

*Наталья Петрова*  
Пермь

## ПРЕДМЕТ В ПРОСТРАНСТВЕ МЕЖДУ СМЕРТЬЮ И ЖИЗНЬЮ (О ПРОЗЕ АЛЕКСЕЯ АПУХТИНА)

Смена литературных эпох сопровождается изменением соотношения между предметом и обозначающим его словом. В классической литературе слово относится к миру как к объекту, называя его явления, но, не посягая на доскональность их разгадки. Оно обволакивает предмет, заключая мир в сферическую оболочку эстетического целого. В постклассическом искусстве на смену тому, что Гете назвал «предметной эстетикой», приходит эстетика словесного осмысления: слово «не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность...» (Мандельштам 1987, 42). В классическом произведении слово может быть прямым или иносказательным, обозначать предмет или придавать ему характер символа. В постклассическом — «словесные представления» столь активно порождают систему смысловых ассоциаций, что практически замещают предметный мир, хотя и не утрачивая окончательно с ним связи.

Момент перехода уловимее в творчестве «второстепенных авторов», где зарождающиеся тенденции проступают с незамутненной отчетливостью. В этом отношении, одной из репрезентативных фигур может служить Алексей Николаевич Апухтин, проза которого, опубликованная уже после его смерти (1895), сейчас почти забыта. Сергей Залыгин, отмечая ее лаконизм, безупречную организацию и совершенство формы, вынужден заметить: «если говорить об Апухтине-прозаике, так я вообще не припомню, чтобы кто-нибудь и когда-нибудь сослался бы на него» (Залыгин 1979, 341–342). Современникам Апухтина значимость ее была очевиднее, о чем свидетельствует несомненное воздействие апухтинской проблематики и стилистики на *Смерть Ивана Ильича* Льва Толстого. Апухтинская интонация (явление, скорее осязаемое, чем поддающееся анализу), или, по слову Александра Блока, «апухтинские нотки» присутствуют у Бориса Пастернака и Владимира Набокова. Высоко ценивший Апухтина Михаил Булгаков, считал его «тонким, мягким, ироническим прозаиком».

Позволим предположить, что латентное воздействие прозы Апухтина, — родившегося через три года после смерти Александра Пушкина и за год до гибели Михаила Лермонтова; опубликовавшего первые стихи в год смерти Василия Жуковского и Николая Гоголя; умершего в год рождения Владимира Маяковского, Виктора Шкловского, Дмитрия Фурманова, — на способ повествования в последующей русской литературе обусловлено его промежуточной позицией между классической эпохой и той, что получила название модернистской, между «золотым» и «серебряным» веками русской литературы. Эта промежуточность дополняется позицией «дилетанта»<sup>1</sup>, отстраненностью от дел «русского Парнаса», непринадлежностью ни к одной из литературных групп. Апухтин, как писатель второго ряда, впитывая веяния беллетризованной классики и современной ему беллетристики, нащупал ту повествовательную интенцию, которая откликнулась в последующем поколении.

Самое оригинальное прозаическое произведение Апухтина — рассказ *Между смертью и жизнью*<sup>2</sup>. Подзаголовок относит его к разряду «фантастических» — к той разновидности жанра, которая получила развитие в эпоху романтизма и, позже, неоромантизма<sup>3</sup>. Если в стихах Апухтина возможность существования за гранью смерти присутствует только в виде романтического мечтания («И жизнь за гробом есть...» — *Memento mori*), то герои его прозы постоянно декларируют популярную в культуре конца XIX века идею реинкарнации: «я твердо верю в загробную жизнь и верю в то, что узнаю правду после смерти» (*Неоконченная повесть*), «тут заснем и где-нибудь проснемся» (*Дневник Павлика Дольского*). Суть «фантастического» в рассказе заключается в описании процесса «переселения души». Сюжет его имеет иллюстративный характер, отсылка к философии буддизма ограничивается поверхностным представлением о нирване («состояние безусловной неподвижности и покоя, должно бы было мне казаться верхом блаженства»).

Поэт, с явной тягой к эпизации — фабульной лирике и новеллистическим поэмам, — он перенес в прозу проблематику и стилистику своих стихотворений. Его проза принимает форму дневника или эпистолярная с повествованием от первого лица. Рассказ *Между смертью и жизнью* начинается с констатации события: «я умер». Форма «посмертного говорения», разрабатываемая ро-

<sup>1</sup> Ю. Тынянов считал, что 30-е гг. XIX века «дилетантизм» получает вдруг колоссальное эволюционное значение. «Именно из дилетантизма [...] выходит новое явление» — Тютчев... (Тынянов 1977, 271).

<sup>2</sup> Текст цитируется без указания страниц по: Апухтин 1895, 203–234.

<sup>3</sup> В рассказе есть отсылка к «какой-то французской повести», под которой может подразумеваться рассказ Эдгара По *Преждевременные похороны* в переводе на французский Ш. Бодлера (Шацева 1985, 538).

