позже забывалось. Тредиаковский умер, как известно, в одиночестве, не оставив не только школы, но и учеников.

Однако по прошествии двух столетий, в перспективе большого исторического времени, уточняется рельеф развития русской словесности. И постепенно Тредиаковский начинает обретать в ней свое весьма значительное место. Симптоматично, что празднование 300-летия поэта было ознаменовано двумя юбилейными конференциями (в ИМЛИ и Пушкинском Доме) и появлением работ, посвященных анализу его историко-литературной роли (2). В современном литературоведении все более настойчиво звучит (идоказывается) тезис о глубинной интуиции Тредиаковского и прозорливости, определивших экстраполяцию его новаций в дальнейшей литературной жизни. Как справедливо замечает О.Б. Лебедева, «многие черты его поэтического стиля и эстетического мышления найдут своих наследников через два, а то и три литературных поколения» (3). Этот разрыв — в два, а то и три поколения — многое объясняет.

Творчество Тредиаковского в его отношении к истории литературы пестрит примерами парадоксальности, которая снимается

только в случае разведения «ближнего» и «дальнего» исторических контекстов. Тогда становится очевидным несоответствие его непосредственного («ближнего») влияния на современников — роли его творчества в масштабах большого исторического времени.

Необычностью и парадоксальностью отмечено и место нашего непосредственного предмета — «Похвалы Ижерской земле...» в историко-культурном контексте. Это утверждение может показаться странным: что может быть естественнее для секретаря Российской Академии наук, профессора «латинския и российския элоквенции», первого русского литератора-профессионала, приближенного ко двору, как создание похвальной — приветственной — оды к пятидесятилетнему юбилею столицы Российской империи? И, однако, в ситуации середины XVIII века «Похвала...» оказалась практически не замеченной и не востребованной.

Дело в том, что юбилей Петербурга в 1753 году попросту не отмечался. Документы эпохи не сохранили никаких свидетельств о том, что это 50-летие Петербурга осознавалось современниками как событие — праздника как такового не было. В декабре 1752 года императрица Елизавета Петровна, после долгих приготовлений, отбыла вместе с двором в Москву, где и пробыла до 19 мая 1754 года (4).

Это было связано с рядом причин, но прежде всего с тем, что обычая отмечать юбилей города в России к этому времени еще не существовало. По-видимому, его не знала и Европа, города которой возникали и разрастались органично, постепенно. Петербург же был городом, возникшим запланированно, разово — он самой своей необычной историей позже спровоцировал появление обычая отмечать «день рождения» города. Этот ритуал возвращал последующие поколения к ситуации появления города, мифологизировал его — и, главное, фигуру основателя, Петра I.

Как известно, Елизавета, на чье царствование пришелся полувековой юбилей «города Петра», к этому не стремилась. И политика, и создаваемый ею собственный образ во многом противостояли петровским устремлениям; во всяком случае, демонстрировать преемственность петровских начинаний Елизавета не была склонна.

Таким образом, юбилейная Петербургская ода Третьяковского — явление для своего времени нетиповое, нехарактерное, хотя и предвосхитившее позднейшую традицию. Не исключено, что инициатива Третьяковского в какой-то мере провоцировалась и чисто

личными причинами: он был ровесником Петербурга, и в феврале 1753-го сам справил свое пятидесятилетие...

Конечно, пафосно-торжественное отношение к теме Петербурга, изначально закрепленное за образом новой столицы в литературе и культуре эпохи, не было изобретением Тредиаковского. Но образец целостного текста, жанровую модель юбилейной оды Петербургу предложил все же именно он. А это вызывает интерес к ее поэтике, требует обращения к анализу ее композиции, сюжета — в сопоставлении, во-первых, с традицией торжественной оды, какой ее воспринял Тредиаковский; во-вторых — с последующими текстами той же жанровой ориентации.

Первое естественнее всего сделать, опираясь на свидетельства самого Тредиаковского. Не только поэт, но и теоретик, он, в соответствии с тенденциями эпохи, мыслил теорию и практику в их органичном единстве. Его первое (двухтомное) собрание трудов — «Сочинения и переводы как стихами так и прозою Василья Тредиаковского» вышло в Петербурге в 1752 году «Похвала Ижерской земле...», до того нигде не печатавшаяся, вошла в это издание в составе раздела «Оды похвальные», открывавшего собой второй том. В разделе этом помещены: «Ода I — торжественная о злоче города Гданска 1734»; далее — теоретическое «Рассуждение об оде вообще» (впервые опубликованное как приложение к оде на сдачу Гданьска при ее первой публикации в 1734 г.); далее — «Ода II. Похвала цветку Розе»; «Ода III. Похвала торжествующей правде над лжею»; наконец, «Ода IV. Похвала Ижерской земле и царствующему граду Санкт-Петербургу». За ней следуют, завершая раздел, еще две оды с уточняющими жанровыми подзаголовками: ода V — «приветственная» (на коронацию Елизаветы) и ода VI — «благодарственная». Все они принадлежат к разряду «Од похвальных» — в отличие от духовных (или, по терминологии Тредиаковского, «Божественных»), составляющих другой раздел тома.

Включенное в раздел «Од похвальных» «Рассуждение об оде вообще» трактует жанр оды предельно широко.

«Ода есть совокупление многих строф, состоящих из равных, а иногда и неравных стихов, которыми описывается всегда и непременно материя благородная, важная, редко нежная и приятная, в речах весьма пиитических и великолепных (...) Благородством Материи и высокостью речей не разнится от Эпической поэзии, но

толко краткостию своею, также и родом стиха (...) Всякая мирская песня... подобна есть оде. Но содержание оды — высокое» (5).

Широта возможной тематики похвальных од продемонстрирована самим составом раздела. Высота содержания, «благородство» и «важность» материи определяются ТрEDIAКОВСКИМ в соответствии с системой ценностей всякого человека: это и природа (роза), и нравственные качества (правдивость), и важнейшие события государственной жизни. Разработанная к этому времени французами (и прекрасно известная ТрEDIAКОВСКОМУ) теория классицистической оды таким образом сведена им к достаточно общим постулатам, оставляющим простор для разнообразия в области тематики и формы.

Имеет смысл сопоставить «Похвалу Ижерской земле...» с рядом более поздних «похвальных», и в первую очередь юбилейных од Петербургу. Среди них выделим прежде всего сходные — доминантные — черты, составляющие модель жанра.

Это, во-первых, интонация, пафос. «Петербург вошел в русскую литературу и “прожил” в ней весь XVIII в. на максимально мажорной ноте. Смысл творческой задачи авторами XVIII в. виделся в том, чтобы найти оригинальные приемы, образы, сравнения для передачи понятного и близкого всем: удивления и восторга» (6).

Все одические тексты близки стилистически: изобилуют восклицаниями, риторическими вопросами, подчеркнута экспрессивны.

Далее, их отличает общий мотивно-тематический комплекс. Обязательной принадлежностью петербургского одического текста является фигура Петра, отсылка к ситуации основания города; связанный с возникновением города мотив чудесного; тема Невы; тема России — в ее отношении к новой столице. Как правило, возникают параллели с Москвой: Петербург, как известно, сразу вошел в культурное сознание как ее противоположность (7).

М.В. Отрадин отмечает также как характерную для одической разработки образа Петербурга обращение к теме времени — прошлого, настоящего и будущего. В этот тематический круг входили и стремительность строительства, и «заглядывание» в будущее. Тема эта органично смыкалась с мотивом чудесного. «В поэтических произведениях различных авторов XVIII в. настойчиво утверждается исключительность, необычность петербургской жизни. Предлагается своеобразная концепция относительности: здесь, в новой столице России, иное время, жизнь идет с другой скоростью.

В отличие от других столиц мира здесь десять лет — значительный срок, полвека — очень большой, а век — просто громадный» (8).

Все это находим в оде Третьяковского — первой в этом ряду.

Наконец, в высшей степени характерным для жанра оказывается стремление к идеализации образов Петербурга и его создателя. Этот момент также более чем характерен для «Похвалы Ижерской земле...», в которой предприняты попытки увидеть устраненными даже очевидные климатические недостатки:

Студен воздух, но здрав его есть род:
Осушены почти уж блага мшисты (9).

По многим ведущим параметрам «Похвала Ижерской земле...» Третьяковского моделировала жанр «петербургской оды». Вместе с тем можно заметить и ряд специфических отличий «Похвалы...» от всего ряда последующих текстов этой жанровой ориентации — во всяком случае, допущинского времени. Чтобы их выявить, сопоставим ее с одой С.С. Боброва «Торжественный день столетия от основания града Св. Петра майя 16 дня 1803», написанной к празднованию первого официального юбилея города, через 50 лет после оды Третьяковского.

Собственно русская одическая традиция, канонизированная к этому времени под влиянием уже не Третьяковского, а Ломоносова, была гораздо более строгой, «узкой» — и по содержанию, и по форме. И при наличии той же мотивно-тематической основы, проблематики, интонации можно увидеть различия между этими двумя текстами в сюжетно-композиционном строе. Обращают на себя внимание, во-первых, характерная для Боброва и остальных одических Петербургских текстов классического образца XVIII в. насыщенность аллегорическими и мифологическими образами, в то время как «Похвала...» Третьяковского от них свободна; а во-вторых, сюжетно-композиционная последовательность расположения мотивов, текстовая динамика, формировавшая внутреннюю логику целого.

Бобров в самом начале своей оды вводит аллегорический образ «дщери Петрополя», которой и принадлежит последующий рассказ о чудесном возникновении города, его славном развитии и о его создателе (финальное двустушие «Так дщерь Петрополя рекла...») замыкает композиционное кольцо. Рассказ «дщери» начинается

с информации о столетнем юбилее Петербурга; сразу же появляется его создатель — «Петр, полночный наш Алкид». Петербург входит в сюжет сразу как столица империи:

...Град державный,
Престол полмира, через век
На степень доблести востек (10).

Система координат задается как общенациональная, государственная, а контекст — историко-культурный, мировой («дивятся царства изумленны...»). Что же касается природы, то она мыслится в состоянии подчиненном: при виде «стен» (набережных) сама Нева намеревается «течь назад».

Иное — у Трелиаковского. К изображению Петербурга и Петра он подводит читателя постепенно; оба образа возникают на более общем фоне, поданы как «производные» от мира природы и национальной истории. Уже в заглавии Петербург возникает как часть, принадлежность «Ижерской земле»; ее же мы встречаем и в текстовом зачине:

Приятный брег! Любезная страна!
Где свой Нева поток стремится к пучине.

«Приятный», «любезный» — всякому человеку; это — сфера его частного чувствования, никак пока не соотносимого с идеей государственности, империи.

Эта последняя возникнет только в конце катрена:

О! прежде дебрь, се коль населена!
Мы град в тебе престольный видим ныне.

Тема природы, однако, с появлением «града» отнюдь не умаляется, а напротив, получает развитие:

Немало зрю в округе я доброт:
Реки твоей струи легки и чисты;
Студен воздух, но здрав его есть род:
Осушены почти уж блата мшисты.

Читателя знакомят, «вводят» в местность, землю, и восхищение ею опирается на непосредственное эмоционально-чувственное восприятие — ход, неуместный для поэтики более поздних торжественных государственных од Ломоносовского образца.

Культурно-исторический контекст возникает в следующем катрене:

Где место ты низвергнуть подала
Врагов своих блаженну Александру,
В трофей и лавр там лавра процвела,
Там почернил багряну ток Скамандру.

Отверзла путь, торжественны врата
К полтавским тем полям сия победа;
Великий сам, о! слава, красота,
Сразил на них Петр равного ж соседа.

Здесь и Петр «отрекомендован» при первом своем появлении как продолжатель исторических деяний предшественника — Александра Невского.

Что же касается главного предмета оды — Петербурга, — то он появится — наконец-то! — только в следующем, пятом четверостишии, в антураже подготовленной текстом всеобщей приязни:

Преславный град, что Петр наш основал
И на красе построил столь полезно,
Уж древним всем он ныне равен стал,
И обитать в нем всякому любезно.

Тема полувекового юбилея прозвучит далее, явившись как бы на «пьедестале» комплиментарной характеристики местности, в ее природной и исторической привлекательности.

Таким образом, уникальность самого Петербурга «выстраивается» Третьяковским постепенно, индуктивно — и, что немаловажно, без привлечения мифологической и аллегорической образности. «Город Петра» увиден в соотнесенности с другими европейскими столицами в надежде, что в будущем именно он привлечет их восхищенное внимание и сможет обогатить других «мудростью» «ко всему» (вновь апелляция к общечеловеческим ценностям!).

Что же касается каноничного для оды прямого прославления предмета, то оно отнесено в финал и подано в виде пожелания:

О! боже, твой предел да сотворит,
Да о Петре России всей в отраду,
Светило дня впредь равного не зрит,
Из всех градов, везде Петрову граду (11).

Итак, Петербург Третьяковского славен и привлекателен для поэта (как, очевидно, и для всякого человека) лично, индивидуально, а не только идеологически.

Этот ракурс не нашел сочувствия у современников.

Личное отношение к Петербургу приходит в русскую поэзию позже, по свидетельству М.В. Отрадина (12) — не ранее 1810-х годов (К.Д. Батюшков, П.А. Вяземский, Г.Р. Державин), но заявка на это, как мы видели, содержится уже в оде Третьяковского.

Единственный близкий оде Третьяковского текст той же жанровой разновидности обнаруживаем у А.А. Нартова (1737–1813); это «Похвала Петербургу» (1756):

Блаженна ты, страна! Где дочь живет Петрова,
Где храм отверст наук, и к ним пространен вход,
Златые времена уже настали снова,
Прекрасны здесь поля, древа приносят плод.

Пришельцев всех диви ты зданием ужасным,
Кто был зиждитель твой, вспомни ты им всем.
Красуйся ты, о град! И будь всегда прекрасным,
И век хвалися ты, что был построен кем.

Ты морем и землей россиянам удобен,
Всяк оком обозри и с ужасом скажи:
Коль ты прекрасен, град! ты Риму стал подобен,
И в сердце ты другим любовь в себя вложи.

Сколь много ты сердца россиян утешаешь,
Сие старается всяк ясно доказать.
Ты многих царств красой своею превышаешь,
Потщимся ж мы за то Петру хвалу воздать.

Чтоб слава нам его всечасно воображалась,
Поставим мы ему премного пирамид,
Где б славна жизнь его и мудрость начерталась,
И сим усердия покажем ясный вид (13).

Композиционно ода, написанная тремя годами позже оды Третьяковского, представляет как бы кальку с последней. В ней несложно обнаружить ту же мотивику, ту же внутреннюю логику сюжета и поэтику. Это и «подача» образа Петербурга на фоне государства,

и постепенно-поступательное развитие темы, и идеализация новой столицы без аллегоризма — зато с его способностью «утешать сердца» россиян.

Очевидно, эти совпадения не случайны. А.А. Нартов был одним из самых близких Третьяковскому современников, сочувствовавших и симпатизировавших ему. Сын механика Нартова, сподвижник Петра I, он учился в университете при Академии наук, затем в Сухопутном шляхетном кадетском корпусе. Второразрядный поэт, переводчик (преимущественно с французского), он был больше известен как президент Монетного департамента, а позже — президент управления горными заводами и, наконец, президент Российской Академии наук. Об отношениях Третьяковского и Нартова косвенно свидетельствует характерный эпизод. Отдавая в печать свою оду «Вешнее Тепло», Третьяковский, будучи в натянутых отношениях с редактором журнала и опасаясь отказа, передает ее через Нартова, упросив его назваться автором оды, что и было выполнено (14).

Однако нартовская петербургская ода явилась, по-видимому, единственным примером непосредственного подражания «Похвале Ижерской земле» Третьяковского среди современников: предложенную им модель она не закрепила.

На протяжении второй половины XVIII в. петербургская тема развивается в русской поэзии в русле одической традиции Ломоносовского образца с ее пафосом государственности, идеологическим стержнем, аллегорическим и мифологическим антуражем, канонизированной одической строфой. Лишь в первые десятилетия XIX в. роль этой традиции под натиском предромантических и романтических устремлений ослабевает. И тогда-то Петербург начинает все настойчивее являться в поэзии предметом личной привязанности, субъективных переживаний.

Подытожил развитие этих двух традиций А.С. Пушкин, соединив их в прологе к «Медному всаднику», где перед читателем последовательно предстают два «сюжета» восхищения Петербургом.

Первый, начинающийся словами:

На берегу пустынных волн...

и второй:

Люблю тебя, Петра творенье...(15) — и далее.

Первая традиция закрепились в истории литературы как сугубо жанровая — одическая. Вторая же соответствовала дальнейшему развитию лирики как выражению субъективного мировидения и мироощущения. На протяжении XIX, XX и XXI веков именно личностное переживание Петербурга станет стержневым содержанием петербургского поэтического текста.

Примечания

В основу статьи положен доклад, прочитанный на международной научной конференции «Печать и слово Петербурга» (Санкт-Петербург, 2004).

1 *Топоров В.Н.* Петербург и петербургский текст русской литературы // Метафизика Петербурга. СПб., МСМХСПИ. С. 208.

2 См., напр.: В.К. Третьяковский и русская литература. М., 2005.

3 *Лебедева О.Б.* История русской литературы XVIII века. М., 2000. С. 96.

4 *Соловьев С.М.* История России с древнейших времен. Кн. 12. М., 1964. С. 164–197.

5 Сочинения и переводы как стихами так и прозой Василия Третьяковского. СПб., 1852. Т.2. С. 30–31.

6 *Отрадин М.В.* Петербург в русской поэзии XVIII — начала XX века // Петербург в русской поэзии. Л., 1988. С. 5.

7 Ср.: «Основною задачею при строительстве Петербурга было стремление устроить его так, чтобы он не походил на Москву» — *Столянский П.Н.* Петербург. Как возник, основался и рос Санкт-Петербург. СПб, 1995. С. 23.

8 *Отрадин М.В.* Петербург... С. 7.

9 Петербург в русской поэзии... С. 49.

10 Там же. С. 39.

11 Там же. С. 26–28. 49, 50.

12 *Отрадин М.В.* Петербург... С. 9.

13 Русская поэзия XVIII века. СПб., 1996. С. 65.

14 *Строчков Я.М.* Примечания // Третьяковский В.К. Избранные произведения. М.—Л., 1963. С. 528.

15 Петербург в русской поэзии... С. 106–107.

Метеорология петербургского лирического пейзажа

Одно из стихотворений А.С. Кушнера начинается так:

На петербургских старинных гравюрах
Снег не лежит на дворцах и скульптурах
И не идет никогда.
Вечнозеленые кроны густые
А на Неве — мотыльки кружевные
И голубая вода... (1).

Это незатейливое наблюдение фиксирует любопытную и, конечно, неслучайную особенность художественного мировидения, связанную с вниманием (или невниманием) к состоянию окружающей природной среды в мире художественного произведения и с путями ее выражения. Имеющая глубинные культурные корни, эта особенность, очевидно, исторична и может быть исследована на разном материале. В связи с этим представляется небезынтересным проследить, как и когда в петербургский текст входит погодно-метеорологический фактор.

Известно, что в современном культурном сознании он ощущается весьма значимой составляющей портрета Петербурга и на бытовом, и на художественном уровне. Вместе с тем замечание Кушнера об игнорировании этого фактора в «старинные» времена может быть отнесено не только к гравюрам, но и к искусству слова. Очевидно, нужно говорить о процессе постепенной актуализации этого фактора в культурно-эстетическом сознании нового времени. В лирике, самом суггестивном из родов литературы, этот процесс имеет собственную специфику, опирающуюся на феноменальность метеорологии в субъективно-человеческом ее восприятии.

Погодно-метеорологический фактор, как известно, включает в себя многообразные атмосферные проявления, причем главной чертой этого фактора является его принципиальная изменчивость. Хотя и коррелирующая с сезонным и суточным циклами, погода

всегда осмысляется нами в преходящем, временном, в определенной степени непредсказуемом качестве в противовес, например, устойчивости климата.

Понятно, что пейзаж не может быть нейтральным, «никаким». Приметы того или иного природного состояния фиксируются художниками — в том числе, художниками слова — уже в пейзаже эпохи «старинных гравюр»: у В.К. Тредиаковского, Г.Р. Державина, М.Н. Муравьева, А.В. Измайлова и других поэтов допушкинского периода. Здесь упоминается «студен воздух», «прохлада» как неизменная черта городского пейзажа, из которого исключены даже сезонные трансформации. «Таврический сад» (1800) у Ал. Измайлова предстает как бы «вечнозеленым», там всегда шумит каскад и можно посидеть на зеленой траве.

«Исходный» петербургский пейзаж в поэзии XVIII – начала XIX в. характеризуется такими чертами, как:

- неизменность, статичность;
- отвлеченно-абстрактный, описательный способ подачи;
- идеально-возвышенный и комфортный для человека характер (летний).

Такого рода пейзаж явлен читателю как неотторжимая составная часть Петербурга — Северной столицы в ее идеализированном качестве: он устойчив, клиширован и условен. При этом в структуре художественных текстов он достаточно периферичен, играя в сюжетно-композиционной их организации лишь фоновую роль.

Несложно заметить, что эта ситуация во многом прямо противоположна той, которая складывается позже и оказывается особенно характерной для петербургского мифа второй половины XIX—XX вв. Отличительной чертой петербургского текста в это время становится его внутренняя напряженная противоречивость.

«Неестественный, искусственный, нарочитый город. Поэтому он весь соткан из противоречий и напряжений. Прежде всего — напряженного противостояния природной стихии и культурной среды. Но и в рамках каждой их них — напряженные противостояния... Природа Петербурга, с одной стороны — гнилая, темная, крошечная, сырая стихия. С другой — светла и возвышенна» (2), — таким представлен Петербург в отечественной литературе этого времени. В.Н. Топоров на ее материале выделяет два противостоящих друг другу пласта реалий:

«а) отрицательное — закат (зловещий), сумерки, туман, дым, пар, муть, зыбь, дождь, снег, пелена, сеть, сырость, слякоть, мокрота, холод, духота, мгла, мрак, ветер (резкий, неприятный), глубина, бездна, жара, вонь, грязь...; б) положительное — солнце, луч солнца, заря, река (широкая), Нева, взморье, острова, зелень, прохлада, свежесть, воздух (чистый), простор, пустынность, небо (чистое, голубое, высокое), широта, ветер (освежающий)...» (3).

Несложно заметить, что собственно погодно-метеорологические проявления концентрируются здесь в первой, «негативной» сфере.

На протяжении второй трети XIX в. в литературе формируется целостный образ петербургского пейзажа, который может быть охарактеризован следующими чертами:

- неустойчивость и противоречивость;
- чувственный характер подачи;
- постоянное присутствие негативного, «занижающего» акцента.

Иными словами, это пейзаж, инвертированный по отношению к исходному в главных его особенностях.

«Расподобление» новой пейзажно-метеорологической ситуации с исходной было отрефлексировано прежде всего в шутовой (смеховой) поэзии:

... в обширном Петрограде,
 На дождь и слякоть несмотря,
 Во всем величье на параде
 Мы видим нашего царя
 (М.В. Милонов «Послание в Вену к друзьям», 1818) (4).

Здесь существенно, что речь идет именно о смене образа, а не об утрате образного начала в результате элементарного сближения с бытовым знанием об окружающем мире. «Новый» петербургский пейзаж, также как и исходный, «идеальный», тоже далеко не во всем адекватен реальной действительности. Например, характерно, что при всем разнообразии проявлений водной стихии в «петербургской» литературе мы почти не встречаем *грозы*, *ливня* (совсем не редких для нашего города). Другой пример находим у того же Топорова, отмечающего явный гиперболизм в описаниях петербургского холода, жары, духоты — по сравнению хотя бы с московскими («хотя объективно в Москве летом температура заметно

выше, а зимой ниже, и соответственно число жарких и холодных дней значительно больше. Неудобства петербургского климата постоянно подчеркиваются в литературе» (5).

Так формируется своеобразный «метеорологический миф» Петербурга.

Собственно литературоведческий интерес в этой ситуации представляют фактические закономерности этого процесса мифологизации. Сравнительный анализ поэтики текстов позволяет выделить три его особенности.

Первая касается исторической поэтики «петербургской» литературы. Необходимой стадией протекания этого процесса (очевидно, необходимого для появления любого мифа) оказывается сюжетное обыгрывание «новой» метеорологии. Появляются тексты, в которых погодные проявления определяют характер конфликта и собственную событийную динамику произведения. Лирика, избегающая фабульной событийности в силу родовых своих качеств, активно вбирает в себя опыт других литературных родов: пушкинской «петербургской поэмы» «Медный всадник», гоголевской «Шинели» с ее «вечной» зимой, и др. Но и в пределах самой лирики апробируются возможности сюжетизации погоды, причем раньше, чем в эпических жанрах.

Характерным примером такого рода может служить стихотворение А.П. Буниной «Майская прогулка болящей» (1812). Мотив петербургской погоды возникает в нем лишь к концу стихотворения, но именно он оказывается «сюжеторазрешающим». Завязка — внутреннее состояние героини, находящейся во власти снедающего ее, гиперболизированного до крайности (и не поддающегося диагностике) недуга:

Ад в душе моей гнездится,
Этна сохшу грудь палит;
Жадный змий, виясь вокруг сердца,
Кровь кипучую сосет...

Симптомы поистине ужасающи и подчеркнута натуралистичны:

В огонь дыханье претворилось,
В острую стрелу каждый вздох;
Все глубоки вскрылись язвы, —
Боль их ум во мне мрачит...

Экспрессия усилена рядами риторических восклицаний, обращений к небу, солнцу; троекратное «тщетно!» и резюме «я не дочь природы сей» как будто завершают тему бессилия природы перед человеческой болезнью. Но именно тут возникает тема Петрополя — и включается погодный фактор:

Свежий ветер с Невы вдруг дунул:
Побежим! Он прохладил.
Дай мне челн, угрюмый кормчий!
К ветрам в лик свой путь направь.
Воды! Хлыньте дружно с моря!
Вздуйтесь, синие бугры!
Зыбь на зыби налегая,
Захлестни отважный челн!
Прохлади мне грудь иссохшу... и т. д. (6)

Таким образом, природа здесь обнаруживает свои животворные силы именно в своем непредсказуемо-изменчивом, метеорологическом качестве: героиню лечит неожиданное дуновение ветра.

В отношении к петербургской теме это нечастый вариант благотворного влияния капризов погоды. Нам, однако, важнее здесь сама художественная функция этого хода: благодаря «вдруг дунувшему» ветру, собственно, разрешается сюжет о «болящей».

Такого рода тексты, в которых метеорология Петербурга сюжетообразующая, играют принципиальную роль — но преходяще-историческую. Их немного, и далее петербургская погода в целом «возвращается» на роль фона.

Вторая особенность состоит в том, что о процессе этом можно и нужно говорить именно как о литературно-эстетическом: метеорологизация Петербурга служит в каждом данном случае художественным целям словесного образотворчества.

В качестве примера можно назвать здесь цикл Н.А. Некрасова «О погоде» (1859—1865), в котором раздробленный, многослойный социальный мир Петербурга обнаруживает свою целостность благодаря впаянности, впечатанности всех многообразных персонажей и их судеб в общее, подчеркнуто материализованное пространство петербургского *мороза, слякоти, дождя, ветра* и т. п. Самый характер чувственной, полисенсорной подачи темы погоды (с преобладанием осязательных ощущений — зябкости, сырости и пр.) здесь

способствует формированию единого, удивительно убедительного петербургского мира.

Значительно позже, и по-своему, писал об этом же эффекте слиянности И.Ф. Анненский («Петербург», 1910):

Желтый пар петербургской зимы,
Желтый снег, облипающий плиты...
Я не знаю, где *вы* и где *мы*,
Только знаю, что крепко мы слиты... (7).

Наконец, последнее. Сформировавшись на протяжении второй трети XIX в., метеорологический миф Петербурга уже к концу века начинает эксплуатироваться поэтами-лириками различным образом, в соответствии с их замыслами и художественной индивидуальностью. «Устоявшийся» погодно-метеорологический пейзаж изображается теперь как привычный, характерный, ожидаемый, органично присущий Петербургу: пейзаж-миф. В нем нет, как правило, развернутых описаний — их заменяет отсылка к общеизвестному:

...*Вновь* Исакий в облаченьи
Из литого серебра
(А.А. Ахматова) (8);

...*Привычной* грязью скрыты небеса
(Саша Черный) (9);

...И вот *опять* ползут косматые туманы
Из северных болот и сумрачных лесов
(Ап. Коринфский) (10);

...*Опять* на площади Дворцовой
Блестит колонна серебром
(Г.В. Иванов) (11) <Курсив мой. — Л.Л.>.

Однако при этом каждый поэт из общего (достаточно богатого) антуража уже привычных погодных ситуаций формирует свой «извод» петербургского погодного мифа. Он может быть описан на основе сквозного анализа мотивики того или иного поэта-лирика. Здесь же ограничимся несколькими сугубо выборочными примерами.

Петербург Н.Я. Агнивцева (12 стихотворений) практически весь — «туманный» (мотив тумана возникает 11 раз; ср.: *снег* — 1, *дым* — 1, *пурга* — 2).

Доминантами петербургского метеорологического пейзажа А.С. Кушнера (15 стихотворений) выступают *снег* и *ветер* (по 6 употреблений; ср.: *дождь* — 1, *солнце* — 1, *туман* — 3, *мгла* — 2, *холод* — 2, *прохлада* — 1, *сырость* — 3, *мороз* — 2, *сквозняк* — 1).

Наряду с этим, у И.А. Бродского (9 стихотворений) метеорологическая мотивика лишена выраженной доминанты, статистика равномерна — при заметном многообразии погодных проявлений (*мороз*, *туман*, *холод*, *изморозь*, *дождь*, *морось*, *мгла*, *слякоть* — по 1, *снег* — 4, *ветер* — 3).

