

*Д. Завельская*

## МЕСТО ПОДВИГА, ИЛИ ЗАГАДОЧНЫЕ ОСТРОВА ПОЭТА

В статье рассматриваются художественные особенности баллады С. Маршака «Ледяной остров». Сопоставление с другими произведениями поэта показывает элементы взрослого мироощущения, стилистическую близость символизму и позднему романтизму.

*Ключевые слова:* Маршак, Толстой, баллада, образ, стиль, стихотворный размер.

Среди произведений С. Я. Маршака, неоднократно переиздававшихся в сборниках для детей, есть одно произведение, далеко не снискавшее той же популярности, что «Человек рассеянный», «Рассказ о неизвестном герое», «Мистер Твистер» или «Почта», но весьма примечательное. Это пришлось проверить опытным путем, либо называя его заголовок любителям поэзии Маршака, либо цитируя строки оттуда. Отчасти то, что стихотворение меньше известно, хотя и публиковалось вместе с вышеозначенными произведениями, и составляет своего рода загадку.

Между тем это произведение в детстве меня очень «зацепило», как сейчас говорят, и не отпускает до сей поры. Этот феномен и привел к разноплановому исследованию, положенному в основу настоящей статьи.

Речь о индивидуальном субъективном восприятии художественного произведения может показаться не очень корректной, однако в научном контексте сама по себе субъективность должна быть предметом собственно объективного изучения, а вовсе не поводом для псевдонаучной укоризны. Тем более, если речь идет о субъективном впечатлении от художественного текста. Рецептивные факторы бытования самого феномена эстетики нередко упускаются в так называемых «объективных» исследованиях поэтических текстов, что порой сводит на нет телеологию такого исследования.

Именно поэтому данное изыскание отталкивается от самого личного «субъективного» восприятия, стремясь в сердцевине индивидуальной реакции высветить основы объективного воздействия текста.

Итак, «Ледяной остров» Маршака с первых дней его прочтения захватил меня небывалым ужасом. Сейчас могу сказать точно — ужасом, несомненно, экзистенциальным, всепоглощающим чувством пронзительной тоски и безнадежности. Разумеется, катарсис благополучного исхода, который переживался именно как катарсис, с выплескивающимися слезами облегчения, помогал преодолеть ужас, но при этом его никак не отменял. Более того, не отменяет до сей поры, и то ощущение от «Ледяного острова» периодически всплывает спонтанно остро среди наиболее драматических и тягостных моих переживаний.

На этом хотелось бы решительно уйти от дальнейшего самоанализа, который здесь может стать лишь профанирующим фактором, и вернуться к самому ощущению. Которое, несомненно, было продиктовано драматизмом сюжета, но в гораздо большей степени — силой поэтической выразительности. Поскольку образ полярных просторов превышает и по выразительности, и по объему напряженность драмы сюжетной:

Раненье серьезно, грозит слепота,  
Посадка на лед невозможна [Маршак 1958, с. 173].

Для того чтобы максимально объективно подойти к этому образу, необходимо уточнить принципы изобразительности у С. Маршака. Особенно стоит обратить внимание на статьи М. Петровского, изучавшего и генеалогию некоторых образов, и эволюцию поэтики писателя. В частности, в «Странном герое с Бассейной улицы» мы найдем великолепное исследование истории создания «Человека рассеянного», происхождение которого включает в себя множество вполне взрослых культурологических и исторических аллюзий, причудливым образом породивших веселое, легкое (но далеко не простое, как показывает автор статьи) и энергичное произведение, прекрасно воспринимаемое и запоминающееся ребенком.

Иначе обстоит дело с «Ледяным островом». Конечно, на малойшей он не рассчитан. Это вполне драматический и героический сюжет, ориентированный (внешне) на школьно-подростковую советскую аудиторию. Эпоха сталинского ампира порождала немало подобных сюжетов, особенно накануне и сразу после Великой Отечественной войны. Из стихотворных произведений подобного плана стоит вспомнить по-своему изящную и выразительную «шпионскую» мини-поэму А. Барто «На заставе» 1936 г. Кстати, отметим, что в первой редакции «Ледяного острова» упомянут Сталин, причем его имя становится финальным крещендо «повести в стихах»:

Для этого стоило прыгать с высот,  
 В седой океан, на изрезанный лед,  
 На снег между темных проталин,  
 Куда молодого десантника шлет  
 На помощь товарищу Сталин [Маршак 1950, с. 301].

Конечно, было бы крайне наивно упрекать поэта за сей идеологический пассаж. Позже мы вернемся к тому варианту финала, который публиковался уже после XX съезда во всех последующих переизданиях «Острова» (уже в публикации 1958 г. финал изменен).

Совершенно очевидно, что героический сюжет предполагает противостояние чему-то враждебному, опасному и преодолению опасности. Чем опасней, тем героичней выглядит преодоление. Таким образом, можно было бы объяснить нагнетание атмосферы в «Ледяном острове» неизбежностью поставленной поэтической задачи: продемонстрировать волю и мужество советского военврача на контрасте с огромностью полярной стихии, откровенно жестокой и враждебной человеку. Некоторые намеки на этот контраст мы встречаем в статье А. Ивича [Ивич 1969, с. 112], но их нужно буквально выискивать с лупой, поскольку само нагнетание тщательно отрицается (почти с «фрейдистским» усилием в духе психологического «отрицания»), что неудивительно для 1969 г.

Подтверждение существования контраста мы найдем в произведении Маршака, но «рациональное» его объяснение весьма ущербно. Во-первых, в детской литературе (а мы пока рассматриваем «Остров» в контексте «детской» поэзии) необходим разумный психологический баланс между масштабностью отрицательного начала и мужеством положительного героя. В мини-поэме Барто, упомянутой выше, есть и тревожность обстановки, и местами — нагнетание мрачности, но оно очень дозировано. Нет никакой нужды для подчеркивания героичности мальчика и пограничника расписывать особенную злобу вражеского пса или усиливать мотив коварства вражеских замыслов.

Обратимся к героическим сюжетам самого Маршака. Пропорции явно соблюдены и в «Пожаре», и в «Рассказе о неизвестном герое». Особо подчеркнем, что и в этих произведениях, и в «Ледяном острове», как и в «Войне с Днепром», герой противостоит именно стихии, а не персонифицированному врагу, что крайне важно для дальнейших рассуждений.

