

О НЕКОТОРЫХ ХАРАКТЕРИСТИКАХ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ В «УРОКАХ АРМЕНИИ» АНДРЕЯ БИТОВА

Р. В. ШУБИН

В творчестве одного из мастеров современной русской прозы А. Битова очень оригинально и широко решается проблема «остранения» (термин В. Шкловского), то есть возможность придания образу или вещи свежего, «странного» угла освещения. Она напрямую связана с художественным видением, творческим методом, и суть этого видения особенно полно проявляется в жанре путешествий и путевых заметок А. Битова. Герой, вооруженный поверхностным или расхожим представлением о каком-нибудь крае, будь то Армения, или Япония, или Камчатка, едет туда, и там происходит незаметная во внешней жизни, но чувствительная во внутренней переоценка его взглядов, нарочито стереотипных его представлений. Какая-нибудь местная достопримечательность, характерная особенность культурной жизни или природы, о которой, возможно, было известно автору и прежде, в художественном восприятии предстоит ему в совершенно неожиданном ракурсе. Дело не в том, что писатель подхватывает и проникается значимостью какого-нибудь национального символа. Наоборот, часто он отвергает бытующие авторитетные точки зрения. Битов старается увидеть вещь всегда самостоятельно, через призму собственного переживания, увидеть ее независимо, создавая первообраз этой вещи, «подглядев», по битовскому же выражению, вещь такой, какая она есть.

«Уроки Армении» А. Битова примечательны во многих отношениях. Во-первых, эта книга — одна из первых книг-путешествий, где опыт художественного видения проявился с особенной полнотой. Яркость некоторых впечатлений и переживаний объясняется тем фактом, что Армения для Битова на самом деле оказалась неизвестной и непредсказуемой страной. С Арменией писатель менее всего был связан впечатлениями детства, предыдущими поездками. Во-вторых, Армения Битов обязан любовью, «которой она меня настойчиво обучала, а именно — любви к родине»¹ (128). В-третьих, «Уроки Армении» удачно вписываются в ряд ставших традиционными литературных памятников об Армении: О. Мандельштама, А. Белого, В. Гроссмана и др.

Наше внимание к этому произведению привлечено большой активностью так называемых пространственных образов: дом, храм, гора и т. д. Как заметил Ю. М. Лотман, пространственное моделирование, конструирование художественных миров является «особым характером зрительного восприятия, присущим человеку»². Система пространственных отношений может быть рассмотрена в различных плоскостях: через взаимодействие внутреннего и внешнего, верха и низа, близкого и дальнего. В данной статье мы остановимся на взаимоотношениях «замкнутого» и «разомкнутого».

Замкнутое пространство — это вполне привычное нашему ощущению внутреннее помещение, естественно, чем-то ограниченное, например: комната, кабинет, дом или храм, увиденные изнутри. Но сам объект, который может быть и бытовым, и

¹ А. Битов. Империя в четырех измерениях. Харьков-Москва, 1996, раздел 3-й, Кавказский пленник. Т. 3, с. 128. В дальнейшем цитаты по этому изданию, с указанием в скобках страницы 3-го тома.

² Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970, с. 226.

культовым, и иметь культурное значение, в свою очередь помещен в другое пространство, более раздвинутое в нашем восприятии, зачастую безграничное. Дом стоит во дворе, в городе, в поле. Более широкий ареал, а также описание внешнего вида объекта являются образами разомкнутого пространства. Как видим, отношения между разомкнутым и замкнутым не имеют какого-то постоянного и абсолютного критерия. То, что является сначала разомкнутым, город, например, впоследствии может оказаться образом замкнутого, в сравнении с крупной территорией страны, и наоборот.

Пространственная символика в «Уроках Армении» весьма интенсивна, она как бы под стать армянскому рельефу — «гориста». Более того, динамика пространственных объектов (и символов) усиливает значимость «особого характера зрительного восприятия» Битова, подчеркивая структурную роль пространственного восприятия в художественном видении. Этому соответствуют и некоторые черты образа автора (он же герой произведения). Битов активно использует прием поверхностного знания, отвергая полностью стандартные модели, ко всему подходя с оригинальной, глубоко индивидуальной установкой. Отсюда родился (возродился) замечательный символический образ «кавказского пленника», у которого в запасе, помимо оружия слова, имелся ключ, как мы увидим, ключ пространственного восприятия к освоению неведомой действительности и обретению свободы.

Итак, система отношений замкнутого и разомкнутого, являясь одним из приемов моделирования художественных миров, направлена на некоторые пространственные объекты. Образы города и страны, дома, простора, а также храма и природы, отношения между которыми не лишены порой драматизма, создают интересную и напряженную смысловую картину.

Предпринимая наше расследование, мы сталкиваемся с первым и притом несколько абстрактным образом — это книга.

Книга — образ замкнутого и разомкнутого одновременно. Книга — своего рода корпус (от лат. «тело») ограниченного, детерминированного, оформленного творческого импульса и осколок действительности, характерной ее части. Но вот эти ограничительные и определительные характеристики книги словно распадаются, в «Уроках Армении», у Битова, и мы встречаем тоже пространственный образ — беспредельность. «И правда этой книги в том, что дописав ее до середины, я обнаруживаю, что уже путешествую не в Армении и не в России, а в этой своей книге путешествую» (86). Это в середине книги, а в самом ее конце образ доходит до своего логического завершения и принимает иное пространственное определение: книга как земля (так как есть путник), книга как планета становится книгой-вселенной, космосом, вмещающим эту планету: «Задержись я на день, то поехал бы в Бюракан, где впервые в жизни посетил бы обсерваторию и тогда был бы обязан Армении еще и звездами... И повествование мое преодолело бы земное тяготение, а в ушах читателя еще долго звучал бы последний аккорд, даже после того, как он закрыл и отложил этот учебник» («Уроки Армении», 128—129). Этот, в общем-то типичный для чтения, миг продления книги, жизни книги в читателе (в виде впечатления, воспоминания, звучания последнего слова...) имеет явно выраженную пространственную структуру. «Космический аккорд» вырывается буквально за пределы книги, из замкнутого, «после того», и обретается в ином пространстве, вне книги.

