

Ludmiła Mnich

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny
Wydział Humanistyczny
Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych
Katedra Filologii Rosyjskiej i Komparatystyki
08-110 Siedlce
ul. Żytnia 39

Диалог культур в поэтике Вероники Долиной

В современном литературоведении проблема диалога культур рассматривается уже по-новому и в несколько других символично-семиотических парадигмах в сравнении с теми идеями о диалоге культур, которые были актуальными еще в конце прошлого века. Вспомним, что прежде всего это были идеи о диалоге культур Михаила Бахтина, который саму проблему рассматривал в контексте своей теории диалога: 1) культура в самом широком смысле является диалогом разных языков и разных текстов, 2) самые значимые явления рождаются на границах культур, 3) интерпретация культуры – это прежде всего интерпретация явления интертекстуальности. Эти мысли М. Бахтина были популяризованы в Европе благодаря публикациям, в частности Юлии Кристевой. Вспомним ее известное высказывание о соотношении литературного текста, интертекста и внетекстовой реальности:

Литературный текст включен в совокупное множество иных текстов: это – письмо-реплика в сторону другого (других) текста (текстов). Поскольку автор пишет в процессе считывания более раннего или современного ему корпуса литературных текстов, сам он живет в истории, а жизнь общества записывается в тексте. Параграмматическая наука должна, следовательно, учитывать амбивалентный характер поэтического языка: это – *диалог* двух дискурсов. Чужой текст включается в плетение письма, а письмо вбирает в себя этот текст, следуя специфическим законам, которые нам еще предстоит установить. Таким образом, в парадигме данного текста функционируют все тексты, входящие в сферу чтения данного писателя. Именно с помощью параграмматического письма писатель *участвует* в жизни отчужденного общества, исходя из этой отчужденности¹.

¹ Ю. Кристева, *К семиологии параграмм*, [в:] она же, *Избранные труды: Разрушение поэтики*, Москва 2004, с.199.

Особый статус творчества Вероники Долиной в современной культурной парадигме России обусловлен, с одной стороны, бардовской традицией, с другой – спецификой ее поэтического слова. Говоря о конкретном диалоге культур в песенном творчестве Вероники Долиной, мы можем и, очевидно, должны вначале определить те семантико-символические уровни, на которых этот диалог можно изучать и интерпретировать.

Так, с одной стороны, есть смысл говорить о семантике синхронного и диахронного диалога в текстах В. Долиной. Речь идет в этом случае о диалоге автора как с историей культуры (диахронный диалог), так и с культурой современности (синхронный диалог). У Вероники Долиной в этом отношении мы встречаем довольно много текстов, посвященных осмыслению истории и культурных фактов истории: это и реальные исторические события (судьба Жанны Д'Арк или Анны Франк, война 1812 года), и памятники культуры прошлого (роман о Тристане и Изольде, произведения европейских классиков), а также тексты, посвященные судьбам уже современной автору эмиграции, жизни Москвы 80–90-х годов прошлого века, друзьям Вероники Долиной.

С другой стороны, по отношению к текстам Вероники Долиной (которые являются по форме своего исполнения песнями), мы можем говорить и еще о двух аспектах диалога, характерных для творчества этого автора. Во-первых, это тексты, написанные в форме диалога двух лирических героев (чаще героинь), голос автора в этом случае не локализован, не приписан ни одному из персонажей произведения, и ниже мы специально остановимся на сложных смыслах, которые возникают при интерпретации такого рода текстов. Во-вторых, все без исключения тексты Долиной являются сами по себе – по своей внутренней форме – лирическими диалогами с публикой, ибо это тексты авторской песни. Своеобразие такого диалога заключается в изначальной установке «представителей авторской песни на камерность, доверительность, узкий дружеский круг, не требовавший *перформанса*»². Жизнь и исполнение таких текстов по-настоящему возможны только в ситуации диалога автора с публикой. В этом случае, мы имеем дело, конечно же, тоже с диалогом культур: культурой автора и культурой публики. Поэтому слушатель и читатель Вероники Долиной, говоря словами Юрия Лотмана, «занят расшифровками» и «чтением закодированной рукописи», а «то, что для других людей молчащие предметы, для него – знаки, которые многое могут рассказать тому, кто поймет их язык»³.

