

УДК 82.161.1(091)(092)''19''

МИФ В РАССКАЗЕ П.П.МУРАТОВА «ЛОВЛЯ СИРЕН»

Татьяна Николаевна Фоминых

профессор кафедры новейшей русской литературы

Пермский государственный педагогический университет

614990, Пермь, ул. Сибирская, 24. natatata72@yandex.ru

Татьяна Михайловна Баженова

старший преподаватель кафедры французского языка

Пермский государственный педагогический университет

614990, Пермь, ул. Сибирская, 24. bagenova@meil.ru

Рассказ «Ловля сирен» относится к числу неоправданно забытых произведений П.П.Муратова. В настоящей статье исследуются его мифопоэтические аспекты, связанные с образом сирены, шире – с античным мифом. Отсылки к мифу дают возможность вписать «Ловлю сирен» в контекст творчества Муратова, в частности, увидеть переключки с его комедией «Кофейня». Параллели с новеллой Ж.Жироду «Сирены» (цикл «Эльпенор») позволяют подчеркнуть специфику муратовской игры с мифом.

Ключевые слова: сирены; миф; П.П.Муратов; Ж.Жироду.

Рассказ «Ловля сирен» датирован П.П.Муратовым 1922 г. Автограф хранится в РГАЛИ, в фонде писателя Виктора Яковлевича Ирецкого (1882-1936)¹. В 1997 г. Сергей Шумихин опубликовал «Ловлю сирен» в «Независимой газете»². Без малого девяносто лет прошло со дня написания рассказа и более десяти лет – с того момента, когда он оказался доступен широкой читательской аудитории. Однако, насколько известно, рассказ до сих пор остается забытым исследователями. Ввести его в научный оборот – цель настоящей статьи.

«Ловля сирен», как большинство муратовских новелл, отличается стремительно развивающейся фабулой. Герой, от лица которого ведется повествование, выходит в море на охоту за сиренами. С помощью опытных гребцов, нанятых им с тем, чтобы обеспечить «улов», ему удается завладеть одной из них. Однако в схватке с морской женщиной он терпит поражение: сирена ускользает из его рук.

Как и другие муратовские новеллы, «Ловля сирен» откровенно условна. Герой – современник автора, некий путешествующий иностранец (неоднократно подчеркивается, что он плохо понимал наречие, на котором говорили рыбаки, например, тот, кого он называл «лоцманом»). О месте действия можно лишь с уверенностью сказать, что события происходят в морской аквато-

рии, в южных широтах. Как и в ряде других муратовских новелл, значительную роль здесь играет фантастический элемент. «Ловля сирен» относится к так называемым «магическим» рассказам и подтверждает представление, согласно которому проза Муратова «принципиально безадресна (разрядка Л.М.Щемелевой. – Т.Б., Т.Ф.), не обращена ни к какой эпохе и исключает любой конкретный исторический прототип (при том, что Муратов подробно выписывает различные реалии и аксессуары: террасы, кофейни, карнавалы, изысканное убранство интерьера и женских одежд); миры, в которых действуют его герои – загадочные и таинственные фантомы, с никогда не бывшими картинами "иной жизни"» [Щемелёва 1999:173].

Фантастическая «иная жизнь» в рассматриваемом рассказе связана с сиренами. Их образ вынесен в заглавие произведения и потому особо значим. Прокомментировать рассказ – значит объяснить роль данного образа в художественной структуре текста. Присущая рассказу условность служит основанием для того, чтобы рассматривать его как «шкатулку», у которой «тройное дно», – помимо «реального», иметь в виду и ассоциативные планы произведения.

С сиренами связан широкий круг значений, из которых наиболее устойчивыми оказываются представления о соблазне, искушении, влечении

плоти. Сирены своей красотой, музыкальным даром пробуждают страсть, которая заставляет человека делать безрассудные поступки. Они не только сами являются частью морской стихии (море как нижняя пропасть и образ бессознательного), но и, воздействуя на чувства, активизируют «низменное» – природное, «животное» – начало в человеке.

Помимо разрушительной страсти, сирена может символизировать вечную красоту. Не случайно, к примеру, на обложке первого номера журнала «Золотое руно» (1906) была изображена именно сирена³. В редакционной преамбуле устроители журнала, сетуя на то, что «в грозное время» «Вечное меркнет и отходит вдаль», утверждали, что «жить без Красоты нельзя»; они уподобляли себя искателям золотого руна, хранителям «Вечных ценностей, выкованных рядами поколений». Сирена на обложке первого номера «Золотого руна» символизировала Красоту, на верность которой присягало новое издание [Золотое руно 1906: № 1].

Сирена, один из центральных образов рассматриваемого произведения, отсылая к античной мифологии, заставляет вспомнить о том, как мимо острова, где обитали морские чаровницы, некогда проплыли, счастливо избежав гибели, Одиссей и аргонавты. Напомним, Одиссей воспользовался советом Цирцеи (волшебница рассказала ему об опасностях, подстерегающих его возле печально известного острова, он сообщил спутникам способ избежать соблазна и при виде опасного места залепил им уши мягким воском). Аргонавтам помог сопровождавший их Орфей: природные стихии оказались во власти его музыки, превосходившей по красоте песню сирен.