Но и конкретная книга, конкретное название тоже имеют отношение к вышеозначенной проблеме, да еще какое! Речь идет о последнем издании «Уроков Армении» в книге — грандиозном проекте А. Битова, — вышедшей в 1996 году. — «Империя в четырех измерениях» представляет собой 4 раздела, или 4 тома, в которых уже по-новому, сообразно с тематическим принципом, распределены известные произведения писателя. А тему задает Империя. В третий раздел собраны три путешествия: «Уроки Армении», «Грузинский альбом» и «Наш человек в Хиве» (прежнее название которого «Азарт: Изнанка путешествия»). И назван этот третий том знаменательно: «Кавказский пленник» (так озаглавлена одна из глав в «Уроках Армении»). Пленник в Империи.

Итак, слово «Империя» — как и «пленник», имеет мощное пространственное значение. Это — огромная, обширная держава (разомкнутое), но предельно точно ограниченная. Идея и название книги задают новое звучание всем произведениям

и темам — книги пронизывается коннотациями насилия и независимости, огожденности с Империей и свободой. В этой связи интересен образ Армена.

Об Армене Битов неоднократно говорит: «эта страна», «страна», «такая страна». Но что значит «страна» в Империи? Это совсем не республика в составе Союза республик. Слово республика в тексте крайне редко и сигнализирует об официальном плане. Но «страна» — это осознание своей республики как государства, как страны, отдельной и свободной. А пассажи о пленении и о желании свободы? А чуждые автору обычаи, а язык? Произведение Битова лишено политического аспекта, да его и не нужно. Понятие — образ «страна» звучит куда более легитимно и независимо в концептуальном, основополагающем смысле, поэтическая традиция этого слова переводит внимание в план литературной и исторической памяти читателя. Армения, входящая в состав «Империи», воспринимается отстраненной и свободной, чуждой и далекой от метрополии. Даже Грузия, граничащая с Арменией, в силу иных условий: существовавших связей писателя с ней, ранних, детских впечатлений — не представляется столь отстраненной и ассоциируется с родной.

Армения же полностью совпадает с реалиями «чужого» и поначалу, вследствие нарочито поверхностного подхода, видится замкнутой: «И вижу я в необразимой глубине и дымке маленькую круглую страну с одним круглым городом, с круглым озером и с одной круглой горой, страну, которую населяет один мой друг» (44).

С этой точки зрения, благодаря коннотации, вызванной новой книгой, интересна и сама идея путешествий. Ее двойственность сказывается в том, что, путешествуя в Империи, герой жанра путешествует не «сам по себе», его путь и свобода связаны с разного рода условиями и условностями: отпуск, командировка (как это произошло с Битовым в Армении), задание написать очерк, протокольные и необходимые визиты, интервью и проч. Но в этот внешний план прорывается мир художественный — мир символических значений, мир подлинного скитания, поиска причины и цели своего скитания, мир свободы и творческого одиночества героя-странника. Не случайно и параллель с Пушкиным, его «Путешествием в Арзрум», отрывок из которого вынесен в эпиграф к «Урокам Армении». Пушкин и призван символизировать идею свободы, человеческого достоинства. Эти два мира — протокольный и подлинный — не просто сосуществуют в структуре одного произведения, но и во взаимопроникновении друг в друга обнаруживают борьбу между собой. Эти два плана пронизывают «Уроки Армении» и определяют систему, в рамках которой происходит интенсивная и разнообразная модуляция пространственных границ и семантик.

Чуть ли не с первых страниц «Уроков Армении» говорится о трудности своего пребывания в чужой стране. Образ города — закрытого и тесного мира поначалу был единственным и довлеющим у Битова. Даже первый, достойный высококой поэзии образ Еревана — «каменного слюварика» — пропал в ноющем чувстве несудолетворенности и непонимания. Герой оказался в стране, как в «книжке, раскрытой посередине, я я ничего не понимал» (45). И далее — «я оказался в одиночке, как в бутылке» (47); «в бинокль вижу я большие вещи, например, арбуз — и арбуз заслоняет мир» (44). Даже однажды обретя простор, увидев его, герой не обретает полной свободы и продолжает жаловаться на свой плен: «Я заперт, я в клетке. Каждый день меня переводят из камеры в камеру» (84).

Сам писатель понимал значение преодоления запретов, имеющих в большинстве случаев пространственную структуру: «Мне следовало обрести простор, чтобы ощутить логику построения дома в этом просторе. Я обрел простор, вырвавшись из города» (47).

«Дом» и «простор» — поразительные по точности символы замкнутого и разомкнутого, и в этом случае приоритет отдается простору, кочевнической жизни в противовес оседлой. Арка Чаренца — первая однозначная семантическая граница тесноты города и «простора», здесь произошел прорыв из замкнутого мира. «Боже, какой отворился простор! Он вспыхнул. Что-то поднялось во мне и не осуществилось». (49).