мантической и неоромантической литературой (*Замогильные записки* Рене Шатобриана, *Загробные песни* Константина Случевского), — у Апухтина представлена в форме практического факта, подробное описание которого от первого лица входит в противоречие с беспомощностью и беспомысленностью новорожденного носителя переселившейся души. Фантастическая условность и повествование от первого лица определяют специфику предметов и принципов их отбора в рассказе Алексея Апухтина<sup>4</sup>. Функция «мостика» от классического реализма XIX века к символизму и постсимволизму XX порождает особое отношение между предметом и определяющим его словом.

Название рассказа задает оппозицию жизни и смерти. Эта оппозиция инвертирована: привычная формулировка между жизнью и смертью<sup>5</sup> заменена на «между смертью и жизнью»; конечности всякого существования противопоставлена бесконечная цепь смертей и рождений. Антитеза двух миров предполагает двойственность предметного мира и способов его представления.

Факт смерти фиксируется в начале рассказа дважды, сначала доктором, сказавшем «торжественно и тихо: Все кончено», затем героем, который «догадался» о свершившемся «по этим словам».

Акт физической смерти осуществляется в сугубо бытовой обстановке, иницирующей соответствующий антураж. «Смерть» представлена «маленьким зеркалом», удостоверяющим отсутствие дыхания; «сеном», и «покрывом», и «паникадиллом», «покойным гробом»; «большим тазом с водой», «мокрой губкой» и другими атрибутами, сопровождающими процесс подготовки покойника к захоронению. Прошедшая жизнь — «халатом» и «туфлями», домашними делами и «балами».

Повествование от первого лица ставит рассказчика в центр сюжетного события («Вокруг меня началась невообразимая суматоха»), а его положение умершего формирует особую точку зрения, лишенную четкой локализации в пространстве. Она то вполне интимно совмещается с телом повествователя («он подошел к моему гробу», «я лежал в большой зале на столе, обитом черным сукном», «лежа в гробу»), то отстраняется от него («моют чью-то чужую грудь, чьи-то чужие ноги», «тело, повиновавшееся мне столько лет, теперь не мое»; «вероятно, я сильно изменился за ночь»). Повествователь продолжает мыслить себя в качестве «я», не только сохранившего, но и приумножившего свои мыслительные способности («я вижу все гораздо яснее»). Кончина этого «я», носившего имя Дмитрия Александровича Трубчевского, закрепляется газетным объявлением, но сам герой воспринимает собственное имя как случайное обозначение одного из своих воплощений.

<sup>4</sup> В фантастическом мире предмет сюжетогенен (Фарыно 2005, 7).

<sup>5</sup> Так назван рассказ в биографической справке (Долгополов, Николаева 1964, 165).

С момента «смерти» сознание рассказчика раздваивается.

С одной стороны, четко фиксируются время действия («20 февраля в восемь часов вечера», «дня через два похоронят», «начали бить стенные часы»; «я сосчитал одиннадцать»), перемещения по пространству квартиры («большой кабинет», «большая зала», «гостиная», «лестница»), поведение окружающих. Бытовой план конкретизируется социально и нравственно («простые» люди целуют покойника «даже... с каким-то удовольствием», знать — «даже самые близкие... люди — с брезгливостью», и как-то «стыдятся»); мало того, герой, вспоминая прошлые воплощения, проникается «умилением и братским чувством общей народной скорби».

С другой стороны, «видимая» смерть расходится по времени с фактом ее внутреннего осознания: «Собственно говоря, я умер гораздо раньше». К состоянию смерти приравнивается болезнь и длительная агония. Жизнь в процессе умирания, утрачивая дробность и многообразие, сливается в некую «глухую стену», к которой герой «прикован бесчисленными цепями: Мало-помалу стена меня отпускала, страдания уменьшались, цепи ослабевали и распадались. В течение двух последних дней меня держала какая-то узенькая тесемка; теперь она оборвалась, и я почувствовал такую легкость, какой никогда не испытывал в жизни».

Это описание сопровождается пометкой «казалось», что дает возможность объяснить видение бредом агонизирующего сознания. Все последующие события, связаны они с окружающей героя реальностью или с посещающими его видениями, лишены даже оттенка «кажимости» и предстают в полноте предметных подробностей.

Смерть сопровождается классическим мотивом «слепоты-прозрения» («глаза мои были закрыты, но я все видел и слышал, что происходило вокруг меня»). Взгляд «внутренних очей» обладает особой пронизательностью по отношению к покидаемому миру («страх» сына; «любовь и горе» жены; «маленькая радость» тайного должника) и мирам прошлых существований, так же конкретизированных «до мельчайших подробностей», поскольку и они являются давно минувшей и забытой, но жизнью. Эффект *déjà vu*, во время «прижизненного» посещения замка Ларош-Моден, вызывается пейзажем; в видении он сменяется интерьером. Виртуальные миры воспроизводятся с такой же трафаретной условностью (замок, кладбище, колодец), что и похоронный ритуал. Если замок, то с потолком, разрисованным «розовыми амурами с гирляндами в руках», с гобеленами, «изображающими охотничьи сцены», с альковом, балдахин которого вышит белыми лилиями и увенчан золотой короной. Если «большое русское село», то с «бревенчатыми избами, крытыми соломой, старой деревянной церковью с зеленым куполом» и колодцем. В соответствии с темой рассказа видения сопровождаются картинами «семейного кладбища», «саркофага с мраморной урной», или

«почерневшими от времени крестами» сельского кладбища. Воспоминания — «отрывочные образы и звуки» — лишены причинно-следственной связи и подчиняются лишь «клапану» капризной памяти. Та «общая нить», которой герой пытается их связать, не прорисовывается, но ясно, что память уводит его все дальше вглубь времен — к «диким лесам» и «туманным образам».