Несомненно, в каждом случае эти особенности связаны со спецификой художественного мировидения каждого из поэтов, с особенностями его художественной системы. Но это требует уже внимательного фронтального анализа, что выходит за рамки данной работы, призванной не исчерпать тему, но обозначить ее и наметить пути дальнейшего изучения.

Примечания

В основу статьи положен доклад, прочитанный на международной научной конференции «Печать и слово Петербурга» (Санкт-Петербург, 2001).

1 Кушнер А.С. Избранное. СПб., 1997. С. 210.

2 Тульчинский Г.Л. Город — испытание // Метафизика Петербурга. СПб., 1993. С. 148, 149.

3 Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы // Метафизика Петербурга. СПб, 1993. С. 219.

4 Петербург в русской поэзии XVIII — первой четверти XX века. СПб., 2002. С. 94)

5 Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст... С. 231.

6 Бунина А.П. Майская прогулка болящей, 1812 // Петербург в русской поэзии XVIII — первой четверти XX века. СПб., 2002. С. 70.

7 Петербург в русской поэзии... С. 302.

8 Там же. С. 418.

9 Там же. С. 362.

10 Там же. С. 301.

11 Там же. С. 433.

Звуковой портрет Петербурга в поэзии XIX века

Звуковой портрет Петербурга обретает свою особую выразительность, когда мы соотносим его с акустической составляющей образа другой русской столицы — Москвы. Идея сопоставления Москвы и Петербурга, возникшая более 300 лет назад, уже при самом возникновении Северной столицы, и актуальная до настоящего времени, не перестает тревожить умы всех слоев населения: историков и культурологов, искусствоведов и лингвистов, политиков и рядовых горожан. Наш материал представляет здесь, как кажется, особый интерес. Суггестивная сущность поэтического искусства, а особенно сферы звуковой, заставляет ожидать не столько идеологизированных и онтологизированных, сколько субъективизированных, непосредственно-чувственных образов, возникающих в процессе реально-бытового восприятия жизни двух типологически близких больших городов, принадлежащих одной культурной парадигме. Как кажется, «звучать» такая жизнь должна если не абсолютно тождественным, то сходным образом — в то время как наш материал свидетельствует об обратном.

Некоторая фактическая база под этим расхождением была. Историк В.В. Лапин, автор недавно появившейся обстоятельной и информативной книги «Звуки и запахи Петербурга» (1), опираясь на документальные материалы и воспоминания прошлых веков, отмечает различия между реальными звукоферами Москвы и Петербурга, но в поэзии они гораздо более разительны. Впрочем, мы не будем концентрировать специальное внимание на степени идентичности фактических звуковых доминант Петербурга, описанных Лапиным, с теми, которые были определены нами на материале поэтическом. Наша задача состоит в том, чтобы очертить картину непосредственно чувственного переживания каждой из них в поэтическом сознании эпохи. Это имеет собственный смысл

и значение, отличное от документалистики: ведь при формировании этого сознания и реальный опыт, и влияние складывавшихся веками стереотипов и идеологием, связанных с жизнью двух великих столиц, творчески трансформировались в факт индивидуально-личностного авторского переживания.

Главной доминантой акустического портрета Москвы в литературе выступает, вне всякой конкуренции, колокольный звон — от Пушкина до Газманова. Уже в «Евгении Онегине» привезенную в Москву на ярмарку невест Татьяну «с постели подымает» «ранний звон колоколов» (2).

Первостепенен звуковой акцент в характеристике Москвы П.А. Вяземским («Москва», 1868):

Город — церковей не дочтешься;
Их колокольный напев
Слушая, к небу несешься,
Душу молитвой согрев... (3).

То же — у Каролины Павловой («Москва», 1844):

День тихих грез, день серый и печальный;
На небе туч ненастливая мгла,
И в воздухе звон переливно-дальный,
Московский звон во все колокола. (4).

Тема колокольного звона может получать углубленно-символическое звучание — как у А.С. Хомякова («Кремлевская заутреня на Пасху», 1849):

В безмолвии, под ризою nocturnoю,
Москва ждала; и час святой настал:
И мощный звон промчался над землею,
И воздух весь, гудя, затрепетал.
Певучие, серебряные громы
Сказали весть святого торжества;
И, слыша глас, ее душе знакомый,
Подвиглася великая Москва.
Все тот же он: ни нашего волненья,
Ни мелочно-торжественных забот
Не знает он, и, вестник искупленья,
Он с высоты нам песнь одну поет, —
Победы песнь, песнь конченного плена!.. (5).

Но в любом случае, будь то сопутствующая деталь или символ, сохраняется прямая характерологическая связь этого мотива с темой Москвы.

Аполлон Григорьев («Когда колокола торжественно звучат...», 1846) называет торжественный звон колоколов «Московской речью величавой» (6).

У Н.А. Некрасова («Дружеская переписка Москвы с Петербургом», 1859) Москва — город, «где сорок сороков без умолку гудят» (7). И традиция эта чрезвычайно устойчива, неизменна. Уже в XX веке М.И. Цветаева («Над городом...», 1916), противопоставляя Петербург Москве, превращает колокольный мотив в сюжетообразующий:

Над городом, отвергнутым Петром,
Перекатился колокольный гром.

Гремучий опрокинулся прибой
Над женщиной, отвергнутой тобой.

Царю Петру и вам, о царь, хвала!
Но выше вас, цари: колокола.

Пока они гремят из синевы —
Неоспоримо первенство Москвы.

— И целых сорок сороков церквей
Смеются над гордынею царей! (8).

Число цитат можно множить; при этом в подавляющем большинстве случаев другие звуковые образы в изображении Москвы почти не участвуют.

Конечно, большая плотность церквей в старой Москве — факт исторический (9), но, конечно, не только им объясняется тот поразительный факт, что среди сотен (более 300) поэтических текстов о Петербурге XIX века колокольный звон встречается лишь дважды — у А.Н. Апухтина («Скажи, зачем?..», 1854):

...А вот и празднует столица:
Народ по стогнам веселится,
Везде гудят колокола... (10)

и у С. Я. Надсона («Дитя столицы...», 1884):

...Он полюбил гранит дворцов,
И с моря утром ветер влажный,
И перезвон колоколов,
И пароходов свист протяжный... (11).

Заметим при этом, что в первом случае городской пейзаж подан не как непосредственно воспринимаемый, но как воображаемый, а во втором — перезвон колоколов включен в перечислительный ряд лишь как один из звуков, едва ли не заглушаемых пароходными гудками (интересно, что В. Лапин, с опорой на бытоописательные документальные тексты 1860-х гг., свидетельствует о том, что в «захолустной Гавани» «сигналы» приходской церкви играли сравнительно большую роль, чем в центральных (12)).

Каковы же преобладающие петербургские звуки в мире русской поэзии?

Первые из них возникли в рамках одической традиции, с ее сверхзадачей портретирования новой столицы, прославлением Российской государственности и Петра как образцового правителя. Таковы посвященные Петербургу поэтические тексты вплоть до пушкинского времени. Акустическая составляющая здесь мала, часто она вообще отсутствует: ведущая роль принадлежит визуально-описательным образам. Город прекрасен, но нем; при этом отсутствие звука не делает его ущербным, оно как бы незамечается.

Там же, где звук фиксируется, он сводится к единственной доминанте: мощного торжественного звукокомплекса, часто грома, но грома не метеорологической, а рукотворной человеческой природы (гром пушек, музыки), либо же аллегорического толка. Это звук торжественный, прославляющий, заполняющий все пространство. Он многообразно явлен в связанных с Петербургом одах М.В. Ломоносова, В.П. Петрова, Г.Р. Державина и пр. Анонимный сонет 1756 г. наделяет качеством грома даже невскую волну, способную «умягчать врагов кичливый нрав» (13).

Любопытно сюжетное переосмысление слова «гром», попадающего в «Петровскую парадигму», в поэтической «Надписи к Камню-грому, находящемуся в Санкт-Петербурге, в подножии конного вылитого лицеподобия достославного императора Петра Великого» В.Г. Рубана (1770). Гром-камень, из которого создан

пьедестал Медного всадника, согласно легенде, получил свое наименование от реального грома, точнее молнии, некогда расколовшей его на части. У Рубана, однако, читаем:

По правде сказано, что сей есть Камень-гром,
Он громок славою, что будет со Петром,
Провозгрямят о нем повсюду громы мирны,
И будет он вмещен во Чудеса Всемирны (14).

Позже, в XIX–XX вв., эта «громовая» одическая традиция сохраняется в поэтическом петербургском тексте лишь в связи с темой Петра как основателя Петербурга. Со временем репрезентантом этого комплекса становится уже не аллегорическая, но узнаваемая реалья пушечного выстрела как «визитной карточки» военной столицы, города Петра. Так у Пушкина в «Пире Петра Первого» (1835), где Петербург предстает многообразно и мощно, празднично озвученным. При этом стихотворение «окольцовано» именно пушечными салютами: первая и последняя строфы завершаются двестишестью:

...И Нева пальбой веселой
Далеко потрясена. (15)

Памятна эта традиция и поэтам послепушкинского времени, с заходом в XX в. при обращении опять же к исторической, петровской тематике.

В целом же, уже с начала XIX века одические громы во славу столицы постепенно уступают место другим акустическим образам. Здесь выделяются две основные доминанты.

Первая — речные звуки, соносфера Невы, становящаяся отныне в поэзии неотъемлемой частью городской жизни. Интересно, что со временем постепенно падает громкость, интенсивность речных звуков. Если у А.А. Дельвига («К Е<вгению>», 1821) это еще — «шумны волны» (16), то Д.В. Веневитинов («К моей богине», 1826) обращается уже к «тихо плещущим волнам» (17). У поэтов романтической ориентации звучание Невы, приглушаясь, обретает индивидуальные обертоны, активно метафоризируется. В лермонтовской «Сказке для детей» (1837) Нева «журчит» (18), у В.Г. Бенедиктова («Заневский край», 1837) — «уныло всхлипывали волны» (19); у Вяземского («Петербургская ночь», 1840) находим «Весел мерные удары / Раздаются

на реке...» (20); у Н.П. Огарева («Юмор», 1840–1841) — «ропот плещущей волны» (21). И далее — в XX веке: «Стынет, шепчется вода» (В.А. Зоргенфрей «Декабрь», 1907) (22). У Бенедикта Лившица, с его архитектурными пейзажами, практически единственным звуковым образом остается именно Нева: «вялый плеск речной волны» («Адмиралтейство», 1914) (23), «вокруг тебя поет вода» («Летний сад», 1915) (24), «лишь ропоты твои, Нева, / Как отплеск, радующий слабо» («Дворцовая площадь», 1915) (25), «плеск лицеприятный» («Нева», 1916) (26).

Вторая романтическая и постромантическая звуковая доминанта Петербурга — это бой часов и музыка курантов:

Пробил на башне час полночный,
Погас луны последний свет...
(А.П. Крюков «Полночь в городе», 1829) (27).

...Когда куранты грустную руду
Издали разносят по волне
(С. А. Андреевский
«Петропавловская крепость», 1881) (28).

Позже, уже в XX в., куранты, «времени голос», становятся центральным образом посвященного Петербургу стихотворения Т.Л. Щепкиной-Куперник «Куранты» (1901); многократно — у Н.Я. Агнивцева:

...С Петропавловской твердыни
Бьют Петровские куранты...
(«Белой ночью», 1922) (29) и пр.

В блоковском «Возмездии» (1919):

Под крепостью катила воды
Необозримая Нева.
Штык светил, плакали куранты... (30).

Куранты (как и пушечную пальбу) В. Лапин также отмечает в качестве документально подтверждаемой важной звуковой доминанты Петербурга. Наряду с этим отметим и относительное расхождение наших данных: третьей такого же значения доминантой вплоть до XX в. В. Лапин называет звуки военной музыки и барабанного боя, связанные со статусом военной столицы государства.

В поэзии роль ее, однако, явно гораздо слабее. Кроме «пробуждающего» город барабана в «Евгении Онегине», можно вспомнить здесь разве что некрасовский цикл «О погоде» (1859–1865). При этом там «воинственный бой барабанный» подан в ироничном ключе и «смазан» погодными условиями, которые картину военного шествия почти окарикатуривают:

...В этой раме туманной
Лица воинов жалки на вид,
И подмоченный звук барабанный
Словно издали жалко гремит... (31).

Возвращаясь к истории формирования звукового портрета Петербурга в поэзии, заметим, что смена акустических доминант — не единственная и не самая заметная трансформация петербургской соносферы в XIX в. С пушкинского времени происходит качественное изменение ситуации в акустическом портретировании Петербурга в целом. Главное здесь состоит в том, что на смену отдельным звуковым комплексам с их эмблематической семантикой приходит комплексное, многосоставное, «оркестровое» звучание города.

Происходит то, что можно назвать рождением новой акустической поэтики Петербурга. Звук для поэтического слуха перестает быть факультативным вкраплением в изображение города, событием; рождается единый звуковой фон, образ постоянного звучания города. Этим открытием, как представляется, поэзия обязана роману «Евгений Онегин», где в XXXV строфе 1-й главы появляется образ уличного «городского шума» просыпающегося Петербурга:

...Петербург неугомонный
Уж барабаном пробужден.
Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтенка спешит,
Под ней снег утренний хрустит.
Проснулся утра шум приятный... (32) —

обобщает поэт. Конечно, это — во многом эпико-романный ход (заметим, эстетически неслучайный, поддержанный «шумом бала» в строфе XXXVI). Но после пушкинского романа этот бытовой,

порожденный населяющим столицу людом «городской шум» активно входит и в лирику, становясь с этого времени своеобразным образным клише Петербурга.

Звукокомплексом городского шума в послепушкинское время обогащается и образ Москвы: это — поле наибольшего сближения акустики двух столиц. Но, по сравнению с Петербургом, в московской соносфере он менее выразителен, ощутимо вторичен (ср., например, в «Кремлевском саду» А.И. Полежаева (1829)):

Люблю я позднюю порой,
 Когда умолкнет гул раскатный
 И шум докучный городской,
 Досуг невинный и приятный
 Под сводом неба провождать... (33).

Поэтически перспективным остается и позже в первую очередь городской шум Петербурга. Он может конкретизироваться, и тогда это чаще всего шум шагов и транспорта: «шум немолчный// Бродящих дрожек и карет» — (А. Крюков «Полночь в городе», 1829) (34); «звяканье подков и экипажей,/ Грохот по неровной мостовой» (Я. Полонский «Ночная дума», 1874) (35). Но наряду с этим он продолжает выступать и в своем формульном виде «городского шума» — «шумной столицы», «шумящих голосов», «шума и блеска».

И тогда значимым, отмечаемым становится уже его отсутствие.

Не слышно шуму городского,
 В заневских башнях тишина
 (Ф.Н. Глинка «Узник», 1826) (36).

Во второй половине XIX в. сложившиеся традиции акустического портретирования города — от одических «петровских» громов до уличного шума — узнаются в различных своих проявлениях, сосуществуя. Одновременно это культурно-эстетическое их укоренение создает возможность эксплуатации, травестирования, экспрессивно-ценностного переосмысления. Выразительнее всего это происходит у Некрасова. Его цикл «О погоде» можно назвать «антипетровским» и в определенном смысле «антипушкинским», продолжающим — но и трансформирующим — линию Евгения из «Медного всадника». Некрасовский Петербург — это город звучащий, причем звучащий тяжело, оглушающее, угнетающе, античеловечно.

Именно звуковыми образами открывается цикл:

Слава Богу, стрелять перестали!
Ни минуты мы нынче не спали,
И едва ли кто в городе спал:
Ночью пушечный гром грохотал -
Не до сна! Вся столица молилась,
Чтоб Нева в берега воротилась... (37).

Этот образ наполненной грохотом бессонной ночи (хотя и рожденный, по-видимому, воображением поэта: по данным М.И. Пыляева (38), за весь период жизни Некрасова в Петербурге не наблюдалось наводнений такого масштаба, который требовал бы неумолчной канонады) художественно абсолютно убедителен, формирует эффект присутствия — и связанное с этим чувство несвободы, безысходности. Своего читателя Некрасов «насиленно» включает, внедряет в атмосферу Петербургской повседневности, и роль акустики здесь трудно переоценить.

Активно инверсирована Некрасовым и другая пушкинская акустическая традиция — уличного шума. На смену «утра шума приятного», хрустящему под ножками охтинской молочницы снегу приходит какофония рабочей улицы:

В нашей улице жизнь трудовая:
Начинают, ни свет, ни заря,
Свой ужасный концерт, припевая,
Токари, резчики, слесаря,
А в ответ им гремит мостовая!
Дикий крик продавца-мужика,
И шарманка с пронзительным воем,
И кондуктор с трубой, и войска,
С барабанным идущие боем,
Понуканье измученных кляч,
Чуть живых, окровавленных, грязных,
И детей раздирающий плач
На руках у старух безобразных, —
Все сливается, стонет, гудет,
Как-то глухо и грозно рокочет,
Словно цепи куют на несчастный народ,
Словно город обрушиться хочет. (39)

Эта тенденция в описании Петербурга найдет тоже свое продолжение, хотя такой непосредственной интенсивности, насыщенности звуковой картины больше в русской поэзии XIX в. мы не встретим.

Будут меняться времена, и появятся новые «промышленные» дисгармоничные звуковые образы Петербурга: звонки карет, громы колес, потом свистки, сирены и гудки автомобилей, звонки трамваев (Фофанов, Зоргенфрей, Зенкевич, Брюсов, Блок). В начале XX в. некрасовская городская какофония возродится, хотя и в ином качестве — в желчных сатирах Саши Черного, у Петра Потемкина.

Возвращаясь же к пушкинскому времени, отметим, что одновременно с появлением петербургского «городского шума» формируется не менее отчетливая, а исторически, как кажется, и гораздо более значимая противоположная традиция: живописания петербургской тишины, негромкого или безмолвного петербургского пейзажа.

Находим ее у Е.А. Баратынского, в «Послании к б<арону> Дельвигу» (1820):

На стогах тишина! сияют при луне
Дворцы и башни Петрограда... (40).

Этот мотив подхватывает Федор Глинка в цикле «Картины» (1825), с его морской панорамой Петербурга:

...Спокойствие... погода... тишина... (41).

Его романс «Не слышно шуму городского...» мы уже цитировали.

Тишиной и покоем характеризуется петербургский пейзаж в стихотворении И.С. Тургенева «Нева» (1843). Идиллически тих Петербург у В.Г. Бенедиктова («Ночь», 1840):

Все смолкло. Тишина в чертогах и во храмах;
Ночь над Петрополем прозрачна и светла... (42).

В «Сказке для детей» (1841) М.Ю. Лермонтова Петербург — тоже ночной и молчаливый, где

...Задумчиво столбы дворцов немых
По берегам теснились как тени... (43).

Вот К.К. Случевский («Утро над Невую», 1880–1890):

...В полутьне облаченные,
Высятся зданья над сонной водой,
Словно на лики свои оброненные
Молча глядятся, любуясь собой... (44).

К.М. Фофанов («На Неве», 1892):

...Уныло ночь молчит, и грусть кругом разлита,
И слышен вздох небес в молчании земли (45).

А.Н. Апухтин («На Неве вечером», 1856):

Плывем. Ни шороха. Ни звука. Тишина.
Нестройный шум толпы все дальше замирает... (46).
Пусть твоя ночь в непробудном молчанье
И хороша, и светла...

...Все околдовано, все онемело...
(«Петербургская ночь», 1856) (47).

Все было так мертво и тихо на реке...
(«После бала», 1857) (48).

Можно, по-видимому, говорить о постепенном формировании в русской лирике образа идеального Петербурга как города тишины, а если и звучащего, то приглушенно. При этом важно, что это город не немой (т. е. в принципе лишенный звучания, что было характерно для поэзии XVIII в.), но именно молчащий: в его описании присутствуют слова «тишина», «тихий». В XX в. таков Петербург Анны Ахматовой, Бенедикта Лившица и др.

Эти две темы — городского шума и тишины — сложным образом соединяются и взаимодействуют в поэзии Серебряного века. Для этого периода характерно многообразие тем и их преломлений, в том числе в петербургской соносфере. Анализ их потребовал бы специального исследования. Вдобавок к этому, эмигрантская поэзия, исполненная памяти о Петербурге XIX в., выстраивает собственную акустическую модель «утраченного города», не во всем совпадающую с описанным выше (см. об этом очерк «Петербург в эмигрантской поэзии (штрихи к портрету)»). Учитывая все это, данную работу мы ограничили рамками XIX в.

Единственный — но необходимый в русле развития нашей темы — выход за эти хронологические пределы мы предпримем в заключение, чтобы зафиксировать совершенно особый, принадлежащий уже следующей поэтической эпохе феномен: звук, не выраженный поэтическим словом, присутствующий в тексте перифрастически, хотя и названный словом «звук». Это звуки эсхатологические, «антипетербургские», несущие угрозу городу и предвосхищающие его конец. Типовой акустический сюжет состоит здесь в том, что на фоне тишины, соответствующей образу идеального, живущего своей жизнью города, появляется звук чуждый, несущий городу разрушение и гибель. Особенностью этого звукокомплекса в наиболее ярких его проявлениях выступает его «невыговариваемость» поэтическим словом, что, вероятно, как раз и должно быть объяснено его эсхатологической природой.

Таков звук летящего, выпущенного врагом по городу снаряда, несущий гибель ему — и «ребенку моему», представленный, но как бы не слышимый, не узнаваемый, неправдоподобный (и характеризующийся при помощи отрицания, через «не») — в стихотворении Ахматовой 1941 г. «Первый дальнебойный в Ленинграде»:

И в пестрой суете людской
 Все изменилось вдруг.
 Но это был не городской,
 Да и не сельский звук... (49).

Другой пример находим у И.А. Бродского. Тема прощания со своим городом вообще имеет у Бродского два тематических разворота: 1) личное расставание, отъезд — и 2) реальное разрушение, буквальное уничтожение его. В первом случае («Вполголоса, конечно...», 1966) город жив и, соответственно, священно тих:

Вполголоса — конечно, не во весь —
 прощаюсь навсегда с твоим порогом.
 Не шелохнется град, не встрепенется весь
 от голоса приглушенного.
 С Богом!.. (50).

Экстраполяцию второго случая находим в описании того, как ломали Греческую церковь («Остановка в пустыне», 1966):

... Смотрел
 в окно и видел Греческую церковь.

Все началось с татарских разговоров;
а после в разговор вмешались звуки,
сливавшиеся с речью поначалу,
но вскоре — заглушившие ее.
В церковный садик въехал экскаватор
с подвешенной к стреле чугунной гирей.
И стены стали тихо поддаваться.

Смешно не поддаваться, если ты
стена, а пред тобою — разрушитель... (51)

Как видим, в изображении убийства Петербурга участвует звук. Но оглушающим, страшным звукам разбиваемого здания поэт «отказывает в гражданстве»: названные «звуками», они не воспроизводятся, и мы можем только опосредованно догадываться о них, выстраивая картину продуманного вандализма. Они оказываются запредельными, затекстовыми. И на этом неправдоподобном, фантазмагорическом фоне, может быть, самым пронзительным оказывается слово «тихо» в описании поведения стен: «и стены стали тихо поддаваться...». Пронзительность — в его двусмысленности, оно апеллирует и к образу идеального «тихого» города, и одновременно к неотвратимой медленности его погибания.

Здесь, можно сказать, завершается некий цикл: от рождения города — к его гибели, от приветственного пушечного грома — к грохоту тарана, от не-замечаемого поэтом городского звучания — к нежеланию, невыносимости воплотить это звучание в слово.

Возвращаясь к началу нашей статьи, заметим: московская тема в поэзии такого рода особенностей лишена. И историческая динамика образа Москвы (возможно, заслуживающая отдельного разговора) связана все же, как представляется, в первую очередь с фактическими (бытовыми, историческими) трансформациями городской жизни, а не с эстетическим ее освоением. Несовпадение поэтических звуковых портретов двух столиц, таким образом, состоит не только в разительном различии звуковых доминант, но и в структуре их исторического существования. При сравнительно большей стабильности московской соносферы, петербургская постоянно обновляется — включая при этом память о возникавших ранее доминантах в общий, разрастающийся и многосложный поэтический облик города.

Примечания

В основу статьи положен доклад, прочитанный на международной научной конференции «XI Славянские чтения» (Даугавпилс, 2006).

- 1 *Лапин В.* Звуки и запахи Петербурга. СПб., 2007.
- 2 *Пушкин А.С.* Евгений Онегин // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Т. 6. М., 1937. С. 392.
- 3 *Вяземский П.А.* Полное собрание сочинений. Т. 12. Стихотворения. Часть IV. 1863–1877. СПб., 1896. С. 369.
- 4 *Павлова К.К.* Полное собрание стихотворений. М.–Л., 1964. С. 122.
- 5 *Хомяков А.С.* Стихотворения и драмы. Л., 1969. С. 129–130.
- 6 *Григорьев Ап.* Стихотворения и поэмы. М.–Л., 1966. С. 154.
- 7 *Некрасов Н.А.* Полное собрание сочинений и писем в 15 тт. Л., 1981. Т. 2. С. 499.
- 8 *Цветаева М.* Избранные произведения. М.–Л., 1965. С. 81.
- 9 *Лапин В.* Звуки и запахи Петербурга. С. 107.
- 10 *Апхутин А.Н.* Полное собрание стихотворений. Л., 1991. С. 48.
- 11 Петербург в русской поэзии XVIII — первой четверти XX века. СПб., 2002. С. 264.
- 12 *Лапин В.* Звуки и запахи Петербурга. С. 110.
- 13 Русский сонет. М., 1986. С. 27–28.
- 14 Петербург в русской поэзии... С. 55.
- 15 *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений. Т. 3. М., 1948. С. 408–409.
- 16 Петербург в русской поэзии... С. 86.
- 17 Там же. С. 127.
- 18 Там же. С. 145.
- 19 Там же. С. 152.
- 20 Там же. С. 92.
- 21 Там же. С. 164.
- 22 Там же. С. 348.
- 23 *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 71.
- 24 Там же. С. 73.
- 25 Там же. С. 70.
- 26 Там же. С. 75.
- 27 Петербург в русской поэзии... С. 127.
- 28 Там же. С. 269.
- 29 *Агнивцев Н.* Блистательный Санкт-Петербург. М., 1989. С. 29.
- 30 *Блок А.А.* Сочинения в одном томе. М.–Л., 1946. С. 251.
- 31 Петербург в русской поэзии ... С. 201.
- 32 Там же. С. 103.
- 33 *Полежаев А.И.* Стихотворения и поэмы. Л., 1957. С. 75.
- 34 Петербург в русской поэзии... С. 129.
- 35 Там же. С. 232.

- 36 Там же. С. 79.
37 Там же. С. 196.
38 *Пыляев М.И.* Старый Петербург. М., 1991. С. 89–105.
39 Там же. С. 206.
40 Там же. С. 83.
41 Там же. С. 79.
42 Там же. С. 154.
43 Там же. С. 145.
44 *Случевский К.К.* Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 1988. С. 107.
45 Петербург в русской поэзии... С. 268.
46 *Алехтин А.Н.* Полное собрание сочинений. Л., 1991. С. 70.
47 Там же. С. 64.
48 Там же. С. 78.
49 *Ахматова А.А.* Сочинения в двух томах. М., 1990. Т. 1. С. 204–205.
50 *Бродский И.* Сочинения. Т. II. СПб., 1992. С. 23.
51 Там же. С. 11.

«Петербургское небо» в лирике XIX века

Любой земной пейзаж предполагает присутствие неба. Более того, оно количественно занимает большую часть пейзажной картины, состоящей из ландшафтной части и «покрывающей» его небесной чаши. Для городского пейзажа, в котором ландшафтная часть (улицы, здания) рукотворна, небо зачастую — единственная природная деталь.

Однако пейзаж в искусстве всегда избирателен, автор вправе включить или не включить ту или иную деталь в свою образную картину, уделить ей большее или меньшее место, выбрать тот или иной изобразительный ракурс. Входящий в замысел художника, этот вопрос представляет самостоятельный интерес.

Образ неба в искусстве принадлежит к числу наиболее семантически нагруженных. «Небо в мифологии — важнейшая часть космоса. Небо — это прежде всего абсолютное воплощение верха, члена одной из основных семантических оппозиций (верх-низ). Его наблюдаемые свойства — абсолютная удаленность и недоступность, неизменность, огромность — слиты в мифотворческом сознании с его ценностными характеристиками — трансцендентностью и непостижимостью, величием и превосходством неба над всем земным; небо простерто над всем, все «видит», отсюда его всеведение; оно внешне по отношению ко всем предметам мира, поэтому оно — «дом» всего мира» (1).

Понятно, что все эти смысловые комплексы и ассоциации вошли в мир собственно эстетический и продолжают в нем так или иначе проявляться. Так, «петербургское небо» представляет собой любопытное явление, во всяком случае, — в лирике (род литературы, как известно, особенно активно провоцирующий ассоциации). Эта деталь внешнего мира формирует собственную семантику, культурно-литературную неомифологию. Это наглядно выясняется при сравнительно-историческом анализе поэтики.

Особенно интересен здесь XIX век. Отечественная поэзия предшествующего столетия не знает лирического пейзажа в его конкретике, оперируя пейзажными деталями как отвлеченными концептами. Цель их привлечения далека от буквального живописания. Так, Г.Р. Державин в своем знаменитом описании «петропольской ночи» («Видение мурзы», 1783–1784) избегает рисунка, предпочитая цвет, но при этом избыточная краска-ми картина предлагает невозможное, логически противоречивое «перетекание» красок:

На темно-голубом эфире
Златая плавала луна;
В серебряной своей порфире
Блистаючи с небес, она
Сквозь окна дом мой освещала
И палевым своим лучом
Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем (2).

Цвета здесь выступают носителями особых смысловых комплексов — царственности, богатства, роскоши. Семантика такого неба скорее эмблематична, не живописна.