Любопытно, что сам Битов в конце книги, говоря о последовательности полученных впечатлений, не измененной, кстати, в сюжете, упоминает сначала Севан, затем Гехард «Именно так все набирало силу... сначала мне не очень нравился

Ереван (если бы не мой друг, то и совсем не нравился), а потом самым сильным физическим впечатлением был Севан (я заболел), а духовным — Гехард...» (128). Об «Арке Чаренца» ни слова, и немудрено: путику на изломе пути виднее, что было главным, и кроме того, «простор», увиденный с Арки Чаренца, — деталь обшего и единого ландшафта, как бы не имеет тех отличительных, духовных и физических свойств, свойств, что так индивидуально присущи Севану (единственное «круглое» озеро в маленькой стране) и Гехарду (о нем разговор впереди). Но как бы то ни было, а первый «простор» (раздел «Простор») помещен непосредственно перед Севаном (раздел «Озеро»), предваряя то самое мощное физическое впечатление, и по богатству раскрытых символов и мотивов является чуть ли не первым, очень поучительным «уроком» в Армении.

Именно здесь раскрыт целый спектр мотивов и настроений, которые в дальнейшем будут соизвещать другим «просторам». Изменение душевного (если еще не духовного) настроения героя (ощущение полета и парения); мотив религиозный: благоговейного молчания, молитвенной тишины: «В этих спадающих валах была постройка великая и величественная; это было головокружение полета; «О боже»; «Это музыка сфер», — мог бы я вспомнить, если бы мог» (49—50).

И самая главная тема: творения и коррелятивная ей тема творчества, тема природы и искусства, первоизданности и искусственности: «Это был первый чертёж творения... Все остальное, кажется мне, Бог творил то ли усталой, то ли изощренной, то ли пресыщенной рукой. Кудрявая природа России — Господине барокко» (49). В системе данной символики «творение», противопоставленное «творчеству» в его расхожем смысле «машинной рукотворности» и массовости, выражает очевидно акт, который мы именуем природа, единственность и вечную первоизданность природы, постоянный процесс свершения, обновления, и значит, совершенства природы. Индивидуальное человеческое творчество проходит в контексте надличностного («божественного творения»), где писатель-творец занимает место зрителя: «Я, казалось, мог трогать и гладить рукой эти близкие и маленькие холмы и мог поворачивать эту чашу в своих руках и чувствовать, как естественно и возможно вылепить этот мир в один день на гончарном круге» (50). Оксюморонное сочетание же «близкие и маленькие» свидетельствует о «полной потере масштаба» — потрясении и творческой умозрительной работе.

«Простор — категория национальная» — таким предложением начинается раздел об Арке Чаренца. Урок «простора» — о соприкосновении с образом некоего истинного творения, первоизданности природы — есть в то же время урок об азах национального сознания. Последнее предложение этого раздела вновь приводит нас к этой категории: «Страна не мала для человека, если он хоть раз почувствует ее простор. «Здесь я увидел мир», — говорят о родине» (51).

Озеро. Итак, Севан — самое сильное физическое ощущение Битова. Но как раз-таки Севан, по нашей классификации, и трудно отнести к пространственным объектам. Никаких вербальных указаний на пространственную значимость озера, кроме упоминания спокойных прямых линий после «напряженной горной дороги». Но все-таки рискуем обозначить пространственные ориентиры этого особого в цепи впечатлений писателя образа.

На первый взгляд Севан, как и всякое природное явление, может быть с полным правом отнесен к просторам, к объектам с разомкнутыми границами. Возможно это и так. Тем более после ограниченного горами кругозора, горного маршрута спокойная равнина Озера действительно может показаться открытой, бескрайней — просторной. Но это только для наблюдателя, находящегося на неподвижной точке — на берегу.

У Битова несколько иное пространственное восприятие Севана. Их (группу путешественников) катер «выстреливает на середину озера» — и происходит резкий сдвиг линий берегов, изменена точка наблюдения. А затем начинается вообще нечто невообразимое: покой и движение поменялись местами, если такое возможно, движение воспринимается в обратном смысле: то, что движется — теперь покоится, и наоборот. «Тут мы как бы останавливаемся и как бы не мы сами несемся, а озеро начинает стремительно поворачиваться вокруг нас» (54). С этого момента вступает в свои права метафорика движения. «Отлетает за спину пляж... мы стираем его с лица, как осеннюю паутину», «ветер с брызгами адарил нам в лицо» (54). Здесь господствуют иные законы движения, иная ориентация. Движение, начи-

нается с «середины озера» и происходит концентрически, чуть ли не кругами, об этом можно заключить, обратив внимание на поведение береговой линии; и зыбкие мгновенные границы возникающих кругов, вследствие движения и вращения катера, и есть границы пространств. Круги то сужались, то расширялись. «...Горы, что дугой поворачивались вокруг нас. Мы обогнули мыс, и он, совпав с линией берега, замкнул залив в кольцо. Мы очутились в синей тарелке с белым, как выжженная кость, ободком — границей воды и суши» (53). «Тарелка, кольцо, во-круг нас» — все это с какой-то степенью достоверности указывает на множество концентрических и, следовательно, замкнутых пространств в восприятии Севана. Не озеро казалось круглым герою (хотя, возможно, и так), но их катер, они, он — герой находились в центре этих возникавших вокруг них линий (гор, берега, пляжа), воспринимаемых Битовым ограниченно, в замкнутом виде.

Образ Севана обладает не только множественностью пространственных границ (миров), но и составляет нечто обособленное, физически не смешанное с окружающим привычным миром. Эта внутренняя обособленность также ограничена от «простора». И если вспомнить, что именно произвело такое необычное впечатление, то, вероятно, подтвердится и необычайность пространственной структуры Озера. «Вода, свет, воздух» — не переставая твердит автор. «Свет в Армении, Озе может, основное мое зрительное впечатление, главное физическое переживание» (52); «И если Армения — самое светлое место в моей жизни, то Севан — самое светлое в Армении» (53); «Что-то опасное было в самом Севане, его воде, воздухе и свете» (53); «Вода выталкивала нас, как мусор» (55) и т. д. и т. д. Язык произведения чуть ли не наглядно, через череду ритмично появляющихся повторений, выражает это особенное, не рассеянное, не смешанное ни с чем качество. Севана, его отдельный смысл, его обособленную от берегового мира структуру. Севан — это образ чистоты, не принимающей и «выталкивающей мусор» — мусор берегов и людей.