Вероника Долина родилась в русскоязычной еврейской семье, поэтому понятна ее связь с русской и еврейской культурами. Русская история и советская действительность вместе с элементами еврейской культурной традиции составляют самый мощный пласт поэтики и интертекстуальности этого

² А. Кулагин, *Авторская песня: поверх филологических барьеров*, «Новое литературное обозрение» 2014, № 2 (126), с. 366.

³ Ю. Лотман, *Выход из лабиринта*, [в:] У. Эко, *Имя розы*, Москва 1989, с. 474.

автора. А среди национальных культур европейского региона больше всего на интертекстуальность В. Долиной повлияла французская культура, поскольку Долина закончила отделение французской филологии Московского педагогического института. Кроме названных трех культур – русской, еврейской и французской – у В. Долиной мы можем найти также элементы других культурных традиций и их поэтическое осмысление. Речь идет о немецкой культуре и литературе, а также английской.

Обратимся теперь к трем конкретным примерам, трем текстам, интерпретация которых позволит эксплицировать заявленные выше положения о диалоге культур в поэтике Вероники Долиной.

Первый текст – это диалог по своей структуре, ибо отражает разговор лирической героини с ее тетей. Эта песня так и называется *Говорила мне тетя...*, текст ее написан уже достаточно давно и на сегодня известны разные авторские исполнения этой песни.

Говорила мне тетя, моя беспокойная тетя –
А глаза ее были уже далеки-далеки –
«Что посеяли – то, говорю тебе я, и пожнете!»
Ну, пожнете, пожнете – все мелочи, все пустяки.

Ой, тетя, худо мне, тетя, худо мне, тетя,
Худо мне, тетя, от этих новостей.
Ой, тетя, трудно мне, тетя, трудно мне, тетя,
Трудно, мне, тетя, и страшно за детей.

Говорила мне тетя, моя беспокойная тетя –
Поправляя нетвердой рукою фамильную седину:
«Что посеяли – то, говорю тебе я, и пожжете!»
Я с других берегов на дымы эти ваши взгляну».

Ой, тетя, худо мне, тетя, худо мне, тетя...

Говорила мне тетя, моя беспокойная тетя –
Убирая серебряный дедушкин портсигар:
«И земли не осталось, а всходов откуда-то ждете!»
Не туман над Москвою, а сизый плывет перегар».

Ой, тетя, худо мне, тетя, худо мне, тетя...⁴.

Структура этого текста строго симметрична и отражает его песенный характер: текст состоит из шести строф, из которых три представляют высказывания тети, а один, повторяющийся три раза в качестве рефрена/припева – реакцию лирической героини на слова тети. Иногда в конце текста и песни для усиления трагической тональности повторяется рефрен одной строкой: «Ой, худо мне, тетя, худо мне, тетя». По своей сути это стихотворение передает своеобразный диалог поколений, и в этом смысле диалог

⁴ В. Долина, *Бальзам*, Москва 2000, с. 241.

двух разных культур: культуры старого, умудренного опытом поколения (представленного тетей) и культуры молодого поколения (представленного лирической героиней). Нужно заметить также, что в трижды подчеркнутом в тексте беспокойстве тети (анафора «Говорила мне тетя, моя беспокойная тетя»), ее поведении и характере прочитывается еврейская традиция.