В начале XIX в. небо в литературе уже воспринимается как узнаваемая деталь реального пейзажа. Именно здесь формируется устойчивый образный комплекс «города Петра» — и фундаментальное, исторически первое типовое «амплуа» неба в петербургской поэзии, связанное с представлением о царственном Петербурге — столице; соответственно, формируется и устойчивый тип идеального петербургского пейзажа.

Вот его характерный пример в идиллии Н.И. Гнедича («Рыбаки», 1821):

Уже над Невою сияет безнойное солнце;
Уже вечерет; а рыбаля нет молодого.
Вот солнце зашло, загорелся безоблачный запад;
С пылающим небом слясь, загорелось море,
И пурпур и золото залили роши и дома.
Шпиз тверди Петровой, возвышенный, вспыхнул над градом,
Как огненный столп, на лазури небесной играя.
Угас он; но пурпур на западном небе не гаснет;
Вот вечер, но сумрак за ним не слетает на землю;

Вот ночь, а светла синевою одетая дальность;
 Без звезд и без месяца небо ночное сияет.

...

Тогда над Невой и над пышным Петрополем видят
 Без сумрака вечер и быстрые ночи без тени;
 Как будто бы новое видят беззвездное небо,
 На коем покоится незаходимый свет солнца.../56—57/.

Небо в русле этой традиции — важнейший образ, выполняющий по меньшей мере две функции: декоративно-изобразительную и композиционно-конструктивную.

Первая состоит в стремлении представить облик города возможно более эффектным и живописным. Небо предстает красочным, роскошно расцветенным; чаще всего это — небо белой ночи, заря, закат. При этом архитектура выступает в органичном единстве с природой — роскошь неба продолжается в результатах человеческого труда:

Сокрылось солнце за Невую,
 Роскошно розами горя...
 В последний раз передо мною
 Горишь ты, невская заря!
 ...О, дай насытить взор прощальный
 Твоим живительным огнем,
 Горящим в синеве хрустальной
 Блестящим радужным венцом!..

(П.П. Ершов «Прощание с Петербургом», 1835) /141/.

...Лазурь небесного шатра

(В.Романовский

«Петербург с Адмиралтейской башни», 1837) /148/.

...Блещут свежестью сапфирной
 Небо, воздух и Нева,
 И, купаясь в влаге мирной
 Зеленеют острова.
 ...Как над ложем новобрачной
 Притаившиеся сны,
 Так в ночи полупрозрачной
 Гаснут звезды с вышины!
 Голубая,
 Неба северного дочь!

(П.А. Вяземский «Петербургская ночь», 1840) /92/.

Небесный свод прозрачен, тих,
Торжественно зари сиянье;
С предвестьем дня лучей златых
Проснулось к жизни все созданье
*(Б.М. Федоров «Утро перед памятником
Петра Великого», 1839) /158/.*

Конструктивная же роль неба в петербургском пейзаже состоит в том, что через него в «плоский» петербургский пейзаж вводится вертикальное измерение. Характерно, что в текстах рядом с упоминанием неба, как правило, фигурирует стихия воды, отражающая небесную сферу и тем самым как бы продолжающая вертикаль «верх-низ» вглубь, «под» ландшафтную плоскость.

У Ф.И. Глинки:

Все взморье — серебро литое!
Погодный день! — и солнце золотое
Глубоко в зеркале воды горит!
Уж Петербург от нас, как пышный сон, бежит...
(«Плаванье днем», 1825 г.) /78/.

У Пушкина:

Как часто летнею порою,
Когда прозрачно и светло
Ночное небо над Невою
И вод веселое стекло
Не отражает лик Дианы...
(«Евгений Онегин», гл. I, 1824) /104/.

В.Г. Бенедиктов обыгрывает этот эффект сюжетно:

Все смолкло. Тишина в чертогах и во храмах;
Ночь над Петрополем прозрачна и тепла;
С оливом пурпурным, недвижна и светла,
Нева красуется в своих гранитных рамах,
И как торжественно-полна ее краса,
Что, кажется, небес хрустальных полоса
Отрезана, взята с каймой зари кровавой
И кинута к ногам столицы величавой,
Чтобы восставшая в час утренний от сна
Над этим зеркалом оправилась она
(«Ночь», 1840) /154/.

В результате вертикаль «верх-низ» в «идеальном» петербургском пейзаже оказывается лишенной традиционно-ценностной ориентации, свойственной общемифологическим представлениям. Напротив, всячески подчеркивается и обыгрывается принцип симметрии верха и низа, неба — и отражающей его водной стихии. Не случайно Невская и морская гладь часто наделяются свойствами зеркальности, что, вообще говоря, мало соответствует метеорологической реальности Петербурга с его ветрами. В этом отношении собственно петербургская мифология превосходит общекультурную, утверждая свои семантические коррективы.

Композиционно «идеальный» петербургский пейзаж обычно (на протяжении пушкинского периода, во всяком случае) начинается именно со взгляда вверх — и описания неба, далее взгляд переходит на отражение неба в воде, а уже после этого — к описанию собственно городского ландшафта, разместившегося посередине. Удваиваясь в результате отражения в воде, небо в пределах этой традиции обрамляет пейзажную картину, организует ее как целое.

Такой идиллический петербургский пейзаж стабилен и статичен: небо здесь, неизменно безмятежное и прекрасное, неотделимо от облика города.

Историческое завершение судьбы идеального петербургского пейзажа с его прекрасным небом — пушкинская эпоха; в ее пределах он канонизируется (знаменитые «золотые небеса» в «Медном всаднике») — и «застывает», оставаясь в культурной памяти в «эталонной» функции. При этом он сохраняет связь с темой созидания, рождения новой российской столицы. В «чистом» виде далее этот образ встречается все реже; в новую эпоху он фактически эксплуатируется как отвердевший «готовый» образный комплекс-знак (так, характерна его связь с темой Петра-основателя, например, в поэме Блока «Возмездие»).

Главное направление в трансформации идеального петербургского пейзажа в послепушкинское время можно было бы обозначить как «исчезновение неба», его отторжение от города. Процесс этот идет разными путями (которые мы проследим ниже); но в любом случае можно говорить о полемическом диалоге с описанным выше каноническим образом. Он прочно впечатан в читательскую культурную память, поэтому обычно достаточно намека на него.

Так, создавая социальный антураж «низового» Петербурга, оттолкнется от традиции «прекрасного неба» Н.А. Некрасов:

Наша улица — улиц столичных краса,
В ней дома все в четыре этажа;
Не лазурны над ней небеса,
Да зато процветает продажа
(«О погоде», 1859) /205/.

Конкретные пути полемического переосмысления образа проявляются в отношении обеих выделенных выше его изначальных функций.

Первая была обозначена нами как декоративно-изобразительная. Здесь трансформация связана с изменением внешнего облика неба, которое скрывается за *туманом, тучами, мглой*. При этом видимым, изображаемым становится здесь уже не небо, а то, что его заслоняет; чистое воздушное пространство (*купол*) исчезает из предметного пространства Петербурга.

...Всходили робко облака
На небо зимнее, ночное
(Ф.И. Тютчев «Глядел я, стоя над Невой...», 1844) /177/.

...В небе — пыль либо тучи
(Н. Коншин «Жалобы на Петербург», 1828) /128/.

...Это было печальное утро: туман
Над столицей свой саван гробовый
Распростер, с неба дождь, будто слезы, лился,
Веял холод повсюду суровый
(В. Буренин
«Гражданская казнь Н.Г. Чернышевского», 1864) /241/;

... Туман окутал небосклон
(С. Дрожжин «В столице», 1884) /262/.

...Привычной грязью скрыты небеса
(Саша Черный «На Невском ночью», 1913) (3).

Небо скрыто *туманом, тучами, грязью* — но одновременно и само становится их источником. Меняется литературная метеорология города, а в культурно-эстетическом сознании —

экспрессия образа. Небо теперь — ненастное, дождливое, враждебное человеку:

...Петроградское небо мутилось дождем
(А.А. Блок «Петроградское небо...», 1914) (4).

...Небо — вечно в тумане...
...Небо там — сумрачно серо;
Дрянное небо!...
(В. Князев. Из цикла «Проклятый город», 1914) /371/.

Там же, где в поэзии воскресает «даль небес», она неминуемо оказывается принадлежностью грезы, мечты, сна.

И мнится, что вокруг все пышные хоромы,
Вся эта ночь и блеск нам вызваны мечтой.
И мнится — даль небес, как полог, распахнется,
И каменных громад недвижный караван
Вот-вот, сейчас, сейчас волнуясь, колыхнется —
И в бледных небесах исчезнет, как туман.
(К.М. Фофанов «На Неве», 1888) /268/.

Что же касается непосредственно «пейзажного» образа петербургского неба, то в XX веке его новое предметное качество кажется уже вызывающим. У Блока небосвод оказывается лишенным своего главного изначального свойства — цельности, становится ушибленным, рваным:

Вечность бросила в город
Оловянный закат.
Край небесный распорот,
Переулки гудят
(«Вечность бросила в город...», 1904) (5).
...Но уж твердь разрывало...
(«Легенда», 1905) (6).

Небо гибнет в своем изначальном прекрасном качестве, и это тем трагичнее, что память об этом качестве жива.

Что касается второй функции неба — конструктивно-композиционной, непосредственно формирующей художественную реальность Петербурга, — то в послепушкинское время, исчезая за тучами и туманом, оно перестает «удваиваться» и в водной глади. Логически это

соответствует новой метеорологической ситуации (покрытая рябью волн, вода не может ничего отражать). Но дело, понятно, не только в этом, и тем более интересны примеры, свидетельствующие, что мы имеем дело с фактом эстетического сознания, авторским стремлением «изжить» каноническую зеркальность неба и воды.

Таково характерное эмоциональное переосмысление эффекта отражения в стихотворении А.А. Кондратьева «Белая ночь», где, несмотря на явное безветрие, в водной глади отражается не звездное небо, а печальный мир людей:

Небо хрустальное синее.
Тихие звезды, мерцающая,
Светят небесной пустыне
В ночи тоскливые мая.

Сонная грезит столица.
И отразились устало
Темные бледные лица
В зеркале темном канала
(«Белая ночь», 1904) /347/.

А вот почти пародийное нагнетение негативных эмоций у В.А. Зоргенфрея:

...В зеркала свинцово-синие
Слепо смотрится заря
(«Декабрь», 1907) /349/.

Идеальная вертикаль неба и его отражения в водной глади теперь может заменяться, например, вертикалью грязного фабричного дыма:

Небо сдавлено домами,
Блеск лазури хмур и груб, —
Распростерт меж ним и нами
Черный дым фабричных труб!
(В.В. Князев. Из цикла
«Проклятый город», 1914) /372/.

Изображение неба все реже служит вступлением к петербургскому пейзажу, все чаще смещается к концу текста.

Но и больше: небо «исчезает» из мира петербургской поэзии буквально, в плане словоупотребления: его упоминание в текстах

1840–1870-х гг. встречается все реже. Поэты как будто избегают не только его живописания, но и просто названия. В этом они также идут двумя путями.

Первый — перифрастический, когда слово «небо» просто заменяется другими словами:

Купол золотой (...)
 Мерцает в высоте холодной и немой
 (Я.П. Полонский «Белая ночь», 1862) /229/.

Вчера я шел в ночи и помню очертанье
 Багряно-золотистых туч
 (А.А. Фет «Ответ Тургеневу», 1856) /216/.

Он не жалел, что в вышине
 Так бледно тусклых звезд мерцанье
 (С.Я. Надсон «Дитя столицы, с юных дней...», 1884) /264/.

Вот перифрастическое — неназванное — небо блоковского Петербурга:

Высоко — над домами — в тумане снежной бури,
 На месте полуденных туч и полуночных звезд,
 Розовым зигзагом в разверстой лазури
 Тонкая рука распластала тонкий крест.
 («Последний день», цикл «Город», 1904) (7).

Все это примеры «осколков» «прекрасного неба», но и в этих, перифрастических ситуациях (как и при прямом назывании), небо все чаще представлено ненастным, недружелюбным, утратившим цельность:

Нависает лоскутьями блеклыми
 Над Невою вечерняя жуть
 (Ю. Кричевский «Петербургское», 1906–1908) /356/.

Вторая (наряду с перифрастической) тенденция связана уже не со словоупотреблением, а с непосредственным исключением неба из петербургских сюжетов. Это происходит, когда лирический герой попросту не поднимает глаза вверх, либо поднимает, но не замечает неба, сосредоточиваясь на другом. Тенденцию эту наметил Пушкин в «Медном всаднике»: на смену лирическому герою Пролога, с его признанием в любви Петербургу, когда:

...не пуская тьму ночную
На золотые небеса,
Одна заря сменить другую
Спешит, дав ночи полчаса.

(«Медный всадник», 1833) /107/, —

являются герои повести, которые устремляют свои взоры не вверх, а вдаль. Как мы помним, и Петр I в прологе — «... вдаль глядел» /106/; и «отчаянные взоры» сидящего на льве во время наводнения Евгения устремлены тоже не вверх, а горизонтально, в сторону взморья — «на край один наведены» /112/. И — мысли, действия, заботы героев оказываются ориентированными в плоскости города. Ценностно-проблемную функцию здесь обретает оппозиция не вертикальная, а иная, расположенная вдоль течения Невы. И событийно-сюжетная жизнь петербургского мира определяется соответствием/несоответствием его — законам природы; собственно, об этом и написана поэма «Медный всадник».

Любопытно, что в финальной части «Медного всадника» слово «небо» возникает дважды, но уже не как зримая деталь пейзажа. Монолог Евгения, сидящего верхом на льве посреди бушующей стихии и мучительно размышляющего о судьбе своей Парашы, завершается вопросом-сентенцией, в котором фигурирует «насмешка неба над землей». Понятно, что небо здесь — метонимия надчеловеческого, верховного мирового начала (небо как «дом» мира). В аналогичной роли встретим то же слово в краткой реплике о графе Хвостове, «любимом небесами»: это опять устойчивое иносказание. Таким образом, Пушкин здесь возвращает нас к исконно мифологическому осмыслению феномена.

Что же касается неба в его прямой — пейзажной — функции, то его описание, как кажется, должно было неизбежно появиться в кульминационной сцене «диалога» Евгения с Медным всадником, которого он видит снизу, на фоне неба. Но в тексте неба нет. «Кумир на бронзовом коне» сидит, по Пушкину — «прямо в темной вышине». Десятью строками ниже — «неподвижно возвышался / Во мраке медною главой» (117).

Эти парафразы выглядят знаменательными в перспективе того, каким предстает образ Петербурга в послепушкинской поэзии. Это город, как бы лишившийся собственного неба, состоящий из «рукотворной плоти» архитектуры и человеческого быта. Его облик

ограничивается плоскостным, земным пейзажем. А небо, если и возникает, то уже в символической сюжетной роли внешнего, над-человеческого, судьбоносного начала.

Обобщая наши предварительные наблюдения, можно сказать, что все три отмеченных процесса — смены ценностно-семантического ореола неба, его перифрастичность и исключение из поля зрения героя — работают на характерную для послепушкинского времени тенденцию «отторжения» неба от образа города. Петербургское небо из органичной «рамочной» части пейзажа превращается в нечто внешнее по отношению к миру этого города. Между ними возможно противостояние, трагический конфликт.

Наиболее интересными выступают художественные тексты, манифестирующие в этой ситуации память об изначальном небе идеального Петербурга. В XX в. наслоения, взаимодействие этих семантических комплексов формирует новые развороты темы.

Ограничимся здесь единственным примером, причудливо соединяющим в единый сюжет разные аспекты интересующего нас образа. Это «Петроградские видения» С.М. Городецкого (1912). Здесь воскресает «рамочное» роскошное небо идеального Петербурга, однако оно обрамляет собой не все произведение, а лишь его часть — вставной сюжет, сон-виденье, в котором беседуют на углу Морской и Невского Пушкин и Гоголь. При этом пространство пригрезившегося города определяется динамикой, двумя горизонтальными векторами.

Первый — это фантастические «скачки» трех конных памятников:

Три императора промчались
На разных, как они, конях
И в пьедесталы вновь вковались
На трех далеких площадях /376/.

Второй — стремительный ход Пушкина.

Гоголь же дан иначе: с его появлением возникает преграда этому неостановимому движению, мир города обретает статику — и вертикальное измерение:

Остановился. Оглянулся.
Вдохнул прохладную струю
И тяжким взором вверх метнулся,
Как бы предчувствуя зарю.

И так стоял, все выше, выше
Заглядываясь в небеса,
Как будто в тайном утре слышал
Пророческие голоса.

Казалось вновь: России счастье —
Не призрак, не мечта, не сон.
И о второй, заветной части
Своей поэмы думал он /376/.

Гоголевский сюжет здесь — эпизод, сюжетная «вставка». Авторский облик города в целом определен все-таки не этой гоголевской вертикалью, а плоскостно-горизонтальным видением. И трагический взгляд лирического героя создает свою рамку текста. Но при этом формирует ее, эту рамку, с помощью образа неба. В начале это — «Бесславно час заката минул...» /375/; в конце (наслаивание авторской рамки на рамку вставного видения): «Дрожало небо, как живое, / В янтарно-пурпурном цвету» /379/.

Так неоднозначно и причудливо соединяет поэт рубежа веков накопленный литературной традицией опыт семантического наполнения мифологемы петербургского неба. Тема петербургского неба не утрачивает актуальности, напротив — утяжеляется, усиливая свое онтологическое качество и выводя к сущностным вопросам бытия. Тенденцию эту разовьют поэты XX века, прежде всего И. Бродский и А. Кушнер, но это уже отдельная тема.

Примечания

В основу статьи положен доклад, сделанный на международной научной конференции «Печать и слово Петербурга» (Санкт-Петербурга, 2002).

1 Мифы народов мира. М., 1992. Т. 2. С. 206–207.

2 Петербург в русской поэзии XVIII — первой четверти XX века. СПб., 2002. С. 57. Далее при цитировании текстов по этому изданию указываются только страницы в косых скобках.

3 *Саша Черный*. Стихотворения. СПб., 1996. С. 265.

4 *Блок А.А.* Сочинения в одном томе. М.—Л., 1946. С. 232.

5 Там же. С. 124.

6 Там же. С. 128.

7 Там же. С. 122.

Петербургские балконы: культурно-литературный аспект

Балконы — общеизвестная, привычная деталь архитектурного облика здания, по В.И. Далю, «висячая площадка или выступ с перилами, приделанный извне к дому» (1). Предметом нашего внимания, однако, будет не столько архитектурная, сколько функциональная сторона дела. Дело в том, что в общекультурной и литературной парадигме балконы представляют особый интерес уже по самому своему изначальному статусу. Балкон — место, так сказать, переходного характера: от внутреннего пространства дома — к внешнему. И функциональность его тем самым специфична.

В нашем культурном сознании исторически первична и наиболее выразительна роль балконов в так называемой «усадебной» литературе, с ее актуализацией оппозиции «дом-сад». Там фигурирует именно садовый балкон — просторный, обычно расположенный на первом этаже дома. В произведениях русской классики на протяжении XIX в. такой балкон идиличен, он — своеобразный «представитель», репрезентант патриархального быта-бытия с устоявшимися ценностями, упорядоченностью и пр. Он же — деталь «отеческих пенат», детства и юности в воспоминаниях героя: знак усадьбы как таковой с ее красотой и гармонией, соответствующим антуражем.

Сюжетно в классической поэзии усадебный балкон — место созерцания природы и медитаций (от пушкинской Татьяны до лирических героев А.А. Фета, А.Н. Плещеева, А.К. Толстого, А.Н. Апухтина, И.А. Бунина), а также место любовных свиданий (Фет, К.Р., Апухтин и др.). В прозе же это место семейных чаепитий и прочих семейных, дружеских дел и неспешных бесед (И.С. Тургенев, И.А. Гончаров и др.).

Усадебные балконы изначально предназначались для продолжительного коллективного пребывания на них обитателей дома; соответственно, как указано в словаре Брокгауза—Ефрона, они делались «до 6 аршин ширины и от 8 до 10 аршин длины» (2), обстав-

лялись соответствующей мебелью. А «балконные» сюжеты репрезентировали сложившийся, устойчивый образ жизни, ее уклад.

С падением усадебной культуры к концу XIX в., меняется и сюжетная функция усадебного балкона — от идиллического хронотопа он эволюционирует к хронотопу драматическому (ср., к примеру, сцену празднования дня рождения князя Л.Н. Мышкина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот», происходящую на дачной террасе), трагедийному (чаепитие на террасе в 1-й сцене трагедии А.Ф. Писемского «Бывые соколы»; «верандная» фабульная завязка в рассказе И.А. Бунина «Легкое дыхание») или же пародийно-комическому (рассказ А.П. Чехова «Из записок вспыльчивого человека», в котором на дачных «балкончиках» пишутся «ученые» сочинения, а на террасах непрерывно чистят ягоды для варенья).

В целом усадебные балконы — специальная, богатая тема (3). В данном же контексте необходимым представляется упомянуть о ней как о реальном фоне, на котором складывается и развивается контрастирующая с ней иная культурно-литературная «балконная» традиция.

Петербургские балконы — принадлежность культуры не просто городской, но столичной, причем принципиально не-московской. Москва в целом продолжает здесь «усадебную» линию, в то время как в Петербурге иными были сами исторические корни балконной архитектуры. Связанная с культурой западноевропейского барокко, она начинает играть важную роль в облике города почти с самого его возникновения. Балконы для петербургских зданий планировал и строил уже Доменико Трезини. Чертеж первого петербургского балкона сохранился на его «образцовом» проекте дома «для именитых» (1716) (4). Построен такого типа не сохранилось, но представление о характере трезиниевских барочных балконов можно составить хотя бы по зданию Двенадцати Коллегий.

Петербургские балконы, в отличие от усадебных, обнаруживают свою значимость в отношении не столько к внутреннему бытовому пространству здания, сколько к внешнему — городскому, улично-площадному. Они эффектны, декоративны, привлекательны для глаз прохожего. По-своему именно балкон в Петербурге нередко выступал визитной карточкой дома. Так происходило, например, когда в узор решеток балконов вплеталась дата основания дома (балкон дома № 3—5 по 1-й Красноармейской улице), вензель

с инициалами владельца (балкон Строгановского дворца на углу Невского проспекта и Мойки), в результате чего они обретали статус своеобразной официальной «визитной карточки» дома.

Репрезентирующая роль балкона отображается и в литературных «петербургских» текстах:

Дом стоит близ Мойки — вензеля в коронках
Скрасили балкон.
В доме роскошь...

(Я.П. Полонский «Миазм», 1868) (5).

Особый статус при этом обретали балконы зданий государственных, императорских учреждений. Балкон в этой ситуации как бы «представлял» российскую государственность: начиная со здания Двенадцати Коллегий, формируется петербургская традиция размещать в узорах балконных решеток герб России — двуглавого орла. Таковы балконы императорских резиденций — Большого Петергофского дворца, Екатерининского в Царском Селе.

Балконы становились важной деталью городского петербургского ансамбля, выполняя важную связующую функцию между зданием и улицей. Этому содействовала и иная, по сравнению с усадебной, культурная функциональность балконов Петербурга. Столица — место прежде всего социальное, общественное. И петербургский балкон — это балкон на улицу, на площадь, в заведомо людное место. Характерно, что он располагается всегда не ниже второго этажа, поднят «над миром», заметен. Этот момент может обыгрываться, когда к внешнему убранству балкона добавляется декоративное оформление его опор в виде всевозможных поддерживающих структур, особенно часто кариатид. И предназначен такой балкон уже никак не для длительного пребывания и семейных чаепитий. Он невелик, узок; пуст. Выход обитателей дома на балкон — некая «разовая» акция, с повышением статуса личности обретающая собственную индивидуальную семантику. Прежде всего это относится, конечно, к императорскому балкону, выступающему нередко в качестве своеобразной трибуны.

Культурные корни такого рода «трибунной» традиции — общеевропейские и достаточно глубокие (вспомним хотя бы традицию проповедей с балкона собора Св. Петра в Риме, с которыми выступает Папа). Но Петербург формирует собственную ветвь этой традиции, связанную прежде всего с императорским балконом.

С балкона западного фасада Екатерининского дворца, обращенного к двору-плацу, как известно, принимали парады войск российские императоры в Царском Селе. Сам выход императора на балкон становился частью торжественной церемонии, праздника государственной важности. М.И. Пыляев так описывает кульминационный момент открытия памятника Петру I (Медный всадник) 7 августа 1782 года: «В четвертом часу прибыла государыня на шлюпке, при выходе из которой была принята всем сенатом, во главе с генерал-прокурором князем А.А. Вяземским, и, сопровождаемая отрядом Кавалергардского полка, отправилась в Сенат, откуда и явилась на балконе в короне и порфире; со слезами на глазах, императрица преклонила голову и тотчас же спала завеса с памятника, и воздух огласился криками и выстрелами из пушек» (6).

Известно, что в день вступления России в Первую мировую войну, когда более 100000 человек собрались на Дворцовой площади, Николай II вышел с императрицей на балкон Зимнего дворца, и толпа, упав на колени, запела «Боже, царя храни».

Так балкон для власть предержащего лица становится местом непосредственного общения с внешним миром; для народа же — знаковым местом явления этого лица. Не случайно в очерке о петербургских балконах архитекторы отмечают присущий им «элемент театральности» (7). По-видимому, дело здесь не только в отмечаемой специалистами архитектурном контрасте балкона со стеной, но и в специфике культурно-исторического бытования.

Это бытование нашло свое выражение и в словесно-художественном творчестве. Утверждает его — Пушкин в поэме «Медный всадник» (1833). Вспомним: картина ужасающего петербургского наводнения завершается красноречивой сценой:

Увы! Все гибнет: кров и пища.
Где будет взять?
В тот страшный год
Покойный царь еще Россией
Со славой правил. На балкон
Печален, смутен вышел он,
И молвил: «С Божией стихией
Царям не совладать». Он сел,
И в думе скорбными очами
На злое бедствие глядел... (8).

Балкон, как видим, поставлен Пушкиным в тексте этой сцены в самую сильную позицию — в перенос (анжабеман). Понятно, что в этой сцене балкон не просто удобная точка зрения для наблюдений. В контексте поэмы с учетом прослеженной выше нами традиции эта сцена символизируется. Балкон-трибуна становится знаковым как место встречи человека (императора) и возмущенной стихии. Так был канонизирован типовой литературный сюжет балконной встречи-диалога обремененного властью героя с внешним миром.

Последующая трансформация этой традиции определялась как фактическим течением социально-исторической жизни России и ее столицы, так и собственно литературными процессами. Характерным образом изменили ее катаклизмы социальной истории второй половины 1910-х гг., когда едва ли не самой знаменитой в Петербурге трибуной XX века стал балкон третьего этажа особняка М.Ф. Кшесинской на Петроградской стороне. Покинутый хозяйкой в марте 1917 г. и занятый большевистским руководством, особняк становится центром агитационной работы. Перед его фасадом собирались митинги, и перед собравшимися с балкона выступает вернувшийся из эмиграции Ленин.

Освоила этот эпизод и литература. Вспомним напряженный финал 1-й книги трилогии А.Н. Толстого «Хождение по мукам» (1922–1941) — «Сестры», где Рощин рассказывает Кате о недавнем впечатлении. «Они перешли Троицкий мост, и в начале Каменноостровского Рощин кивнул головой на большой особняк, облицованный коричневыми изразцами. Широкие окна зимнего сада были ярко освещены. У подъезда стояло несколько мотоциклеток.

Это был особняк знаменитой балерины, где сейчас находился главный штаб большевиков. День и ночь здесь сыпали горохом пишущие машинки. Каждый день перед особняком собиралась большая толпа рабочих, фронтовиков, матросов, — на балкон выходил глава партии большевиков и говорил о том, что рабочие и крестьяне должны с боем брать власть, немедленно кончать войну и устанавливать у себя и во всем мире новый, справедливый порядок.

— Давеча я был здесь в толпе, я слушал, — проговорил Рощин сквозь зубы. — С этого балкона хлещут огненными бичами, и толпа слушает... О, как слушает!.. Я не понимаю теперь: кто чужой в этом городе, — мы или они. (Он кивнул на балкон особняка.) Нас не хотят больше слушать... Мы бормочем слова, лишённые смысла...

Когда я ехал сюда, я знал, что я — русский... Здесь я — чужой... Не понимаю, не понимаю...» (9).

Общим местом стал этот эпизод и в поэзии, посвященной событиям октябрьского переворота:

...С балкона Ленин говорил народу
И обещал всем счастье и свободу
(*Н.В. Станюкович «Упразднение месяца»*) (10).

...С балкона призывает Ленин
К уничтожению всего
(*А.М. Перфильев «Контрасты»*) (11) и т. д.

В историческом контексте петербургский балкон здесь, сменив в новой политической ситуации участников действия (так сказать, «персонажный» мир), сохраняет свой установившийся культурный статус.

Что же касается традиции столичного балкона-трибуны в русле собственно литературного процесса, то ее уже в 1912 г. особенно выразительно отрефлектировал и переосмыслил Андрей Белый в романе «Петербург» — романе, который «был заявлен его автором и воспринят читателем как заключительный аккорд «мифа о Петербурге», творимого на протяжении целого столетия русской культуры» (12). Высокая традиция предстает у Белого в травестированном, гротесково-шаржированном варианте. Это — проходящее лейтмотивом через весь роман упоминание о балконе Учреждения, где служит сенатор Аполлон Александрович Аблеухов. «Балконный мотив» связан с ним как с персонажем, воплощающим государственное начало.

На фоне непрестанной «бумажной циркуляции», которой неизменно заняты и само Учреждение, и сенатор, — первое упоминание о балконе над входом в учреждение появляется при описании его кабинета.