Путешествие героя по прошлым существованиям осмысливается традиционно — как путь паломника, странствие души в поисках спасения (новорожденный «заснул, как странник, уставший после долгого утомительного пути»).

«Догадка» о собственной смерти сменяется «ужасом» от мысли о ледяном сне, и лишь отчужденность от собственного тела уверяет в «несомненности» смерти. Тело сопоставляется с «квартирой», из которой «все вещи вывезены», и «только хозяин застоялся перед выходом и бросает прощальный взгляд». Смерть осознается как состояние, которое «уже переживал когда-то». Уходящая жизнь предстает как «одно неизбежное целое, страшное по своей строгой логичности», включенное в цикл, по которому «в тот самый день и час, которые... были назначены для смерти с минуты рождения, клонит к смерти», как «клонит ко сну». Жизнь приравнивается к пьесе — фиксированному тексту, — в котором каждый, как «добросовестный актер» играет свою роль. Основой для «уверенности» в бессмертии служит как «собственный опыт» («я не умер после своей видимой смерти»), так и «это более чем избитое сравнение» («вероятно, я играл и другие роли, участвовал и в других пьесах»), позволяющее представить себе непредставимое. Мысли о том, что «смерти нет — сознание не умирает», предшествует исчезновению света и звука, способности слышать и видеть, попадание в «какое-то темное, непонятное» место, в котором отсутствуют пространство и время. Это место, собственно, и является «смертью», за которой следуют воспоминания о предшествующих воплощениях.

Воплощения организуются троекратным сказочным повтором, обозначенным местом пребывания: французский замок, «большое русское село», «никогда не виданные страны». Каждое из них сопровождается ощущением «несчастья», «трагизма существования», «зла и горя», проистекающими из «несогласия... характера» с обстоятельствами, которые «ставят иногда преграды для... существования». Но «страшная, неудержимая жажда жизни — О, только бы жить!» — неизбежно возвращает человека в «юдоль мрака и скорби».

Рассказ делится на девять глав по числу кругов дантева ада (герой цитирует изречение английского поэта Томаса Кэмпбелла, прослужившее Байрону эпитафией к поэме *Пророчество Данте* — Шацева 1985, 538). Мотив реинкарнации допускает и другую интерпретацию числа девять —

человеческое тело как «девятивратный град», в котором временно обитает вечно существующее субъективное сознание<sup>6</sup>.

В цепи «последовательных существований» начало и конец тождественны и антитетичны: ночь и день, «таз» и «корыто», «чистое белье» и пеленки, «гроб» и «люлька», сон и пробуждение, князь и сын горничной. «Маленькое зеркало», поднесенное к губам умершего, дублируется в финале «старым кривым зеркалом в медной оправе», перед которым одевается ключница к выносу тела. В эту систему включаются оксюмороны и каламбуры вроде акушерки, высказывающей «тонкие познания в погребальном деле», «мертвой тишины» или гробовщика, снимающего «мерку так же бесцеремонно, как... портные». Обещание гробовщиком такого «покойного гроба», что «хоть живому в него ложиться», включает его в ряд «веселых могильщиков», ближайшим из которых оказывается «не веселый» и не чувствительный к оксюморонности пушкинский гробовщик<sup>7</sup>. Все, связанное со смертью, в рассказе Апухтина получает окраску «французского»: эпитафия из Эмиля Золя<sup>8</sup>, французская повесть, французский замок и, наконец, дурной вкус Франции, не признающей Шекспира.

В промежутке между смертью и жизнью раздвоенность мира на телесный и духовный придает бытовым деталям символический смысл.

Если уже завершившаяся, но еще не отпускающая жизнь приравнивается к «глухой стене», то антитезой ее конечности становятся открытость и широта бесконечных перевоплощений: тело-квартира, в которой «окна и двери открыты настезь»; «широкий голубой капот с розовыми цветочками» Настасьи; «открытая коляска», в которой герой отправляется в замок, где его посещает интуиция прежнего существования, и там же — широкие «авеню», «двор», «каштановая аллея» и «пруд». В привидевшемся селе с «широкой улицей», где «не видно ни одного живого лица», как в теле-квартире, «все избы растворены настезь». Эта переключка придает описаниям бедствия («ветер свободно входил в раскрытые избы и вырывался на простор через праздные, никому не нужные трубы») и размышлениям о его причинах («Иноземный ли разорил это гнездо, или свои внутренние вору выгнали

<sup>6</sup> В древнеиндийской традиции человеческое тело уподобляется девятивратному граду (дому с девятью окнами, сосуду с девятью отверстиями), где обитает вечный и невидимый дух Пуруша (Бхагавадгита 1978, 100; Шветашватара упанишада 2000, 570). Девяти отверстиям (органам человеческого тела) соответствуют девять поэтических настроений — «раса» — любви; иронии; сострадания; гнева; мужества; страха; отвращения; откровения; спокойствия (Галинская 1986, 12-18). В приложении к рассказу Апухтина это распределение не выглядит убедительным. Этой ссылкой обязана И. Лоцилову.

<sup>7</sup> Пушкинский отзвук сохраняется и в теме странника, развернутой Апухтиным раньше в стихотворении *Оглашении, изыдите!* («В пустыне мыкаясь, страдалец бесприютный...»).

<sup>8</sup> Комментатор предполагает эпизод из романа *Доктор Паскаль*, где герой вносит сведение о своей смерти в родословное древо (Шацева 1985, 538).

жителей в леса и степи?») символический характер. Широта и открытость, противоположные устоявшемуся представлению об «узких воротах», ведущих к спасению и бессмертию, акцентируют мотив победы вечно живущего сознания над бренностью сменяемых тел («Рамки моей памяти раздвигались все шире и шире»).

Символический смысл приобретают и имена: жену зовут Зоя (жизнь), родильницу — Настасья (возрождение). Имя Zogobabel («рожденный в Вавилоне»), слышимое в видении замка, принадлежит предводителю первого отряда иудеев, вышедших из вавилонского плена (БЭ 1990, 387). Зоровавель — строитель иерусалимского храма, он тот, кто «зрит врата Господни».

Повесть Толстого *Смерть Ивана Ильича* явно реминисцентна по отношению к рассказу Апухтина (состав персонажей; роман Золя, очевидно, тот самый, строка из которого вынесена Апухтиным в эпиграф) и так же явно полемична<sup>9</sup>. Полемичность охватывает как формальный (начинающая рассказ фраза «Все кончено с последующим «я умер» завершает повесть), так и содержательный уровни, начиная от деталей (жены — любящая и практичная; слуги — похожий на «скелет мертвеца» и пышущий здоровьем; мечта о деревенской жизни и от нее же — «тоска невыносимая») до развития и завершения сюжета.

Герой Апухтина постепенно «привыкает» к посмертной жизни, герой Толстого — к тому, что «жизнь была и вот уходит» («знал, что он умирает, но он не только не привык к этому, но просто не понимал, никак не мог понять этого»). Сама повесть как бы развертывает сюжет, намеченный в *Жизни Павлика Дольского*: «Хотелось бы знать, что я умираю, и в последний раз внимательно следить за собой».

Повествование у Толстого ведется в третьем лице, и способность повествователя проникать в душу своих персонажей фантастичнее допущений Апухтина. Мир повести так же двоичен, но двойственность его, основанная на противопоставлении истинного и ложного (все «делают вид»), остается в пределах «жизни» (противопоставление «отвратительного» запаха умирающего князя «приятному запаху», «свежести», «легкости», «силе», «чистоте» мужика Герасима). Прозрение «смерти нет» декларировано, но не развернуто.

Доминирующий образ у Толстого — образ суда, того, где служит герой; суда-консилиума, от которого «то капля надежды блеснет, то взбушует»

<sup>9</sup> Название рассказа Л. Толстого так же полемично повторяет название стихотворения Апухтина «После бала». Совмещение мотивов Апухтина и Толстого можно обнаружить в стихотворениях И. Анненского: «...весь этот ужас тела...» — *У гроба*; «Нет, не хочу, не хочу!» — *Киевские пещеры*; «Несомненно, что я умер...» — *Зимний сон*; «Обряд похоронный... Я портил... декорум...» — *У Св. Стефана*. Перевод стихотворения де Лилля *Последнее воспоминание* («Я — мертвец...») может служить еще одним примером посмертного «говoreния».

море отчаяния»; суда над собственной жизнью. С судом связана тема вины: умирающих перед живыми («в болезни этой виноват Иван Ильич») и живых перед мертвыми («упрек или напоминание живым»).

Эта доминанта развертывается в цепи настойчивых повторов. Все, что касается образа жизни Ивана Ильича, укладывается в идеологическую систему легкого, «приятного и приличного» и «неприятного, тяжелого и неприличного». Причем, сначала преобладает совокупность «приятности» и «приличности», но в результате все более частых «нарушений с трудом удерживается одно приличие». Самым «неприличным» в этой системе оказывается умирание — прижизненное разложение тела и души. По мысли Ивана Ильича с ним, умирающим так, как «обходятся с человеком, который, войдя в гостиную, распространяет от себя дурной запах».

Предметный мир в повести Толстого подробно изображается только в момент обустройства Иваном Ильичем своего дома. Иницировавший болезнь «ушиб», случившийся во время этой деятельности, превращает последний его дом в домовину. Основная «вещь» Толстого — человек, как существо, прежде всего, «телесное» и потому принадлежащее к категории предметов («та же комната, те же картины, гардины, обои, склянки и то же свое болящее, страдающее тело»), ненужных, вносящих «нечистоту» и «беспорядок». У Апухтина камердинер называет умершего «князем-покойником», к «покойникам» причисляет его генерал в разговоре с сенатором. У Толстого человек, мертвый при жизни («мертвый человек», «мертвая служба, и что дальше, то мертвое», «мертвец», «труп»), окончательно теряет себя после смерти («как всегда лежат мертвецы, особенно тяжело, по-мертвецки») <sup>10</sup>.

Сюжет повести Толстого состоит в осознании человеком «ложности» своего существования, экзистенциальном прозрении на пороге смерти, сопровождающемся просыпающейся способностью героя «чувствовать» (его фамилия — Головнин, и к пониманию собственной смертности он идет через силлогизм из логики Кизеветера) <sup>11</sup>. Финал ее может показаться вполне соответствующим духу апухтинского оптимизма: «Кончено! — сказал кто-то над ним. Кончена смерть, — сказал он себе. — Ее нет больше. Страха никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет». Время случившейся и «видимой» смерти у Толстого так же не совпадает («Для присутствующих же агония его продолжалась еще два часа»). Но смерть,

<sup>10</sup> Покойник — человек, который умер, но которого вспоминают живым, он — член социума. Слово **покойник** отличается от своего синонима мертвец тем, что описывает состояние 'не живой' как результат перехода в него: покойник — это тот, кто умер. В значении слова **мертвец** имеется только указание на само состояние 'не живой': **мертвец** — это тот, кто мертв (Урысон 1999, 82–187).

<sup>11</sup> У Апухтина в *Дневнике Павлика Дольского*: ...«От мысли, что все люди умрут, до мысли: “и я умру”» — еще большое расстояние.



случившаяся с героем раньше, чем умерло его тело, не имеет продолжения («значение этого мгновения уже не изменялось»); она — конечна: последнее слово повести: «умер». Жизнь и смерть меняются местами (раньше: «смерть, мрак, то свет был, а теперь мрак»); смерти придается характер безусловной истинности («то, что нужно было сделать, сделано, и сделано правильно»). К смерти ведут «неприлично узкие врата» («узкий черный мешок и глубокий», «черная дыра», в которую трудно «пролезть», но можно «провалиться»). Сама смерть — просторна и открыта (вдруг все выходит сразу, и с двух сторон, с десяти сторон, со всех сторон).

У Апухтина предметами насыщены миры земного существования, когда человек «хлопочет устроить и улучшить свой быт». Для лишнего тела разума предметы превращаются в абстракции — слова, не имеющие материального воплощения. Полнота жизни вытягивается в «одну прямую линию». На смену обыденным предметам приходит обострение слуха («явственно слышал каждое... слово»). Соответствующие моменту звуки приобретают неожиданное многообразие («зашептали», «заговорили», «зарыдали»; «заголосила каким-то не своим голосом»; «с громким воплем»; «старческий дребезжащий голос»; «бесстрастным и словно заученным тоном»; «дико вскрикнула»; «рыдала совершенно как мать»; «ревел от страха»; «нараспев и нарочно громко»).

В противовес всему материальному («деньги»), силой, принуждающей вновь и вновь вершить «непонятный... обряд жизни», являются потребности слуха (звуки «человеческого голоса»; «пение соловья... и кваканье лягушек»; «торжественные аккорды героической симфонии и лихие звуки хоровой цыганской песни»), обоняния («запах скошенного сена и запах дегтя»), зрения («человеческие лица», солнце, небо, звезды, «белые барашки» на море), но, главное, — «общение с людьми», в том числе и посредством «искусства». Первое сожаление, испытанное умершим, касается его неспособности говорить, вступать в общение. Именно жажда «произнести одно человеческое слово»; «крикнуть», инициирует возрождение, хотя это и был «какой-то слабый, тщедушный крик».

У Толстого люди, пребывающие в «страшном одиночестве», не осознают этого до момента умирания. Страданиям Ивана Ильича никто не сочувствует («подробности эти узнавал Петр Иванович только по тому, как мучения Ивана Ильича действовали на нервы Прасковьи Федоровны»), а сам он, умирая, кричит: «Уйдите, уйдите, оставьте меня!» Его «Не хочу!» обращено не к людям, а к той неведомой силе, что заставляет его умирать.

У Апухтина жизнь увязывается с пьесой, а свойственная человеку «известная доля театральности» и «публичности» объяснима как раз взаимосвязью — «общей жизнью» людей («другие на него смотрят»). У Толстого жизни присуща не игра, а «игривость», искусство — «приличная ложь» — служит одной из «ширм», отгораживающих неприличие смерти.

У Апухтина смерть именуется «церемонной гостьей», за которой следуют «гости», съезжающиеся на похороны. У Толстого — только «она» («она мелькнула через ширмы»; «она явственно глядит... из-за цветов»; и дальше: «ее», «с нею...», «с нею», «на нее»).

Предметы, по Владимиру Далю, подразделяются на те, «что представляется чувствам: предмет вещественный; или уму и воображению: предмет умственный» (Даль 1982, 386).

Толстой не чуждается материализации абстрактного, так Ивану Ильичу жизнь представляется в образе «камня, летящего вниз с увеличивающейся быстротой», и «камень» этот, очевидно, тютчевский. Но чаще его предметы утрачивают материальность, становясь знаками абстрактных идеологических построений. Предмет, не являясь по сути таковым, — «медалька» с надписью «*respice finem*» (предвидь конец), «слепая кишка» и «почка» («вместо реального вопроса о жизни и смерти»), «черный мешок», — травестирует непредметное и непостижимое; замена прямого наименования местоимением позволяет сохранить оттенок мистической неопределенности. Повествование от третьего, стоящего над жизнью и смертью, лица замещает предметную конкретику обобщающими сентенциями.

У Апухтина, с одной стороны, членение мира на телесный и духовный, специфика взгляда духа, покинувшего свою телесную оболочку, превращают все предметы из «вещественных» в «умственные»; с другой — материализация душевных страданий умирающего повествователя посредством сравнения их с обыденными и понятными предметами, придает этим предметам символический смысл, легко дешифруемый в силу его укорененности в традиции и даже банальности. Постоянный процесс материализации и дематериализации снимает противоположность смерти и жизни. Сохраняя в определенной степени бытоописательную определенность, предмет начинает замещаться словом, еще не обрешшим свободы от своего хозяина — вещи и не способным выбирать «ту или иную предметную значимость» (Осип Мандельштам). Именно по этому пути, когда «вещи» становятся «словами... словаря», а мир — «вещью, замыслом, произведением» (Пастернак), идет последующая литература.

Когда, в результате процессов, составляющих историю XX века, «акции личности падают» (Мандельштам) и человек становится всего лишь подробностью в общегородском современном пейзаже, подробностью, равноправной с другими, будь то вещь бытовая или техническая, будь то камень или дерево, машина или зверь (Берковский 1975, 25), литература стремится сохранить значимость личности. Парадоксальным образом, вещь может стать средством поддержания индивидуальности. Так, в романе Анри Барбюса *Огонь* заурядные люди, внезапно вырванные из жизни и нивелированные солдатской формой и судьбой, хранят оставшиеся от

прежнего быта, вещи (гл. *Солдатский скарб*). Эти вещи утратили свою предметную функцию (пустой пузырек, стершаяся фотография, разбитое зеркало) и превратились в знаки, отличающие одного солдата от другого. В разобщенном мире *Египетской марки* Мандельштама присутствует тоска по «милому Египту вещей, и всякая вещь... кажется книгой». У Набокова ничтожные предметы (пятно на платформе, вишневая косточка, окуроч) сами по себе случайны, но значимы их сочетание, их взаимное расположение, узор, в котором проступают контуры судьбы (*Облако, озеро, башня*)<sup>12</sup>.

Изменение природы предмета особенно ощутимо там, где в латентном виде присутствует идея реинкарнации, формирующая промежуточную область между смертью и жизнью. Эта идея может быть травестирована (в *Собачем сердце* Булгакова смена тела осуществляется посредством операции) или представлена метафорически (*Рождество* Набокова, *Доктор Живаго* Пастернака). Отсылка к буддийской проблематике может быть обозначена заглавием, как в *Возращении Будды* Гайто Газданова. Может обнаруживаться апухтинским «наивным спиритизмом» (Семен Венгеров). Существенная для Пастернака тема «жизни и смерти»<sup>13</sup> следует, скорее, традиции Толстого<sup>14</sup>, и отрицание смерти — «Смерти нет. Смерть не по нашей части» — подкрепляется ссылкой на Иоанна Богослова<sup>15</sup>. Но разговор Анны Ивановны с Живаго («а вы уже воскресли, когда родились, и этого не заметили») вторит разговору апухтинского князя с графом о вере в переселение душ. Вопрос о бессмертии — «другом имени жизни» — решается Пастернаком в классическом ключе: сохранившаяся тетрадка стихов (пушкинское «весь я не умру...»), перекликающихся с «евангелическими» стихами Апухтина<sup>16</sup>, и жизнь, продолжающаяся в детях (оба эти варианта бессмертия представлены в сонетах Шекспира). Отсюда оксюморонность начальной сцены романа: похороны Живаго, — но не «его. Ее», — и Тоня, объявившаяся после его смерти. Отзвук буддизма может быть крайне сдержанным, например, бесчисленные «ширмы», из-за которых «мелькает

<sup>12</sup> В рассказе Ю. Олеши *Вишневая косточка* (1929) заглавием предмет обозначен прямо (герой сажает косточку, надеясь вырастить дерево) и метафорически: герой — «инфантильная, глупая косточка» — не ощущает исторического сдвига времени.

<sup>13</sup> Телефонный разговор Пастернака со Сталиным в 1934 году.

<sup>14</sup> Отзвук толстовской проблематики и стиля отчетлив в стремлении представить общую картину мира: «Люди трудились и хлопотали, приводимые в движение механизмом собственных забот...» — Кн. 1, гл. 6) или в деталях, типа «нечистых» мальчиков.

<sup>15</sup> Особая тема — взаимодействие христианских и буддийских мотивов у Толстого, Булгакова, Пастернака.

<sup>16</sup> «Интересно наблюдение об опоре Пастернака на опыт самого «неинтеллектуального» из его предшественников — на опыт Алексея Апухтина. Во многих живаговских вариациях на евангельские темы слышны отзвуки апухтинского полуроманного *Моления о чаше*. И в *Гефсиманском саду*, где Евангелие пересказывается настолько близко к тексту, что в стихотворный текст вкрапляются прямые цитаты из синодального перевода» («Новый мир» 1994, № 2).

**она** у Толстого; «покой», заслуженный булгаковским Мастером; мотив «театральности» существования («не жизнь, а театральная постановка») у Пастернака; изящное упоминание ареала обитания бабочки («индийский шелкопряд», «фонари Бомбея») в противостоянии неприятию «земной жизни» («горестная до ужаса, унизительно бесцельная, бесплодная, лишенная чудес...») у Набокова.

Вечная проблематика жизни и смерти репрезентируется предметами. Повтор предметов может быть реминисцентным, как знаменитый толстовский «чернослив» по отношению к апухтинскому из *Архива графини Д\*\**, и (с меньшей уверенностью) апухтинская «девочка в голубом платье» — к голубым платьям Набокова. К числу неслучайных совпадений можно отнести неудачную и роковую попытку бытоустройства: смертельная болезнь Ивана Ильича началась «с ушиба» при развешивании гардин; Анна Ивановна у Пастернака «больно расшиблась» при сборке гардероба, прозванного «катафалком» и «Аскольдовой могилой», под которым она разумела «Олегова коня, вещь, приносящую смерть своему хозяину... С этого падения началось предрасположение Анны Ивановны к легочным заболеваниям». Поистине, «грядущие события бросают перед собой тень» (Кэмпбелл).

Повторяться могут вещи архетипические. Так, мотив смерти как перехода в иной мир маркируется окном и дверью. У Апухтина «первым лучам ясного морозного дня», которые смотрят на умершего «сквозь опущенные шторы больших окон», отзывается «яркий свет морозного ясного» утра, падающий на младенца. У Набокова Слепцов смотрит в окно, отворачивает, «ломаю себе ногти, белые створчатые ставни», выходит и входит, сначала «мягко скрипнув дверью», которая позже раскрывается «с тяжелым рыданием», выдвигает «стеклянные ящики шкафа». Закрытый «тяжелый, словно всю жизнь наполненный гроб» с телом сына Слепцова оборачивается «прорванным коконом», из которого «вылупливается» бабочка — так, на предметном уровне, устанавливается идея непрерывности бытия. Инверсия смерти и жизни закручивает время в кольцо: «Завтра Рождество, — скороговоркой пронеслось у него в голове. — А я умру. Конечно. Это так просто. Сегодня же...»<sup>17</sup>.

Существенное место среди предметов, связанных с мотивом смерти-рождения занимает стул. У Апухтина и Толстого он предстает бытовым предметом, обретающим в контексте повествования символический смысл. В апухтинском рассказе Савелий приносит стул и ставит его «в дальний угол залы», чтобы поспать во время ночного бдения. Потом на этот стул, покинутый Савелием, садится «маленький желтый сенатор»

<sup>17</sup> Ср. у Цветаевой: «...в Рождество умирающий не умирает».

— оба они стоят на пороге смерти. У Толстого символическая природа предмета выявлена в меньшей степени, но и у него есть «расстроившийся пружинами и неправильно подававшийся под его сиденьем низенький пуф», на который садится один из друзей «мертвеца» прежде, чем вдова успевает предупредить его, «чтобы он сел на другой стул». Тема «не того» стула дублируется его обращением Ивана Ильича к слуге: «подвинь мне, пожалуйста, стул этот. Нет, вот этот...» (на стул Иван Ильич кладет ноги для облегчения своего состояния). Есть у Толстого и «другой угол», в который, ища себе занятие, думает передвинуть «весь этот *etablissement* (сооружение) с альбомами» Иван Ильич. В *Рождестве* Набокова «стул» и «угол» сразу выступают в символическом качестве, сохраняя при этом свои предметные характеристики. Герой с говорящей фамилией Слепцов, готовый покончить с собой, но прозревающий по свершении «чуда», садится сначала в «угол, на низкий плюшевый стул, на котором он не сиживал никогда», и угол этот — «нежилой». Образ «стула» вводит темы «другой жизни», временности бытия («В углу, на плюшевом стуле, хозяин сидел, словно в приемной у доктора»), вины и наказания<sup>18</sup>.

Со смертью связан мотив опустошения: «пустая квартира» и «опустелые избы и поля» у Апухтина<sup>19</sup>; готовность умирающего «опростать место» у Толстого; освобождение шкафа от ящиков с вещами умершего сына у Набокова; опустошение мира войной у Пастернака («никого не осталось»). У Апухтина старое тело «служит к образованию новых тел», населенных теми же душами. На один из «проклятых вопросов — что такое искусство (например)» — следует расплывчатое объяснение, что это условное «чувство красоты», без которого жизнь казалась бы «слишком скудной»; значительнее оказывается мотив «говорения», не оформленного эстетически. У Набокова жизнь приравнивается к тексту, требующему завершения («Смерть, — тихо сказал Слепцов, как бы кончая длинное предложение»). У Пастернака искусство — «ответ на опустошение, произведенное смертью», его задача — «производить красоту», «искусство... неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь». Окончательное «первенство получает не человек и состояние его души..., а язык, которым он хочет его выразить». Именно поэт призван «стать когда-нибудь судьей

<sup>18</sup> В. Даль приводит идиомы и пословицы, выявляющие комплекс представлений, связанных с образом стула: временность («На посул, что на стул, посидишь, да и встанешь»); необоснованность надежд («Посулы на золотом стуле»); безвыходность положения («Сесть стулом в тупик»); тождество тела и стула («То-то голова только туловище заняла, а как бы ее сбил, так бы стул был!») — Т. 4, 348. К этому можно добавить еще неосновательность положения (сидеть между двух стульев) и некоторую демоничность («Черта в стуле! Разве я Мафусаил?» — Саша Черный).