Пожар дан двумя-тремя штрихами, на описание его в обоих упомянутых случаях отводится несколько строк. В «Неизвестном герое» эффект усилен мотивом личной драмы:

Женщина, плача, подходит к пожарным:  
 «Девочку, дочку спасите мою!»

Одна строчка — слезы. Одна — материнская мольба. И все. Пламя же, показанное одной строкой выше, одной строкой и потушено: «Пламя сменяется чадом угарным».

Несколько масштабнее стихия предстает в «Войне с Днепром». Но и здесь перевес текстового объема — на стороне Человека. И какой перевес! Кран и бурильщик уподоблены могучим животным. Вода же всегда просто вода:

Вкруг быков бушует пена,  
 Но вода им по колено.

В «Ледяном острове» — кардинально иной расклад. Объем текста, уделенный описанию полярного мира, превосходит в разы описание действий героя. Здесь мы не считаем его разговоры с начальником, поскольку в героическом сюжете важен сам момент взаимодействия героя со стихией. И, собственно, прямое его противодействие явлено лишь кратким эпизодом, когда

...его ветер куда-то отнес,  
 Он сел не на остров, а в воду.

Причем обе эти строчки балансируют чуть не на грани анекдота: звона как, хотел на остров, а сел-то в воду (брезжит — в лужу или в галошу). Но в общей динамике событийности, разумеется, этот фривольный стилизованный акцент «затеривается», по слову Л. Выготского. Факт один — драматизма в стиле тут нет.

Драматизм проявляется, впрочем, довольно своеобразно, в следующих строках:

Помог парашют человеку в беде,  
 Но стал его недругом лютым,  
 И долго барахтаясь в талой воде  
 Боролся пловец с парашютом [Маршак 1958, с. 178–179].

Борется наш герой не со стихией, а с собственным снаряжением. Тоже несколько анекдотичный поворот, но ситуация-то вполне серьезна! И горькую «иронию судьбы» может оценить читатель совсем иной аудитории, нежели школьная. Это... взрослый и выдавший виды читатель... Знающий, что героизм зачастую при таких-то обидных и нелепо-жесточких поворотах случая приходится проявлять без всякой эпической торжественности. Отсюда протянется ниточка к шаткой гипотезе, способной объяснить особенности «Ледяного острова», но пока вернемся к герою и к стихии.

При более тщательном исследовании текста мы выявим еще одну особенность, которая очевидно не встраивается в идею контраста и подчеркивания героизма враждебностью «злого» начала. Это собственно «характер» зла. В обоих «пожарных» произведениях Маршака стихия огня активна, как и сам герой. Она опасна этой своей активностью, и потому требует немедленных действий, как от Кузьмы, так и от парня в кепке. Оба бросаются в дым и пламя, спасая Леночку и безымянную дочь плачущей женщины.

Несколько иначе выглядит противостояние в «Войне с Днепром», поскольку Человек изначально сильнее воды и выглядит скорее успешным завоевателем, чем собственно рискующим героем. Он эпичен в самом архаичном, теургическом смысле слова, он насыщает свирепых чудовищ, подобных слонам и великанам, на непокорную воду. Так что к героическому сюжету это противостояние нельзя отнести, однако в контексте противодействия человека и стихии его совершенно необходимо здесь рассмотреть. Главное же, что роднит «Войну» и «пожарные» произведения Маршака, отделяя все три от «Острова», — активность и динамика «противной стороны».

Полярный мир в «Ледяном острове» статичен, огромен и неизменен. При этом он не пассивен, он — «вещь в себе». Он чужд героям (считая и обоим полярников) своей сутью, а не своими действиями. И вот эта суть развернута Маршаком во всей ее безбрежности и... непреодолимости... Очень странное слово для характеристики героического произведения, но данность неоспорима. Побездены пожары, усмирена строптивница-вода. Север неколебим и вечен.

Только две его особенности, имеющие активно-опасную сущность, упомянуты в тексте — «вьюги и ветры», которые в одной из строк «грозят» самолету. Но парадоксально лишь грозят. Нет ни слова о непосредственных опасностях, связанных с ними.

Чтобы показать особенность пропорций текста, приведем здесь более развернутый отрывок:

Над тундрой сибирской гудит самолет,  
Грозят ему вьюги и ветры,  
Пять тысяч, шесть тысяч, шесть тысяч пятьсот  
Легло позади километров.  
И вот позади остается Сибирь  
В мохнатой овчине тумана,  
Открылась пустынная, бледная ширь,  
Белесая муть океана.  
Под солнцем багровым летит самолет  
Над бледно-зеленой страной.  
Ложится он набок, и вздыбленный лед

Встает на мгновенье стеною.  
Не видно нигде ни полоски земли,  
Равнина мертва, нелюдима... [Маршак 1958, с. 176–177].

Сравним с пожаром, водой и даже с грозой из мини-поэмы Барто, упомянутой выше. Именно то, что могло бы привлечь внимание школьника, в данном фрагменте «Острова» не усилено, а нивелировано. Оно снова «затеривается». Столкновения нет, вьюги и ветры упомянуты почти вскользь, как деталь общего плана. Да, безусловно, описание пожара тоже было кратким, но там это был яркий штрих, крупный и резкий мазок, сгусток энергии. Здесь тягучая строка среди других мерных, тягучих строк, вся сила которых в особом настроении, которое и пронизало меня когда-то неизбежным ужасом.

Пожар порождает испуг, знакомое ребенку чувство. Но что должно читаться в монотонных «качаниях» ассонансов и сонорных аллитераций, словно гудящих и стонущих, как не бесконечная и безнадежная тоска? Вспомним, свой литературный путь Маршак начинал поэтом для взрослой публики. Помимо сатир он писал не слишком яркую, но милую лирику вполне в духе декадентов.

И уж, конечно, тоска Анненского и Блока как стилистический и экзистенциальный контекст была ему знакома. В своей ранней, «взрослой» (в плане адресата) поэзии Маршак был подражателем, что никак не может быть поставлено ему в упрек. В нашем случае важно, что он был человек, чутко улавливающий чужой стиль, вбирающий и воспроизводящий его. Это замечательным образом показано в известной статье М. Л. Гаспарова и Н. С. Автономовой «Сонеты Шекспира — переводы Маршака», где проведен тщательный анализ выразительных средств, способов достижения через эти средства философской цельности поэтического произведения.

