

*А. Ренанский,
профессор кафедры театрального творчества
Белорусского государственного университета
культуры и искусств*

**«ИСКУССТВО, ОТПАВШЕЕ ОТ НЕБА»
(жизнеописание скрипача Егора Ефимова в повести
Ф. Достоевского «Неточка Незванова»)**

История прочтения повести «Неточка Незванова» и в российском, и в зарубежном литературоведении вызывает странное чувство. При ближайшем рассмотрении выясняется, что она, по существу, почти не привлекала серьезного внимания исследователей. Анализ библиографических источников показал, что у «Неточки Незвановой» все еще неопределенная литературная репутация и не очень высокий исследовательский рейтинг. Эти обстоятельства и побудили автора более пристально взглянуть в текст повести.

В. Набоков был, безусловно, прав, говоря, что книги пишутся не столько для чтения, сколько для перечитывания. Именно тогда читателю и открываются прежде неочевидные подробности. Такой неочевидностью стала для автора тематическая структура повести, которая складывается из лейтмотивов, образованных элементарными семантическими оппозициями.

Жизнеописание Егора Ефимова открывается двумя парами таких оппозиций: *богатство – бедность, оседлость – странничество*, которые в значительной степени определяют эпический строй повествовательного зачина.

«Он (Ефимов. – А. Р.) родился в селе очень богатого помещика, от одного бедного музыканта, который после долгих странствий, поселился в имении этого помещика». Про помещика же говорится, что «он никогда не выезжал из своей деревни». Далее в повести появляются оппозиции *низший – высший* и *профанный – жреческий*. Однако в них нет жестко фиксированной иерархии и зачастую *верх* и *низ* меняются местами. При этом Ефимов осознает себя, то низшим, то высшим членом некой умозрительной иерархии: «Он схватил богатую шубу Б. и подал ее как низший высшему. <...> Смысл его поступка был тот, что где, дескать, нам, бесталанным людям, водиться с такой знатью, как вы; что для нас, маленьких людей, довольно и лакейского места»... [1, с. 158]. Эта постоянная готовность к унижению не мешает, однако, Ефимову

чувствовать себя пророком и судьей в мире профанных ценностей: «...хотя Б. и из первых скрипачей в городе, а ему (Ефимову. – А. Р.) и в подметки не станет, если он захочет того. <...> Кто из вас там хоть что-нибудь понимает!.. Скрипачей-то вы хороших и не видали и не слышали» [1, 154]. Затем оппозиция *низший – высший* получает неожиданное развитие в мифологеме *Ферсит*: «Служители пропускали его беспрепятственно, как необходимое лицо, и он сделался каким-то домашним Ферситом» (трусливый, безобразный и злоязычный персонаж «Илиады» Гомера, имя которого стало нарицательным).

В процессе вариативного развития этот лейтмотив воплощается в нескольких близких оппозициях: *жреческого и профанного, мастеров и дилетантов, новой музыки*, о которой в юности мечтал Ефимов, и «музыки для ног» – той пошлой рутины *балетцев*, к которой свелась его постылая служба. К этому ряду оппозиций примыкает и семантически близкая пара: *свет – тьма* (ср. *просвещенный – непросвещенный*). Мотив *тьмы* получает выражение в таких образах, как «закопченная комнатка» в трактире и «тёмный угол» в доме Ефимова, «чадная жизнь» музыканта и сумеречность его рассудка, наконец, «темный колорит» всего детства Неточки.

Тьма осознается в повести как экспансия кромешного мира и как ослепленность «неподвижной идеей». Онтологической тьме Егора Ефимова противостоит «море света» из дома князя X-ского, с «особенным блеском красных как пурпур гардин» и светоносной музыкой знаменитого скрипача С-ца.

Программная для повести оппозиция *высокого – низкого* выявляется и в семантике пространства. Особенно значим здесь топос *чердака* как маргинального пространства, равно удаленного от мира земного и мира небесного. Мрачная обитель чердачного мечтателя противостоит не только сияющему дому князя X-кого, который казался Неточке раем, но и, по ее словам, «половине города». В системе мифопоэтических символов *дом* выступает как сложная система оберегов, защищающая людей от нечистой силы. Чердак же – как место *над* домом, *вне* дома, уже не вполне обладает этим охраняющим свойством.

В каком-то смысле *чердак* это то же *подполье*, та же сфера демонической отъединённости, вытесненного из мира человека.

Есть особый смысл в том, что «неподвижная идея» Ефимова укоренялась в его сознании и сердце именно здесь – на сумеречном чердаке, в экстазе мнимого вознесения над городом и миром.

Особого внимания заслуживает темпоральная структура повести.

Если допустить, что хронологически бытие героини синхронно авторскому, и о своем детстве Анна Незванова вспоминает, будучи зрелой женщиной (лет, этак, двадцати пяти), то в жизнеописание музыканта можно внести некоторые уточнения.

Родился он, как позволяют допустить темпоральные сопряжения и логика сюжетного развития, в конце XVIII века, вероятно в 1793 году. В 1815 г. молодой музыкант сошелся с итальянским капельмейстером. Через год, после его смерти, Ефимов покидает имение помещика и шесть лет (до 1822 г.) скитается по провинции. В 1823 г. он прибывает в Петербург, знакомится со скрипачом Б., а в следующем году женится на матери двухлетней Неточки. В 1826 г. Ефимов поступает в оперный театр. Через полгода его отстраняют от службы, а в 1830 следует «формальное изгнание», после чего Ефимов на два года куда-то исчезает («отчим как будто в воду канул, и его уже нигде не видали» – вспоминала Неточка). В 1832 году – концерт знаменитого скрипача С-ца и трагическое прозрение Ефимова на его концерте. Смерть жены. Бегство из дома «в припадке иступленного помешательства» и смерть в больнице через два дня.

