

меня простят... и ты сученька моя» (351). Тварь, говоря словами П. Флоренского, словно пытается вернуться к своему «целомудренному» состоянию, словно стремится обрести изначальное согласие. Но согласие это оказывается иллюзорным. В мире патологий оно невозможно: «Мне так казалось. Но я не плакал, глядя сухими глазами в потолок. Ни у кого, и ни за что я не просил прощения» (351).

Итак, очень жесткое, натуралистическое изображение чеченской войны в романе З. Прилепина открывает свой второй план. Он воскращает в своем произведении ряд образных узлов, уже освоенных предшествующими поколениями в литературе о другой войне – Великой Отечественной. Собственно, в этом и состоит своеобразие его творческой манеры: он стремится воплотить устойчивую культурную модель советского человека как норму и показать крушение этой модели в патологическом состоянии не-отечественной войны. Важна и философская основа романа: война понимается как преступление против всеобщего закона земного творения.

И.С. КАДОЧНИКОВА
(г. Ижевск, Россия)

ДИНАМИКА ЭЙДЕТИЧЕСКОГО ОБРАЗА И ДУХОВНАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ЦИКЛЕ А. ТАРКОВСКОГО «КАК СОРОК ЛЕТ ТОМУ НАЗАД...»

Позднее творчество Арсения Тарковского представляет интерес с точки зрения его жанровой специфики. На передний план поэтики последних книг, «Вестника» и «Зимнего дня», выносятся «мнемонические» тексты. В их центре – самые ранние, то есть связанные со временем детства и юности, воспоминания героя. Они возникают в сознании лирического субъекта в виде визуальных картин, которые представляют собой зеркальные удвоения образов прошлого: «Три окошка, три ступени, / Темный дикий виноград» (I; 369)¹, «...дом с окошком в сад, / Свеча и близорукий взгляд» (I; 320). Эти картины отличаются детальностью и четкостью изображений, что порождают мысль об их эйдетической, или фотографической, природе. Кроме того, визуальный код соотнесен в стихотворениях-воспоминаниях Тарковского с экои-

¹ Здесь и далее стихотворения А. Тарковского цитируются по следующему изданию с указанием страницы и тома в скобках: *Тарковский А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1, 2. – М.: Худож. лит., 1991.

ческим (слуховым), обонятельным и вкусовым кодами: «А за воротами шаркают пыльщики» (I; 288), «У матери пахло спиртовкой, фиалкою» (I; 290), «Корку с губ / Сдери – и губы облизну; запомнил / Прохладный и солоноватый вкус» (I; 292). Этим обеспечивается та двухмерность эйдетического изображения (а иногда и многомерность – в случае, если одновременно актуализируются несколько кодов восприятия), которая позволяет рассматривать его фактуру как синестезийную, а следовательно – синтетическую².

Эйдетические образы, будучи представленными в стихотворениях-воспоминаниях, отражают психологический опыт лирического субъекта. Причем в процессе приобретения героем нового духовного опыта образ переживает эволюцию. Покажем эту эволюцию, а соответственно, проследим внутреннюю динамику лирического «я» в цикле Тарковского «Как сорок лет тому назад...» (1969).

Стихотворения цикла обращены к одному из центральных витков внутренней биографии героя – обретению им чувства любви. Конкретным проявлением этого чувства явилась для лирического героя любовь к женщине. Цикл «Как сорок лет тому назад...» посвящен первой возлюбленной поэта – Марии Фальц, трагически погибшей в 1932 году.

Тексты, входящие в цикл, отличает не только наличие рефрена («Как сорок лет тому назад»), но и четкого событийного вектора. Первое стихотворение воссоздает картину встречи, второе – разлуки, а третье, заключительное, раскрывает авторское понимание творчества как памяти.

Начальное стихотворение обращает к ситуации свидания: «Как сорок лет тому назад, / Сердцебиение при звуке / Шагов, и дом с окошком в сад, / Свеча и близорукий взгляд, / Не требующий ни поруки, / Ни клятвы. В городе звонят. / Светает. Дождь идет, и темный, / Намокший дикий виноград / К стене прижался, как бездомный, / Как сорок лет тому назад (I; 320).