Благодаря работам С. Сухарева (Мурышкина) [Сухарев] и М. Л. Гаспарова с Н. С. Автономовой [Гаспаров, Автономова 2001] мы можем увериться: Маршак никогда не оперирует выразительными средствами поэзии ради украшения, «настроение» для него всегда имеет прочную связь с единством онтологической системы поэтического мира. Поэтическая форма для Маршака была именно мировоззренческим инструментом, стиль классической поэзии мыслился им в зрелом периоде творчества как широкий и объемный контекст самоощущения человека в бытии, определяющий эмоциональные и этические реакции.

Это позволит решительно отменить всякое предположение о «случайности» показанной выше диспропорции: одна строка на

«активное» начало (вьюги и ветры) и восемь (!) строк на тоскливое «стонущее» описание беспредельных полярных просторов. И, конечно, не только звукоряд здесь важен. Описательность воплощена очевидной цветовой гаммой, которая весьма характерна для «декадентской» эстетики. Два раза повторено слово «бледный», практически невозможное для детской поэзии. А в одном случае еще и «бледно-зеленый»!

Было бы слишком громоздким отвлекаться здесь на тщательный анализ аналогичной цветовой гаммы в поэзии Серебряного века, пытливый читатель сам может углубиться в него и подтвердить или опровергнуть гипотезу. Остановимся лишь на самой очевидной характеристике — это мертвенность. И действительно: «Равнина мертва, нелюдима...»

Есть в «Ледяном острове» и еще одно описание Севера, также существенно превышающее по пропорциям активное начало в границах единого фрагмента. Это описание самого острова:

Возник этот остров из старого льда,  
А почвенный слой его черный  
Сюда нанесла по песчинке вода  
Веками работы упорной.  
Стоит здесь не больше недель четырех  
Холодное, бледное лето,  
Растет из-под камня один только мох  
Седого и черного цвета.  
Весною здесь пуночка робко поет,  
Проворная, пестрая птичка,  
Тепло возвещают утиный прилет,  
Да черных гусей переключка [Маршак 1958, с. 179–180].

Итак, три раза «черный», один раз «седой» и снова — «бледный». Причем в характеристике лета, которое еще и холодное. И короткое... «Пестрота» пуночки тонет в этой гамме, это пестрота «робкая», как и пение маленькой птички.

Неужели это «детская» гамма? Но тут возникает обоснованное возражение, ведь с самого начала говорилось о впечатлении ребенка, причем дошкольного возраста. Значит, детское сознание вполне способно уловить этот напор тоски и уныния. Разумеется, способно. Детское сознание вообще очень чутко. Речь идет о неком каноне жанра «для детей». О том, что уловить-то оно способно, а вот осмыслить в том философском ключе, который соответствует настроению в поэзии Маршака, — нет.

Главное же, что пока можно заключить на основе проделанного анализа: в тексте «Ледяного острова» парадоксальным образом под-

виг и стихия автономны. У них разное звучание, разная динамика и стилистика. И различен текстовый объем — в пользу стихии. Герой преодолевает пространство, справляется с испытаниями и спасает человека. Стихия безразлично продолжает существовать в том онтологическом смысле, который воплощен проанализированными изобразительно-выразительными средствами.

Подвигу соответствует сюжетная составляющая стихии — описательная. Но есть еще одна важная составляющая поэтики «Ледяного острова» — это активное «человеческое» начало, представленное не главным героем, а прочими персонажами, второстепенными или вовсе обобщенными.

С одной стороны, это два полярника, попавшие в отчаянное положение. С другой — условные врачи, спешащие к больным. Начнем с последних:

В любую погоду с утра до утра  
По городу ходят к больным доктора.

Это пока звучит вполне в духе детской советской поэзии, энергично-дидактичной, показывающей функционирование определенных полезных социальных механизмов.

Но вот как поданы уже конкретные образы:

Иль с красным крестом на стекле и борту,  
Пугая прохожих гудком за версту,  
Машина закрытая мчится  
К бессонным воротам больницы.  
А в дальнем краю, среди горных стремнин,  
Куда не проникнут колеса машин,  
Оседланный конь быстроногий  
Летит по отвесной дороге.  
Песчаную степью кибитка ползет,  
В полярных просторах летит самолет,  
И мчатся в упряжке собаки  
По снежному насту во мраке [Маршак 1958, с. 174].

Динамика? Да, но динамика тревожная и порой просто зловещая: машина пугает людей, она закрыта, конь летит по опасной дороге, а кибитка — вовсе еле движется. А с упоминанием «северной» темы краски сгущаются, чтобы мощным крещендо стало «во мраке». Но и до мрака — ни одной светлой краски, ни одного эмоционально приподнятого слова.

Дальше — больше:

Но может ли путник проникнуть туда,  
Где рушатся горы плавучего льда?

Куда не дойти пешеходу,  
 Куда не доплыть пароходу,  
 Где лодки своей не причалит рыбаки,  
 Не ждет самолетов посадочный знак,  
 Где даже упряжке полярных собак  
 В иную погоду нет ходу [Маршак 1958, с. 174].

Пять отрицательных конструкций! Пять ритмически повторенных оборотов, напрочь и безоговорочно отрицающих все способы движения и достижения цели, звучащих как похоронный набат и завершенных еще более сильным крещендо, бесповоротным приговором: нет ходу! (Этот акцент безнадежности с упрямой благонамеренностью и даже испуганно отрицается в статье А. Ивича. Но неужели стоило бы отрицать то, о чем нет помину? [Ивич 1969, с. 112]).

Не многовато ли этого описания для подчеркивания героизма военврача? Пионерская аудитория вполне способна оценить энергию капитана военной службы и восхититься им, как неизвестным героем, или пожарником Кузьмой, или мальчиком и пограничником из произведения Барто, видя его в динамике событий (прыжок с парашютом, спасение из талой воды, искусная хирургическая операция). Вспомним, кстати, и произведение Маршака «Катя Буданова» — о героической советской летчице. Сюжет там куда трагичнее, героиня не возвращается с задания, но тон — куда бодрее. Порою просто брызжет яркими, энергично-светлыми и лаконичными образами-«вспышками».