Так, на примере Севана можно усмотреть, каким образом, казалось бы, полностью разомкнутый объект, идеальная территория простора неожиданно обнаруживают совершенно иную структуру — замкнутость и положительную семантику — чистота и преображение: «Вылезал же я из воды человеком новым. Не обновившимся — новым, другим». И в другом месте — о высоком значении воды Севана: «Это была уже не вода, а некое второе состояние неба» (оба — 53).

Город. Выше мы коснулись образов города и страны, замкнутых пространственных моделей с негативной семантикой, связанной с недопониманием, с пессимистично-туристским отношением, образов с мощным чувством близости границы. «И если где-то в углу (речь идет о карте — Р. Ш.) зажато пятнышко: болотцем — Эстония, корытцем — Армения, то какой же там можно заподозрить простор?» (48).

Но после Севана и особенно после Гехарда Битов смотрел на все новыми глазами. И писатель рассмотрел в городе не один, а несколько городов — ком неприятя и пессимизма был избыт, эстетический голод мысли удовлетворен.

Борьба между подлинным миром человеческих отношений и традиций и современным, «имперским», миром прекрасно прослеживается в естественной границе «старого» и «нового» города. В период посещения Битовым (сентябрь, 1967 г.) Ереван активно застраивался, обновлялся; сносились старые, ветхие постройки. Но современный стиль «розового» (туфового) города как раз не отождествлялся с понятиями красоты, творения, вечности — атрибутами природы. Герою опять вменяется «мягкое наследие» прочувствовать чуждый ему современный стиль, норму имперского мира: «Я шел по улице, прислушиваясь к себе, в ожидании того момента, когда во мне возникнут те высокие мысли и тот светлый строй, то хотя бы бодрое настроение, которое, по замыслу, весь этот комплекс неизбежно должен был во мне вызывать» (110). Искусственность, необходимость, долженствование, фальшь — все это механизмы и атрибуты еще не обжитого человеком «нового» мира, человек здесь теряет свободу и ценность: «Зачем это за меня строители думают, что и должен думать и как» (111).

Границы этого мира неопределенны, даже как будто нет нужды их определять, — новая архитектурная рубашка должна по возможности сменить прежнюю (хотя опять-таки не характерную для города с двухтысячелетней историей). И если прежний архитектурный стиль не выражал никаких идей и объявлялся бездей-

ным, случайным, то характерность нового стиля для автора «Уроков Армении» в свою очередь находилась под большим сомнением. В борьбе между старым и новым существуют различные пространственные параметры: нового должно быть больше, новым должно быть все — все пространство, следовательно, новое безгранично в своем стремлении покорить старое, его границы постоянно меняются, вбирая в себя все более становящееся замкнутым и ограниченным старое — острова старого мира.

Наоборот, старый мир очеловечен: человечность и жизнь — его качества. Герой попадает на старую ереванскую уллицу и заглядывает под арку, где ему представляется принципиально замкнутый в отгороженный от всего внешнего мира старый дворик. «Тенистый и глубокий туннельчик с округлым сводом был как тубус и диафрагма, а дальше с неправдоподобной четкостью был виден двор. Так не бывает прозрачен воздух, как он прозрачен в этом дворе. Двор контрастно с входом был ярко освещен, но, казалось, не тем назойливым и тупым светом, что пекло на улице наше спины. Свет был ровным и успокоенным... Дальше трое ребят играли в забытую мною игру — крашенные бабки валялись на земле...» (115). Свет, простота и красота, покой первозданности, общее ощущение совершенства — все, что соответствует природе (и простору), обнаружено в пространственно замкнутом дворике, как в калейдоскопе. Мир покоя и света не только патриархален и помещен в прошлое, он есть образ подлинной жизни, некоей силы жизни, бессмертия и творения: «Вот уж — здесь жили люди! И никакой абстрактной шутовщины не надо. Жили, любили, рожали, умирали, умирали, рождались, росли, старели... Кто-то штукатурил стену... а кто-то построил рядом курятник. Двор рос, как дерево — отмирали старые ветви, вырастали новые тупички, — а у дерева не бывает несовершенного расположения ветвей, хотя где гуще, где реже, где криво, а где обломано, но дерево!... И смысл жизни до тебя и после тебя наконец ясен» (116). Этот гибнущий мир осмыслен и упорядочен самим беспорядком жизни, и о причастности человека к жизни, к такому хаосу, как бы вспоминается, узнается из древнейших, мифических пластов нашей памяти, что очень точно замечено Битовым: «Есть вещи, про которые нельзя сказать, что ты их когда-то увидел впервые — они у тебя в крови. Я знал этот дворик всегда... С таким чувством человек возвращается на родину...» (115).

Ничто так хорошо не выражает эстетическую неопределенность архитектурного символа нового, строящегося мира, как маленькая деталь этого мира — кабинет архитектора (глава «Страсти градостроителя»). Во-первых, пустота кабинета. «Это было именно пространство, потому что ничего, кроме стола и пары кресел, в кабинете не было. И это до меня не сразу дошло — самое вопиющее отличие его кабинета» (99). И отсутствие мебели не играет на руку «градостроителю», не является эстетической чертой, аскезой стиля, но символизируют стройку города. И в силу этого, во-вторых, усиливается чувство неопределенности: мебель вроде и была, и пустота кабинета не такая уж очевидная. «Это был кабинет, из которого все вынесли. Но — как бы сказать поточнее — это не был кабинет, в котором ничего не стояло из того, что сейчас в нем не было. Опять же не уверен, действительно ли более светлый прямоугольник паркета обозначал исчезнувшую палочку от буквы «Т» (от стола)» (100). Неуверенность в собственном впечатлении соотносительна с неопределенностью в убранстве кабинета, а через него — и с общей экспрессией города.