Как и многие произведения Достоевского, повесть «Неточка Незванова» несет на себе следы «прививок» различных поэтических систем и знаки включения других текстов, образующих сложную систему интертекстуальных связей.

Один из мотивов, определивших тематизм повести, принадлежит к кругу основной мифопоэтической топики: «... испытание человека сатанинской стихией». То, что в отдельных работах советского времени туманно определялось как «отголоски романтических традиций», явственно выступает здесь как сговор человека с дьяволом. Об этом повествуется в самом начале жизнеописания Ефимова и не заметить этого невозможно, тем более что к теме дьявольского наваждения настойчиво возвращается сам герой – трижды на протяжении одной короткой сцены.

Сначала он искренне кается за обиды, нанесенные благоволившему к нему помещику:

– А Бог знает, за что я так обидел вас, сударь! <...> – знать, бес попутал меня! И сам не знаю, кто меня на всё это наталкивает! Ну, не житье мне у вас, не житье... Сам дьявол привязался ко мне! [1, с. 146]

А на предложение помещика все простить, вернуться в оркестр и

стать первым из музыкантов с жалованьем «не в пример другим», Егор ответил:

– Нет, сударь, нет, и не говорите: не жилец я у вас! Я вам говорю, что дьявол ко мне навязался. Я у вас дом зажгу, коли останусь; на меня находит, и такая тоска подчас, что лучше бы мне на свет не родиться! Теперь я за себя отвечать не могу: уж вы лучше, сударь, оставьте меня [1, с. 146].

Когда же помещик попытался выяснить, что вызвало болезнь его духа,

и с каких пор началось помрачение его сознания, музыкант ответил:

– Это все с тех пор, как тот дьявол побратался со мною... <...> что издох как собака, от которой свет отступился, итальянец (т. е. капельмейстер помещичьего оркестра, научивший Ефимова играть и завещавший ему свою скрипку. – *А. Р.*).

Истории скрипки сопутствует насыщенный маргинально-демонический фон. Не случайно, что в европейском фольклоре такое широкое распространение получила мифологема «дьявольской скрипки». Необыкновенно устойчивая живучесть различных легенд о Паганини (в том числе и самых вздорных) свидетельствует о том, что они пали на давнюю, тщательно разработанную мифологическую традицию.

Различные мифологические сюжеты, объединенные мотивом *дьявольской скрипки*, образуют интертекстуальное пространство повести. Эти

интертекстуальные связи актуализируются, когда в повести появляется итальянский капельмейстер, с необычайной скоростью обучивший «плохого кларнетиста» помещичьего оркестра игре на скрипке и так, что, по словам «известного европейского артиста», Ефимов был «лучшим скрипачом», которого он встретил в России.

Духовное таинство искусства открыто как для горнего, так и для кромешного мира. Выбор, который совершается в сердце художника, может вызвать в нем демонический экстаз, желание испытать что-то жутко-сладострастное – ведь тайна бездны и мрака влечет сама по себе. Манит человека и соблазн магии, он всегда стремится обладать именно магической властью, а потому и ищет ее сверхъестественные источники. Демоническую природу музыкального дара Егора Ефимова можно интерпретировать в христианском и в мифопоэтическом контекстах.

В рамках христианского толкования – это сюжет об искусстве как искушении и о творчестве как форме чародейства. Говоря

словами Ф. Тютчева, это сюжет о «грехопадении злосчастного разума». О «грехопадении злосчастного разума» в своих проповедях говорил и Митрополит Питирим: «Очевидно, что нарушив Божественную заповедь, вкусив от древа добра и зла, человек уступил искушению пойти внешним путём для достижения высшего знания, попытаться взойти на высоту Бытия без должного духовного усилия и внутренней работы» [2, с. 191]. Перефразируя выражение И. Киреевского, это искусство «оторвавшееся от неба».

В рамках мифопоэтической концепции музыки художник – это некий м е д и у м, через которого действует высшая или низшая сверхъестественная сила. В этом смысле, историю скрипача Ефимова можно уподобить приключениям мифологического «культурного героя», развернутым как единая цепь событий: встреча с магическим колдуном-дарителем, получение от него волшебного орудия, вместе с порождённой им чудесной силой и последующая череда испытаний, знаменующих обряд инициации.

Гибельный смысл демонического искушения и подлинный масштаб собственной духовной катастрофы открылся Егору Ефимову лишь на концерте знаменитого скрипача С-ца. Духовным итогом этой встречи стало для Ефимова новое понимание искусства и новое видение своей жизни. Примирить это новое видение и образ прожитой жизни оказалось для него мучительно-невозможным, и Ефимов гибнет (в повести буквально бежит к смерти).

Музыка для Достоевского – особая сакральная сфера, в религиозном и широком смысле связанная с переходом в иной мир и со спасением. Услышав игру С-ца, Ефимов понял, что есть *другая музыка*, существующая не как искусство самовыражения и самоутверждения, а как искусство, несущее очищение и благодать, позволяющее открыть себя в Другом и Другого в себе – «все во мне и я во всем» (Ф. Тютчев).

1. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л., 1972. Т. 2. – Неточка Незванова. – С. 146–147; 188, 184.

2. *Питирим, митрополит Волоколамский и Юрьевский.* Тело, душа и совесть (Учение о человеке в христианской традиции и современность) / Питирим // О человеческом в человеке. – М., 1991.