И снова повторим вопрос — зачем в «Ледяном острове» полезную человеческую деятельность окрашивать в столь угрюмые тона?

Что же с полярниками? Сперва их жизнь представлена как мирная и даже уютная:

...ведут, чередуясь, работу,  
 Да книжки читают, а в ясные дни  
 Выходят с ружьем на охоту.

Четыре строки до трагедии, а вот что после:

Но вот на зимовье случилась беда,  
 Один из полярников ранен.  
 Ружье ль сплеховало, патрон ли подвел —  
 Кто знает? В глубоком сугробе  
 Его полумертвым товарищ нашел  
 В тяжелом бреду и в ознобе [Маршак 1958, с. 172].

Что произошло, остается непонятным. Предположим, ружье сплеховало, и медведь, о котором сказано прежде, изрядно потрепал

метеоролога, но почему-то оставил живым и не съел. Или ружье само выстрелило в глаз? Пуля отрикошетила?

Воспоминаний пострадавшего нет, есть сон в бреду, задающий новую загадку:

Всю ночь на подушках метался больной,  
 А взломанный лед скрежетал за стеной,  
 И слышался грохот прибоя.  
 И снилось больному: он едет в Москву,  
 И где-то в дороге ложится в траву,  
 И слышит листву над собою...  
 Но чаще и громче удары колес,  
 Пронзительный скрежет железный,  
 И поезд несется с горы под откос.  
 Ломая деревья, летит паровоз  
 Со всеми вагонами в бездну... [Там же, с. 173].

Судя по всему, во сне полярник ехал в Москву не на том поезде, что потерпел крушение. Потому что он как будто слышит сквозь шум листвы нарастающие по громкости удары колес и скрежет. Но углубляться в эту деталь здесь не стоит, довольно уже развития сна: от приятного ощущения в траве под листвой — к жуткой и необратимой катастрофе. Ударное слово — «бездна», как прежде было — «во мраке».

Возражение, что, дескать, Маршак весьма реалистично воспроизвел кошмар страдающего человека в горячке для усиления эффекта, осмысленно лишь отчасти. Сон в стихотворном произведении никогда не может быть случаен по своему внутреннему наполнению, в данном случае это видение, концентрирующее в себе актуальное и значимое, резко акцентированное переживание. И форсированная звукопись «рзскржтжлз» (которая не может быть у Маршака случайным украшением) тому подтверждение.

Мотив катастрофы во сне усиливает предыдущий мотив — безнадежность попыток радиста при лечении своего товарища:

Повязки менял и прикладывал лед,  
 Но легче не стало больному.  
 Всю ночь на подушках метался больной,  
 А взломанный лед скрежетал за стеной  
 И слышался грохот прибоя [Там же].

Усилия человека бесполезны, стихия, обступившая маленький дом, зловеща, но безразлична (грохот и скрежет льдин упоминается в произведении несколько раз, но не в ключе непосредственной опасности, а как самостоятельный аутохтонный образ, свидетельство «особой» и отдельной от людей жизни полярного мира), и эти-то

зловещие звуки, сливаясь с ощущением безнадежности, воплощаются в катастрофе из горячего сна.

Снова спрашиваем: не много ли для советских пионеров мрака, ужаса и трагизма?

И чем это должно быть компенсировано по эмоциональному строю? Логично предположить, что с прибытием врача тон должен заметно поменяться. Однако...

Первые знаки, замеченные с самолета, окрашены не менее унылыми и тревожными эмоциями: «...примерещилось где-то вдали ползущее облачко дыма».

А вот как появляются жилье и человек:  
Уж виден в тумане игрушечный дом,  
А рядом на льду — человек.  
Как он одинок, как беспомощно мал  
В пустыне холодной и белой,  
Но Родину-мать он на помощь позвал,  
И помощь к нему прилетела [Там же, с. 181].

Опять эмоционально акцентировано одиночество, подчеркнута малость, а в следующих строфах и подоспевшая помощь оказывается под угрозой (как мы помним, из-за досадных, но смертельно опасных злоключений с парашютами).

Достигший, наконец, заветной цели капитан выглядит отнюдь не победительно:

Никто б не узнал офицера, врача  
В продрогшем насквозь человеке,  
Он шел, за собой парашот волоча,  
И наземь текли с него реки.

А восстановленное благополучие совсем просто и буднично:

Сменил он одежду, умылся, согрел  
Над печкой дрожащие руки...

Но контраст человеческой малости и огромности полярного мира опять возвращается и в этом контексте:

И только потом принялись за еду  
И час провели в разговоре  
Усталые люди в избушке на льду  
Среди необъятного моря [Там же].

Таким образом, мы можем вычленим три значимых лексических пласта произведения по степени уделенного им объема текста:

1. Доминирующая описательность, в которой подчеркнуты статические свойства природы, нагнетается ощущение тоски, беспредельности, угрюмости, мертвенного холода.

2. Динамика человеческой деятельности, эмоционально акцентированная, но пронизанная тревогой, опасностью, драматизмом, безнадежностью или одиночеством и нигде не скрашенная светлыми и жизнеутверждающими эпитетами.

3. Та же человеческая деятельность — в будничных или лаконично-деловых тонах, причем благополучные моменты оказываются самыми будничными.

Теперь пора вернуться к проблемам стиля, ведь мы отталкиваемся от утверждения, что стиль для Маршака воплощал начало мировоззренческое, философское. Таким «внутренне своим» стилем, выражающим наиболее близкую ценностную систему и эмоциональный строй, для Маршака, по мнению М. Л. Гаспарова и Н. С. Автономовой [Гаспаров, Автономова 2001, с. 405], стала классика русского романтизма. В самом деле, казалось бы, романтический стиль более всего подходит для героического сюжета. Но не нужно механически проецировать на романтизм крайне зауженное понятие «романтики», романтизм гораздо сложнее именно в мировоззренческом своем аспекте.

В «Ледяном острове» мы найдем слова и словосочетания, словоно пришедшие из иной поэтической эпохи: далеких селений; ...напролет, гоня неотвязную дрему; горные стремнины; отвратил; И снова могучая сила / Его на лету подхватила; с холодных высот; по бледному своду; недругом лютым; возвещают; в самую злую из горьких минут.