Впрочем, один объект из нового города можно выделить положительно — «это один из крупнейших крытых рынков». И пространство в нем отличается от пространства официального кабинета, особенно от восприятия города с его жарой и пылью. «Особенно рынок нравился мне изнутри, где казался очень органичным... И высокий свод, поддерживаемый изящными и легкими стрельчатыми арками, и рассеянный, непонятно откуда идущий свет, и этот мягкий нежный гул невольно наводили на мысль о храме» (60—61). Сравнение с храмом относит рынок к группе храмов с предельно выраженным противопоставлением внешнего (разомкнутого) и внутреннего (замкнутого) пространств; (о них речь ниже). Но относительно рынка нам хотелось бы остановиться на семантике «света». Здесь: свет становится емким символом, знаком изменения внутренних, личных состояний, перехода к творческому наблюдению. Свету приписывается уже отличное от обычного, физического, свойство, близкое ко «второму состоянию неба», представшему впервые на

Севане. «Отсутствие солнечного света, прежде всего подавляющего на базаре, словно возвращало фруктам их собственный свет (именно свет, а не цвет). Казалось, они светились изнутри, возвращая поглощенное солнце, сами маленькие солдича» (61). И эта метафора исключительного, «божественного», как сказал в другом месте Битов, света вписана в структуру именно рынка, а не храмов, что очень закономерно и вполне соответствует логике битовских впечатлений.

И еще пара зданий, из городского пейзажа, кардинально и даже драматично противоположных друг другу. Эти два строения находятся в соседстве друг с другом и принадлежат одному человеку — великому художнику Армении, просто старцу (глава «У старца»), но как различны их судьбы, как сильно они противопоставлены друг другу. Две мастерские, одна связана с молодостью художника, «когда ему принадлежало время и не хватало славы», другая — с настоящим, старчеством, — «и теперь ему принадлежала слава и не хватало времени». Оба замкнутых образа, но первое, меньшее, пространство: «миленький домик, старый флигелек» — выигрывает у большего — «большого свеженького здания-модерн» (119). Интересно то, что внутреннее помещение «маленькой» мастерской, сохраняя свою неприскосновенность во времени и в памяти, остается не увиданным героем. Его повели в центральное здание, окунув в атмосферу бездуховности. Сильные определения говорят сами за себя: «обширная прихожая, заставленная нежилой мебелью; темная, зашторенная комната; холсты толпились вдоль стен; сверху падал плоский свет». И наконец, все здание, во времени недавно построенное, на самом деле изолировало старца от времени и оставило в прошлом — в «прижатом музее»: «Он не любил этот новый дом и предпочитал свой старый флигелек — вполне понятно. Новый дом был прижатый музей и персональная галерея» (120). И само существование старца напоминает обособленную, замкнутую сферу: «Старик был одинок для жизни: изолирован заботой и освобожден от выбора» (121).

Дом поэта. К образам зданий (мастерская художника, кабинет архитектора и др.) можно отнести интересную, самодостаточную реализацию замкнутых пространств, которую Битов дал в «Грузинском альбоме». Структура образа «дома поэта», «домиков и усадеб», где жили те или иные поэты (России и Грузии), очень прозрачна и знаменательна. Но для начала сравним простор российского пейзажа, приведенный в «Уроках Армении»; «Я ехал однажды по Западно-Сибирской низменности. Проснулся, взглянул в окно — редколесье, болото, плоскости... Заснул, проснулся — редколесье, болото, корова жует по колено (в грязи — Р. Ш.). Проснулся на вторые сутки — болото, корова. И это уже не простор — кошмар» (43). Простор выступает в разрушительном, рассеивающем смысле. Домики ж поэтов — совсем иное: «Не охраненные их священным именем, рассосались бы и эти: вырубил бы рошу, растащил бы усадьбу, будь она просто так. Ничья» (302. «Грузинский альбом»).

Дом поэта — музей, подобно храмам — памятник в имперском измерении. Потому в нем сохраняются вещи и сохраняется сам вид дома и природная первозданность усадьбы, роши, аллеи, лугов вокруг него. И такая культивированная, обработанная человеком природа оказывается первозданной на фоне рассасывающего «кошмара» — простора и еще времени. Такая природа — в замкнутом музейном пространстве. «В наш век природа — такое же камерное, культурное пространство, как и стихи» (303). Этим заявлением, сближающим понятия культуры и природы, противопоставленные, как помним, при созерцании «божественного» простора с Арки Чаренца, Битов переворачивает банальное и обыденное представление о природе, ее неисчерпаемости. С другой стороны выступает «империя», не имеющая корней в прошлом и традиций, имперские порядки осуществляются через уничтожение культурных и вечных категорий. Поэтому и образ поэта является в архаичном облике землевладельца и собственника: «Из всех функций поэта для своего народа... одна бесспорная: природоохранная» (302). И далее: «Поэт — последний крестьянин. Хозяйство его не только целью, но и целю» (303).