Говоря о Муратове, важно подчеркнуть, что, понимая под мифом систему неких немногих раз и навсегда данных «прототипов», универсальных «первосущностей», он стремился обнаружить их присутствие в повседневной жизни современного человека. Показательно в этом отношении другое его произведение 1922 г. – комедия «Кофейня», в которой смыслопорождающую роль играли гомеровские аллюзии. Нам уже приходилось писать о том, что сюжет пьесы является проекцией шестой – восьмой песен «Одиссеи», повествующих о пребывании мифологического героя на острове Схерия в царстве безмятежных феаков [Фоминых 2001: 136]. Здесь заметим, что в «Кофейне» отсылки касаются не только шестой – восьмой песен, на которые сориентирован сюжет комедии, но и двенадцатой, повествующей об испытаниях героев, связанных с островом сирен. Герой, пребывая в галлюцинаторном состоянии, вызванном подсыпанной его недругами отравой, слышит голоса сирен и уподобляет себя Одис-

сею: «Иностранец. Как Улисс, я слышу сирен острова, но их голоса зовут меня прочь. Говор крови! Игра воображения!» [Муратов 1922: 33]. О сиренах упоминает Схоларх, готовясь произнести речь во время прощального застолья: «Схоларх. Соотечественники! Островитяне! Кто среди чужестранцев не знает нашей славы? Кого не влечет к нашим берегам? Тот, кто не пожелал нам назвать своего имени, как новый Улисс, услышал голоса сирен острова. Он не захотел привязать себя к мачте, но смело бросился в яростные волны...» [Муратов 1922: 53].

В обоих приведенных примерах можно видеть переосмысление мотивов, восходящих к Гомеру. Островные сирены влекут героя не к себе, они напоминают о той, кому отдано его сердце, вселяют в него надежду на то, что ее любовь еще жива («Голоса сирен. Не забудь... Не забудь... Надейся... Вернись...» [Муратов 1922: 33]). Импровизируя, Схоларх противопоставляет нового Улисса прежнему на том основании, что древний грек укротил свое желание откликнуться на призывную песнь сирен, а современный Одиссей устремился ей навстречу. Заметим, однако, что мифологический герой велел привязать себя к корабельной мачте, лишь проплывая мимо острова сирен и зная о грозящей ему опасности; в другом случае (оказавшись вблизи острова безмятежных феаков) он выбросился на берег прямо в том месте, где царевна Навзикая стирала белье.

Важно другое: речь Схоларха, «соединившая» два разных приключения мифологического героя, позволяет увидеть сходство, на первый взгляд столь различных островов и связанных с ними приключений. На обоих древнему греку пришлось испытывать искушение любовью. Только в первом случае он смирял свои желания (привязанный к мачте корабля, Одиссей, услышав чарующие звуки, просил товарищей отвязать его, но они, помня его наставления, еще крепче его связали и освободили лишь тогда, когда остров сирен исчез из виду). Во втором – бороться со своими чувствами пришлось царевне Навзикае, правда, для этого ей веревки не потребовались, хватило собственной силы воли и здравомыслия.

Иностранец, новый Одиссей, услышав голоса сирен, нашел на острове не их, а юную Ирину-Навзикаю. Настоящей «сиреной» оказалась та Дама, которую он любил больше всего на свете и из-за которой бросался в морскую пучину, надеясь найти в ней свою погибель. На «призыв» этой «сирены» он откликнулся, принимая решение покинуть гостеприимный остров и оставаясь в счастливом неведении относительно того, что ее «зов» – только игра его

собственного большого воображения и козни недругов.

Столь же изощренной, как и в «Кофейне», выглядит авторская игра с мифом в «Ловле сирен». Сопоставляя рассказ Муратова с соответствующими эпизодами гомеровской поэмы, можно заметить, что в нем нет прямых упоминаний об Одиссее, отсутствуют некоторые важные детали, касающиеся того, как мифологические герои преодолевали опасность. Зато возникает масса подробностей, казалось бы, далеко уводящих от первоисточника и связанных, в частности, с центральным событием – охотой на сирен. Неизменным же остается сам факт существования морских женщин и относительно удачный исход авантюры. Муратов сохраняет ядро мифа, а именно: пленительное пение сирен, несущее гибель тем, кто не находит в себе сил выйти из-под его власти. «Следуя» за мифом, герой рассказывает о том, как, ощутив «сильный всплеск, произведенный как будто бы мощным хвостом большой рыбы», слышит «еще два или три таких же удара» и различает в общем шуме внезапно прозвучавшее жалобное «а-о». Герой обращает внимание на то, как «все головы <...> повернулись в одну сторону», как молодой рыбак «бросил весла, опустил голову, зажал уши руками», как смятение постепенно овладело всей лодкой, как «звук повторился в ином, более пониженном, тоне», как «где-то невдалеке рождалась щемящая душу своей нечеловеческой жалобой песня»: «От ее тоски – тоски зверя или божества – нельзя было уйти никуда, и тот, кто слышал ее, думал, что слышал ее вечность»⁴.