В плане художественно-символическом этот текст передает экзистенциальное состояние страха лирической героини, обусловленное новостями, услышанными от тети: «Говорила мне тетя...» – «Ой, худо мне, тетя, худо мне, тетя, / *От этих новостей*». Чувство страха касается прежде всего детей лирической героини – «страшно за детей», и таким образом в хронотопе произведения появляется третье поколение – поколение будущего, которое дано в апокалиптической перспективе. Три поколения – уходящее, живущее и, очевидно, подрастающее или же вообще еще нерожденное – объединены этим чувством страха (беспокойства). Образ страха вырастает в целый дискурс, в центре которого библейский мотив зерна, мотив посева и всходов. В тексте этот мотив переосмысливается в контексте русской пословицы: «Что посеешь, то и пожнешь». Но Долина предлагает кардинальное двуплановое переосмысление семантики пословицы. Вначале посев оборачивается мелочами и пустяками – это реакция молодого поколения на поучения старшего или же оценка жизнедеятельности поколения лирической героини, усилия которого обернутся мелочами и пустяками. Страх усиливается во втором пророчестве тети, представляющем очень характерную для Долиной игру слов, в данном случае «пожнете/пожжете», и так в контексте поэтического мира автора переосмысливается кардинально семантика пословицы: «Что посеете, то и пожжете». Но самое страшное приходит в третьем пророчестве: земли не осталось, сгорело все и вместо тумана над Москвою «сизый плывет перегар».

Образ «беспокойной тети» связан в тексте с образом «других берегов»: «Я с других берегов на дымы эти ваши взгляну». Далекий взгляд тети и ее другие берега могут символизировать не только смерть (переход в мир иной), что также актуализировано в поэзии Вероники Долиной, но и эмиграцию. Этот образ в русской культурной традиции ассоциируется с *Другими берегами* Владимира Набокова и в смысловом плане может быть прочитан как метафора/символ эмиграции (вспомним также *На берегах Сены* как на других берегах по сравнению с Невой Ирины Одоевцевой). А приведенный мотив пословицы («Что посеешь, то и пожнешь») имплицитно связан с символической проросшего зерна, или, как представил эту символику в своем известном сборнике Владислав Ходасевич – с путем зерна:

Проходит сеятель по ровным бороздам.
Отец его и дед по тем же шли путям.

Сверкает золотом в его руке зерно,
Но в землю черную оно упасть должно.

И там, где червь слепой прокладывает ход,
Оно в заветный срок умрет и прорастет.

Так и душа моя идет путем зерна:
Сойдя во мрак, умрет – и оживет она.

И ты, моя страна, и ты, ее народ,
Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год, –

Затем, что мудрость нам единая дана:
Всему живущему идти путем зерна⁵.

У В. Ходасевича трем поколениям – деду, сыну и внуку – уготована одинаковая дорога: прорасти путем зерна, в чем состоит высшая мудрость жизни. Эта библейская символика переосмыслена Долиной в эсхатологической перспективе, в ее стихотворении представлено отрицание пути зерна: зерно не прорастет, а если и прорастет – подвергнется сожжению. Таким образом, семейный разговор в художественном мире Долиной перерастает в пророчество судеб всей Москвы-России: «Над Москвою плышет перегар». Причем слово «перегар» в русском языке обычно ассоциируется с похмельем: таким образом трагедия придет после веселого похмелья, пира во время чумы.

Одновременно структура стихотворения позволяет, как было отмечено выше, говорить о строгой троичной композиции текста, отражающей логику диалектического мышления: тезис – антитезис – синтез. Такой диалог с основополагающим принципом философии Гегеля тем более правомерен в нашем случае, так как именно для Гегеля характернейшим символом является образ проросшего зерна. В поэтическом мире Долиной перед нами:

1. Тезис: «Что посеяли, то и пожнете»
2. Антитезис (отрицание): «Не пожнете, но пожжете»
3. Синтез: «Земли не осталось, а всходов ждете», то есть в итоге нечего ни жать, ни жечь: над Москвою (Россией) пожарище и перегар.

Конечно же, мы представили не исчерпывающее прочтение текста Долиной, отражающее диалог культур в ее художественном мире. Можно сравнить это стихотворение также и со знаменитым стихотворением Марины Цветаевой *Говорила мне бабка лютая*, но это была бы отдельная тема диалога В. Долиной с М. Цветаевой (по нашему мнению, очень продуктивная, вспомним, для примера строки из песни Долиной о Марине Цветаевой: «От твоего пламени все мои искры...»). Отметим, что аналогичные по форме тексты Вероники Долиной, это такие песни: *Как Ваша Светлость поживает?*.. или *Ах, дочка, о чем ты плачешь*. Они тоже представляют сложные в плане семантики и культурной символики диалоги, в первом случае это диалог культур представителей двух разных сословий (вельможа и подчиненный), а во втором случае перед нами диалог матери и дочери, то есть диалог двух поколений (а также двух культур поведения и двух систем ценностей).