Такого обилия архаики (конечно, здесь речь об архаике относительно советской поэзии, архаике XIX в., а не «глубокословной славенцизне») мы больше не найдем ни в одном из детских стихотворений Маршака. Но чувствуется в этой стилистике не романтизм Жуковского, а, скорее, зрелый Пушкин. Обратим внимание на размер — четырехстопный амфибрахий. Единственный, зато какой выразительный, пример четырехстопного амфибрахия у Пушкина — «Песнь о Вещем Олеге».

Гораздо чаще этот размер встречается у другого русского поэта — А. К. Толстого. Перечислим произведения, написанные им в этом метре: «Василий Шибанов», «Гакон Слепой», «Забыл свою веру, забыл свой язык...», «Змей Тугарин», «Довольно, пора мне забыть этот вздор!», «Дробится и плещет...», «К Роману Мстиславичу...», «Канут», «Не пенится море, не плещет волна...», «С ружьем за плечами...», «Песня о Гаральде и Ярославне», «Песня о походе Владимира на Корсунь», «Пустой дом», «Садко», «Слепой», «Три побоища». Из них благополучно заканчиваются «Змей Тугарин»,

«К Роману Мстиславичу...», «Песня о Гаральде и Ярославне», «Песня о походе Владимира на Корсунь» и «Садко». Оптимистичен лирический этюд «Дробится и плещет...». Относительно благополучен финал «Слепого», но суть его, скорее, в философском осмыслении неудачи. Трагичны «Василий Шибанов», «Гакон Слепой», «Канут» и «Три побоища». Драматичны «Забыл свою веру...», «Довольно, пора мне забыть этот вздор!», «С ружьем за плечами...» и «Пустой дом» (более ранняя редакция — «Забыл свою веру...»).

По тональности (в том числе и сугубо фонетической), стилистике и общему настрою «Три побоища» и «Пустой дом» ближе всего к «Ледяному острову», а именно к тем фрагментам текста Маршака, которые несут черты романтического стиля (описания Севера — 1-й лексический пласт и «драматической» человеческой деятельности — 2-й лексический пласт).

Обнаруживается также неожиданная переключка сна о поезде и баллады «Канут» (по принципу центона):

И снилось больному: он едет в Москву [Маршак 1958, с. 173];  
Он едет к беде неминучей [Толстой 2001, с. 231].

Собственно, сон больного — именно о «неминучей беде».

Есть и почти буквальная текстуальная переключка с «Пустым домом» первой части «Острова», которой мы пока не касались (легенда про Удрест):

Книги покрыла столетняя пыль,  
Червь переплеты их ест [Маршак 1958, с. 171];  
Их пыль покрывает, и червь их грызет [Толстой 2001, с. 174].

Разумеется, все эти переключки и соответствия — гипотеза, но гипотеза, исходящая из существующих на данный момент изысканий о принципах стилистики Маршака. В статье А. Ивича «Ледяной остров» без обиняков назван «балладой» [Ивич 1969, с. 107]. Это, разумеется, не баллада в народном духе. Маршак переводил немало баллад из народной английской поэзии, некоторые воспроизведены им в четырехстопном амфибрахий, но композиция и стилистика их заметно отличаются от «Ледяного острова», который является балладой романтической, в которой крайне важны описательно-лирическая часть, настроение, эмоция.

Обратим внимание на другие стихотворения Маршака, написанные четырехстопным амфибрахий: «Две елки» («После праздника»), «Не знаю, когда прилетел соловей», «Последний фонарь за оградой», «Солнышко», «Счастье», «Ты много ли видел на свете

берез?...» (есть еще стихотворения периода Великой Отечественной войны — сатирические, по мотивам «Песни о Вещем Олеге», но там размер продиктован исходным текстом). Это не очень специфичный размер для лирики Маршака, однако стоит обратить внимание на содержательную часть: во всех названных стихотворениях присутствуют развернутые природные образы, насыщенные отчетливой эмоцией и с явной метафоризацией. Как минимум три из них очень созвучны лирике А. К. Толстого: «Не знаю, когда прилетел соловей», «Последний фонарь» и «Счастье». Пожалуй, не зная, кем написано стихотворение про соловья, его можно вполне принять за текст Толстого. Приведем здесь две строфы для наглядности:

Ты издала дробь соловья улови —  
И долго не сможешь уснуть.  
Как будто счастливой тревогой любви  
Опять переполнена грудь.  
Тебе вспоминается северный сад,  
Где ночью продрог ты не раз,  
Тебе вспоминается пристальный взгляд  
Любимых и любящих глаз [Маршак 1962, с. 91].

И совсем по-толстовски звучит первоначальный вариант финала «Солнышка»:

Великое именем нежным зови —  
Его не унизишь словами любви [Маршак 1970, с. 47].

Подчеркнем, здесь не идет речь о прямом подражании или столь любимом некоторыми исследователями «заимствовании», но с большой долей вероятности можно усмотреть здесь органичное восприятие строя поэзии А. К. Толстого, его интонационного рисунка, его звучания и его духа. На данном этапе изысканий это утверждение может быть только гипотетическим. Однако это самая ближайшая аналогия в русской поэзии: ничего похожего у Пушкина, Лермонтова и тем более Жуковского найти нельзя. Так что приходится остановиться на предположении, что четырехстопный амфибрахий для Маршака ассоциировался преимущественно с поэтикой Толстого, вполне возможно, что и неосознанно, а именно «в тоне и духе», по слову М. Бахтина.

Но как в таком случае подобную аналогию согласовать с предыдущим утверждением о декадентском мотиве тоски? Ответ один — через культурный код, который был воспринят модернизмом от романтизма. К символизму Блока и Анненского это имеет самое близкое касательство. Мотив тоски, безнадежности и уныния

мы встречаем и у А. К. Толстого в том же «Пустом доме» или «С ружьем за плечами...». Цветовая гамма «Ледяного острова» ближе декадентской эстетике, однако преимущественные средства ритмического и фонетического стихотворного выражения Маршак берет из русской классической поэзии, активируя и актуализируя таким образом общее в этих течениях.

Любопытно, что «Ледяному острову» предпослан эпитафия из стихотворения Языкова, романтика более раннего, нежели Толстой, но процитированное стихотворение противоположно «Острову» не только по размеру и тону, а и по смыслу. «За далью непогоды» герой Маршака встречает вовсе не «Блаженную страну», а страну мрачную, мертвенную и враждебную.