Говоря об отличиях, еще раз подчеркнем, что ловля сирен в планы героев мифа не входила, их целью было «уклониться» от цветочного луга чародеек, в то время как муратовские искатели приключений в прямом смысле слова охотятся на «сирен бедоносных». Но, переосмысляя миф, Муратов все равно остается в поле его притяжения: в процессе ловли сирен его путешественник испытывает те же чувства, что и герои мифа. Так, им овладевает близкое к безумию любопытство в тот момент, когда он замечает вдали колеблющуюся на поверхности вод человеческую голову: «Слегка запрокинутая, она колебалась вместе с танцем волны. Я различал теперь впадины глаз, рот кругло открытый для однозвучно-печальной песни». Он рассказывает, как «крик торжества огласил <...> лодки», когда взору гребцов открылось чудесное зрелище: «одна, другая, третья, сверкнув на мгновение своей молочной белизной у черных обросших мхами и водорослями скал, бросились в волны». При виде сирен, подобно мифологическим героям, он испытывает не только восхищение, но и жалость.

Видя, как веревки врезались в прекрасное тело пленницы, внимая ее жалобным воплям, герой пытается облегчить ее боль, ослабить путы, скользящие ее движения, и из хозяина положения превращается в жертву: чудесная пленница, воспользовавшись его минутной слабостью, вырывается на волю.

Говоря о связи рассказа с мифом, следует также подчеркнуть, что миф лишен иронии: у Гомера не выглядят комичными ни товарищи Одиссея, заткнувшие уши воском, ни сам он, предусмотрительно избравший иное средство для того, чтобы избежать искушения. Борьба муратовского героя с сиреной, результатом которой оказалась ничья, больше напоминает фарс. Комичными представляются некоторые подробности поединка (например, в последний момент он готов вцепиться сирене в волосы, но ей удается его опередить, первой нанести решающий удар). Очевидна комическая подоплека авторских замечаний о том, что морская нимфа, попавшая в сети, была самой юной и неопытной среди своих подруг, из чего следует, что герой не сумел взять верх даже над самой слабой, менее других искушенной в хитростях сиреной. Конфуз, пережитый им, делает его фигуру комической, а происшествие с его участием – нелепостью, недоразумением.

Сирена, являясь одним из распространенных в искусстве символов, позволяет соотнести муратовский рассказ с широким кругом произведений. Комическая перелицовка мифа, предложенная Муратовым, дает возможность, например, видеть в нем продолжателя известной традиции, широко представленной и в литературе Серебряного века. Дань ей отдал, в частности, М.Кузмин, чье влияние на Муратова не раз отмечалось исследователями. В оперетте М.Кузмина «Женская верность, или Возвращение Одиссея» (1911) в ироническом ключе трактуется, к примеру, притягательность сирен, перед которой не в силах устоять мужчины. Легендарный герой, вернувшись на родину, иллюстрирует свой отчет о путешествии вынимаемыми им из сундука «чудесами». Чудо под названием «Сирены» он считает «гвоздем» своей программы. Однако его сын Телемах находит номер, исполняемый сиренами, «довольно скучным». У Пенелопы это «чудо» также не вызывает энтузиазма, однако, по поводу признания своего недоросля она замечает: «Ты еще молод, друг мой, чтобы это понимать» [Кузмин 1994: 164].

В «Ловле сирен», как и в оперетте М.Кузмина, речь идет про «это». Чтобы увидеть в исследуемом произведении и этот, и другие, скрытые смыслы, полезно сравнить его, например, с «Сиренами» Ж.Жироуду. «Сирены» могут

войти в ближайший контекст муратовского рассказа, прежде всего, потому, что так же, как и он, непосредственно связаны с древнегреческим мифом. Сближает данные произведения и время их написания (цикл «Эльпенор», в который, кроме «Sirenes», входили новеллы «Le Cyclope», «Morts d'Elpenor», «Nouvelles morts d'Elpenor», датируется 1919 г.)⁵. Как и в «Ловле сирен», интригу в «Сиренах» образуют отношения главных героев с обитательницами морских пучин, миф заметно трансформируется⁶.

По свидетельству А.Моруа, Жироду был «воспитан на греческой трагедии и Гомере» и «оттачивал» «"свой вкус к жизни на этих вечных камнях"» [Моруа 1983: 486]. В «Эльпеноре» Жироду, по словам А.Моруа, «подражает Гомеру, переделав его на свой лад» [Моруа 1983: 482]. Одним из приемов комической транскрипции мифа является, на наш взгляд, соединение античных реалий с современными. Так, сирены появляются в новелле Жироду «совсем голые», причем подчеркивается, что одежду свою они держат в руках и размахивают ею так, как потерпевшие кораблекрушение целомудренные девушки, вынужденные раздеться, чтобы призвать на помощь своего спасителя («Chacune <...> toute nue, agitant maussadement son peplum, semblait une naufragée protestante et pudibonde qui dut se devêtir pour appeler le sauveteur» [Giraudoux 1926: 63]). В описании внешнего облика сирен сталкиваются устойчивые представления об этих существах, по определению не знающих никаких одежд, и современное восприятие раздетой женщины. Автор, желая «оправдать» своих героинь, сравнивает их с невинными девушками, попавшими в затруднительную ситуацию и молившими о помощи. Однако, сообщая о том, что они не нашли иного способа привлечь к себе внимание, как раздеться догола, окончательно «губит» их «репутацию». Целомудрие оборачивается откровенным бесстыдством, что вполне согласуется с устойчивыми представлениями о сиренах как о соблазнительницах, обманом увлекавших доверчивых мореплавателей.