«Окно позволяло видеть нижнюю часть балкона. Подойдя к окну, можно было видеть кариатиду подъезда: каменного бородача» (13). Таким образом, балкон увиден и «подан» читателю не со стороны улицы, извне, а изнутри комнаты, через окно — «вывернутым» образом (как все у Белого — он увиден «боковым зрением», не напрямую).

«Вывернутой наизнанку», однако, оказывается в этой сцене и вся ситуация.

«Как Аполлон Александрович, каменный бородач приподымался над уличным шумом и над временем года: тысяча восемьсот двенадцатый год освободил его из лесов. Тысяча восемьсот двадцать пятый год бушевал под ним толпами; проходила толпа и теперь — в девятьсот пятом году...» (14) .

Так фигура героя, несущего ответственность за судьбы государства, прозрачно перекликаясь с фигурой кариатиды, символизируется в соотнесенности с «толпами» под балконом.

Причем это первое в тексте романа упоминание балкона Сената сюжетно отнесено к моменту, когда сам Аполлон Александрович, вообще-то проводивший свою жизнь «меж двумя письменными столами» (15), собирается «выйти к толпе ожидавших его просителей». Эмоциональная окраска этого предстоящего «явления толпе» и определяет карикатурно-пародийный градус сцены — и самого высокопоставленного персонажа.

«Аполлон Александрович улыбался; улыбка же происходила от робости: что-то ждет его за дверьми» (16). И все дальнейшее повествование подтверждает фактическую недееспособность сенатора.

Что же касается непосредственно балкона, то его репрезентативной деталью в романе становится кариатида; располагаясь не над, а под балконом, она становится своеобразным аналогом-«перевертышем» традиционного «высокого лица». На протяжении романного сюжета далее она возникает многократно, нависая над «течением людской многоножки» (17), «над уличным шумом» (18). Она удостоится особой главки — «Кариатида», а в последний раз появится непосредственно перед «событием неопишуемой важности» (19) — объявлением об уходе Аполлона Александровича, которое, запинаясь, делает «чиновник с совершенно белым лицом» (20). Тут, в преддверии этого судьбоносного, катастрофического события, вновь повторится, завершая кольцевую композицию должностного пути сенатора, абзац с «хронологией» жизни балкона с кариатидой — от 1812 к 1825 и к 1905 гг.

Завершается карьера сенатора в романе; завершается цикл жизни императорского города, российской столицы. Рвется нить между властью и толпами. И, как мы видели, символическим мотивом, сопутствующим этим событиям, оказывается учрежденческий балкон, на который герой так и не выходит.

Традиция, таким образом, вырождается, демонстративно отрефлексировав это вырождение. Проявление этого в начале XX в., кроме «перевертыша» в романе Белого, можно уловить и в грустновато-юмористическом рассказе Тэффи о гимназистке Лизе, с балкона своей квартиры торжественно оповещающей мир о придуманном ею же самой романе с «сутулым студентом Егоровым» (21).

Это — проза. Что же касается поэзии, то травестийность в отношении к завершающейся традиции петербургского «балкона-трибуны» ей оказывается чужда. Своеобразным лирико-аллегорическим прощанием с этой традицией можно считать «Необычайную историю» В.И. Горянского (1916), имеющую подзаголовок «Орфей на Невском». Здесь на балкон дома № 90 по Невскому проспекту выходит не трибун и не чиновник, но «бедный эллин», «импровизатор Орфей», прихвативший с собой арфу. Когда он начинает играть, то ее звуки не просто заставляют остановиться и замереть «черное тесто» толпы, лошадей и «моторов», но неожиданно наполняют смыслом самое их присутствие:

Фонтанами голубыми взмыли аккорды,
Солнечная песня на Невском нависла.
И вот автомобильные тупые морды
Вдруг настожились, полные смысла (22).

При этом неизбежная ирония фабульной развязки нацелена никак не на дискредитацию событийного пафоса. Свободная фантазия поэта, неожиданно и изящно ускальзывающая от необходимости мотивировать эту событийность, позволяет замкнуть эпохальный цикл уже собственно петербургского сюжета:

А городу снились допетровские ели,
Топкие болота с озорным лешим...
.....
Пусть это было на самом деле —
Хочешь, читатель, друг друга потешим? (23).

Последний момент, который небезынтересно отметить в рассмотрении этой традиции, связан с выходом ее за пределы петербургского пространства и соединением с традицией «усадебного» балкона. Это происходит в ностальгических, иногда удивительно сильных образах эмигрантской лирики, например, в «стансах» Вл. Смоленского:

Закрой глаза, в виденьи сонном
Восстанет твой погибший дом —
Четыре белые колонны
Над розами и над прудом.

И ласточек крыла косые
В небесный ударяют щит,
А за балконом вся Россия,
Как ямб торжественный звучит.

Давно был этот дом построен,
Давно уже разрушен он,
Но, как всегда, высок и строен,
Отец выходит на балкон.

И зоркие глаза прищуря,
Без страха смотрит с высоты,
Как проступают там, в лазури,
Судьбы ужасные черты.

И чтоб ему прибавить силы,
И чтоб его поцеловать,
Из залы, или из могилы,
Выходит, улыбаясь, мать.

И вот, стоят навеки вместе
Они среди своих полей,
И, как жених своей невесте,
Отец целует руку ей.

А рядом мальчик черноглазый
Прислушивается. К чему —
Не знает сам, и роза в вазе
Бессмертной кажется ему (24).

Здесь балкон становится местом, где разворачивается воображаемая, мечтаемая сцена из «запасников» памяти о самом сокровенном — доме, семье, Отечестве. Как видим, при этом характерно «усадебный», расположенный «среди своих полей», балкон выступает одновременно и своеобразной исторической трибуной, с которой провидится будущее, где перед лицом всего мира и вечности бессловесно даются клятвы верности. Уже реально не существующий, этот

балкон «давно разрушенного дома» обретает масштабы и статус символа — значительность которого, несомненно, поддерживается долгой культурной и литературной традицией.

Примечания

В основу статьи положен доклад, прочитанный на IX международной научной конференции «Печать и слово Петербурга» (Санкт-Петербург, 2005).

1 *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. СПб., 1996. С. 43.

2 *Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А.* Новый энциклопедический словарь. Т. 4. СПб., 1904–1916. С. 862.

3 Об этом, помимо многочисленных общих исследований о русской «усадебной» культуре и литературе, см.: *Ляпина Л.Е.* Топос балкона в русской классической литературе // *Славянские чтения VI.* Daugavpils, 2008. С. 87–96.

4 *Калиничев Б.А., Николаева Т.И.* Балконы Санкт-Петербурга. СПб., 1998. С. 9.

5 Петербург в русской поэзии XVIII- первой четверти XX века. СПб., 2002. С. 229.

6 *Пыляев М.И.* Старый Петербург. М., 1991. С. 278.

7 *Калиничев Б.А., Николаева Т.И.* Указ. соч. С. 7.

8 Петербург в русской поэзии...С. 111–112.

9 *Толстой А.Н.* Хождение по мукам. Л., 1947. С. 163.

10 Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна). СПб, 2006. С. 440.

11 Там же. С. 381.

12 *Пискунов В.* Громы упadaющей эпохи // Андрей Белый. Петербург. М., 1994. С. 427.

13 *Андрей Белый.* Петербург. М., 1994. С. 47.

14 Там же.

15 Там же. С. 48

16 Там же.

17 Там же. С. 269.

18 Там же. С. 354.

19 Там же. С. 358.

20 Там же.

21 *Тэффи.* Избранные произведения. М., 1998. С. 126–128.

22 Петербург в русской поэзии... С. 368.

23 Там же. С. 369.

24 *Смоленский Вл.* Собрание стихотворений. Ч. 2. Париж, 1957. С. 155.

Благодарю Ф.П. Федорова, обратившего мое внимание на это стихотворение.

Мотив окна в «петербургской» лирике

Окно в литературе — важный смыслопорождающий мотив, при этом семантика его многопланова. С одной стороны, оно выступает знаком границы (между внутренним и внешним пространством), с другой — через окно осуществляется визуальная связь между этими пространствами, т. е. оно выступает в роли информационного канала. Семантика окна актуализирует важнейшую культурную оппозицию «опасность/безопасность». Именно на этой основе сложилась символика окна как «ока дома», позволяющего просматривать пространство перед домом, обеспечивая безопасность (1). Также окно — источник света в доме, что издавна провоцировало спектр его солярных ассоциаций. Все это сформировало насыщенный смысловой фон для формирования уже собственно литературной образности.

И в жизни, и в искусстве — в частности в искусстве слова — в поле внимания субъекта окно может попадать двояко: изнутри дома — и снаружи, как его деталь. Таким образом, как семантика окна, так и его сюжетобразующие функции потенциально неоднозначны и изменчивы. Соответственно, можно предположить существование собственной исторической поэтики мотива окна в литературе вообще и лирической поэзии в частности (2).

В нашем случае материалом для такого рода исследования послужили поэтические тексты петербургской тематики, включающие в качестве предмета изображения окно. Учитывая архетипическую функциональность окна, с одной стороны, и символическую насыщенность петербургского текста — с другой, этот предмет изначально обещал быть достаточно выразительным. И хотя В.Н. Топоров в своей «Метафизике Петербурга» лишь упоминает, никак не комментируя, «окно» в числе прочих элементов культуры Петербурга, причем в разделе «негативистских» (в основном опираясь на произведения Ф.М. Достоевского) (3), но, как показывает анализ, окно

является достаточно непростым и специфическим репрезентантом петербургского поэтического текста, обладающим собственными образотворческими возможностями и коннотациями.

Исторически в лирико-поэтическом петербургском тексте окно появляется вместе со стремлением противопоставить внутреннее (домашнее) и внешнее (городское) пространства на рубеже XVIII и XIX вв. В пределах одической традиции изображения Петербурга внутренним пространством его поэты не интересовались, город моделировался как государственно-культурное целое, увиденное и осмысленное «извне», панорамно. При этом и архитектурной деталью, достойной внимания, окно тоже в это одическое время не выступало.

Первым «петербургским» поэтом, «выглянувшим» в окно, был Г.Р. Державин (в зачине «Видения мурзы», 1783–1784); при этом отношения между пространствами, разграниченными окном, у него не только не конфликтны, но идеально уравновешены:

На темно-голубом эфире
Златая плавала луна;
В серебряной своей порфире,
Блистаючи с высот, она
Сквозь окна дом мой освещала
И палевым своим лучом
Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем.

Живописанием деталей интерьера и сна «моих домашних» обозначено пространство внутреннее. Далее внимание плавно переключается на «заоконное» пространство Петербурга:

Вокруг вся область почивала,
Петрополь с башнями дремал,
Нева из урны чуть мелькала,
Чуть Бельт в брегах своих сверкал;
Природа в тишину глубоко
И в крепком погруженна сне,
Мертва казалась слуху, оку
На высоте и в глубине... (4).

Гармония внешнего и внутреннего пространств формирует идеальный хронотоп; и в дальнейшем такое — проницаемое, не представляющее преграды окно становится характерным

атрибутом, призмой видения и подачи идеального петербургского пейзажа. Причем не только визуального. Так, у П.А. Вяземского в «Петербургской ночи» (1840), где такого рода пейзаж дан в наиболее излюбленной поэтами ситуации белой ночи, окно — проводник звуков:

Чу! Волшебной песни звуки
Вылетают из окна... /93/.

Такая традиция живописания окна в качестве знака идеального петербургского хронотопа, закрепившись в культурной памяти, однако, фактически отступает начиная уже с пушкинского времени при создании образа драматизированного, внутренне противоречивого образа Петербурга. Знаменательно в этом плане стихотворение А.И. Одоевского — «Бал» (1825), включающего описание идеального петербургского пейзажа глазами героя, который «загляделся на Неву» из окна:

Она покоилась, дремала
В своих гранитных берегах,
И в тихих, серебряных водах
Луна, купаясь, трепетала /101/.

Картина эта, однако, в текстовой композиции стихотворения оказывается своеобразной сюжетной вставкой между вступительной картиной бала — и тем фантастическим зрелищем пляски «сборища костей», которое с ужасом видит герой, обернувшись через какое-то время от окна к той же бальной зале. Образ веселящегося Петербурга двоится, обретает миражные, пугающие черты, и происходит это в результате двойного поворота лирического героя: к окну, за которым располагается идеальный пейзаж Северной столицы, и от него — внутрь бальной залы.

Тенденция драматизации Петербурга, причем разнообразными способами, будет подхвачена другими поэтами, и окну в этом процессе предстояло сыграть не последнюю роль.

К середине XIX в. особенностью петербургских окон в лирике становится их непрозрачность, затрудненность взгляда через них. Эта общая черта у разных авторов реализуется различными средствами. Так, при виде снаружи — окна предстают рефлектирующими свет, отражающими и не пропускающими взгляд внутрь.

Уже у В.Г. Бенедиктова, в стихотворении «Ночь» (1840), с ее узнаваемым идеальным пейзажем, входит изображение «царственных громад» петербургских зданий, как бы отталкивающих пытливый взгляд «юноши», проплывающего мимо них в характерно романтическом «челне». При этом каждая их этих «громад»,

...Приблизясь постепенно,
Взглянув на путника сурово и надменно,
Отводит медленно от грустного пловца
И стекла и врата блестящего лица.

Переживания героя усугубляются тем, что среди «громад» —

...Заветный дом, где вьется черный локон,
Где ножка дивная паркет животворит /154/.

Окна Петербурга все чаще становятся «непрозрачными» как извне, так и изнутри. Закономный городской пейзаж вообще уходит из обихода петербургских поэтов надолго, — более чем на полвека. Последнее особенно примечательно на фоне того, что «вид из окна» на природу, пейзаж в лирике этого времени становится чрезвычайно распространенным, излюбленным, типовым явлением. Этого рода лирические сюжеты находим на протяжении XIX—XX вв. у таких разных поэтов, как А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, А.А. Фет, А.Н. Майков, И.А. Бунин, С.А. Есенин, Б.Л. Пастернак и др. Петербургские же поэты как будто избегают смотреть в окно, а взглянув — лишены возможности что-либо разглядеть.

А.М. Жемчужников «Воспоминания в деревне и Петербурге», 1857:

Ночью, в дождь, слезами словно
Обольются там окошки... /218/;

Л.А. Мей, «Дым», 1861:

А у меня с заутрени мороз
На стекла набросал гирлянды белых роз,
И все — одна в одну, как есть, по трафарету /223/ —

и т. п.

У Н.А. Некрасова в цикле «О погоде» (1859—1865) (в котором, несмотря на сатирический элемент, лирическая составляющая очень сильна) этот прием становится одним из самых сильных при

создании образа Петербурга: «типовой» обитатель петербургского жилища с трудом различает город через окно:

Ах, еще бы на мир нам с улыбкой смотреть!
Мы глядим на него через тусклую сеть,
Что как слезы струится по окнам домов
От туманов сырых, от дождей и снегов! /197/.

Заметим, что в объемном, полном изобразительных деталей некрасовском цикле «О погоде» это вообще единственное упоминание окон.

Встречный некрасовскому взгляд — через окно извне — обнаруживаем у героя Ап. Григорьева («Город», 1845), — и это тоже обобщенное, привычное впечатление от образа жизни, исполненной горя и страдания:

Страдание одно привык я подмечать,
В окне ль с богатою гардиной,
Иль в темном уголку, — везде его печать!
Страданье — уровень единый! /182/.

Аполлон Григорьев — единственный поэт, как будто разглядевший что-то через петербургское окно снаружи, но что — так и остается спрятанным за обобщением «страданья» (т. е. непосредственно-конкретный визуальный эффект здесь отсутствует). Для остальных же поэтов, обращающих свой взгляд на окна со стороны улиц, во всех зафиксированных нами случаях за окнами различимы разве что «огни» либо «тени» (В.Н. Княжнин «В Петербурге», 1911; Л.В. Никулин «Павел Первый», 1916 и др., в том числе А.А. Блок).

В 1910 г. этот образ драматизированного, негативистски переживаемого Петербурга Саша Черный разворачивает в самостоятельный сюжет сонета (!), озаглавленного «Вид из окна»:

Захвачанные копотью и пылью,
Туманами, парами и дождем,
Громады стен с утра влекут к бессилью,
Твердя глазам: мы ничего не ждем...

Упитанные голуби в карнизах,
Забыв полет, в помете грузно спят.
В холодных стеклах, матовых и сизых,
Чужие тени холодно сквозят.

Колонны труб и скат слинявшей крыши,
Мостки для трубочиста, флюгера
И провода в мохнато-пыльной нише.

Проходят дни, утра и вечера.
Там где-то небо спит аршином выше,
А вниз сползает серый люк двора /360/.

Здесь, как видим, тоже через стекла окон, «матовые» и «сизые», можно различить разве что «сквозящие» тени.

На рубеже XIX и XX вв. общее внимание к семантике и поэтике петербургских окон актуализируется, причем они становятся все более интересны как атрибут городского пейзажа. В поэзии выстраивается обобщенный образ города — символический, мифологизированный. При этом в его внешнем облике окна становятся выразительной деталью, оберегающей тайну этого города: все чаще они предстают не «зеркалом души» дома, но буквальным «зеркалом», отражающим внешние лучи и не пропускающим взгляд внутрь. Заявленную в середине XIX в. поэтическую модель развивают поэты конца классического периода.

У К.К. Случевского «зданья над сонной водой» увидены любующимися собственным отражением («Утро над Невою», 1889 /222/). Модернизм особенно активно использует световые эффекты: окна отражают свет, рефлектируют:

И газовых рожков блестящие сердца
В зеркальных окнах трепетали
(К.М. Фофанов «Столица бредила...», 1884) /267/.

Пурпурным янтарем пылают окна зданий
(К.М. Фофанов «На Неве», 1888) /268/.

В начале XX в. особенно характерным становится образ освещенных зеркальных витрин.

Зажгутся нити фонарей,
Блеснут витрины и тротуары
(А.А. Блок «Петр», 1904) /316/.

Огни витрин и окон блеск обманной...
(Б.А. Садовский
«Самовар в Петербурге», 1914) /351/ и др.

Что же касается не витрин, а окон жилых домов, то в поэзию этого времени входит жутковатый образ «окна без огня»:

Безогнен окон мертвый взгляд
(*П.С. Соловьева «Петербург», 1915*) /297/.

Есть только сумрак мглисто-шаткий
Да пятна окон без огня...
(*В.И. Кривич*
«На мокрых улицах столицы...», 1917) /338/.

Одичалый дом на островке
Бродит стеклами слепыми по реке
(*Саша Черный «Тучков мост», 1911*) /363/.

С 1917 г. этот образ экстраполируется: в поэзии появляется образ уже не «слепого окна», но «слепого города» (А.Д. Радлова «Мы из города слепого...», 1917 /341/).

Интересно и показательно, что по контрасту с этой тенденцией и параллельно ей в это же время в поэзию Серебряного века начинает возвращаться идеальный петербургский пейзаж, но уже в форме мечты, грезы, воспоминания:

Веселый ветер гонит лед,
А ночь весенняя бледна,
Всю ночь стоять бы напролет
У озаренного окна
(*Г.В. Иванов «Веселый ветер гонит лед...», 1915*) /434/.

Именно таким, прозрачным и ясным, чаще всего предстает образ петербургских окон в эмигрантской лирике — как знак живущего только в воспоминаниях, навсегда утраченного мира:

...Из-за вымытых к празднику стекол,
Из-за рам без песка и без ваты
Город топал, трезвонил и цокал,
Целовался, восторгом объятый
(*И.В. Северянин «Пасха в Петербурге», 1925*) /391/.

Так в пределах Серебряного века фиксируются крайние позиции аксиологического спектра темы петербургского окна, которое постепенно стало неотъемлемой частью сложного поэтического мира. Не случайно здесь же — уже, понятным образом, не в лирике,

но в более крупных поэтических жанрах — находим попытки представить самый этот спектр в богатстве его накопившихся коннотаций. Такова, например, «Беспредметная юность» (1920–1930-е гг.), — поставангардная аллюзийная, лиризованная и драматизированная поэма Андрея Николева (А.Н. Егунова), сюжетным центром которой выступает Петербург как «город на грани миров, соединяющий в себе разные времена и культурные традиции» (5). В сквозном действии этой фрагментаризованной в духе обэриутов поэмы лейтмотивным становится именно мотив окна.

Поэму открывает Лиза, стоящая у окна («Я из смутного окна / бываю чуть видна»), и Унтер, который наблюдает за ней с улицы. Дальше тема окна подхватывается и другими персонажами:

...Как же это быть могло,
что всего казалось мало
и светло, светло стекало
вниз оконное стекло!..

...О дождь, участливый немножко,
ты прослезил мое окошко
всеобщей влагой и стеклом.
Завуалировались дали,
они дождя, чтоб смыться, ждали...

...Гардинами задерните окно
и дайте мне очиненные перья.

О, небывалая империя!
В окне неугасимый свет...

...Заранее перед зимою
как будто бы стекла мою
и конопачу окно,
и сверху гляжу на город...

...А в стеклах лунная темень,
и нету на свете Лиз... (6) и т. д.

Такого рода обобщения, однако, не означали исчерпанности традиции, тупика. В лирике второй половины XX в. «сюжет» петербургских окон обнаруживает следующий виток своего развития,

в котором активно реактуализируется роль окна как рамы, призмы видения и осмысления всего Петербурга.

В петербургских (хотя и не только) лирических сюжетах И.А. Бродского «вид из окна» относится к излюбленным ходам, часто — в связи с миром воспоминаний:

...смотрю в окно и, написав «куда»,
не ставлю вопросительного знака
(«Почти элегия», 1968);

...В окне
Маячат белые, как девство, крыши
и колокол гудит
(«Элегия», 1968) (7).

Образом окна организовано пространство одного из самых страшных стихотворений Бродского «Остановка в пустыне» (1966), где через окно в квартире «одного татарского семейства» поэт наблюдает варварский снос Греческой церкви; окно (но уже иное) возникает и в финальном монологе этого стихотворения:

...Сегодня ночью я смотрю в окно
И думаю о том, куда зашли мы? (8).

В петербургской лирике А.С. Кушнера окно также чаще всего связано с элегически-медитативной тематикой и тональностью. При этом нередко оно — не просто рама, но и самоценная «вещь», важный элемент петербургского предметного мира, приближающийся к персонажу. Обыгрываются атрибуты окна — живая жизнь гардин, занавесок («Разговор», «Я к ночным облакам...» (9)), мраморного подоконника («Приятель жил на набережной...» (10)), на которых сосредоточивается взгляд героя, размышляющего о жизни.

Есть в петербургской лирике Кушнера и стихотворение «Окна» (1986), описывающее драгоценнейшую авторскую «коллекцию». В нее входит «с полсотни ленинградских влажных окон», которые «друзья мои, приятели, подруги» «дали» автору:

Окно на Охту, с шорохом трамвая,
Окно на сад, который я люблю,
Окно на поле Марсово, с персидской
Сиренью и гробницами. Окно
В колодец петербургский...(11)

— и так далее: окна на Карповку... на Мойку... на Лиговку... на Невку... на Кронверкский... — вплоть до последнего: окна, как нетрудно догадаться, собственного, но увиденного как бы из далекого (посмертного) будущего. «Коллекция окон» становится не только нервом города, но и метафорическим «окном» в жизненную философию поэта.

Очевидно, тема петербургских окон поэзией XIX–XX вв. не исчерпана; ее жизнь продолжается, участвуя в формировании сквозного сюжета о Петербурге, позволяя уловить не просто его меняющийся облик, но и аксиологические смещения в пространстве авторской поэтической мысли.

Примечания

В основу статьи положен доклад, прочитанный на международной научной конференции «Печать и слово Петербурга» (Санкт-Петербург, 2009).

1 Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х тт. М., 1992. Т. 2. С. 250.

2 О семантике и жанровом потенциале окна в русской прозе см.: *Шукин В.Г.* Окно как «жанровый» локус и поэтический образ // *Поэтика русской литературы. К 80-летию профессора Юрия Владимировича Манна.* М., 2009.

3 *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. С. 61.

4 Петербург в русской поэзии XVIII – первой четверти XX века. СПб, 2002. С. 57–58. Далее при цитировании текстов по этому изданию указываются только страницы в косых скобках.

5 *Массимо Маурицио.* «Беспредметная юность» А. Егунова: текст и контекст. М., 2008. С. 159.

6 Там же. С. 40–61.

7 *Бродский И.* Сочинения в четырех томах. СПб., 1992. Т. II. С. 72, 99.

8 Там же. С. 13.

9 *Кушнер А.С.* Времена не выбирают... Пять десятилетий. СПб., 2007. С. 51, 61.

10 *Кушнер А.С.* Избранное. СПб., 1997. С. 63.

11 *Кушнер А.С.* Стихотворения. Л., 1986. С. 15–16.

Поэты о флоре и фауне Петербурга

Феномен города и порожденной им урбанистической культуры в человеческом сознании изначально мыслились в оппозиции к миру живой природы. В случае Петербурга это противостояние усилено общеизвестной историей его строительства, ставшей символом победы человеческого гения над неблагоприятными природными условиями.

На практике, однако, городская жизнь и городской ландшафт без элементов флоры и фауны немыслимы. Документальные источники свидетельствуют об их богатстве в петербургской жизни всех эпох — от гераней на подоконниках до императорских садов, от воробьев — до прогуливавшихся по Першпективной улице слонов, подаренных персидским шахом русскому императору.

Но это факты реальной жизни. У искусства всегда есть право на свой взгляд. Правда, в нашем случае, скажем, изобразительное искусство как будто соответствует исторической действительности. Во всяком случае, на акварелях В.С. Садовникова, многочисленных гравюрах XVIII–XIX вв. (Патерсона, Ходовецкого, Дашкова, Шенберга, Мальтона, Эйхлера и др.) в перспективу классических видов Северной столицы часто включены изображения не только аллей и садов, но и как будто необязательных в этой ситуации невских чаек, собак, кошек, а особенно, конечно же, лошадей (с которыми соседствуют порой и иные представители животного мира, использовавшиеся как транспортные средства, например северные олени).

Конечно, исторически роль живой природы в реальной жизни города менялась, со временем цивилизационные процессы понятным образом вытесняли ее за городскую черту все более активно. Сегодня трудно представить образ жизни Петербурга первых двух веков его существования, требовавший издания высочайших указов, которые запрещали выпускать на городские улицы домашний скот или «развешивать что-либо на березках на Невском проспекте» (1).

Тем интереснее поставить вопрос о месте живой природы в петербургской литературе: насколько формируемая поэтами картина соответствует реальной? И насколько хронологический процесс последовательного уменьшения «удельного веса» природных картин отображается в исторической поэтике образа Петербурга?

При ответе на эти вопросы придется дифференцировать городскую флору и фауну, чьи литературные судьбы заметно различаются. Начнем с флоры.

Интересно уже то, что историческая динамика ее бытования в поэзии не просто расходится с общим процессом вытеснения природы из городской жизни, но, напротив, решительно противостоит ему. В поэзии внимание поэтов к городским садам и паркам со временем, от XVIII века к нашим дням, не уменьшается, но, становится все более пристальным, а собственно флористические мотивы играют все более важную и разнообразную сюжетобразующую роль. В поэтике этих сюжетов при этом заметно усиливается субъективно ощущаемая ценность городской природы.

Это можно проследить на литературной судьбе главного мотива, представляющего растительное царство в «петербургской поэзии» — сада. Его вхождение в петербургский литературный пейзаж исторично. Сады как декоративный элемент города в поэзии начала XIX в. упоминаются как деталь, обычно обстоятельная, поясняющая. «В тени деревьев, во мраке сада» (2) происходят события поэмы Е.А. Баратынского «Пир» (1820); в дружеских посланиях А.А. Дельвига («К Е<вгению>», 1821) и И.И. Козлова («К другу В<асилию> А<ндреевичу> Ж<уковскому> по возвращении его из путешествия», 1822), герои гуляют на островах, «в темных рощах и садах» /86; 122/. У П.А. Вяземского («Петербург», 1818) сад «замечен» лишь вслед за обратившей на себя внимание «оградой», «за коей прячется и дремлет сад прохлады» /88/; поднявшийся на «Адмиралтейскую башню» («Петербург с Адмиралтейской башни (К***», 1837) герой В.И. Романовского мимоходом различает среди городской панорамы лишь неопределенные «верхи дерев» /148/.

В самостоятельном качестве петербургские сады едва ли не впервые в поэзии обозначены Пушкиным в прологе к «Медному всаднику» (1833):

...Темно-зелеными садами
Ее покрылись острова /107/.

Правда, в перечисление красот «юного града» сады включены последними, в завершение ряда других архитектурных достопримечательностей: «стройных громад» «дворцов и башен», набережных, пристаней и мостов. Этот ряд принадлежит «одической» части пролога, что же касается его второй части, открывающейся авторским признанием «Люблю тебя, Петра творенье...» и включающей в себя перечень наиболее дорогих ему черт города, то пейзажного элемента в нем мы не найдем вообще. На протяжении первой половины XIX в. сады в поэзии остаются неизменной, но и достаточно периферийной принадлежностью облика Северной столицы как деталь городского декора.

На этом фоне примечательно появившееся уже в 1800 году стихотворение А. Е. Измайлова «Таврический сад», в котором, в противовес «декоративно-архитектурной» традиции, этот петербургский сад привлекает внимание автора как часть природы. Героине начинающего (еще не нашедшего свой главный жанр — басни, но уже в двадцатилетнем возрасте ставшего убежденным карамзинистом) поэта Таврический сад служит прибежищем для уединенного оплакивания своей неразделенной любви:

Сад Таврической прекрасной!
 Как люблю в тебе я быть,
 Хоть тоски моей ужасной
 И не можешь истребить.

...

Ах! на травке на зеленой
 Как люблю я здесь сидеть,
 Дух имея утомленной,
 На струи в слезах глядеть.../68/.