Первая строка указывает на незабвенность для героя образов прошлого и на их отчетливую явленность на экране памяти спустя «сорок лет». Память оживляет не только визуальные изображения, но и эмоциональные ощущения. Мысленное созерцание сопровождается учащенным сердцебиением, что подчеркивает реалистичность мнемонических картин. При этом в логике синтетической фактуры эйдетического образа визуальный код соотносится со слуховым: герой слышит

² Об эйдетической природе поэтической образности А. Тарковского см.: *Кадочникова И.С.* «И все навсегда остается таким»: о синтетической природе слова в лирике Арс. Тарковского // *Кормановские чтения*. Вып. 9. – Ижевск, 2010. – С. 348-359.

звук шагов, говорящий о приближении героини. Этот звук усиливает волнение, вызванное напряженным ожиданием встречи.

Слуховые ассоциации оживляют в памяти лирического субъекта и образ возлюбленной, и образ «невысокого крыльца», прилежавшего к дому Фальц («В листьях, за ночь облетевших, / Невысокое крыльцо» (I; 370), «А ночью на крыльечке / Прощались» (I; 337)). В итоге мысленно слышимый звук воскрешает в сознании героя счастливые минуты тех «первых свиданий», когда «Ты была / Смелей и легче птичьего крыла, / По лестнице, как головокруженье, / Через ступень сбегала и вела / Сквозь влажную сирень в свои владенья» (I; 217).

С космосом героини в лирике Тарковского сопряжен комплекс мнемонических образов – крыльцо, «невысокие, сырые» комнаты, «простые вещи – таз, кувшин» (I; 217), фортепиано марки «Рениш» и – соответственно – звуки фортепианной музыки («И десятый вальс Шопена / До конца не дозвучит» (I; 369)). Так память о «доме с окошком в сад» пробуждает в сознании героя ряд ассоциаций, обладающих визуальной и эхоической (музыкальные звуки) фактурой. Героиня предстает в ее неразрывной связи с искусством музыки, что свидетельствует об эстетизации фигуры возлюбленной.

В стихотворении «Как сорок лет тому назад, / Сердцебиение...» возлюбленная представлена посредством метонимии – соответствующего фотографического образа: «Свеча и близорукий взгляд, / Не требующий ни поруки, ни клятвы».

Свеча, с которой Мария выходит навстречу герою, в системе воспоминаний лирического субъекта имеет ряд значений.

Во-первых, это предметным атрибутом возлюбленной, источником света и тепла в ее руках. В этой логике свеча соотносится с финальным образом стихотворения «Был домик в три оконца...»: «А ночью на крыльечке / Прощались, и впотьмах / Затепливали свечки / В бумажных фонарях» (I; 337). Надо полагать, именно ситуация ночного свидания имеется в виду в стихотворении «Как сорок лет тому назад, / Сердцебиение...». Свеча освещает лицо героини, открывая герою «близорукий взгляд» любимой женщины.

Кроме того, свеча Марии напоминает о свече, которую несут родители больного мальчика (стихотворение «Мерещится вейлка»): «Идут со свечкой. / Малиной напоили? / Малиной напоили» (I; 289). Свеча в этой логике приобретает особую значимость для лирического субъекта: этот образ связывается с самыми дорогими людьми – матерью, отцом, возлюбленной. Свеча символизирует озарение, свет во тьме жизни. Говоря о роли воспоминаний, Тарковский отмечал, что

благодаря им «жизнь наполняется светом»³. Герои, освещенные мерцанием свечи, имеют для говорящего значение света во мраке бытия, поскольку с ними сопрягается чувство нетленной любви, которая только и может наполнить человеческое существование смыслом.

Образ возлюбленной представлен в лирике Тарковского через ее портрет. В частности, в стихотворении содержится указание на взгляд, который словно сфотографирован «глазным хрусталиком» лирического героя. Глаза Марии, «не требующие ни поруки, ни клятвы», выражают доверие и спокойствие. Взгляд близорук и в буквальном смысле, и в переносном: героине не дано заглянуть в будущее, в котором ей уготована гибель. На трагическую судьбу возлюбленной намекает целый ряд фотографических образов, составляющих ее портрет и, очевидно, возникающих в памяти героя при воспоминании о «свече и близоруким взгляде» как метонимии героини: «И на пальцах похудевших / Бирюзовое кольцо. // И горячечный румянец, / Серо-синие глаза» (I; 370). Опыт первой любви вспоминается сквозь призму трагической потери любимой. Отсюда – «похудевшие пальцы» и «горячечный румянец» как симптомы смертельной болезни, образ «сырых комнат» («Невысокие, сырые / Были комнаты в доме»). Сырость и холод – условия, провоцирующие туберкулез, от которого Мария умерла через несколько лет после последней встречи с Тарковским.

Воспоминание о ночном свидании завершается картиной раннего утра, сопровождающегося звоном колоколов: «В городе звонят. / Светает». Так визуальные образы дополняется слуховыми ощущениями.

Колокольный звон – звук, с которым связывается память о городе детства и юности («Но в городе моем молчат колокола / Освобожденные» (II; 38)). Но в контексте любовной темы колокольный звон обретает символический смысл. Православный колокольный звон служит выражением различных, вплоть до противоположных, чувств и настроений: торжества, радости, скорби. Поскольку любовная ситуация сакрализуется героями Тарковского и понимается ими как таинство («Свиданий наших каждое мгновенье / Мы праздновали, как богоявление, / Одни на целом свете... / Когда настала ночь, была мне милость / Дарована, алтарные врата / Отворены...» [I; 217]), то колокольный звон в этой логике имеет смысл благословения священной любви, торжества ее духовного содержания. Именно с постижением любви герою впервые открывается духовность: «И, просыпаясь: «Будь благословенна!» – / Я говорил» (I; 217). Соответственно, образ героини об-

³ Тарковский А. «И это мне еще когда-нибудь приснится...» // Тарковский А. Стихотворения. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – С. 510.

ретаает религиозное содержание. Не случайно в стихотворениях Тарковского она связана с кругом образов, сопряженных с семантикой чистоты и святости: «И разве я не прав, / Когда всего на свете / Светлее твой рукав» (I; 151), «Стоит у излуки / И моет в воде свои белые руки» (I; 217). В этой логике символическим, библейским значением наделяется имя – Мария: «Стучат. Кто там? – Мария» (I; 152). Так образ героини ассоциируется с образом Богоматери, что придает ему универсальное звучание.

Но сквозь призму более позднего опыта – опыта потери любимой – колокольный звон может быть осмыслен лирическим героем сквозь призму переживания вечной разлуки. В этой связи он выражает глубокую грусть и даже скорбь. Как видим, одно и то же слуховое ощущение сопровождается противоположными чувствами, связанными с различными вехами внутренней биографии героя – обретением любви и ее утраты.

Итак, стихотворение «Как сорок лет тому назад / Сердцебиение при звуке...» отражает опыт первой любви лирического субъекта, опыт ее счастливого обретения, опыт постижения героем духовного содержания любовного чувства, его сокровенности. Этот опыт фиксируется посредством ряда эйдетических образов, обладающих визуально-слуховой природой (звук шагов, «свеча и близорукий взгляд», колокольный звон) и разворачивающих в душе героя ряд фотографических изображений, которые в совокупности воссоздают события первых свиданий с возлюбленной (образ ее дома, портрет героини, звуки фортепиано). Свет любви наполняет жизнь героя смыслом, придает личности лирического героя внутреннюю цельность и одухотворенность. При этом опыт любви пропускается сквозь призму более позднего опыта, связанного с утратой возлюбленной. Отсюда – семантическая неоднозначность эйдетических картин.

Финал стихотворения намекает на содержание душевной драмы лирического субъекта, причиной которой стало расставание с Марией: «Дождь идет, и темный, / намокший дикий виноград / К стене прижался, как бездомный, / Как сорок лет тому назад» (I; 320). Трагическое ощущение внутренней разъединенности с героиней, невозможность взаимной любви подчеркивается на уровне эйдетической образности, приобретающей символическое звучание. Образ «темного, намокшего дикого винограда» в совокупности с образом дождя создают двухмерную картину, обладающую визуально-слуховой фактурой: зрительный код соседствует с экоическим (шум воды). Дождь – традиционный символ ненастья. Он знаменует одиночество, оставленность героя, метафорическим двойником которого выступает «бездомный» виноград.