И у Жироду, и у Муратова сирены ассоциируются с чувственными соблазнами. Описание схватки муратовского путешественника со сверхъестественной пленницей имеет отчетливо выраженные эротические коннотации. Он чувствовал «наполнившуюся живой тяжестью сеть», «содрогания раздвоенного хвоста», видел «ее круглое лицо с закатившимися под низкий лоб глазами», ее «сверкающее белизной тело», «нечеловечески гибкие руки», ощущал «то скользкую чешую сросшихся ног, то полированность холодных, как мрамор, бедер», чувствовал «твердость груди, круглоту плеча». Улисс при

виде сирен конвульсировал на согнутой, как тростник, мачте. Для обоих героев созерцание сирен превращается в тяжелейшее испытание, о чем свидетельствуют смятение, овладевшее муратовским путешественником, в кровь исцарапанная ногтями грудь Улисса, «утопавшие» в слезах его глаза, один из которых выкатился от напряжения. На ассоциативном уровне созерцание сирен прочитывается как попытка героев победить собственную природу, подавить в себе природное начало, приглушить «голос» плоти.

Связанный с сиренами мотив обмана приобретает в рассматриваемых произведениях весьма своеобразную аранжировку. У Жироду сирены начисто утрачивают агрессивность, они настроены меланхолично, не чувствуют ненависти ни к мореплавателям, ни к исследователям, ни к инженерам. Причем обман оказывается не только их уделом. Изнуренные несчастьями матросы жуют маленькие веревочки, чтобы обмануть голод и жажду. Обманывает своих спутников Улисс. Он, например, притворно улыбается, отвечая на приветствия ликующих жертв Сциллы, наивно полагающих, что им предстоит найти смерть в объятиях сирен. Видя своих соратников счастливыми, Улисс остерегается развеивать их ошибку, не желая походить на тех, кто выводит из заблуждения молодых людей, сбитых с пути бесстыдной девушкой, однако до старости предпочитающих считать себя жертвами самой любви.

Важно также заметить, что сами сирены используют с целью обмана или самообмана. Улисс не слышит их голоса (его матросы поют громче обитательниц морских пучин), однако, не желая разочаровывать спутников, отказывается признаваться в этом. Сирены искушают его «интеллектуальными» соблазнами. Одна «соблазняет» славой великого путешественника, открывшего американский материк; другая – лаврами ученого, сформулировавшего закон земного тяготения, славой инженера, изобретшего новый вид оружия с применением пороха, третья искушает возможностью встать у истоков книгопечатания. Он же, отвечая на вопрос спутников о том, что сказала ему та или иная певунья, не оскорбил ли она его славу, не нанесла ли ущерб его целомудрию, уверяет, что они искушали его «скромную душу». Он рассказывает о том, как все три прямо или косвенно восхищаются им, признаются ему в любви, как блондинка, например, обратилась к нему с просьбой взять ее себе в кровать («Si brilliant, si bel et poli, / Prends-moi, Sirene, dans ton lit!» [Giraudoux 1926: 65]).

По возвращении на берег муратовский герой пытается представить дело так, будто не было ни морской прогулки, ни чарующей песни сирен, он

хочет обмануть самого себя: пытается вообразить гибель молодого рыбака «самым естественным образом», а, отвечая на приветствия слуг и заказывая завтрак в гостинице, чувствует, как ловля перестает казаться ему достоверной. Он готов забыть о приключении, призвать на помощь здравый смысл, считать случившееся игрой собственного воображения.

Как видим, мотив обмана, связанный с сиренами, обыгрывается и Жироду, и Муратовым. При этом в обоих случаях обманывают не столько морские чаровницы, сколько те, кого судьба сводит с ними. Муратовский путешественник, не сумев удержать морскую женщину, отказывается признаваться в этом даже самому себе, чтобы не утратить самоуважение. Улисс Жироду не признается, что песня сирен, слышать которую мог только он один, так до него и не долетела; он вынужден обманывать своих спутников, чтобы не потерять своего превосходства над ними. Улисс, транслирующий песни сирен, невольно оказывается в их роли по отношению в своим слушателям. Он, как и сирены, сладкоголосый, не случайно его спутники знают, как искать необходимый им воск: они намерены последовать за пчелами, выющимися вокруг «медвяных» уст Улисса.

Не трудно заметить, что оба автора с помощью мифа высвечивают «вечные» проблемы, связанные с властью страстей, борьбой полов, игрой амбиций, оба автора ведут речь о человеческих слабостях, одной из которых считают стремление быть обольщенным кем-либо или самим собой. Однако в произведениях Жироду и Муратова миф не только «ключ» к современности, в «Сиренах» и «Ловле сирен» миф формирует также и метапоэтический план. Рассмотрим его более детально.