Но вернемся к «домикам». Смысловое содержание «дома поэта» неоднозначно. Как указывалось, через эти домики проходит граница мира империи, граница не столько географическая (усадьба — простор — кошмар), сколько идеологическая. Но домикам-музеям предстоит еще выдержать натиск времени. Все эти домики прони-

заны борьбой прошлого с настоящим. «В этом дворце как-то получалось, что недоступное разуму богатство не подавляло роскошью, а поражало жизнью, интимностью пространства, точным ощущением живного человека, здесь ходившего и дворец собой населявшего» (306). Здесь сохранившийся быт еще продолжает жизнь человека, создавая впечатление, что поэт жив и вот-вот вернется. Но порой внутреннее убранство дышит такой стариной, что теряется реальное понятие об ушедшем человеке, создается угроза того, что памятник человеку (его музей и т. д.) застывает самого человека. И помимо служителей музея, табличек и знаменитого «малинового, бархатного барьерчика» — вещей, ограждающих прошлое от настоящего, в жизнь «интимного пространства» вторгаются еще нечто большее и неумолимое и оттесняет жизнь в музейность, человека в памятник — это мы сами, а через нас — и время. И в этом случае не только империя повинна в архаизации этих домиков. Таков закон и подлинная правда мира. «Я посетил много домиков — я стараюсь их больше не посещать. Что-нибудь да прорвется каждый раз в душе, то ли боль за поэта, то ли за себя. Что-нибудь обязательно не простишь времени или, опять же, все тому же себе. Нелегко это — посещать... Ненавидеть экскурсантов, отделять их мысленно от себя, что ничем ты не лучше их, если не хуже» (302, «Грузинский альбом»).

Выше мы рассмотрели два ряда образов, с замкнутой пространственной структурой и разомкнутой. Не всегда достаточно четко, но вполне закономерно угадывается некоторая коррелятивность между этими рядами.

«Замкнутый» город вынуждает искать «простор», чтобы «ощутить логику построения дома (то есть города) в этом просторе». «Простор» («Арка Чаренца») приводит героя к Озеру, которое воспринимается с «середины озера» и неожиданно обнаруживает замкнутую пространственную структуру. В «разомкнутом» новом городе еще сохраняются «острова» старого стиля и уклада жизни. Новый, недавно построенный рынок оказывается «светлее» тысячелетних храмов; новый «музей» художника из розового туфа и стекла внутри напоминает склеп. Но маленькая и старенькая его мастерская, а также многочисленные «домики поэтов» образуют «камерные, культурные пространства», противостоящие бескрайности времени и простора-кошмара.

Замкнутые и разомкнутые образы в одинаковой мере имеют право на положительное звучание и отрицательную оценку. Но есть ли общий критерий данного битовского выбора, в чем смысл положительного?

Нетрудно заметить, что в «творении» природы, в свете и воде Севана, таких же метафорических, как и содержание слова «божественный», в мастерской художника и домике поэта угадывается общий признак — это творчество. Дело не в слове — «творческий», — оно было «дискредитировано» лучшим образцом творчества — творением, — совершенством акта и формы самой природы. Человеческое творчество лишь подражание, «подглядывание», как любит говорить Битов. Самое главное уже свершилось — мир и человек созданы, — такова мысль многих битовских «творений» и «божественного совершенства», открывшихся ему в Армении. Несомненно другое: и безличная природа, и человеческое бытие отмечены высокой оценкой только через свою причастность к самой высокой и достойной форме существования — творчеству.

Об этой «творческой» подоплеке битовского выбора в системе пространственных образов говорит его собственное пристрастие ко всякого рода сундукам и чемоданам, обеспечивающим «рациональность, экономичность, эффективность», в котором автор признался в «Грузинском альбоме» (глава «Нальма первенства»). «А пристрастие, если проглядеть всю жизнь под этим чемоданным углом, таки было» (253). Чтобы свести на землю тройку парящих выше абстрактных понятий, приведем пример проекта-мечты одного такого «персонального» чемодана. «Он сочетал в себе идеи молиберта, кульмана, верстака — кабинета и типографии. Его можно было сложить в одну минуту, чтобы двинуться в любом, волею случая подсказанном направлении, и там... в ту же минуту этот чемодан раскладывался в столике с пишущей машинкой, собственной конструкции членистоногой лампой, пепельницей, кофеваркой и чуть ли не даже таким небольшим скромным кнотцем, в листик уместившим мою потребность в семье и даже в Боге...» (253—254). И опять же — мысль о творчестве, подкрашенная, правда, иронией, пронзывает это пресловутое битовское пристрастие к чемоданам. Да и не к чемоданам вовсе — довольно «угло-

ват» образ чемодана — предмета всевозможного рода мечтаний. — чтобы не разглядеть за ним защищенную именованно этим предметом идею творчества и странствия, странствия и творчества.

Существует еще один, третий, включая серию изучаемых нами пространственных образов, ряд объектов (бричка, шкатулка, город NN), обнаруживающих более чуткое отношение Битова к данной проблеме. В первом томе книга на форзаце помещен текст, представляющий собой выдержки из произведений трех авторов. Он затрагивает те же, «чемоданные», для Битова, а для нас — пространственные мотивы. Текст назван, конечно же, не иначе как «Чемодан» (Опыт автобиографии) и служит предисловием ко всей «Империю в четырех измерениях». Вот они, некоторые «события биографии» писателя:

«Он едет в огромной бричке, Это род укрепленного местечка... В северной ее части хранятся вина и съестные припасы, в южной — книги, мундиры, шляпы т. е. с. и е. с. С западной и восточной стороны она защищена ружьями, пистолетами, мушкетонами, саблями и проч. На каждой станции выгружается часть северных запасов, и таким образом мы проводим время как нельзя лучше». А. Пушкин. «Путешествие в Арзрум».

«Автор уверен, что есть читатели, которые пожелают даже узнать план и внутреннее расположение шкатулки. Пожалуй, почему не удовлетворить. Вот оно, внутреннее расположение: в самой середине мыльница, за мыльницей шесть — семь узеньких перегородок для бритв; потом квадратные закоулки для песочницы и чернильницы... потом всякие перегородочки с крышечками и без крышечек...» (Н. Гоголь. «Мертвые души»).

«Серж, — писал я, — ты знаешь, я строчу тебе это на арифметике...»