Очевидно, Таврический сад стал местом откровений этой «карамзинистской» героини неслучайно. В отличие от регулярных французских, он был в пределах Петербурга первым, созданным в стиле английских пейзажных парков. И героине Измайлова сад этот дорог тем, чем вообще природа дорога художникам преромантизма: возможностью уединиться со своими переживаниями, ощутить благодатное влияние природного мира.

В обстоятельном описании сада акцентирована естественность видов садового ландшафта. Обладая «лишь одной природы... красотой», сад привлекает героиню своей «простотой», оказывающей

на нее утешающее, врачующее воздействие. Соответственно и выделены в этом описании те особенности сада, которые представляют и утверждают эту «простоту». Одически-изобразительное начало соединяется с чувствительно-выразительным.

Так Таврический сад не только в истории Петербурга, но и в посвященной городу поэзии стал первым «репрезентантом» мира природы, местом излияния интимных чувств и переживаний, утешения и покоя.

Стихотворение Измайлова, не имевшее никакого серьезного литературного резонанса, стояло у истоков второй (после одической) важной традиции в изображении городского ландшафта, которая определила последовательное усиление внимания поэтов к петербургской природе, входящей в «жизнь сердца» нового лирического героя.

Схематично представить последующее развитие этой традиции можно, проследив дальнейшую судьбу Таврического сада в поэзии уже следующего столетия и сравнив «Таврический сад» Измайлова с одноименными стихотворениями Ю. Трубецкого (1917) и А.С. Кушнера (1984). Их сопоставление позволяет уловить историческую закономерность эволюции поэтики сада в петербургской поэзии. При этом речь может идти никак не о прямой преемственности, но лишь о соотнесенности текстов в русле развития поэзии на близком сюжетно-тематическом материале.

Все три стихотворения включают личностное отношение, но сюжетная роль и глубина его меняются. Если у Измайлова оно довольно декларативно, то стихотворение Трубецкого, написанного столетием позже, психологизировано и индивидуализировано, а уединенное любование садом выражено на языке поэтики XX века:

...Как хорошо, закутавшись в доху,
Бродить в снегу Таврического сада...

Конечно же, этому любованию, переданному в мыслях и чувствах героя, сопутствует «глаз голубых смеющийся разрез». Характерное для идеального образа Петербурга 1800 года лето сменилось столь же характерной для эмигрантской ностальгической лирики зимой; ролевая сентиментальная героиня — автопортретом элегически настроенного автора; при этом в целом суть подхода сохранена и одновременно экстраполирована. Обобщенные картины сада заменяются импрессионистически выразительными деталями. Петербургский

мир у Трубецкого подчеркнута гармоничен, причем средствами не только описательно-словесной образности («Опушена чугунная ограда/ Снежинками». «В серебряном пуху/ Столбы, дома и церкви Петрограда», «Глубоким звуком в выси уплывая, /Заблаговестил колокол вдали» и пр.), но и формально-версификационного решения. Это — сонет, причем в его полном соответствии канону жанра (выдержаны графика, размер, рифмовка, правило альтернанса, лексика, композиционные моменты), который к этому времени воспринимается как образец соразмерности и воплощение гармонии (3).

При этом у Трубецкого сохраняются еще и описательность, и известная остраниченность, и авторефлексия на изображенное.

На этом фоне Таврический сад у Кушнера (4) предстает уже принадлежностью собственно внутреннего мира героя, неотторжимой частью его душевного бытия. При этом изображение, описание, становясь излишним, заменяется поэтикой отсылок; структура же внутреннего монолога определяется разнообразием ассоциаций, бесконечно углубляющих семантику образа (подробный анализ стихотворения Кушнера «Таврический сад» см. в последней статье нашей книги).

При всей значимости этой традиции, историческая поэтика петербургской флоры XIX века вообще и сада в частности ею никак не исчерпывается. В вековом интервале от раннего творчества Измайлова до XX века можно обнаружить дополняющие ее устремления и тенденции.

Если поэзия пушкинского времени утвердила образ сада как атрибут Петербурга, то на протяжении второй половины XIX века тема природы, как правило, выводится поэтами за городские пределы. В их творчестве (прежде всего у Н.А. Некрасова) город становится местом социальных процессов и вопросов; а природное начало соотносится почти исключительно с противостоящим ему не-городским миром. В итоге городская флора практически уходит из поля зрения большинства поэтов.

В.Р. Щиглев, озаглавивший свое стихотворение «В Летнем саду» (1860-е), обращает внимание в нем лишь на поваленные ураганом старые деревья, напоминающие баррикады — и только этим сопоставлением оплодотворяющие мысль поэта /249/; П.Ф. Якубович («Сказочный город», 1883) характеризует Петербург как «несчастный» город, в котором «без цветов и без песен весна» /257/ и т. д.

Именно эта противопоставленность Петербурга миру живой природы, однако, становится к концу XIX века толчком для нового поворота интересующей нас темы: особой поэтичности петербургской угнетенной растительности. Эту тему выделяет С.Я. Надсон («Дитя столицы...», 1884):

Дитя столицы, с юных дней
Он полюбил ее движенье...

...

Он не жалел, что в вышине
Так бледно тусклых звезд мерцанье,
Что негде проливать весне
Своих цветов благоуханье;

Что негде птицам распевать,
Что всюду взор встречал границы, —
Он был поэт и мог летать
В своих мечтах быстрее птицы.

Он научился находить
Везде поэзию — в туманах,
В дождях, не устающих лить,
В киосках, клумбах и фонтанах.

Поблекших городских садов,
В узорах инея зимою,
И в дымке хмурых облаков,
Зажженных зимнею зарею... /264/.

Природа возвращалась в поэзию в новом, чуждом декоративности облиции, но как необходимая принадлежность городского менталитета:

О, только мы благоговеем
Пред каждой почкою лесной,
О, только мы ценить умеем
Лучи Авроры золотой!
На шумной улице столичной,
Прислонена к стене кирпичной,
Листвой пахучею шумит
Березка северная! Боже,
Ведь этот листик, что дрожит
Под ветром пыльным, нам дороже,

Чем все лавровые леса
И стран далеких чудеса!

*(Д.М. Мережковский «Смерть.
Петербургская поэма», 1891) /279/.*

Этот разворот темы петербургской живой природы проявляется и в драматизированном блоковском «ипподромном» сюжете, где «стебли злаков/ И одуванчики, раздутые весной/ В ласкающих лучах дремали» («О смерти», 1907) /319/.

Далее поэзия XX века обнаруживает все большее внимание к «индивидуальности» растительного мира. Городские деревья, кусты, цветы обретают свои наименования, характерные признаки, неповторимость, душу. Богатство этой «поэтической ботаники» приводит к индивидуализации, «интимизации» мира городской природы. И пейзаж, и его составляющие обретают собственное значение для героя, его ощущения города и мира в целом. А сам герой обнаруживает все большую зоркость при взгляде на петербургский ландшафт, что связывается со все более личностным переживанием города как части собственной жизни.

Входя в петербургский пейзаж и закрепляясь в культурной памяти, деревья обретают собственную жизнь и литературную судьбу в поэтическом контексте. Так, О.Э. Манделштам ввел в этот пейзаж томящийся «пыльный тополь» («Адмиралтейство», 1913) /407/; А.А. Ахматова — «царственные липы» Летнего сада («Летний сад», 1959) (5). Уже во второй половине XX века обе темы были подхвачены целым рядом поэтов, в частности — А.С. Кушнером (6), добавившим к тополям и липам сирень (7), дуб (8), клен (9) и др.

Одновременно и параллельно с формированием этой традиции начиная с эпохи Серебряного века в поэзию возвращается образ петербургского сада. Он в это время обретает семантику знака былого — и одновременно непреходящего, вечного Петербурга. Сады все чаще начинают соотноситься с историческими мотивами, с петровской темой, включаются в сюжет чудесного возникновения города.

...Где вечно плакали туманы
Над далью моха и воды,
Забили светлые фонтаны,
Возникли легкие сады

(С.М. Соловьев «Петербург», 1906–1909) /352/.

Среди всех петербургских садов в это время с большим отрывом лидирует, причем именно в мемориальном качестве, Летний сад. У В.А. Пяста он обозначен как «отгиск четкий /Отшедших в даль времен («У Летнего сада», 1909) /355-356/; для М.А. Кузмина в Летнем саду «липы также благовонны/ И дуб по-прежнему велик» («Летний сад», 1916) /380/. Таков же Летний сад в стихах В.Н. Княжнина («В Летнем саду») /386/, А.А. Ахматовой («Сердце бьется ровно...», 1913) /418/, («Тот август как желтое пламя...», 1916) /422/, Г.В. Иванова («Видения в Летнем саду», 1915) /435/, Г.В. Адамовича («За миллионы долгих лет...», 1918) /431/, Н.А. Оцуца («Теплое сердце брата...», 1921) /521/, И.В. Одоевцевой («Он сказал: «Прощайте, дорогая...», 1922) /447/, Б.К. Лившица («Летний сад», 1915) /465/, «Дождь в Летнем саду», 1915) /466/, К.К. Вагинова («Любовь опять томит...», 1923) /532/ и пр.

Особенную выразительность образы этого ряда обретают при соединении конкретики изображения с мемориальной семантикой — когда «бледно-зеленые ветрила/ Дворцовый распускает сад (В.В. Набоков «Санкт-Петербург», 1924) /496/, Медный всадник появляется на фоне сада «в уборе сентября» (Г.В. Иванов «У памятника Петра», 1915) /440/, а «деревья Кронверкского сада», которые «под ветром буйно шелестят», заставляют думать о вечном (В.Ф. Ходасевич «Элегия», 1921) /497/.

Обе эти традиции, дополняя и оттеняя друг друга, соединяясь и переплетаясь, так или иначе характеризуют поэзию петербургской флоры всего XX века. Особенно настойчиво это взаимодействие проявляется в эмигрантской лирике с ее пристальным любовным всматриванием в конкретные мелочи прошлой, невозвратимой жизни, с одной стороны, и мемориально-идеальному видению Петербурга — с другой (см. очерк «Петербург в эмигрантской поэзии (штрихи к портрету)»), а из петербургской поэзии второй половины XX века — в лирике Кушнера, Бродского и др.

Все сказанное о петербургской флоре помогает понять и судьбу городской фауны, занимающей в поэзии Петербурга несоизмеримо более скромное, но, главное, и качественно иное место. Она оказывается изначально чужда поэтическому видению города: в поэзии образное поле петербургской фауны почти пусто. Это особенно заметно на фоне характерной, частично восполняющей это зияние, метафорикой городского быта: «группы из львиц» на Невском проспекте

(Д.Д. Минаев «Гражданин Невского проспекта» 1867) /244/, «стрекозы и жуки стальные» на улицах Петрополя (О.Э. Мандельштам «Мне холодно. Прозрачная весна...», 1916) /409/ и т. п.

На протяжении первых двух веков существования Петербурга его фауна представлена в поэзии (весьма скромно) почти исключительно лошадьми, причем только в качестве транспортного средства. Живая жизнь городской фауны остается как бы не замеченной поэтами, будь то дистанцированный от человека мир птиц — воробьев, чаек, ворон, соловьев, синиц, зябликов (в реальной жизни до сих пор остающихся привычными жителями Петербурга), — или же непосредственно связанная с каждодневным бытом жизнь собак, кошек и прочих домашних обитателей. Почему?

Как представляется, это отличие вызвано различием рецептивной эстетики флоры и фауны, а именно: статичностью первой и динамизмом второй. Эти особенности, по-видимому, различно соотносятся с законами поэзии вообще, и поэтического видения Петербурга в особенности.

Несложно увидеть, что ни одна из отмеченных выше причин, оказавших влияние на развитие флористической образности в пределах петербургской темы, не могла повлиять на аналогичное включение в поэзию также мотивики, связанной с животным царством. Более того, такого рода включение неизбежно оказалось бы противостоящим и принципам высокого живописания городского пейзажа, и мемориальной функции его атрибутов, и непосредственно-чувственному переживанию увиденного. Все это чуждо тому, что животный мир, динамичный и непредсказуемый, неизбежно привносит в мир города.

Косвенно это подтверждается богатством образов всевозможных зверей, представленное в искусстве иной, пространственно-образительной эстетической природы — городской скульптуры и архитектуры. Это многочисленные и разнообразные львы, кони, орлы, совы, белки, а также другие представители животного мира, запечатленные в статуях, барельефах и горельефах Петербурга. И в этом облики они воспринимаются весьма уместными и эффектными.

Для культуры Петербурга органичен визуальный эффект анималистической темы, включенной в облик городского мира в его статике. «Застывшая» фауна становится неотторжимым символом утверждения образа величественного города-универсума, причем в его

неизменном, непреходящим качестве (в общем, как и флора — в ее архитектурном качестве!). Петербург — город-ансамбль; в его поэтическом портрете животные динамичные неизбежно диссонировали бы со сложившимся и хранимым культурной памятью образом.

Другое дело, что в Новой литературе само преодоление этого принципа, как и всякой важной границы, может лежать в основе индивидуального замысла, сюжетной поэтики произведений. Но, конечно, не лирических, а повествовательно-событийных, обыгрывающих появление животных на улицах Петербурга — такова знаменитая «крокодилиада», вершиной которой стала сказка К.И. Чуковского «Крокодил» (1917), с оккупацией Петербурга воинственным африканским зверьем. В противоположность издавна охраняющим покой и величие города скульптурным львам, «живая» фауна становится угрозой ему. Чуковский целенаправленно акцентировал этот эффект, вписывая в своей героической поэме тигров и буйволов в топонимическую конкретику города: Слон встречается «милой девочке Лялечке» «на Таврической улице», Кит выглядывает из-под мостика, и т. д. (10). Этим повышался как эффект ужаса, так и, следственно, героический модус преодоления возникшей опасности. И в финале великое примирение зверей и людей, достигнутое благодаря подвигам Вани Васильчикова, также вписано в петербургский пейзаж, обретающий теперь уже идиллический оттенок:

...Вон, погляди, по Неве по реке
Волк и Ягненок плывут в челноке (11).

Сказка Чуковского имела, как известно, сильный резонанс, отозвавшийся и в интересующей нас сфере. Тема присутствия зверей в Петербурге после Чуковского локализуется в детской литературе, правда, преимущественно не в поэзии. Так, известный детский фильм и киноповесть Н. Гернет и Г. Ягдфельда 1950-х гг. «Катя и крокодил» (12) маркированы именно как ленинградские (главная героиня Катя Пастушкова живет на улице Блохина, 17; «бесхозных» зверей из живого уголка пытаются пристроить на даче в известном пригороде — Мартышкине, и т. п.).

Особая тема детской поэзии — зоопарк, в частности петербургско-ленинградский. При всей своей популярности она сюжетно малопродуктивна для нашей проблематики в силу изначальной

отделенности мира зверей от города (что, к примеру, в книге С.Я. Маршака «Детки в клетке» специально подчеркнуто: «... чужие уходят из сада» (13)).

Отвлекаясь от детской поэзии, представляющей совершенно особую область литературы, в завершение нашей темы обратимся к тем немногим произведениям, в которых мы все же находим единичные включения фауны также и в мир высокой лирики. Важно, что это исключения, лишь подтверждающие общее правило как своей единичностью, так и сюжетной организацией. Это стихотворения-воспоминания, где городской пейзаж подчеркнута дистанцирован от авторского «здесь и сейчас». Таков «Летний сад» А.А. Ахматовой (1959), принадлежащий миру памяти героини:

Я к розам хочу, в тот единственный сад,
Где лучшая в мире стоит из оград,
Где статуи помнят меня молодой...

В этом мире появляется и лебедь — при появлении которого поэтический хронотоп раздвигается уже до размеров вечности:

...И лебедь, как прежде, плывет сквозь века,
Любуясь красотой своего двойника.

Воспоминание обретает фантастический, сновидческий характер, с появлением «шестивия... теней», которым «не видно конца», таинственного свечения и пр. (14). В этой поэтической системе лебедь — устойчивая, непреходящая деталь Летнего сада, как ограда и липы; его качество живого и динамичного трансформируется в свою эстетическую противоположность.

Аналогична роль ласточек у В.С. Шефнера:

Ленинградские дворы,
Сорок первый год...
...Старый двор, забытый сон,
Ласточек полет

(«Стены дворов», 1963) (15).

Ласточки, как и ахматовский лебедь, превращаются в устойчивую деталь гармонично-целостного портрета Петербурга. В этом можно уловить отдаленную перекличку с эффектом городской анималистической скульптуры: прием «застывания живого», принадлежащий в первом случае языку искусства, во втором атрибути-

руется индивидуальному творческому воображению поэта-лирика, где городские птицы становятся носителями памяти о городе в его устойчиво-неизменном качестве.

Таким образом, жизнь природы в Петербургской поэзии оказывается явлением сложным и многосоставным, отражающим различные жизненные процессы и влияния. За выделенными нами традициями и явлениями стоят глубинные культурные механизмы, ментальные и эстетические закономерности. Однако, проецируясь на конкретный материал петербургской поэзии, они, как мы видели, формируют собственную поэтику и семантику петербургского текста в конкретном проблемном развороте. Очевидно, более детальная разработка материала может обнаружить и другие тенденции и особенности в развитии исторической поэтики флоры и фауны в поэзии Петербурга.

Примечания

1 *Шерих Д.Ю.* Петербург день за днем. Городской месяцеслов. СПб., 1998. С. 141, 115.

2 Петербург в русской поэзии XVIII – первой четверти XX века. СПб., 2002. С. 84. Далее при цитировании текстов по этому изданию указываются только страницы в косых скобках.

3 Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна). СПб., 2006. С. 502.

4 *Кушнер А.С.* Таврический сад. Седьмая книга. СПб., 1984. С. 16

5 *Ахматова А.А.* Стихи и проза. Л., 1976. С. 396.

6 *Кушнер А.С.* Избранное. СПб., 1997. С. 59, 103, 118, 254.

7 Там же. С. 370.

8 Там же. С. 118.

9 Там же. С. 331.

10 *Чуковский Корней.* Стихотворения. СПб., 2002. С. 74–76.

11 Там же. С. 80.

12 *Гернет Н. и Ягдфельд Г.* Катя и крокодил. Л., 1957.

13 *Маршак С.Я.* Детки в клетке. Л., 1979. С. 7.

14 *Ахматова А.А.* Стихи и проза. Л., 1976. С. 396.

15 *Шефнер В.С.* Стихотворения. Л., 1965. С. 289.

«Петербургский ребенок» в поэзии

Тема ребенка в петербургской поэзии появляется сравнительно поздно. Она неуместна в поэтических текстах XVIII — начала XIX в., стремившихся прежде всего раскрыть государственное значение города, его историю, петровскую тему и пр. Вначале это одическая поэзия, позже — идиллически-описательная; и интерес к «социальному лицу» Петербурга, если и возникает, ориентирован на эти жанры. Теме детства здесь места нет.

Возникая лишь в эпоху романтизма, она сразу обнаруживает свою несовместимость с тем образом города, который культивировался высокой поэзией.

Так, стихотворение Е.Ф. Розена «Пастуший рог в Петербурге» (1832) строится на противопоставлении «столицы пышной» «бесчувственных людей» звуку утреннего пастушеского рога, внятного для поэта, который «радуется детски» и надеется сохранить — как кажется, безосновательно — «в тревоге шумной» эту «нежную детскость» (1). «Детское» здесь, понятно, выступает лишь в качестве атрибутивного, знакового обозначения «сердечной простоты».

Когда «петербургский ребенок», в позднеромантической поэзии, наконец, является как персонаж, то самой выразительной его чертой оказывается контраст с «городом пышным», противостоящим ему. Это происходит в жанре романтической поэмы, раньше всего — в незаконченной лермонтовской «Сказке для детей» (1839–1840), в которой дочь «старика художника» растет в петербургском «тихом доме»:

...Всегда одна, запугана отцом
И англичанки строгостью небрежной...

Обстановка детства определяет ее характер:

...Она была стройна, но с каждым днем
С ее лица сбегали жизни краски,
Задумчивей большие стали глазки... (2).

Е.М. Табориская, анализируя образ «уединенного ребенка» в «Сказке для детей», сопоставляет его с поэмой А.К. Толстого «Портрет» (1872–1873). Хотя «Портрет» написан в начале 70-х годов, но, как справедливо показывает исследовательница, действие в этих двух «петербургских поэмах» относится к одному периоду — рубежу 1820–1830-х гг. В обоих произведениях Петербург предстает как «город пышный»: действие разворачивается в фамильном доме князя — у Лермонтова, и в богатом особняке на Фонтанке — у Толстого. И лермонтовская Нина, и безымянный герой Толстого — одиноки и ведут замкнутую жизнь, они мечтатели, убегающие в царство своей мечты от реальной действительности. Оба сюжета оборваны на ожидании бала. У Толстого основой сюжета становится болезненная мечта подростка оживить висящий на стене портрет красавицы — мечта, перерастающая в фантом, столь характерный для поэтики романтизма (3).

Развитие темы «петербургского ребенка» в поэзии начинается, таким образом, на верхнем ее возрастном рубеже. Оба героя, вообще говоря, уже не дети, но показательное внимание и Лермонтова, и Толстого к предыстории сюжета, именно к детским годам героев, когда складываются их характеры и судьбы.

В дальнейшем этот сюжетный «извод» детской темы сохраняет и фантастический элемент, и повышенное внимание к социально-бытовой обстановке детских лет. Тип ребенка-страдальца получает свое концептуальное завершение в соединении детской темы с петербургской мифологией и историей: формируется образ ребенка страдающего, больного, умирающего от обстоятельств самой петербургской жизни. Такой ребенок-жертва, заложник родного города — герой поэтических сюжетов уже второй половины XIX века.

В стихотворении Я.П. Полонского «Миазм» (1868) ребенок оказывается жертвой страшного «смертного дыхания» тех, на чьих костях стоит Петербург, кто погиб при строительстве города и оказался похороненным под фундаментом дома. Ребенок здесь — центральный персонаж, хотя и не появляющийся перед читателем, — его сюжетная роль исчерпывается болезнью и смертью «за кадром»:

...Няня в кухне плачет, повар снял передник,
Перевязь — швейцар:
Заболел внезапно маленький наследник —
Судороги, жар...

Именно эта смерть заставляет в финале хозяев «шумного» и «роскошного» дома-дворца покинуть его и уехать из города. Причину же этой страшной и неожиданной смерти открывает обезумевшей от горя матери сам убийца.

«Мужик косматый, точно из берлоги» вылезает из щели в полу — и оказывается духом одного из подневольных строителей Петербурга, погибшего и похороненного прямо под полом особняка:

«Ты меня не бойся — что я? мужичонко!
Грязен, беден, сгнил,
Только вздох мой тяжкий твоего ребенка
Словно придушил...»

Важно, что эта смерть — не месть «мужичонки», а предопределенная судьба младенца, рожденного в «нездоровом», проклятом месте (4).

У многих современников Полонского интерес к образу ребенка-страдальца провоцировался вниманием к социальной тематике, актуализировавшейся, как известно, прежде всего в прозе во многом под влиянием определенных жанров (святочного рассказа, бытового очерка). Но и в петербургской поэзии эта общелитературная традиция живет, обретая собственный колорит. Главная роль тут принадлежит Н.А. Некрасову. В его цикле «О погоде» (1859–1865) петербургские дети упоминаются многократно и настойчиво. Так, при взгляде на вывеску гробовщика у некрасовского героя рождается монолог в его адрес:

...Человек ты, я знаю, хороший,
Да многонько родил ты детей —
Непрестанные нужны заказы...

Воплем-монологом венчается описание «нашей улицы»:

...Этот омут хорош для людей,
Расставляющих ближнему сети,
Но не жалко ли бедных детей!
Вы зачем тут, несчастные дети?
Неужели душе молодой
Уж знакомы нужда и неволя?
Ах, уйдите, уйдите со мной
В тишину деревенского поля!
...

Нет! Вам красного детства не знать,
Не прожить вам покойно и честно.
Жребий ваш... но к чему повторять
То, что даже ребенку известно?

Можно вспомнить здесь и знаменитый некрасовский призыв не ставить «... за каретой гвоздей, / Чтоб, вскочив, накололся ребенок!» (5).

Тема «бедного» петербургского ребенка, сюжетно эксплицированная Полонским и соединенная с некрасовским социальным пафосом, позже всплывает, варьируясь, у авторов конца XIX века.

Экстраполяцию темы находим у Ф.К. Сологуба («Вот у витрины...», 1892):

Вот у витрины показной
Стоит, любуясь, мальчик бедный.
Какой он худенький и бледный,
И некрасивый, и больной! (6),

у В.В. Князева («Дети каменной неволи...», 1914):

Дети каменной неволи
Многоярусных гробниц!
Не бывать в зеленом поле,
Не слышать весенних птиц!..(7).

Также — у А.А. Блока («В октябре»), Д.М. Цензора («Маленький газетчик») и т. д.

В начале XX века тип больного, страдающего петербургского ребенка сюжетно исчерпал себя, перейдя в статус клише. Соответственно, традиция размывается, и происходит это двояким образом.

Первый — это уход от живописания и разработки типа к поэзии намека, отсылок — то, что мы находим в зачине стихотворения О.Э. Мандельштама «Ленинград» (1930), с его «болезненной» мотивикой:

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до детских припухших желез.

Ты вернулся сюда — так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей... (8).

(Отметим попутно в этом стихотворении черты другой, исповедально-биографической традиции в изображении «петербургского ребенка», о которой речь впереди).

Второй выход — в шутивную поэзию не столько пародийного, сколько шаржированного характера. Таково написанное в те же 1930-е годы, что и мандельштамовский «Ленинград», стихотворение эмигрировавшего сатириконца В.И. Горянского «Петербургское дитя» (1934), одновременно утрирующее тип и снимающее столь характерный для XIX века трагически-сентиментальный пафос.

Петербургское дитя родится.
Поглядеть —
Никуда не годится!
Цветом зеленое,
Подобное малахиту,
К насморку склонное,
К бронхиту,
Рахиту.
К кашлю, чиханию,
Неправильному дыханию,
И наконец — к икоте
На самой высокой ноте,
Ибо построен Санкт-Петербург
На чухонском болоте,
Где из климата
Все приличное вынуто;
И остались туман да дождь,
Папоротник да хвощ,
Ель да осина,
Топь да трясина,
Мякоть-слякоть,
Лечь да плакать...
А вот, лоб окрестя,
Растет петербургское дитя.
И в результате явление
Необычайного сопротивления.
Худосочен, крив,
Малого роста.
Но ему тиф — не тиф,
Оспа — не оспа,
Лихорадка — не лихорадка,
Ничто не гадко.

И дело совсем не серьезное
Воспаление крупозное;
Скажи — чахотка —
Улыбнется кротко.
Скажи — скарлатинка —
Та же картинка.
И как бы ни ломался теперь Париж —
Петербургца не удивишь.
Ходит он, осени рад
И полон веры,
Что ему сам черт не брат —
Вплоть до холеры (9).

Хронологически следующий тип «петербургского ребенка» исповедально-биографического плана намечается и формируется уже в конце XIX века. Здесь опять можно вспомнить «Портрет» А.К. Толстого; в лирике 1880 — С.Я. Надсона («Дитя столицы...», 1884):

Дитя столицы, с юных дней
Он полюбил ее движенье,
И ленты газовых огней,
И шумных улиц оживленье,

Он полюбил гранит дворцов,
И с моря утром ветер влажный,
И перезвон колоколов,
И пароходов свист протяжный... (10).

Несмотря на то что повествование ведется от третьего лица, здесь очевидно биографическое начало, чистый лиризм личных детских впечатлений.

И далее, на протяжении XX века, именно это качество, укрепляясь, постепенно сформирует личностно-биографический извод «детского» петербургского текста. Однако прежде чем мы к нему перейдем, нужно остановиться на совершенно особом явлении в русле нашей темы — героях К.И. Чуковского.

В 1917 г. сообщество поэтических «петербургских детей» получило пополнение за счет героев знаменитой сказки Чуковского «Крокодил» — Вани и Ляли пополнение заметное — благодаря популярности сказки и своеобразности персонажей. Второе относится, конечно, прежде всего к Ване Васильчикову. Соотнесенность со сложившимся к этому времени типом петербургского

ребенка можно уловить, и то лишь отчасти, только в изображении «девочки Лялечки». Хотя она вполне здорова и изначально благополучна, но по сюжету все же выступает как главное страдающее лицо, жертва — ее, мирно гуляющую с куклой, похищает «страшная горилла», с чего, собственно, и начинается интервенция Петрограда.

И сюжетная судьба Ляли в сказке складывается и подается в трагическом ключе, с рефреном «Бедная, бедная Лялечка!»

...Боже, какое страшилище! Ляля бежит и кричит.
Глядь, перед ней из-под мостика высунул голову кит.
Лялечка плачет и пятится, Лялечка маму зовет...
А в подворотне на лавочке страшный сидит бегемот.
Змеи, шакалы и буйволы всюду шипят и рычат.
Бедная, бедная Лялечка, беги без оглядки назад! (11).

Далее (в ранней редакции):

...Рыскают звери по городу, хватают, глотают детей.
Бедная, бедная Лялечка! Смилуйся, Боже, над ней! (12).

Другое дело — Ваня Васильчиков. Его фигура и амплуа — героические, он «спаситель Петрограда от яростного гада», «боец, молодец» (13) не только единственный, не побоявшийся вначале Крокодила, а потом и всего его войска, но и воплотивший в жизнь идею общего братства людей и выпущенных из зоопарка зверей. Такого петербургская поэзия еще не знала.

Объяснение феномена Вани Васильчикова следует искать, конечно, в жанре и адресате произведения: это сказка для детей, причем, по словам самого Чуковского — «поэма героическая, побуждающая к совершению подвигов» (14). Такой герой здесь был необходим.