У Жироду миф о сиренах служит поводом для рассуждений о «поэзии» и «правде». Личный опыт героя дал ему право усомниться в искренности поэтов, хвастающихся тем, что слышат Муз, тогда как «в ушах них стоит людской крик»: «По крайней мере, – говорил он, – я их видел» («Du moins, disait-il, je les ai vues...» [Giraudoux 1926: 74]). Рвать на себе веревки и кровенить себе грудь заставляло его не пение сирен, а их соблазнительный внешний облик. У Улисса нет сомнений в том, что поэты слышат только те Голоса, которые хотят слышать и они сами, и те, кто им внимает. Причем нуждаются в обмане все: и поэты, и их слушатели. Эта мысль получает у Жироду метафорическое выражение. Так, на корабле не находится ни одной веревки, которой бы Улисс мог привязать себя к мачте, кроме той, что соткана из его же слов, и которую он, по признанию спутников, набрасывает на их

шеи. Помимо этой воображаемой веревки, делающей спутников Улисса его пленниками, имеются маленькие веревочки, которые служат им жвачкой, отвлекающей от мыслей о еде. Рассыпанные кусочки маленьких веревочек, связанные друг с другом, превращаются в одну большую веревку, которой Улисса и привязывают к мачте. Кусочки жвачки, позволяющие матросам обмануть голод, собранные воедино, оказываются средством, удерживающим от соблазна самого Улисса. Способность поэтов выдавать желаемое за действительное является спасительным средством, прежде всего, для них самих. Данное наблюдение позволяет увидеть в них заложников собственных импровизаций.

Предпринятая Улиссом «мистификация» подвела его к мысли о том, что сочинить можно все, что угодно, главное – все, что угодно, можно выдать за голос Муз. Именно так, согласно логике героя, вводил в обман своих читателей Гомер. Гомер настаивал на том, что «сладким» и «губительным» был голос сирен, опыт героя позволял утверждать другое: сирены привлекали не искусством пения (он не слышал их голоса), а наготой (ее он видел). Слова героя Жироду: «По крайней мере <...> я их видел», – содержат намек на слепоту легендарного певца, введившего в заблуждение зрячих.

Как видно из приведенных примеров, новелла Жироду не только о современности, показанной сквозь призму мифа; она о «поэзии» и «правде», о природе художественного вымысла, о тайне рождения литературы. Улисс Жироду отрицает «поэзию», противопоставляет ее «правде» жизни. Предпочитая «голую» правду, он во всяком вымысле усматривает обман, настаивая на том, что не было никого пленительного пения сирен. В «Nouvelles morts d'Elpenor» он будет утверждать, что и его встречи с Навзикаей тоже не было. Она не что иное, как игра воображения автора «Одиссеи». Улисс признается, что он не застал Навзикаю на берегу, потому что море выбросило его на берег на час позже известного срока и царевна вынуждена была уехать без него. Не было самого знаменитого из его приключений, один из самых пленительных эпизодов поэмы абсолютно лишен жизненных оснований («L'episode Nausicaa-Ulysse entre autres portait en lui une necessite a ce point implacable que l'on n'a pas juge bon de m'attendre une heure pour le donner a la posterite. Il sera la plus illustre de mes aventures, et il n'aura pas existe» [Giraudoux 1926: 201]).

Улисс подвергает сомнению устойчивые представления о природе вдохновения. Не случайно в «Сиренах» в роли Орфея, символа поэта-певца, превосшедшего самих сирен, оказываются

спутники Улисса. Они, думая лишь о том, как бы заглушить мучивший их голод и облегчить греблю, затягивают в полный голос хвалу Катаблепу, утолявшему голод поеданием собственных ног. С точки зрения Улисса, чтобы сделать песню сирен неслышимой, совсем необязательно быть Орфеем, животные крики, издаваемые его гребцами, справились с голосами сирен ничуть не хуже великой музыки.

Очевидно, что автор, представив своего Улисса апологетом «жизнеподобного» искусства, предпочитает дистанцироваться от него. Его Улисс со своим: «Du moins, disait-il, je les ai vues...», – смешон. Он слишком самонадеян, чтобы не судить о других, опираясь исключительно на то, что дано ему в его ощущениях. Он слишком самовлюблен, чтобы, смотря на других, видеть еще кого-нибудь, кроме себя любимого. Когда рыжая сирена предлагала ему не выдавливать на металле имени Ахилла и, таким образом предав его забвению, сделать невозможной «Илиаду» («Si tu veux te venger d'Achille, ne traduis point son nom dans le metal, et il n'j aura pas d'Iiade» [Giraudoux 1926: 68]), она могла «озвучивать» и его тайные помыслы. Нет Ахилла – нет и «Илиады», есть и будет только «Одиссея» и он, ее герой.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что «Сиренами» (и «Эльпенором» в целом) Жироду подключается к спорам о «правде» и «вымысле» в искусстве. Дискредитируя своего героя, он подвергает сомнению и систему его ценностей, в том числе и ценностей эстетических. Герой считает обманом в искусстве все, чего не было на самом деле. Придумавший этого героя автор, играя с литературой и в литературу, отдает предпочтение именно тому, чего на самом деле не было и быть не могло. «Сирены», демонстрируя виртуозную игру автора с известным литературным прецедентом («Одиссеей» Гомера), воспринимаются как литература о литературе.