Таким образом, героическая «романтика» оказывается поглощенной более глубокой сущностью романтизма. Что же составляет эту сущность на философском уровне? Разумеется, это философия природной стихии, отнюдь не всегда «целительной», но всегда более истинной и могучей, чем слабый разум человека. Человек может слиться с ней, или бросить ей вызов, или созерцать это могущество в «страхе и трепете», но всегда с уважением. Не случайно именно в романтическую эпоху родился знаменитый труд Серена Кьеркегора, положивший начало экзистенциализму именно как самосознанию человека перед лицом властных и необоримых сил; доминанта этой философии — «мужественное отчаянье».

Не ставя знак равенства между романтизмом и экзистенциализмом Кьеркегора («Страх и трепет» был создан уже в 1843 г., в период развившегося и постепенно угасавшего романтизма), мы должны признать несомненную их близость. Экзистенциализм был порожден эпохой романтизма, но никак не лежал в основе его, однако вместе с романтизмом яростно сопротивлялся рационалистическому взгляду на мир и человеческую судьбу. «Мужественное отчаянье» вызрело в недрах романтизма, и дух его, равно как отважно-горькое признание силы рока и стихий, полностью воплощены балладами и лирикой Толстого.

Однако Кьеркегор поманил нас в нашем изрядно причудливом путешествии к холодным берегам Норвегии. Последуем за ним, чтобы не упустить из виду «сказочный остров Удрест», а точнее — «Ут-Рёст». Именно так это название вымышленного острова выглядит в последней редакции пересказа для детей книги П. К. Асбьёрнсена «На восток от солнца, на запад от луны», выполненной коллегами Маршака — переводчицами и сотрудницами Ленинградского от-

деления Детгиза А. Любарской и Т. Габбе. Собственно, в книге Асбьёрнсена для детей обозначен пересказ именно Любарской, но посвящена она Т. Габбе. Несомненно, история их совместной работы над книгой могла бы дать ответы на некоторые загадки первой, «легендарной», части «Ледяного острова». Например, о каких «старинных книгах» пишет Маршак? Существует как минимум один более ранний перевод сказки С. М. Макаровой, опубликованный в издании сказок издательством Вольфа в 1901 г. Там волшебный остров назван именно Удрестом.

Скорее всего, Маршак помнил именно тот перевод. Но, так или иначе, в стихотворной легенде мы найдем мало общего с сюжетом норвежской сказки. Скорее этот сюжет согласуется с эпитафией из Языкова: сказочный Ут-Рёст — это волшебный остров благополучия и изобилия, совсем не похожий на место обитания двух советских полярников. Впрочем, и рыбак Матиас из сказки вовсе не романтический герой. Оригинал книги Асбьёрнсена действительно могла покрыть «столетняя пыль», ибо вышла она в Норвегии в 1841 г. Перевод Макаровой вряд ли был доступен новым поколениям. При этом не знать о работе Любарской и Габбе над новым переводом Маршак никак не мог. Скрытое посвящение репрессированной коллеге?

Конечно, Габбе была отпущена уже в 1938 г., а ко времени создания «Ледяного острова» пережила (с огромными лишениями) Ленинградскую блокаду. Но в сталинские времена и при подобных обстоятельствах такое посвящение в открытой форме было невозможно. Стоит заметить, к слову, что отцом Тамары Габбе был... военврач... Случайны ли все эти совпадения?

Важное свидетельство современницы:

Тридцать лет она была первым редактором С. Я. Маршака, редактором негласным, неофициальным, другом, чей слух и глаз нужны были поэту ежедневно, без чьей «санкции» он не выпускал в свет ни строчки. Я не раз была свидетельницей этой их совместной работы. Сначала — ученица Самуила Яковлевича, один из самых близких единомышленников в знаменитой «ленинградской редакции» детской литературы, в 30-х годах Тамара Григорьевна стала самым требовательным редактором самого поэта [Смирнова 1966, с. 295–296].

Эти слова написаны в 1946 г. к первому выпуску «Были и небыли», тем же годом датирован и отзыв самого Самуила Яковлевича. Он с большим вниманием следил за работой Тамары Григорьевны. Однако до 1966 г. книга, получившая положительные отзывы Чуковского и Твардовского, так и не вышла. В том же 1946 г. создается и «Ледяной остров». И Т. Габбе вряд ли могла не знать подробностей работы Маршака над этим произведением.



О тесном ее дружеском и творческом общении с Маршаком можно много почерпнуть из дневников Л. К. Чуковской [Чуковская 2001, с. 128–157]. Но темы наших изысканий там не отражены. В любом случае работа Любарской и Габбе над пересказом Асбьёрнсена для советских детей именно снимала с книги «столетнюю пыль».

Похоже, наш путь среди загадочных островов становится чересчур извилист или может показаться таким стороннику благонамеренной оценочной характеристики. Но из чего только не растут стихи? И вовсе не всегда «из сора». Как мы увидим, «странным» оказался и герой произведения, на первый взгляд, весьма прямолинейного.

Странным, не в смысле происхождения, а в аспекте той роли, которая отведена ему Маршаком. Героя романтического произведения, но, по сути, отнюдь не романтика. «Ледяной остров» ему и посвящен — капитану военной службы П. И. Буренину, с которым Маршак встречался лично. О чем они говорили? Вполне возможно, что и не «час провели в разговоре», а куда больше. Или — куда меньше, ведь оба занятые, «усталые люди». Одно очевидно, Буренин не стал бы повествовать о своем подвиге в романтическом стиле. Врач, прошедший войну, прыгавший с парашютом и не только «в седой океан, на изрезанный лед», а и за линию фронта, в партизанский отряд...

Не его ли голос — прямой, деловитый и простой — становится интонационной альтернативой романтическому началу в произведении?

Любопытен один пассаж из «Ледяного острова»:

Не в залах, где свет отражен белизной,  
Где пахнет эфиром, карболкой,  
А в тесной и темной землянке лесной  
Из ран извлекал он осколки [Маршак 1958, с. 176].

Это реализм, вторгающийся в романтический дискурс: очень надеюсь, что читатели хотя бы гипотетически могут представить, какова реальность работы врача в землянке и насколько она далека от торжественности. Ну, а читатели Маршака?