Но образ дождя в лирике Тарковского имеет и положительный коннотации. Дождь – свидетель первой встречи героев: «То были капли дождевые, / Летящие из света в тень. / По воле случая впервые / Мы встретились в ненастный день... // Я голос твой далекий слышу, / Друг другу нам нельзя помочь, / И дождь опять стучит о крышу, / Как и тогда стучал всю ночь» (I; 36). Так картина дождя в очередной раз сопряжена со слуховым впечатлением. При этом мысленно слышимый звук падающих капель сопровождается звуками голоса героини, что свидетельствует о прочной соотнесенности в сознании героя воспоминания о любви и воспоминания о дожде.

Скорее всего, дождь наделяется символическим (негативным) смыслом впоследствии, уже взрослым лирическим субъектом, познавшим боль разрыва с возлюбленной. Дождь оплакивает осиротевший сад, «темный дикий виноград», бездомный, оставшийся без героини-садовницы. Этот осиротевший сад оказывается метафорой героя. Дождь соотносится с его слезами. Таким образом, заключительные строки стихотворения отражают дальнейшее развитие духовной биографии лирического субъекта. Финал текста отсылает к опыту разрыва с любимой женщиной. Этот опыт осмыслен в стихотворении «Как сорок лет тому назад, / Я вымок под дождем...».

Образ дождя обеспечивает мотивную связь первого и второго текстов цикла: «Как сорок лет тому назад, / Я вымок под дождем, я что-то / Забыл, мне что-то говорят, / Я виноват, тебя простят, / И поезд в десять пятьдесят / Выходит из-за поворота» (I; 321).

Вымокший под дождем герой соотносится с «намокшим виноградом», финальным образом предыдущего стихотворения. Дождь означает не только одиночество лирического субъекта. Он символизирует холод мира, перед которым герой незащищен («Я вымок под дождем»). Этот холод оказывается ощутимым, прорывается в жизнь говорящего после потери возлюбленной. Так воспоминание о разрыве сопрягается с памятью о дожде, образ которого предстает в единстве визуального (картина падающих капель), звукового (шум воды) и тактильного («вымок под дождем») ощущений.

В центре стихотворения – пространство елисаветградского вокзала, на котором происходит прощание. В 1925 году Тарковский, расставшись с Марией, переехал в Москву.

Отчетливая визуальная картина, представленная в предыдущем тексте, уступает место неясным визуальным и слуховым образам, в единстве формирующим синестезийное впечатление: «...я что-то / Забыл, мне что-то говорят». Лица и слова не запоминаются, не осознаются, что свидетельствует о глубоком смятении героя, его отстранен-

ности от внешних, незначущих, событий и его предельную сосредоточенность на главном – переживании конца любви.

Нечетким образом памяти противопоставляются точные указания на время, фиксирующее срок любви: «И поезд в десять пятьдесят / Выходит из-за поворота. / В одиннадцать конец всему». Текст отражает еще одно визуальное впечатление лирического субъекта – идущий поезд. Причем посредством нагнетания согласных («Поезд в десять пятьдесят») создается эффект паровозного свиста, который накладывается на зрительное ощущение.

Железнодорожный состав символизирует уходящее счастье и одновременно – саму память о том, «что будет сорок лет в грядущем / Тянуться поездом идущим». Лирический субъект вспоминает последние минуты перед горьким, неотвратимым расставанием, за которым последуют «сорок лет» страдания и тоски. Кроме того, эти «сорок лет» отмечены памятью о горькой юношеской обиде: «...конец.../ Всему, что ты без слов сказала, / Когда уже пошел состав». Так в памяти оживает фотография лица героини. Причем, если в предыдущем тексте взгляд возлюбленной говорил о доверии и любви к герою, то в данном случае глаза полны холода.

Но расставание с возлюбленной одновременно стало для героя и расставанием с матерью: «Мать на перроне глаза вытирала». В этой логике образ вокзала, предстающий на мысленном экране говорящего, не может не пробудить ассоциацию с образом матери, оплакивающей отъезд сына. В памяти героя возникают ее заплаканные глаза.