Весьма заметная метапоэтическая составляющая «Сирен» позволяет искать метапоэтические подтексты и в «Ловле сирен», несмотря на то, что прямых рассуждений об искусстве (литературе) здесь нет. Следует, однако, обратить внимание на то, что герой в самом начале упоминает «росказни суеверных моряков старой расы» о морских женщинах, к которым относится весьма скептически, а отправляясь в плавание, теряется в догадках, что «было истиной и что вымыслом» в этих старинных преданиях. Предпринятая авантюра заставляет его пересмотреть свое отношение к рассказам бывалых людей. Так, при виде сирен путешественник, предвосхищая удачу, восклицает: «Я верил теперь, я с

жадно ждал новые чудеса». Муратов, не касаясь эстетических проблем непосредственно, пишет рассказ как своего рода «реабилитацию» «росказней» о морских нимфах, что дает повод связать его сочинение с проблемой отношения искусства к действительности (литературы и жизни), которая в эстетике, как известно, является одной из ключевых.

Связь названной проблемы с рассматриваемым произведением поможет понять один из «Очерков трех литератур», который Муратов посвятил театру Л.Пиранделло. Автор статьи предлагал отказаться от установившейся традиции считать «естественное» в искусстве хорошим, а «искусственное» плохим. Он настаивал на необходимости пересмотреть установленные «нормы жизни и человеческих взаимоотношений», касающиеся того, что похоже на действительность, а что нет, «что правда и что неправда, что бывает и чего не бывает» [Муратов 1926: 94]. Согласно Муратову, реабилитировать «искусственное» в искусстве можно по-разному. Можно апеллировать к самой жизни, искать обоснование в ней самой, утверждая, что «"искусственное" в действительности более естественно, чем то, что кажется и признается "естественным"». Этим путем, полагал Муратов, шел Пиранделло. Можно подойти к этой проблеме и с другой стороны: «раздвинуть рамки искусственного и вместить в них лишь то естественное, что достойно именоваться искусством». Муратов утверждал: там, «где начинается искусственность, там только, в сущности, и начинается искусство» [Муратов 1926: 94]. Такой подход, считал критик, позволял «навсегда исключить из круга искусства всякую фотографическую, бытовую, мемуарную и этнографическую прозу (всякие "правдивые" изображения событий и любительские портретирования своих добрых знакомых), а также покончить и с предрассудком "безыскусственного" и "верного жизни" театра» [Муратов 1926: 94].

Возвращаясь к «Ловле сирен», заметим, что, реабилитируя «росказни суеверных моряков старой расы» о морских женщинах, писатель включался в спор о «естественном» и «искусственном» в искусстве. Он апеллировал к жизни, находя поддержку в ней самой. Изображая ловлю нимф как «привычное дело» (гребцы, для которых сирены – предмет промысла, судя по всему, отправляются на охоту не в первый раз; путешественник, хотя и жаждет чуда, получает его как реальную добычу), писатель уравнивал в правах то, что было, и то, чего не было, и таким образом расширял известные представления об «искусственном» и в жизни, и в литературе.

Говоря о «любителях естественного и жизнеподобного» искусства, Муратов-критик риториче-

чески вопрошал: «<...> задумывались ли они когда-нибудь над правдоподобностями и возможностями современной жизни? Ощущали ли, что живут в эпоху неправдоподобных социальных сдвигов, невозможных психологических переломов? Понимали ли совершившиеся на их глазах сказочные судьбы целых народов, распутывали ли хитросплетения иной индивидуальной судьбы, узоры, не снившиеся никакому беллетристическому воображению!» Представления, согласно которым «повседневность современного человека так легко становится небывалой авантюрой и обыкновеннейший житейский облик превосходно заменяет ему любую фантастическую маску» [Муратов 1926: 94], следует считать принципиальными для Муратова. Они могли бы стать эпиграфом ко всему его художественному творчеству, в том числе и к рассмотренному нами рассказу.

Итак, и Жироду, и Муратов, изображая встречу своих героев с сиренами, тем самым поднимали один из важнейших эстетических вопросов – вопрос об отношении искусства к действительности. Жироду эксплицитно эстетическую проблематику в критике, которой подвергал его Улисс гомеровскую «Одиссею». Муратов, не касаясь эстетических проблем непосредственно, написал рассказ как своего оправдание многочисленных жизненных историй, хранящих память о мифе. Метапоэтические подтексты «Сирен» и «Ловля сирен» позволяют судить о сходстве эстетических предпочтений их авторов, в частности, о сходстве занимаемых ими позиций в вопросе о «естественном» и «искусственном» в искусстве.

Важно также подчеркнуть, что, изображая ирреальное как реальное, и Жироду, и Муратов оставляли тайну «за семью печатями». В «Сиренах», когда опасный остров остался позади, а матросы, выбившись из сил, замолкли, Улисс, счастливый от того, что остался привязанным к мачте (изнуренные матросы забыли развязать веревку), в свое полное удовольствие слышал ужасный голос четвертой сирены, голос Океана – голос самой жизни («<...> et seul Ulysse entendait, tout a loisir cette fois, la voix terrible de l'Océan, quatrième sirène» [Giraudoux 1926: 74]). Герой наслаждался, и ни он сам, ни его задремавшие спутники не спрашивали, о чем поет Океан.

Как и герой Гомера, муратовский путешественник сирен слышал. Вслед за Улиссом Жироду он мог бы повторить, что он их видел, более того – держал одну из морских женщин в своих руках. Он не был натуралистом, что дважды подчеркнуто автором, его любопытство не носило естествоиспытательского характера. Однако некоторой самонадеянности не был лишен и он,

скептически относящийся к рассказам бывалых людей, за что, согласно авторской логике, и поплатился, потерпев фиаско в поединке с морской женщиной. Муратов, балансируя на грани «правда»/«вымысел», использует миф о сиренах для того, чтобы показать, как все доводы рассудка оказываются бессильными перед многомерностью и непознаваемостью жизни. Сколько ни старался путешественник убедить себя в том, что никакой сирены на самом деле не было, он не может не видеть следов укуса на своей руке, оставленных морской женщиной, он не может не спрашивать себя, что же было на самом деле. Нимфа, весьма чувствительно засвидетельствовавшая свою реальность, успевшая причинить боль, «последнее слово» сохраняет за собой: она бесследно исчезает, оставляя героя наедине с его сомнениями относительно того, что было на самом деле, а чего не было...

«Ловля сирен» варьирует принципиальную для автора тему неразрывной связи древности и современности. Несмотря на условность пейзажных зарисовок, описанную в рассказе местность, где герои встретили сирен, можно соотнести с островами близ Неаполя и его окрестностей, где согласно мифам, обитали морские нимфы. В «Образях Италии», со ссылкой на Д.А.Саймондса, Муратов, рассказывая об этих местах, отмечал их особую атмосферу, в которой «"кажутся возможными орады, обитательницы роц, дриады, сильваны и водяные нимфы"», теряющие здесь свою «"призрачность и мифическую туманность"». Муратов называл эти места «родиной мифа» и подчеркивал: «Вид этой природы действует даже на спящее воображение современного путешественника. Зов ее доходит до самого равнодушного сердца» [Муратов 2005: 155]. «Ловля сирен», написанная, словно в продолжение этого пассажа «Образов Италии», рассказывает о том, как «гений местности» откликнулся в душе современного человека. История получилась немного смешная, немного грустная и, несмотря на «мистику», по-муратовски легкая и светлая.

В заключение обратим внимание на посвящение. «Ловля сирен» посвящена другу Муратова Борису Зайцеву. Ему же писатель посвятит «Образы Италии». В рецензии на книгу Зайцев, вспоминая о счастливых днях, проведенных вместе с Муратовым в стране, которая была для них обоим «праздник и расцвет сердца», так опишет эти дни: «Идиллия, нимфы, сатиры, художники, прелесть тона, ритм линии, жизнь как цветение, улыбка на эротику и Казанову, вздох над Венецией и маской венецианскою <...>» [Зайцев 1924: 446]. Рассказ «Ловля сирен», героями которого являются искатели приключений и охотники на

нимф, не что иное, как авторская «улыбка на эротику» в память об идиллии, утраченной вместе с молодостью.

Воспитанные культурой символизма, и Муратов, и Зайцев находились под сильнейшим обаянием одного из главных символистских мифов – мифа о Вечной Женственности. Зайцев отдал дань ему, к примеру, в пьесе «Дон Жуан», написанной в 1919, опубликованной в 1922 г. (напомним, 1922 г. датируется и «Ловля сирен»). Герой Зайцева, убежденный в том, что «не таков Дон Жуан, чтобы отступить», в заключительной сцене, сделав «несколько безразличных шагов» в сторону очередного своего противника, бросает шпагу и устремляется навстречу «Женскому Образу неземной прелести». Пронзенный ударом противника, он падает к ногам Светлой Дамы и, принимая смерть, искупает прошлые свои преступления. Автор приводит своего Дон Жуана к примирению с Богом и заканчивает произведение голосом дальнего хора, поющего славу «Жене Предвечной, Светлоносящей», «Господней милости, нежной Приимнице». Финальная реплика хора указывает на то, что душа Дон Жуана попала в Чистилище: «Мир отошедшему, вечный покой / Отходящим в страну искупления. / Свет незакатный, помилуй / Душу Чистилища!» [Зайцев 2000: 386].

У Зайцева Вечная Женственность влечет героя ввысь, выступает в качестве спасительной силы. В «Ловле сирен» Муратов оспаривает эти представления. Предпринятая его героем «охота» на нимф, в контексте основного символистского мифа прочитывающаяся как попытка обрести идеальную сущность, Душу мира, Вечную Женственность, заканчивается не «восхождением», а конфузом. Муратов подчеркивает «обманную» природу Вечной Женственности, явленной в инфернальном образе. Вечная Женственность, приняв облик морской демоницы, не ввысь влечет, а просто влечет, ввергая героя в хаос и ускользая от него в последний момент. Посвящение рассказа Зайцеву, певцу Вечной Женственности, приобретает полемическую подоплеку. Предложенная в рассказе комическая транскрипция мифа о Вечной Женственности воспринимается как ответ Муратова другу – автору «Дон Жуана».

Итак, сделанный нами комментарий рассказа позволил увидеть его связи с разными литературными контекстами: с «Одиссеей» Гомера, с творчеством самого автора (комедия «Кофейня», «Образы Италии», авторская эссеистика), с творчеством писателей-современников (М.Кузмин, Ж.Жироду). Состав произведений, с которыми «Ловля сирен» сопоставлялась, определялся древнегреческим мифом о сиренах. Рассмотренные связи всех возможных параллелей, разуме-

ется, не исчерпывают, однако и на их основе можно убедиться в том, что предпринятая в «Ловле сирен» аранжировка мифа делает рассказ весьма показательным в плане изучения авторской рецепции античности.