Мы вновь подступаем к загадке произведения — загадке адресата. Периодически в работах, посвященных Маршаку, высказывалась мысль: его поздние произведения содержат нечто, не свойственное прежней «детской» поэзии. Об этом пишет М. Гаспаров [Гаспаров 2001, с. 422], этого отчасти касаются М. Петровский и А. Ивич, М. Гаспаров и А. Ивич [Ивич 1969, с. 105] пишут о «не-детских» поэтических средствах применительно к позднейшей редакции «Мистера Твистера», но Ивич также замечает, что герой «Ледяного

острова» отличается от предыдущих героев (именно в смысле героизма и героических сюжетов), в частности, «неизвестного героя» [Там же, с. 107]. Он же без всяких оговорок называет «балладой» не только «Ледяной остров», но и «Почту военную» [Там же, с. 107, 110], хотя это произведение крайне далеко от жанра баллады в любом смысле.

Есть, впрочем, в «Почте военной» несколько очень важных моментов, примыкающих к предмету нашего исследования. Отчасти это тема Великой Отечественной войны. Но война в новой «Почте» предстает совсем иначе, чем в большинстве произведений Маршака, так сказать «идейно акцентированных». Это будни войны, по строгости средств описанные почти в духе «Василия Теркина». Но в этой строгости и концентрируется подлинный драматизм, далекий от «Баллады о пятнадцати» того же Маршака. «Почта военная» и написана преимущественно хореем — размером «Теркина».

Отметим прежде немислимый для детской пионерской поэзии эпизод «Почты военной»: письмо пришло, но неизвестно, жив ли сейчас отправивший его солдат. Когда отправлял — был жив. И об этом сказано самыми простыми словами — об одном из самых мучительных психологических моментов войны, постоянном ожидании гибели родного человека. «Мужество отчаянья»... Невыносимое, но неизбежное признание этой возможности перед лицом огромной беды. Об этом не скажешь лихо или с пафосом грандиозности.

Но есть еще один существенный момент в «Почте военной», который нельзя упускать. Вот эти строки:

Но Житкова нет на свете,  
А читатели мои —  
Этих лет минувших дети  
На фронтах ведут бои [Маршак 1958, с. 148].

Позвольте! А что же нынешние дети войны — не читатели Маршака? Почему же «мои» — это те, которые повзрослели? Конечно, имеются в виду читатели первой «Почты» — любознательно-веселой, беззаботной. Нынешние дети — другое поколение. Никто не отказывал им в праве быть «его читателями», т. е. адресатами «Почты военной» и последующих произведений. Но с прежними детьми связано иное ощущение, те были не только до войны, но и до разгрома Ленинградского отделения «Детгиза» в 1937 г. Здесь ощущается совершенно особая мысль — о некой «точке невозврата». То, что было написано тогда, уже нельзя вернуть. Тех слов, того настроя, того мира уже не будет.

В 1946 г. Маршак потерял младшего сына Яшу, мучительно и безнадежно умиравшего от туберкулеза. Медицинская тема была сопряжена для поэта с самым болезненным личным переживанием. В письмах его 1940-х гг. это напряжение ожидания, страха, надежды и отчаяния читается весьма отчетливо.

Да, врачи спешат на помощь, но в некоторых случаях они бессильны. Вполне вероятно, что образы врачей в «Ледяном острове» пронизаны той зловещей драматической тревожностью, которая была глубоко пережита самим Маршаком у «бессонных ворот больницы» и при звуке гудка «Скорой помощи», летящей спасти... Но так в итоге и не спасшей...

В начале этой статьи мы перекрыли путь самоанализу, но анализ чужой души и чужих переживаний — не менее рискованное дело. Снова приходится подчеркнуть, что все эти рассуждения — гипотеза. Однако та гипотеза, без которой практически невозможно говорить о каких-то объективных сторонах поэзии, воплощающих переживания самые сокровенные.

Адресат Маршака — в любом случае не глухой читатель. Уже давно известно, что в детской советской литературе авторы высказывали и воплощали нечто, что было так или иначе невозможно воплотить в литературе «взрослой». Это относится, в первую очередь, к коллегам Маршака по Ленинградскому отделению «Детгиза»: Хармсу, Введенскому, Шварцу, Габбе... Но в данном контексте сложно судить и о преднамеренности поэта. Мы уже говорили, что следование поэтике Толстого вполне может быть неосознанным, мы вправе предполагать сильнейший импульс поэта выразить то, что выше было столь досконально разобрано.

Аспекты, что рассмотрены выше, несколько иного плана, нежели «скрытые послания» того же Шварца, которые можно вывести из логики сюжета и реплик персонажей его пьес. Ничего похожего нет в «Ледяном острове». Поэтический инструментальный обращается не столько к интеллекту «дешифровщика» (хотя сам же Маршак говорил о подобных посланиях в своей сатире, но сатира — другой тип художественной коммуникации), сколько к непосредственному эмоциональному восприятию целостного строя произведения. В таком случае «послание», осознанное или нет, Маршака в «Ледяном острове» должно было прочитываться именно на этом уровне: философия через стиль, дух через тон.

Именно поэтому и не должен смущать «сталинский» финал произведения. На фоне всего этого поэтически-философского массива Сталин — не более чем обязательная нашлапка, куда слабее связан-

ная с контекстом, чем даже в стихотворении О. Мандельштама «С примесью ворона голуби». Но чем же заменил Маршак Сталина в последующем варианте финала? Ничем, он просто повторил рефрен предыдущего фрагмента с пятью «невозможностями», и во всех последующих «бессталинских» переизданиях финалом стало — «нет ходу»! Да еще и с восклицательным знаком.

Исследовать работу Маршака над правкой нужно с лупой — по черновикам, корректурам и гранкам. Не имея такой возможности, приходится обратиться к другим исследователям, которые, возможно, продолжат тему «Ледяного острова». Но какова бы ни была история этих правок, в финале — все то же бесповоротное, ударное отрицание.

Оно имеет двоякую природу и в плане интонационной интерпретации. На идеологически благонамеренном уровне она вполне может звучать так: и даже такую-то невозможность превзошел наш отважный советский герой! И это-то ему нипочем! Но на уровне философском, глубоком и системном акцентно получается расставить совсем иначе: подлинное преодоление и в том, чтобы знать это «нет ходу», понимать и внутренне принимать всю неколебимую мощь и громадность грозящего природного начала и собственную возможную обреченность.