⁵ В. Ходасевич, *Путем зерна*, [в:] он же, *Стихотворения*, Ленинград 1989, с. 94.

Второй текст, на который мы бы хотели обратить внимание – это песня, посвященная Андрею Дмитриевичу Сахарову (1921–1989), с посвящением: «На смерть А. Д. С.». Посвящение позволяет достаточно точно датировать текст – это 1989 год, больше того – символика стихотворения говорит о том, что оно написано между 17 декабря (датой смерти А. Сахарова) и Рождеством (трудно установить: православным или католическим, скорее, однако, католическим, то есть 24 декабря). Лирический сюжет стихотворения разворачивается в четырех строфах: первая строфа представляет перестроечную ситуацию, две следующие повествуют о сетованиях граждан после смерти А. Сахарова и последняя, четвертая, представляет нам мир, каким он выглядит после смерти героя стихотворения.

На смерть А. Д. С.

Вся Россия к нему звонит,
Говорит ему «извините»...
Да конечно же извинит.
Если можете, не звоните!

Вся Россия в дверях стоит,
Плачет пьяной слезой, калека.
Ну, опять учудил старик!
Ну и выкинул ты коленце!

Погляди любой протокол –
Там старшой уже все подправил.
Допотопный ты протопоп,
На кого же ты нас оставил?

Тут отравленная вода.
Там подходят филистимляне.
И рождественская звезда
Сахаристо блестит в тумане...⁶.

Этот текст представляет уже другой диалог или другие его модификации: речь идет о советской истории и советской действительности, ее осмыслении и переосмыслении. Академик Андрей Сахаров был одной из самых видных фигур среди диссидентов советской эпохи, правозащитник и одновременно крупнейший ученый, причастный к созданию водородной бомбы, новейших систем вооружения и космических технологий. За свою правозащитную деятельность он был сослан из Москвы в город Горький, отрезан от мира и подвергался жесточайшей травле на глазах у всей огромной страны. Против него выступали центральные газеты, советские ученые писали осуждающие его поступки письма, под подобными осуждающими письмами собирались подписи профсоюзов и трудовых коллективов.

⁶ В. Долина, *Dolce*, Москва 2011, с.111.

В таком контексте становятся понятными адресованные Сахарову извинения **всей** России и ответная реакция: «Да конечно же извинит», «если можете, не звоните». Интересным в этом случае предстает образ телефона и звонка. Известно, что именно по телефону Михаил Горбачев сообщил Сахарову об окончании ссылки и разрешении вернуться в Москву. Это первая строфа произведения. Вторая строфа продолжает мотив всей России, на этот раз уже вся Россия «плачет пьяной слезой», как калека. Смерть Сахарова для пьяной России передана в весьма специфических выражениях: «учудил» и «выкинул коленце», то есть поступил странно, нелогично. Такое значение имеет в русском языке поговорка «выкинуть коленце», которая также обычно связывается с ситуацией опьянения: как правило, коленце выкидывают пьяные. Таким образом, мы видим, что Россия в стихотворении Долиной говорит словами пьяного, она как бы находится в состоянии перестроечного опьянения. Весьма важным в тексте второй строфы является слово «опять», которое отсылает нас к тексту первой строфы. Таким образом для России протесты Сахарова, его правозащитная борьба и его смерть предстают явлениями одного ряда: опять тоже самое, раньше бо- ролся за права человека, чудил, и сейчас тоже «учудил» – умер.

Отрезвление и трагическое осмысление происшедшего изображено в третьей строфе произведения, делящейся строго на две части. В первой части изображены реалии советской действительности (фальсификации протоколов), а вторая часть представляет в символическом плане самого Сахарова (допотопный протопоп), а также горечь и трагедию всей России, выраженную в ритуальной формуле плача – «На кого же ты нас оставил». Понятно, что ассоциация с судьбой протопопа Аввакума – этого борца за веру и священикомученика (для старообрядцев) – здесь усиливает восприятие личности Сахарова. Такое образное сближение тем более уместно, что протопоп Аввакум был уроженцем Нижегородской губернии, а местом дол- голетней ссылки Сахарова был Горький (название города в 1932–1990 гг.), то есть Нижний Новгород. Эпитет «допотопный», с одной стороны, обозначает древность, давность, а с другой может быть прочитан, как относящийся ко времени до сегодняшних потопов, то есть, до сегодняшних трагедий и катаклизмов, во всяком случае «допотопный» – несовременный, не вписываю- щийся в правила и требования, продиктованные временем.