¹ РГАЛИ. Ф. 2227. Оп. 1. Ед. хр. 248. Л.8-15. Ирецкий и Муратов были знакомы лично. В 1922 г. и тот, и другой оказались в столице Германии, сотрудничали в одних и тех же периодических изданиях, входили в одни и те же литературные объединения, например, оба являлись основателями еженедельно собиравшегося «Клуба писателей» в Берлине, на одном из заседаний которого Муратов читал свои «Магические рассказы». См.: Литературная энциклопедия Русского Зарубежья. 1918-1940. Периодика и литературные центры. М.: РОССПЭН, 2000. С.203-204. Имеются сведения о том, что данное произведение было напечатано в одном из альманахов, издававшихся в начале 1920-х гг. в Берлине. Однако проверить достоверность этих сведений нам пока не удалось.

² В заметке, предварявшей публикацию и называвшейся «Рассказ, 75 лет ожидавший публикации», Шумихин писал: «Свой рассказ Муратов отдал Ирецкому для помещения в какой-нибудь эмигрантской газете, но по каким-то причинам это не осуществилось, и рукопись пролежала в бумагах Ирецкого вплоть до 1936 года. Затем архив был перевезен в Прагу в Русский заграничный исторический архив, а когда в 1946 году чешское правительство передало собрание РЗИА Советскому Союзу, все его материалы были засекречены, стали "спецхрановскими". Поэтому на протяжении почти столетия никто из интересующихся творчеством Муратова <...> не подозревал о существовании фантастического рассказа "Ловля сирен"» (Независимая газета. 1997. 4 июня. С. 8. (№ 101)).

³ З. Гиппиус, подвергая журнал «Золотое руно» резкой критике, иронизировала и по поводу обложки: «<...> на двухвостую даму с коленами вместо локтей стараюсь не смотреть <...>». См: Тов. Герман (З.Гиппиус) <Рец.> Золотое Руно (Весы. 1906. № 2. С.81).

⁴ Независимая газета. 1997. 4 июня. С. 8. (№ 101). Далее рассказ цитируется по этому изданию без ссылок на него в тексте статьи.

⁵ По другим сведениям, работа над циклом «Эльпенор» продолжалась с 1912 по 1926 гг.

⁶ Следует иметь в виду, что Муратов-переводчик с французского был в курсе новинок современной ему французской литературы, и «Эльпенор» вполне мог входить в их число. Кроме того, Жироду-прозаик в начале 1920-х гг. находился в поле зрения Муратова-критика

(«Искусство прозы», 1924; «Очерки трех литератур. Ж.Жироду», 1926). Поэтому, отмечая типологическую общность сопоставляемых произведений, нельзя исключать и того, что гомеровские аллюзии могли быть навеяны Муратову непосредственно художественными экспериментами с гомеровскими поэмами, предпринимавшимися не только Жироду, но и другим его великим современником – Д. Джойсом.

Список литературы

Giraudoux J. Elpenor. Paris. 1926. 202 p.

Женская верность, или Возвращение Одиссея.

Оперетта в трех действиях, слова и музыка М.Кузмина // Кузмин М. Театр. В четырех томах. Т.IV. Berkeley, 1994. С.140-181.

Золотое руно. 1906. № 1.

Зайцев Б. <Рец.> Муратов П.П. Образы Италии. Берлин, 1924 // Современные записки. 1924. № 22. С.444-447.

Зайцев Б. Дон Жуан // Дон Жуан русский: Антология / сост., предисл. и примеч. А.В.Парина. М.: Аграф, 2000. С.372-387.

Моруа А. От Монтеня до Арагона. М.: Радуга, 1983. 677 с.

Муратов П. Кофейня Комедия в четырех действиях. М.: Дельфин, 1922. 64 с.

Муратов П.П. Очерки трех литератур 1. Театр Пиранделло // Воля России. 1926. № 2. С.86-95.

Муратов П.П. Образы Италии. Том II и III. М.: Галарт, 2005. 464 с.

Фоминых Т.Н. Комедия П.Муратова «Кофейня»: культурфилософские аспекты пасторальной коллизии // Пастораль в театре и театральность пасторали: Сборник научных трудов. М.: МГОПУ, 2001. С.133-148.

Щемелёва Л.М. Муратов Павел Павлович // Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь / гл. ред. П.А.Николаев. Т.4. М.: Большая Российская энциклопедия, 1999. (Русские писатели XI-XX вв.). С.171-175.

MYTH IN THE SHORT STORY *CATCHING SERENAS* BY P.P.MURATOV

Tatyana N. Fominikh

Professor of the Newest Russian Literature Department
Perm State Teacher Training University

Tatyana M. Bazhenova

Senior Teacher of the French Language Department
Perm State Teacher Training University

The short story “Catching Serenas” is one of the unreasonably forgotten writings by P.P. Muratov. Mythic-poetical sides connected with the image of the serena are investigated in the article, wider – they are correlated with the antique myth. Reference to the myth makes it possible to include “Catching Serenas” in the context of Muratov’s creative work, particularly, to see the similar features with his comedy “Coffee house”. Parallels with the novel J. Giraudoux “Serenas” (cycle “Elpenor”) let emphasize the specificity of Muratov’s play with the myth.

Key words: serenas; myth; P.P.Muratov; J.Giraudoux.