Но в данном случае «мать» и «возлюбленная» связаны не только на уровне «эйдетического» подтекста. Мария – имя и любимой, и матери, что обеспечивает соотнесенность данных образов в сознании лирического субъекта. Именно воплощением материнской любви могла стать для поэта любовь Фальц (Мария была на 9 лет старше Тарковского). Связь образов возлюбленной и матери обнаруживается, кроме того, на мифопоэтическом уровне. Обе героини восходят к образу Богоматери Марии. Так, мать героя предстает в лирике Тарковского как воплощение спасения, всепрощения и страдания (стихотворения «Отрывок», «Я в детстве заболел...», «Мерещится вейлка» и др.), а фигуру героини сопровождает очевидно религиозная образность и стилистика.

Кроме того, разлука с любимой женщиной – это еще и разлука с родиной. Вокзал, центральный топос стихотворения «Как сорок лет тому назад, / Я вымок...», в лирике Тарковского предстает как одно из ключевых слагаемых пространства Елисаветграда: «Этого я не увижу вокзала», «Заблужусь в потемках у вокзала». Вокзал для лирического субъекта – метонимия города детства, родины. А поскольку родина

для героя там, где стоит дом возлюбленной («Резко, слишком резко, / Издали видна, / Рдеет занавеска / В прорези окна»), то в этой логике фигура героини приобретает новый символический смысл. Прощание с ней равнозначно прощанию с родным городом. Так обнаруживается динамика образа возлюбленной: она не только отождествляется с матерью и Богородицей, но и становится символом родины. Эта характерная для русской лирики взаимосвязь образов родины и возлюбленной, восходящая к некрасовско-блоковской традиции, очевидно представлена в стихотворении Тарковского «Песня» (1960), где «родимая земля» и любимая женщина сливаются в единый образ.

Заключительные строки стихотворения «Как сорок лет тому назад, / Я вымок...» как будто бы не вписываются в обозначенную нами логику событий: «И чья-то юность, у вокзала / От провожающих отстав, / Домой по лужам как попало / Плетется, прикусив рукав» (I; 321). Полагаем, что финал текста имеет не прямое, а метафорическое значение. Смысл финала определяется окончанием целого этапа жизни героя и героини – юности, которая осталась там, в родном городе, и с которой связался опыт любовного чувства, доверчивости, наивности и в итоге – неизбежной боли и одиночества. Юность обернулась для лирического субъекта глубоким разочарованием. В этом смысле образность финала соотносится с образностью стихотворения А. Блока «На железной дороге», в центре которого – мотив бесплодных желаний: «Так мчалась юность бесполезная, / В пустых мечтах изнемогающая... / Тоска дорожная, железная / Свистела, сердце разрывающая...»⁴. Но, воскрешая в памяти события почти полувековой давности, взрослый лирический субъект переживает в этот момент не только горечь несчастливой любви, но и глубокую тоску по тому времени, когда он был молод. Опыт расставания с героиней – это опыт расставания с молодостью, отмеченной встречей с Марией и расцветенной ее образом. Так разлука осмысливается лирическим субъектом как рубежный этап его жизни. Фотографический образ елисаветградского вокзала, эйдетическая картина дождя, звук паровозного свистка разворачивают в сознании героя воспоминание о ситуации расставания. Перед взором лирического субъекта предстает мысленный портрет любимой женщины. Причем, возлюбленная осмысливается в символическом аспекте. Она предстает как воплощение Богородицы, и соответственно – спасительной материнской любви, а также родины. Так конкретный, дорогой сердцу частного человека образ обретает универсальный смысл, что придает ему общечеловеческое звучание.

⁴ Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. – Л.: Худож. лит., 1980. – С. 154.

Итак, первое и второе стихотворения цикла «Как сорок лет тому назад...» отсылают к событиям юности героя. На юные годы пришелся опыт обретения и утраты любви. Он представлен в памяти рядом эйдетических образов, которые впоследствии были осмыслены лирическим субъектом в культурно-религиозном ключе.

Заключительное стихотворение цикла «Как сорок лет тому назад...» благодаря наличию рефрена можно также отнести к жанру воспоминания, хотя по заложенному в нем итоговому смыслу это хвала памяти, хранящей в себе драгоценные воспоминания прошлого: «Гортани и губам хвала / За то, что трудно мне поется, / Что голос мой и глух и груб, / Когда из глубины колодца / Наружу белый голубь рвется / И разбивает грудь о сруб! // Не белый голубь – только имя, / Живому слуху чуждый лад, / Звучащий крыльями твоими, / Как сорок лет тому назад» (I; 322).