Наконец, четвертая строфа представляет уже сами эти катаклизмы: «от- равленная вода» и враги – филистимляне. Таким образом, к диалогу авто- ра с советской действительностью добавляется аспект древнееврейский – культурный диалог в истории евреев. Вспомним, что филистимляне были извечными врагами евреев, наиболее известные персонажи-филистимляне из Библии – это Далила и Голиаф. Они символизируют обман и неуправля- емую силу. Это те принципы атомной реакции, которыми занимался Саха- ров, искавший возможности управления атомной энергией. Больше того, филистимляне были первым (наряду с хеттами) древним народом, который

освоил выплавку стали. Культура этого народа обозначила новую эру в истории человечества: опять же, как и открытие атомной энергии символизировало переход человечества на иную ступень развития. Таким образом, образ филистимлян в данном тексте наполнен амбивалентным смыслом.

Сихотворение Долиной заканчивается оптимистически – образом рождественской звезды, несущей радость и надежду на спасение мира, погрязшего в грехах. И этот образ связан с именем Андрея Сахарова – звезда «сахаристо блестит в тумане». Как видим, в этом стихотворении диалог культур представлен довольно широким историческим контекстом: русская (советская) история становится понятной на фоне русского фольклора, истории раскола русской церкви, истории древних евреев, древних филистимлян и христианской культуры.

Наконец, третий текст, к которому мы обратимся, представляет еще один тип диалога культур в поэтике Вероники Долиной. Это диалог отражает, с одной стороны, культуру чтения и осмысление прочитанного (особенно европейской классики), а с другой стороны, переосмысление истории Франции, которую Долина изучала специально и в событиях которой она хорошо осведомлена. Речь идет о стихотворении *Кардинал еще молод, молод*. Это довольно длинный текст, он состоит из восьми строф. Семантически его можно разделить на две части: первые семь строф описывают внутренний мир мысли молодого кардинала, а последняя строфа представляет уже обобщенный вывод, касающийся жизни вообще.

Кардинал еще молод, молод,
Ему минуло сорок шесть.
И закравшийся в сердце холод
Еще силы есть перенести.

И судьба ему вышивает
Мягким крестиком швы манжет
И колючую пыль вдувает
В непорочный его сюжет.

Кардинал еще молод, молод,
Он не проклял еще любовь,
Что сорвется, как спелый желудь,
Облетит, как листва с дубов.

Королева ему смеется,
Там два принца, один – дурак,
Кардиналу все удастся –
Шашки, шахматы и трик-трак.

Кардинал еще молод, молод,
Просит зеркало дать ответ:
Уголок, что слегка надколот,
Значит что-нибудь или нет?

Горьки, горьки дела земные,
Близко-близко Небесный суд,
Так пускай зеркала иные
Из Венеции привезут.

Полногубый, румянолицый,
В итальянском тугом белье.
Ах, не вечно же будет длиться
В этом мире век Ришелье!

В перспективе прыжки природы,
Революции на глазах.
Кардинальские наши годы.
Предпоследние. Все в слезах⁷.

Прежде всего нужно заметить, что стихотворение это связано с творчеством Александра Дюма и даже конкретно – с его романом *Двадцать лет спустя*. Роман Дюма повествует о Франции семнадцатого века, времени правления двух самых известных кардиналов: Армана Ришелье (1585–1642) и Джулио Мазарини (1602–1661). В стихотворении названо только имя Ришелье, хотя по смыслу текста понятно, что речь идет о другом кардинале, его преемнике – Мазарини. Интертекстуальным сигналом к интерпретации является прежде всего век кардинала – сорок шесть лет, который сразу же отсылает к эпизоду из романа А. Дюма *Двадцать лет спустя*:

В молчаливой задумчивости Мазарини стал снимать свое парадное облачение, которое надел, чтобы присутствовать на заседании парламента; затем натянул военный мундир, который он носил с известной непринужденностью еще в итальянских походах. Одевшись, он сказал:

– Позови сюда д'Артаньяна.