В таком случае адресат «Ледяного острова» очерчен более ясно: это совсем не обязательно человек, знающий Толстого, но это человек, знакомый с подлинной горечью отчаяния, знающий ужас и свою малость перед подлинной бедой, трагедией, силой непреодолимых обстоятельств, пропустивший это через себя, возможно, даже раненный этим ощущением, но обретший совсем иной взгляд на мир и свое место в нем. Несравненно более взрослый и строгий взгляд, чем бодрая готовность к труду и обороне и уж тем более — к покорению реки.

Это человек, знающий, что усилия могут быть бесполезны, но все равно идущий сквозь этот не ведающий снисхожденья мир и сквозь свой собственный ужас. Человек без иллюзий и не требующий иллюзий. Возможно, тот самый читатель, который радовался довоенным стихам Маршака (с учетом того, что и довоенное-то детство в СССР отнюдь не было беззаботным и лучезарным), а потом ждал письма военной почты, изведав в окопах то, что невозможно выразить детскими стихами (да и взрослыми не очень-то), преодолевал непреодолимое с тем самым последним «мужеством отчаянья». Заглянувший в бездну и шагнувший в бездну. И эта бездна говорит с ним строками Маршака — чеканными строками трагической баллады,

воюющими и стонущими ассонансами, то набатно-похоронными, то скрежещущими и свистящими аллитерациями, мертвенным холодом бледной и безбрежной пустыни.

И противопоставить ей можно только самое простое и строгое, самое будничное. «За далью непогоды» встречает не «Блаженная страна», а такие же усталые и маленькие люди в маленькой избушке, которую надо выскоблить, оснастить выстиранным парашютным шелком и приниматься за работу. Помочь и просто быть рядом, не покоряя никаких бурных вод и не ощущая себя властителем природы. И это малое драгоценней всех грандиозных свершений. Те самые «простые вещи», о которых писал когда-то Маршак для детей, окружают героев «Ледяного острова» в избушке. Вещи, которые помогают жить. Единственная строчка, звучащая неожиданной лаской и теплом, в этом произведении: «Придет катерок через восемь недель».

Кстати, этот катерок меня в детстве и прошибал на слезу после всего пережитого ледяного ужаса. Этим мягко-усталым, простовато-добрым диминуэндо и хочется закончить наш путь среди огромного и жестокого — к малому и человеческому. С надеждой, что кто-то из последующих исследователей творчества Маршака рискнет обратиться к подробностям создания «Ледяного острова», подтверждая или отрицая предложенные здесь гипотезы, разгадывая загадки или находя новые.

#### Источники

- Маршак С. Я. Избранная лирика. М.: ГИХЛ, 1962. С. 91.  
 Маршак С. Я. Собр. соч.: в 4 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 2. С. 173.  
 Маршак С. Я. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худ. лит., 1970. Т. 5.  
 Маршак С. Я. Стихи для детей. Л., 1950.  
 Толстой А. К. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М.: Терра, 2001.

#### Исследования

- Гаспаров М. Л. Маршак и время // Гаспаров М. Л. О русской поэзии. СПб.: Азбука, 2001. С. 422.  
 Гаспаров М. Л. Автономова Н. С. Сонеты Шекспира — переводы Маршака // Гаспаров М. Л. О русской поэзии. СПб.: Азбука, 2001. С. 389–409.  
 Ивич А. Заметки о детских стихах Маршака // Воспитание поколений: О советской литературе для детей. 4-е изд. М.: Дет. лит., 1969. С. 112.  
 Смирнова В. Об этой книге и ее авторе // Габбе Т. Быль и небыль. Новосибирск, 1966. С. 295–296.  
 Сухарев С. Л. Два «Тигра» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.proza.ru/2010/03/28/845>.  
 Чуковская Л. К. Памяти Тамары Григорьевны Габбе // Знамя. 2001. № 5. С. 128–157.

*О. Розенблюм*

## ЗОЯ КОСМОДЕМЬЯНСКАЯ: ЭВОЛЮЦИЯ «ГЕРОЯ» КАК «КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ» В 1940-Е ГОДЫ

Статья посвящена анализу понятий «герой» и «культурный герой» в применении к интерпретации образа Зои Космодемьянской в 1940-е гг. Автор прослеживает эволюцию образа Зои в трех основных произведениях о ней в этот период: в поэме М. Алигер, фильме Л. Арнштама и повести Л. Космодемьянской (Ф. Вигдоровой). Ключевым для статьи является вопрос о том, как эволюционировала функция «героя» и как менялись способы его соотнесения со «всеми» («обычное»/«экстраординарное»).

*Ключевые слова:* герой, культурный герой, героическое, обыкновенное, экстраординарное, норма, образец, Зоя Космодемьянская, Маргарита Алигер, Лео Арнштам, Любовь Космодемьянская, Фрида Вигдорова.

«Герой» или «культурный герой»? Эти значения иногда различимы, иногда неразрывно слиты, поэтому определим их для этой статьи. Есть контексты, в которых важно понятие именно «героического», то есть то, что должно быть совершено, чтобы некто был назван героем; таковы, например, дискуссии о герое 1930-х гг. И есть контексты, в которых не так важны личные характеристики героя и его поступки, как важно восприятие его самого, его статус в культуре, тот героический контекст, в который он вписан — в этом смысле мы будем говорить об эволюции значений «культурного героя». Иногда «герой» становится «культурным героем», иногда эти значения не соединены (и тогда, например, «культурным героем» может быть назван Винни-Пух<sup>1</sup>).

В 1930-е «герой» стал важен. На протяжении нескольких лет шли бурные дискуссии о том, кто может считаться героем. Статья Елены Усиевич в «Литературном критике» (1938)<sup>2</sup>, отнюдь не единственное свидетельство тогдашней актуальности дискуссий о герое, собрала в себе набор ключевых значений: герой как персонаж, герой как обычный для нас (для общества) человек; «героизм» как типическое (правильное действие обычного человека) и как экстраординарное. Кажется, что значения выдающегося и типического сплетены и перепутаны. И понимать это современный читатель должен как