Поэтическое слово, рожденное из глубины сердца, звучит как воспоминание и является воспоминанием. Рождение слова – мучительный процесс («трудно мне поется»; «голос мой и глух и груб»), поскольку это слово – имя утраченной любви, с памятью о которой сопряжены самые горькие чувства.

Сравнение имени героини с белым голубем имеет ряд оснований.

Во-первых, «голубь» становится метафорической заменой самой героини: указание на имя есть уже указание на образ. А поскольку возлюбленная в лирике Гарковского поэтизируется, предстает как птица («Ты была / Смелей и легче птичьего крыла»), это дает основание для сравнения ее имени с голубем, подразумевающее ассоциацию «любимая – голубка» (ср. также голубя как символ любви). В эту же логику вписывается представление о голубе как о душе, не случайно ряд стихотворений, посвященных М. Фальц, – это стихи, где возлюбленная представлена как душа («Эвридика», «Ветер», «Мне в черный день приснится...», «Стол накрыт на шестерых...»). При этом белый цвет («белый голубь»), сопряженный с понятием «свет» и символизирующий чистоту и святость, соотносится с кругом мотивов, обрамляющих образ героини (см. об этом выше). Она осмысляется героем в религиозном ключе.

Кроме того, символическое значение голубя как души оказывается соотношенным не только с образом героини, но и с образом героя (ср. также его «птичий» облик: «Хвала... / Рукам, уставшим от работы, / За то, что ты, как два крыла, / Руками их не отвела»). Символизируя душу, голубь в русской иконографии часто изображается вылетающим изо рта святых мучеников. Герой стихотворения «Хвала измерившим высоты...» наделен мученической судьбой. Творчество, обладающее смыслом памяти, есть мученичество («трудно мне поется»; ср. также:

«А сколько мне в чаше / Обид и труда...» (I; 285)): оно рождается из страдания и сопровождается страданием. Но это страдание уравнивается тем высоким смыслом, ради которого совершается творческий поступок, а именно – смыслом увековечивания памяти. Заключительное стихотворение цикла «Как сорок лет тому назад...» звучит как хвала памяти, которая для Тарковского является основой творчества: «Хвала измерившим высоты / Небесных звезд и гор земных / Глазам – за свет и слезы их! // Рукам, уставшим от работы... // Гортани и губам хвала...». Слово-память призвано сохранить образ возлюбленной не-тленным. Драматизм любовной коллизии, к которому отсылают первый и второй тексты цикла, в финале уступает место идее памяти как благодарности любимой за свет любви: «А я перед ней в неоплатном долгу» (I; 214). В этой логике проясняется еще один смысл, заложенный в сравнение имени с голубем. В Библии белый голубь выступает в роли вестника: он принес Ною оливковую ветвь во время потопа. Слово, рвущееся «из глубины колодца», наделяется функцией вестничества: оно несет благовест о тех, с кем была связана судьба лирического героя. Поэтому не только ключевые эйдетические образы стихотворений-воспоминаний, но и само поэтическое слово понимаются героем сквозь призму религиозных, а следовательно – универсальных проекций.

Таким образом, цикл «Как сорок лет тому назад...» обращен как к раннему, так и к более позднему этапам духовной биографии лирического субъекта Тарковского. Герой не только вспоминает счастливые моменты взаимной любви и словно заново переживает боль ее утраты, но и подвергает философскому осмыслению события юности, зафиксированные в памяти рядом фотографических образов, обладающих синестезийной фактурой («звук шагов», «дом с окошком в сад», «свеча и близорукий взгляд», звон колоколов; дождь, «темный, намокший дикий виноград», поезд, вокзал). Это философское осмысление обретается посредством творческого опыта, обладающего религиозным смыслом и способным гармонизировать внутренний мир человека. При этом эйдетические образы, привязанные к конкретным виткам биографии конкретного человека, переживают эволюцию, стремятся к расширению заложенных в них смыслов – вплоть до универсального содержания. Так лирическому субъекту открывается архетипическая сущность явлений человеческой жизни, что свидетельствует о духовной эволюции героя цикла Тарковского «Как сорок лет тому назад...».