Камердинер вышел, на этот раз в среднюю дверь, по-прежнему безмолвный, словно тень.

Оставшись один, кардинал с удовлетворением посмотрел на себя в зеркало. Он был еще молод – **ему только что минуло сорок шесть лет**, – хорошо сложен, роста чуть ниже среднего; у него был прекрасный, свежий цвет лица, глаза, полные огня, большой, но красивый нос, широкий гордый лоб, русые, слегка курчавые волосы; борода темнее волос на голове, была всегда тщательно завита, что очень шло к нему⁸.

Такая корреляция смыслов между двумя текстами тем более правомерна, что кроме определения возраста, в упомянутом отрывке из романа появляется образ зеркала и мотив молодости. Весь образный мир говорит о том, что стихотворение повествует о судьбе Джулио Мазарини – итальянца по происхождению, преемника Ришелье, протекциониста королевы Анны Австрийской, основателя знаменитой библиотеки, первого министра Франции в 1653–1661 годах, одного из виновников гражданской фойны во Франции, так называемой Фронды.

⁷ В. Долина, *Doloroso*, Москва 2011, с. 129–130.

⁸ А. Дюма, *Двадцать лет спустя*, Москва 1994, с. 11.

Стихотворение Вероники Долиной написано в характерном для нее ироническом стиле: и на уровне образов, и на уровне общих заключений. Именно в ироническом ключе прочитывается молодость кардинала, его непорочный сюжет и еще не проклятая любовь, его удача во всем: от шахмат до итальянского белья. Два принца королевы – это дети Анны Австрийской: король-солнце Людовик Четырнадцатый и Филипп Первый Орлеанский. Сюжет стихотворения настраивает, конечно же, в первую очередь на восприятие истории Франции, ее революций, но в глубине символики прочитывается советская действительность. Смена кардиналов символизирует смену первых секретарей КПСС или их ближайшего окружения («серым кардиналом», например, обычно называли Михаила Суслова – одного из самых видных деятелей КПСС, связанного с разными «советскими Фрондами»: введением войск в Прагу, в Афганистан, подавлением Венгерских протестов).

Символика текста этой песни, как обычно у Долиной, сложна, и в разных культурных контекстах мы можем интерпретировать такие образы, как мотив Небесного суда (в противопоставлении с земной властью кардиналов), просьбы кардинала у зеркала (пушкинский мотив «свет-мой зеркальце, скажи»), культурную символику венецианских зеркал, наконец, историческую символику века Ришелье. Самой важной видится последняя фраза текста – «все в слезах». Семантически она связана с революциями на глазах – отсюда и рифмовка. Названные революции могут интерпретироваться также и как революционные события советской перестройки. Таким образом, в тексте Вероники Долиной диалог с историей Франции и миром романов А. Дюма интерпретируется в контексте современной автору действительности, а Франция и ее культура становится венецианским зеркалом России и ее истории.

Художественный мир Вероники Долиной принципиально диалогичен, о чем мы говорили вначале. Эта установка на диалог всегда в случае авторской песни зависит от ситуации исполнения, поэтому время может предложить и другие интерпретации названных нами текстов, отличные от предложенных выше.

Ludmila Mních

Dialogue of Cultures in the Poetics of Veronika Dolina

(Summary)

The article deals with various types of dialogue of cultures in the songs by Veronika Dolina. The genre of *author song* (Russian and Soviet singer-songwriters' works) is analysed as a special kind of dialogue with listeners as well as with history and culture. In particular, the author interprets and places in intertextual context three songs by Dolina: 'The Aunt Told Me', 'On the Death of A. D. S.' and 'The Cardinal Is Still Young'.

Keywords: dialogue of cultures, Veronika Dolina, intertextuality, author song.