«Слыхал ли ты, Серж, будто Чичиков и все жители города Эн и Манюлов — мерзавцы? Нас этому учат в училище. Я посмеялся над этим». Л. Добчин. «Город Эн».

Таков текст, за маленьким пропуском во втором абзаце, вступления ко всей грандиозной книге А. Битова. И пушкинская бричка, и шкатулка Чичикова, более всех подходящая к проекту универсального чемодана, и город NN — это превосходные образцы замкнутости, автономности и мобильности. И в этих образах нашла свое место весьма традиционная в литературе связь творчества и путешествия. — «Поэзия — вся! — езда в незасмоемое» — писал В. Маяковский. Природа битовских замкнутых миров, можем уверенно заметить, относится к природе творчества; мысль о творчестве, мысль о книге — их источник.

Храмы, церкви, монастыри в «Уроках Армении» составляют особый ряд среди прочих архитектурных ансамблей. Образ храма — внешнего вида или внутреннего пространства — почти всегда, условно выражаясь, «негативен». Храмы довольно резко и пространственно, и семантически противопоставлены «простору», природе, окружающей миру. Именно последним приписывается положительная и религиозная семантика. Не в храме проявляется «творение», а в природе; не церковь, а природа является истинным «храмом». Попробуем обозначить специфику этого интересного подхода. В аспекте собственного, религиозного, назначения храмы как бы отстоят во времени, не являются храмами в полном смысле слова. Писатель в основном имеет дело с музеями и памятниками архитектуры — неким символом утерянного в нынешнее, «имперское», время культового смысла и культового назначения церкви. И герой (писатель), как человек своей атеистической эпохи, видит в храмах прежде всего печать человеческой (и только человеческой) деятельности — деятельности, воспринимаемой не как творчество, вне связи с эстетическими и религиозными послылками. И в конце концов обнаруживает он храм, но только в природе.

Храмов в произведении небольшое количество, но почти каждый из них как-то отмечен, индивидуален. Храм Звартноц, например, разрушен; церковь в Эчмиадзине — единственная из упомянутых действующая; Гарни — «единственный в Союзе языческий храм»; Гехард — составляет исключение в системе, и мы увидим, какое. Несколько храмов, и характерно разработанных, имеются в «Грузинском альбоме»: армянский Агарци и Джвари. И всегда храмы имеют одну общую структуру описания — в системе соотношения замкнутого и разомкнутого.

Начнем с наиболее классического примера — Эчмиадзинской действующей церкви. Очень отчетливо выражены два плана: внутренний и внешний. Внутренний мир

фальшив и искусствен, он по духу—симперский». «Внутри» происходит смещение истинного с ложным, истинного чувства, искренности с дешевой театральной игрой: «Так мне вдруг бросился в глаза какой-то базар: в одном месте служат, в другом поют, в третьем молятся, в четвертом глазают... В чем дело? Да верующих нет!» (34). С церковью произошла отрицательная метаморфоза—религиозное преломляется в светском. «... Направо—филармония. Налево—театр: Сзади—любопытство. И лишь впереди, на колених, тщеславие завсегдаята» (34—35). «Жизнь» и внешний вид церкви: «древнее тело огромного храма» казалось выстроенным «в конце прошлого века, а не шестнадцать веков назад—так все подновлялось и заменялось» (34).

Но совсем иное—снаружи, на поляне перед храмом: «Меня к выходу вытолкнуло, а я и рад—свет, воздух!—божественное пространство» (35). Вспомним, какое «сверхфизическое» значение имеют и свет, и воздух в армянских впечатлениях Битова (см. Севан)—они знак качественно иного измерения. Простор, поляна, новое измерение здесь и названы высоко: «божественное пространство». Мир открытого пространства строится по противоположным законам. Здесь царит мир. «Опять чудесная жизнь меня окружает, люди... Ешь, пей, славь Господа» (35). Здесь совершают жертвоприношения, здесь происходит настоящее «богослужение». Очевидна сила апитетичности и противопоставления внутреннего «театра» внешней «жизни», идея замещения светской, мирской «формы» религиозным «содержанием»: «Пропахло на мгновенье время, как только, наверно, в молитве да в счастье бывает, когда Господь слышит... А уж на эту полянку он непременно бросит взор—это будет для него воскресный отдых» (35—36).

И какая грандиозная картина «творения» разворачивается при описании армянского храма Агарцин в «Грузинском альбоме, опять-таки не храма самого, а мира вокруг него. «Творение», как мы знаем, символ творческой деятельности вообще, неважно чьей: человека, природы, Бога,—здесь выражено наглядно, пластично, совершенно не метафорически. «Вплотную подступили створы ущелья... А дальше ширилось, просыпалось, потягивалось, оживало, жило, цвело, разрасталось, разворачивалось и лилось, как из рога изобилия» (196). Семантика глагольных корней—вселенная разнообразных форм, цветов и качеств, а напор глагольных форм, изобилующих в описании, выражает движение, цветение, рождение жизни—одним словом, творение мира. Слово «мир» здесь главное («наш мир»; «мир это все»; «перед мной отворился мир» и т. д.). Храм же—подчинен «миру», заверчен в круговороте смыслов и символов творения, являясь одним из орудий творения. «Такого отсутствия я еще не встречал... увидил стронтель свои линии от нашего взгляда, и увидил наш взгляд, чтобы не храм мы увидели... а чтобы узрели, где он стоит, где мы живем» (197)—то есть мир. Идея и символика «творения» природы, заложенная еще в «Арке Чаренца», здесь реализовалась настолько полно, что образ «мира» доведен до уподобления с храмом: «Нет, не в храме, вот здесь мог я ружнугы на колени» (198, «Грузинский альбом»).