При этом чуткость Чуковского к поэтическим традициям проявилась в различиях авторской подачи Ляли и Вани. Ляля — именно петроградский ребенок, плотно вписанный в контекст города. Она живет и гуляет на Таврической улице, у нее есть мама, которая ждет ее и переживает из-за ее исчезновения. Характерно, что у Ляли был конкретный прототип, о чем писал сам Чуковский в своих дневниках: это дочь Гржебиных — издателя Зинаида Исаевича и его жены Марии Константиновны, «очень изящная девочка, похожая на куклу». «Когда я писал: “А на Таврической улице мамочка Лялечку ждет”, — свидетельствует Чуковский, — я ясно представлял себе Марию Кон-

стантиновну, встревоженную судьбою Лялочки, оказавшейся среди зверей» (15). Да и имя «Ляля» — характерно петербургское.

Ваня же в тексте сказки гораздо более самодостаточен. Никаких упоминаний о его семье и доме нет, его независимость и самостоятельность подчеркнуты уже экспозиционно: «он без няни гуляет по улицам». Это — герой поистине народный, от городской конкретики дистанцированный. И имя "Ваня" — общенародное, характерное для фольклорного героя.

В перспективе петербургского поэтического текста он остался, по-видимому, одиноким.

Что же касается исповедально-автобиографического типа петербургского «я-ребенка», на котором теперь сосредоточимся, то он, как представляется, складывался спонтанно, вне прямых литературных влияний, но под влиянием жизненного культурного контекста.

Восходящий к концу XIX века, он, как казалось бы, должен был проявиться особенно сильно в эмигрантской поэзии. Однако тема петербургского детства представлена в ней на редкость скупо. В ностальгические поэтические сюжеты входят воспоминания, связанные с юностью, молодостью — и почти никогда не живописуется детство (в отличие от прозаических). В общий поток воспоминаний оказываются лишь иногда вкрапленными отдельные детали, атрибуты детства («горячее молоко», «форум из кубиков», «угол в детской» — К.Б. Бабкина «Стихи о Петербурге», 1921 (16); «кулак, запачканный в чернилах», «хлястик... на шинели серой» — М.П. Струве поэма «Юность» (17). Если же память о петербургском детстве все же возникает, как, например, в стихотворении В.И. Лурье «Я ли это!», то главной его чертой оказывается контрастная противопоставленность последующей жизни автора: петербургское детство оторвано от нее, предельно отстранено, уже как бы чужое:

Я ли это маленького роста,
С челкой длинной, в платье шерстяном,
Там жила у Чернышева моста
И в окно поглядывала днем

На лотки с намоченною сливой —
Лакомство любимое ребят.
К девочке у Финского залива,
Память, приведи меня назад.

Помнится мне сквер Екатерины,
 Площадь Театральная, и там,
 В будке «Гала-Петер», апельсины.
 Невский в солнце помню по утрам.

С каждой улицей и с каждым переулком
 Столько связано! Довольно, замолчи!.. (18).

Принципиально иной предстает детская тема в творчестве поэтов-петербуржцев XX века, не покидавших своей страны. Для них детство, связанное с Петербургом, осмыслено как жизненный фундамент, определивший систему координат и самое миропонимание.

При всем различии авторских индивидуальностей, это единство позиции формирует сходную поэтику: они последовательно и настойчиво увязывают впечатления ранних лет с обликом города в его узнаваемом развороте, топонимических деталях, богатстве мифов и реалий. При этом характерно, что богатство это не столько живописуется, описывается, сколько создается поэтикой детали, намека. Это — камерные стихи, тихие герои, переживающие мир с не выразимой словом глубиной и полнотой. Таков интеллигентный автобиографический герой-ребенок А.С. Кушнера, А.А. Городницкого, В. Шефнера, М. Яснова.

Выраженный в поэтических текстах взгляд персонажа — очень личный, но лишенный стремления к самовыделению. В тексте или подтексте всех этих стихотворений прочитывается характерное «мы», которым обозначено кровное братство выросших в этом городе:

Как клен и рябина растут у порога,
 Росли у порога Расстрелли и Росси,
 И мы отличали ампир от барокко,
 Как вы в этом возрасте ели от сосен.
 Ну что же, что в ложноклассическом стиле
 Есть нечто смешное, что в тоге, в тумане
 Сгустившемся, глядя на автомобили,
 Стоит в простыне полководец, как в бане?
 А мы принимали условность, как данность.
 Во-первых, привычка. И нам объяснили
 В младенчестве эту веселую странность,
 Когда нас за ручку сюда приводили... (19).

Сама интонация этого монолога, как кажется, звучит в унисон с воспоминаниями Городницкого, например о Соловьевском саде:

...В саду чередовались свет и тень.
По узкому пустому переулку,
В числе других присмотренных детей
Меня туда водили на прогулку...(20).

В жизни этих героев Петербург—Ленинград занимает не просто уникальное, но определяющее место. Его улицы, сады, дома, самые незначительные детали оформления этих домов становились воспитателями, учителями:

...Спасибо за цветы на лестничных перилах!
Гирлянды и жгуты чугунные за милых
Наставников сойти в младенчестве смогли,
Воспитывая глаз, и все, что было в силах,
Все делали для нас, в ущерб и пыли
(А. Кушнер «Наш северный модерн...»(21)).

Незаменимые приметы города выступают ориентирами в мире детства героев:

Приятель жил на набережной. Дом
Стоял, облитый тусклым серебром,
Напротив Петропавловки высокой.
К столу присядешь — невская вода,
Покажется, вот-вот войдет сюда
С чудной ленцой, с зеленой поволокой... (22).

...Ветра неевского свирепость.
Детство ясное мое!
Петропавловская крепость,
Золотое острие! (23).

Та же органичная, родственная близость к городу — у Городницкого.

...Закутанный в дожди и холод
Фасад Петровского дворца
Стал для меня еще со школы
Привычным, как лицо отца.

Над городом, войной разбитым,
Светлело небо по ночам.
Он был мне каждодневным бытом,
И я его не замечал.

Атланты, каменные братья,
И кони черного литья —
Без них не мог существовать я,
Как без еды или питья... (24).

При всей конкретике, узнаваемости и достоверности реалий, город не ограничивает кругозор героя, не изолирует его от мира, но организует его мироощущение, задает точку отсчета, жизненную позицию.

В соответствии с ней, даже «запутавшись» и плача «меж Невой и Невою, /Вблизи трамвайных линий и мечети», он, этот — уже выросший — герой, «не мыслит счастья без примет /Топографических, неотразимых» (25). Потому что

...Из Ленинграда трудно видеть мир
Устроенный не так же, а иначе...

...Когда на Мойке смотришь из окна
И видишь шпиль, мерцающий над крышей,
И грохот пушки полудневной слышишь,
Тебе другая местность — не нужна .. (26).

Резюмируя сказанное и сопоставляя эти два исторически сложившихся типа «петербургского ребенка», XIX и XX вв., нельзя не обратить внимание на то, что они во многих отношениях взаимно противоположны, зеркальны. В первом случае герой подан извне, объективирован; во втором — предельно субъективизирован. Образ города, изначально фантазмагорический, трансформируется во втором случае в узнаваемый, реально-документальный. И, наверно, главное: если в первом случае город и личность противостоят друг другу (город подавляет героя, деформирует его жизнь и судьбу), то во втором — город и герой гармоничны, взаимнонеобходимы. Таким образом, кардинально меняется онтология сюжета. А соответственно и образ города, его поэтика и сущностное содержание; они живут, преображаются, и векторы этого процесса, как высняется, способны к переориентации.

Примечания

В основу статьи положен доклад, прочитанный на международной научной конференции «XIII Славянские чтения» (Даугавпилс, 2008).

1 Петербург в русской поэзии XVIII – первой четверти XX века. СПб., 2002. С. 134.

2 *Лермонтов М.Ю.* Полное собрание сочинений. Поэмы и повести в стихах. Л., 1941. Т.II. С. 435.

3 *Табориская Е.М.* «Уединенный» ребенок (Петербургский текст в поэмах Лермонтова «Сказка для детей» и Толстого «Портрет») // Табориская Е.М. Статьи о русской поэзии XIX–XX вв. СПб., 2010 (в печати).

4 Петербург в русской поэзии... С.229–232.

5 Там же. С. 206–207.

6 Там же. С. 293.

7 Там же. С. 372.

8 *Мандельштам О.Э.* Стихотворения. Л., 1979. С. 150.

9 Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна) СПб., 2006. С. 221.

10 Петербург в русской поэзии... С. 264.

11 *Корней Чуковский.* Стихотворения. СПб., 2002. С.74.

12 Там же. С. 384.

13 Там же. С. 65–67.

14 Там же. С. 28.

15 *Корней Чуковский.* Дневник. 1930–1969. М., 1994. С. 439.

16 Петербург в поэзии... С. 130.

17 Там же. С. 449.

18 Там же. С. 340.

19 *Кушнер А.* Канва. Из шести книг. Л., 1981. С. 195.

20 *Городницкий А.* Перелетные ангелы. Стихи и песни. Свердловск, 1991. С. 110.

21 *Кушнер А.* Избранное. СПб., 1997. С. 270.

22 *Кушнер А.* Канва.... С. 39.

23 Там же. С. 19.

24 *Городницкий А.* Перелетные ангелы... С. 109.

25 *Кушнер А.* Избранное... С. 212.

26 *Городницкий А.* Перелетные ангелы... С. 143.

Петербург в поэзии А.Н. Апухтина

На первый взгляд, в нашей культурной памяти такой феномен, как «апухтинский Петербург», малоактуален. Узнаваемы и несомненны Петербург пушкинский, гоголевский, Достоевский, Некрасовский, Ахматовский, но не апухтинский.

Между тем фактический материал для разговора здесь имеется. В поэтическом наследии А.Н. Апухтина около десятка стихотворений петербургской тематики. В восьми из них непосредственно названы, присутствуют в тексте либо прямое именование города, либо знаковые петербургские реалии (чаще всего Нева). И стихотворения эти в творчестве Апухтина неслучайны. Он принадлежит к разряду литераторов, которые издавна оказывались наиболее активными в отношении портретирования Петербурга, — не-петербуржцев по рождению, прочно связавших, однако, с этим городом всю свою жизнь и творческую деятельность.

Для Апухтина, одиннадцатилетним мальчиком поступившего в Училище правопедения и оставшегося служить в столице после его окончания, Петербург, как известно, стал главной «средой обитания» — географической, социальной, бытовой, культурной. Следы этого находим в его стихах, среди которых, как уже было сказано, есть и сугубо «петербургские». Почему же эти следы остаются как бы не замеченными читателями, а выражение «апухтинский Петербург» кажется проблематичным?

Ответ на этот вопрос можно найти, обратившись к анализу конкретных текстов. Наша рабочая гипотеза состоит в том, что специфика петербургской темы у Апухтина связана с особенностями его поэтической системы, а именно — с той его чертой, которую можно было бы назвать поэтикой клишированных мотивных комплексов. Характерные прежде всего для романсного жанра, всевозможные «ночи безумные, ночи бессонные», «чистые упования», «думы несвязные», «туманные дали» и «сумрак былого» призваны не столько раскрыть конкретику данного образного комплекса,

сколько, отослав к многократно встречаемым аналогичным — в текстах предшественников, — сформировать многогранное, синкретически-универсальное суммарное образное единство. Такая поэтика отсылок, узнавание знакомого в новом тексте, определяет «свернутый» характер образов, сводит их к роли намека, знака. Об этом пишет М.В. Отрадин: «Апухтин охотно использует в своих стихотворениях поэтизмы, когда он вводит в текст целые блоки освещенных традицией образов» (1). И далее: «Легко узнаваемые образы, привычная романсная лексика моментально настраивают нас на определенный строй эмоций и переживаний» (2).

Представляется, что принципы «поэтики знакового узнавания» у Апухтина распространяются не только на тропы и слова-поэтизмы, но также на мотивно-тематические комплексы его лирики, сюжетные ситуации, коллизии. К тому же, характерные для жанра романа, эти принципы активно «прорастают» во всем массиве апухтинской поэзии.

Анализ стихотворений Апухтина, связанных с темой Петербурга, создает выразительную картину последовательного введения этой темы в систему «поэтики узнавания», причем «фоном отсылки» становится русская литературная классика.

К числу лирических «петербургских текстов» Апухтина в первую очередь следует отнести следующие: «Скажи, зачем?..» (20 ноября 1854); «Зимой» (6 января 1855); «Май в Петербурге» (27 мая 1855); «Шарманщик» (26 ноября 1855); «Петербургская ночь» (13 января 1856); «Апрельские мечты» (Апрель 1856); «На Неве вечером» (30 мая 1856); «После бала» (4 января 1857); «Петербургская ночь» (1863); «Письмо» (ноябрь 1882); «Ответ на письмо» (8 ноября 1885).

Петербургская тема присутствует в них непосредственно и несомненно.

Как видим, наибольшая увлеченность поэта петербургской тематикой относится к раннему его творчеству; со временем этот интерес постепенно угасает, в последнее десятилетие творчества сходя на нет.

Сама по себе такая закономерность психологически вполне объяснима обостренным интересом к знаменитому городу «вживающегося» в него молодого человека. На протяжении 50-х годов Апухтин настойчиво тяготеет к петербургской тематике. При этом поэт явно избегает описательного, изобразительного момента.

Портрета города как такового мы не встретим. Во всех случаях петербургский мотив играет роль первоимпульса для эмоциональных либо медитативных «разверток» сюжета. Именно в связи с этим у раннего Апухтина мы в большинстве случаев встречаемся с Петербургом лишь в заглавии, зачине после чего мысль поэта (лирического героя) переключается в другие сферы.

Что же касается городского пейзажа, петербургской реальности, то средством ее моделирования с самого начала становится реминисцентность, повышенная интертекстуальность, насыщенность разного рода отсылками к творчеству предшественников.

Среди них — Пушкин.

Зима. Пахнул в лицо мне воздух чистый...
Уж сумерки повисли над землей,
Трещит мороз, и пылью серебристой
Ложится снег на гладкой мостовой...(3) /51/

(-ср. : Уж поздно, в санки он садится,
«Пади! Пади!» — раздался крик;
Морозной пылью серебрится
Его бобровый воротник»

(«Евгений Онегин») (4).

Аполлон Григорьев:

Город прославленный, город богатый,
Я не прельщуся тобой.
Пусть твоя ночь в непробудном молчанье
И хороша и светла, —
Ты затаил в себе много страданья,
Много пороков и зла.
Пусть на тебя с высоты недоступной
Звезды приветно глядят —
Только и видят они твой преступный,
Твой закоснелый разврат

(«Петербургская ночь», 1856)/63/

(ср.: Прощай, холодный и бесстрастный,
Великолепный град рабов,
Казарм, борделей и дворцов,
С твоею ночью гнойно-ясной,
С твоей холодностью ужасной...

(«Прощание с Петербургом», 1846)(5));

Я.П. Полонский:

Уж к утру близилось... Унынье превозмочь
 На шумном празднике не мог я и тоскливо
 Оставил скучный пир. Как день, сияла ночь.
 Через Неву домой я ехал торопливо.
 Все было так мертво и тихо на реке...

(«После бала», 1957) /78/

(ср.: Славный мороз. Ночь была бы светла,
 Да застилает сиянье
 Месяца душу гнетущая мгла —
 Жизни застывшей дыханье...

Что же в гостях задержало меня?
 Или мне было привольно
 В сладком забвеньи бесплодного дня
 Мучить себя добровольно?
 Случно и глупо без цели болтать...

(«На пути из гостей», 1856) (6).

Мотивы «скучного пира», возникающих на его фоне «странных» видений в стихотворении «После бала» вызывают в памяти поэтические медитации М.Ю. Лермонтова и А.И. Одоевского; герой стихотворения «Шарманщик» читателю уже как будто хорошо знаком по письмам Макара Девушкина («Бедные люди» Ф.М. Достоевского); а атмосфера грязи и дождя в этом же стихотворении воскрешает в памяти некрасовский цикл «О погоде».

Заметим, что литературные отсылки и реминисценции носят у Апухтина, как правило, ненавязчивый характер; это скорее намек, легкая аллюзия, не предполагающие установления обязательно-диалогических отношений с претекстом. Но так или иначе петербургская тематика была для Апухтина по-своему проблемной, и на протяжении всего творческого пути он последовательно отрабатывает свою, «литературную» поэтику Петербурга, соединяющую память о видении города разными поэтами и писателями и способную эту память актуализировать.

В интересующем нас отношении из всего поэтического наследия Апухтина особый интерес представляет цикл-диптих, завершающий цепочку петербургских стихотворений Апухтина и относящийся уже к 1880 годам.

Он состоит из двух текстуально самостоятельных стихотворений, никогда не объединявшихся в единый текст при публикациях, но на уровне рецепции составляющих несомненное единство (так называемый «читательский цикл»). «Письмо» и «Ответ на письмо» — эпистолярный диалог двух людей, женщины и мужчины, находящихся в разлуке и связанных, как выясняется, сложными отношениями. Жанр письма, как известно, вообще относится к числу особенно любимых Апухтиным и часто использовался им как литературная форма. В частности, он позволял выстраивать «затекстовую» фабулу с опорой не на повествовательность, а на иные, более свойственные лирике принципы. Они провоцируют читателя на «отгадывание» этой фабулы (многое, однако, оставляя в тени).

Первое, женское письмо, отправлено из Петербурга куда-то на юг; второе — с юга в Петербург. Об этом читаем в рефлексивном постскриптуме первого стихотворения, посвященном размышлениям о будущей судьбе посылаемого письма:

Пусть к Вам оно летит от берегов Невы.../225/.

Эти реминисцентные «берега Невы» могли бы остаться незамеченной частной деталью, если бы не ряд обстоятельств. Важнейшее из них состоит в том, что это — единственная в тексте топонимическая конкретика, притом — что особенно важно — повторенная во втором, ответном письме:

Письмо мое — упрек. От берегов Невы
Один приятель пишет мне, что Вы.../240/.

Поставленное в сильную стиховую позицию (рифма и перенос), а главное, буквально повторяющее первый текст — это выражение сразу выделяется, как бы освещая собой весь текст цикла. В результате даже самый забывчивый читатель воскресит в памяти истоки фразеологизма:

Онегин, добрый мой приятель,
Родился на брегах Невы...(7).

В контексте диптиха эта реминисценция «разогревается», наращивая свою значительность, а одновременно обыгрывается и становится сюжетопорождающей сама переключка с «Евгением Онегиным».

К пушкинскому роману отсылает читателя уже представленная в цикле сюжетная ситуация: женское письмо-признание в любви (как понимает читатель, неразделенной и бесперспективной) — и явно не ожидаемое героиней письмо-ответ, которое тоже перерастает в признание (остающимся в читательском представлении «темным местом», открытым финалом напряженного сюжета).

Сходство с «онегинской» фабулой усиливается тем, что второе письмо подается не как прямой ответ на признание героини. Повод для письма — неожиданный для читателя упрек ей в разглашении их прошлого. Персонажи уже «разведены» — непроясненными обстоятельствами, временем — так же как пушкинские герои с их «невстретившимися» во времени порывами навстречу друг другу.

Но и более того: в целом эта «онегинская ситуация» разрабатывается Апухтиным с подчеркнутой опорой на принципы пушкинского романа в целом. Это — ситуативная симметрия (8), при которой композиция пушкинского романа определяется «встречным» развитием событий: письмо и признание Татьяны в начале, с последующей отповедью Онегина — зеркально отображены в письме-признании Онегина и отповеди Татьяны в конце.

Апухтин усложняет ситуацию, делает ее более разветвленной и проблематизированной. И тем не менее пушкинская канва узнается, сквозит. Знаменитая «двоичность», своеобразная структурная бинарность поэтики «Евгения Онегина» становится опорным принципом композиции апухтинского цикла. На две части — основную и постскрипtum — делится каждое из писем. В обоих случаях эти части противопоставлены по мысли и цели автора. У нее первая часть содержит признание в любви, а постскрипtum — насмешку над собой же и упрек ему; у него — первая часть начинается с упрека ей, а постскрипtum завершается признанием в любви. Далее, в обоих письмах этот композиционно центральный перелом интонации и чувств в каждом из текстов мотивирован переходом от ночи к дню — в первом письме, и от дня к ночи — во втором, причем оба адресата подчеркивают этот момент.

Значима в апухтинском цикле и выделенная Пушкиным в его романе оппозиция «север-юг» (местонахождения адресатов), и синонимия понятий «север» и «Петербург» («... вреден север для меня»).

Возвращаясь к проблеме фабулы, вспомним, что и для пушкинского романа характерна событийно-фабульная недосказанность.

Переводя материал из романного жанра в лирический, Апухтин максимизирует этот принцип: что и как «фактически» произошло между героями, остается известным только им одним.

Ко всему этому присоединяется намеченная Пушкиным и развитая Апухтиным «игра» в ситуации сбывшегося/несбывшегося ожидания. Так, если первое письмо завершается характерно-рефлексивным финалом, —

И знайте: я не жду ответа
Ни на письмо, ни на любовь.

Вам чувство каждое всегда казалось рабством,
А отвечать на письма... Боже мой!

На Вашем языке, столь вежливом порой,
Вы это называли «бабством» /225/, —

то второе начинается как ответ на него — но ответ «непрямой»:

Увидя почерк мой, Вы, верно, удивитесь:
Я никогда Вам не писал,
Я и теперь не заслужу похвал...
Письмо мое — упрек /240/(следует объяснение).

И только в постскриптуме вспыхивает тема любви, признания.

Это тоже узнаваемый пушкинский ход. Ведь и Онегин пишет Татьяне не в ответ на ее признание, которое было так давно; и только фактически, в итоговом читательском сознании, они оказываются «репликами» одного «диалога».

Наконец, онегинская атмосфера цикла поддержана в тексте и еще целым рядом неявных, но множественных реминисценций.

Приди, приди ко мне, прими былую власть!/241/

(ср. предсмертные стихи Ленского:
«Сердечный друг, желанный друг,
Приди, приди: я твой супруг» (9));

...В сущности, простой и добрый малый /241/

(ср.: Он был простой и добрый барин» (10));

Я был бы и теперь у ваших милых ног/241/

(ср: «И, зарывав у ваших ног»(11)).

Таким образом, Апухтин «воскрешает» пушкинский роман различными средствами: с помощью прямых реминисценций, фавульно, апеллируя к поэтическому строю романа.

Вспомним, наконец, что поэтике «Евгения Онегина» также принципиально присуща реминисцентность, игра с чужим словом. Апухтин подхватывает эту традицию пушкинского слова. И в результате сюжет его цикла, едва намеченный, «угадываемый» за словами двух понимающих друг друга с полуслова адресатов, — насыщается смыслами и обертонами пушкинского контекста. А перифрастически поданный Петербург («берега Невы») — фразеологизм, возникающий в конце 1-го и в начале 2-го письма (опять зеркальная симметрия!) из двойной обмолвки авторов переписки превращается в «известный» читателю, конкретный и уже наполненный содержательными ассоциациями локус. Роман апухтинских героев воспринимается как петербургский, неоонегинский — в новую эпоху. И это — уже иной, не «по-пушкински» развивающийся роман. В нем главенствует другая героиня: не просто инициативная, но интригующая, способная на провокацию, зато герой — абсолютно пассивен. И в отношениях между ними происходит своеобразная «рокировка»: пушкинская мужская дуэль заменяется женской «дуэлью взглядов».

Адекватность поэтики апухтинского цикла пушкинской тем самым представляется существенной. Переключка особенностей формы «внешней» (поэтики) и «внутренней» (художественной реальности произведения) — находка и «изюминка» апухтинского диптиха. Апробировав в своем творчестве «Петербург» и Пушкина, и А. Григорьева, и Некрасова, и Достоевского, Апухтин все же возвращается в позднем своем творчестве вновь к Пушкину, и именно к «Онегину», подхватывая и инвертируя, переосмысливая его «петербургский роман» в соответствии с новой эпохой.

Примечания

В основу статьи положен доклад, прочитанный на международной научной конференции «Печать и слово Петербурга» (Санкт-Петербург, 2003).

1 *Отрадин М.В.* А.Н. Апухтин // Апухтин А.Н. Полное собрание стихотворений. Л., 1991. С. 18.

2 Там же. С. 27.

3 *Апухтин А.Н.* Полное собрание стихотворений. Л., 1991. Далее при цитировании текстов Апухтина по этому изданию указываются только страницы в косых скобках. Подчеркивания в цитатах мои. — *Л.Л.*

4 *Пушкин А.С.* «Евгений Онегин». М., 1984. С. 33.

5 *Аполлон Григорьев.* Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966. С. 152.

6 *Полонский Я.П.* Стихотворения и поэмы. М., 1986. С. 115.

7 *Пушкин А.С.* Евгений Онегин... С. 26.

8 См. об этом: *Благой Д.Д.* Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 195–197.

9 *Пушкин А.С.* Евгений Онегин... С. 161.

10 Там же. С. 75.

11 Там же. С. 221.

«Ленинград» О.Э. Мандельштама и традиция эгегических «возвращений»

Мотив возвращения, и прежде всего возвращения к «своему месту», связанному с началом жизненного пути, архетипичен; он восходит не только к библейской притче о блудном сыне, но к изначальным мифологическим представлениям об устройстве мира (1). При этом каждая эпоха способна актуализировать этот мотив в соответствии со своей спецификой, что создает уже конкретные исторические традиции, в том числе в искусстве художественного слова.

Романтизм, с его открывшимся литературе интересом к внутреннему миру личности, в том числе — в его диахронных отношениях к миру внешнему, породил, в частности, характерную сюжетно-жанровую модель «возвращений к пенатам», обладающую целым рядом инвариантных признаков и получившую собственное историческое развитие в отечественной поэзии XIX–XX вв. Она соединила в единый ряд стихотворения, посвященные возвращению лирического героя в родные места после долгого отсутствия и медитации в связи с этим (2). Значимость этой традиции определилась тем, что тематически и структурно сходные между собой стихотворения этого ряда на протяжении первой трети XIX в. сформировали собственный типовой хронотоп, в котором произошло сопряжение двух эпохальных культурных тенденций.

Первая из них — это актуализация темы дома, рода, семьи как особой ценности. К концу XVIII — началу XIX в., т. е. в эпоху дворянско-поместной культуры, по мере утверждения противостоящей ей культуры города, в развитие этого комплекса входит мотив отъезда из родового гнезда, разрыва с ним, и, как следствие, тема возвращения после отсутствия. Именно в ситуации возвращения происходит обычно рефлексивное осмысление происходящего. Если в эпике это получает в первую очередь идеологическую окраску,

то в лирике — субъективно-экспрессивную, эволюционирующую от идиллического к элегическому (3).

Вторая — это актуализация темы времени и стремление к философскому осмыслению ее. В этой (уже не бытовой, а бытийной) сфере в литературе Нового времени происходит постепенное творческое освоение самого процесса протекания времени, размышлений перед лицом прошлого, настоящего и будущего в их взаимосвязи.

Традиционная формула романтической элегии — утрата, сожаление о ней и медитация как компенсаторный творческий акт, порождающий знаменитую «светлую печаль» — получает в ряду «возвращений» свою узкую конкретизацию, формирует сюжетный инвариант, обладающий рядом признаков. Среди них:

- изображение родного дома (места);
- фиксация собственного приезда-возврата в этот дом после значительного периода отсутствия;
- передача пробуждаемых этой ситуацией воспоминаний (эмоционально светлых);
- размышления о времени, об изменяемости сущего;
- включение в сферу внимания лирического «я» (и в художественную реальность произведения) временной триады — прошлого, настоящего, будущего, при этом будущему отводится в этой ситуации особая роль.

Динамика такого сюжета определяется двумя петлями возврата: возврат пространственный провоцирует возврат временной (воспоминание о прошлом). Такое двойное инвертирование хронотопа создает внутреннее напряжение, требует разрешения. Это разрешение и проецируется на будущее, в котором происходит сюжетная развязка.

Пожалуй, наиболее известным примером воплощения модели является пушкинское стихотворение «Вновь я посетил...» (1835), в котором все отмеченные признаки гармонично соединяются в органичное целое. Выход в будущее намечает разрешение ситуации, в котором торжествует изначальная тема рода—семьи—дома. Как уже отмечалось исследователями, в этом стихотворении «именно родовой памятью, скрепляющей связь поколений, обретается искомая поэтом формула бессмертия» (4). Этот мотивный комплекс определяет и внутреннюю сущность, и историческую жизнь элегических «возвращений».

Своеобразная увертюра к цепочке такого рода стихотворных текстов принадлежит перу полузабытого поэта конца XVIII — начала XIX в. И.М. Долгорукого, отличавшегося, как показывает современная исследовательница О.В. Алексеева (5), повышенным вниманием к категории времени вообще и к сюжету возвращений в частности. В состоящем всего из четырех строк стихотворении «На Васильевское» Долгорукий дает своего рода сжатый «план-проспект» сюжета «возвращения к пенатам» — схему, где эмоция выражена не столько словом, сколько синтаксически:

Места! Где в первый раз мой дух стал вспламеняться,
Где юный возраст свой в забавах проводил;
Теперь, к закату дней, пришел вам поклоняться,
Взглянуть на вас — взглянуть... и вспомнить, что я жил! (6).

Историко-литературная роль этого катрена, не оказавшего непосредственного влияния на современников, тем не менее симптоматична. Интересующая нас традиция, укорененная в культурном менталитете эпохи, формировалась спонтанно, а не путем подражания авторитетному претексту. По-своему реализовывали единую модель «возвращений к пенатам» В.К. Кюхельбекер («Царское Село», 1818), А.С. Шишков («Родина», 1826–1828), П.А. Вяземский («Родительский дом», 1830), ряд других их современников.

Однако, как известно, жизнь традиции в литературе XIX в., а особенно традиции, связанной с усадебным топосом (столь же значимым, сколь и исторически обреченным), — неизбежно динамична. И «возвращения», уже в рамках романтизма, начинают трансформироваться, перерождаться не только эволюционным, но и революционным образом.

В этом плане примечателен диптих Е.А. Баратынского — «Родина» (1821) и «Я посетил тебя...» (1835), — посвященный имени Мара, где прошли детские годы поэта. В первом из них возвращение в родную обитель предвкушается, во втором о нем рассказывается как о произошедшем. Но само возвращение дезавуировано — в первом тем, что оно на протяжении всего сюжета остается лишь мечтой, игрой воображения, во втором — всепоглощающим чувством разочарования от встречи с местом, утратившим свой облик. Сюжет складывается как цепь несбывшихся ожиданий, впечатлений, катастрофически не совпадающих с тем, что было и

помнилось. Памятный мир оказывается разрушенным временем, а пространство родной усадьбы не способно воссоединить то, что время деформировало и разъединило. Воссоединение времен через возвращение оказывается невозможным. Разворачивая сюжет, Баратынский еще усугубляет эту коллизию, обременяя сюжеты обоих стихотворений темой смерти.

Таким образом, сюжет функционально начинает «работать против» модели канонического «возвращения к пенатам». Время деформирует пространство, которое оказывается не способным восстановить единство и гармонию между сменяющимися одна другую эпохами, между прошлым, настоящим и будущим.

Диптих Баратынского, как представляется, обозначил перелом в развитии выделенной нами нежанровой традиции поэтических «возвращений к пенатам», дальнейшая судьба которой в русской поэзии оказалась неоднозначной. Помимо непосредственного «пролонгирования», инерционной экстраполяции пушкинской модели — у А.К. Толстого, А.Н. Плещеева, Я.П. Полонского, К.Р., А.Н. Апухтина и др. (которое выглядит постепенной шаблонизацией и вырождением ее), во второй половине XIX в. гораздо более выразительным представляется последующее реструктурирование и переосмысление этой нежанровой модели до противоположной (в тыняновском понимании — пародийной). При этом многосложность структуры давала возможность такой трансформации не во всех, а в некоторых аспектах ее, что сохраняло ощущение причастности традиции в целом.

Так, в конце 1840-х годов, независимо друг от друга, на основе глубоко личных впечатлений их авторов, пишутся такие разные стихотворения, как «Родина» Н.А. Некрасова (1846) и «Итак, опять увиделся я с вами...» Ф.И. Тютчева (1849). Их сближает, однако, единство переживания: пронзительная боль разочарования при свидании с родными местами в момент возвращения к ним.

В тютчевском стихотворении «овеществленному» миру детства, на который вернувшийся герой смотрит «без веры и участия», отказано в какой-либо связи с теперешним «я» поэта. «Места немилые, хоть и родные» становятся и местом полного отречения от связанного с ними прошлого, обретающего статус призрака:

...Куда как чужд ты стал в моих глазах,
Как брат меньшей, умерший в пеленах (7).

Ситуация у Тютчева событийно и аналитически не мотивирована, не реминисцентна, но при этом несомненно «протестна» по отношению к традиции «возвращений к пенатам», попадая в резонанс с «Запустением» Баратынского.

Герой Некрасова в «Родине» не оторван от воспоминаний детства, спровоцированных возвращением, но воспоминания эти страшны и мрачны. Они анализируются, «нанизываются» на сквозную нить рассуждения. Главные ценности традиционного сюжета: прошлое, детство, родители, дом, усадьба — трансформированы полностью:

И вот они опять, знакомые места,
Где жизнь отцов моих, бесплодна и пуста,
Текла среди пиров, бессмысленного чванства
Разврата грязного и жалкого тиранства... (8).

Поэтическое чувство ведет автора от горечи к злобе. Единственный сочувственный образ — матери — окрашен только мыслью о ее страданиях, о загубленной жизни. Даже доброта няньки оказывается «бессмысленной и вредной», вопреки известной традиции идеализации «старых слуг» в русской литературе вплоть до XX в.: Некрасов рушит ее уже в 1846-м.

Итогом становится страшный, пугающий финал:

...Отрадного душе воспоминанья нет...
...И, с отвращением кругом кидая взор
С отрадой вижу я, что срублен темный бор —
В томящий зной защита и прохлада,
И нива выжжена, и праздно дремлет стадо,
Понурился над высохшим ручьем,
И на бок валится пустой и мрачный дом... (9).

Этот финал занимает место третьего члена временной триады — будущего. Его нет. Это легко вычитывается из красноречивого вида усадьбы, знаменующего полное разрушение, уничтожение, которое и приветствуется поэтом. Нет будущего у этого места, но его нет и вообще в художественной реальности этого стихотворения.

Эмоциональный накал обоих стихотворений, тютчевского и некрасовского, несомненно, усилен благодаря тому, что проецируется на идиллический извод традиции «возвращений к пенатам», ощущаемый как норма. В этом ее новая роль, обеспечивающая

жизнеспособность — парадоксальным образом — уже в ином времени-пространстве. Старое время-пространство отсутствует в тютчевском и некрасовском сюжетах, увиденных как бы извне ситуации, «из ниоткуда».

Эти примеры свидетельствуют о способности этой сюжетно-жанровой модели к переосмыслению, к принципиальной смене векторов развития при несомненной опоре на память жанра. Именно в этом плане интересна ее судьба уже в XX в., в связи с чем мы и обратимся к стихотворению Мандельштама «Ленинград» (позже чаще публиковавшемуся без заглавия):

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до детских припухших желез.

Ты вернулся сюда — так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей!

Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан желток.

Петербург, я еще не хочу умирать:
У тебя телефонов моих номера.

Петербург, у меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,

И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

Декабрь 1930 (10).

Связь с традицией «возвращений» отчетливо заявлена здесь в зачине — в первой строке, представляющей главное сюжетное событие: возвращение в свой город. Вековой разрыв между временем формирования «инвариантной модели» пушкинского времени и датой написания «Ленинграда», очевидно, не может быть причиной для сомнений о преемственном характере текстовых переключек как в силу прослеженной устойчивости самой традиции вплоть до конца XIX в., так и в особенностях художественного мышления

Мандельштама, прошедшего сложный путь к овладению и принципиальному приятию пушкинского начала, что блестяще продемонстрировано В.В. Мусатовым (11). В частности, важной для нас оказывается мысль исследователя о глубинном характере понимания Мандельштамом сути этого начала, при котором он «решал для себя пушкинскую задачу тем, что не отворачивался от истории, но стремился овладеть ею как художник» (12).

В то же время очевидны кардинальные различия между стихотворением Мандельштама и романтической элегической традицией. Принципиальная возможность трансформаций модели, апробированной Баратынским, Тютчевым, Некрасовым, была в XX в. реализована Мандельштамом уже на новом уровне. Обращает на себя внимание количество смен, антиномичных переориентаций структурных «векторов» этой исходной модели у Мандельштама. За каждой из этих переориентаций, понятно, стояли разные факторы, от общеисторических и общекультурных до сугубо личностных. Выделим основные.

Меняются место возврата и сам герой.

При всем богатстве «петербургского текста», более чем очевидно к 1930 году, фигура героя, возвращающегося в Петербург как в свой, дорогой сердцу город, — новая. Петербург в литературе XVIII–XIX вв. еще не знал статуса «любимого города», «родного города», столь характерного для XX–XXI вв. И новый личностно-автобиографический образ «петербургского ребенка», которому близок и дорог свой город (см. очерк «Петербургский ребенок» в поэзии), в поэзии в это время лишь зарождается. Тема дорогих сердцу детских петербургских воспоминаний уже заявлена (С.Я. Надсоном); но об отъезде из города детства и возвращении в него поэты еще не писали. Точнее, такого рода сюжет не становился предметом собственно лирического переживания. Показательно в этом плане стихотворение А.П. Крюкова «Приезд» (1827), бесстрастно живописующее возврат «в хранительные стены» Петрополя, города «блестящих храмов и палат» странника-«сироты», намеревающегося исчезнуть «в сени твердынь» (13); характерно, что сам герой подан здесь от третьего лица.

У Мандельштама же город обретает для лирического героя особый статус.

Несомненно завершившееся к этому времени вытеснение усадебной культуры — городской. Эти два типа культур, изначально

воспринимавшиеся как антиномичные, в литературе также обозначились именно в таком соотношении. Многократно отрефлектированные в художественных сюжетах (романы И.А. Гончарова и др.), они не перестают привлекать и современных исследователей. Такова, к примеру, концепция В.Г. Шукина (14), превращающего культурологическое противопоставление «типов жилищ» (усадебь и трущобы) в трамплин к прослеживанию историко-литературного процесса жанрово-хронотопического перехода от «усадебной повести» к городскому «трущобному роману». Симптоматична здесь полярность, антиномичность этих двух начал — она актуальна и для поэзии.

Более того, в урбанистическом мире мандельштамовского стихотворения вообще нет дома (если понимать это слово не как синоним «жилъе», а в том его значении, от которого образовано важное понятие «быть дома»). Герой возвращается не в собственную усадьбу, даже не в дом, а именно в город.

Этот герой — одинок: тема семьи-рода в мандельштамовском тексте отсутствует как чуждая его ментальности. В «Египетской марке» свой «разночинский» статус и миропонимание сам Мандельштам противопоставлял миру «Аксаковых и Толстых» (Курсив автора. — *Л.Л.*) (15).

Отсюда — «новое» одиночество героя, не похожее на одиночество романтика-элегика. Не защищенный традицией рода, он оказывается уязвим и беззащитен перед агрессией внешнего мира, чужого и враждебного. В этом новом контексте и само возвращение, долгожданное и радостное (что очевидно из подтекста), оказывается окрашенным тяжелым чувством страха. Сменился мир, политическая ситуация, и самое место человека в мире открыто для внешнего зла.

Наконец, новыми — точнее, иначе осмысленными и поданными в плане поэтического выражения — оказываются отношения героя с «местом», с его городом. Об этом пишет Е.М. Таборисская:

«Это стихотворение — диалог то ли с самим собой, то ли с Петербургом-Ленинградом, связанным с ним настолько тесно, что исчезает граница между человеком и городом: чьи это «прожилки» и «детские припухлые железы» — собственного детства или города, «где к зловещему дегтю подмешан желток»? Почему «телефонов моих номера» у «тебя», т. е. у Петербурга-Ленинграда, а не ленинградские номера сохраняются в памяти вернувшегося поэта?» (16).

Это наблюдение открывает путь к размышлениям о поэтике и художественном мире мандельштамовского стихотворения в целом. Отмеченные Таборисской аберрации можно обнаружить и в отношениях к другим образам стихотворения. Таков дверной звонок, который «в висок / ударяет»; но каким образом? Этот жест может быть интерпретирован амбивалентно: как буквально-механическое прикосновение кнопки (колокольчика) с куском штукатурки («вырванный с мясом звонок») к голове входящего в дверь, либо как неожиданно резкий звук звонка. Сенсорное «двоение» остается в тексте не проясненным. Таков «желток», актуализирующий одновременно две линии ассоциаций: с желтизной горящих во тьме городских фонарей — и более далекая, но вполне возможная благодаря уже прописанной теме детских болезней ассоциация с желтком, растертым с сахаром — «гоголем-моголем», которым издавна лечили детские горлышки.

Н. Струве приводит, со своей стороны, и другие амбивалентные детали этого стихотворения, подчеркивая принципиальную «открытость» их уже непосредственно сюжетной интерпретации в тексте. «Кто вырвал звонок: тот, кто не дозвонился до мертвецов, или полицейские, пришедшие с очередным ордером на арест, и которым не открыли? «Дорогие гости» — те, кого уже не дождаться, или, в ироническом смысле, та же полиция, которую поджидают к утру? Зачем выбирать то или иное решение? Дверная цепочка в кошмарном мире ночного страха превратилась в кандалы. Этот намеренный сдвиг позволяет Мандельштаму описать террор одновременно изнутри и снаружи, с точки зрения того, кто пошел разыскивать друзей, как и того, кто притаился у себя дома» (17).

Как представляется, именно такие смыкания и амбивалентные наложения во многом определяют поэтику художественной реальности этого стихотворения. Главное качество этой реальности — ее раздробленность, катастрофическая деструкция, в которой разрушаются не только устойчивые причинно-следственные связи, но однозначность и определенность контактов человека с миром, сама ценностная иерархия жизни. В этом деструктивном мире возвращение в город детства и юности ощущается как реальная опасность, не только возвращение к началу, но и начало конца. Будущее, в отличие от некрасовской «Родины», здесь есть, но оно поставлено под знак обреченности.

Все сказанное уходит своими корнями в известный биографический подтекст стихотворения: отказ в выделении поэту жилплощади в Ленинграде (в 1930 году он жил у брата), сгушавшаяся вокруг поэта атмосфера подозрительности и пр. (18). Однако личный контекст — особая тема; здесь же мы сознательно пробуем остаться в пределах поэтики стихотворения, каким оно воспринимается читателем, не знакомым с фактами его личной биографии.

При этом такой читатель, по Мандельштаму, непременно сведущ в более глубоких и общих контекстах, что позволяет строить художественный диалог с ним на основе поэтики намека. Но это намек не столько на событийную конкретику своей личной жизни, сколько на эпохальный контекст (вспомним о столь значимой для традиции «возвращений» теме времени). Заведомо внятный всякому современнику, всякому читателю, этот контекст делает переживание героя «бездонно страшным», пугающим до отчаяния. Нагнетание этого чувства, собственно, и составляет сюжет стихотворения: от заявки-зачина — к пробуждаемым далее ассоциациям.

Они начинаются с детских воспоминаний, связанных с болезнью, страданием: слезы, воспаление «детских» желез, нелюбимое всеми детьми лекарство (рыбий жир) — это прошлое. Далее происходит переход к будущему — через посредство центрального эпитета — «зловещий» (т. е. «вещающий о грядущем зле»); будущее же подано под знаком смерти («еще не хочу умирать», «найду мертвецов голоса»). Последнюю позицию в развитии сюжета занимает настоящее, состоящее в мучительном, неотвязном ожидании этого будущего.

В этом состоянии, невозможном для нормального человеческого мироощущения, и происходят все те смыкания и аберрации, о которых шла речь выше. Это — глубинные механизмы, помогающие герою сохранить ощущение жизни перед лицом ее распада, разрушения: спаянность героя и города, а также героя и его читателя, способного понять намеки и суть переживаний из текста стихотворения. Трагический герой Мандельштама апеллирует, «через голову» ситуации, к некоему универсальному миру общечувствования и сопереживаний. Это его последний якорь.

Примечания

- 1 О мифологемах «пути» и «возвращении» см.: Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х тт. Т. II. М., 1992. С. 341.
- 2 Подробнее об этой традиции см.: *Ляпина Л.Е.* Два «Возвращения» Е.А. Баратынского // *Consortium omnis vitae*. Сборник статей к 70-летию профессора Ф.П. Федорова. Daugavpils, 2009. С. 287–297.
- 3 Об элегизации усадебного хронотопа первой половине XIX века см.: *Щукин В.Г.* Поэзия усадьбы и проза трущобы // Из истории русской культуры. Т. V (XIX век). М., 1996. С. 580.
- 4 *Зырянов О.В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект Екатеринбург. 2003. С. 200–201.
- 5 *Алексеева О.В.* Категория времени в русской поэзии конца XVIII — начала XIX веков. АКД. СПб., 2007. С. 19–20.
- 6 *Долгорукий И.М.* Бытие сердца моего, или Стихотворения князя Ивана Михайловича Долгорукого. М., 1802. С. 318.
- 7 *Тютчев Ф.И.* Стихотворения. Письма. М., 1957. С. 171.
- 8 *Некрасов Н.А.* Стихотворения. Пб., 1920. С. 14.
- 9 Там же. С. 16.
- 10 *Мандельштам О.Э.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1997. С. 194.
- 11 *Мусатов В.В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. От Анненского до Пастернака. М., 1992.
- 12 Там же. С. 95.
- 13 Петербург в русской поэзии. XVIII — начало XX века. СПб., 2002. С. 130, 131.
- 14 *Щукин В.Г.* Поэзия усадьбы и проза трущобы... С. 574–588.
- 15 *Мандельштам О.Э.* Египетская марка. Л., 1928. С. 152
- 16 *Таборисская Е.М.* Петербург в лирике Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама. Воронеж, 1993. С.527.
- 17 *Никита Струве.* Осип Мандельштам. London, 1990. С.49.
- 18 См.: *Карпов А.С.* Осип Мандельштам. Жизнь и судьба. М., 1998. С. 128 и далее.

Петербург в эмигрантской поэзии (штрихи к портрету)

В 2006 г. в серии «Новая Библиотека поэта» вышла из печати антология «Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна)» (1), в которую включено почти полтысячи (475) поэтических текстов, принадлежащих авторам-эмигрантам и посвященных Петербургу. Передающая глубокую, непреходящую тоску по любимому городу целого сообщества оторвавшихся от родины людей, книга эта оставляет очень сильное впечатление.

Материалы этой антологии, свидетельствующие о существовании особого «извода» образа Петербурга в поэзии, вызвали естественное желание сопоставить их с уже сделанными к этому времени моими исследовательскими работками и результатами. Такому сопоставлению и посвящена настоящая статья. Подзаголовок «штрихи к портрету» связан с тем, что антология открывается обстоятельной статьей составителей, Р. Тименчика и В. Хазана, дающих многостороннюю характеристику представленному в книге материалу и его поэтике. Это серьезное исследование может быть пополнено разве что отдельными частными наблюдениями либо введением контекстного материала. В этом я и видела свою задачу, концептуально солидаризуясь с совершившими этот литературный подвиг составителями.

Итак, как и каким формируется образ Петербурга в поэзии тех, кто покинул его навсегда, но продолжал помнить о нем?

Первое, что обращает на себя внимание в текстах эмигрантской поэзии по сравнению с фоновой, — это настойчивое, повышенно частотное название, именование города. В доэмигрантской лирике, за исключением разве что одической традиции, в качестве маркеров обычно фигурирует не собственное имя города, но лишь упоминания элементов петербургского топоса, его конкретных примет. Доля же текстов, озаглавленных «Петербург», либо просто включающих в себя название города, в фоновой поэзии очень

невелика. Второе — это повышенное внимание к эпитетам, характеризующим Петербург и выражающим стремление не просто назвать, упомянуть город, но определить его, выразить свое к нему отношение.

За этими моментами ощущается неотступное и психологически понятное стремление представить субъективно окрашенный, личностный, принадлежащий именно данному лирическому «я» образ Петербурга — образ многосоставный, но цельный.

Характерно, что имена и названия, даваемые поэтами Петербургу, бесконечно варьируются: *Санкт-Петербург, Петербург, Петроград, СПб, Петрополь, Петрополис, Питерсбурх, Питер, Ленинград*; нередко они перифрастичны, например: *Невская столица, Столица Севера, Зимняя Столица, Пальмира, Балтийская Пальмира, Северная Пальмира, Камнеград, Град Петра, Град Петров, имперский град на Неве, Петра создание, Петровский парадиз, бывшая столица, наш Город Северный, окно в Европу, некий город... в оправе темного гранита, столица величайшего народа, город славы* и т. п.

Имя города часто становится темой стихотворения, входит в его характеристику и сюжет:

...Нет, не Петрополь — Петроград,
Не Петроград, а Питер Красный,
Звериный, шумный и ужасный
Готовит Троцкому парад...

(Б.Н. Башкиров «Петрополь») /135/;

...Стоит Петровский Петербург
В чужом и страшном Ленинграде...

(Т.И. Остроумова

«Наперекор людской судьбе...») /367/;

...Что с тобой, мой город, сделали?
Переименовали тебя...

(Ю. Трубецкой

«Призрак Блока на Офицерской...») /517/;

...Кто посягнул на титул твой,
Который средь веков нетленен?
Кто дерзкой начертал рукой
Кошунственное имя — «Ленин»?

Пройдет годов неспешный ряд
 И сам народ растопчет маски,
 И возродится — «Петроград»,
 Как Китеж-град в народной сказке...
 (А.И. Плюшков «Ленинград») /387/; и т. п.

Что же касается эпитетов и определений, которыми щедро наделяется Петербург, то характерно, во-первых, их многообразие, а во-вторых, выраженная предпочтительность употребления, о чем можно судить по приведенному ниже списку (учитывалось словопотребление в тексте: повторы слова в пределах одного текста не учитывались).

На первом месте среди этих определений к городу оказывается слово «мой» (12 случаев). Далее следуют: *родной* и *далекий* (по 9); *туманный*, *прекрасный*, *старый* (по 7); *милый* (6); *любимый*, *гордый*, *странный*, *строгий* (по 5); *тихий* и *ночной* (по 4).

По три раза использованы: *больной*, *бессмертный*, *вечный*, *волшебный*, *дивный*, *наш*, *обреченный*, *царственный*, *четкий*.

По два: *великий*, *гранитный*, *единственный*, *забытый*, *немой*, *пустой*, *пышный*, *сырый*, *суровый*, *холодный*, *бедный*, *белый*, *бледный*, *оцепенелый*, *пустынный*, *родимый*, *священный*, *угрюмый*, *усталый*, *хладный*, *холодный*, *чинный*, *чудесный*, *чуткий*.

Остальные эпитеты использованы по одному разу: *ампирный*, *барин*, *блестательный*, *блоковский*, *богатый ветром и водой*, *бывший*, *величавый*, *вечерний*, *вечно-звонный*, *военачальный*, *возрожденный*, *великий*, *великолепный*, *величавый*, *вечерний*, *высокий*, *голодный*, *гранитный*, *дальный*, *добрый*, *жаркий*, *застывший*, *звериный*, *зимний*, *казненный*, *красивый*, *красный как кровь*, *летний*, *майский*, *мирный*, *мученик*, *навек единый*, *невозвратный*, *неповторимый*, *несчастный*, *обезлюженный*, *опустошенный*, *оснеженный*, *памятный*, *печальный*, *праздничный*, *придушенный*, *призрак бледный*, *призрачный*, *притихший*, *пустой*, *пустынно-величавый*, *рабочий*, *размерный*, *рассыпавшийся в прах*, *расхищенный*, *светлый*, *серебряно-призрачный*, *сырый*, *сладостный*, *смятенный*, *снежно-белый*, *сумрачный*, *суровый*, *темно-серый*, *тусклый*, *угрюмо-гордый*, *ужасный*, *умиравший*, *хмурый*, *царственно-прекрасный*, *чудный*, *шумный*.

При всей относительности такой выборки, список представляется репрезентативным как в аксиологическом, так и в эстетическом планах. Петербург предстает лично дорогим и бесконечно

богатым; в поэтическом контексте он обнаруживает и генерирует новые и новые свои качества, коннотации, ракурсы видения.

Следующим логично поставить вопрос о материале, плоти, из которой создается образ Города. Р. Тименчик и В. Хазан справедливо подчеркивают неизменное стремление всех авторов сделать его предельно достоверным, оживить, воскресить, материализовать если не наяву, то хотя бы в художественном слове. Из числа выделяемых составителями путей реализации этого стремления остановимся на двух: это топонимика города и усиление роли сенсорики представленных в текстах петербургских реалий.

Первый заслуживает внимания уже в связи с беспрецедентным обилием топонимического материала именно в эмигрантской петербургской поэзии. В «фоновой» поэзии предшествующего периода удельный вес топонимического материала и собственная роль в организации художественного целого несоизмеримо меньше. Этот факт привлек специальное внимание составителей сборника, которые сопроводили книгу комментированным топографическим указателем к публикуемым текстам, включающим 212 наименований. Это интереснейшее чтение наглядно демонстрирует трепетную память авторов о городе. При всем разнообразии и богатстве упоминающихся ими улиц, площадей, зданий, памятников, рек и каналов, здесь выделяются свои несомненные приоритеты. Их легко выявить по топонимическому указателю; ограничимся небольшими дополнениями к нему.

Первое связано с несколько парадоксальным отсутствием в указателе (видимо, за его очевидностью) самого частотного топонима Петербурга — *Невы*. Между тем он фигурирует 174 раза, т. е. встречается более чем в 40 процентах текстах.

При этом Нева (также как и Петербург), снабжается огромным количеством разнообразных эпитетов и определений: *безлюдная, благородная, бледная, вечеряющая, голубая, гордая* (дважды), *далекая, державная, з амерзающая, красавица* (трижды), *медлительная, мертвая, мудрая, мутная, незамерзшая, ночная, одичалая, Петербургская, полноводная, призрачная, пустынная, разбуженная, река-красавица, самодержавная, свинцовая, седая, серебристая, синеватая, синяя, скованная льдом, снегом занесенная, снежная, сонная, спокойная* (дважды), *стынувшая, твоя, угрюмая, хмурая, царская, царственная* (дважды), *царственно-белая, черная, широкая.*

Характерно, что преобладающие в этом списке эпитеты — *красавица, гордая, спокойная, царственная* — олицетворяющие.

При этом Нева предстает не только главной реалией, доминантой Петербурга; в семантическом поле эмигрантской поэзии она принадлежит к пласту наиболее ценностных, знаковых явлений. Так, в стихотворении С. Сергина «Заветные слова» она включена в тройку таковых (равноправных!), обозначенную уже в первой строке: «Россия. Петербург. Нева» /434/. Составители отмечают также и особый статус Невы как «исходного топоса для сравнения», устойчивого «тропа» — основы «для соотносимых с ним душевных состояний» /47/.

Далее по частотности употребления следуют *Медный всадник, Исаакиевский собор, Невский проспект, Летний сад* и т. д. Можно дополнить характеристику, содержащуюся в аналитических материалах антологии, неслучайной особенностью поэтики образа Медного всадника — его уникальной в общем ряду перифрастичностью. Из 49 случаев упоминания Медного всадника перифрастичны более половины, — 26:

...Здесь основатель Петр-строитель
Вздыбился в бронзе над Невой
(С. Бушков «О Петербурге») /161/.

...Образ в мире неповторимый
— Всадник, конь и скала
(Я.В. Воинов «С.-Петербургская Пасха») /185/.

...Творенье Фальконета
(В.С. Булич
«Медаль за оборону Ленинграда» 1942) /154/.

И топот Всадника-Петра
Грохочет гулко в книге этой
(М. Колосова «Медный гул») /314/.

...Но вечно пусть, как боль утраты
Вздымает сумасшедший конь:
К далеким берегам куда-то
Величественный император
Все тянет руку — не ладонь.
(А.А. Даров «Снежинки» 1949) /252/.

Виденьям тишины бег всадника грозит.
Торжественная ночь с неведомым уделом...
И в ней — величие вдруг пред порывом смелым,
Где быстро медь звучит в тумане о гранит...
(Б. Ш. Дукельский «Перед утром») /260/.

Пушкинские аллюзии в отношении к теме Медного всадника особенно активно разрастаются в самостоятельные сюжеты (на что обращают специальное внимание и составители):

Ну что ж, строитель чудотворный!
Твой конь до грани доскакал:
Ты в выси воздух пьешь тлетворный,
Твой град добычей смерти стал.

В игру веков, удачник славный,
Ты бросил дерзновенно кость,
Но ныне в город твой державный
Вступил непобедимый гость.

И гибнет Петербург туманный!
Не жди: погибшего чело
На миг не вспыхнет славой бранной.
Его уж мглой заволкло.

Беззвучно конь ступает бледный:
Снята четвертая печать.
Ужель не дрогнет Всадник Медный?
Тебе ль, покорствуя, молчать?

(Е. Аносова «Град Петра») /37–38/.

Особая перифрастичность и мифологизация топонима понятным образом связана, с одной стороны, с лингвистической природой устоявшегося наименования («Медный всадник»), с другой — с ролью Петра в истории города, которая, будучи воспринята в пушкинском контексте, в кризисные эпохи (а эмиграцией эта кризисность переживается особенно остро) не просто актуализируется, но порождает новые — апокрифические, фантастические — сюжеты. Медный всадник становится материализованным воплощением идеи ответственности за город перед лицом советского режима, его верности себе — и сохранности, а далее — возмездия.

Теперь о втором аспекте созидания художественного образа Петербурга — его сенсорной активности. На это обращают внимание составители сборника во вступительной статье, отмечая главное: конкретику и повышенную чувственность восприятия. «Образ Петербурга, созданный (в своей, как правило, не осознающей себя, совокупности) стихами эмигрантов первой волны, предстает нам сегодня в стереометрии не только зрительных, но всех чувственных измерений» /10/: слуховых — городские шумы, обонятельных — ароматы и миазмы, вкусовых рецепторов (упоенное перечисление всевозможных засахаренных каштанов, шоколада и пр., отсюда — магазинно-ресторанная тема — сосиски от Зеренсена, пирожки от Донона, и т. д., и т. п.).

В этом плане интересно соотношение фактического материала этой книги с фоновым петербургским поэтическим текстом (представленном в материале остальных статей настоящей книги). Главное, что обращает на себя внимание при таком сопоставлении, это то, что в целом сенсорные доминанты (XIX века, во всяком случае) сохраняются. Так, в акустическом пространстве Петербурга традиционно присутствуют (хотя и ослабевают) и звуки пушечного выстрела, и «невские» звуки (плески, шумы воды), и особенно куранты; сохраняется также, усиливаясь по сравнению с фоновым материалом, наиболее поздно вошедший в поэзию «шум улицы» — голоса, звуки шагов, транспорта — экипажей, автомобилей, гудки пароходов, а особенно, конечно, трамвайные звонки и стук колес.

При этом, однако, в изображении петербургского мира меняются пропорции, количественное и качественное соотношение доминант и деталей. В целом повышается внимание к периферийным, частным моментам и реалиям городской жизни, которые активнее проникают в портрет города (при относительном снижении процента доминант). Это вызвано, как можно понять, представлением о ценности каждой сохранившейся в памяти мелочи, стремлением к воскрешению, не-утрате всех, в том числе мельчайших черточек, составных частей образа. Живое впечатление, превратившееся в воспоминание, трансформируется во что-то вроде фотографии, музейной вещи, которую рассматривают, вглядываясь в каждую деталь.

Любовное «перебирание» в памяти давних впечатлений и стремление субъективизировать их (а чувственное восприятие

именно этому и способствует!) акцентирует то, что для фоновой петербургской поэзии не было или почти не было актуализировано.

К этому присоединяется слияние в эмигрантском сознании образа Петербурга с ушедшим образом жизни, становясь «символом потерянного рая» /15/, в том числе на уровне звуковых эффектов. Пожалуй, наиболее выразительный пример здесь — это появление колокольных звонов, которые в акустическом портрете Петербурга XIX века практически отсутствовали (см. статью о звукофере Петербурга в настоящей книге). Иная картина складывается в эмигрантской поэзии. Хотя в целом в петербургской соносфере и здесь доминируют звуки Невы, курантов (их особенно много), уличного шума, — колокольный звон, хотя в большинстве случаев и не акцентированный, представленный как деталь в ряду других, все же гораздо более частотен: всего 25 упоминаний. Характерно, что в подавляющем большинстве — это праздничный Пасхальный звон, причем звучащими упоминаются в первую очередь колокола Исаакиевского собора:

Пробило полночь. Над ликующей столицей
Стоит могучий гул — пасхальный перезвон...

(Р.И. Ламперти «Заутреня в Петербурге»)/326/;

...Я помню наших встреч привычные места,
Под перезвон пасхальных колоколен...

(Е.И. Раич

«Разомкнутый опять сомкнулся круг...»)/410/.

... Когда под Пасху в ночь, Исакий
Четыре факела являл,
И каждый храм и храмик всякий
С ним в унисон благовещал!

(Ф. Кумминг

«О, детства друг мой неразлучный...»)/35/;

...За мост над Невою, за Исаакьевский звон,
Который звучит из минувших времен...

(Ю. Трубецкой «Вспомни тот вечер...»)/515/ и др.

(В Примечаниях составители отмечают особенно широкую представленность в творчестве петербуржцев-эмигрантов темы «Пасха в Петербурге /686/.)

С миром сенсорных впечатлений, создающих эффект присутствия, связано и внимание поэтов-эмигрантов к петербургской метеорологии. Она для них, несомненно, еще более актуальна, чем для фоновой петербургской поэзии.

«В прямом, физическом значении слова атмосфера Петербурга оставила невыводимый отпечаток на многочисленных стихах и поэмах тех, кто пытался в изгнании вернуть, хотя бы посредством литературных видений и грез, живое ощущение петербургского климата, неповторимых природных явлений» /9/. Дополним приводимые составителями примеры некоторыми фактическими наблюдениями.

Из метеорологических явлений по частотности употребления лидирует, причем с большим отрывом — *снег*: 54 (к чему можно добавить многочисленные *метель*, *вьюга*, *пурга* и пр.). Это существенно меньше частотности присутствия такого, казалось бы, наиболее «петербургского» метеорологического явления, как *дождь*: всего 16 (и 1 — *гроза*). Таким образом, в поэзии ностальгических воспоминаний очевиден приоритет зимнего города. Это подтверждается высокой частотностью других атрибутов зимы: *мороз* — 17, *иней* — 3. Есть все основания предполагать, что превалирование зимнего Петербурга связано не столько с индивидуальностью города, сколько с эмигрантской тоской по русской зиме.

Отчетливой и частой принадлежностью Петербурга выступает в этой книге также *ветер* — 34 и *туман* — 33. Соответствуя данным фоновой поэзии, эти черты, таким образом, закрепляются, подтверждая свой статус устойчивых, незыблемых характерных черт поэтического облика Петербурга.

Так удивительным образом сама история сформировала материал, позволяющий уточнить и конкретизировать этот облик, складывающийся в поэтическом сознании, ревизованный и испытанный Временем и Пространством. При сопоставлении с фоновым материалом мы стремились выделить прежде всего моменты, связанные с трансформациями, обнаруженными в материалах этой антологии. Во многих других случаях наблюдения, сделанные нами в других статьях настоящей книги, находят в эмигрантском творчестве подтверждение. Таковы темы петербургского неба, петербургских окон и др. — темы, именно поэтому не требовавшие, как кажется, специального внимания в данной статье.

Концептуальный вывод из материалов данной статьи неуместен по причинам, изложенным в ее начале. Цели ее — скорее демонстрационные, помогающие представить себе поэтику и онтологию Петербурга утраченного и одновременно насущного, отодвинутого в пространстве внешнем — и неустранимого из пространства внутреннего. Ограничусь тезисом не столько литературоведческим, сколько эмоциональным. При современной все более заметной, угрожающей утрате им своего архитектурного облика, насильственном разрушении, перестраивании — к сожалению, этот феномен сегодня ощущается внятным и остро актуальным уже для нашего мировосприятия. Очень не хотелось бы, чтобы через какое-то время появился сборник стихов о Петербурге, написанный теми, кто утратил его не в результате собственного отъезда, а как очевидец, продолжая жить в его пределах.

Примечания

В основу статьи положен доклад, прочитанный на международной научной конференции «Печать и слово Петербурга» (Санкт-Петербург, 2007)

1 Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна). СПб., 2006. Далее при цитировании текстов по этому изданию указываются только страницы в косых скобках. Даты стихотворений приведены только в тех случаях, когда они указаны составителями антологии.

*«Таврический сад» А.С. Кушнера:
контекстуальное прочтение*

А.С. Кушнер, пожалуй, самый «петербургский» из современных поэтов. Мы обратимся здесь к анализу лишь одного из его стихотворений, попытавшись при этом уловить и представить особенности авторской поэтики его «петербургского текста» в целом. Этому способствует, как представляется, сама природа поэтического мышления Кушнера, его установка на контекстуальность.

ТАВРИЧЕСКИЙ САД

Тем и нравится сад, что к Тавриде склоняется он,
Через тысячи верст до отрогов ее доставая.
Тем и нравится сад, что долинам ее посвящен,
Среди северных зим — берегам позлащенного края,
И когда от Потемкинской сквозь его дебри домой
Выбегаю к Таврической, кажется мне, за оградой
Ждет меня тонкорунное с желтой, как шерсть, бахромой,
И клубится во мгле, и, лазурное, грезит Элладой.

Тем и нравится сад, что Россия под снегом лежит,
Разметавшись, и если виски ее лижут метели,
То у ног — мушмула и, смотри, зеленеет самшит,
И приезжий смельчак лезет, съездившись, в море в апреле!
Не горюй. Мы еще перепишем судьбу, замело
Длиннорогие ветви сырой грубошерстной пряжей,
И живое какое-то, скрытое, мнится, тепло
Есть в любви, языке — потому и в поэзии нашей!
(1984) (1).

Стихотворение «Таврический сад» А.С. Кушнера подчеркнуто контекстуально. Его текст изобилует явными или подразумеваемыми отсылками к самым разным контекстам. Среди них авторские: книжный, биографический, стилистический; общекультурные:

исторический, географический, топонимический, бытовой, общелитературный и многие другие.

Точкой пересечения, актуализирующей взаимодействие контекстов, выступает петербургская тематика. На этом взаимодействии имеет смысл сосредоточить внимание уже потому, что особой, неявной гармонией соприсутствия разнообразных контекстов, позволяющих уловить меру и характер самодостаточности собственной художественной мысли, определяется сюжетная поэтика этого стихотворения.

Начинать, очевидно, необходимо с заглавия. Ответственный для любого литературного произведения, этот «установочный» композиционный элемент, как известно, не обязателен для лирики. На необходимость введения заглавия или же на отказ от него может влиять целый ряд причин; среди них — предметно-тематический фактор. Так, поэзия петербургской тематики в целом явно тяготеет к присутствию заглавия: число озаглавленных произведений составляет в среднем не менее двух третей от общего их числа (около 75 процентов — в сборниках «Петербург в русской поэзии» (2); 73 процента для сборника «Петербург в поэзии русской эмиграции» (3)) (Подсчеты мои. — *Л.Л.*). Характерна поэтика этих заглавий, как правило, предметно-назывных, реже ситуативных. При этом около половины из них включают в себя либо название города, либо элементы его топики.

«Таврический сад» Кушнера идеальным образом вписывается в эту традицию, с самого начала создавая у читателя типовую установку на петербургский сюжет.

С другой стороны, для стилистики Кушнера заглавия вообще мало характерны: количество стихотворений, имеющих заглавия, составляет в его творчестве не более четверти. А значит, на этом фоне наличие заглавия как явления нетипового должно обращать на себя повышенное читательское внимание.

Ощущение повышенной значимости заглавия этого стихотворения особенно возрастает в связи с тем, что в «книжном» контексте Кушнера словосочетание «Таврический сад» выступает в функции заглавия трижды. Так же назван цикл из одиннадцати стихотворений (в который оно вошло седьмым по порядку) и авторский сборник, «Седьмая книга», (в который этот цикл включен наряду с десятью другими). Таким образом, уже на уровне заглавий,

организующих и репрезентирующих поэтическое творчество автора, этот петербургский топоним претендует на статус своеобразного средоточия его поэтического мира.

Однако непосредственное обращение к другим текстам, вошедшим в цикл и сборник, не сразу позволяет уловить характер контекстуальных связей. Ведь название «Таврический сад» не встречается ни в цикле, ни в текстах «Седьмой книги» более ни разу. Предположение о том, что эти связи надо искать на других уровнях, заставляет сосредоточиться вначале на самом стихотворении.

Композиционно его текст, представляющий лирический монолог, построен как ответ на вопрос о притягательности Таврического сада. Но при этом поначалу четкий ответ при своем дальнейшем растолковании как будто размывается, уводя от этой конкретной темы в глубины авторского мировидения. Правда, это произойдет лишь во второй половине стихотворения.

Уже в зачине стихотворения речевой строй ориентирует на повышенную роль подтекста, поэтику намека. Начатый как бы с середины фразы, этот монолог — не ораторский, а внутренний — как будто рождается спонтанно, кажется неотшлифованным, эллиптичным.

Красота и привлекательность сада, не становясь предметом изображения либо обсуждения, подразумеваются как нечто само собой разумеющееся («Тем и нравится сад...»). Эффект обманутого читательского ожидания состоит здесь в отсутствии изображения. Оно проигнорировано автором как, очевидно, излишнее (так избыточен портрет давно знакомого, интимно близкого существа); его не заменяют сопутствующие, «обстоятельственные» детали-упоминания о «дебрях», «длиннорогих ветвях» и «ограде».

Объяснение героем причин своей симпатии к Таврическому саду, несмотря на продуманный композиционный ритм тоекратной анафоры «Тем и нравится сад...», также выглядит «неподготовленным». Этот эффект создается фрагментарностью речевого потока, пропусками определяемых слов. Вначале почти незаметные (разговорный пропуск слова «улица» по отношению к «Потемкинской» и «Таврической»), далее они усиливаются: предложение лишается подлежащего:

...кажется мне, за оградой

Ждет меня тонкорунное с желтой, как шерсть, бахромой,
И клубится во мгле, и, лазурное, грезит Элладой.

В результате подразумеваемой — «море» — именно благодаря этому эллипсису, выделяется как главное слово первой половины стихотворения.

Связь Таврического сада и Черного моря как будто общепонятна. Известно, что именем «Таврический» сад обязан указу Екатерины II от 1792 г., по которому дворец и парк при нем получили свое наименование в память об умершем за год до того хозяине, князе П.А. Потемкине, пожалованном по окончании Русско-турецкой войны (1787–1791) титулом князя Таврического. Это должно было напоминать о завоевании Россией Крыма, обретению выхода к Черному морю.

Но у Кушнера эта мемориальная судьба сада, оставаясь в подтексте (как само собой разумеющаяся, а потому не проговариваемая — так же, заметим, как и отсутствующее описание сада), заменена в сюжете развитием поэтической мысли героя. При этом само сближение сада и Крыма в его воображении материализуется, сад зримо олицетворен: «...к Тавриде склоняется он, / Через тысячи верст до отрогов ее доставая»; он, привычно возникающий по пути домой, к Таврической улице, в художественном мире стихотворения превращается почти в персонаж.

Здесь уже необходимо вспомнить о заявленной контекстуальности стихотворения. При соположении его с циклом, «Седьмой книгой» и поэтическим творчеством Кушнера в целом, впечатление о внешней случайности, импрессионистической прихотливости, спонтанности этих трансформаций, небрежности сюжетного рисунка уступает место пониманию глубинной органичности и многозначности даже мимолетных, как бы случайных деталей и логических переходов. Главные образы, реалии стихотворения глубоко вкоренены в мировидение поэта, определяя самую систему координат его поэтического мышления.

Опорными в сюжете первой половины стихотворения становятся «сад», «снег» и «море» — мотивы, исключительно частотные в поэзии Кушнера вообще; мы ограничимся их ролью в книге «Таврический сад».

Сад — постоянный, любимый поэтом образ, сопровождающий его и бесконечно многообразный в своих обликах. В «Седьмой книге», кроме Таврического, появляется и другой, вполне узнаваемый по описанию, старинный петербургский сад — Екатерингофский

(«В одном из ужаснейших наших...»), но главное, — упоминаниями сада и его атрибутов буквально «пересыпаны» тексты многих стихотворений. Это может быть летний ночной сад, который в свете лампы кажется «загримированным» («Ах, эта ночь, этот плащ на железном гвозде...»); может быть зимний, обязанный своей неправдоподобной красотой «режиссеру-постановщику» — городу, который «снежную в садах сильнее взбивает пену» («Ваш выход — на мороз...»). Он появляется в драматическом контексте («Камни кидают мальчишки философу в сад...») и в трагических разворотах судьбы — «Вы, облако и сад, / Я только что из ада...» («Вы, облако и сад...» /48/) — и в идиллическом пейзаже: «... Орехи растут у счастливец при доме в саду...» («Машина вдоль пляжа бежит у волны на виду...») /56/; он полон живых звуков: «...и в саду голоса / Так слышны» («Эта тень так прекрасна сама по себе под кустом...») /73/, напоен летним жаром: «Все м зноем сада, суматошною / Красой» («Букет шиповника садового...») /74/. Даже если сад не назван, о нем напоминают «ночной листвы тяжелое дыханье», «подвижный гул подвернутых ветвей» («Ночной листвы тяжелое дыханье...») /4/; «мгла сырых лужаек» («За что? За ночь. За яркий по контрасту...») /6/, ветвь «в бледно-розовых цветах» («Что мне весна? Возьми ее себе...») /17/.

Сад включен в самые фантастичные ассоциативные ряды. С «поклеванным птицами садом» оказывается возможным сравнить невнятную постороннему глазу партитуру («Партитура, с неровной ее бахромой...») /65/; а мысленный диалог Пруста с Бакстом, Нижинским и Бенуа — с тем, «как если б вдруг о нем в саду заговорил / Боярышник в цвету иль в туче небожитель» («Мне весело, что Бакст...») /92/.

Но чаще всего он соотнесен с самыми сокровенными для поэта темами — любви: «Любимая, что мы еще подметим?... В каком саду / Скамью найдем под липой, на две трети / Облитой солнцем» («А в Мойке, рядом с Инженерным замком...») /83/; «В одном из ужаснейших наших...») — и творчества, поэзии («Стихи, в отличие от смертных наших фраз», «Когда шумит листва...»).

Эти смыкания «прорастают» и в сюжете «Таврического сада»; но об этом позже.

Снег — настойчиво и многократно входит в изображение своего города и страны, привычного и дорогого поэту мира. Во всяком случае, «передний план» страны представляет собой для него «...туман, /

Снежок с фонарной позолотой» («Страна, как туча...») /10/. Снег падает бесконечно, а если перестает, то это лишь временная пауза: «Снег перестает, чтоб сыпаться опять...» («Ваш выход — на мороз...») /12/. Различны его обличия — он может походить на «сухое, пенное, слепое молоко» («В тридцатиградусный мороз...») /13/; им отмечен день будничный («Я знаю, почему...») — и день особенно памятный («В одном из ужаснейших наших...»). С неправдоподобного отсутствия снега начинается описание старинных петербургских гравюр («На петербургских старинных гравюрах...»).

В «книжном» контексте снег — не только атрибут пейзажа, он становится центральной темой 5-го в цикле «Таврический сад» стихотворения «Снег», звучащего захватывающим воображение гимном петербургскому снегопаду: «Ах, что за ночь, что за снег, что за ночь, что за снег! / Кто научил его падать торжественно так? («Снег») /14/.

Наконец, снег тоже связан с творчеством — косвенно («Я знаю, почему...») либо прямо: «Не из всякого снега слепить удастся снежок... И слова не всегда в безупречную строятся фразу...» («Не из всякого снега слепить удастся снежок ...») /41/.

Море возникает в «Седьмой книге» как стихия, постепенно проявляющая свою внутреннюю силу и мощь: «Что шума деревьев просторней и шире?/ Лишь моря накат вдоль дорожных обочин» («Что шума деревьев...») /53/. В составе книги роль моря, даже в сравнении с образами сада и снега, особенно значительна: оно не только сопутствующая деталь, и ему специально посвящен уже не только ряд отдельных стихотворений, но целый цикл — «Бессонное, шуми!»

В его пределах море, конечно же, многообразно в своем обличи: волна, «вал белопенный» («Мы спорили...»), пляж («Машина вдоль пляжа...»), морской берег («Заветные стихи...»), простор «пасмурных зыбей», «пространство, вспененное сплошь» («Когда впервые мы с тобой...»). Но при этом его онтология оказывается более глубокой, оно — безбрежно и бесконечно в пространстве и во времени, поэтому его общий абрис не уловить, не интерпретировать даже поэту: об этом заключительное в цикле о море стихотворение «На паутину похоже с такой высоты...».

Море соединяется с темой любви («Когда впервые мы с тобой...»).

И конечно же, в большинстве стихотворений цикла море является в прямых смыканиях с творчеством и поэзией. Это смыкание включено в сюжеты разных лирических монологов-размышлений — о том, «кто первый море к нам в поэзию привел?..» («Кто первый море к нам в поэзию привел?..») /54/, о традициях и смыслах поэтического образа («Заветные стихи про южный берег...»).

Наконец, именно море отчетливо сопряжено в «Седьмой книге» с последними бытийными вопросами — с темами времени, жизни, смерти и бессмертия («Когда впервые мы с тобой...», «Эти камешки, кажется, ждут своего Демосфена...», «Мы спорили, вал белопенный был нашему спору подстать...»).

Весь комплекс этих мотивных связей «прорастает» в контекст «Седьмой книги», отдельных ее стихотворений, намечая координаты «пятой стихии»:

...Там дуб поет,
Там море с пеною, а кажется, что с пеньем
Крадется к берегу, там жизнь, как звук, растет,
А смерть отогнана, с глухим поползновеньем
(«Там море с пеною...») /94/

Нам важно, что все эти опорные для «Седьмой книги» сквозные образы, обогащенные и утяжеленные множественными контекстуальными семантическими оттенками, в сюжете стихотворения «Таврический сад» определяют значительность его содержания и многомерность возникающих ассоциаций. Они как бы «просвечивают» через текстовую ткань, образуя сюжетный пунктир, опирающийся на универсализм и богатство семантических ассоциативных сцеплений ведущих образов. Мысль развивается одновременно вширь и вглубь, обеспечивая развитие лирического сюжета. Богатством образных коннотаций подсказана и уже осуществившаяся в первой его половине, и последующая активность их как сюжетопорождающих, стимулирующих развитие поэтической мысли.

Строящаяся как бы поверх общеизвестной истории Таврического сада, эта мысль втягивает ее в себя, расширяется, обнаруживая простор для дальнейшего сюжетного движения. Возникающий образ притягательной Тавриды стимулирует преодоление не только пространственных, но и временных горизонтов: заставляет уйти мыслью в глубь веков, к временам античности. Черное море, появ-

ляющееся в сюжете, как мы уже видели, исподволь, имплицитно, через относящиеся к нему эпитеты и перифрастическое описание прибора и дальше провоцирует и порождает новые и новые смыслы, не всегда обязательные, но допустимые. Строки о «тонкорунном», которое «грезит Элладой», способны вызвать в памяти звучание мандельштамовского стихотворения «Золотистого меда струя из бутылки текла...» Эта переключка провоцируется метрико-ритмическим звучанием пятистопного анапеста с чередованием мужских и женских окончаний. Хотя этот размер у Кушнера встречается не единожды, но в нашем случае регулирующее значение оказывает тематический контекст: черноморский, крымский.

В конце концов, сам Кушнер подсказывает нам это право не только поэтикой своих текстов, но и непосредственно строками той же «Седьмой книги»:

...попробуем прочесть
Стихотворенье с тем расчетом,
Чтобы прочувствовать: и правда, что-то есть
За тем трехсложником, за этим поворотом.
(«Поэзия — явление иной...») /94/.

Вхождение Черного моря в сюжет «Таврического сада» наглядно благодаря конкретике деталей: от мушмулы и самшита до фигуры зябнувшего апрельского купальщика. При этом юг не вытесняет север, они сосуществуют в пределах той же мысленной картины, которая, разрастаясь, становится все более масштабной и емкой. В нее вмещены, кроме самого героя, и Таврида, и Эллада, и вся Россия — от князя Потемкина до этого купальщика. Продолжает расти, расширяться и диапазон лирического переживания героя. Вдобавок к историческому и сегодняшнему, южному и северному, государственному и бытовому («домой», «лезет в море») содержанию, в его пределы входят тема жизни/смерти — судьбы (о ней), любви(об этом), и наконец — в финале — тема поэзии:

...Не горюй. Мы еще перепишем судьбу, замело
Длиннорогие ветви сырой грубошерстной пряжей,
И живое какое-то, скрытое, мнится, тепло
Есть в любви, языке — потому и в поэзии нашей!

При этом, изначально центральная для всякого поэта, эта тема сопровождается определением как бы вытекающим из всего

сюжета этого стихотворения и замыкающим его — «... нашей»: поэзия определена как способ соединить «нас» в едином переживании.

Контекстуальное прочтение позволяет уловить внутреннюю логику сюжета, который, оттолкнувшись от Таврического сада, переводится в регистр философских размышлений о жизни, ее главных ценностях, о поэзии, об отношении героя к миру.

Мы проследили, как авторские контексты — цикла и книги — обогащают опорные мотивы и сам сюжет стихотворения, но в то же время помогают их иерархизировать. Это прочтение может быть дополнено сопоставлением стихотворения с текстовой композицией цикла и книги, которым оно принадлежит, — сопоставление, подсказанное совпадением их названий.

Сюжет как цикла, так и книги (как это характерно для любой циклической структуры) выстраивается от первого к последнему стихотворению, которые в контексте целого всегда особенно значимы. Цикл «Таврический сад» открывается стихотворением, исходным и центральным образом которого выступает тема «большой страны»:

Страна, как туча за окном,
Синеет зимняя, большая.
Ни разговором, ни вином
Не заслонить ее...

(«Страна, как туча за окном...») /10/.

Эта же тема — своей страны — звучит и в завершающем цикл стихотворении:

И в следующий раз я жить хочу в России.
Но будет век другой и времена другие,
Париж увижу я, смогу увидеть Рим
И к невским берегам вернуться дорогим...

(«И в следующий раз...») /19/.

Здесь эта тема из бытового времени переводится в трансцендентальное время вечности. Что же касается «Таврического сада» как книги, то ее внутреннее текстовое обрамление ориентировано в большей мере на тему бытийную, тему мироздания, перед лицом которого размышляет о жизни поэт во вступительном к всей «Седьмой книге» стихотворении:

Небо ночное распахнуто настезь — и нам
Весь механизм его виден: шпыньки и пружинки,
Гвозди, колки... Музыкальная трудится там
Фраза, глотая помехи, съедая запинки.

Ночью в деревне, шагнув от раскрытых дверей,
Вдруг ощущаешь себя в золотом лабиринте.
Кажется, только что вышел оттуда Тезей,
Чуткую руку держа, как на квинте...

(«Небо ночное...») /3/.

Эта «музыка сфер» отзывается в завершающем книгу стихотворении «Пулково». Она и здесь оказывается всеобъемлющей, втягивающей в себя как бытовую конкретику ситуации (ср. в первом: «Ночью в деревне...»), так и бездны прошлого («Тезей»). Но сменяется, во-первых, конкретный контекст подачи темы мироздания, которое в этом финальном стихотворении возникает как предмет научных изысканий — Пулково для петербургского жителя ассоциируется в первую очередь с астрономической обсерваторией, которая непосредственно входит в сюжет этого стихотворения. А во-вторых, обращает на себя внимание и поэтика композиции, выстроенного как бы двупланово, на постоянном перебиве двух сюжетных линий. Первая — это тема космоса, вселенского бытия, человеческого устремления к его разгадыванию:

... Фотографированье звезд,
Обмеры их и обработка...

... Через десяток светолет
За фотографией зайдите! /96/ и т. д.

Вторая линия, спрятанная в скобки и в пределах каждой строфы вклинивающаяся в первую, — это не отпускающие внимания героя картинки «маленькой», близкой жизни — дремлющей в своем гнезде на одном из пулковских деревьев птицы:

...(Видна меж веток тень гнезда)
...(Торчит наружу птичий хвост) /96/ и т. д.

Эта необычная, «неудобная» графика, обозначающая параллельность, одновременность и равновеликость двух крайних граней бытия, равно важных ему, в конечном итоге представляет модель

поэтического миропонимания, реализующуюся в пределах всей книги (более широкий контекст — всего творчества — мы здесь не рассматриваем). Принцип свободного авторского текстового монтажа манифестирует идею сосуществования разных жизненных пластов в одном сознании — и в одном стихотворном сюжете.

В результате тема страны (определяющая цикл) включается в бытийную тематику (книга), составляя ее центр.

Все это проецируется на стихотворение «Таврический сад», выступающее, в свою очередь, композиционным центром цикла. Организованное также в опоре на принцип монтажа, оно тем не менее при контекстуальном прочтении обретает внутреннюю отчетливость и сюжетную рельефность. Аналогичным образом это тоже движение от близкого бытового (сад на пути домой; законная, но и предстающая воображению огромная страна) к вечному и бытийному (жизнь и смерть, любовь, поэзия). Контекстуальные проекции уточняют и дополнительно семантизируют текст стихотворения, а оно как бы репрезентирует замысел целого. К этому можно добавить, что и композиция мотивов, какой она выстроена в книге «Таврический сад» от ее начала к концу, в главном повторяет логику мотивной композиции в одноименном стихотворении: сад и снег наиболее частотны в первой ее части (и в зачине стихотворения), море — в середине, а в конце — жизнь/смерть и поэзия.

Так складывается уникальный универсум, бесконечно емкий, но и имеющий в качестве своего «начала координат», центра — конкретику петербургского топоса.

Поэтика стихотворения «Таврический сад» отражает, как представляется, главные особенности петербургской лирики Кушнера в целом. Город, возникающий в его поэзии, меньше всего похож на иллюстрации к путеводителям. Но не потому, что герою безразличны общеизвестные архитектурные шедевры Петербурга, а потому, что их наличие изначально стало принадлежностью его сознания, его мира. Сроднившись, сросшись с ними, он продолжает совершать новые и новые открытия в общем, едином для него и Петербурга бытии — будь то «донная трава» на Мойке или неожиданно прорывившиеся черноморские волны на Таврической улице.

В сюжете «Таврического сада» механизм ассоциативного мышления, как мы видели, работает на интеллектуальном уровне — памяти, воображения. Но в других его стихотворениях единство

человека и города обнаруживается также и в эмоциональном плане. Кушнер наследует у Мандельштама его сенсорную, экспрессивную слиянность с городом (см. очерк «“Ленинград” О.Э. Мандельштама и традиция элегических возвращений»):

Я сам не помню, что бубню,
И я ль волну в Неве гоню,
Иль это ветер гонит...

(«Я сам не помню...») (4).

Петербург для него — необходимая и неотторжимая принадлежность личностного сознания, константа мирочувствования, миропереживания.

Обобщая наши наблюдения над исторической поэтикой образа Петербурга в отечественной поэзии, можно, как представляется, вписать поэтику Кушнера в общее ее развитие в опоре на онтологический бином: отношение лирического «я» к Петербургу.

Наш материал уже не раз свидетельствовал о том, что в истории поэтического воплощения Петербурга выделяется четыре крупных периода, в пределах каждого из которых доминирует определенное ценностное отношение к нему. Первый, одический, — период восхищения Северной столицей. Второй, который открывает Пушкин своим прологом к «Медному всаднику» («Люблю тебя, Петра творенье...»), — период «признания в любви», внимательного вглядывания в образ. Третий — период испытания, аксиологического кризиса отношений (от Некрасова до Блока). Наконец четвертый отмечен ситуацией соединения города и героя, взаимопрорастания их.

Поэтическое творчество Кушнера репрезентирует последний, современный период в вершинном его проявлении.

Примечания

1 Кушнер А.С. Таврический сад. Седьмая книга. Л., 1984. С. 16. Далее при цитировании текстов по этому изданию указываются только страницы в косых скобках.

2 Петербург в русской поэзии XVIII – первой четверти XX века. СПб., 2002.

3 Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна). СПб., 2006.

4 Кушнер А.С. Избранное, СПб., 1997. С. 135.

Содержание

От автора.....	3
«Похвала Ижерской земле и царствующему граду Санкт-Петербургу» В.К. Третьяковского.....	7
Метеорология петербургского лирического пейзажа.....	18
Звуковой портрет Петербурга в поэзии XIX века.....	25
«Петербургское небо» в лирике XIX века.....	40
Петербургские балконы: культурно-литературный аспект.....	52
Мотив окна в «петербургской» лирике.....	62
Поэты о флоре и фауне Петербурга.....	72
«Петербургский ребенок» в поэзии.....	84
Петербург в поэзии А.Н. Апухтина.....	96
«Ленинград» О.Э. Мандельштама и традиция элегических «возвращений».....	105
Петербург в эмигрантской поэзии (штрихи к портрету).....	116
«Таврический сад» А.С. Кушнера: контекстуальное прочтение.....	126