<sup>19</sup> В *Жизни Павлика Дольского* герой, сочиняющий собственный некролог, каламбурит: «Довольно пустой человек. Но все-таки он занимал, как человек, свое определенное место».

между жизнью и коверкающими ее темными началами», чтобы «все стало душою». Предметный мир по отношению к акту творчества превращается в производный и вторичный.

### Литература

- Апухтин, 1895 — *Сочинения А. Н. Апухтина*. В 2-х т. Санкт-Петербург 1895.
- Архангельский 1994 — А. Архангельский: *Огонь Бо есть Словесность и церковность: литературный сопромат*. «Новый мир» 1994, № 2.
- Берковский 1975 — Н. Я. Берковский: *О мировом значении русской литературы*. Ленинград 1975.
- БЭ — Библейская энциклопедия. Москва 1990 (1891).
- Бхагавадгита 1978 — *Бхагавадгита* V, 13. В кн.: *Философские тексты Махабхараты*. Пер. с санскр. акад. Б. Л. Смирнова. Вып. 1. Кн. 1: Бхагавадгита. Ашхабад: Акад. наук ТССР 1978.
- Галинская, 1986 — И. Л. Галинская: *Загадки известных книг*. Москва 1986.
- Даль 1982 — В. Даль: *Толковый словарь живого великорусского языка*. В 4-х т. Т. 2. Москва 1982.
- Долгополов, Николаева 1964 — Л. К. Долгополов, Л. А. Николаева: *Биографическая справка*. В кн.: *Поэты 1880–1890 годов*. Москва–Ленинград 1964.
- Залыгин 1979 — С. Залыгин: *Литературные заботы*. Москва 1979.
- Мандельштам 1987 — О. Мандельштам: *Слово и культура*. Москва 1987.
- Тынянов 1977 — Ю. Тынянов: *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва 1977.
- Урысон 1999 — Е. В. Урысон: *Покойник vs. мертвец (идея личности и общества в обозначениях умерших)*. В кн.: *Язык. Культура. Гуманитарное знание: Научное наследие Г. О. Винокура и современность*. Москва 1999.
- Фарыно 2005 — Е. Фарыно: *Предметный мир (общие положения)*. В кн.: *Pro=за 3. Предмет*. Смоленск 2005.
- Цветаева 1999 — М. Цветаева: *Неизданное. Семья. История в письмах*. Сост. и комм. Е. Б. Коркиной. Москва: Эллис Лак 1999.
- Шацева 1985 — Р. А. Шацева: *Примечания*. В кн.: А. Н. Апухтин: *Сочинения*. Москва 1985.
- Шветашватара упанишада 2000 — *Шветашватара упанишада III*, 18. В кн.: *Упанишады*. Пер. с санскр., иссл. и комм. А. Я. Сыркина. Москва РАН 2000.

Natalia Pietrowa

## PRZEDMIOT W PRZESTRZENI MIĘDZY ŚMIERCIĄ A ŻYCIEM

### Streszczenie

W artykule podjęto opis procesu przemian zachodzących między słowem a przedmiotem w literaturze rosyjskiej końca XIX i początku XX wieku. Materiałem badania są utwory, w których przedmioty posiadające znaczenia archetypiczne (drzwi, okno, krzesło) mogą reprezentować przejście postaci od życia do śmierci. Zmiana semantyki przedmiotów jest szczególnie wyraźna w tych utworach, w których w latentnej postaci obecna jest idea reinkarnacji, kształtująca sferę pośrednią między życiem i śmiercią. Jako tekst paradygmaticzny jest tu analizowane opowiadanie Aleksieja Apuchтина *Między życiem a śmiercią* (*Между жизнью и смертью*), z którego reminiscencje są obecne w *Śmierci Iwana Iljicza* Lwa Tołstoja, *Doktorze Żywago* Borisa Pasternaka i *Bożym Narodzeniu* Władimira Nabokowa.

---

*Natalia Petrova*

THE OBJECT IN THE SPACE BETWEEN LIFE AND DEATH

Summary

The article deals with the modification of object — word attitude in Russian literature on the boundary of XIX–XX centuries. The material under investigation is formed by the epic narrations where objects with the archetypical meaning (a door, a window, a chair) may represent the passage from life to death. Semantic changes of object' are especially noticeable if they are accompanied by the idea of reincarnation that organize forms the area between life and death.

The short story by Aleksey Apukhtin *Mezhdu Smertiu i Zhizniu* (*Between Death and Life*) is analyzed as paradigmatic text the reminiscences from which may be found in L. Tolstoy's *Smert' of Ivan Ilich* (*The Death of Ivan Ilich*), B. Pasternak's *Doktor Zhivago* or in V. Nabokov's *Rozhdestvo* (*Christmas*).