Одним из условий пространственной структуры является наличие обоих типов пространств. Там, где по каким-либо причинам отсутствует, например, внутренний план, не действует и внешний, а значит, не происходит преобразования, нет «творения», нет инспирации. Так произошло при осмотре обломков храма Звартноц. Внутреннего пространства не было, экскурсия была тягостна не только для героя, новичка, но и для его армянского друга. «Вся эта праздность наблюдательности, этой ложной остроты зрения унижала меня... Опять это мягкое насилие! Как заставить себя чувствовать что-нибудь?» (31). Подобное наблюдается и в «Грузинском альбоме» (глава «Не видно Джвари»). Церковь была заперта, герой не подал в нее, кроме того, снаружи туман застилал даль—«не видно Джвари» (внешний план ожидался, но он не был виден). Царила атмосфера отчуждения и безразличия, неопределенность в пейзаже навевала драматические для писателя мотивы молчания: «В молчании я обошел молчащий храм, по немой траве» (291). И далее—«Я написал эти страницы за ночь, а замолчал на полгода» (293).

Квинтэссенцией всех образов храмов является Гехард. Он вообрал в себя все семантические звучания и концепции, связанные с реализацией схемы «замкнутое—разомкнутое». Гехард—самое сильное духовное переживание А. Битова в Армении. И Гехард занимает исключительное положение в ряду всех храмов—внутреннее пространство не только перевешивает внешний вид храма, которого, в сущности,

нет: «Просто скала... обыкновенная» (93). Внутренний, замкнутый мир впервые поднялся на высоту «творения», на высоту, занимаемую обычно «простором», природой, миром—разомкнутой сферой. Даже звучащая песня армянских друзей писателя в храме являет собой подобие богослужения, заполняя пустоту недостающего битовским храмам действия, совершения.

Более, чем природа, Гехард был первозданным и совершенным. «Оно (подобие) было теперь обратным. Теперь эти скалы были подобны храму, из которого я вышел, и теперь природа уподоблялась ему» (94).

И здесь впервые и единственный раз сказано о Творце как о человеке, а о человеке, безымянном мастере храма, как о Боге. Такой высокой оценки не заслуживало еще ни одно творение рук человеческих: «пустое, человеческое дело постройка»—сказано об одном из храмов. О человеке же в главе «Гехард» говорится и более чем превосходной степени благодарности и хвалы. О мастере храма Битова говорит, как и о Боге, используя местоименное написание: ОН, ЕМУ, и т. д. (Даже графически количеством заглавных букв, мастер превзошел традиционного Творца—«ОН» больше, чем «Он»). «ОН» мог бы не молиться, не ходить в церковь, не знать слова Божьего.—в нем был Бог» (93).

Гехард был «творением» (природой, лучше природы) именно потому, что был создан, —а не построен, подобно другим храмам—самым сложным и по-человечески немислимым образом. «Никакие машины не могли сделать этого. Только руками, только ногтями, только выцарапать по песничке можно было этот храм» (93). Поэтому Гехард сгигит особняком.

Анализируя образы храмов, можно заключить о взаимозамещении творческой и религиозной концепций. То, что построено человеком, недостойно истинно совершенного создания—природы. Природа, имеющая «Творца», более причастна творчеству, чем храмы (кроме Гехарда). На храмы наложен запрет, настоящее назначение их утрачено—такowymi они предстают, во всяком случае, в «имперскую» эпоху.

В данной статье мы постарались проиллюстрировать развитую в писателе способность пространственного видения и подчеркнуть важность такого видения в качестве инструментария словесного художественного творчества. Различные реализации пространственной схемы «замкнутое—разомкнутое»—город, храм, дом и т. д.,—получая различное смысловое наполнение, обнаруживают так называемый «творческий» критерий всякого положительного выбора. То, что оценено по достоинству положительно, является таковым именно в силу своей «творческой» значимости, творческой природы, будь то ветхая мастерская художника или красивый уголок природы.

Таким образом, возможно осмыслить некоторые символы и образы преимущественно религиозной семантики: «божественное, божий свет, Творец, творение» как следствие замены религиозной концепции творческой. «Природа сотворена Творцом»—подобное заявление возможно только потому, что природа не сотворена человеком. Храмы же у Битова являются плодом человеческого творчества, поэтому они подвержены критике, как и всякое создание рук человеческих. Природа заменяет и реставрирует утраченное назначение храмов, не столько возрождая религиозное мышление, сколько инициируя сознание и потребность в творчестве, подобном «божественному», творческую активность человека.

И схема «замкнутое—замкнутое», как нам кажется, удачно участвует в моделировании понятийных символов «человеческое—природное—божественное».

Իր Վ. ՇՈՒԻՐԻՆ— Տարածական հարաբերությունների մի ֆանի բնութագրիչ կազմեր Անգրեյ Բիտովի «Հայաստանի դասերում».— Ա. Բիտովի ստեղծագործություններում տեղ են գրտել կերպարներ և գաղափարներ, որոնք համապատասխանում են գրողի ստեղծագործական մեթոդի և բնկալման էությանը, «Հայաստանի դասերում» կենդանի և անմիջական Հետաքրքրություն է գրանորում այնպիսի տարածական կերպարների հանդեպ, որպիսիք են արձակ բնապատկերը, տունը, բնությունը, տաճարը, լիճը, քաղաքը և այլն, որոնց միջոցով գրողը ձգտում է համադրել մարդկային ձեռքով արարածը և գեղեցկություն ու կատարելությունը շահանքները վերլուծելով վերոնշյալ կերպարները, հորվածի հեղինակը ցույց է տալիս, որ «Հայաստանի դասերում» հաստատվում է ստեղծագործության գաղափարն իրրև մարդկային արժանիքի բարձրագույն աստիճան, կյանքի ու գործունեության հիմնական ձև: