

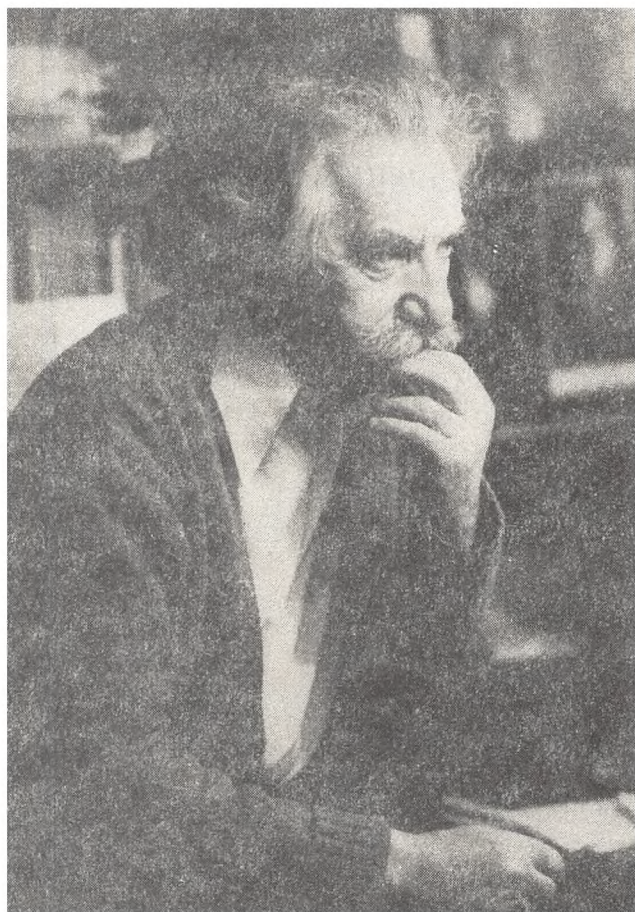
В ЧЕСТЬ
70-летия профессора
Ю. М. ЛОТМАНА

“ЭЙДОС”

**В ЧЕСТЬ 70-летия
профессора Ю. М. ЛОТМАНА**

TO HONOUR of professor Yu. M. LOTMAN

СБОРНИК СТАТЕЙ



W. Rooney

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В ЧЕСТЬ
70-летия профессора
Ю. М. ЛОТМАНА

TO HONOUR
of professor Yu. M. LOTMAN

ТАРТУ 1992

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

В. Беспрозванный,

М. Гришакова,

Е. Пермяков (ответственный редактор),

И. Пильщиков,

Е. Погосян

ТАРТУСКАЯ ШКОЛА КАК ШКОЛА

Пеэтер Т о р о п

Более четверти века прошло с основания тартуской семиотической школы, и все чаще объектом изучения становится сама школа. В данной статье мы исходим из убеждения, что тартуская школа является более емким понятием, чем обычно считается, и что вытекающее из заглавия суждение “школа есть школа” не является простой тавтологией. Каково же содержание понятия “школа” в контексте тартуской семиотической школы?

1. Школа как научное направление

Школа как научное направление может быть названа тартуско-московской или, точнее, тартуско-ленинградско-московской. Первое учитывает время и место зарождения школы (московская конференция 1962 года и тартуская конференция 1964 года). Второе вытекает из преемственных связей. Так, Б.А. Успенский связывает успех направления с сочетанием московской лингвистической и ленинградской литературоведческой традиций /1/. Причем традиции эти нельзя понимать слишком узко. В свое время Ю.М. Лотман активно возражал против сведения исторических корней гуманитарной семиотики к трудам ОПОЯЗа /2/.

Характерно, что, судя по сборникам “Трудов по знаковым системам” (ТЗС), самоосмысление направления больше связано с прошлым, отчасти с выпавшими по какой-либо причине из истории гуманитарных наук именами. Во второй сборник ТЗС введен раздел, “который редакция представляет себе как постоянный, обязательный во всех будущих сборниках” и который “предназначается для библиографических обзоров и, в частности, статей, освещающих исторические корни структурализма как научного направления” /3/. Главное место в этом разделе заняли именно публикации. Для читателей ТЗС с тартуской школой стали ассоциироваться следующие имена (в порядке их появления до девятого сборника, когда раздел перестал быть постоянным): П.А. Флоренский, Б.И. Ярхо, Б.М.

Эйхенбаум, А.М. Селищев, Б.В. Томашевский, О.М. Фрейденберг, С.И. Бернштейн, Я. Мукаржовский, А.А. Любищев. Этот список можно дополнить именами, которым посвящены отдельные сборники ТЗС: Ю.Н. Тынянов (4), В.Я. Пропп (5), М.М. Бахтин (6), П.Г. Богатырев (7), Д.С. Лихачев (8).

Интересно, что к концу 1970-х годов такой знаковый способ исторического самоосмысления прекращается. В то же время, не делается попыток осмысления тартуского направления на фоне польской, французской, итальянской или американской семиотики, хотя, например, Р.О. Якобсон и Т. Себеок даже участвовали в работе одной из семиотических конференций. Западные работы, конечно, были известны, но они играли роль не в традиции, а в генезисе (в смысле Тынянова) отдельных участников направления. Почти не было интереса к классической семиотике в духе Ч.У. Морриса; хорошо знали лингвистические работы от Ф. де Соссюра до Н. Хомского, структурную антропологию (К. Леви-Стросс), работы Пражского лингвистического кружка и т.д.

На этом фоне любопытны полярности в рецепции тартуской школы. Официозная критика видела недостатки, и не только в антиисторизме, формализме и т.п., но и во влиянии Запада: французского структурализма /4/ или гуссерлианства, неокантианства и семантической философии /5/. Более профессиональная критика, наоборот, указывала на полную противоположность французского структурализма и тартуской школы /6/, утверждая, что в Тарту занимаются не философскими спекуляциями, а эмпирическими исследованиями /7/.

Не пытаясь подробнее вникать в особенности рецепции тартуской школы, мы хотели бы еще раз подчеркнуть, что для самосознания участников тартуской школы важнее своего места в современных научных направлениях было ощущение взаимосвязи с предшественниками, ощущение прерванности линий естественного развития отечественной науки и желание восстановить единство времен. Так что, с точки зрения преемственности, ее действительно можно назвать тартуско-московской или тартуско-ленинградско-московской школой.

2. Школа как учение

Тартуская школа не имеет единой методологической доктрины, но следует помнить о том, что первый выпуск ТЗС — это книга Ю.М. Лотмана “Лекции по структуральной поэтике” (1964). Это не ортодоксальная книга, но все же это книга ортодоксального семиотика, единственного семиотического утописта, по словам Ю.И. Левина.

С другой стороны, второй выпуск (т.е. первый коллективный) сопровождается заметкой редколлегии: “Круг вопросов, которые приходится затрагивать, рассматривая миф, фольклор, обряд, литературу, изобразительные искусства как знаковые моделирующие системы, столь разнообразен, а количество нерешенных вопросов столь значительно, что участникам Летней школы далеко не всегда удавалось прийти к единому мнению. Редакция не считала полезным искусственно унифицировать точки зрения” /8/. Действительно, как можно унифицировать столь яркую плеяду авторов этого выпуска: Ю.И. Левин, Е.В. Падучева, А. М. Пятигорский, И.И. Ревзин, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский и др.

Но это было не только уважение к референтной группе, по работам которой можно было получить представление о “переднем крае исследований”. Уважение к индивидуальному стилю и мнению каждого автора является ведущим принципом и в самых последних сборниках. Ю.М. Лотман сам вспоминает, что “шла борьба за то, чтобы единство науки не поглотило индивидуальности. <...> Наука как часть культуры должна сохранить индивидуальность”.

Правда, следует сделать существенное уточнение. Такое уважение индивидуальности возможно лишь в кругу людей, среди которых главным человеческим критерием (в дополнение к требованию компетентности и профессиональности) является порядочность. Так, Ю.М. Лотман пишет: “У нас была о б щ а я база — безусловная научная честность”. Ю.И. Левин же говорит о “рыцарском облике”.

Эта особая профессионально-нравственная ситуация имела непосредственное влияние и на учение. Б.М. Гаспаров вспоминает: “Атмосфера тартуского сообщества создавала идеальные условия для междисциплинарного общения и сотрудничества. Я уже говорил о том, что самосознание семиолога определялось не столько изначальной профессиональной принадлежностью, сколько общей интеллектуальной установкой” /9/. Действительно, в работах тартуской школы видно это единство умонастроения, ориентация на понимание структурности и системности объектов изучения и поиски средств для семиотического описания разных языков культуры.

Но с точки зрения учения важно помнить, что к тартуской школе примыкает еще одно событие в науке. На основе материалов конференции 1962 года в 1964 году вышел в Тарту первый “Блоковский сборник”, имеющий эмпирическую

направленность, а также уважающий индивидуальность авторов. Если редактируемые Ю.М. Лотманом ТЗС восстанавливали единство научной традиции, то редактируемые З.Г. Минц “Блоковские сборники” реабилитировали один из объектов научного изучения — творчество А.Блока и символизм. Между этими двумя сериями были отношения естественной дополнительности. Семиотические сборники отражали возможности семиотического изучения разного рода объектов, Блоковские сборники предлагали анализ одного объекта при помощи разных методов. Это глубоко символичная дополнительность.

Внутри тартуской школы эта дополнительность указывает на единство теоретических и эмпирических исследований /10/. Тартускую семиотику нельзя назвать абстрактной или дедуктивной. Теории строятся в ней, в основном, *ad hoc*, для изучения конкретного объекта. Интерес же к ним в научном мире и влияние их на развитие гуманитарных наук связаны с эрудированностью членов референтной группы. Лучшие представители тартуской школы могли себе позволить теоретическую смелость благодаря глубокому знанию материала. Поэтому так контрастны подражательные работы, авторы которых, будучи жертвой моды или даже искреннего интереса к семиотике, просто упрощают до примитивности объект изучения. Хорошим примером могут послужить многие анализы одного стихотворения, в которых видно различие между имманентным структурализмом, где исследователь не просто отказывается от внетекстовых связей, но и не знает их, и структурно-семиотическим подходом, где имманентность почти всегда контекстуальна. Характерно, что членов тартуской школы относительно мало занимает формализация метаязыка. Поскольку тартуская школа не имеет общей доктрины, единой методологии и единого метаязыка, то для постороннего наблюдателя она кажется или хаотичной, или же герметичной. Ощущение хаотичности возникает у людей, не имеющих знаний для понимания анализов разнородного материала, не умеющих абстрагироваться от эмпирического уровня и увидеть общность типа мышления (семиотического мышления) в разных работах. Ощущение хаоса усугубляется еще и обилием разнородной терминологии. Герметичной кажется школа для тех, кто пытается увидеть в пестроте метаязыков в сборниках ТЗС особый “тартуский жаргон”, недоступный “чужим”.

Действительно, тартуские работы читаются трудно, так как в одном сборнике встречаются метаязыки разных научных дисциплин, один и тот же термин может использоваться в разных значениях и т.д. Но, с другой стороны, можно сказать, что

тартуские работы читаются легко, так как необходимо просто знание общенаучной терминологии и некоторых понятий, связанных с собственно семиотическим подходом: вторичные моделирующие системы, парадигматика, синтагматика, бинарные оппозиции и т.п. Отсутствие единства и четкости метаязыка в тартуских работах компенсируется его относительно легкой переводимостью на каждодневный язык и не может быть препятствием для понимания у доброжелательного читателя. Ведь нужно немало эмпатии, чтобы понять особенности семиотического мышления, единой основы разных методов структурирования объектов и их изучения.

Это единство типа мышления сохраняется и тогда, когда от сборника к сборнику меняется как представление об объекте, так и представление о методах его изучения. Мышление членов тартуской школы точнее применяемых ими понятий или метаязыков. Но мыслить точно на неточном (неоднозначном) языке — в этом одно из условий развития науки /11/.

Метаязыковая взаимопереводимость была внутри тартуской школы естественным условием взаимопонимания. Но отсутствие методологического и метаязыкового диктата, с одной стороны, и развитие семиотики во всем мире, — с другой, привели в начале 1980-х годов внутри школы к необходимости осознания двух тенденций в развитии семиотики. Первая связана с уточнением метаязыка, стремлением к точному моделированию, вторая — с интересом к реальным текстам. Первая реализуется, по мнению Ю.М. Лотмана, в метасемиотике, вторая — в семиотике культуры /12/.

К тому моменту взгляды Ю.М. Лотмана уже претерпели некоторую эволюцию: от понимания текста как манифестации языка он перешел к пониманию текста, порождающего свой язык. Главный пафос первой семиотической книги Ю.М. Лотмана “Лекции по структуральной поэтике” (1964) в том, что каждый вид искусства имеет свой язык и что, например, фиксированный на естественном языке художественный текст приобретает свое значение благодаря особому отношению автора к естественному языку, так что понимание текста на уровне словарных соответствий слов только искажает текст. То есть, естественный язык становится в художественном тексте языком более высокого ранга — вторичной моделирующей системой.

Из этого для Ю.М. Лотмана вытекает, что слова, имеющие на уровне языка разные денотаты, могут на уровне текста иметь общий денотат. “Следовательно, проблема содержания есть всегда проблема перекодировки” /13/. Отсюда,

в свою очередь, вытекает необходимость изучения (и определения) текста в пункте пересечения внутри- и внетекстовых связей. Соответственно, в программу изучения текста входит различение субтекстовых (общезыковых) значений, текстовых значений и функций текстов в системе культуры /14/. Аналогично понимается и культура, описываемая на трех уровнях: описание субтекстовых сообщений, описание культуры как системы текстов и описание культуры как набора функций, обслуживаемых текстами /15/.

Реализацией этой программы исследования являются теоретическая книга "Структура художественного текста" (Москва, 1970) и содержащая и практические анализы книга "Анализ поэтического текста. Структура стиха" (Ленинград, 1972).

Данный подход видоизменяется в результате введения двойного, метаязыкового и метатекстового (мифологического) описания. Соответственно, различаются и два способа восприятия мира (языка, текстов, культуры) и показывается соотношение логического и мифологического в процессах восприятия /16/. Так как восприятие окружающего мира неотделимо от памяти воспринимающего, то в структуре любого текста проявляется и ориентация этого текста на определенный тип памяти /17/. Из бинарности логического и мифологического выводится утверждение, что большинство реальных семиотических систем располагаются между двумя моделями языка, статической и динамической, приближаясь то к одной, то к другой. В основе статики и логики лежит первичная информация, в основе же динамики и мифологии — вторичная информация. Эти два полюса создают поле напряжения, в котором и развивается единое сложное целое — культура /18/.

Можно подразумевать и близость культуры и человеческого сознания; культуру Ю.М. Лотман и называет сверхиндивидуальным интеллектом, восполняющим недостатки индивидуального сознания /19/.

Следующим шагом является сопоставление функционально и структурно близких "интеллектуальных объектов": естественное сознание человека как целое, синтез двух полушарий мозга; текст как сосуществование минимум двух (языковых) систем: первичной и вторичной, логической и мифологической, дискретной и недискретной; культура как коллективный интеллект /20/.

В дальнейших теоретических работах Ю.М. Лотмана в большей мере (хотя и чаще имплицитно) отражается контакт с

поисками в мировой семиотике. Это касается проблем нейросемиотики, нового интереса к мифологичности и символичности, глобальной общей риторике, работам В.И. Вернадского и И. Пригожина и т.д.

С одной стороны, можно говорить об изоморфизме процессов порождения языка, текстов и культуры и возможности применить психофизиологические данные о функционировании головного мозга для описания более высоких уровней. Говоря о достоинствах и опасностях приема аналогии в научном мышлении Ю.М. Лотман утверждает: “В полной мере это относится к аналогии между новыми открытиями в области мозговой асимметрии и семиотической асимметрией культуры. Прежде всего, это следует сказать о попытках прикрепить сложные культурные функции к левому или правому полушарию” /21/. И все же в той же статье написано: “Остается самое главное: убеждение, что всякое интеллектуальное устройство должно иметь би- или полиполярную структуру и что функции этих подструктур на разных уровнях — от отдельного текста и индивидуального сознания до таких образований, как национальные культуры и глобальная культура человечества, — аналогичны. <...> Идея культуры как двухканальной (минимально) структуры, связывающей разнотипные семиотические генераторы, получает нейротопографический фундамент” /22/.

На этот фундамент опирается и определение семиосферы как замкнутого абстрактного пространства, внутри которого только и “оказывается возможной реализация коммуникативных процессов и выработка новой информации” /23/. Понимание семиосферы неотделимо от понимания функционирования мозга: “Поскольку все уровни семиосферы — от личности человека или отдельного текста до глобальных семиотических единств — представляют как бы вложенные друг в друга семиосферы, каждая из них является одновременно и участником диалога (частью семиосферы), и пространством диалога (целью семиосферы), каждая проявляет свойство правизны или левизны и включает в себя на более низком уровне правые и левые структуры” /24/.

С другой стороны, Ю.М. Лотман перемещает свое внимание от структуры и прагматики текста на возможный мир коммуникации. Он вводит понятие общения и утверждает: “Вместо формулы: “потребитель дешифрует текст” — возможна более точная: “потребитель общается с текстом” /25/. В основе общения лежат следующие процессы /26/: общение между

адресатом и адресантом; общение между аудиторией и культурной традицией; общение читателя с самим собою; общение читателя с текстом; общение между текстом и культурным контекстом.

В описании этих процессов общения Ю.М. Лотман приходит к глобальному пониманию текста. И культура рассматривается как текст, хотя и “это сложно устроенный текст, распадающийся на иерархию “текстов в текстах” и образующий сложные переплетения текстов” /27/. В этот текст культуры может входить одновременно в качестве текста и механизма порождения текстов и Город (например, Петербург) /28/.

Для глобальной семиотики закономерен интерес к синергетике, равновесию и нарушению равновесия (до “хаотической динамики”) сложных семиотических систем. Это касается пространства сюжетов в художественном мышлении какой-либо эпохи, где каждый новый текст выступает как “невозможность”, входя в то же время в это пространство и видоизменяя его /29/. То есть новое и случайное явление в какой-либо системе может привести к изменению ее функционирования. Это может касаться и явлений технического прогресса, изменения вещественного окружающего мира, влияющего на восприятие всей культуры /30/.

Такой системный подход приводит Ю.М. Лотмана к необходимости различения в любой сложной системе “факторов генезиса” (т.е. закономерных участников или элементов) и “катализаторов”, которыми и являются “невозможные или случайные участники или элементы. Таким образом, случайные для данной культуры или культурной ситуации тексты могут выступать ”в качестве “пусковых устройств”, ускорителей или замедлителей динамических процессов культуры” /31/.

Эта краткая и односторонняя попытка проследить эволюцию Ю.М. Лотмана-семиотика, линеаризирующая и упрощающая логику поисков ученого, все же представляется удобной основой для некоторых выводов:

1) “Лотманов” много, т.е. разные последователи Ю.М. Лотмана от учеников до случайных читателей могут для себя актуализировать какой-то один момент в эволюции его взглядов, а по этим актуализациям можно будет говорить о продуктивности отдельных работ или идей Ю.М. Лотмана для развития семиотики или гуманитарных наук в целом;

2) в качестве главного редактора ТЗС Ю.М. Лотман является по отношению к другим авторам семиотиком *post factum*, объединяющим и обрамляющим разные работы сборни-

ков. Поэтому ТЗС читаются часто “сквозь Лотмана”, а его работы становятся “концептуальным каркасом” тартуской школы (в этом смысле школа глубоко тартуская);

3) у Лотмана нет сформулированной на едином метаязыке семиотической доктрины, поиски такой доктрины приведут к ощущению противоречивости взглядов Ю.М. Лотмана;

4) Ю.М. Лотман не столько методолог, сколько мыслитель, который может об одном и том же мыслить бесконечно долго и разнообразно. В этом мыслительном процессе он един, продуктивен и заразителен;

5) тартуская школа, хотя и имеет свои принципы, не предлагает единой универсальной методологической доктрины, единого метаязыка и канонизированного набора методов исследования. Учение тартуской школы — это особый тип семиотизирующего мышления, структурно-системного мировосприятия, в рамках которого самые разные концепции, объекты исследования и личности ученых оказываются в отношениях дополнительности. Поэтому в рамках этой школы трудно говорить об ортодоксальной семиотике и ортодоксальных семиотиках. На эту дополнительность опирается особая, более имплицитная, чем эксплицитная, “понимающая методология”.

3. Школа как академия

У Ю.М. Лотмана не было своего участка земли для академии, как у Платона, но все же проблема социально-географического пространства занимает в понимании развития тартуской школы важное место. Можно сказать, что пространственно тартуская школа постепенно превращалась из академии в университет.

Первые Летние школы, которые Ю.М. Лотман называет не конференциями, а “жизнью вместе”, проходили в Кяэрику, на спортивной базе Тартуского университета. Живописная природа, отдаленность не только от города, но и от любой власти — все настраивало на неофициальность, естественность. Близкой этому была и атмосфера Тарту. Б.М. Гаспаров вводит в восприятие Тарту еще специфический аспект: “...необычный, с точки зрения русского интеллигента, стиль повседневной и академической жизни, “западный” ореол города и его обитателей. Сам языковой барьер оказывался в этих обстоятельствах важнейшим позитивным фактором, он усиливал герметичность русскоговорящего сообщества ученых” /32/.

Кажется все же, что Б.М. Гаспаров преувеличивает герметичность Летних школ и тартуской школы в целом. Он окружает тартуский мир кругом, создавая границу. Нам же кажется более важным центр, вернее, притягивающий концентр. Тем самым, важными становятся не понятия “вне школы — внутри школы”, а “отдаленность от центра — близость к центру”. А “центр” — это прежде всего референтная группа, наиболее выдающиеся ученые во главе с Ю.М. Лотманом, являвшимся одновременно лидером и руководителем. Кроме того, “центром” является и кафедра русской литературы Тартуского университета, где важнее коллективности всегда была коллегиальность, отсутствие формальной иерархичности не только в человеческих, но и в официальных отношениях. Против герметичности говорит открытость кафедральных, да и других тартуских дверей для всех гостей, активность и обширность кулуара, участие в школах многих молодых ученых. Кажется закономерным повторение этой модели в тартуских конференциях студенческого научного общества.

“Жизнь вместе” (Ю.М. Лотман) и “домашняя естественность в научном кругу” (Ю.И. Левин) как внутренние характеристики также не говорят о герметичности. Имеется в виду особый тип диалогического общения, когда профессиональный и нравственный уровень настолько высок, что любая, даже самая острая полемика остается в пределах взаимопонимания. Страх герметизма может быть страхом интимности, психологической неготовностью приобщения к определенному типу мышления и общения. И не сложность метаязыков затрудняет понимание, а психологическая обстановка, похожая на описанную О. Мандельштамом: “Филология — это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках. Самое лениво сказанное слово в семье имеет оттенок. И бесконечная, своеобразная, чисто филологическая словесная нюансировка составляет фон семейной жизни” /33/.

Академизм тартуской школы означает ее пространственную и психологическую отдаленность от официальности и формальности, общение в обстановке взаимопонимания и даже семейственности, признание лишь профессионального или нравственного превосходства, т.е. это — академия диалога.

4. Школа как институт

В начале было сообщество ученых, проводящих Летние школы, встречающихся на разных конференциях, переписывающихся, печатающихся в ТЗС, т.е. можно было говорить о

чувстве школы, о когнитивной институционализации или “невидимом колледже”. Но осознающей себя научным направлением тартуской школе для дальнейшего развития была необходима и социальная институционализация. Кафедра русской литературы была вначале лишь базой для проведения Летних школ. Появление международного интереса к тартуской школе, переводы работ на разные языки, повышение научного престижа, увы, не способствовали социальной институционализации. Наоборот, сказывалось идеологическое и административное противодействие.

Главный ущерб школе нанесли уменьшением объема сборников ТЗС, сокращением тиража, искусственным задерживанием выпуска сборников. В результате слишком большим стал пробел между реальным научным состоянием школы и печатной манифестацией этого состояния. Но все-таки до середины 1980-х годов статус школы сохранялся, хотя он и опирался на минимальные ресурсы: выходили, хотя и медленно, сборники ТЗС, время от времени удавалось устраивать маленькие конференции или семинары, после многократных попыток удалось открыть Лабораторию истории и семиотики при Тартуском университете.

Отсутствие организационной и материальной поддержки заставило отказаться от больших семиотических исследовательских программ. С одной стороны, международное признание, с другой — неиспользованный научный потенциал Ю.М. Лотмана, кафедры, всей тартуской школы. В итоге не было принято и организационных мер для сохранения преемственности. В Тарту невозможной стала научная карьера семиотика. И.А. Чернов, занимавшийся семиотикой по индивидуальному плану (что было и остается редким исключением), вынужден констатировать, что тартуская школа является местом научных конференций и изданий, но студентам университета лекционные курсы не читаются /34/.

Таким образом, в аспекте социальной институционализации статус тартуской школы падает и отчасти это отражается на уровне сборников ТЗС. Но, с другой стороны, в аспекте когнитивной институционализации школа сохраняет свой статус. Референтная группа ученых хоть и сократилась, но все еще сильна, семиотический подход сохраняет свою перспективность, т.е. нет ощущения научного тупика.

Однако уменьшение устного общения, школ и конференций — все это ослабляет единство мышления и делает сборники ТЗС в целом менее цельными. В них рядом могут оказаться

незнакомые друг другу люди. Хотя и в последних сборниках выходят интересные работы, но общей ауры первых сборников ТЗС у них нет. Если в 1960-е годы малая социальная институционализация способствовала свободному научному и человеческому общению, то в дальнейшем это стало препятствовать развитию школы. В итоге тартуская школа стала лотмановской школой, так как ее развитие стало зависеть, в основном, от одного человека.

5. Школа как университет

Отсутствие организационной поддержки и слабая социальная институционализация все же не привели к исчезновению школы. Действительно, курсы по семиотике читались и читаются очень редко. Но кажется, что причиной этого являются не запреты. Можно преподавать классическую семиотику, но трудно преподавать семиотику тартуской школы, передать особенности специфического семиотического мышления. Отказ от этого может быть вызван страхом внутреннего профанирования тартуской семиотики, так как теоретическая смелость членов тартуской школы опирается на эрудированность, знание фактов. Студенты не могут иметь эрудиции, достаточной для понимания концепций, созданных *ad hoc* в процессе анализа конкретного материала.

И все же традиции тартуской школы сохраняются. Ю.М. Лотман и его коллеги-ученые по кафедре преподают тартускую семиотику имплицитно, в рамках всех курсов исторического и литературоведческого циклов. Это имплицитное приобщение к тартуской школе является одной из специфических черт филологического образования, предлагаемого кафедрой русской литературы. Но есть и другие формы приобщения. Имплицитно переданная школа мышления облегчает студентам чтение научных работ и стимулирует индивидуальные поиски. Запретов на книги или направления нет. Свои знания студенты могут выразить в курсовых работах или в докладах на студенческих конференциях, где присутствие членов кафедры, их участие на равных в дискуссиях приближает эти конференции к "взрослым" конференциям. Это касается и отношений коллегиальности, внедренных Ю.М. Лотманом. В Тарту нет преподавателей и студентов, а есть старшие и младшие коллеги. Даже студентов первого курса Ю.М. Лотман называет коллегами.

В плане преемственности важен и ореол неангажированности, всегда окружавший кафедру русской литературы. Благодаря, в первую очередь, Ю.М. Лотману как заведующему

кафедра сохраняла настоящую университетскую автономию и в самые трудные времена. В эту автономию входят также независимость от администрации и идеологии.

Свобода отражается и в статьях учеников и слушателей лекций Ю.М. Лотмана, составляющих данный сборник. Авторы этих статей — еще не новая тартуская школа, но в них есть черты тартуского, если не семиотического, то нравственного мышления. Они очень серьезно заявляют о себе не только как отдельные молодые ученые, но и как и ученое сообщество. Их школой были Тартуский университет, издания тартуской школы, память о Летних школах и общение с их участниками, читавшими лекции тартуским студентам (М.Л. Гаспаров, Вяч. Вс. Иванов, Б.А. Успенский и др.), коллегиальное общение на семинарах и вне занятий с преподавателями, личный контакт с Ю.М. Лотманом. Для них Тарту — еще не Храм Потерянных Идеалов. Счастье тартуской школы в том, что она, не выработав канонизированной методологии, как научное направление стала для участников и последователей профессионально-нравственной школой. Честная, профессиональная, свободная от догм и карьеризма наука всегда будет притягивать молодых ученых. Уже выросло первое поколение учеников Ю.М. Лотмана, составивших свой сборник двадцать лет тому назад /35/. Настоящий сборник, второй по счету, хорошо отражает как изменение интересов и методов молодых ученых, так и жизнеспособность тартуской школы.

П р и м е ч а н и я

- 1/ УСПЕНСКИЙ Б.А . К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // Труды по знаковым системам. — XX. — Тарту, 1987. — С. 20–21.
- 2/ ЛОТМАН Ю.М. О задачах раздела обзоров и публикаций // Труды по знаковым системам. — III. — Тарту, 1967. — С. 364–365.
- 3/ От редакции // Труды по знаковым системам. — II. — Тарту, 1965. — С. 8.
- 4/ БАРАБАШ Ю.А. Алгебра и гармония // Контекст — 1972. — М., 1973. — С. 78–181; Его же и то же. Этот неотступный Сальери... // Ю.А. БАРАБАШ. Вопросы эстетики и поэтики. — М., 1977. — С. 219–232.
- 5/ ХРАПЧЕНКО М.В . Семиотика и художественное творчество // Контекст — 1972. — М., 1973. — С. 22–26.
- 6/ МАРКЕВИЧ Г. О польском литературоведении — положительно и отрицательно // Поиски и перспективы. — М., 1987. — С. 68.

- 7/ Z ÒLKIEWSKY S . O tartuskiej szkole semiotyki / Kultura. Sociologia. Semiotyka literacka. — Warszawa, 1979 — S. 581.
- 8/ От редакции // Труды по знаковым системам. — II. — Тарту, 1965. — С. 6.
- 9/ ГАСПАРОВ Б. М. Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен // Wiener slawistischer Almanach — Bd. 23. — 1989. — S. 16.
- 10/ Из этого исходит, например, и автор монографии о Ю.М. Лотмане: А. SHUKMAN. Literature and semiotics. A study of the writings of Yu.M. Lotman. — Amsterdam; New York; Oxford, 1977. — P. 180.
- 11/ Ср., в связи с требованием однозначного определения терминов: "...требование определений ведет к бесконечному регрессу, если не допускается наличие так называемых "исходных", то есть неопределяемых, терминов". К. ПОППЕР . Миф концептуального каркаса // Логика и рост научного знания. — М., 1983. — С. 590.
- 12/ ЛОТМАН Ю.М . Семиотика культуры и понятие текста // Труды по знаковым системам. — XII. — Тарту, 1981. — С. 3.
- 13/ ЛОТМАН Ю.М. О проблеме значений во вторичных моделирующих системах // Труды по знаковым системам. — II. — Тарту, 1965. — С. 23.
- 14/ ЛОТМАН Ю.М . Статьи по типологии культуры. — Тарту, 1970. — С. 73.
- 15/ Там же . — С. 77.
- 16/ ЛОТМАН Ю.М. , УСПЕНСКИЙ В.А . Миф — имя — культура // Труды по знаковым системам. — VI. — Тарту, 1973. — С. 282–284.
- 17/ ЛОТМАН Ю.М. Текст и структура аудитории // Труды по знаковым системам.— IX.— Тарту, 1977. — С. 56.
- 18/ ЛОТМАН Ю.М. Динамическая модель семиотической системы // Труды по знаковым системам. — X. — Тарту, 1978. — С. 32–33.
- 19/ ЛОТМАН Ю.М. Феномен культуры // Труды по знаковым системам. — X. — Тарту, 1978. — С. 16.
- 20/ ЛОТМАН Ю. М. Мозг — текст — культура — искусственный интеллект // Семиотика и информатика. — Вып. 17. — М., 1981. — С. 9–10.
- 21/ ЛОТМАН Ю.М. Асимметрия и диалог // Труды по знаковым системам. — XVI. — Тарту, 1983. — С. 24.
- 22/ Там же . — С. 25.
- 23/ ЛОТМАН Ю.М. О семиосфере // Труды по знаковым системам. — XVII. — Тарту, 1984. — С. 6.
- 24/ Там же. — С. 22–23.
- 25/ ЛОТМАН Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Труды по знаковым системам. — XII. — Тарту, 1981. — С. 7.
- 26/ Там же. — С. 6.

- 27/ ЛОТМАН Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. — XIV. — Тарту, 1981. — С. 18.
- 28/ ЛОТМАН Ю.М. От редакции // Труды по знаковым системам. — XVIII. — Тарту, 1984. — С. 3.
- 29/ ЛОТМАН Ю.М. О сюжетном пространстве русского романа XIX столетия // Труды по знаковым системам. — XX. — Тарту, 1987. — С. 112-113.
- 30/ ЛОТМАН Ю.М. Технический прогресс как культурологическая проблема // Труды по знаковым системам. — XXII. — Тарту, 1988. — С. 112.
- 31/ ЛОТМАН Ю.М. О роли случайных факторов в литературной эволюции // Труды по знаковым системам. — XXIII. — Тарту, 1989. — С. 47.
- 32/ ГАСПАРОВ Б.М. Цит. соч. — С. 10.
- 33/ МАНДЕЛЬШТАМ О. О природе слова // О. Мандельштам. Слово и культура. — М., 1987. — С. 61.
- 34/ CHERNOV I. Historical survey of Tartu-Moscow Semiotic School // Semiotics of Culture. — Helsinki, 1988. — P. 8.
- 35/ Quinquagenario. Сборник статей молодых филологов к 50-летию проф. Ю.М. Лотмана. — Тарту, 1972.

“СЕ МОИСЕЙ ТВОЙ, О РОССИЕ!”
(О СЕМИОТИКЕ ИМЕНИ В
“СЛОВЕ НА ПОГРЕБЕНИЕ ПЕТРА ВЕЛИКОГО”
ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА)

Григорий А м е л и н

“Слово на погребение Петра Великого” преосвященнейшего Феофана, архиепископа Псковского и Нарвского, сказанное 8 марта 1725 года, — текст хрестоматийный и являющийся для XVIII—XIX веков образцом надгробного слова [Рижский, 1805, с. 278; Плаксин, 1, с. 233; Морозов, 1880, с. 335].

Мы рассмотрим “Слово” только в одном аспекте — употребления собственных имен. Лингвистические же наблюдения, как нам кажется, дают материал и для более широких интерпретаций.

Исключительно напряженный и насыщенный текст “Слова” разворачивается как серия отождествлений Петра с библейскими персонажами — Самсоном, Иафетом, Моисеем, Соломоном, Давидом. “Кого бы мы, и каковаго, и коликаго лишились? — вопрошает с горечью Феофан. — *Се оный твой, России, Сампсон, каковый да бы в тебе могл явиться никто в мире не надеялся, а о явльшемся весь мир удивился. Застал он в тебе силу слабую и зделал по имени своему каменную, адамантову; застал воинство в дому вредное, а в поле крепкое, от супостат ругаемое, и ввел отечеству полезное, врагом страшное, всюду громкое и славное. <...>*

Се твой первый, о России, Иафет, неслыханное в тебе от века дело совершивший, строение и плавание карабельное, новый в свете флот, но и старым не уступающий, как над чаяние, так вышше удивления всяя селенняя, и отверзе тебе путь во вся концы земли и простре силу и славу твою до последних окиана, до предел пользы твоея, до предел, правдою полагаемых, власть же твоея державы, прежде и на земли зыблющуюся, ныне и на мори крепкую и постоянную сотворил.

Се Моисей твой, о России! Не суть ли законы его, яко крепкая забрала правды и яко нерешимыя оковы злодеяния!
<...>

Се твой, Россия, Соломон, приемший от господа смысл и мудрость многу зело. <...>

Се же твой, о и церкви российской, и Давид и Константин. Его дело — правительство синодальное, его попечение — пишемая и глаголемая наставления. О, коликая произносило сердце сие въздыхания о невежестве пути спасеннаго!"
[Прокопович, 1961, с. 126–127].

Каждое развернутое уподобление “многоименитаго мужа” библейским персонажам совпадает с границами абзаца. Сама же цепочка отождествлений, лежащая в основе “нарративной” части “Слова”, задается по одному типу высказывания: “*Се твой первый, о России, Иафет...*”, “*Се Моисей твой, о России!*”, “*Се твой, Россия, Соломон...*” и т.д. Высказывание строится как обращение к России и включает: указательное местоимение *с е* /1/, притяжательное *т в о й* и имя собственное — *М о и с е й*, *С о л о м о н* и проч. Высказывание может включать и другие компоненты, но сохраняя типовой конструкт. Оно носит остенсивный характер, сопровождаясь жестом и непосредственным указанием /2/.

Между тем цепочка библейских имен таит в себе некоторую двусмысленность. Если перед нами тождество двух имен /3/, например, Петра и Моисея, то имя Моисея занимает именную, актантную позицию и тогда имеет место референтное употребление библейского имени [Стросон, 1982, с. 111–112]. Если же перед нами предложение *х а р а к т е р и з а ц и и* с помощью библейских имен, то имена Соломона, Моисея и др. занимают предикативную позицию и имеет место нереферентное, атрибутивное употребление имен, что может расцениваться как случай использования собственных имен как “замаскированных предикатов” [Рассел, 1957, с. 110]. Сдвиг грамматического значения не есть вопрос узко лингвистический, поскольку языковые формы религиозного сознания обладают в конечном итоге онтологическим вероучительным смыслом и особенно чутки к лингвистическим изменениям [Живов, Успенский, 1986]. Глубоко семантический, мировоззренческий характер грамматического значения хорошо прослеживается именно в периоды резких языковых сдвигов и ломок [Лотман, Успенский, 1975; Живов, 1985]. Референтное идентифицирующее употребление отсылает к конкретному, единичному персонажу библейского мира (или фрагмента этого мира), нереферентное — к некоторому сигнификативному значению, закреп-

ляемому за именем [Падучева, 1985, с. 94]. При референтном употреблении перед нами не обозначение по какому-то частному признаку, а характеристика “через интегральное целое — через наименование” [Лотман, Успенский: 1973, с. 285]. При референтном употреблении персонаж и м е н у е т с я , при нереперентном — о б о з н а ч а е т с я именем.

Нереперентное использование подтверждается наличием придаточной части высказывания, непосредственно примыкающей к имени и развертывающей закрепленное за именем сигнификативное значение: “*Се твой, Россие, приемший от господы смысл и мудрость многу зело.*”; “*Се оный твой, Россие, Сампсон, каковый да бы в тебе могл явится никто в мире не надеялся...*”; “*Се твой первый, о Россие, Иафет, несльханное в тебе от века дело совершивший, строение и плавание карабельное, новый в свете флот...*” и т.д. По сути дела, имя обозначает здесь не человека, а определенный признак, классификационное качество. Соломоном может быть назван всякий, “*приемший от господы смысл и мудрость многу зело*”; Моисеем — всякий истинный, боговдохновенный законодатель. Такое закрепление константного сигнификативного значения за именем характерно для культуры XVIII века [Лотман, в печати]. Ср. в “Эпистоле о стихотворстве” Сумарокова (1747 г.):

Минерва — мудрость в нем, Диана — чистота.

Любовь — то Купидон, Венера — красота.

[Сумароков, 1957, с. 119] /4/

Прокопович реализует тип высказывания, который дает возможность альтернативной интерпретации употребления имени собственного — и как референтного, и как нереперентного одновременно. Возможность такой интерпретации задается самим Прокоповичем: “*К о г о б о м ы , и к а к о в а г о , и к о л и к а г о л и ш и л и с я ? С е о н ы й т в о й , Р о с с и е , С а м п с о н , к а к о в ы й д а б ы в т е б е м о г л я в и т и с я ...*”. С помощью вопросительного местоимения “кого” идентифицируется лицо, с помощью “какового” и “коликаго” — качество, свойство этого лица; ср. также последнюю фразу, дающую кольцевое обрамление “Слову”: “*Но, о Россие, видя кто и каковый тебе оставил, виждь и какову оставил тебе. Аминь.*” (Разрядка наша — Г.А.) [Прокопович: 1961, с. 129; Левин, 1973] /5/. Использование Феофаном относительных местоимений подтверждает случай нереперентного употребления имени, поскольку, как отмечал еще Эсперсен, при употреблении относительных местоимений в придаточной части “имеется в виду не лицо, а качество” (цит. по: [Куно,

1982, с. 293]). В этом смысле наиболее яркий случай референтного употребления приходится на высказывание “Се Моисей твой, о России!”, не имеющее придаточной части /6/.

Еще В.Н. Топоров указывал на “возможность построения такого мира художественного произведения, где <...> предмет как бы балансирует между собственным и несобственным именем” [Топоров, 1964, с. 11]. И дело здесь отнюдь не в известной нам паллиативизации имени, когда отдельный герой, например, Обломов, дает название целому явлению — “обломовщина”. У Прокоповича речь идет не о некоей “моисеевщине” и “соломоновщине” [ср. Якобсон, 1972, с. 96]. Попытаемся сопоставить нашу альтернативную интерпретацию употребления библейских имен с более широким кругом явлений — культурно-языковых и семиотических конфликтов эпохи.

*
* *

Отношения новой петровской культуры и предшествующей строятся не как ее полное отрицание, а как сложная система противоборства и взаимовлияния. Новый, “релятивистский” (в терминологии Матхаузеровой) подход к слову и тексту приходит в неизбежный конфликт с древнерусской, “субстанциональной” теорией текста. В рамках древнерусского подхода к тексту, по мнению Матхаузеровой, “слово само по себе <...> равняется обозначаемой субстанции, предмету; слово и бог составлены из одной материи, так что исчезает разница между субъектом и объектом восприятия”. Сам же текст предстает как “нечто данное, как откровение, которое не может существовать иначе, нежели в своей первоначальной, законченной и неизменяемой форме” [Матхаузерова, 1976, с. 273] /7/. Экспансия латино-польской барочной культуры через Юго-Западную Русь создает возможность употребления слова в переносном смысле — “тропическим разумом”, как сказал бы Яворский, т.е. с помощью т р о п а . Разумеется, речь идет о типологических принципах как неких предельных нормах и требованиях для самовыражения культуры. Все многообразие текстовых реализаций будет располагаться между “субстанциональным” и “релятивистским” подходами. Тот или иной текст лишь в какой-то степени будет тяготеть к одному из “идеальных” полюсов.

Для Яворского сакральный текст сам по себе как бы не есть истина. Истинным является содержание этого текста и,

следовательно, “текст оказывается открытым для разных интерпретаций, а истина устанавливается лишь через правильную интерпретацию”; “напротив, для носителя великорусской традиции Евангелие и вообще Св. Писание, будучи богооткровенным текстом, есть истина сама по себе, которая принципиально не зависит от воспринимающего субъекта” [Успенский, 1987, с. 286]. Отсюда требование не правильной интерпретации, а точного воспроизведения и повторения текста.

Пройдя хорошую барочную школу, Прокопович легко манипулирует словом. Вместе с тем, для него актуален и субстанциональный подход. Возможность одновременно и актантажного, и предикативного истолкования библейского имени приводит к тому, что текстовая семантика начинает колебаться от строго сигнификативного значения имени (Петр о з н а ч а е т Моисея) и до реанимации старой символической онтологии (Петр е с т ь Моисей). “Дискурсивная манипуляция” именем [Греймас, 1986, с. 213] необходима ему в политических и идеологических целях и, безусловно, входит в пропагандистские стратегии Прокоповича. Отказываясь от барочной культуры в целом, Феофан, однако, умело использует барочные риторические принципы, которые оказываются выгодным “инструментом сакрализации монарха” и государственной власти (см. об этом подробнее: [Живов, Успенский, 1987, с. 70 и след.]).

Такое “маятникообразное” функционирование имени создает исключительную внутреннюю динамику текста и прагматическую напряженность “Слова”. А “коликая же от сего польза”, — как сказал бы сам Порокопович, — “легко разсудивши, всяк познает”.

П р и м е ч а н и я

- 1/ Ср. у Ломоносова: “Указание есть когда идея представляется, как бы она была в самое то время в действии, и для большего оной оживления употребляются притом речения указательные: се, вот, воззри, смотри, там и прочая.

И се уже рукой багряной

Врата отверзла в мир заря,

От ризы сыплет свет румяной

В поля, в леса, во град, в моря.”

[Ломоносов, VII, с. 269]

- 2/ Указательный жест Прокоповича над гробом Петра Великого не остался без внимания. Платон Левшин, говоривший в том же

Петропавловском соборе над гробницей Петра слово в его вечную память, конечно, помнил “Слово на погребение<...>” и весьма своеобразным образом завершил жест Прокоповича: “Одержанные над Турецким флотом блистательные победы Россиян представили Платону случай отличиться талантом красноречия, заслужить новое благоволение Императрицы, удивление Двора и народа. <...> Екатерина II повелела совершить поминовения всех воинов, положивших живот свой за Веру, Царя и Отечество — праздник Усекновения главы св. Иоанна Предтечи, 29 авг. 1772 г. По окончании заупокойной литургии панихиды в Петропавловском соборе, Императрица, приняв от <...> графа Чернышева взятый при Митилене первый флаг Турецкого Адмирала, подошла к гробнице основателя Русского Флота и преклонив колена повергла флаг к ее подножию в знак признательности, со следующими словами: “Твоя от Твоих Тебе приношу”. После этого Платон с кафедры произносит слово в вечную память Петра I, которое хотела Императрица соединить с настоящим торжеством новой победы преобразователя России <...>. Вдруг [Платон] неожиданно сходит с кафедры, приближается к его гробнице, и коснувшись покрыва ее, как бы вдохновенный восклицает: “Восстань теперь, великий Монарх...” и т.д. <...> Столь внезапный переход речи, столь смелое и необыкновенное ораторское движение поразили слушателей изумлением и даже невольным страхом ...” [Снегирев, 1856, с. 27–28]. Это “Слово” поразило даже Вольтера [Алексеев, 1947, с. 29]. Остентивный жест Прокоповича “перерастает” в кинесически направленный и тактильно заверченный у Платона. Такое “нарушение зрительского ожидания”, сопровождающееся почти магическими заклинаниями “московского Златоуста”, приводили к сильнейшему прагматическому эффекту. Но, видимо, для самого Платона — даже если он не продумывал этот жест заранее — он был вполне закономерен. При этом надо иметь в виду, что указание на объект рукой и прикосновение к нему могут обладать в проповеди глубоко символическим смыслом. Основания для этого дает Новый Завет — “начало и первообраз” христианского красноречия [Амфитеатров, 1846, с. 12]. С помощью руки (и обязательного прикосновения) совершаются почти все новозаветные чудеса и исцеления Христа: “<...> Как такие чудеса совершаются руками Его?” (Марк VI, 2); “Иисус, простерши руку, коснулся его [прокаженного] и сказал: хочу, очистишься. И он тотчас очистился от проказы.” (Матф., VIII, 3; см. также: Марк I, 40–42; V, 41–42; VII, 32–35; IX, 27; Лука IV, 40); и: “Отец любит Сына и все дал в руку Его.” (Иоанн III, 35).

- 3/ Н.Д.Арутюнова и Е.Н.Ширяев в зависимости от значения предиката выделяют три логико-грамматических типа предложений: бытийные (или экзистенциальные), тождества (или идентификации) и предложения характеристики [Арутюнова, Ширяев, 1983, с.7 и след.].

- 4/ Библийские имена как имена определенных качеств (“давидова кроткость”, “соломонова премудрость” и т.д.), предикцированных к имени Петра Великого, мы находим и в “Похвальном слове, произнесенном в празднуемый уже в 52-ой раз день рождения <...> Петра Великого” Г. Бужинского (1723 г.): “Что слышахом о преждереченных во время благопотребное от Бога дарованных правителех, вся оныя зде в ныне рожденном едином Благочестивейшем зрим и почитаем дарования, в едином собранная, в един совокупленная, в едино заключенная. Аще бо Мойсейское избавление представим в разсуждение, видим чрез Благочестивейшаго Императора подобное, содеянное на полях Полтавских и потопление супостатов под Переволочною. Зде увидим таковою скоростию и благополучием содеянная брани, взятыя страны, отобранные грады, якоже при Иисусе Навине; зде узрим Давидову кроткость к побежденным, аще и праведнаго наказания достойнейшим, премудрость Соломонову от самого младенчества, вся в государстве Российском чиновно правящую; увидим зде и удивимся в едином лице всех Российских ироев добродетели, и аще не превосходне, то воистинну равно действуемая.” [Бужинский, 1901, с. 506].
- 5/ Ср. в “Слове на похвалу <...> Петра Великаго” (1725 г.): “Было бы дивно, есть ли бы одно один, а другое другой государь зделал: как римляне первых своих двоих царей, Ромула и Нуму, похваляют, что он войною, а сей миром укрепил отечество; или как и в священной истории Давид оружием, а Соломон политикою блаженство Израилю сотворил. А у нас и се и другое, да еще в безчисленных и различных обстоятельствах, совершил един Петр. Нам и Ромул, и Нума, и Давид, и Соломон — един Петр.” [Прокопович, 1961, с. 137].
- 6/ Мы не рассматриваем прагматическую компетенцию, позволяющую говорящему и слушающему производить определенную референцию даже тогда, когда высказывание семантически оформляется как высказывание предикации или содержит неопределенные дескрипции.
- 7/ Средневековое сознание живет резким противопоставлением мира действительного (профанического) и мира божественного (сакрального). С точки зрения такого сознания, символическая номинация библийским именем не описывает реальное историческое лицо, не характеризует его, но устанавливает “соприкосновение сознания и бытия, указывает умопостигаемое место <...> в космосе” [Мухелишвили, Шабуров, Шрейдер, 1987, с. 19; Мамардашвили, Пятигорский, 1984, с. 18]. Имя становится своеобразным я в л е н и е м сущности, а не замещает ее [Николаева, 1987, с. 51]. Ср. у Флоренского: “Символичность слова, — в чем бы она ни заключалась, — требует вживания в именуемое, медитации над ним и, говоря предельно, — мистического постижения его”. [Флоренский, 1989, с. 129]. Переименование Христом Симона в Петра происходит не потому, что Симон не отвечает своему

имени какими-то характерными свойствами личности. И переименовывая его в Петра, Иисус менее всего хочет видеть в нем пример “твердокаменной” личности. Христос указывает ему “онтологическое место в мироздании”, определяет для него не “качество”, а “новый способ бытия” — Симон должен стать “камнем в основании устрояемой Иисусом Церкви” [Мухелишвили, Шабуров, Шрейдер, 1987, с. 20].

Переход от средневекового символизма к петровской идеологии с ее пафосом “общей пользы” и практической деятельности, своеобразной реабилитацией исторической действительности, требовал иного отношения и к проповедническому слову [Лотман, 1970, с. 22–26]. В этом отношении дейктический жест Прокоповича — “се Мойсей твой, о России!” — особо примечателен. Проповедь, которая как бы исходит из Библии и в нее же и возвращается, теперь — если воспользоваться выражением Дж.Серля — изменяет “направление соответствия”: она направлена не “от слова к миру”, требуя от реальности соответствия сакральному тексту, а “от мира к слову” и обслуживает практические нужды новой государственности [Серль, 1987, с. 102–103]. Отсюда изменяется и роль дейксиса, который пытается “зацепить” высказывание за реальный мир. Разумеется, с точки зрения языка более существенным будет не реальный характер денотата, а способ его представления, что позволит тому же Прокоповичу, говоря о реальных вещах, манипулировать сакральной традицией и прибегать к самым изощренным софистическим уловкам. И все-таки изменение “направления соответствия” имело место. Сам же процесс формирования нового типа проповеди лишь начинался с Прокоповича, был длительным, и заканчивался во второй половине XVIII века Гедеоном Криновским и его последователями.

Риторический прием “этимологизации имени” Петра в “Слове на погребение”: “Застал он в тебе [России] силу слабую и сделал по имени своему каменную...” предполагает балансирование между метафорическим употреблением и буквальным прочтением семантики имени Петра I. К этому, как известно, был неравнодушен и сам Петр. Ср. также сближение Петра I и апостола Петра в “Слове в неделю осмую на десять” (1717 г.).

- 8/ “Великорусская традиция” не отбрасывается Прокоповичем. “Протестантская закваска” его, особое положение “религиозного иностранца среди русской иерархии” [Карташев, 1913, с. 236; а также: Карташев, II, с. 311 и след.], на самом деле не отмечают его связей с допетровской православной традицией. Прокопович “остается действительно православным” [Червяковский, 1876, с. 152; Хертель, 1970, с. 233–235].

Л и т е р а т у р а

АЛЕКСЕЕВ, 1947 — АЛЕКСЕЕВ М.П. Вольтер и русская культура XVIII века // Вольтер. Статьи и материалы. — М., 1947.

- АМФИТЕАТРОВ, 1846 — АМФИТЕАТРОВ Я. Чтения о церковной словесности или Гомилетика. — Киев, 1846. — Ч. I-II.
- АРУТЮНОВА, ШИРЯЕВ, 1983 — АРУТЮНОВА Н.Д., ШИРЯЕВ Е.Н. Бытийный тип (структура и значение). — М., 1983.
- БУЖИНСКИЙ, 1901 — БУЖИНСКИЙ Г. Проповеди (1717-1727 гг.) — Юрьев, 1901.
- ГРЕЙМАС, 1986 — ГРЕЙМАС А. Договор веридикции // Язык. Наука. Философия. Логико-методологический и семиотический анализ. — Вильнюс, 1986.
- ЖИВОВ, 1985 — ЖИВОВ В.М. Язык Феофана Прокоповича и роль гибридных вариантов церковнославянского в истории славянских литературных языков // Советское славяноведение. — 1985. — № 3.
- ЖИВОВ, УСПЕНСКИЙ, 1986 — ЖИВОВ В.М., УСПЕНСКИЙ Б.А. Grammatica sub specie theologiae // Russian Linguistics. — 1986. — Vol. 10
- ЖИВОВ, УСПЕНСКИЙ, 1987 — ЖИВОВ В. М., УСПЕНСКИЙ Б.А. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблема переводимости. — М., 1987.
- КАРТАШЕВ, I-II — КАРТАШЕВ А.В. Очерки по истории русской церкви. — Париж, 1959. — Т. I-II.
- КАРТАШЕВ, 1913 — КАРТАШЕВ А.В. К вопросу о православии Феофана Прокоповича // Сборник статей в честь Дмитрия Фомича Кобеко. — СПб., 1913.
- КУНО, 1982 — КУНО С. Некоторые свойства неререферентных именных групп // Новое в зарубежной лингвистике. Логика и лингвистика (Проблемы референции). — М., 1982. — Вып. XIII.
- ЛЕВИН, 1973 — ЛЕВИН Ю.И. О семантике местоимений // Проблемы грамматического моделирования. — М., 1973.
- ЛОМОНОСОВ, I-IX — ЛОМОНОСОВ М.В. Полн. собр. соч. — М.-Л., 1950-1983. — Т. I-IX.
- ЛОТМАН, 1970 — ЛОТМАН Ю.М. Статьи по типологии культуры. — Тарту, 1970. — Вып. 1.
- ЛОТМАН, УСПЕНСКИЙ, 1973 — ЛОТМАН Ю.М., УСПЕНСКИЙ Б.А. Миф — имя — культура // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1973. — Т. VI. — (Уч. зап./ Тарт. ун-т; Вып. 308).
- ЛОТМАН, УСПЕНСКИЙ, 1975 — ЛОТМАН Ю.М., УСПЕНСКИЙ Б.А. Споры о языке в нач. XIX века как факт русской культуры // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1975. — Вып. 358.
- ЛОТМАН, в печати — ЛОТМАН Ю.М. Между эмблемой и символом — (в печати).
- МАМАРДАШВИЛИ, ПЯТИГОРСКИЙ, 1984 — МАМАРДАШВИЛИ М.К., ПЯТИГОРСКИЙ А.М. Символ и сознание. — Иерусалим, [1984].

- МАТХАУЗЕРОВА, 1976 — МАТХАУЗЕРОВА С. Две теории текста в русской литературе XVII в. // Труды Отдела древнерусской литературы. — Л., 1976. — Т. XXXI.
- МОРОЗОВ, 1880 — МОРОЗОВ П. Феофан Прокопович как писатель // Журнал Министерства народного просвещения. — 1880. — Август.
- МУСХЕЛИШВИЛИ, ШАБУРОВ, ШРЕЙДЕР, 1987 — МУСХЕЛИШВИЛИ Н.Л., ШАБУРОВ Н.В., ШРЕЙДЕР Ю.А. Символ и поступок. — М., 1987.
- НИКОЛАЕВА, 1987 — НИКОЛАЕВА Т.М. Именем — нарицаемы — еже есть сказаемое (текстовые функции метаконпонентов в Маринском Кодексе) // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1987. — Т. XX. — (Уч. зап. / Тарт. унт; Вып. 746).
- ПАДУЧЕВА, 1985 — ПАДУЧЕВА Е.В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью. — М., 1985.
- ПЛАКСИН, I-II — ПЛАКСИН Василий. Учебный курс словесности. — СПб., 1843-1844. — Кн. I-II.
- ПРОКОПОВИЧ, 1961 — ПРОКОПОВИЧ Феофан. Сочинения. — М.-Л., 1961.
- РАССЕЛ, 1957 — РАССЕЛ Б. Человеческое познание. — М., 1957.
- РИЖСКИЙ, 1805 — РИЖСКИЙ И. Опыт Риторикки. — Харьков, 1805.
- СЕРЛЬ, 1987 — СЕРЛЬ Дж. Природа Интенциональных состояний // Философия. Логика. Язык. — М., 1987.
- СНЕГИРЕВ, 1856 — СНЕГИРЕВ И. Жизнь московского митрополита Платона. — М., 1856.
- СТРОСОН, 1982 — СТРОСОН П.Ф. О референции // Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1982. — Вып. XIII.
- СУМАРОКОВ, 1957 — СУМАРОКОВ А.П. Избранные произведения. Л., 1957.
- ТОПОРОВ, 1964 — ТОПОРОВ В.Н. Некоторые соображения в связи с построением теоретической топономастики // Принципы топонимики. — М., 1964.
- УСПЕНСКИЙ, 1987 — УСПЕНСКИЙ Б.А. История русского литературного языка (XI-XVII вв.). — München, 1987.
- ФЛОРЕНСКИЙ, 1989 — ФЛОРЕНСКИЙ П.А. Термин // Вопросы языкознания. — 1989. — № 1.
- ХЕРТЕЛЬ, 1970 — HÄRTEL N.-J. Byzantisches Erbe und Orthodoxie bei Feofan Prokopovič. — Würzburg, 1970.
- ЧЕРВЯКОВСКИЙ, 1876 — ЧЕРВЯКОВСКИЙ П. Священное Писание как начало богословия // Христианское чтение. — 1876. — Ч. 2.
- ЯКОБСОН, 1972 — ЯКОБСОН Р.О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. — М., 1972.

СИМВОЛИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ПОЭМ М. ХЕРАСКОВА

Марина Гришак ова

Впервые объектом развернутой критики поэзия М. Хераскова стала в статье А. Мерзлякова о “Россиаде”, печатавшейся на протяжении 1815 г. в “Амфионе” /1/. Рассуждение Мерзлякова связано с традицией европейской рационалистической критики XVII–XVIII вв. Это, во-первых, критика научного типа, вырабатывающая определенную доктрину, определенный критический канон (позиция Мерзлякова — ученого критика-профессионала — противоположна позиции Хераскова — писателя-“дилетанта” /2/, для которого литература — занятие эзотерическое). Во-вторых, это критика психологическая; текст для нее прежде всего — акт восприятия (и с этим должен считаться писатель). Как философия эпохи Просвещения занята выработкой теории познания, так нормативная поэтика и литературная критика эпохи изучают законы восприятия, а “естественная психология” XIX века /3/ — их наследница.

Критик, принадлежащий к этой традиции, исходит из того, что существует некая общая, естественная основа восприятия искусства — *bon sens*, вкус, “просвещенная природа” и т.д. Но понятие это для него имеет наполнение не столько эстетическое, сколько психологическое: оно подразумевает такие категории, сформулированные позднее психологией, как доминанта восприятия, единство и завершенность его, объем памяти, условность восприятия пространства и времени, привычное — непривычное в восприятии и т.д. /4/.

Эпическая поэма Хераскова совершенно не соответствует критериям оценки Мерзлякова: в ней нет единства сюжета, нет отчетливости борьбы и драматических конфликтов; нет “чуждого” как системы; нет определенности характеров; лица действуют как бы без цели и намерения, духи борются друг с другом, русские побеждают только зной и мороз, взятия Казани, собственно, не происходит, сражения походят на “игры

гимнастические” (Амф., сент., 115). При этом имеется видимость намерения создать “правильную” поэму: 12 песен, александрийский стих, в числе образцов названы Вольтер и Тассо, у которых Херасков действительно многое черпал.

Особенно возмущает Мерзлякова, что Херасков как бы насильно “перетаскивает” читателя с одного места на другое, с теми словами, что пора переменить “трубу” на “свирель”, — и вообще авторский волонтаризм в композиции поэмы, создающий впечатление постоянного присутствия автора (ведь Гомер, пишет Мерзляков, никогда не появлялся среди своих героев).

Рассматривая “Россиаду” как произведение классицизма или сентиментализма, позднейшие исследователи продолжают традиции психологической критики /5/ (предполагается уже, что категории восприятия имманентно присущи тексту, что все тексты рождаются по таким законам): поэма предстает как некий монстр.

Второй узловой пункт возражений Мерзлякова связан с понятием национальной психологии, “национального духа”, как оно сформировалось в критике конца XVIII — начала XIX вв., и с вниманием к древности: искусство должно воспроизводить не условную “древность” — современность, подделанную под древность, — и не реальную, грубую, чуждую многим своими проявлениями древность. Искусство стилизует древность, стремясь воспроизвести состояние духа, отраженное, например, в подлинной мифологии /6/. Из реалий фиксируются наиболее значимые, имеющие символическую нагрузку: одежда, пища, оружие.

Поэма Хераскова и не стремится воспроизвести “дух эпохи” (эпохи завоевания Иваном Грозным Казани), но и не являет нам игры современных идей и нравов, лишь условно соотносенных с древностью, как трагедии Сумарокова.

“Россиада” отчетливо, обнаженно полигенетична, и вся разнородность реалий поэмы — не неумение автора “скрыть концы”, но следствие его подхода к литературному и историческому материалу как к объекту точного, буквального “перевода”. Здесь не только “оружия всех веков перемешаны” (Амф., сент., 123) — здесь медные изваяния и пустые гробницы казанских царей (гомеровские кенотафы; по “Казанской истории” /7/, Сапгирей похоронен в мечети) — и реалии восточнорусского ландшафта (тополь, ракета, ликния — ученое название дрёмы или “татарского мыла”); бояре — и рыцари (шлем Пронского украшен перьями); чародеи, волхвование которых описано в летописях; реальный Троице-Сергиев монас-

тырь; “языческое идолослужение” по профессору Лепёхину; описание нагайцев — отчасти историческое, отчасти указывающее на описание ратников в “Освобожденном Иерусалиме”, и т.д. и т.п.

Сумбека — это и полуполюгендарная казанская царица из “Казанской истории”, и Медея, мифическая волшебница, которая “змию в котле варит, Кавказский корень трет”/8/, и Армида (в описании сада Сумбеки указывается источник тассовского описания садов Армиды — сады Алкиноя в “Одиссее”). Асталон — это татарский богатырь Аталык из “Казанской истории” (“Величество его и ширина обрину подобна, очи же его кровавы, аки зверя человекоядца, и велики, аки буйволы” — *КИ*, 70), но эпитет “шумящ бронями” в сочетании с именем Асталона напоминает о саранче в железных бронях, предводитель которой — ангел бездны Аввадон (*Откр.* 9, 9–11).

Поэма говорит с читателем на разных языках. Это, например, язык Тассо — любовь к замысловатой сентенции, венчающей длинный период: “Иной в груди своей имея острый меч, // От смерти думает носящий смерть утечь” (*Твор.* 1, 139). Это парафраз ломоносовских од. Это гомеровская имитация речи простодушного эпода, заговаривающегося в долгих описаниях и не стесняющегося низких деталей (рана в пах в “Россиаде” — гомеровская деталь). Язык монологов, “речей” в поэме происходит из современной Хераскову драматургии и малой лирической поэзии — в том числе и авторских /9/.

Событие, факт преломляются в “Россиаде” во многих призмах — различных литературных и исторических источниках. Если взять, например, картину засухи (песнь VII), восходящей к “Казанской истории” документально, то этот факт “закодирован”, по крайней мере, еще трояким образом: через Тассо, через историю Фаэтона из “Метаморфоз” Овидия /10/, через Апокалипсис.

Но это “многоязычие” есть своего рода риторический объективизм, сближающий, как ни странно, автора поэмы с летописцем: там, где объект описания хорошо известен, близок, связан с определенным отношением, — звучит авторская речь, где такой определенности авторского отношения нет, дается цитата или формула. Так, формульны и однообразны характеристики военачальников — за исключением Курбского, личность которого интересна и симпатична Хераскову /11/:

Больший приемлет полк, как лев неустрашимый,
Микулинский, в войне вторым Ираклом чтимый.
Мстиславский с Пенинским сотрудики его,
Они перуны суть и щит полка сего...

(Твор. 1, 261)

Вернемся теперь к композиции “Россиады”, вызывающей порицание Мерзлякова отсутствием логики и последовательности. Критик отмечает, что поэма разворачивается перед читателем в описаниях, которые сами по себе превосходны и живописны, но ничему не служат. К тому же, описания внутри себя также мозаичны, распадаются на несводимые воедино, разноуровневые образы, — как про Зиму говорится, что она “на престоле и в порфире” и “соки жизненны древесные сосет”: “При многих стихотворных подробностях, сие последнее <описание. — М. Г.> имеет многие неисправности против точности, несоответствия в частях картин и противоречия, делающие его же не натуральным: погрешности, обыкновенно произтекающие от того, что мы, рисуя, не можем и не умеем остановиться, или, как живописцы говорят, отстать от кисти” (Амф., сент., 100) /12/.

Такая дискретность изображения, самодостаточность описаний и образов, мозаично друг друга дополняющих, есть принцип скорее одический, чем эпический. Ода, конечно, жанр более жесткий и канонический, чем поэма: текст такого большого объема, как поэма, гораздо сильнее выявляет авторскую волю в отборе и расположении фрагментов, — что мы и видим в “Россиаде”.

Трудность восприятия такого риторического текста современным читателем заключается в том, что факты и объекты предстают как самодовлеющие описания — то, что Ю. Тынянов назвал началом наибольшего действия в каждый данный момент /13/. Такой текст м н о г о ф о к у с е н : каждый объект подразумевает особую точку зрения. Описание может осуществляться в масштабах самого описываемого предмета при подвижной точке зрения (что и характерно для метафорической поэзии XX века). Но в высокой риторической поэзии эта точка зрения каждый раз фиксируется как в н е в р е м е н н а я и с т а т и ч е с к а я . Восприятие происходит не последовательно, а исходя из фиксированной точки зрения сразу по многим осям одновременно. Это наблюдение подкрепляется разграничением о п и с а н и я и к а р т и н ы , проведенным в статье Мерзлякова: “Описание разнится от картины тем, что сия последняя имеет одну минуту

действия и определенное место. — Описание — последствие картин; картина составляется из множества образов; образ часто заключается в одном или двух словах, и сам собой производит иногда картину; но он всегда бывает вещественная одежда мысли; вот родословная описаний! — Везде, во всех родах Поэзии имеют место сии украшения слога; но, кажется, Поэме более приличны описания, нежели какому-либо другому роду; - напротив того всем уделам Лирической Поэзии более свойственны картины и образы: восторженная, в быстром падении своем, может ли она останавливаться на подробностях?" (Амф., сент., 49). Но у Хераскова всякое описание превращается в образ и переводится в аллегорический план:

Приходит Царь к брегам излучистья Пьяны,
Где роскошь в древности с Россиян лавр сняла,
И побежденному народу отдала;
Природа вечный знак на сих берегах явила,
Сей быстрья реки течение изкривила,
И тамо кажется струям велит взывать:
Коль мало надлежит на щастье уповать!
(Твор. 1, 158)

Как камень сильною поверженный рукой,
Кидалась Волга вниз с поспешностью такой;
Раскинув рамена во влажные дороги,
Из рук составила великие пороги
<...>

Спустилися валы власов ея сединой;
Кремнем ея чело изникло над пучиной;
Журчащий вихрь в струях повеяли уста,
И заперли судам во влажности врата.
Глава подьмется и чреслы онемели.
Составились из них препоны, камни, мели
(с. 168)

Реальное историческое лицо или вымышленный персонаж застывает в аллегорическую картину:

Царь в черных мраках зрит преемника сего;
Как облак носится печаль кругом его;
Не веселит души ни троном он, ни славой;
Рукою держит меч, другой сосуд с отравой;
Крепит на троне власть кровавым он пером...
(Борис Годунов; с. 204)

Царица Анастасия приобретает облик Уньния; Иоанн превращается в сказочного исполина, простирающего две руки — два войска — по водам и по суше; Рема с головой Сеита — в изображение Юдифи. Рамида в “Россиаде” — это контаминация Армиды и Клоринды, сюжетные линии которых у Тассо связаны с темой рыцарской любви. У Хераскова история Рамиды и ее поклонников свернута в аллегорическую притчу с мелодраматическим концом, которым, однако, она еще не кончается: волшебник Нигрин без особой сюжетной необходимости превращает всех четверых в змиев, а затем змии-рыцари и Рамида оказываются олицетворениями четырех стихий.

Говоря об аллегории, мы не противопоставляем ее символу, как не существовало такого противопоставления в сознании того времени. Аллегория, эмблема, олицетворение — все это определенные проявления жизни символа, характеризующиеся той или иной степенью внутреннего символизма. Они способны сливаться и переходить друг в друга. Современная герменевтическая мысль возвращается к старому риторическому представлению о том, что нет “голой” аллегории, эмблемы и т.д., а есть разные уровни описания и толкования действительности /14/.

Данные аллегорические образы суть интеграторы (термин Д. Максимова), или мнемонические знаки /15/ текста. В смысловом поле поэмы, фрагментарном и мозаичном, они интегрируются в элементы символической структуры.

В сознании автора “Россиады” присутствует идея “гибнущего” — “нового” царства, в столь сильной мере определяющая историческое мышление рассказчика “Казанской истории” /16/. Однако у Хераскова эта идея звучит в иной огласовке.

Символический центр поэмы, к которому ведут смыслы иносказаний, — падение Казани. Оно обусловлено взаимодействием двух факторов:

1. Самоуничтожением темных сил по мере усиления внутренних нестройств. Многочисленные знамения грядущего падения Казани почерпнуты из “Казанской истории”.

2. Духовным возрастанием Иоанна по мере продвижения к Казани.

Итак, различные сюжетные движения связаны с фиксацией определенных позиций в пределах двух символических сфер — “сакральной” и “хаосной”. Движения в сфере хаосной повторяемы, замкнуты на себя. С этим в значительной степени связана казанская линия. Однако Сумбека, как и народ,

войско (ср. народ, “слабый, как дети” в “Марфе Посаднице” Карамзина) принадлежит к типу героев, образующих третью, промежуточную сферу — сферу “человеческую”. Это герои слабые, колеблющиеся, по своей природе склонные к подчиненности. Позиция Иоанна по отношению к двум полярным сферам относительно устойчива, и два облика его (“сакральный” и “хаосный”) являются, по сути, взаимоисключающими.

Характерно, что в песне 1-й (путешествие Царя в Троицкую обитель и его духовное пробуждение) Иоанну явлены не герои, славные военными победами, как это принято в традиции, а князья-страстотерпцы, обреченные на заклание. Начинается этот ряд князей-мучеников Александром Тверским (не канонизированным, но жестоко замученным в орде). Трудности казанского похода — это искушения (засухой, магометанством и т.д.). Это этапы внутреннего освобождения, как освобождение Москвы от внутренней смуты есть прообраз грядущего взятия Казани:

Доньне стольный град стнящий утруженный

Явился будто бы осады свободной...

(Твор. 1, 21).

Здесь Казань и Москва отождествляются как “гибнущее” и “новое” царство: момент гибели и обновления совпадает как вневременной и как синхронный. Концовка 1-й песни: “Казалось новое он царство приобрел!..” — уточнена во 2-й редакции: “Казалось Иоанн вновь царство приобрел...” /17/.

Символический атрибут внутреннего пути — волшебный щит, отражающий отклонения Царя от истины (вариант зеркала во “Владимире”). На щите аллегорически изображено крещение Руси. Параллель “Иоанн — Владимир” (“новое царство”, “новое крещение”) возникает и в эпизоде путешествия в нетленный мир через восхождение на гору (анти-нисхождение Одиссея в преисподнюю: Иоанн, как и Одиссей, встречается с душою матери).

Таким образом, акцент у Хераскова — не на апокалиптической идее “гибнущего царства”, а на утопической идее “нового царства”, явленного через внутреннее очищение, внутренний подвиг:

Вдруг новый Царь настал и новая держава!

(Твор. 1, 338)

Во второй и третьей редакциях уничтожаются следы идеи царства, власти, основанной на установленном или "естественном" законе и правлении:

Р 1	Р 2	Р 3 (Твор. I)
О благе собственном вельможи где рчат, // Там пользы общия законы умолчат ... (с. 5)	— " — замолчат (5)	... Там чувства жалости надолго замолчат (5)
Дай жизнь правлению, народу и закону... (13)	Внемли отечества разрушенного стону (12)	Внемли отечества, внемли невинных стону (14)
Будь пастырь, будь Герой; тебя народ возлюбит (11)	... тебя твой Бог возлюбит (10)	— " —
Княжески природны имяна (27)	почтенны имяна (26)	священны имяна (32)
Не имянем я Царь; благодаря судьбине, // Я Царь и делом стал!.. (277)	Не имянем я Царь; я славен в Царском чине; // но славен Бог, не я!.. (267)	Не имянем я Царь! Я славлюсь в Царском чине; // Но славен Бог един!.. (327)

Итак, ранняя поэма, достаточно однородная по материалу и цельная по композиции ("Плоды наук, "Чесмесский бой") сменяется у Хераскова поэмой фрагментарной, являющей одновременно разнородность фрагментов и их концептуальную связанность, отраженную в символической структуре поэмы.

Так, язык поэмы "Вселенная" включает арсенал поэтических штампов эпохи, христианскую фразеологию, следы чтения в кругу московских мистиков 80-х годов.

Первая часть поэмы есть как бы цепь прообразов — это окропление. К Апокалипсису восходит эпизод с книгой:

Но дух, мой слабый дух колико есть ни слеп,
Разверсту книгу зрит пред Господом судеб
<...>

Архангелы в нее не смеют заглянуть,
Ни шестокрылые прекрасны Серафимы,
Которы в Божием ближайшем свете зримы;
Ни Херувимский хор, приятный небесам;
Стоящий Храма внутрь, ни Светоносец сам
<...>

Сын Божий, видимый величества в лучах,
Щедроту и любовь имея в очесах,
Отъемлет страх у всех, тугу, унынье, скуку;
На книгу вечную взложил едину руку,
Другую разпростер по небесам небес,
И клятвенны слова безгласно произнес...
(Твор. 3, 36–38; ср. Откр. 5, 1–11)

Описание Премудрости в виде крылатых вращающихся колес, движимых Духом, имеет аналогию в мильтоновской поэме “Потерянный рай”: это “видение славы Господней”, почерпнутое из Иезекииля (Иезек. 1, 2) /18/. Однако херасковское описание, по сравнению с ветхозаветным и мильтоновским, более метафизично и абстрактно:

Престолу Божию премудрость предстояла,
Светилася внутри, извне она сияла;
Скользящих с быстротой по гладкости небес,
Крылатых две четы вращалось в ней колес,
Свет вечный истекал колес на их вершину
Из средоточия, и паки тек в средину,
Не престава на миг, не истощался он;
Неизмеримость в ней таилася священна;
Вся зрелася она елеем умащенна,
Который образом шумящих быстрых рек,
Четырьмя от нее исходящими тек...
(Твор. 3, 35)

Образ Премудрости входит у Хераскова в триаду, восходящую к мистической традиции: Бог — Премудрость — Натура. Бёме различал Великое Таинство — эманацию и ипостась Премудрости, “правитель природы”, где скрывается всё творение эссенциально, без форм, — и эманацию Таинства, “душу внешнего мира”, жизнь всех тварей видимого мира /19/. В поэме Хераскова “Владимир” — аналогичное различие “Натуры” и “Нетленности”:

Нетленность по лугам простерла ризу здесь <...>
Ни корень плотию, ни стебель не одет;
Лишь только видима подобно древу стала
Та жизнь, которая во древе обитала;
Зелены маслины, кустарник и цветок,
Не тело грубое, един имеют сок...

Натура облаком всечасно окруженна,
 В юдоле сей очам казалась обнаженна <...>
 Как некий светлый дух являлася она;
 То мужем, то женой попеременно зрится;
 К чему дотронется, то все животворится <...>
 С ней таинство в связи и виды внешни купно...
 (Твор. 2, 105)

Хотя образцами своими Херасков называет творения Клопшток и Мильтона — т.е. с ю ж е т н ы е поэмы на библейские темы, трехчастная композиция “Вселенной” (1. Мир духовный. 2. Хаос. 3. Мир солнечный) обращает нас скорее к концептуальной поэме типа “Пентатеугума” Андрея Белобочко. Но в поэме Хераскова элементы символической структуры не транслируются прямо на внешнем, сюжетно-образном уровне, а находятся с этим уровнем в отношениях пересечения — д и а л о г а . Так, мильтоновский гуманистический сюжет грехопадения (человек слаб — и прекрасен своей слабостью, Адам пал из любви к Еве; человечество поверглось во грех через жену, но через жену и возродится) соединен во “Вселенной” посредством слов и образов — символов с мистической концепцией нисхождения человека с божественного уровня на уровень тварный: необратимость для человека в его хаотном качестве этого перехода — и воплощение в “нового Адама”, Христа, как единственная возможность возврата (ср. антифилософский пафос: “Пускай гордящийся ученьем Философ, // Системы из одних сооружает слов...” [Твор. 3, 66] и фидеистическая концовка поэмы: “Дай больше веры нам, но меньше умствований”).

Итак, концепция Хераскова связана с мистической традицией: “Мир малый, во плоти который пребываешь...” (Твор. 3, 63), т.е. человек-Вселенная включает в себе и мир духовный, и мир хаотный. Эти три мира изоморфны: все происходящее имеет аналоги на всех трех уровнях. Соответственно символическая структура поэмы разворачивается как цепь подобий: духовный Эдем — земной Эдем; два образа книги, которую нельзя прочесть, — книга судеб у Бога и книга времен в Хаосе; отпадение ангелов — разделение Хаоса; преобразование Хаоса — грядущее преобразование человека и т.д. Ср. в оде “Мир”:

Во свете вижу скрытый свет;
 Един из тел совокупленный,
 Другой безплотный и нетленный,
 И в мире мир другой живет...

(Твор. 7, 25)

За видимым просвечивает невидимое, за внешней жизнью символа, аллегорией и эмблемой, — внутренний, метафизический смысл. Сон Адама, во время которого он лишился ребра, — аллегория, указывающая на переход из состояния божественного единства (“Он сам в себе хранил взаимно сопряжену, // По слову Божию, и мужа, и жену...”) — в состояние тварной разделенности:

Но кто же наших бед, кто гибели творец?
Кто смерть вдохнул в сей мир? Наш древний праотец.
В Едемских радостях, в утехах безконечных,
Безсмертен будучи, раждал бы чад он вечных;
Но к тварям приложив свое вниманье он,
Прешел в н и ж а й ш и й к р у г, и погрузился в сон.
Сон, низших тварей часть, Адама успокоил,
И целого ребра отцу народов стоил.
(Твор. 3, 80–81; выделено нами. — М.Г.)

Преображение мира, “новое небо и новая земля”, осуществимо как внутреннее преобразование человека-Вселенной, т.е. история мыслится как возвращение (кольцевая композиция поэмы). Не всегда явно, но почти все образы поэмы имеют двойную мотивировку, “внешнюю” и “внутреннюю”.

Так, образ “лишения дара речи”, “бессловесности” врага восходит к Тассо:

Ринальдов глас был глас громов,
Мечь — молнии огнисты.
Содрогся враг; в устах нет слов,
Замолк язык речистый...
И с уст, казалось, не слова
Срывались той порою,
Но звук, подобный реву льва,
Иль громовому вою,
С раздранных шедшему небес
За молниею следом... /20/.

Во “Вселенной” лишение слова есть образ лишения благодати, возвращения в “стихийность”:

Исходит черный дым горящими устами;
Взор молниями стал, его слова громами;
Он хочет речь начать, но речь весь воздух рвет,
И светоносец весь утратил Божий свет...
(Твор. 3, 46)

Аналог “неизглаголанного слова”, слова безблагодатного — книга, которую нельзя прочесть, книга Хаоса:

*Разверста страшная та книга предо мною;
В ней буква каждая стихий полна войною,
Вихрь точка каждая, в ней каждо слово гром;
Написана она из молнии пером;
Лист каждый лист другой съедает, портит, гложет,
В ней букв глаголющих мой взор прочесть не может;
Померкло зрение, темнеет дерзкий ум,
В Хаосе вижу я неизреченный шум...*

(Твор. 3, 71)

Этот образ также имеет внутреннюю проекцию (хаосная душа человека: “Ты, воли собственной покрытый тмой густою, // Есть движимый Хаос под лунною чертою...”). Ср.: “Итак <...> изгладь буквы, или лучше, те начертания, которые диавол напечатлел в душе твоей, и принеси мне сердце свободное от всех житейских смятений, чтобы я мог написать безбоязненно на нем то, что хочу. Ибо теперь ничего не лзя видеть в нем кроме его письмен <...> Посему-то когда я беру ваши листы, не могу даже читать их; ибо не вижу тех букв, которые мы написываем вам в дни воскресные, и с коими отпускаем вас, но нахожу вместо их другия — негодныя и искривленныя...” /21/.

Образ древа зла, произросшего в Хаосе, приманчивые плоды которого представляют собой разные виды греха, перекликается с постоянным в духовной литературе описанием древа, произрастающего в человеческой душе: “... грех взял его <человека. — М.Г.> в свое подданство и сам, как некая бездна горечи, и тонкая и глубокая, вошедши внутрь, овладел пажитями души до глубочайших ее тайников. Таким образом и душу и примешавшийся к ней грех уподобляем великому дереву, у которого много ветвей, а корни в земных глубинах” /22/.

Падение ангелов — это и внутреннее замутнение, оплотнение:

*Но вдруг лежаца в них невидимая тьма,
Светящися тела проникла сквозь сама;
Из хладных недр земных исходят яко терны;
Явились Ангели потусклы, — грубы, черны...*

(Твор. 3, 49)

Мятеж ангелов сверху, с точки зрения Бога, — это “морской песок, кипящий на дне”, снизу, с точки зрения грубых и

тяжелых хаосных материй, — огненные струи, легко поднимающиеся к небу. “Песок морской” — библейское выражение со многими значениями (множество; малость, ничтожество и т.д.). Но это, в данном контексте, и “плоть” (образование Ада: “Как части грубые огнем разженных руд, // В горниле отделясь на дно песком падут...” [Твор. 3, 70]). У Мильтона такая двойственность всякого естества отсутствует:

... наша суть природная, состав
Эфирный нас влечет в родную высь.
Паденье Ангельскому естеству
Несвойственно. Когда жестокий Враг
Висел над арьергардом наших войск
Разбитых и, глумясь, в пучину гнал, —
Кто не восчувствовал: как тяжело,
Как трудно опускали нас крыла
В провалы Хаоса; зато взлетим
Свободно... /23/

Третий тип поэмы у Хераскова - даже и не претендующие на цельность сюжета и композиции “Пилигримы, или искатели счастья”. Это синтез ариостовской рыцарской “многосюжетной” поэмы и шутильной поэмы сентиментализма, изобилующей лирическими отступлениями, намеками и аллюзиями (в отличие от высокой литературной традиции, апеллирующей только к явлениям того же ранга, здесь в качестве равноправных текстов фигурируют творения Рафаэля, музыка Бортнянского, Останкинский дом Шереметьева, “Амадис Гальский”, “Калоандр”, “Одиссея” и “Илиада”, “Метаморфозы” и “Наука любви”, оды Ломоносова, творения Виланда и т.д.). Но, как свидетельствует заглавие, поэма двойственна. Заглавие обращает нас к серьезной традиции: это Беньян. Но беньяновская идея символического пути (внешнего и внутреннего одновременно) у Хераскова никак не развернута: она заключается в самом образе Фортуны или счастья, являющегося в различных видах, связанных с различными путями. Образ Фортуны интегрирует текст.

Итак, тексты Хераскова обнаженно полигенетичны и разнородны. Авторская личность здесь проявляется, во-первых, в отборе и расположении фрагментов, во-вторых, в символизации. Это простые символы — например, представляющие мировоззренческие константы слова-символы библейского происхождения, которые устойчиво повторяются на протяжении всего творчества (трава, злак — идея тленности, преходящести;

терние — идея вечно прорастающего зла и т.д.). Это развернутые, сложные символы или образы, аллегории (например, образ Фортуны — многозначный: судьба, промысел, иллюзия, соблазн и т.д.) /24/. Авторская личность выступает как некий “косвенный” текстообразующий фактор, концептуальное начало, транслируемое материалом.

В начале XIX в., когда остро встал вопрос о литературной форме, поэмы Хераскова потеряли свое значение. Они воспринимаются как анахронизм. Так тургеневский Пунин, крайний “архаист” в своих литературных вкусах, считающий слог Ломоносова “слишком простым и вольным”, — пламенный апологет Хераскова: “Да, — говаривал, бывало, Пунин, значительно кивая головою, — Херасков — тот спуску не даст. Иной раз такой выдвинет стихок — просто зашибет. Только держись!... Ты его постигнуть желаешь, а уж он — вон где — и трубит, трубит, аки кимвалон! Зато уж и имя ему дано — одно слово: Херрасков!!” /25/.

Единство поэмы Хераскова — это не единство темы, материала, не логика сюжета или характеров, как в новейшей европейской поэме; это не нарративное единство аллегории (например, масонской), которая может быть буквально и последовательно расшифрована, — это единство “залитературной” символической реальности, в которой все конкретное — уже олицетворенное, и, наоборот, все олицетворенное — уже чувственное.

С. Бобров, считавший Хераскова литературным учителем, описывал свою поэзию как осциллирующую между литературной и иными реальностями: “Книга сия не роман, и не героическая поэма, — писал он в предисловии к поэме “Древняя ночь вселенной”, — но одна Философская истина в иносказательной эпопее. — Также не есть особливое какое извлечение из священной, или языческой Истории; но она, так сказать, есть средняя черта, которая находясь между первой и второй, покушается иногда сближаться то к той, то к другой, боясь между тем к обеим прикасаться, и как бы не смея чрез то ни исказить первой чрез последнюю, ниже возвысить последней чрез снисхождение первой. Таким образом можно назвать сие творение некоторым только родом самого легкого и отдаленного инде покушения на оба сии образца.” — И далее, комментируя поэму: “... сие наипаче место моего песнотворения не прикосновенно ни к каким образцам, и может служить как бы отличительным неким почерком пера, сколь бы оно ни было слабо. Здесь олицетворенный предмет оно выводится почти совсем отделенным героем песней. Надобно было уступить

вымыслу, который имеет также свои законы" /26/. Интересно замечание в рукописях Батенькова (из набросков письма к Гоголю по поводу 2-го тома "Мертвых душ"): "Приличие вместится само собою как последствие высшего интереса, и отразив свои густые тени даст место обдуманым сарказмам — люди, роскошь, нищета, сомнение, вольнодумство, — они сами тут и будут, как герои херасковских поэм, уже натурализованные" /27/.

Частные символические смыслы восходят к некоему мировоззренческому сверхсмыслу: это вечная борьба двух взаимосвязанных начал в человеке и через человека. В поэмах проигрываются ее разные варианты. "Россияда" начинается превращением Иоанна в царя-агнца, чем определяется дальнейший ход сюжета. Но дается и другая возможность: цепь грядущих злодеяний, первым звеном которой, как гласят темные предвещения, будет Иоанн.

Примечания

- 1/ МЕРЗЛЯКОВ А.Ф. Россияда, поэма эпическая г-на Хераскова (Письмо к другу) // Амфион. — 1815. — Кн. 1- 3, 5-6, 8-9.
- 2/ См.: ГРИШАКОВА М.Ф. А.А. Ржевский и прециозная поэзия // Уч. зап. Тарт. ун-та. — Вып. 748. — Тарту, 1987. — С. 18-28.
- 3/ См.: МИХАЙЛОВ А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. — М., 1989. — С. 26-27.
- 4/ Ср.: "...в повествовательных произведениях воображение покорно следует по пути, начертанному поэтом, ибо воображению присуща исключительная способность сжимать время и принимать за реально истекшее определенное количество условных дней и лет, с тем, чтобы поверить в это и сообразовать с этим впечатлением свои безграничные возможности; для драматических же поэм г л а з , обладающий ограниченными возможностями, с л у ж и т с у д ь е й , которого нельзя заставить видеть больше, чем он видит, и, таким образом, глаз определяет человеческое суждение о некоторых вещах в соответствии с тем, как они им замечены" (*Жан Шаплен. Обоснование правила двадцати четырех часов...*); "И хотя известно, что всем произведением повелевает поэт, что он распоряжается порядком и строем пьесы к собственному удовольствию, властвует над временем, по своему желанию растягивая его и сжимая, выбирает в целом мире место, которое ему больше нравится, и, наконец, опираясь на силу и гибкость своего воображения, изобретает интригу, — словом, управляет содержанием и придает ему ту форму, которую избирает на своем тайном совете, — не подложит сомнению, что все это должно быть очень хорошо слажено, чтобы казалось, будто действие само по

себе рождается, развивается и завершается. Иначе говоря, оставаясь автором, поэт должен действовать настолько умело, чтобы никто не заметил, что он все сочинил..."; "...слишком частое или продолжительное изображение бурных страстей изнуряет чувствительность души, события утомляют и приводят в замешательство память, а зрелища трудно представлять быстро, не забывая какой-нибудь частности" (Ф.д'Обиньяк. "Практика театра"); "Ибо если ясность желательна во всех творениях ума, то она, можно сказать, необходима в рассказах, где одно, как правило, вытекает из другого и зависит от него, где в основе самого главного события иногда лежит безделица, так что если нить сюжета вдруг порвется, читатель будет не в состоянии восстановить ее" (Ж. де Лафонтен. Сказки и новеллы в стихах. Предисловие ко второй части). — Литературные манифесты западноевропейских классицистов. — М., 1980. — С. 266, 324, 334, 410.

- 5/ ГУКОВСКИЙ Г.А. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в. — М., 1938. — С. 238–246; МАКИНА М. Поэмы М.М. Хераскова // Уч. зап. Новгородского пед. ин-та. — 1963. — Т.9. — Вып. 1. — С. 121–134; СОКОЛОВ А.Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX в. — М., 1955. — С.153–179.
- 6/ См. об этом: МЕРЗЛЯКОВ А.Ф. Стихотворения. Вступ. статья Ю.М. Лотмана. — Л., 1958. — С. 45.
- 7/ Казанская история. — М.-Л.: Изд. АН СССР, 1954. — С. 98. В тексте в дальнейшем КИ. О влиянии КИ на "Россиаду" см.: КУНЦЕВИЧ Г.З. "Россиада" Хераскова и "История о Казанском царстве" // ЖМНП. — 1901. — № 1. — Отд. II. — С. 1–15; № 11. — Отд. II. — С. 175–178. Его же. История о Казанском царстве. — СПб., 1905. — С. 574–589.
- 8/ ХЕРАСКОВ М.М. Творения. — М., 1796. — Т.1 — С. 61. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.
- 9/ Любовные эпизоды отражают особенности элегической и пасторальной поэзии херасковцев — это галантная лирика, вводящая тот "анализ чувства", "*une vue plus distincte aux dépens de ... émotion*" (La Motte, Houdar. Discours sur l'épique // La Motte H. Œuvres. — Paris, 1754. — Т. 3. — P. 306), который теоретики классицизма считали противопоказанным наивной и простодушной пасторальной поэзии. Пример такого резонерства:

Увидев пастуха, притвор пред ним плетет,

Что будто не к нему; гулять она идет.

Пастух, узя ее, что тут почать не знает,

Он хочет подойти; но робость запрещает.

Ей хочется товож, чево и он хотел;
 Да хочется ей так, чтоб он к ней подошел;
 А он, чтоб позвала она ево с собою;
 Не гордость; страх сему желанию виною.
 И на конец она ту запность прервала,
 С приятностью взглянув, признак ему дала.

(А.А. Ржевский. Эклога // Свободные Часы. — 1763. — С. 423–430).

- 10/ “Небесные кони спешащи солнце влечь, // Казалось, хотят все-ленную зажечь”. — Твор. 1, 174. Ср.: Овидий. Метаморфозы / Пер. С. Шервинского. — М., 1977. — С. 583.
- 11/ СЕРМАН И.З. Херасков и Курбский // ТОДРЛ. — 1969. — Т. 24.
- 12/ По Державину, такие несоответствия органически присущи высокой лирической поэзии (Рассуждение о лирической поэзии // ДЕРЖАВИН Г.Р. Соч. — М., 1872. — Т. 7. — С. 522–578).
- 13/ ТЫНЯНОВ Ю.Н. Ода как ораторский жанр // Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 230.
- 14/ “... будучи в аспекте формы и метафорой, и образом, и типом, и т.д., символ в то же время не есть ни одно из них в том смысле, что ни одно из перечисленных звеньев не исчерпывает всей его природы. Напротив, мы видели, что каждый из этих терминов, при всей субстанциональной и функциональной самостоятельности, несет в себе либо потенциальные, либо актуальные признаки символа, и, выражая его, самоопределяется им в процессе этого выражения. Можно поэтому сказать, что все звенья второго члена оппозиции, будучи различными “специями” знака как такового, специфицируют знаковую выраженность символа в модальном отношении <...> Логически и морфологически все эти формы, актуализирующие символ, предидируются им; символ есть их подлежащее (в аспекте метаморфемы), они же “сказывают” его (в аспекте формальной явленности). При всем этом очевидно его, грубо выражаясь, неуменьшательность ни в одном из этих “сказуемых”, что обуславливается его интенциональностью, т.е. неизбежно-динамической соотносительностью со всем-что-ни-есть” (СВАСЬЯН К. Проблемы символа в современной философии. — Ереван, 1980. — С. 114–115). См. также: ГАДАМЕР Х.-Г. Истина и метод. — М., 1988. — С. 116.
- 15/ Говоря о мнемонических знаках, мы имеем в виду следующее: высокий лирический жанр, не считающийся с логикой, включающий в себя принцип “лирического беспорядка”, плохо удерживается в памяти. Элементы символической структуры стягивают в себя многие смыслы и постоянно воспроизводят идею их связности. Ср.: “Но беспорядок сей есть высокий беспорядок, или беспорядок правильный. Между периодов, или строф, находится тайная

связь, как между видимых, прерывистых колен перуна неудобозримая нить горючей материи. Лирик в просторном кругу своего светлого воображения видит вдруг тысячи мест, от которых, чрез которые и при которых достичь ему предмета, им преследуемого; но их нарочно пропускает или, так сказать, совмещает в одну совокупность, чтоб скорее до него долететь" (ДЕРЖАВИН Г.Р. Указ. соч. — С. 539).

- 16/ См.: ПЛЮХАНОВА М.Б. Витийство и русская историческая мысль XVI-XVII вв. // Труды по знаковым системам.- XX. — Тарту, 1987. — С. 73-84.
- 17/ ХЕРАСКОВ М.М. Россияда ироическая поема. — М., 1779. — С. 18; Россияда поэма эпическая. — Изд. 2-е. — М., 1786. — С. 17. В дальнейшем — Р 1 и Р 2. Для Хераскова оказывается важной не столько идея совпадения Рима, Казани, Москвы как одного, вечно гибнущего и обновляющегося царства, сколько синхронность гибели и обновления.
- 18/ МИЛЬТОН Дж. Потерянный рай / Пер. А. Штейнберга. — М., 1982. — С. 189-190; Paradise Lost... / Ed. by Th. Newton. — L., 1770. — Vol. 1. — P. 494-495.
- 19/ Theosopia. — Chrisostophia, или Путь ко Христу, в 9 кн. Творение И. Беме. — СПб., 1815. — С. 328-330.

Ср. у Хераскова в оде "Мир":

*Все вещи есть кора одна,
В которой жизнь заключена <...>
Высоких гор хребты сотрутся,
Столпы порфирны распадутся,
Престанет океан кипеть;
А что былинку оживляло,
Леса и волны составляло,
Сия всеобщая душа
Жить будет, узы разреша.*

(Твор. 7, 26)

- 20/ ТАССО Т. Освобожденный Иерусалим / Пер. Раича. — М., 1828. — Ч. 1. — С. 208; Ч. 2. — С. 26.
- 21/ Беседы св. Иоанна Златоустого на Евангелиста Матфея [Б.м. Б.г.]. — С. 212-213.
- 22/ Наставления Макария Великого // Добротолюбие. — Т. 1. — М., 1895. — С. 162.
- 23/ МИЛЬТОН Дж. Потерянный рай. — М., 1982. — С. 48-49.

24/ "Фортуна есть Протей. // Фортуну кто поймал, ей крылья крепко свяжет, // Где кроется она, тому конечно скажет" (Твор. 3, 249).
Ср.:

... Лукавство облеклось в смиренную одежду;
Раскинув множество соблазнов и сетей,
Преображается подобно как Протей,
Огнем оно горит, водою тихо льется,
Лобзает агницей, змией ползет и вьется...

(Владимир; Твор. 2, 62).

... жестоко начнет он

Биться и рваться – из рук вы его не пускайте; тогда он
Разные виды начнет принимать и являться вам станет
Всем, что ползет по земле, и водою и пламенем жгучим;
Вы ж, не робей, тем крепче его, тем сильнее держите.

(ГОМЕР. Одиссея./ Пер. В. Жуковского. – М., 1958. – С. 67).

25/ ТУРГЕНЕВ И.С. Полн. собр. соч. и писем в 30 тт. — М., 1982.
— Т. 9. — С. 18.

26/ БОБРОВ С. Древняя ночь вселенной, или Странствующий слепец.
— Ч. 1. — СПб., 1807. — С. 1, 6.

27/ БАТЕНЬКОВ Г.С. Заметки о литературе. — ОР ГБЛ, ф. 20, Бат.
6, 19, л. 5 об.

КТО БЫЛ АВТОРОМ “РОССИЯНИНА В АНГЛИИ”?

Вадим Б е с п р о з в а н н ы й

Цикл очерков “Россиянин в Англии”, впервые опубликованный без подписи в журнале “Приятное и полезное препровождение времени” (далее — *Пр. вр.*; все ссылки на журнал даны в тексте статьи: римской цифрой обозначается номер тома, арабскими — страницы. — *В.Б.*), был сопровожден сочувственным предисловием редактора журнала: “Мы получили сии отрывки от самого Автора. В них заключается много любопытного и полезного. Поэтому признательнейше благодаря его за доставление, умалчиваем о его имени по собственной его воле и скромности” (*IX, с. 56–57*).

Время опубликования очерков связано со сменой редактора названного журнала. Им стал Павел Афанасьевич Сохадский /1/ (1766–1809), сменивший на этом посту В.С. Подшивалова. Литературная и языковая позиция “журнала Подшивалова” была отчасти характеризована нами в соответствующей статье /2/. Рассматривая “журнал Подшивалова”, мы стремились показать его определенную зависимость от мировоззрения и литературных пристрастий редактора (явление в чем-то аналогичное литературному кружку с сильным лидером). Сказанное в не меньшей степени может быть отнесено и к “журналу Сохадского”.

Прежде всего остановимся на вопросе об авторстве цикла. Впервые в исследовательской литературе о “Россиянине в Англии” упомянул Энтони Г. Кросс /3/, однако он рассматривал эти очерки лишь в общем обзоре путевых записок русских путешественников, побывавших в конце XVIII века “у берегов Темзы”. Проблема авторства им не затрагивалась.

К данному вопросу обратился в своей монографии о Карамзине Ю.М. Лотман: “В 1796 году в журнале “Приятное и полезное препровождение времени” анонимный автор, который в 1789–1790 годах находился в Англии и явно принадлежал

к окружению Воронцова (возможно, это был В.Ф. Малиновский), опубликовал серию очерков "Россиянин в Англии" /4/. Здесь же было высказано интересное соображение о том, что "отдельные места очерков поразительно напоминают страницы из "Писем" <"Писем русского путешественника". — В.Б.> Карамзина, что позволяет говорить о каком-то общем круге устных источников и единстве настроений" /5/.

Предположение об авторстве Малиновского возможно подкрепить и дополнить обращением к другим материалам *Пр. вр.* В частности, здесь в 1797 году был опубликован любопытный текст — "Записки о Молдавии" (XIII, с. 417–425; XIV, с. 10–15, 26–37), подписанный криптонимом "В.М.", — именно так В.Ф. Малиновский подписывал некоторые свои сочинения /6/. Однако не только и не столько это дает нам основание атрибутировать его Малиновскому. Более существенным аргументом является содержание самих "Записок", рассмотренное в отношении к биографии будущего первого директора Царскосельского лицея /7/.

Как известно, В.Ф. Малиновский (1765–1814) по окончании в 1781 году Московского университета служил в архиве Министерства иностранных дел, откуда по его просьбе был направлен в Англию, в Лондон, в качестве переводчика русской миссии (1789 г.). Именно этим временем, как уже указывалось, и датируется пребывание здесь автора "Россиянина". После двухлетней службы в Англии Малиновский вернулся в Россию и вскоре "употреблен был при мирной негодии в Яссах в должности секретаря при конференциях конгресса" /8/. С этим фактом совпадает и содержание "Записок", и редакционное примечание: "От бывшего там в последнюю Турецкую войну" (XIII, с. 417).

О том, что автор рассматриваемого сочинения бывал также и в Лондоне, свидетельствует следующий фрагмент: "Встретившись на улице с одним знакомым, который был в Англии, я предложил ему пойти в Диван. "Это здешний Парламент, говорил я ему; там собираются Молдаванския Лорды." <...> Идучи вниз, я говорил моему приятелю: "Где ж нижний Парламент?" — "Да вот он, сказал остроумный товарищ, указывая на тюрьму, которая находилась в нижнем этаже Дивана" (XIV, с. 31–32). Упомянутый здесь "приятель", — вероятнее всего, Ф.В. Растопчин, помощником которого Малиновский был на Яском конгрессе. В Англии Растопчин впервые побывал за год до приезда туда Малиновского /9/.

И еще один фрагмент “Записок” дает косвенное подтверждение авторства Малиновского. Рассказывая о встрече с “милым нашим братом” /10/, он пишет: “Я вспомнил Руссова Эмиля, и думаю, что всякому непременно должно учиться какому-нибудь ремеслу. Такой человек будет выше всех превратностей счастья; где бы он ни был, он всегда достанет себе пропитание” (XIV, с. 736). Сказанное перекликается с фразой, оброненной С.Р. Воронцовым в письме к брату, Александру Романовичу: “Мы ее не увидим <речь идет о возможной революции в России. — В.Б.>, ни вы, ни я; но мой сын ее увидит. Поэтому я решил обучить его какому-нибудь ремеслу, слесарному или столярному, чтобы, когда его крепостные скажут ему, что они его больше не хотят знать, а что земли его они разделят между собой, он мог зарабатывать себе на жизнь честным трудом и иметь честь сделаться одним из членов будущего пензенского или дмитровского муниципалитета” /11/. Несмотря на некоторое различие в расстановке акцентов, мысль эта, в обоих случаях почерпнутая из Руссо, видимо, занимала участников воронцовского кружка в Лондоне, в который входил и Малиновский, и могла быть в числе тем их устных бесед.

О сопричастности Малиновского кругу *Пр. вр.* свидетельствует и такая деталь. Редактор журнала, П.А. Сохацкий, был женат на сестре Малиновского, Наталье Федоровне /12/. Это существенно, так как участие в журнале дилетантов и даже профессиональных литераторов нередко обуславливалось дружескими или семейными связями.

Обратимся теперь непосредственно к рассмотрению очерков “Россиянин в Англии”. Англия, ее нравы и обычаи, общественное устройство увидены здесь глазами молодого “Россиянина”, представителя “народа нового”, ищущего пути общения к европейской цивилизованности.

Малиновский рассматривает историю человечества как движение от “дикого состояния”, когда люди “были невинны, как дети, ничего не знали, и мало имели желаний, довольствуясь настоящим и не заботясь о будущем”, через *арство* (“потом они, соединясь между собою, приняли законы, которые, отняв у них право последовать неограниченно природе, при великом несовершенстве своем, не заменяли еще собою ее преимуществ”), к *просвещению*: “Когда науки распространяются между таким народом, то он начинает примечать свое невежество, оставляет грубые и вредные свои предрасудки, и получает справедливое о вещах понятие. Природные права его заменяются хорошими законами, и удовольствия дикого человека вознаграждаются произведениями

искусства. Пороки произшедшие от общежития исправляются введением хороших нравов. Такое состояние народа называется просвещенным: Европа вся долгое время была погружена в варварство, теперь она просвещеннейшая часть света. <...> В России просвещение введено недавно. За сто лет пред сим, или менее, Европейцы считали ея в числе варварских земель. <...> Россияне для Европы народ новой, которой с отменною скоростью приближается к просвещению” (IX, с. 58–60).

Именно с этой просветительской точки зрения Малиновский объясняет свой интерес к Англии: “Щастие человека положил я предметом изследований моих во все течение жизни, и по тому хочу видеть на самом деле Аглинские нравы и обычаи, которые так много превозносят, и тебе, как другу, буду сообщать свои замечания, применяя их к пользе наших соотечественников, без того они не могли б иметь ничего привлекательного; ибо Англия сама по себе столь многими описана” (IX, с. 57).

Говоря о “всеобщем уважении и привязанности”, которыми теперь пользуются англичане, Малиновский отмечает благотворное влияние такой популярности на самих англичан: “Это умножает любовь его <народа. — В.Б.> к своему отечеству, и вселяет в каждого из того народа честного человека некоторое почтение и доверенность к самому себе, которые возвышают дух, и служат источником многих достохвальных дел” (С. 60). Одну из причин того, что англичане стали “модным народом” (“теперь во всей Европе за одно почитается быть по Аглински, или быть по моде”), автор видит в том, что “англичане с своей стороны меньше всех народов на свете подражают другим”. И для России, ставшей теперь “предметом внимания всей Европы”, для того, чтобы “зделаться первым народом”, необходимо “начать тем, чтоб иметь больше уважения к самим себе; <...> признаться надобно, что до сих пор мы стыдимся почти всего того, что есть только Русское, и думаем, будто бы все иностранное было лучше, презираем свои обычаи, и принимаем чужие <...>”. И далее: “Язык Российский неизвестен в Европе, и никто из приезжих в Россию не учится ему, для того что ослепление наше дошло до такой степени, что мы сами предпочитаем ему иностранные языки, и любим лучше ими говорить, нежели своим собственным” (С. 61–62).

Итак, Малиновский видит в английском “мудром незнании иноземцев” образец подражания для России. Но, разумеется, не только в этом. Стремясь отметить все, что может служить

“к пользе соотечественников”, он, явно или неявно, но постоянно сравнивает “Аглинские нравы и обычаи” с русскими, указывая на достоинства и недостатки тех и других. При этом характерно, что в пользу отечественную оказывается сравнение климата, природных условий Москвы и Лондона, их городского устройства; критически Малиновский отзывается и о лондонских городских нравах: “безпутных девок множество”, воровство и грабежи, распространенность самоубийств и сумасшествия, “пьянство не необыкновенно, — но волокитство не весьма успешно”. Безусловное предпочтение автор отдает, ставя его в образец, отношению англичан к людям науки и искусства, их общественному престижу, важной роли купечества. Наибольшее его внимание привлекает деятельность суда присяжных и парламента. Здесь он как бы и не прибегает к явным сравнениям русского и английского уклада, но именно общая заданность такого сравнения должна помочь читателю точнее понять авторскую мысль — особенно там, где высказаться более определенно Малиновский не мог. Например, в очерке “Суд над Гастингсом”: “Фокс, Шеридан и Бурке, обвинители сего губернатора <...>. Король и Королева держат его сторону. Однакож суд над ним производится своим порядком” (IX, с. 103–104).

Рассматривая очерки “Россиянин в Англии” в контексте всего материала “журнала Сохацкого”, необходимо отметить, что их публикация выглядит на страницах *Пр. вр.* отнюдь не случайной. В.Ф. Подшивалов, издавая журнал, не проявлял сколько-нибудь серьезного интереса к английской культуре. Точка зрения Сохацкого в этом вопросе принципиально иная. Разделяя, вероятно, в значительной степени взгляды своего родственника, В.Ф. Малиновского, он считал Англию одним из важных и недостаточно использованных источников просвещения для России: “Ученость не есть еще мудрость, но заступает ее место. Подобно великой реке, протекающей чрез разные времена и народы, она принимает их свойства. Чем удаленнее она от источника, тем менее имеет прежнего достоинства. <...> Мы провели себе канал учености особливо из Франции и Германии, мало думаем об Англии <разрядка моя. — В.Б.>” (“Ученость”, IX, с. 273).

Интерес Сохацкого не был только декларативным. С самого начала его участия в *Пр. вр.* заметное место на страницах журнала уделяется английской литературе. При этом Сохацкий в значительной степени отказывается от традиционного для русских журналов XVIII в. обращения к английской просветительской журналистике /13/. Ее место занимают

переводы в стихах и прозе английских поэтов-преромантиков (Юнг, Грей) и авторов более раннего времени (Поп, Драйден, Гей) /14/. Очень показательным для сопоставления двух периодов *Пр. вр.* то обстоятельство, что из семнадцати переводов с английского, указанных в библиографии Ю.Д. Левина, все семнадцать принадлежат “журналу Сохадского”; в “Ишпокрене” (это издание также редактировал П.А. Сохадский) число переводов “с аглинскаго” значительно больше.

Характеристика “английской темы” в *Пр. вр.* была бы неполной без упоминания серии статей о Шекспире /15/, в которую входили “перевод обширной “Жизни Шекспира”, предпосланный первому тому издания Летурнера (*Shakespeare traduit de l'anglais, t. 1, Paris, 1776, pp. XXIX-LXXXII, “Vie de Shakespeare”*). Отрывок “Суд о Шекспире” соответствовал заключительной общей части французской статьи, другие — собственно биографическому разделу. Перевод, по всей вероятности, выполненный Василием Сергеевичем Подшиваловым <ошибка; все названные статьи, подписанные криптонимом “И”, переведены П.А. Сохадским. — В.Б. > <...>, отличался точностью и полнотой. В нем не было никаких преднамеренных искажений и сокращений. Ни одна из точек зрения французского автора не исправлялась и не подвергалась сомнению. Статья — “гимн великому художнику человечества, охватившему в своем творчестве весь род людской” — всецело принималась журналом и рекомендовалась читателю без всяких оговорок” /16/. Если учесть, что “в журналах конца XVIII столетия о Шекспире упоминают еще сравнительно редко и, <...> как правило, сдержанно и даже осуждающе” /17/ (безусловным исключением здесь является отношение к Шекспиру Карамзина), перевод Сохадского на этом фоне весьма примечателен.

Очень вероятно, что интерес Сохадского к Шекспиру был в какой-то мере опосредован книгой Мейнерса /18/, которую Сохадский перевел и использовал в своем университетском курсе эстетики /19/; в этой книге заметное внимание уделяется английской литературе (наряду с немецкой), в том числе и Шекспиру: “Осуждая Корнеля за рабское следование древним и решительно отказываясь признать в нем первоклассного трагического поэта, Мейнерс противопоставляет ему Шекспира, в творениях которого он видит образец того, какой должна быть трагедия в “нынешние времена” /20/. Среди более авторитетных источников, которые могли повлиять на интерес

Сохацкого к Шекспиру, необходимо упомянуть Гердера, работами которого, по свидетельству И.М. Снегирева /21/, интересовался Сохадский.

Подытоживая сказанное, следует отметить, что англофильский характер "журнала Сохадского" заметно выделяет его не только по отношению к предшествующему периоду *Пр. вр.*, но и в целом на фоне русских журналов второй половины XVIII в.

П р и м е ч а н и я

- 1/ Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Московского университета. — М., 1855. — Ч. 2. — С. 435-440.
- 2/ БЕСПРОЗВАННЫЙ В.Г. Журнал Подшивалова и споры о языке в конце 18-го века // Graduate Essays on Slavic Languages and Literatures. — Pittsburgh, 1990. — Vol. 3. - P. 36-47.
- 3/ CROSS A.G. "By the Banks of the Thames": russians in Eighteenth century Britain. — Newtownville (Mass.), 1980. — P. 245-251; см. также: КРОСС Э.Г. Русские зрители в английском театре XVIII века // Русская культура XVIII века и западно-европейские литературы. — Л., 1980. — С. 162-173.
- 4/ ЛОТМАН Ю.М. Сотворение Карамзина. — М., 1987. — С. 190.
- 5/ Там же. — С. 191.
- 6/ Так, в частности, была подписана одна из основных работ Малиновского, "Разсуждение о войне и мире" (СПб., 1803). Этим же криптонимом подписана еще одна статья в *Пр. вр.* — "Благодетельность" (В.М.; — С. 86-93). Судя по содержанию и перекличке с другими журнальными статьями, она также принадлежит В. Малиновскому.
- 7/ МАЛИНОВСКИЙ В. Ф. Избранные общественно-политические сочинения. — М., 1958; в предисловии, написанном составителем сборника Э.А. Араб-Оглы, содержится краткое изложение биографии Малиновского, здесь же — перечень литературы о нем.
- 8/ Там же. — С. 151.
- 9/ CROSS A.G. Op. cit. — P. 89, 90, 330.
- 10/ Возможно, имеется в виду Иван Федорович Малиновский, который мог находиться в это время в Яссах.
- 11/ Архив кн. Воронцова. — М., 1876. — Т. 9. — С. 267-269 (оригинал по-французски; перевод цит. по статье: ЛОТМАН Ю.М. Черты реальной политики в позиции Карамзина 1790-х гг. // XVIII век. — Сб. 13. — Л., 1981. — С. 122).

- 12/ См. об этом в биографии Сохадцкого: СОХАЦКИЙ П.А. Слово о предметах, свойстве и влиянии изящного вкуса на щастие жизни, произнесенное Августа 30, 1801 года // Речи, произнесенные в торжественных собраниях Императорского Московского университета русскими профессорами онаго, с краткими их жизнеописаниями. — М., 1821. — Ч. III. — С. 62.
- 13/ Ср. по библиографии Ю.Д. Левина в статье: ЛЕВИН Ю.Д. Английская просветительская журналистика в русской литературе XVIII века // Эпоха Просвещения. — Л., 1967. — С. 98–99; 10 переводов в “журнале Подшивалова”, 5 — в “журнале Сохадцкого”. В журнале “Иппокрена” Сохадцкий вновь возвращается к этому источнику.
- 14/ См.: ЛЕВИН Ю.Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма // От классицизма к романтизму. — Л., 1970. — С. 269–297.
- 15/ IX.— С. 49–56; с. 114–128; с. 209–222; с. 225–231.
- 16/ ЗАБОРОВ П.Р. От классицизма к романтизму // Шекспир и русская культура. — М.; Л., 1965. — С. 101–102.
- 17/ Там же. — С. 101.
- 18/ См. об этом в цитируемой статье П.Р. Заборова; перевод книги Мейнерса рассматривается вне связи с публикацией “шекспировских статей” в *Пр. вр.*
- 19/ Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Московского университета. — М., 1855. — Ч. 2. — С. 436–437.
- 20/ ЗАБОРОВ. Там же. — С. 103.
- 21/ СНЕГИРЕВ И.М. Воспоминания // Русский архив. — М., 1866. — Стлб. 749–750.

О НЕКОТОРЫХ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНЫХ СПОСОБАХ РАЗРЕШЕНИЯ КОНФЛИКТОВ ЧЕСТИ в РОССИИ начала XIX века

Алексей Востриков

0.0. Жизнь российского дворянина разделялась на две различные, практически не зависящие друг от друга сферы. Одна из них подразумевала строгую иерархическую регламентацию в соответствии с Табелью о рангах, бюрократически-авторитарную подчиненность низших — высшим. Вторая организовывалась отношениями неформальными: родством, различными формами корпоративного единства от землячеств до полкового братства и т.п., основу же образовывало общедворянское единство и честь (*point d'honneur*).

0.1. Основным механизмом регулирования отношений чести была дуэль. Дуэль ни в коем случае нельзя сводить только к бою, на котором обиженный пытался отомстить обидчику, покарать его. Дело чести (как часто называли дуэль) позволяло прекратить конфликт между двумя благородными людьми, поддержать их дворянскую честь и достоинство. Законы *point d'honneur* предоставляли довольно широкий спектр возможных действий в зависимости от остроты конфликта. В любом случае нормальное развитие дела чести давало возможность возвращения в итоге к изначальному благородному положению его участников. Однако дуэль, “благородное удовлетворение”, была не единственным механизмом регулирования отношений чести. В случае отступления от требований *point d'honneur*'а могли вступить в действие другие варианты разрешения ситуации, осознаваемые как исключительные.

0.2. В противоположность дуэли, имеющей целью, как мы отметили, восстановление достойного положения обоих участников конфликта, дополнительные исключительные модели предусматривали прекращение конфликтной ситуации, то

есть физическое разделение соперников или безусловное исключение одного или обоих участников из благородного общества. Причины аномального развития дела чести обычно были субъективными, определялись особенностями характера и поведения участников (например, очевидно недостойными, позорящими дворянина поступками или исключительно требовательной позицией одного из соперников).

Однако существовал и ряд причин объективного характера, среди которых юридическое преследование было одной из самых существенных. Несмотря на то, что обычно судьи были весьма снисходительны к дуэлянтам, в некоторых случаях требуемые законом смертная казнь и каторга становились реально возможными.

1.0. Такой ситуацией, в частности, были конфликты между подчиненным и его прямым начальником, особенно в военной службе. Угроза жестокого наказания мешала пресечь естественно возникавшие и в службе конфликты чести на ранней стадии развития (дуэлью), и они могли достигать чрезвычайного накала, и тогда в действие вступали механизмы, исключительные при нормальной ситуации.

1.1.0. Первым из механизмов, о которых идет речь, была демонстративная подача в отставку. В основе этого поступка лежало естественное желание выйти из-под формального подчинения обидчика, чтобы иметь возможность потребовать у него удовлетворения — как дворянин у дворянина. В 1823 году граф М.А. Дмитриев-Мамонов, обидевшись на московского генерал-губернатора князя Д.В. Голицына, написал ему нечто вроде открытого письма (копия — И.И. Дмитриеву): *“<...> Я, милостивый государь, в отставке, и оставил военную службу Императора во избежание грубостей, подобных тем, каковыми преисполнено письмо ваше ко мне, — письмо невероятное, которое я потщусь сделать известным публике. Всемилостивейшим увольнением меня от службы возвратилось мне столь вожделенное и рождением присвоенное каждому дворянину право мстить за личные обиды. <...> Знайте, милостивый государь, что я писал не к генералу от кавалерии и к вам писал не генерал-майор, а всегда готовый встретить вас шпагою и пистолетом” /1/. Прощение об отставке в ситуации столкновения командира с подчиненным было знаком того, что конфликт воспринимался как личный, а не служебный.*

1.1.1. Если отставка принималась, конфликт мог далее развиваться как дело чести между двумя обычными, не зависящими друг от друга дворянами. Но даже если ни отставка, ни

последующий поединок не представлялись реально возможными, столь демонстративный поступок не был бессмысленным. Неблагодарный конфликт прекращался, неизбежной становилась огласка, вероятно — следствие, и хотя строптивый подчиненный, в подавляющем большинстве случаев, подвергался наказанию (не очень строгому), но он таким образом избавлялся от дальнейших оскорблений. Строгость наказания зависела от демонстративности отставки и позиции командира (перевод в армию из гвардии, арест, разжалование с выслугой; весьма вероятны были скорая выслуга или прощение).

1.1.1.а. Вот, например, ситуация, описанная в воспоминаниях Н. Макарова. Капитан лейб-гвардии Литовского полка Н.Н. Пущин, заступившись за товарища, грубо одергивает батальонного командира полковника Варпаховского, обзывает его скотиной и болваном, грозит кулаком (о таком поведении мы еще будем говорить ниже, а сейчас нас интересует то, что произошло далее). Опешивший полковник жалуется великому князю Константину Павловичу (дело происходит в Варшаве в начале 1820-х годов). Константин вызывает Пущина, к которому благоволил, и уговаривает извиниться перед Варпаховским: хоть и действительно скотина, но все-таки начальник. Пущин отказывается. Константин настаивает, изо рта у него брызжет слюна.

— *Ваше высочество, осторожнее: вы плюетесь!* — сказал Пущин.

— *Как вы смеете говорить это! Я на своего лакея не плюю, а не только что на офицера. После этого вы не стоите своего мундира.*

— *А пока я в мундире, то не позволю себя оскорблять, — и, сказав это, Пущин снял с себя мундир и бросил его на пол.* Конечно же, в данном случае даже не говорится о реальной отставке — здесь подчеркивается формальный, демонстративный отказ от мундира. Строптивый офицер, конечно же, понимал, что результатом его поступка будет арест (как минимум), — и для него арест и отставка оказываются равно желанными возможностями избежать унижительного подчинения. *“Разумеется, он отдан был под суд и разжалован в солдаты в армию. Но, после Брестских маневров в 1823 году, по особенному ходатайству Цесаревича, Пущину возвратили капитанский чин”* /2/.

1.1.1.б. Аналогичный жест мог быть последней возможностью благородного поведения. В.Ф. Раевский так описал

свой арест генералом И.В. Сабаневым, во время которого последний, горячась все сильнее, наконец сорвался на крик.

“ — Ваше превос[ходительство]! Позвольте Вам напомнить, что Вы не имеете права кричать на меня... Я еще не осужденный арестант.

— Вы? Вы? Вы преступник!..

Что было со мною, я хорошо не помню, холод и огонь пробежали во мне от темя до пяток; я схватился за шпагу, но опомнился и, не отняв руки от шпаги, вынул ее с ножнами и подал ее Сабаневу. “Если я преступник, Вы должны доказать это, носить шпагу после бесчестного определения Вашего и оскорбления я не могу.” Этим заключилась драматическая сцена. Я знал, что так или иначе меня арестуют <...>” /3/.

1.2.1. Часто оскорбление, нанесенное командиром подчиненному офицеру, принимало на свой счет все общество офицеров (полка, роты и т.п.). В этом случае была возможна одновременная подача в отставку, не требующая дополнительной аффектации. Если самые резкие поступки одного офицера в итоге затрагивали только его судьбу, то сговор офицеров, к о м п л о т, как его называли, был уже чрезвычайным происшествием, на грани бунта; такие ситуации случались нечасто, но получали широкую огласку.

Вот некоторые известные истории.

1.2.1.а. “Однажды <...> Цесаревич <в. кн. Константин Павлович. — А.В.> догнал на походе полк, в котором служил Лунин (кажется, кавалергардский). Великий князь, ехавший перед тем спокойно, вдруг поскакал наметом (в галоп) к полку, сорвал с полковника и бросил на землю шапку, наговорил разных разностей и ускакал. Полковник ехал в шапке по нездоровью, и потому, считая себя обиженным, объявил офицерам, что не может доле оставаться в службе. Офицеры всего полка признали поступок с полковником оскорбительным для всех и подали к Депрерадовичу общую просьбу об отставке; Депрерадович тоже пристал к ним” /4/.

1.2.1.б. Другая очень известная история: “Василий Сергеевич Норов <...> был известен как храбрый офицер. У него была неприятная история с великим князем Николаем Павловичем, когда он был еще в полку <л.-гв. Егерском. — А.В.>, а великий князь командовал бригадою. Раз великий князь, разгорячась, забылся до того, что взял Норова за пуговицу. Норов оттолкнул руку, сказав: “Не трогайте, Ваше Высочество, я очень щекотлив” /5/.

“В нем <В.С. Норове. — А.В.> ничего не было блестящего, но его уважали и любили все его сослуживцы гвардейского егерского полка, <...> он <...> ненавидел шагистику и за небрежность в ней был сильно оскорблен на каком-то параде запальчивым своим дивизионным генералом <в. кн. Николаем Павловичем. — А.В.>. Весь состав офицеров полка вынудил начальника перед Норовым извиниться, но Норову не прошло это даром” /6/.

“Здесь носятся слухи о новой истории, случившейся в Лейб-Егерском полку. При осматривании одного Князем Николаем, он взял, вероятно, в припадке безумной ревности к солдатским обрядам, за воротник капитана Норова <...>; оный капитан и все офицеры его роты требовали от Его Высочества отставок <...>” /7/.

1.2.1.в. Ср. также: “Утром полковник Криднер <командир Семеновского полка. — А.В.> сделал мне строгий выговор совершенно без всякого повода. Князю Броглио тоже досталось. Возмездие мы отложили на вечер <...>. По прибытии на стоянку все офицеры полка сошлись у своих батальонных командиров, бывших с ними заодно, и объявили им, что они намерены потребовать у командира полка полковника Криднера довести до сведения великого князя, что офицеры, не имея возможности долее терпеть грубого с ними обращения командира, ходатайствуют, чтобы его обуздали” /8/.

Ср. также — о Н.А. Райко, служившем в л.-гв. Драгунском полку: “Вышло такого рода происшествие, что офицеры его полка, недовольные чем-то или кем-то, собрались однажды на квартире Н.А. Райко и положили единогласно — подать разом всем в отставку” /9/.

1.2.2.1. Ситуация допускала три принципиально различных выхода. Если командир соглашался с тем, что нарушил правила благородства, он мог принести извинения. Так поступил Константин в вышеописанной ситуации (1.2.1.а): “Когда донесено было о том Цесаревичу, он назначил на дневке смотр полку, лично объявил при том офицерам, что отставка в такое время невозможна и была бы преступлением <события отнесены мемуаристом к периоду заграничных походов после Отечественной войны 1812 года. — А.В.>, но что он, вполне сознавая себя виноватым в напрасной, по своей горячности, обиде достойного полковника, просит у него и у всех офицеров извинения; а если, прибавил, кто останется этим недоволен, то готов дать личное удовлетворение. Обиженный полковник и офицеры стали выражать, что они удовлетворены и оставляют намерение свое об отставке” /10/.

У Цесаревича Константина Павловича сложилась устойчивая репутация (особенно среди гвардейских солдат и офицеров) человека вспыльчивого, но в целом справедливого и отходчивого. Сохранилось несколько легенд, аналогичных вышеприведенной. Так, например, однажды Константин жестоко рассердился во время полкового учения Литовского полка, обругал литовцев за неудачное исполнение какого-то маневра бунтовщиками и продержал на плацу несколько часов подряд. После этого все офицеры полка отрапортовались больными. Константин посылает гонца за ротными командирами для объяснений — “мы больны и ехать не можем”. — “Другой гонец: “Его Высочество просит пожаловать к нему хоть в халатах, если не могут надеть мундиров, лишь бы приехали для объяснений”. Едут в сюртуках, фуражках, без эполет и без шпаг. Приезжают и находят Цесаревича суровым и мрачным. Возле него стоял корпусный обер-аудитор с воинским уставом Петра I в руках.

— Г. аудитор, прочитайте такую-то статью устава, — сказал Великий Князь.

Обер-аудитор читает: “Если несколько офицеров сговариваются сделать то-то и то-то, то это значит бунт, и за это их весьма лишит живота”.

— Слышали, господа? — спросил Цесаревич ротных командиров.

Офицеры отвечали утвердительно.

— И вы не возьмете ваших рапортов назад?

— Не возьмем, Ваше Высочество, потому что для нас лучше быть разжалованными, даже расстрелянными, но честными офицерами, чем носить обесчещенный гвардейский мундир!” — Константин объясняет, что на плацу он ругал солдат, а не офицеров.

“ — Точно так, Ваше Высочество, — возражает Иванов, — некоторые слова ваши относятся к солдатам, а не к офицерам. Но вы изволили сказать еще “бунтовщики, литовцы”, и три раза повторили эти слова. Это значит: или офицеры бунтуют вместе с солдатами, или солдаты бунтуют одни, без ведома офицеров, и тогда эти последние не стоят эполет, если допустили солдат до бунта.

— Вы правы, господа!.. совершенно правы! — сказал Великий Князь. — Не считаю для себя предосудительным сознаться, что я погорячился и был неправ. Поэтому прошу вас взять назад свои рапорты, а я завтра извинюсь перед вами на разводе” /11/. Очень характерно, что история закончилась

тем, что Константин после извинения пригласил всех офицеров на завтрак во дворец — именно совместным завтраком или обедом обычно заканчивались примирения после дуэлей.

Таковыми поступками Константин как бы признавал свою подчиненность законам чести наравне с другими дворянами. Согласие предоставить “личное удовлетворение” — в данном случае, конечно же, формальное — было само по себе достаточным удовлетворением в данной ситуации.

1.2.2.2. Другой вариант предусматривал главенство служебной иерархии над законами чести и, следовательно, наказание офицеров за неподобающий сговор. Так разрешился конфликт в кн. Николая Павловича с В.С. Норовым и офицерами его полка (1.2.1.6): “<...> онный капитан и все офицеры его роты требовали от Его Высочества отставок, и за сие разогнаны теми же чинами в армию, под предлогом предполагаемого комплота со стороны Норова” /12/.

Аналогично поступил Николай и с 52-мя офицерами лейб-гвардии Измайловского полка, подавшими в отставку в 1820 году в ответ на обиду от высочайшего начальника.

1.2.2.3. Наконец, третий вариант предусматривал наказание как офицеров (за нарушение дисциплины), так и командира (“чтоб он впредь с подчиненными ему офицерами обходился прилично офицерскому званию” /13/).

1.2.3. Разрешение конфликта чести между командиром и подчиненными посредством индивидуальной или коллективной подачи в отставку функционально соответствовало дуэли (в нормальной ситуации). В случае извинения командира оскорбленный офицер восстанавливал свою благородную репутацию, в случае наказания само это наказание смывало пятно бесчестия с мундира оскорбленного офицера, но и оставляло за ним право на более резкие, экстремальные способы реакции. Наказание за демонстративную подачу в отставку обычно было таким же, как за дуэль: перевод из гвардии в армию тем же чином (а не с повышением на два чина, как полагалось), разжалование с выслугой, арест на гауптвахте или в крепости. Прощение, возвращение чина или обратный перевод в гвардию, часто по ходатайству бывшего командира — оскорбителя, могло соответствовать извинению и, следовательно, благородному завершению конфликта.

2.0. Кроме вышеописанного, существовал еще один механизм разрешения конфликта чести между командиром и подчиненным (подчиненными). Он мог быть приведен в действие в

случае оскорбления, выходящего за рамки обыкновенной грубости или несдержанности, а также в том случае, если демонстративная отставка была пресечена столь же демонстративно — начальственным образом; иначе говоря, в ситуациях, соответствующих не оскорблению, а бесчестию. Речь идет о публичном оскорблении командира.

2.1. Приведем характерный пример: “В нашей армии назначен был командиром Одесского пехотного полка подполковник Ярошевицкий, человек грубый, необразованный, злой. Его дерзкое, неприличное обращение с офицерами было причиной, что его ненавидели в полку, начиная от штаб-офицеров до последнего солдата. Наконец, вышед из терпения и не будучи в состоянии сносить его дерзостей, решились от него избавиться. Собравшись вместе, офицеры кинули жребий, и судьба избрала на погибель штабс-капитана Рубановского. На другой день назначен был дивизионный смотр. <...> Штабс-капитан Рубановский с намерением стоял на своем месте слишком свободно и даже разговаривая. Ярошевицкий, заметив это, подскакал к нему и начал его бранить. Тогда Рубановский вышел из рядов, бросил свою шпагу, стащил его с лошади и избил его так, что долгое время на лице Ярошевицкого оставались красные пятна. <...> Разумеется, что это дело огласилось, и наряжено было следствие. Официально было скрыто, что почти все офицеры участвовали в заговоре против своего полкового командира. Пострадал один только Рубановский, которого разжаловали и сослали в работу в Сибирь <...>” /14/.

(Отметим в скобках чрезвычайно показательную деталь, подчеркивающую ритуальный характер поступка: исполнитель выбран по жребию.)

2.2.1. Последствия подобного происшествия носили необратимый характер. Публично, в присутствии подчиненных, оскорбленный командир не мог долее оставаться на должности, а если история получала огласку — то и вообще на службе /15/.

2.2.2. Для оскорбителя был неизбежен военный суд. Приговор, независимо ни от чего, был чрезвычайно суровым и исключал взбунтовавшегося офицера из общества чести, обычно через лишение дворянства и сибирскую каторгу. Для низших чинов из дворян был реален и смертный приговор в подобной ситуации. Собственно, с точки зрения дворянского сознания лишение дворянства и каторга практически и означали смерть. Если законы благородства преобладали в осужденном над законами христианского смирения или чувством са-

мосохранения, то смерть была даже предпочтительней, так как избавляла от “подлых” мучений. Ср. характерный отрывок из письма П.А. Вяземского А.И. Тургеневу из Варшавы конца 1810-х годов: “Вчера должны были расстреливать одного солдата и унтер-офицера, дворянина, за пощечины, данные офицером, но на месте казни отложили кару первого на вечное заточение, другого — на двадцатитрехлетнее: ни тот, ни другой, как сказывают, довольным не был и предпочитал смерть” /16/.

2.2.3. В некоторых случаях самоубийство, даже не дожидаясь ареста и суда, было наиболее приемлемым выходом.

2.2.4. Единственной возможностью избежать неотвратимой трагической (для обеих сторон) развязки было объявление оскорбителя сумасшедшим, “душевно расстроенным” (хотя этот вариант не всегда был приемлем; например, при жестокоем физическом оскорблении). Вот любопытная история про графа П.А. Румянцева-Задунайского, происшедшая в его бытность “генерал-губернатором Киевским, Курским, Харьковским и еще какой-то губернии”: “При учреждении, кажется, Курской губернии, Румянцов сам открывал губернию, с обыкновенною торжественностью таких случаев. В собрании лиц, бывших при этом торжестве, находились в числе других — богатый откупщик Переверзев и помещик князь Шаховской, бывший подчиненный Румянцева и известный ему с хорошей стороны. У них были какие-то личные неудовольствия. Переверзев несколько раз подходил к Шаховскому, пользуясь удобным случаем, и говорил ему какие-то колкости. <...> терпение Шаховского истощилось, и вдруг, среди большого собрания значительных чинов, — раздается звук громкой пощечины. Все присутствовавшие пришли в ужас; Шаховской казался совершенно погибшим. В эту минуту раздается голос Румянцева: “Боже мой! какое несчастье! бедный Шаховской сошел с ума! Иначе быть не может; я знаю этого прекрасного человека с давних пор, ради Бога, доктора, скорее! пусть ему помогут!..”

Явились и доктора, мнимому больному отворяют кровь, увезли домой, и Румянцов, обратясь к доктору, убедительно просит его позаботиться о спасении “этого достойного человека, которого потеря будет очень чувствительна обществу”. <...>

Прошло месяца два мнимого лечения, и Шаховской, будто бы выздоровевший, приехал к Румянцову. Сильно чувствуя сделанное ему благодеяние, он со слезами благодарил его.

Румянцов ободрил его, и только дружески заметил: “Вы, конечно, чувствуете ваш проступок... ведь хорошо, что я здесь случился, а иначе — подумайте, что бы могло с вами быть; пусть это вам будет уроком...” /17/.

Приведенный пример лишь частично соответствует описываемым нами ситуациям: здесь нет подчиненности оскорбителя оскорбленному, — но механизм снятия скандальной ситуации через объявление о сумасшествии — такой же. Особую силу он имеет благодаря тому, что прозвучал из уст безусловного авторитета в обществе.

2.2.5. Обычно “сумасшествие” сопровождалось и некоторыми мерами репрессивно-изоляционного характера, что могло привести к тяжелым последствиям для виновного. Такая история изложена в “Рассказах бабушки ..., записанных ее внуком Д. Благово”: “Граф Степан Степанович <Толстой. — А.В.> <...> был в военной службе и, будучи бешеного характера, не вытерпел замечания, сделанного ему его начальником, дал ему пощечину. По военным законам его за это следовало отдать под суд, и его, может быть, лишив всех прав, сослали бы и невесть куда, но оскорбленного начальника уговорили выдать Степана Степановича за сумасшедшего, и потому он был только исключен из службы, но выдумка скоро обратилась в действительность: он все думал об обиде, которую получил, и об оскорблении, которое он сам нанес, думал да думал и, хотя по природе совсем не был из умных, окончательно сошел с ума” /18/.

3.0. Описанные нами модели были безусловно исключительными, и в полном виде реализовались достаточно редко. Тем не менее, они присутствовали в сознании каждого дворянина в качестве потенциально возможных и могли входить как составляющие (более или менее существенные) в те или иные реальные сюжеты. Кратко обозначим три типа подобных сюжетов.

3.1. Солдатский бунт (в поведенческом отношении) был ориентирован на бунт крестьянский, “бессмысленный и беспощадный” (по известному выражению Пушкина). Однако в ряде случаев не последнюю роль играли и “благородные”, дворянские модели. Так, во многочисленных воспоминаниях о “семеновской истории” подчеркивалось достойное, и даже “примерное” поведение бунтующих солдат: “<...> ни одного грубого слова никому не сказали. Со всеми офицерами своими и встречными говорили учтиво и сняв фуражку” /19/.

Именно такое поведение соответствовало идее благородного отношения к солдату и воспитания его. Достойное поведение просвещенных офицеров должно было поднять солдат до уровня “настоящего” (т.е. дворянского) понимания чести (ср. во многих мемуарах подчеркивание “благородного духа” в Семеновском полку /20/; ср. также деятельность М.Ф. Орлова в должности командира 16-й пехотной дивизии, в частности, отмена телесных наказаний для солдат; ср. одно из обвинений, предъявленных В.Ф. Раевскому: “*Майор Раевский, <...> прочитывая происшествие Семеновского полка, говорил [солдатам]: “Вот, ребята, как должно защищать свою честь, и если кто вас будет наказывать, то выдьте десять человек вперед и, уничтожа одного, спасете двести”* /21/ (вариант 2.1) и многие другие аналогичные ситуации).

3.2. Многочисленные вызовы на царубийство в первой половине XIX в. (в подавляющем большинстве — в декабристских кругах), помимо политических, могли иметь и достаточно сильные причины реакции благородного человека на оскорбление. Император воспринимался как начальник, командир, который может нанести оскорбление, но не может дать благородного удовлетворения, а его поведение, от простой человеческой невнимательности до высочайших указов, воспринималось как оскорбление. Убийство императора в такой ситуации неизбежно, так как оскорбить и тем самым устранить его — немислимо. Именно такую мотивировку своего вызова всячески подчеркивал А.И. Якубович: “*В столицу приехал из Грузии Якубович; он был не раз оскорблен по службе; отличная репутация его в Кавказском корпусе не привлекла на него внимания государя. Якубович если не в сердце, но на словах питал к нему сильную ненависть и часто в сообществе с военными говорил о непременном намерении отомстить за претерпленные оскорбления*” /22/.

3.3. В широко известной ситуации с объявлением П.Я. Чаадаева сумасшедшим после опубликования первого “Философического письма” в 1836 году, а также в менее известной аналогичной истории с Тимотеусом (Тимофеем Егоровичем) фон Бок (в 1818 году лифляндский дворянин, отставной полковник Т. фон Бок представил Александру I “Записку, которая должна быть представлена и прочтена собранию лифляндского дворянства”; критика Александра оказалась настолько резкой и чувствительной, что Бок был объявлен сумасшедшим и посажен в Шлиссельбургскую крепость; Николай сначала перевел его в Петропавловскую крепость, а затем освободил в

1827 году — по заключению врачей, уже действительно сумасшедшим; спустя 10 лет Бок застрелился в своем поместье) скандальность высочайшей реакции отчасти снималась соотношенностью с описываемой нами моделью поведения оскорбленного начальника (вариант 2.2.4 и 2.2.5). Объявление сумасшедшим носило в значительной степени формальный, даже ритуальный (а в случае с Чаадаевым — откровенно издевательский) характер. Ср. пересказ высочайшего распоряжения в биографии Чаадаева, написанной М.И. Жихаревым: “<...> появившаяся тогда-то, там-то и такая-то статья выраженными в ней мыслями и своим направлением возбудила во всех без исключения русских чувства гнева, отвращения и ужаса, в скором, впрочем, времени сменившиеся на чувство сострадания, когда узнали, что достойный сожаления соотечественник, автор статьи, страдает расстройством и помешательством рассудка. Принимая в соображение болезненное состояние несчастного, правительство <...>, в своей заботливой и отеческой попечительности, предписывает ему не выходить из дома и снабдить его даровым казенным медицинским пособием, на который конец местное начальство имеет назначить особенного, из ему подведомственных, врача” /23/.

Императоры в том и в другом случае как бы демонстрировали не несогласие с идеями, а оскорбленность выходякой своих подданных (в ситуации Бока реакция вполне ожидаемая, для Чаадаева — неожиданная), и притом еще реакцию как бы смягченную вместо карательной (Александр говорил, что Бок — несомненно сумасшедший, и только поэтому он не предает его военному суду /24/).

П р и м е ч а н и я

- 1/ Русский Архив. — Год шестой (1868). — Стлб. 966–967.
- 2/ МАКАРОВ Н. Мои семидесятилетние воспоминания и с тем вместе моя полная предсмертная исповедь. — СПб., 1882. — Т. 4. — С. 80–81.
Проблема фактической достоверности мемуарного источника в этом и последующих случаях нами не ставилась, так как недостоверные легенды в не меньшей (а иногда и в большей) степени отражали реально существующие в обществе психологические и поведенческие модели.
- 3/ В.Ф. Раевский. Материалы о жизни и революционной деятельности. — Иркутск, 1983. — Т. 2. — С. 314.
- 4/ УЛЬЯНОВ И. Заметки // Русский Архив. — Год шестой (1868). — Стлб. 1034–1035.

- 5/ ЗАВАЛИШИН Д.И. Записки декабриста. — Мюнхен, 1904. — Т. 2. — С. 44.
- 6/ СВЕРБЕЕВ Д.Н. Записки. — М., 1899. — Т. 2. — С. 17.
- 7/ Языковский архив. — СПб., 1913. — Вып. II. — С. 7.
- 8/ ПУЩИН П. Дневник (1812–1814). — Л., 1987. — С. 50.
- 9/ МАРКЕВИЧ Б. Н.А.Райко. Биографический очерк // Русский Архив. — Год шестой (1868). — Стлб. 299.
- 10/ УЛЬЯНОВ И. Указ. соч. — Стлб., 1035.
- 11/ МАРКГРАФСКИЙ А. История лейб-гвардии Литовского полка. — Варшава, 1887. — С. 173–174.
- 12/ Языковский архив. — СПб., 1913. — Вып.1. — С.7.
- 13/ Слова Екатерины II о С.Г. Зориче. — См.: Сборник биографий кавалергардов. 1762–1801. — СПб., 1904. — С. 127.
- 14/ БАСАРГИН Н.В. Записки // Мемуары декабристов. Южное общество. — М., 1982. — С. 24.
- 15/ Ср. очень любопытную историю, характеризующую общественное отношение к “битому” человеку: в конце царствования Екатерины II в Петербург приехал некий германский князь, желавший обратить высочайшее внимание на свою молодость и красоту. Он поселился во дворце и занялся ознакомлением со светской жизнью столицы. В театре он оказался в креслах рядом с неким князем Щербатовым, офицером Измайловского полка, известным “пылким нравом”. “В антракте Щербатов спросил по-французски своего соседа: “Как вам нравятся, князь, наши русские актеры?” Но, не получив ответа, повторил свой вопрос по-немецки. — Вместо ответа гордый иностранец, обратившись к своему приставу <сопровождавшему его чиновнику. — А.В.>, сказал ему: “Как дерзки у вас молодые люди! Они так смело навязываются с своими разговорами”. — “Ах ты немецкая свинья! Я сам русский князь”, — закричал вспыльчивый Щербатов и ударил своею палкою по лицу надменного немца. Окровавленного, его увезли домой; но уже не во дворец, а в лучшую гостиницу, куда перевезли все его вещи. Встревоженный Zubov доложил тотчас же о случившемся неприятном происшествии и объяснил, что он считал теперь неприличным битого князя поместить во дворце и должен был для него приготовить другое помещение”. Князь был вынужден отправиться восвояси. — Рассказы генерала Кутлубицкого о временах императора Павла I // Русский Архив. — Год четвертый (1866). — Стлб. 1314–1316.
- 16/ Остафьевский архив князей Вяземских. — СПб., 1899. — Т. 2. — С. 86.
- 17/ Русский Архив. — Год первый (1863). — Изд. 2-е. — Стлб. 489–491.
- 18/ Рассказы бабушки. Из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. — Л., 1989. — С. 212.
- 19/ Русский Архив. — Год шестой (1868). — Стлб. 1826.

- 20/ Ср.: "При поведении совершенно неукоризненном, общество офицеров этого полка почитало себя образцовым для всей гвардии. Оно составлено было из благовоспитанных молодых людей, принадлежащих к лучшим, известнейшим дворянским фамилиям. Строго соблюдая законы чести, в товарище не потерпели бы они ни малейшего пятна на ней". — ВИГЕЛЬ Ф.Ф. Записки. — М., 1928. — Т. 2. — С. 155-156.
- 21/ В.Ф. Раевский... — Иркутск, 1980. — Т. 1. — С. 169.
- 22/ ТРУБЕЦКОЙ С.П. [Записки] // Мемуары декабристов. Северное общество. — М., 1981. — С. 35.
- 23/ Русское общество 30-х годов XIX в. Люди и идеи. Мемуары современников. — М., 1989. — С. 102.
- 24/ См.: Записка Т.Е. Бока. Публикация А.В. Предтеченского // Декабристы и их время. Материалы и сообщения. — М.-Л., 1951. — С. 189-203.

ОСТРОСЛОВИЕ И ОСТРОУМИЕ В ПИСЬМАХ П. А. ВЯЗЕМСКОГО К А. И. ТУРГЕНЕВУ

Евгений П е р м я к о в

Изучение вопросов, так или иначе связанных с острословием и остроумием П.А. Вяземского, в предшествующих работах велось в надперсональном плане: особенности эпистолярного языка писателя изучались (и объяснялись) с точки зрения эволюции “жанра” письма [Н.Л. Степанов] или исключительно лингвистическими методами, без учета мировоззрения [Е.П. Ходакова]; “Записные книжки”, их замысел рассматривались в связи с развитием русского исторического сознания [Е.Я. Курганов] /1/. Такой подход представляется необходимым, но не достаточным. Ниже мы попытаемся проанализировать основные приемы построения словесных острот и логических конструкций, используемых Вяземским в письмах к А.И. Тургеневу, в связи с литературной и идеологической позицией их автора /2/. В теоретическом отношении в своей работе мы руководствовались основными положениями, сформулированными Ц. Тодоровым, Ф. Дюбуа и О.А. Ронинсон /3/.

Поскольку каждое из писем представляет собой связный текст, следует оговорить критерии выделения высказываний; анализируемых нами. В качестве таковых могут служить факторы, используемые паремиеологами в аналогичных ситуациях: 1) высказывание “не подходит ситуативному и/или речевому контексту: у него “неправильный” квантор (общности), и его буквальное содержание не соответствует контексту”; 2) “ощущается несоответствие или противоречие между элементами” высказывания: “в буквальном понимании текст кажется бессмысленным”; 3) высказывание “слишком упорядочено и орнаментировано” /4/. Кроме того, вслед за паремиеологами, представляется целесообразным выделить три уровня в анализируемых текстах: языковой, логический и предметный /5/. В центре нашего внимания будут два первых (острословие и

остроумие). Предпочтение, отдаваемое тому или иному уровню при анализе, определяется его доминантным положением в конкретном высказывании /6/. С учетом всех этих соображений был составлен "словарь" острот Вяземского, изучение которого показывает устойчивость приемов вербальных игр и логических конструкций в письмах к А.И. Тургеневу.

Остроты Вяземского строятся, главным образом, благодаря актуализации "двоения" значений слов. Наиболее простой прием этого типа — игра собственным и нарицательным именем: "Знаешь ли, я не узнаю в слоге этой статьи из Лужников, то есть из н<--->, Каченовского. Прости, Господи, мое прегрешение: уж не А п о с т о л ли?" [I, 116] /7/. В остроте происходит переосмысление имени собственного как нарицательного. Сюда не входит игра, использующая омонимию. Например: "<...> я не на стерлядях, а сам стерлядью женского пола. Для мужского я как-то с о л о н , но однако же не от того, что я С о л о н " [I, 184] /8/.

Самым продуктивным способом построения острот является игра с использованием языковой полисемии, конкретного и метафорического значений слова. "Нас по пути берет с собою твоя графиня Воронцова, которая отправляется <...> на военном пароходе с веселою омпанией л ь в и ц , л ь в о в , т и г р о в и т и г р и ц , а я , старый б а р а н , буду тут вовсе не у места" [IV, 158]. Особенно любит Вяземский использовать новое, еще не стершееся в языке метафорическое значение: "Читал ли ты Кюхельбекериаду во второй "Мнемозине"? Я говорю, что это у п о е н и е пивное, тяжелое" [III, 62] /9/. Значительные изменения в системе русского литературного языка, связанные с реформой Н.М. Карамзина, привели к появлению большого количества переносных значений слов /10/. В этом, вероятно, кроется причина продуктивности указанного способа вербальной игры.

Сходным образом строится острота, основанная на столкновении общезыкового значения слова и значения, известного определенному кругу людей. Например: "Сейчас горит дом пиаристов. <...> Здешняя пожарная команда в жалостном положении: надобно надеяться, что русское правительство распространит и на Варшаву свое г а с и т е л ь н о е д е й с т в и е . А сегодня из двух скаредных труб, вместо воды, кидают сосульки на огонь. Но зато великий князь делает на пожаре действие трубы: толпы народа, скопившиеся на улице, мигом рассеялись, как только он показался. От него строго запрещено ходить зрителям на пожар, и любопытных отсылает он на огонь или на гауптвахту" [I, 380] /11/. Приведенная

цитата заслуживает внимания как пример развернутой остроты. “Двоение” значения ключевого слова (в данном случае “гасительное”), определяет двойное восприятие последующего текста, которое подкрепляется сравнением великого князя с трубой, одной синтаксической позицией слов “на огонь” и “на гауптвахту”. Такой способ развертывания остроты следует признать наиболее характерным для Вяземского /12/. Чаще развертывается высказывание, основанное на игре прямым и переносным значениями слова. Вообще говоря, для словесной остроты достаточно намекнуть на “двоение” значения. Например: “Нынешним годом издам свои сочинения и что выручу, то и проезжу. Мне в таком случае можно будет сказать, что выезжаю на Хвостове, на Булгарине и на других дураках, которых я запряг в свои рифмы” [III, 173]. Острота удалась, и продолжение ее излишне. Однако Вяземский продолжает: “Как мне любить цензуру? Она отпрягает у меня моих лошадей. Нынешний год отпускаю лошадей в поле на траву, и журнальной гоньбы у меня не будет: я отказался от деятельного участия в “Телеграфе” и только иногда прокатываться буду на вольных” [III, 173]. Такое развертывание словесной остроты, основанной на двойном толковании устойчивого словосочетания “запрячь в рифмы”, нельзя назвать аллегорией, так как нет последовательного перехода на условный язык. “Цензура”, “журнальная гоньба”, “деятельное участие в “Телеграфе” связаны с реальными фактами, о которых идет речь. Яркость приема проявляется в установлении неожиданной связи между параллельными планами развертывания текста, появившимися уже во втором предложении. Языковая мотивированность сближения подкрепляется введением в текст фразеологического сочетания “прокатываться на вольных”, также дающего возможность двойного толкования.

Иной тип словесной остроты Вяземского строится на столкновении языкового и окказионального (метафорического) значений слова. “Я не могу видеть спокойно блестящего роя наших отличных. <...> Вот, однако же болваны, по коим <- -> портной, правильнее закройщик, шьет платье на русский народ; с них снимает мерку, по ним кроит он покрой. С ними сшилс я он. Ножницы представительства народного, придите к нам на помощь!” [I, 313]. Метафора “император-портной” мотивирована заменой во втором предложении слова “болванки” на “болваны”. При этом еще более глубокий смысл содержится в скрытой отсылке к басне И.А. Крылова “Оракул” /13/. Высказывание развертывается на уровне вспомогательного субъекта метафоры (“портной”) с проек-

цией на реальные действия императора Александра I (основной субъект метафоры) /14/. Однако и здесь Вяземский не последователен: новая метафора “ножницы представительства народного” обнажает прежнюю референцию. Эта непоследовательность входит в тактику вербальной игры Вяземского. Прием усиливается при намеренном соединении предикатов, соотносимых лишь с основным или вспомогательным субъектом метафоры, в одном предложении: “Я опять за Байрона: “Чему радоваться, что свалили льва, когда после него достались на добычу волкам?” (В строфах его о Наполеоне в “Пилигриме”). Конечно, надеяться можно, что у волков этих подпилят зубы конституционным образом <...>” [I, 341].

Следующий тип словесной остроты основан на разрушении семантического целого фразеологизмов или языковых клише, в которых значение составляющих их слов стерлось: “Да сколько я вам раз, милостивые государи и безмилостивые деспоты, сказывал <...>” [II, 258] /15/. В случае игры с использованием фразеологизма Вяземский предлагает его буквальное прочтение: “Шутки в сторону: только когда к вам пишу, сижу я в своей тарелке, а то все в каком-то поганом у<->ке” [I, 145] /16/. Остроты этого типа также могут быть развернуты: <речь идет о службе Вяземского> “Теперь, то есть, при начале, буду я властен выбирать место, но, прозевавши шапочный разбор, опасаясь я остаться или вовсе без шапки, или с шапкою мне не по голове, что еще хуже. Ради Бога, постарайся нарядить меня, только не в фафошку” [I, 27].

К числу редких в письмах Вяземского следует отнести словесную остроту, построенную на омонимии. Примеры этого типа единичны: “Есть в Петербурге промотавшийся рыцарь, есть у него карета, и нечего есть” [I, 88] /17/.

Необходимо указать также на каламбуры, под которыми мы понимаем сближение на основании звукового сходства далеких по смыслу слов (паронимия) /18/. Например: “Не пишите меня, Пилаты!” [II, 296]; “Знает ли Жуковский, что в какой-то немецкой газете говорят с похвалой о его венниках, “F ü r W e n i g e” ?” [I, 236]; “Я, говоря, что Сонцову ключ очень к лицу, прибавил, что он не только с а н о в и т , но и с л о н о в и т ” [III, 110] (в последнем примере, кроме того, актуализируется “двоение” значения “к лицу”, осложненное инверсией “лица” и “зада”, к которому непосредственно крепился ключ).

Наконец, назовем “лексико-синтаксический” прием, который состоит в “соединении далеких по смыслу слов как формально (синтаксически) однородных” /19/. Этим способом построены следующие остроты Вяземского: “*Оль-Буль, скрипач, восхищает уши, души и карманы*” [IV, 26]; “*Императрица продолжает очаровывать сердца и носы. Сегодня роздано несколько табакерок <...>*” [I, 121]; “*В тот день, в который кадят новым счастливым и суета сует мучит в городах лошадей, лакеев и совести <...>*” [III, 172] (в последнем примере используется также двойное значение слова “мучит”).

Анализ выделенных нами типов построения словесных острот позволяет пересмотреть вывод, сделанный в работе Е.П. Ходаковой, о тяготении Вяземского “к чисто внешней стороне “каламбурения”, “сопоставлению сходно звучащих слов”, “нанизыванию ряда каламбуров в тексте” /20/. Наиболее характерным для писем Вяземского следует признать способ вербальной игры, основанной на “двоении” значения слова. Можно констатировать внимание Вяземского прежде всего к семантике слова, а не звуковой его оболочке. Именно этот тип словесной остроты выполняет часто сюжетобразующую функцию в письмах к А.И. Тургеневу: “двоение” значения ключевого слова позволяет автору строить “сюжет” высказывания. Следует учитывать, что словесные остроты, благодаря своей усложненной языковой структуре, играют в тексте роль “сильного” места (аналогично рифме в стихотворении) /21/. Следовательно, зная о том большом значении, которое придавал Вяземский своим письмам, необходимо обращать внимание прежде всего на эти сегменты текста при анализе мировоззрения автора. Выше мы говорили лишь о формальной стороне острот. Следует сказать несколько слов о их содержательном аспекте. Вяземский придавал большое значение “приему”. В письме к А.И. Тургеневу от 26-27 декабря 1818 года он пишет: “*Главная примета <любого писателя. — Е.П.> не в выборе предметов, а в приеме: как, с какой стороны смотришь на вещь, чего в ней не видишь и чего в ней не доищешься, другим неприметного. О характере певца судить не можно по словам, которые он поет, но можно по крайней мере, догадываться о нем по выражению голоса и изменениям напева*” [I, 382]. В словесных остротах Вяземского есть одно общее свойство, которое можно было бы назвать “деметафоризацией”. В случаях игры с языковой полисемией — переход как правило от переносного значения к прямому и развитие последнего; при использовании фразеологизмов и языковых клише — актуализация их

буквального прочтения; индивидуальные метафоры Вяземского снижены /22/. Эти языковые особенности находят соответствие в идеологической позиции Вяземского. Наше утверждение основывается на том, что сам Вяземский находит связь между достаточно отдаленными друг от друга сферами: “Русскому языку, чтобы дать толк, нужно его иногда коверкать. Прадт не мог бы кричать языком Фенелона. А наш язык неволи и невольный язык еще туже, еще спесивее подается на мягкие приемы. У него спина русская: какхватишь по ней порядком, так то ли дело! Раба только ударами можно в чувство привести. Разогрей его хорошенько, и тогда он на стену полезет” [II, 139].

Изменения в политической жизни ведут к изменениям в языке: “Тут делать нечего: политические события и перья очинили на другой лад. Живописный, неровный, остроконечный слог Монтаня более подобает нам, чем другой, округленный, чинный и вытягивающий пальцы по квартирам. Образ политических мнений невольно отзывается и в образе излагать мысли свои и не политические” [II, 242] /23/. Такое “политизированное” объяснение особенностей своего языка предлагает Вяземский А.И. Тургеневу. Ощущение связи между языком и политической жизнью России усилилось во время работы над переводом варшавской речи Александра I и над проектом русской конституции (Государственной уставной грамоты). Именно в этот период неприятие мистицизма, характерное для Вяземского и раньше, достигает наибольшей силы. Более того, поэтический и политический мистицизм объединяются в его сознании в одно целое: “По мере того, как деятели европейской реакции начинают рисоваться Вяземскому не только в облике глупцов, противостоящих “умным людям”, но и как политики, не понимающие реальной обстановки, “духа времени”, живущие призраками вчерашнего дня, Вяземский все чаще объединяет их с мечтателями-романтиками, потерявшими связь с импульсами жизни. Одними и теми же терминами Вяземский определяет дипломатические доктрины Священного Союза и поэтическую позицию Жуковского” /24/. Поэтическим и политическим “лунатикам” Вяземский противопоставляет собственную позицию человека, взгляд которого направлен на землю, а не на небо /25/. Она была осознана и сформулирована достаточно рано: “Жуковского надобно освежить <...>. Нельзя долго жить в мечтательном мире и не надобно забывать, что мы, хотя и одарены бессмертною душою, но все-таки немного причастны с к о т с т в у , а, может быть, и очень. Жуковский же пренебрегает вовсе скотством: это губительно. Свинью можно держать в опрятном хлеве, но, чтобы она была здорова,

и дородна, надобно ей позволять валяться иногда в грязи и питаться навозом. И человек, который, по излишнему почтению к сему, конечно, весьма почтенному животному, стал бы держать его во благоуханной оранжерее, кормить ананасами и померанцами, купать в розовой воде и класть спать на ложе, усыпанном жасминами, скоро бы уморил почтенного своего кумира" [I, 14] (данная цитата интересна как пример совпадения формальной стороны высказывания и содержательной ее направленности; прием построен на "двоении" значения слова "скотство"). Специфика точки зрения, выбранной Вяземским, определяет особенности видения мира и его языкового описания. Своеобразный "цинизм" острот должен раскрыть глаза "мечтателям", вернуть их к реальности /26/.

Обратимся к анализу логических конструкций, характерных для писем Вяземского. Основной формой остроумного суждения Вяземского является аналогия. Этот термин мы употребляем в значении, определенном в работе О.А. Ронинсон /27/. Можно выделить два типа аналогий. Основным является суждение, в котором сближаются субъекты на основании сходства (или единства) предикатов. Например: "Правительство наше — робенок, шалит и говорит: "Никто не увидит". Пора, пора приставить к нему в дядьки представительство народное" [I, 204]; "Кто в России работает на завтрашний день? Все стряпанье этих государственных людей напоминает мне последнюю страницу годового месящеслова: нет ничего общего с последующим" [II, 58–59]; "Освещение Кремлевского сада походило на просвещение: едва горела десятая плошка за недостатком скипидара и светилен" [II, 345]; в последнем примере основание для устойчивой антитезы "гасильников" и "просвещения" мотивируется актуализацией внутренней формы слова "просвещение" /28/. К этому типу относится аналогия, в которой логические субъекты (уподобляемые) являются объектом, на который направлено действие предикатов: "Читать его <Горация. — Е.П.> во французских переводах точно то же, что судить о прелестях красавицы по ее трупу: видишь черты, правильность красоты, но где эта свежесть, где взгляд, где улыбка <...>" [I, 250] (уподобление достоинств литературного текста "прелестям красавицы" осложнено здесь устойчивым для романтизма противопоставлением "вечно живой" античной классики "мертвому" классицизму) /29/. Аналогия менее мотивирована, когда предикат выражен причастным оборотом: "Апраксин не что иное в настоящем деле, как дворецкий Благородного собрания, избранный членами для домашнего порядка <...> [III, 118–119]; "Ты <А.И. Тургенев. —

Е.П.> — египетская мумия, хранимая в царских подвалах, но бальзамированная в лучшие времена” [II, 264].

Другой вид аналогии строится на параллелизме двух утверждений; сближаются сами субъектно-предикатные отношения /30/. “Василий Львович так забавен, готовясь в печать, что страх. Он точно как старая <- ->, которая, перебранная всеми руками и на всех перекрестках, краснеет и робеет, выходя под венец. И он, перечитанный, перепечатанный и особенно же пересказанный всем и каждому, поддельвается к обстоятельству и глядит <- ->” [II, 222]; “Он <Жуковский. — Е.П.> — настоящий индеец, который глотает шпаги: у него все поэзия — царские двери, дьячки, пономари” [I, 212]. Вяземский прекрасно осознает условность подобных аналогий. Более того, в некоторых случаях он обнажает прием, намеренно сопоставляя предметы по второстепенным, несущественным признакам. Цель аналогии в этом случае — не в отыскании сходного, но в указании глубоких различий: “<...> Москва начинает немного походить на Париж с тех пор, как стреляли на улице из пистолета в Сергея Корсакова, меньшого сына Марии Ивановны, и что немецкий актер играет на театре нашем “Жоко” и, за неимением у нас Jardin des plantes, учится роже физиономии обезьяны по лицу Кокоскина” [III, 169]. Как только исчезает видимость доказательства (отсутствие предиката снимает и мотивированность сближения), аналогия переходит в сравнение. Часто аналогии Вяземского осложняются вербальными играми: “Зачем нашей братии скитаться, как жидам? И отчего дуракам можно быть вместе? Посмотри на членов Беседы: как лошади, всегда все в одной конюшне и если оставят конюшню, так цугом или четвернею заложены вместе. По чести, мне завидно на них глядя, и я, как осел, завидую этим лошадям” [I, 19]; “Москва — шампанское: пока его пьешь — хорошо, а там опьянеешь и рвать станет. Вообрази же себе положение человека трезвого, который смотрит на эту всеобщую рвоту глазами, еще не опьяневшими” [I, 180]. Последний пример можно рассматривать как аналогию, в которой субъекты сближаются как объекты одного действия (соответственно: “Москва”, “шампанское” и “пить”). За глаголом “пить” очевидно стоит глагол “упиваться”, имеющий двойное значение и соотносимый с субъектами разными своими значениями — конкретным и метафорическим. Таким образом, само доказательство покоится на словесной игре. Построенные таким способом суждения Вяземского А.С. Пушкин точно определил как “софизмы” /31/. Яркость аналогии как приема остроумия

заключается в неожиданном сопоставлении предметов, удаленных в реальном мире. Однако специфика, отличие аналогий у одного автора от аналогий у другого, вероятно, не в дистанции между сближаемыми вещами (в этом отличие “хорошей” аналогии от “плохой”), а в направлении, в котором движется авторская мысль. В аналогии Вяземского движение идет, как правило, сверху вниз: от абстрактного к конкретному, наглядному. Если воспользоваться терминами Жан-Поля, то можно сказать, что происходит не “одушевление плоти”, а “воплощение духа” /32/. При анализе словесных острот Вяземского мы уже отмечали эту особенность, находящую соответствие (и, в определенной степени, объяснение) в его идеологической позиции. Можно также указать, что такое направление в уподоблениях противоположно этому же приему в “высокой” поэзии /33/. Объяснить указанную нами черту острословия и остроумия Вяземского лишь спецификой дружеского письма нельзя /34/. Достаточно сравнить его письма с письмами А.И. Тургенева, чтобы убедиться в этом. Нередко кощунственные остроты первого вызывают возмущение адресата. Высказывание Вяземского: “Не будь Христос Богом, он был бы забитым плюгавцем: нам, грешникам, нельзя садиться в чужие сани, то есть, на чужие кресты. Я в смиренней своем не добиваюсь славы распятия” [I, 221–222], — вызвало бурную отповедь Тургенева, на которую последовал ответ: “Чорт тебя дери с моим безбожным сравнением! И какое это сравнение, которое навалило на меня твою проповедь, хоть убей — не знаю! Твое письмо для меня — тарабарская грамота, и я сержусь и бешусь. Еще прислать бы тебе мне оду Хвостовскую на разгадывание. Из себя делаешь ты какого-то Филарета, из Христа — какого-то либерала <...>” [I, 234] /35/.

Остротами Вяземский отграничивает собственную позицию от окружающих, что хорошо заметно в его парадоксах, связанных по своей природе с определенной точкой зрения. Суть парадокса не в структуре высказывания (она может быть различной), а в неожиданности точки зрения, разрушающей презумпцию /36/. Парадоксы Вяземского можно разделить на три вида:

1) констатация факта, рассматриваемого Вяземским как парадоксального: “Наше правительство не выбирать, а удалять людей умеет с мастерскою прозорливостью; оно еще ни разу не ошибалось и никогда не собирало вокруг себя людей, от коих ложились бы слишком великие тени” [I, 300];

2) парадоксальные высказывания Вяземского: “Зачем не заботятся о расширении желтых домов? Вот настоящее великороссийское предприятие; а как тюрьмы не улучшивай, все не будут в них сажать кавалерских разбойников и пятиклассных грабителей. Вот единственный способ улучшить тюремную систему в нашем царстве: сажать не слабых, а сильных” [I, 278]; “Русский патриотизм может заключаться в одной ненависти России, такой, как она нам представляется. <...> Другой любви к отечеству у нас не понимаю” [III, 181];

3) чужие суждения, рассматриваемые Вяземским как парадоксальные: “Апраксин говорит, что он <Н.И. Тургенев. — Е.П.> о налогах не имеет права писать, потому что он не отделенный сын. И я стал бы жить с этими людьми! Сила крестная с нами!” [I, 183]. Если приведенное суждение показывает разницу в позициях Вяземского и “бригадиров” (термин Вяземского, обозначающий московское барство), то следующий пример демонстрирует отличие его взглядов от взглядов М.А. Дмитриева-Мамонова — человека, чья политическая ориентация далека от “бригадирской”: “Здесь все еще полно будущим концертом. Деньги между тем почти все собраны <...>. Я получил по этому случаю замечательный ответ отказный от Мамонова: исторический документ *pour les témoins du temps*. Все, и он между прочими, говорят: “Зачем выкупать Семенова, когда миллионы в его положении?” Во-первых, не делать частного добра, потому что нельзя делать общего, — худая отговорка; во-вторых, в образованном быту нельзя поставить на одну доску отличного художника и пьяного конюха; <...> в-третьих, кто вам мешает сколько можно выкупать, отпускать, освобождать с своей стороны. Неужели, отпустив на волю трех из заслуженных людей, мне подвластных, согрешил я против других, которые остались в прежнем положении? Все эти парадоксы подлости, трусости и сожаления выдать 50 рублей, когда каждый вечер проигрываются сотни и тысячи за карточными столами” [III, 21-22] /37/.

Используя определение самого Вяземского, можно сказать, что остроты его — та “интонация”, по которой следует “догадываться с характере певца”. С точки зрения позитивистского мышления вопрос об истинности (или неистинности) подобных высказываний кажется излишним. Однако Вяземский постоянно настаивает на “серьезном” прочтении, убеждает адресата внимательнее и вдумчивее читать письма: “Итак, прости! Не забывай, что пишу к тебе теперь два раза в неделю. К тому же мои письма никогда не коротки для того, кто умеет

их читать: на белом, между строками, более, нежели в самих строках. У меня все только ключи. Ты должен уже быть наметан. Одним ключом можешь отпереть тьму тайников сердечных" [I, 184]. Это высказывание не следует понимать как указание на "эзопов язык" писем. "Шифровке" Вяземский подвергает в основном информацию, связанную со служебными отношениями, а постоянные призывы со стороны Тургенева к осторожности оказались тщетными. Указание на чтение между строк — это указание не только и не столько на разгадывание скрытых намеков, сколько на поиск смысла, находящегося между сопоставляемыми предметами, мыслями и образами. К остротам Вяземского можно применить его собственное определение, сказанное по иному поводу: "Здесь глубокомыслие кроется под остроумием. Сначала пленишься им, а после убедишься" /38/.

П р и м е ч а н и я

- 1/ СТЕПАНОВ Н.Л. Дружеское письмо начала XIX века // Русская проза. — Л., 1926; ХОДАКОВА Е.П. Каламбуры у Пушкина и Вяземского // Образование новой стилистики русского языка в пушкинскую эпоху. — М., 1964; КУРГАНОВ Е.Я. Из истории собирания и осмысления русского литературного анекдота конца XVIII — начала XIX веков (о "Старой записной книжке" П.А. Вяземского) // Учебный материал по теории литературы. Жанры словесного творчества. Анекдот. — Таллинн, 1989. Исключением является работа Л.Я. Гинзбург, посвященная иной проблеме, но содержащая ряд интересных наблюдений над остромами Вяземского (ГИНЗБУРГ Л.Я. Вяземский и его "Записная книжка" // Гинзбург Л.Я. О старом и новом. — Л., 1982).
- 2/ Внимание к переписке с А.И.Тургеневым объясняется ее интенсивностью и хорошей сохранностью. В целом, для эпистолярного стиля Вяземского адресат не имеет такого определяющего значения, как, например, для писем Пушкина. Хотя на некоторые отличия, при сохранении общей языковой манеры, нельзя не указать. Если язык писем Вяземского к Тургеневу можно определить как "кошунственный", то эпистолярный диалог с А.С.Пушкиным носит печать "мужского разговора".
- 3/ TODOROV T. Recherches sur le symbolisme linguistique // Poétique. — 1974. — V. 18. DUBOIS Ph. La rhétorique des jeux de mots // Università di Urbino. — 1982. — Ser. B. — 116–118; РОНИНСОН О.А. Истоки языковой и литературной позиции создателей Козьмы Пруткова. Дисс. ... канд. филол. наук. — Тарту, 1988.
- 4/ КРИКМАНН А.А. Некоторые аспекты семантической неопределенности пословицы // Паремнологический сборник. — М., 1978. — С. 90.

- 5/ См.: ПЕРМЯКОВ Г.Л. Основы структурной паремиологии. — М., 1988.
- 6/ Одним из критериев проверки доминанты может служить возможность/невозможность замены ключевого слова синонимом. Остроты Вяземского, как правило, строятся с использованием нескольких приемов вербальных и логических игр. Приводимые в тексте примеры для иллюстрации отдельных приемов остроты и остроумия ни в коей мере не исчерпывают смысла высказываний Вяземского.
- 7/ Все ссылки в тексте — на издание: Остафьевский архив князей Вяземских: В 5 т. — СПб., 1899–1913; в квадратных скобках римская цифра — том, арабская — страница. Р а з р я д к а везде наша. В приведенном примере имеется в виду И.М. Муравьев-Апостол.
- 8/ Иного мнения придерживается Е.П. Ходакова.— См.: ХОДАКОВА Е.П. Указ. соч. — С. 322.
- 9/ Ср. в письме к А.С. Пушкину: *“Я упивался твоими стихами и часто бывал пьян у цыган”* (о “Цыганах”) — Переписка А.С. Пушкина: В 2 т. — М., 1982. — Т. 1. — С. 203.
- 10/ ВИНОГРАДОВ В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков. — М., 1982. — С. 178.
- 11/ Ср. устойчивую антитезу “огня” (“света”) и “гасильников” в других письмах Вяземского: *“Нет, господа порфиородные гасиль, погодите! Помните свое слово и не ругайтесь огню, и не очень спорьте с ним; очень вам этот глаза слепит и жжет, вам хотелось бы спать, а он трещит; вам хотелось бы одним сидеть при огне, а народ засадить вплотьмах <...> [I, 290].* В данном случае заслуживает также внимания адресация высказывания.
- 12/ Иное понимание развернутой остроты — ХОДАКОВА Е.П. Указ. соч. — С. 320.
- 13/ *“А дело в том,
Что идол был пустой и саживались в нем
Жрецы вещать мирянам.
И так,
Пока был умный жрец, кумир не путал врак;
А как засел в него дурак,
То идол стал болван болваном.”*
КРЫЛОВ И.А. Сочинения: В 2 т. — М., 1984. — Т. 2. — С. 466–467.
- 14/ “Основной” и “вспомогательный” субъекты метафоры используются в значении, определенном в статье: АРУТЮНОВА Н.Д. Языковая метафора // Лингвистика и поэтика. — М., 1979. — С. 170.
- 15/ Кроме того, в высказывании задается двойная адресация.
- 16/ Ср. высказывание в письме к А.С. Пушкину: *<Дмитриев И.И.> “<...> говорят ходит без парика, а то у него волосы бы дыбом*

встали от негодования <...>” — Переписка А.С. Пушкина. — Т. 1. — С. 323.

- 17/ Стремление закрепить за каждым языковым явлением способ “каламбурения” привело Е.П. Ходакову к выделению такого типа как каламбурная антонимия. В качестве иллюстрации к нему используется следующий пример: “Он <Н.М. Карамзин. — Е.П.> воспользовался слабостью, оставшейся после лихорадки, чтобы написать сильные стихи <...>” [I, 22]. Как нам кажется, антоним в данном случае является лишь средством актуализации “двоения” значения. Именно в этой функции антонимы, как и синонимы, используются в словесных остротах Вяземского. Прием каламбурной антонимии в том значении, как оно определено М.И. Приваловой, в письмах Вяземского не встречается. — ПРИВАЛОВА М.И. Каламбурная антонимия и смежные с ней явления // Поэтика и стилистика русской литературы. — Л., 1971. — С.379–384.
- 18/ Более широкое толкование каламбура см. ЩЕРБИНА А.А. Сущность и искусство словесной остроты (каламбура). — Киев, 1958 — и в указанной работе Е.П. Ходаковой. Иронически относился к игре каламбурами Жан-Поль: “<...> акустическое остроумие обладает двумя поразительными свойствами: во-первых, для него не требуется ничего, кроме желания быть остроумным, а во-вторых <...> десяти тысячам человек не может не прийти в голову одна и та же шутка <...>”. (ЖАН-ПОЛЬ. Приготовительная школа эстетики. — М., 1981. — С. 203). Видимо, для культуры начала XIX века прием каламбура может рассматриваться как нейтральный.
- 19/ ХОДАКОВА Е.П. Указ. соч. — С. 318.
- 20/ Там же. — С. 333.
- 21/ По этой причине композиционное место неразвернутых острот — в конце абзаца. Они суммируют сказанное. В этой же позиции часто встречаются пословицы (особенно в письмах к А.С. Пушкину).
- 22/ Исследователи уже отчасти обращали на это внимание. Так, Н.Л. Степанов писал: “Вяземский и Тургенев обычно метафору, и так уже резко сталкивающую два противоположные плана, реализуют в “домашнем” плане, путем наделения второго метафорического ряда конкретными, детальными признаками” (СТЕПАНОВ Н.Л. Указ. соч. — С. 100). В качестве примера этого положения приводится цитата из письма А.И. Тургенева: “<...> твои письма — объеденье; следовательно, цель моих и достигнута: они, как закуска к водке, должны возбуждать тебя к аппетиту. Я так обрадовался этой метафоре, что у меня и слюнки текут, а я еще и кофе не пил” [I, 217]. Тезис Н.Л. Степанова не вызывает возражений. Однако по поводу примера следует заметить, что он нехарактерен для А.И. Тургенева. Отсюда и радость последнего по поводу неожиданной метафоры. Как и во всех прочих случаях, Тургенев лишь использует прием, введенный Вяземским. Как и сама “гастрономическая” тема введена в переписку Вяземским с

учетом индивидуальных особенностей адресата — “не лакомки, а просто обжоры”.

- 23/ Ср. языковое переосмысление невозможности пересмотреть приговор, вынесенный Н.И. Тургеневу: “У нас выражение: “требовать суда” — неологизм. Как мог ты так скоро отстать от православных обычаев языка нашего, забыть их и замещать новизнами!” [III, 188].
- 24/ ЛОТМАН Ю.М. Вяземский и движение декабристов // Уч. зап. Тарт. ун-та. — Вып. 98. — Тарту, 1960. — С. 92–93.
- 25/ Ср.: “Жуковский тоже дон-Кихот в своем роде. Он помешался на душевное и говорит с душами в Аничковском дворце, где души никогда и не водилось. Ему непременно нужно бы иметь при себе Санхо, например, меня, который ворочал бы его иногда на землю и носом притыкал его к житейскому” [II, 121]; или “И конечно, у Жуковского все душа, и все для души. Но душа, свидетельница настоящих событий, видя эшафоты, которые громоздят для убийства народов, для зарезания свободы, не должна и не может теряться в идеальности Аркадии. <...> Поэту должно искать иногда вдохновения в газетах. Прежде поэты терялись в метафизике; теперь ч у д е с н о е , сей великий помощник поэзии, на земле. Парнас — в Лайбахе” [II, 170–171; выделено автором].
- 26/ Выше мы говорили лишь об остротах, построенных преимущественно на игре с лексическими единицами (слово, фразеологизм). Следует сказать несколько слов о других приемах:
1. Использование того же языкового материала:
 - а) “слово и его части” — “Дорожная котомка на шего <...> Г р и м м а – п и л и г р и м а у меня в руках. П и л и Г р и м м а , да и полно”. (Переписка А.С. Пушкина. — Т. 1. — С. 303);
 - б) “перестановка” — “Т е а т р наш им пер а т о р с к и й , а им пер а т о р с т в о наше т е а т р а л ь н о ” [I, 322].
2. Стилистический слом — “С критикой на “Предисловие”, кажется, я справлюсь: тут не надобно погрузить меч свой в кладезь учености, а просто можно отпендрячить по бокам этого неуча” [I, 197].
3. Включение в текст письма цитаты из литературного произведения. Чаще всего используются произведения М.В. Ломоносова, Г.Р. Державина, М.М. Хераскова, Н.М. Карамзина, И.И. Дмитриева. Игра строится на стилистическом контрасте цитируемого отрывка (и стоящего за ним текста) и контекста письма:
“Таков, Тургенев, я развратен,
Но на меня и ты похож” [III, 32] —
измененная цитата из “Фелицы” Г.Р. Державина.
 4. Наконец, Вяземский обыгрывает “жанровые” признаки письма: начало и конец (см. указанную работу Н.Л. Степанова); вводится ложная адресация [I, письмо № 1]; обыгрывается дистанция между корреспондентами [I, письмо № 31].

- 27/ РОНИНСОН О.А. Указ. соч. — С. 129.
- 28/ Остроты этого типа встречаются и в “Записных книжках” Вяземского: “Волконский — Перекусихина нашего времени: он пробует годных в флигель-адъютанты” (ВЯЗЕМСКИЙ П.А. Записные книжки (1813-1848). — М., 1963. — С. 23). Аналогия Вяземского строится по модели высказывания Шамфора о Шувалове (*Oeuvres de Chamfort. — Paris. [1795]. — Т. IV. — P. 302-303*). В обоих случаях острота усиливается благодаря смене мужского рода на женский.
- 29/ Указанием на это мы обязаны И.А. Пильщикову, посвятившему специальную работу теме “увядающей красоты” — см. в настоящем издании. Ср. также в программной для русского романтизма статье Вяземского “Разговор между Издателем и Классиком с Выборской стороны или с Васильевского острова” уподобление представителей классицизма “вампирам”, которые “<...> роются в гробах, гложут и жуют мертвых, не забывая при том кусать живых...” (ВЯЗЕМСКИЙ П.А. Сочинения: В 2 т. — Т. 2. — М., 1982. — С. 98).
- 30/ См.: РОНИНСОН О.А. Указ. соч. — С. 130.
- 31/ “Часто не соглашаешься с его мыслями, но они заставляют мыслить. Даже там, где его мнения явно противоречат нами принятым понятиям, он невольно увлекает необыкновенною силою рассуждения (*discussion*) и ловкостью самого софизма” (ПУШКИН А.С. Полн. собр. соч.: В XVI т. — М.-Л.: АН СССР: 1937-1949. — Т. II. — С. 97).
- 32/ ЖАН-ПОЛЬ. Указ. соч. — С. 197.
- 33/ Интересное свидетельство размышлений Вяземского над этим содержится в “Записных книжках”: “Наши лирики с первого стиха жалуют героя в божество, а там в продолжении поневоле должны мало по малу разжаловать его и тем кончится, что божество останется болван болваном <...>. Херасков говорит:
Коль можно малу вещь великой уподобить.
Известно, что в уподоблениях только восходить можно <...>” (ВЯЗЕМСКИЙ П.А. Записные книжки (1813-1848). — С. 54-55, выделено автором).
- 34/ Нельзя уже потому, что основным материалом для анализа дружеского письма являются письма Вяземского. Такое объяснение было бы тавтологично.
- 35/ Ср. развернутую остроту Вяземского, направленную в адрес Жуковского и (кощунственными выражениями) — Тургенева: “Я читал его <Жуковского. — Е.П.> целое утро и наслаждался “Абадоною”. Вообще, главный его недостаток есть однообразие выроек, форм, оборотов, а главное достоинство — выкапывать сокровеннейшие пружины сердца и двигать их. *C'est le poète de la passion, то есть страдания. Он бренчит на распятии: лавровый венец его — венец терновый, и читателя своего не привязывает он*

- к себе, а точно прибывает гвоздями, вколачивающимися в душу. Сохрани, Боже, ему быть счастливым: с счастьем лопнет прекраснейшая струна его лиры. Жуковский счастливый — то же, что изображение на кресте Спасителя с румянцем во всю щеку, с трипогибельным подбородком и с куском кулебяки во рту" [I,227].
- 36/ УСПЕНСКИЙ В.А. Что такое парадокс? // *Finitis duodecim lustis*. — Таллин, 1982. — С. 159–162.
- 37/ Об отношениях Вяземского и М.А. Дмитриева-Мамонова см.: ЛОТМАН Ю.М. Указ. соч. — С. 123–126, а также: ЛОТМАН Ю.М. Пушкин и М.А. Дмитриев-Мамонов // Тыняновский сборник. Четвертые тыняновские чтения. — Рига, 1990. — С. 53–54.
- 38/ ВЯЗЕМСКИЙ П.А. Записные книжки (1813–1848). — С. 37. Ср. определение остроумия, сделанное А.С. Пушкиным: “Остроумием называем мы не шуточки, столь любезные нашим веселым критикам, но способность сближать понятия и выводить из них новые и правильные заключения” (ПУШКИН А.С. Полн. собр. соч. — Т. II. — С. 125).

**“ИЗВЕСТИЕ О ЖИЗНИ
И СТИХОТВОРЕНИЯХ
ИВАНА ИВАНОВИЧА ДМИТРИЕВА”
П. А. ВЯЗЕМСКОГО
(“ЖИЗНЬ ПОЭТА” и ЖИЗНЬ ПОЭТА)**

Елена Грачева

Осенью 1821 года П.А. Вяземский, отстраненный от участия в комиссии по составлению проекта российской конституции, начал писать биографию “поэта-министра” И.И. Дмитриева: тема взаимоотношений Поэта и Государственной Власти, таким образом, выдвигалась на первый план. Появившееся в конце 1823 года в печати “Известие...” было компромиссом между радикальными замыслами Вяземского (“Я все хлещу и всех” /1/) и требованиями цензуры (и автоцензуры в том числе). Сопоставление с традицией жанра “академической” биографии позволяет уточнить позицию Вяземского, пути, на которых он искал решение “вечной” проблемы “поэт и власть”.

Статья была заказана Вяземскому Санктпетербургским Вольным Обществом любителей Российской Словесности для собрания сочинений И.И. Дмитриева. Это обстоятельство нуждается в комментарии, как минимум, в двух отношениях. Во-первых, помещать биографию в качестве предисловия к прижизненному изданию в России не было принято. Собрание сочинений Дмитриева, вышедшее в 1823 году, в этом смысле, видимо, не имело прецедентов. Д.И. Хвостов, присутствовавший на первом чтении статьи Вяземского в Обществе Соревнователей, записал свои впечатления: “1-е Жизнь! — живого”. — И далее: “Дерзостная нелепость, присланная в Общество для напечатания при жизни живого сочинителя не в недельных изданиях общества, а при сочинениях известного, и как выше сказано, живого автора” /2/. Во-вторых, предисловия такого рода прилагались к итоговым, как правило, “академическим”, собраниям сочинений. На титуле же издания 1823 года стояло: “Издание 6-ое, исправленное и уменьшенное”.

Какова же была логика помещения статьи Вяземского в собрании Дмитриева?

На рубеже 1820 и 1821 годов Вольное Общество любителей Российской Словесности переживало очень сложный период своей истории. После знаменитого мартовского заседания в 1820-м году и “изгнания” В.Н. Каразина перед Обществом достаточно остро встала проблема дальнейшего его статуса: с одной стороны, доносы рассерженного Каразина В.П. Кочубею могли привести если не к сворачиванию деятельности “соревнователей”, то, по меньшей мере, к ужесточению цензурного надзора. С другой стороны, разрываемое не столько “эстетическими”, сколько политическими страстями, Общество практически перестало заниматься собственно словесностью. И то, и другое было угрозой авторитету Общества, сокращало сферу его влияния. Поэтому то, что Дмитриев, “патриарх русской словесности”, издавал свои сочинения под эгидой Общества, укрепляло авторитет последнего в “республике словесности” и одновременно отводило обвинения в “крамоле” (помимо того, что Дмитриев имел славное министерское и сенаторское прошлое, незадолго до описываемых событий он получил орден св. Владимира 1-й степени за участие в комиссии по оказанию помощи “пострадавшим жителям Москвы от разорения в 1812 году”). Сейчас достаточно сложно восстановить, чьей инициативе — “соревнователей” или Дмитриева — принадлежала идея такого издания. Очевидно лишь то, что помещение в собрании сочинений биографии подчеркивало облик Дмитриева как “живого классика”, что было важно и для самого поэта, подводившего итог своему творчеству, и для Общества, решавшего стоявшие перед ним задачи.

Но, на первый взгляд, идея “уменьшенного” издания противоречила типу “обобщающего” собрания сочинений. Тем не менее, в предисловии “От автора” сокращение объема издания связывалось именно с его “итоговостью”: “Приступая в старости лет к новому изданию стихов моих, я мог думать, что оно будет последним при моей жизни. Эта мысль решила меня <...> многое исключить из нового издания” /3/. В заключительной части “Известия...” Вяземский помещает специальное рассуждение об “умноженных” и “уменьшенных” собраниях сочинений, в котором нетрудно установить автореминисценцию из записи в так называемой “второй” записной книжке (предположительно 1816-го года): “Мы видим много книг нового издания, исправленного и дополненного. Увидим ли когда-нибудь издание исправленное и убавленное. <...> Галиани

пишет: “чем более стареюсь, тем более нахожу, что убавить в книге, а не что прибавить. Книгопродавцам расчет этот не выгоден; они требуют изданий дополненных” /4/. Вяземский цитирует “Correspondance inédite de l'abbé Galiani”, которую Дмитриев, несомненно, читал /5/. Возможно, именно мысль Галиани повлияла на намерение Дмитриева сделать в своем “итоговом” собрании сочинений, по выражению Н. Карамзина, “из трех томов <...> один” /6/. Кроме того, в продолжение рассуждений Галиани, издание было некоммерческим, благотворительным, о чем сообщалось на специальном листке, помещенном между титульным листом и текстом второй части. Здесь же сообщалось, что инициатива помещения биографии принадлежит Обществу. Таким образом, “итоговое” по замыслу и изданное под “вывеской” Общества, по своему типу собрание приближалось к “академическому”, что ограничивало статью Вяземского определенными рамками.

“Академическое” жизнеописание как жанр заслуживает самостоятельного исследования. Для нас важно то, что биографическая канва повествования составлялась из устойчивого набора сюжетных элементов: сведения о родителях; описание детства, в котором особо отмечалось раннее проявление дарования; появление учителя-наставника, помогающего осознать и образовать талант; далее, как правило, следовало описание служебной карьеры. Отобранные факты сопровождал комментарий биографа, в котором устанавливалась связь между этими фактами и дальнейшей судьбой одаренного ребенка.

В “Жизни Дмитриева” уже детство описывается не вполне традиционно. Повествование о “первых годах” будущего литератора строилось в зависимости от представлений эпохи о личности поэта: в XVIII веке подчеркивалась страсть к чтению и наукам (непременный атрибут биографий А. Кантемира, В. Тредиаковского, М. Ломоносова), в начале XIX века — особая чувствительность к красотам природы, музыки, ранние поэтические опыты. Вяземский сообщает о Дмитриеве, что “с самого детства научился он, примером родителей, любить чтение и следственно уважать звание писателя” /7/, но за этой фразой следует не описание способностей ребенка, а довольно резкое рассуждение о плачевном состоянии переводной литературы: “<...> и молодые воспитанники должны были, так сказать, на трупах изувеченных, пробуждать в себе дух жизни, и по грубым творениям учиться искусству правильно мыслить и изъясняться” (с. 115). Такими рассуждениями сопровождается повествование о всех этапах жизни будущего поэта: обучении в

частном училище, вступлении четырнадцати лет в Семеновский полк и т.п. Завершается “дослужбная” часть обширным описанием препятствий на пути дарования в непросвещенном обществе.

Уже начало статьи демонстрирует подход Вяземского к материалу. Традиционным было определение биографии как чтения “поучительного и занимательного” (с. 121). Вяземский значительно усиливает дидактическую составляющую биографии, что еще заметней при сопоставлении с программой жизнеописания Ломоносова, приведенной в статье: “Дикий рыбак в Холмогорах, пробуждаемый откровением природы, гонимый из родины тоскою гения, прусский солдат в крепости германской, преобразователь языка, поэт и ученый — соревнователь первейших лириков и Франклина в Петербурге, едва только возникающем к просвещению. Какое разнообразие в картине, какая игра и глубокая таинственность в предназначении судьбы человеческой!” (с. 121–122). Вяземский обходит очень яркие факты биографии Дмитриева — присутствие поэта при казни Пугачева (возможны, впрочем, и цензурные соображения), шведскую кампанию (“стихи, писанные под шведскими ядрами”) и т.п. Недаром Н.М. Языков по прочтении статьи раздраженно писал братьям: “Об жизни и об характере Дмитриева все-таки мы ничего не знаем и теперь” /8/. “Жизнь Дмитриева” строится не как занимательная, но как поучительная.

При описании служебной деятельности в биографиях поэтов конца XVIII — начала XIX века было обязательным упоминание о благосклонности императора или крупного вельможи к поэтическим опытам чиновника-литератора. Вяземский следует этому требованию не только в некрологе Г.Р. Державина (см. с. 14), в котором оно естественно, но и в биографии В.А. Озерова (см. с. 40). В “Известии...” же тема взаимоотношений Дмитриева с Павлом I и Александром I почти отсутствует, хотя и в то, и в другое царствование Дмитриев занимал высокие государственные посты. Вместо “покровительства” императора мельком упоминается о “высочайшей доверенности” Александра I в “сенаторский” период жизни Дмитриева, об отношении царствующих особ к творчеству поэта не говорится ни слова, а история служебной деятельности превращается в историю отставок.

Осенью 1821 года прекращение службы было для Вяземского самой острой проблемой. Неудовлетворенный результатами своей деятельности в комиссии Новосильцова, Вяземский

то намеревается выйти в отставку еще до конгресса в Трошпау (см. письмо Карамзина Вяземскому от 14 сентября 1821 года /9/), то на время конгресса пытается перевестись к министру иностранных дел графу Каподистриа, и, видимо, после “семеновской истории” и Лайбаха уход в отставку был бы решен окончательно. В этом случае она демонстрировала бы несогласие с курсом правительства, и когда после запрета возвращаться в Варшаву Вяземский действительно подает в отставку, такое ее осмысление встречается в письмах того периода. Но “изгнание” из Варшавы давало и другой ключ к пониманию событий: Вяземский становился жертвой самодержавного произвола. Характерно, что свое “остафьевское сидение” он упорно именуется опалой, хотя в действительности все было, видимо, сложнее, так как при личной встрече с Карамзиным Александр I “милостиво сказал, что Князь Петр может иметь место в Петербурге, если хочет” /10/. Столь разные мотивировки причин отставки могли уживаться в пределах одного письма — например, в письме М.Ф. Орлову от 10 ноября 1821 года: “<...> запрещают мне въезд в город, куда я добровольно просился на службу”, — и через несколько строк: “Я и до опалы хотел идти в отставку, не умея ужиться не с начальством, а со службою” /11/. Вяземский, таким образом, дает различные варианты описания отставки по политическим причинам, рассчитанные на огласку и осмысление общественным мнением. Интересно, что по возвращении из Варшавы Вяземский получает почти одновременно заказ Общества на биографию Дмитриева и просьбу Н. Греча прислать автобиографию для готовящегося “Опыта краткой истории русской литературы” (СПб., 1822). Работа шла параллельно, и отосланы первый вариант биографии Дмитриева и автобиография были, видимо, в одном письме А. Тургеневу (4 сентября 1821 г.), со следующей оговоркой по поводу последней: “Если найдешь случай, скажи ему <Гречу. — Е.Г.>, что мне более всего хотелось бы сохранить то, что сказано о моем пребывании и связях моих в Варшаве и моей отставке” /12/. Чуть позже Вяземский, также в письме Тургеневу, сообщает принципы построения жизнеописания Дмитриева: “<...> намекнуть об опале его при Павле и промолчать про последние победы его действительные <чин действительного тайного советника Дмитриев получил при Александре. — Е.Г.>, но бездейственные” /13/.

Проследим, как разворачивается эта программа в “Жизни Дмитриева”. Вяземский начинает биографию с рассуждения о Екатерине II как покровительнице российской словесности, в

котором описываются “идеальные” отношения Государя к Поэту, своего рода эталон: “Иные Государя покровительствовали дарованиям, но дарований не любили: Екатерина умела их отличать, потому что любить их умела. <...> Друзья просвещения, цветущего в ее царствование, обязаны равно со всеми русскими признательностью Екатерине” (с. 113). Для Вяземского оказывается принципиальным и то, что Екатерина II назначала известных поэтов на государственные посты (там же).

Следующие за Екатериной императоры явно не соответствовали этому идеалу.

Отставка Дмитриева при Павле в жизнеописании дробится на две: сначала из военной, затем из гражданской службы. Первая отставка мотивируется тем, что “военное ремесло <...> не может в мирных обстоятельствах удовлетворять вполне потребности души пылкой и деятельного ума” (с. 117). Отставка из гражданской службы никак не объяснена, однако говорится о том, что Дмитриев поселился в Москве, а Москва “была тогда истинной столицей русской литературы и удовольствий общежития образованного”, “многие открытые дома <...> доставляли людям, чуждым честолюбия и удаленным от дел, приятные наслаждения утонченного общежития” (с. 117). Тема Москвы как столицы “павловских отставников”, видимо, должна была прояснить истинные причины отставки Дмитриева (“намек на опалу при Павле”) /14/.

Назначение Александром I Дмитриева на пост министра юстиции мотивируется так: “Общественное уважение к заслугам, пробившим себе путь к высокому назначению, без иного представительства и покровительства, кроме личных достоинств, оказалось с выбором правительства в совершенном согласии, коим всегда дорожит попечительная и прозорливая власть” (с. 118).

Таким образом, жизнь Дмитриева, по Вяземскому, дает и пример “опалы”, и пример столь желаемого Вяземским союза правительства и общественного мнения. С этой точки зрения “Жизнь Дмитриева” продолжает записку о проекте “арзамасского” журнала: истинный правитель, заботящийся о просвещении и благоденствии граждан, заинтересован в союзе с общественным мнением и литераторами, во многом определяющими это мнение (ср.: Москва, собиравшая “людей, удаленных от дел” — “литературная столица”. Царствование Павла становится отрицательным примером). Отставка человека, пользующегося “общественным уважением к заслугам”, лишает Отечество той пользы, которую он мог бы принести, — ср.

об отставке в автобиографии Вяземского: “<...> хотел он заняться обзором Польской литературы и взаимным содействием с ними <польскими литераторами. — Е.Г.> приступить посредством переводов к полезной для обеих частей мене богатств литературных <...>, но ныне отсутствие его из Варшавы уничтожило, или по крайней мере отложило на время дальнейшее исполнение предприятия полезного по многим отношениям” /15/.

Характерно, что последняя отставка Дмитриева, тоже никак не прокомментированная в биографии, Вяземским одно время воспринималась с оттенком оппозиционности: “Дмитриев уже прожил честь своей отставки, как Сперанский в Пензе славу своего изгнания” /16/. Некоторые основания для этого были, так как у Дмитриева действительно была репутация честного и принципиального чиновника, предпочитающего отставку внутриминистерским интригам и объяснению с государем через Аракчеева, но о каком-либо серьезном конфликте с Александром говорить не приходится.

Единственное “действие” бывшего министра, попавшее в биографию, тоже заслуживает комментария. В ответ на запрос Вяземского о деятельности Дмитриева в “управлении министерством” А. Тургенев сообщает, что был издан указ о запрещении постановления, в котором разрешалось чиновникам 9-го класса (коллежским секретарям) покупать крепостных: “Об этом скажи в своей биографии, и придержи к этому, чтобы сказать несколько сильных слов и об остатках зла сего, коего некоторую, весьма малую, отрасль он отсек, хотя, вероятно, и не по обдуманной государственной мысли, а невзначай” /17/. Вяземский действительно “придирается” — и тем самым усиливает “дидактическую” составляющую биографии: “Благомыслящие люди с признательностью и радостью увидели в сем благонамеренном распоряжении правительства отсечение одной из отраслей бедственного злоупотребления и надежду на совершенное искоренение зла” (с. 118). Таким образом, Дмитриев, чьей принципиальной позицией было неукоснительное соблюдение существующих законов, оказывался государственным деятелем, положившим начало отмене крепостного права в России. Но это была предполагавшаяся роль Вяземского и его друзей (братьев Тургеневых, М. Орлова) во второй половине 1810-х годов, когда поворот Александра к реакции еще казался обратимым. Дмитриев же, во “Взгляде на мою жизнь” подробно рассказывая о преобразовании министерства, об издании Литовского статута, о нескольких

тяжбах, даже не упоминает о том указе, который Тургенев и Вяземский особо отметили в его биографии.

Вяземский вводит в “Жизнь Дмитриева” и “французский вариант” взаимоотношений поэта и государственной власти. Рассуждение о баснях Дмитриева позволяет ему упомянуть о положении писателя при дворе Людовика XIV: говорится о “предстательстве Лафонтена за гонимого Фуке”, но одновременно резко критикуется дух сервиллизма, господствующий в эту эпоху: “Людовик XIV обольщал и унижал писателей, осаждавших его двор” (с. 143). Антитеза Екатерине II (см. начало биографии) здесь очевидна. Отсюда следствие: у Лафонтена “цветы прекраснейшей поэзии темнели иногда от курений лести” (с. 142), “великий Расин <...> умер жертвою царской немилости” (с. 143).

Полагаем, что взаимоотношения Людовика XIV с “придворными” поэтами имеет в тексте еще одно скрытое противопоставление, и связано оно с именем Даламбера. Цитатой из Даламбера оформляется в статье тема зависти. Рассуждения о зависти, стоящей на пути таланта, возникают в “Известии...” трижды: Зависть, восстающая против назначения поэта на государственную должность; не признающая название “Мои безделки” достойным для книги стихов; водящая пером критиков поэзии Дмитриева. По сути дела, тема зависти появляется в узловых моментах статьи: в рассуждениях о праве поэта на политическую деятельность, обосновании функции поэзии как “безделки” и дмитриевской реформы стиха. В полемике 1810-х годов противопоставление “поэт — завистник” не сходило со страниц журналов и традиционно оформлялось именем Зоила. В поэзии Вяземский также следует этой традиции (например, в послании Каченовскому), в биографии Дмитриева он использует цитату из Даламбера, предварительно (в 1819 году) обыграв ее, не указывая имени, в отклике на рецензию Каченовского на новое французское издание писем Вольтера. В этой статье Вяземского заговор “посредственности” против “превосходства” рассматривается как “существующий искони” (с. 67), гонение становится неизбежным уделом дарования. В “Жизни Дмитриева” Вяземский приводит более развернутую цитату: “Искони существует заговор тайный и общий глупых против умных, и посредственности против дарований превосходных, отделение союза тайного и обширнейшего бедных против богатых, малых против больших и слуг против

господ” (с. 148). Расширение числа “вечных противостояний” выводило саму тему за пределы чисто литературной полемики.

Точного источника цитаты установить не удалось, но сходные рассуждения пронизывают “*Essai sur des Gens de Lettres*”, которое Вяземский собирался переводить осенью 1822 года /18/. Для эссе очень важны темы противостояния знатных “полузнаек” и истинных литераторов, зависимости нищих писателей от состоятельных вельмож. Отношение к литераторам и литературе, по Даламберу, — основной критерий степени просвещенности общества, а пренебрежение ими влечет за собой серьезные социальные последствия. Так, “безразличие Карла V к словесности, перенятое его потомками, — одна из основных причин, которые приостановили развитие мысли в подвластных ему странах. Пруссия, напротив, обязана Фридриху развитием наук и искусств” /19/. Обращение литераторов к вельможам со “словом правды” Даламбер приветствует как “наилучшую роль, которая только возможна для человека в обществе” /20/, а необходимость внимания просвещенных монархов к литераторам обосновывает тем, что развитие “словесной культуры — один из самых непреложных способов обеспечить спокойствие монархий” /21/. В эссе Даламбера фактически обосновывалась деятельность энциклопедистов, направленная на воплощение концепции просвещенной монархии, в которой фигура философа-наставника царей играла значительную роль.

Именно эта сторона общественной позиции энциклопедистов постоянно интересовала Вяземского. Позднее (1827—1828 годы) он снова касается позиции Даламбера в набросках к биографии Фонвизина: “Искательство его и других энциклопедистов были не подлость, а политические домогательства: им нужен был союз дворов и вельмож, чтоб утвердить свое положение, тем более, что во Франции они угрожаемы бывали правительством. Даламберту верно были нужны не деньги” /22/. В рецензии 1827 года на “Сочинения в прозе” Жуковского деятельность французских энциклопедистов характеризуется еще определенной: “Парижское общество было тогда республикою, управляемою олигархией нового рода, составленною из умных людей и литераторов” /23/.

Таким образом, за текстом “Жизни Дмитриева” выстраивается несколько отражающих друг друга вариантов взаимоотношений Поэта и Государя:

отрицательные примеры:

сервиллизм
(при Людовике XIV);

отстранение литераторов от
политики (отставка-опала
Дмитриева при Павле I ли-
бо “принципиальная отставка”
при Александре I);

положительные примеры:

личное уважение к писателям
и протектирование их на
государственных должностях
при Екатерине II;

правительства и общественно-
го мнения (деятельность
французских энциклопедистов;
первый этап правления
Александра I).

Концовка статьи дает идеальную программу поведения “писателя-гражданина” и отношения к нему государственной власти: *“Побудитель образованности, вещатель истин высоких для народа, чувствований благородных, правил здравых, укрепляющих его государственное бытие голосом наставлений поражающего негодования, или метким орудием осмеяния, целитель пороков невежественных и предубеждений легкомысленных или закоснелых, сих язв заразительных, убивающих в народе начало жизни, писатель всегда бывает благотворителем сограждан, вожатым мнения общественного и союзником бескорыстного мудрого правительства”* (с. 153).

В поэтическом творчестве для ее выражения Вяземский использует привычную для поэзии позицию “поэта, говорящего истину царю”. В то время как друзья-декабристы склонялись к идее создания тайного общества, для Вяземского разочарование в Александре не уничтожило самой идеи воздействия на императора, изменялись лишь модальность и литературные подтексты стихотворений — от “программной оды” в “Петербурге” до монолога маркиза Позы в “Негодовании”. И как Вяземский в “Петербурге” трансформировал “программную оду”, уничтожив самые следы сервиллизма самоопределением “свободный гражданин”, так он трансформирует “академическое” жизнеописание, представив вместо слуги и любимца императора независимого Поэта, обязанного своей карьерой “личным достоинствам”. Факты жизни Дмитриева пропускались сквозь призму “остафьевской опалы”, а сама “Жизнь Дмитриева” стала этапом на пути осмысления Вяземским принципов построения биографии Поэта.

П р и м е ч а н и я

1/ Остафьевский архив князей Вяземских. — СПб., 1899. — Т. II. — С. 213.

- 2/ Русская литература. — 1962. — № 3. — С. 220-221.
- 3/ ДМИТРИЕВ И.И. Собр. соч.: В 2 т. — СПб., 1823.— Т. I. — С. 2.
- 4/ ВЯЗЕМСКИЙ П.А. Записные книжки. — М., 1963. — С. 28. — Здесь и далее разрядка в цитатах принадлежит автору.
- 5/ ДМИТРИЕВ И.И. Сочинения: В 2 тт. — СПб., 1893.— Т. I. — С. 237.
- 6/ Письма Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву. — СПб., 1866. — С. 275.
- 7/ ВЯЗЕМСКИЙ П.А. Полн. собр. соч.: В 12 тт. — СПб., 1878. — Т. I.— С. 115. — Далее все цитаты из статьи даются по этому изданию с указанием страницы в тексте.
- 8/ Языковский архив. — Вып. I. — СПб., 1913. — С. 122.
- 9/ Письма Н.М. Карамзина к князю П.А. Вяземскому. 1810-1826. — СПб., 1897. — С. 103.
- 10/ Письма Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву. — СПб., 1866. — С. 308. Эти “уверения” могли быть, впрочем, чистой демонстрацией, так как ни в Варшаве (проездом в Троппау), ни после “изгнания” из Варшавы Вяземского Александр не удостоил его аудиенции.
- 11/ ВЯЗЕМСКИЙ П.А. Полн. собр. соч.: В 12 тт. — СПб., 1879.— Т. I.— С. 108.
- 12/ Остафьевский архив князей Вяземских. — СПб., 1899. — Т. 2. — С. 208.
- 13/ Там же. — С. 213.
- 14/ Ср. причины этой отставки во “Взгляде на мою жизнь” И.И. Дмитриева: “Между тем ни малейшее одобрение не оживляло меня за все мои хлопоты и заботы”. — ДМИТРИЕВ И.И. Собр. соч. — СПб., 1893. — Т. 2. — С. 84-85.
- 15/ РО ГПБ, ф. 177, ед. хр. 1377, л. 2 об.
- 16/ Остафьевский архив князей Вяземских. — СПб., 1899. — Т. I. — С. 262.
- 17/ Там же. — СПб., 1899. — Т. 2. — С. 219-220.
- 18/ См. письмо Жуковскому от 18 ноября 1822 г. // ГИЛЛЕЛЬСОН М.И. П.А. Вяземский. Жизнь и творчество. — Л., 1969. — С. 70.
- 19/ *Œuvres philosophiques, historiques et littéraires de D'Alembert.* — Tome troisième. — Paris, 1805. — P. 100-101.
- 20/ Оп. цит. — П. 66.
- 21/ Оп. цит. — П. 25.
- 22/ ВЯЗЕМСКИЙ П.А. Записные книжки. — М., 1963. — С. 113.
- 23/ ВЯЗЕМСКИЙ П.А. Полн. собр. соч.: В 12 тт. — СПб., 1878.— Т. I. — С. 268.

К ПРОБЛЕМЕ ЗНАЧЕНИЯ СИМВОЛА “ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК” В СКАЗКЕ ПУШКИНА

Елена П о г о с я н

“Сказку о золотом петушке” А.С. Пушкин написал в Болдине осенью 1834 года. Кроме нее в эту осень в Болдине он не написал ничего.

“Сказка о золотом петушке” чрезвычайно лаконична, что усилено обширными повторами в описании петушка. Это не дает возможности судить о роли и значении Золотого петушка, не выходя за пределы текста. Все повторяющиеся в тексте элементы, которые давали бы возможность судить о категориальной основе системы значений сказки, во-первых, повторяются минимальное количество раз: как правило, это два несводимых к одному значению употребления* или точное повторение целого сегмента текста. Во-вторых, они практически лишены ограничивающего, фокусирующего смысл контекста. В результате наиболее актуальными становятся “дальние”, существующие за пределами сказки, контексты.

В связи с этой особенностью сказки, основное направление ее изучения всегда было связано с поиском источников образов главных персонажей сказки и, в первую очередь, петушка /1/. Задача настоящей работы — дополнить эту картину некоторыми частными замечаниями, по возможности оперируя общеизвестными контекстами, узнавание которых было, по всей видимости, необходимым условием понимания сказки.

Первое описание петушка в сказке совпадает с завязкой сюжета: мечтающий о покое царь Дадон получает возможность осуществить свою мечту с помощью волшебного сторожа.

*Петушок с высокой спицы
Стал стеречь его границы.*

* Таковы, например, использование понятия греха по отношению к скопцу (“сам себя ты, грешник, мучишь”) и царь-девице (“не боится, знать, греха”) или употребление слов “чудо” и “чудесный” при описании похода Дадона.

Чуть опасность где видна,
Верный сторож как от сна
Шевельнется, встрепетается,
К той сторонке обернется
И кричит: "Кири-ку-ку.

Царствуй, лежа на боку!" /2/

(II, 275)

Здесь петушок выступает как страж государства, замещаая в этой функции царя Дадона и отдавая свое качество золотой игрушки "быть неподвижной" царю. Такое замещение, как показал Р.О. Якобсон, включает "Сказку о золотом петушке" в круг текстов, которые воплощают скульптурный миф Пушкина — миф об ожившей статуе /3/. Как символ петушок в данном случае выступает в своем наиболее общем и распространенном значении: "Петух значит Бдение, Бодрствие" /4/, то есть как бдительный сторож сонного царства царя Дадона.

Однако петушок, сам являя бдение и бодрствие, позволяет погрузиться Дадону в сонное забытье, неподвижность. Здесь он выступает в функции райской птицы. Традиционно райская птица описывается как драгоценная. Приведем два примера.

Первый — стихотворение Державина "Царь-девица". Наименование героини, использование имен и эпизодов "Бовы", ключевая формула "лежа царством управляла", некоторые выражения, перенесенные в "Сказку о золотом петушке", — все это свидетельствует о том, что в период работы Пушкина над сказкой державинское стихотворение было в поле зрения поэта. В этом стихотворении Державин дает описание "эдемского индея":

...эдемского индея,

Гребень — звезд на нем нарост,

Пурпур — крылья, яхонт — шея,

Изумрудный зоб и хвост /5/.

В стихотворении Державина этот "эдемский индей" помещен сразу в два символических ряда. Во-первых, он принадлежит ряду "птички райски" — "соловьи китайски", то есть ряду птиц, несущих признаки:

— быть драгоценной

— быть механической игрушкой

— быть райской птицей, давать возможность монарху погрузиться в сон и "лежа царством управлять".

Во-вторых, принадлежит ряду петухов. Этот ряд в стихотворении Державина начинается "кречет на нашесте", описание которого смежно темам власти и охраны границ /6/. Ему же

принадлежат “фазаньи петухи”, с которыми сравниваются жёны Царь-девицы. И, наконец, “эдемский индей”.

Второй пример — стихотворение Лермонтова “Надежда”. Это стихотворение было неизвестно Пушкину и может быть примером общекультурного бытия символа “райская птица”. Лермонтов, как и Державин, описывает райскую птицу как драгоценную и связывает ее с темой сна, неподвижности, забывтья:

Есть птичка рая у меня,
На кипарисе молодом
Она сидит во время дня,
Но петь никак не станет днем.
Лазурь небес — ее спина,
головка — пурпур, на крылах
Пыль золотистая видна,
Как отблеск утра в облаках /7/.

Второе сюжетное явление петушка в сказке отделено от первого — “год, другой проходит мирно...”. На этот раз Золотой петушок трижды подает сигнал об опасности, причем не просто кричит, а “бьется” и потом снова замирает (“угомонился”, “утих”). Это второе сюжетное явление петушка снова дано Пушкиным как символическое соположение Золотого петушка и царя Дадона: Дадон, найдя шатер и трупы своих сыновей, ведет себя как петушок, его поведение строится по той же схеме:

царь завыл
все завыли → умолк
застонала глубь долин

Смена поведения царя связана с появлением Шамаханской царицы. В сцене встречи Дадона с девицей Пушкин сравнивает его с птицей:

Шамаханская царица,
Вся сияя как заря,
Тихо встретила царя.
Как пред солнцем птица ночи,
Царь умолк, ей глядя в очи. (II, 277)

По всей вероятности, “птица ночи” означает в этом отрывке петуха — птицу, которая возглашает приход полуночи (так, например, в стихотворении Н. Львова “Снегирь”: “петух и ночью голосистый” /8/). Однако благодаря использованию перифраза значение золотого петушка генерализуется — он уже выступает и как птица вообще.

Кроме того, Золотой петушок получает в этом отрывке и новое значение:

1. Петушок выступает здесь как эротический символ. В таком значении петух появляется у Пушкина, например, в знаменитом описании отчаяния Руслана после похищения Людмилы:

*Людмилы нежны красоты
От воспаленного Руслана
Сокрылись вдруг среди тумана <...>
Когда за курицей трусливой
Султан курятника спесивый,
Петух мой по двору бежал
И сладострастными крылами
Уже подругу обнимал...* (I, 94–95)

В интересующем нас эпизоде петушок выступает именно в таком значении, это дает нам возможность видеть в передаче петушка скопцом Дадону и передачу мужской силы. Такое значение петушка можно проследить на примере характеристик персонажей сказки. До получения петушка царь Дадон три раза охарактеризован как старик (“смолоду был грозен”, “под старость”, “старого царя”), при описании же хозяина петушка Пушкин ни разу не указывает на его возраст, называя его “мудрец”, “звездочет” или “скопец” — последнее знаменательно: перед нами персонаж, расставшийся уже со своей мужской силой и способный передать ее другому:

*Петушок мой золотой
Будет верный сторож твой.* (II, 275)

После передачи петушка Дадон более ни разу не назван старым. Скопец же, расставшись с петушком, напротив, стареет: первое указание на это подчеркивает именно процесс старения — “*весь как лебедь поседельный*”. Динамика старения скопца в последней сцене очень заметна:

поседельный → старый → старец → старик → старичок.

2. Посредством введения двух автоцитат Пушкин делает актуальной тему любовного соперничества, причем кроме очевидных — скопца и Дадона, соперником оказывается и петушок. Во-первых, это цитата из “Гавриилиады”. Во время борьбы со своим соперником-бесом Гавриил его

Х в а т и л в висок. Бес а х н у л , побледнел... (I, 191)

Эта цитата объединяет два убийства в сказке: скопца и Дадона.

*Царь х в а т и л его жезлом
По лбу. Тот упал ничком
Да и дух вон... (II, 279)
О х н у л раз и умер он (II, 279).*

Во-вторых, Пушкин использует строчку из “Руслана и Людмилы”. В первом издании поэмы он дал описание любовного бессилия Черномора, оканчивающееся стихами:

... но бремя поздних лет
Тягчит бесстыдника седого —
Стоная, дряхлый чародей,
В бессильной дерзости своей
Пред сонной девой упадает;
В нем сердце ноет, плачет он,
Но в д р у г р а з д а л с я р о г а з в о н . . .
(I, 597)

Звон этот свидетельствует о приходе юного соперника Черномора — Руслана. Этот же звон сопровождает и появление соперника-победителя Скопца и Дадона — Золотого петушка:

В д р у г р а з д а л с я л е г к и й з в о н ,
И в глазах у всей столицы
Петушок слетел со спицы ...
(II, 279)

Ситуация в целом — любовное свидание Дадона с Шамаханской царицей и петух-сторож — актуализирует легенду об Алектрионе, друге Марса, который был сторожем в момент свидания Марса с Венерой, не был бдителен и Марс превратил сторожа в петуха, — и, возможно, сцену из “Дон Гуана”, когда Командор стоит на часах во время любовного свидания своего соперника (Пушкин в другой сцене сравнивает Командора со стрекозой, затихшей на булавке, — в этом образе можно найти близость к петушку на спице).

Последний раз петушок появляется в финале: он оживает и убивает Дадона. Это убийство может быть понято и как месть за смерть скопца (и тогда петушок выступает как сторож-волшебный талисман, который мстит за смерть хозяина), и как убийство соперника. Однако эта сцена может быть понята и иначе.

Финал сказки возвращает проблематику всего текста к теме царской власти. Золотой петушок, сидящий на темени у царя, — воплощение общекультурного значения петуха как символа власти. Некоторые исследователи видят в петушке даже прямую пародию на символ русской государственности — орла /9/. В данном отрывке петушок замещает другой символ царской власти — золотой венец, что актуализирует исходное отождествление петушка и Дадона: петушок, получая функцию царя защищать границы государства, “преподымает гребешок”.

В контексте проблематики царской власти петушок выступает и как нечистая, бесовская птица, осуществляющая возмездие. Иллюстрацией важности и актуальности этого значения для Пушкина может быть не включенный в окончательный текст отрывок из “Сказки о рыбаке и рыбке”: старуха, перед тем, как потребовать владычества морского, захотела стать “римскою папой”. Старик после исполнения желания старухи находит ее посреди “латынского” монастыря:

Перед ним в а в и л о н с к а я б а ш н я .

На самой <...> макушке

Сидит его <...> старуха.

На старухе с а р а ч и н с к а я ш а п к а ,

На шапке в е н е ц л а т ы н с к и й ,

На венце т о н к а я с п и ц а ,

На спице С т р о ф и л у с п т и ц а .

(II, 542–543)

Вавилонская башня здесь, конечно, символ неукротимой гордыни старухи. Но важно и то, что, во-первых, этот отрывок ведет к замыслу “Сказки о золотом петушке” /10/. Во-вторых, — появление в одном контексте птицы, сидящей на спице, и темы Вавилона (а также старухи, которая в пародийном ключе воплощает блудницу, сидящую на башне, — а не на “водах” или “на звере”; в основе пародии здесь — символическая тавтология, блудница воплощена дважды, в старухе и в башне). Этот отрывок демонстрирует актуальность библейской легенды о Вавилонской блуднице для сказки Пушкина.

Пророчество о грядущем падении “роскошествующего” Вавилона связано с птицей. Птица является знаком и причиной этого падения: “Паде Вавилонъ великій, и бысть жилище бесомъ и хранитель всякому духу нечистоу и хранилище всехъ нечистыхъ и ненавидимыхъ птицъ” (Откр.18,2). В сказке Пушкина сначала скопец назван вместилищем беса (“или бес в тебя ввернулся”), потом он умирает (“да и дух вон”), — и именно в этот момент оживает петушок.

Второе значение птицы в пророчестве — она воплощает идею мести: “<Ангел. — Е.П.> ... возопи гласомъ велиимъ глагола въсѣмъ птицамъ парящимъ посредѣ небесе: прїидите <...> да снѣсте плѣти црѣй, <...> плѣти коней и седящихъ на нихъ <...> птицы насытѣшася плотей ихъ” (Откр. 19, 17–21) /12/.

Тема смерти монарха, царя достаточно регулярно порождает эсхатологическую проблематику и, как правило, сопровождается появлением “роковой” птицы /11/ — знака и причины падения Великого царства. Так, например, в стихотворении Семена Боброва “Ночь”, которое посвящено событиям марта 1801 года, в качестве такой птицы выступает именно петух:

*В е р ь х и П е т р о п о л я з л а т ы е
К а к б ы к о л е б л ю т с я с р е д ь с н о в ;
Т а м с т о н у т п т и ц ы р о к о в ы е ,
С и д я н а в ы с о т е к р е с т о в . <...>
С е п о л н о щ ь ! — п е т е л в о с к л и ц а е т
П о д о б н о р о к о в о й т р у б е . <...>
К т о ж д е т в с и и ч а с ы б е з п е ч н ы ,
Ч т о б п р е в р а т и л с я м и л ь и й с о н
В с о н г р о б а ... /12/*

Мы видим, что самый беглый анализ демонстрирует нам неустойчивость, подвижность значений Золотого петушка (указанные значения, конечно, не исчерпывают всей символики сказки и не позволяют дать полный концептуальный анализ пушкинского текста). Однако можно попробовать сделать некоторые предварительные замечания о характере символики “Сказки о золотом петушке”.

Изменения значений Золотого петушка связаны с непредсказуемым движением сюжета сказки. Первое перевоплощение петушка превращает сюжет из построенного на идее защиты границ царства в эротический, второе — из эротического в сюжет о городе-блуднице.

Сюжет подобного типа имитирует художественный мир лубочной повести и близкого ей массового переводного романа, имена и образы “Бовы” Пушкин прямо использует в сказке. “Сказка о золотом петушке” — не первое обращение поэта к указанной традиции. Элементы ее есть и в “Руслане и Людмиле”. Специфичность алогичного и абсурдного сюжета и связь его с традицией лубка хорошо видны в подборке критических замечаний, которые были высказаны современниками Пушкина и которые он включил в предисловие ко второму изданию поэмы. Сюжет действительно близок романическому и лубочному, где герой каждую минуту как бы забывает, что с ним было в предыдущую: то засыпает богатырским сном в тот момент, когда нужно начинать бой, то не узнает близких, то случайно отламывает руки и ноги у окружающих, не рассчитав своей богатырской силы.

Традиция философической имитации массового романа в первую очередь связана с именем Вольтера. Влияние Вольтера на “Руслана и Людмилу” не вызывает сомнения у исследователей. В силу сюжетной и тематической специфики наиболее актуальным контекстом “Сказки о золотом петушке” является “Вавилонская принцесса” Вольтера. В центре повести — драгоценная птица, одним из символических значений которой является эсхатологическое — это роковая птица, поселившаяся в Вавилоне и знаменующая его падение:

“Клюв ее был розовый <...> Шея птицы отливала всеми цветами радуги, но более яркими, более ослепительными. Оперение играло тысячью золотистых оттенков, лапы были словно смесь серебра и пурпура, и хвосты тех чудесных птиц, которые впоследствии влекли колесницу Юноны, меркли перед ее хвостом” /13/.

Восточная роскошь, вавилонское великолепие в повести Вольтера делают этот город “раем на земле” и знаменуют особое отношение к миру — “философию наслаждения”: “Все единодушно решили, что боги создали царей лишь для того, чтобы ежедневно устраивать празднества, — лишь бы они были разнообразны, — и что жизнь слишком быстролетна, чтобы заполнять ее чем-нибудь иным; что тяжбы, интриги, войны, богословские споры — все, что укорачивает человеческую жизнь, — бессмысленно и отвратительно <...> и что сущность человеческой природы — наслаждаться, все же остальное — суета. Эта превосходная мораль никогда не была опровергнута ничем, кроме фактов” /14/.

Это рассуждение не совпадает с позицией автора повести, что хорошо видно из последнего иронического замечания. Для автора эта превосходная мораль — лишь одно из множества мнений, которые нельзя ни доказать, ни опровергнуть. Более того, Вольтер строит свою повесть так, что читатель, сопереживающий главным героям, — юным, добродетельным и прекрасным — постоянно разделяет пространственную и ценностную точку зрения этих героев. В результате, в конце повести Вавилон — уже не “рай на земле”, а “огромный, надменный, развратный город” /15/. Таким образом, тема Вавилона, как и все в повести, имеет как бы несколько ипостасей: для героев Вавилон — это или воплощение превосходной морали наслаждения, или развратный город; для автора он символизирует сосуществование множества равноценных истин и мнений одновременно (что связано с библейской легендой о разделении языков). Таким образом, у Вольтера прерывистый алогичный

сюжет и неединообразие символики мотивированы философской позицией автора. Герой Пушкина — Дадон — неподвижен сам и не замечает, что окружающий его мир изменчив и неоднозначен. Но даже для бодрствующего читателя, наблюдающего со стороны, мир сказки не складывается в единую и непротиворечивую картину. Часть событий происходит как бы “за кадром”. Так, например, мы не знаем, что произошло с сыновьями Дадона, почему “рать побитая лежит”, и если сыновья Дадона сражались между собой, то почему о ба без лат, и т.д. Чтобы понять это, нам нужно предположить ряд сюжетных ходов, которые не отражены в сказке. Символика петушка строится аналогично сюжету: если он — символ мужской силы, то почему вначале он охраняет границы царства Дадона, почему при его криках в столице всех охватывает страх? Если он воплощает эсхатологическую птицу, то кто тогда скопец и куда пропала царица?.. Символические значения петушка несводимы в один сюжет, каждое же из них в отдельности обнаруживает семантические зияния в сказке. Пушкин нарочито разрушает любое последовательное движение семантики и сюжета в “Сказке о золотом петушке”, что особенно бросается в глаза на фоне тяготения позднего Пушкина к генерализации и мифологизации поэтического сюжета.

П р и м е ч а н и я

- 1/ АХМАТОВА А.А. Последняя сказка Пушкина // Анна Ахматова. О Пушкине. — Горький, 1984; АЗАДОВСКИЙ М.К. Литература и фольклор. — Л., 1938; БОЙКО К.А. Об арабском источнике мотива о золотом петушке в сказке Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1976. — Л., 1979 и другие ее статьи смежной тематики; АЛЕКСЕЕВ М.П. Пушкин и повесть Клингера М.Ф. “История о Золотом Петухе” // Временник Пушкинской комиссии. 1979. — Л., 1982.
- 2/ ПУШКИН А.С. Стихотворения. — Т. I—III. — Л., 1955. Здесь и далее указания на это издание даются в тексте.
- 3/ ЯКОВСОН Р.О. Пушкин и его скульптурный миф // ЯКОВСОН Р.О. Работы по поэтике. — М., 1987.
- 4/ Иконологический лексикон. — СПб., 1763. — С. 224.
- 5/ ДЕРЖАВИН Г.Р. Анакреонтические песни. — М., 1987. — С. 139.
- 6/ Там же. — С. 137.
- 7/ ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Полн. собр. стихотворений. — — Л., 1989. — Т. I. — С. 208.
- 8/ Поэты XVIII века. — Л., 1972. — Т. I. — С. 248-249. Показательно, что Львов противопоставляет нежному пению снегиря павлина

и петуха, пение которых не связано с личным переживанием, они поют и зимой, и ночью, их глас — глас славы, времени:

Пускай павлин, хвостом пушистый,

Своею славится трубой!

Петух, и ночью голосистый,

А ты, мой друг снегирь, не пой.

Их песни и сердца ж е л е з н ы

Почувствуют о г р о м н ы й г л а с . . .

9/ АЛЕКСЕЕВ М.П. Пушкин и повесть М.Ф. Клингера... — С. 81.

10/ На это впервые указала А.А. Ахматова.

11/ Интересно, что поздний вариант этой легенды уже включает элементы, восходящие к пушкинской сказке: "... Помню также рассказ того времени о какой-то черной птице, три дня до смерти Николая I сидевшей над спицом маленького бельведера на крыше Зимнего Дворца, как раз над его комнатой, и постоянно кричавшей каким-то зловещим голосом". — Кн. В.П. МЕЩЕРСКИЙ. Мои воспоминания. — Ч. I (1850–1865 гг.). — СПб., 1897. — С. 64.

В этом ряду Золотой петушок имеет еще одно значение, по крайней мере потенциальное, — царь Петр, медный сторож, соперник и мститель всякого царствующего монарха. Не случайно это значение присутствует у Ремизова — см. статью М. Безродного в настоящем сборнике.

12/ Поэты 1790–1810-х годов. — Л., 1971. — С. 127.

13/ ВОЛЬТЕР. Философские повести. — М., 1960. — С. 267. (перевод Н. Коган).

14/ Там же. — С. 262.

15/ Там же. — С. 324.

DEBILITATA VENUS

(ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ Е. А. БАРАТЫНСКОГО О СТАРОСТИ И КРАСОТЕ)

Игорь П и л ь щ и к о в

Предметом нашего рассмотрения являются стихотворение Е.А. Баратынского "Всегда и в пурпуре и в злате..." из сборника "Сумерки" (А), автоперевод этого стихотворения на французский язык — "Le crépuscule" (Б) и два перевода эпиграммы Павла Силенциария из "Codex Palatinus" ("Prokritos esti, Philinna... — V, 258): "Тебе ль оплакивать утрату юных дней?" К.Н. Батюшкова (В) и "Pourrais-tu regretter l'inconstante jeunesse?" С.С. Уварова (Г). Для понимания семантики стихотворения (А) в контексте сборника "Сумерки" необходимо обратиться также к стихотворению Баратынского "Филида с каждою зимою..." (Д) /1/. На соотношенность стихотворений (А) и (Д) указано в книге Е. Лебедева [Лебедев 1985, с. 144–145]. Автопереводам Баратынского посвящена статья Л.Г. Фризмана [Фризман 1970]. Однако, будучи первой и единственной работой по этой теме, она имеет обзорный характер. Влияние поэзии Батюшкова на творчество Баратынского отмечается практически во всех работах по Баратынскому, но взаимосвязь текстов (А), (Б), (В) и (Г) еще не привлекала внимания исследователей.

Автопереводы Баратынского до сих пор не привлекались для интерпретации их русских оригиналов. Между тем, несмотря на жанровые различия между русским лирическим стихотворением и французским прозаическим переводом, рассмотрение оригинального текста и автоперевода как реализации единой инвариантной структуры оказывается — по ряду причин — закономерным. Во-первых, трансформации текста происходят в том направлении, которое диктует динамика всего творчества. Во-вторых, Баратынский переводил не целый сборник стихов, а отдельные стихотворения, стремясь, по-видимому, сохранить исходные межтекстовые связи. Поэтому автоперевод часто эксплицирует темы и мотивы, латентно

содержащиеся в соответствующем русском тексте, но эксплицитно развернутые в других текстах. В-третьих, автопереводы могут включать в себя термины различных редакций русского текста (проясняя таким образом характер отношений между ними) или завершать трансформацию, заданную движением от одной русской редакции к последующей. В-четвертых, автоперевод часто проясняет семантическую структуру исходного текста. Текстуальные синонимы могут переводиться серией тождественных лексем. В случае, когда исходный текст задает противопоставленные полюсы, эксплицируя термины лишь одного из полюсов, автоперевод может максимально реализовать конститутивные текстуальные оппозиции. Все это делает обращение к автопереводам не только необходимым, но и неизбежным.

(А) *Всегда и в пурпуре и в злате,
В красе негаснущих страстей,
Ты не вздыхаешь об утрате
Какой-то младости своей.
И юных граций ты прелестней!
И твой закат пышней, чем день!
Ты сладострастней, ты телесней
Живых, блистательная тень!*

(1840)

(Б) *Toujours éblouissante de parure, toujours puissante de passion inassouviés, tu ne soupçonnes pas même que ton printemps est bien loin de toi, et te voilà plus brillante que toutes nos grâces nouvelles, et ton crépuscule a plus de feu que leur froide aurore. L'esprit de voluptés l'anime mieux que leur existence végétative. Ombre ardente, tu soumets celles qui sont à celle qui n'est plus.*

(1843)

Текст (А) и, соответственно, (Б), организует система трех оппозиций, раскрывающих антитезу “ты — другие”:

(+)		(—)
огонь	vs.	холод
старость	vs.	молодость
смерть	vs.	жизнь

“Огонь” ассоциируется со “старостью” — “смертью”, а “холод” — с “молодостью” — “жизнью”, в результате чего появляется финальный оксюморон “блистательная тень” = “*ombre ardente*”. (Б) эксплицирует оба полюса каждой оппозиции, в то

время как в (А) “холод” и “смерть” заданы самой антитетической структурой, но не находят себе лексического выражения /2/. Первая оппозиция задана в (А) только эпитетом “негаснувших”; (Б) дает также эпитет “froide” и переводит “прелестней” как “plus brillante”, а “пышней” как “a plus de feu”. Оппозиция “старость — молодость”, помимо прямого лексического выражения (“какой-то младости”, “юных граций”), реализуется и через метафору “возраст — время суток”. Рассматриваемое противопоставление проявляется в (А) как оппозиция “закат — день”, а в (Б) — “crépuscule — aurore” (таким образом смыкая тему стихотворения с метатемой сборника — “сумерки” /3/; “le crépuscule”, кроме того, выносится в заглавие (Б) /4/). (Б) эксплицирует вышеописанную систему оппозиций: “et ton crépuscule a plus de feu que leur froide aurore”. В 1-й редакции (А) строка “И твой закат пышней, чем день” звучала: “И ночь твоя светлей, чем день” (с семантикой “света/огня”, восстановленной в (Б) /5/). Такая конструкция возникает в 1-й редакции (А) как “предвестие” (термин А.К. Жолковского) оксюморона последней строки. Однако для Баратынского, по-видимому, важно было снять “однозначные” термы “ночь” и “день”, ввести семантику “переходности”, которая во 2-й редакции (А) выражается одним термом (“закат”), а в (Б) — двумя (“crépuscule” и “aurore”). Таким образом, (Б) завершает трансформационную тенденцию, начатую во 2-й редакции (А):

ночь	vs.	день (А1)
закат	vs.	день (А2)
crépuscule	vs.	aurore (Б)

Последнее предложение (Б) позволяет интерпретировать противопоставление “тьнь — живые” (А) как реализацию оппозиции “смерть-жизнь”: “Ombre ardente, tu soumets celles qui sont à celle qui n'est plus”. Выражение “qui n'est plus” означает у Баратынского именно смерть. Так, например, в автопереводе стихотворения “На смерть Гете” [Баратынский 1982, с. 140] Баратынский переводит “Погас!” как “il n'est plus” [Баратынский 1914, с. 193]. Ср.: в сделанном примерно в то же время французском прозаическом переводе И. Головина: “Il s'est éteint” [Golovine 1845, с. 443]. Характерно, что в парадоксальной структуре (А)—(Б) “той, которой больше нет” (“celle qui n'est plus”) атрибутируются “негаснущие страсти”. В (А) меньшая, чем в (Б) проявленность противопоставления “смерть—жизнь” компенсируется эффектным enjambement /6/ и выделенной позицией

оксюморона (конец текста). Финальный оксюморон “блистательная тень”, таким образом, конденсирует впечатляющий образ сумерек, более ярких, чем день; смерти, более живой, чем жизнь.

Однако “примирение противоречий” в оксюморе “блистательная тень” (“*ombre ardente*”) оказывается не окончательным. В сборник “Сумерки” включено также стихотворение (Д):

Филида с каждою зимою,
Зимою новою своей,
Пугает больше наготовю
Своих старушечьих плечей.

И, Афродита гробовая,
Подходит, словно к ложу сна,
За ризой ризу опуская,
К одру последнему она.

(1838 ?)

Оба стихотворения — (А) и (Д) — имеют одинаковую стиховую организацию /7/. Текстов с таким именно сочетанием строфики, рифмовки, метра и размера в “Сумерках” всего два. Пафос (Д) прямо противоположен пафосу (А). Смерти, более живой, чем жизнь, противопоставляется смерть, неотвратимо наступающая как предел жизни. Противопоставленность стихотворений возникает уже на уровне жанров: мадригал vs. эпиграмма (при том, что стихотворения эти, по всей видимости, посвящены разным женщинам /8/). Подобно тому как оксюморон в (А)—(Б) конденсирует смысл и технику стихотворения, смысл (Д) сосредоточен также в оксюморе (“Афродита гробовая”) /9/. Смысл первого оксюморона — “живая смерть”, второго — “мертвая жизнь”. (Д) актуализирует те же семантические единицы, что и (А)—(Б) (холод, старость, смерть), производя аксиологическую инверсию. Кроме того, “старость” и “смерть” ассоциируются теперь не с “огнем”, а с “холодом”. Между прочим, (Д) эксплицирует непроявленную в (А) и представленную лишь на одном антитетическом полюсе (Б) метафору “возраст — время года” /10/. “Printemps” (весна) молодости (Б) оказывается противопоставленной “зиме” старости (Д). Е. Лебедев точно обозначил организующие (А) и (Д) полюса: “Вечерняя заря хочет стать утренней; зима прикидывается весной” ([Лебедев 1985, с. 145]; в целом, однако, предложенная автором интерпретация представляется слишком односторонней, не учитывающей “игры”, романтической “иронии”, присутствующей в стихах Баратынского).

Принципиально важным является то, что автоинтертекст у Баратынского строится по тем же принципам амбивалентности, неоднозначности решения, что и внутритекстовые структуры. Так, например, в стихотворении “Предрассудок! он обломок...” ([Баратынский 1982, с. 277]; французский автоперевод “Le prejuge” — [Баратынский 1914, с. 198]) двойственность прошлого, которое живо и мертво одновременно, устанавливает крайне неоднозначные отношения между жизнью и смертью. Если в (А)—(Б) смерть оказывается живее жизни, то в этом стихотворении смерть — источник жизни: “Cendres qui vous ont donné la vie” (ср. “дряхлолетнего отца”), а “младые силы” (силы жизни) оказываются отце у б и й с т в е н н ы м и : французский текст дает в качестве эквивалента строке “Воздержи младую силу” — “arretez vos efforts parricide” /11/. Подобно тому, как в (А)—(Б) смерть — еще не “nuit”, но “crépuscule”, т.е. п е р е х о д от дня к ночи, совмещающий их характеристики, в “Le prejuge” она также переход — от существования к несуществованию: агония (“respectez son agonie”).

Вообще, характерные для Баратынского “амбивалентные” текстовые структуры конструируются с помощью следующих основных приемов:

1. При сохранении противопоставленности полюсов “+” и “—” меняются местами (аксиологическая инверсия);

2 и 3. При развертывании текста либо максимально сближаются исходно противопоставленные полюсы /12/, либо дифференцируется исходное единство /13/;

4. Кроме того, в построении некоторых текстов важную роль играет оксюморон.

Изоморфизм имманентных текстовых структур и структуры автоинтертекста лежит в основе сборника “Сумерки”, превращая серию стихотворений в когерентный текст.

Принцип амбивалентности организует у Баратынского не только текст и автоинтертекст, но и т р а н с ф о р м а ц и и , происходящие в рамках одного текста. В (Б) предикат (А) “быть более телесным” (“ты телесней...”) — при том, что антиномия “душа — тело” релевантна для всего сборника “Сумерки” — переводится предикатом “anime mieux” (“одушевляет более”...). Тот же принцип, как мы увидим далее, лежит и в основе интертекстуальных трансформаций.

Обратимся к сопоставлению (А) и (В).

(В) Тебе ль оплакивать утрату юных дней?

Ты в красоте не изменилась

И для любви моей

От времени еще прелестнее явилась.

Твой друг не дорожит неопытной красой,

Незрелой в тайнствах любовного искусства.

Без жизни взор ее стыдливый и немой

И робкий поцелуй без чувства.

Но ты, владычица любви,

Ты страсть вдохнешь и в мертвый камень,

И в осень дней твоих не погасает пламень,

Текущий с жизнью в крови.

(1817—1818 ?)

Оба текста обращены к “постарелой красавице” [ГА, с. 32]:

(В)

Тебе ль о п л а к и в а т ь у т р а т у
ю н ы х д н е й ?

(А)

н е в з д ы х а е ш ь о б у т р а т е

Какой-то м л а д о с т и с в о е й . . .

Красота старости противопоставляется красоте молодости, причем первая получает позитивную оценку, последняя — пейоративную:

(В)

От времени еще п р е л е с т н е е я в и л а с ь .

Твой друг не дорожит н е о п ы т н о й к р а с о й . . .

(А)

И ю н ы х г р а ц и й т ы п р е л е с т н е й . . .

Метафорическим эквивалентом “жизненности” и “страстности” является “огонь”:

(В)

Ты в к р а с о т е н е и з м е н и л а с ь . . .

Ты с т р а с т ь в д о х н е ш ь . . .

... Н е п о г а с а е т п л а м е н ь . . .

(А)

В к р а с е н е г а с н у щ и х с т р а с т е й . . .

Все это предельно сближает тексты Батюшкова и Баратынского. Стихотворение Батюшкова явно входит в интертекстуальное поле стихотворения Баратынского (“интертекстуальным сигналом” (термин И.П. Смирнова), оповещающим о “присутствии” текстов Батюшкова в “Сумерках”, является, как известно, 1-я строка стихотворения “Рифма”). Но последующий анализ демонстрирует нечто более важное, чем сходство и интертекстуальные переключки: прямо противоположные принципы организации обоих текстов. (В) организуется системой оппозиций:

старость	vs.	молодость
жизнь	vs.	безжизненность

“Старости” атрибутируется “жизнь”, “молодости” — “безжизненность”, что закономерно приводит к апологии старости. В (А) “жизнь” остается за “молодостью”:

старость	vs.	молодость
смерть	vs.	жизнь

Но смерть парадоксально оказывается живее, чем жизнь (как и “ночь светлей, чем день”). Поэтому у Батюшкова безжизненная молодость способна лишь на “поцелуй без чувств а”, а о живой старости говорится: “Ты страсть вдохнешь и в мертвый камень”; если у Баратынского “сладо страстная” “тень” торжествует над “живыми”, то у Батюшкова ей удастся восторжествовать лишь над бессильными и безжизненными. Таким образом, Баратынский трансформирует традиционный материал, исходя из принципов собственной поэтики.

Вторая линия интертекстуальных переключек проходит между (В) и (Г). (Г):

*Pourrais-tu regretter l'inconstante jeunesse?
 Tes traits n'ont rien perdu de leur vive beauté.
 Crois-moi, mon aimable maitresse,
 Le temps, qui détruit tous, a pourtant respecté
 Et tes appas et notre ivresse.
 Une beauté novice est moins faite aux amours,
 Son ardeur incertaine use de cent détours,
 Dont ne se sert jamais la nôtre;
 Mais habile à jouir, savante en volupté,
 Ton automne vaut mieux que le printemps d'une autre,
 Ton hiver a des feux que n'a pas son été.*
 (1817—1818 ?)

В (Г) полюс “молодости” представлен как “une beauté novice”, чему в (Б) соответствует “graces nouvelles”. Кроме того, (Г) содержит терм “jeunesse”; в (В) — “юные дни”, в (А) — “младость”, в (Б) — “printemps” (ср. ниже метафоры “возраст — время года”). “Ombre a r d e n t e” (Б) оказывается противопоставленной “son <beauté novice. — И.П.> a r d e u r incertaine”. (Г) оканчивается строками, лексико-синтаксическая конструкция которых воспроизводится в центральной (с точки зрения организующих текст оппозиций) синтагме (Б). (Г):

*T o n automne vaut m i e u x q u e
le printemps d'une a u t r e
T o n hiver a d e s f e u x q u e
n'a pas s o n été*

(Б):

*... t o n crépuscule a p l u s d e f e u
q u e l e u r froide aurore.*

Ср. параллельную конструкцию в (Б): “L'esprit des voluptés l'anime m i e u x q u e . . .” (“Ты” наделяется в (Г) тем же качеством “savante en volupté”; ср. также соответствующие строки (В) и (А):

(В) *И в о с е н ь д н е й твоих не погасает
п л а м е н ь . . .*

(А) *И ночь твоя светлей, чем день
И твой закат пышней, чем день*

Отметим, что оксюморонный финал (Г) ближе к структуре (А) — (Б), чем заключительные строки (В) /14/. Перевод Уварова еще в большей степени, чем перевод Батюшкова, иллюстрирует представление авторов [ГА] о поэзии Павла Силенциария: “В этих стихах узнаем мы нравы народа, привыкшего выспать цену наслаждений искусным смешением впечатлений противоположных. Греки давали иногда наслаждению томный вид меланхолии; статуя Смерти они нередко ставили посреди пиршеств и чаш веселия” [ГА, с. 31]. Можно предположить, что комментарии к антологическим стихам также повлияли на восприятие их Баратынским, так сказать, “приблизили” к нему эти стихи. “Искусное смешение впечатлений противоположных” не чуждо и поэтике Баратынского. Парадоксальные отношения между жизнью и смертью также неоднократно становились темой его стихов. Известно, что антологические стихи Батюшкова повлияли на развитие различных жанров русской поэзии. В нашем же случае “превращение” греческой эпиграммы в мадригал как бы санкционировано комментарием авторов

[ГА], по мнению которых “мысли и оборот” одной из эпиграмм Павла “напоминают французские мадригалы” [ГА, с. 34] /15/.

Античный подтекст (А)—(Б) становится еще более явным, если учесть, что первая строка (А) (“*Всегда и в пурпуре и в злате*”) — цитата из эпиграммы Антипатра Сидонского (V11, 218):

*Ten kai ama chryso kai alurgidi kai syn Erōti
thryptomenen, apalēs Kypridos abroteran...*
(Anthologia, с. 315)

Перевод на латинский язык:

*Illam simul et auro et purpura-veste et comite Amore
luxuriantem, tenera Cypride delicatiorē...*
(Anthologia, с. 315)

(Полный текст эпиграммы в русском переводе см. в “Приложении”). Компаративная конструкция “*apalēs Kypridos abroteran*” соотносится с компаративными конструкциями (А)—(Б), в интертекстуальное поле которых входят, таким образом, два античных претекста. Прилагательному “*abroteran*” соответствуют сразу несколько термов (А)—(Б): “*пышной*”, “*прелестней*”, “*plus brillante*”. Акцентирование мотива смерти при аранжировке темы старости может быть объяснено жанрово-тематической спецификой второго претекста (эпитафия).

Интерес Баратынского к Палатинской антологии мог возникнуть не только в связи с книгой Батюшкова и Уварова, но и в связи с первыми русскими переводами греческих эпиграмм в размерах подлинника, выполненных Д.В. Дашковым. Переводы Дашкова появились в “Северных цветах” и в “Полярной звезде” на 1825 г., где были помещены и многие произведения Баратынского.

Таким образом, (А) оказывается связанным с “античным циклом” “Сумерек”. С еще большим основанием можно утверждать это о стихотворении (Д). В сборнике оно помещено сразу вслед за стихотворениями “Алкивиад”, “Ропот” и “Мудрецу”, имеющими несомненно “античную” окраску. Имя “Филида” паронимически соотносится с именем адресата эпиграммы Павла Силенциария (“Филинна”) /16/, что косвенно подтверждает возможность знакомства Баратынского с оригинальным текстом эпиграммы. Имя “Филида” (“*Phyllis*”) в сочетании с образом женщины, поведение которой не соответствует ее почтенному возрасту, также вызывает ассоциации с античной эпиграмматической традицией. Так, у Марциала имя “Филлида” встречается в четырех эпиграммах (X, 81; XI, 29;

XI, 49 (50); XII, 65), причем в одной из них (XI, 29) Филлида — старуха:

*Languida cum vetula tractare virilia dextra
Coepisti, iuglor pollice, Phylli, tuo.*

(Martialis, c. 263)

Предсмертный возраст любвеобильной старухи также нередко является объектом насмешек. Ср. у того же Марциала:

*Non possum vetulam. Quereris, Matrinia? possum
Et vetulam, sed tu mortua, non vetula es.*

(III, 32; Martialis, c. 66)

У Баратынского эта традиционная сатирическая тема /17/ получает необычную и неожиданную стилистическую окраску. Собственно, вся эпиграмма построена на стилистическом контрасте: в “марциаловском” сниженно-эротическом ключе дана лишь первая строфа; вторая же строфа, аранжированная славянизмами (“ложе”, “риза”, “одр”), выводит стихотворение в обобщенно-философский план “Сумерек”. “Стилистическая многоплановость позволила Баратынскому придать <эпиграмме. — И.П.> <...> небывалую емкость и разрабатывать в ней проблемы сложнейшие”, — отмечал Е.Г. Эткинд [Эткинд 1973, с. 39]. Стилистический контраст также корреспондирует с основными принципами поэтики Баратынского.

И.М. Тойбин писал о “Сумерках”: “... книга обильно насыщена мотивами и образами античности, которые <...> придают ей совершенно необычайный колорит” [Тойбин 1988, с. 112]. Это относится и к стихотворениям, не связанным “напрямую” с античной тематикой (яркий пример — (А) и (Д)). Однако в литературе о Баратынском сложилось несколько одностороннее представление об образе античности в творчестве поэта. Внимание исследователей привлекали стихотворения, задающие античность как абсолютную антитезу современности, античность как гармонический идеал. Но в поэтическом мире Баратынского нет абсолютных антитез, нет и представления о гармонии как универсальной норме. Для поэта равно существуют как античность внутренне цельная, так и античность внутренне противоречивая. Баратынский — поэт, ставящий вопросы, но не предлагающий однозначных ответов. В поэтическом мире Баратынского альтернативные картины мира конструируются в качестве равновозможных.

П р и м е ч а н и я

- 1/ (А) цит. по: [Баратынский 1982, с. 280]; строка 6 первой редакции — там же, с. 483. (Б) — [Баратынский 1914, с. 197]. (В) и (Г) цит. по: [ГА, с. 32, 42]; (Д) — [Баратынский 1982, с. 284].
- 2/ Ср.: “Иногда логический ход мысли стихотворения <Баратынского. — И.П.> как бы сцепляет разбросанные в отдельных строчках образы, возвращает строки назад, распределяет образы-понятия по категориям, реализует таким образом главную идею стихотворения” [Burton 1985, с. 184].
- 3/ В название сборника Баратынский “вкладывал двойное содержание: сумерки жизни, сумерки поэзии” [Вадуро 1981, с. 392].
- 4/ Заглавие (Б) отсутствует в автографе Баратынского, но имеется в копии Н.Л. Баратынской [Баратынский 1914, с. 321]. Однако “копии, сделанные Н.Л. Баратынской <...>, имеют несомненную, значительную ценность, почти равную оригиналу” [М.Л. Гофман; Баратынский 1915, с. 273].
- 5/ С точки зрения синтаксического значения французская конструкция является эквивалентом русской: “конструкция с глаголом avoir может выражать признак субъекта. <...> Определяющее значение оборота, вводимого глаголом avoir, выступает более четко, если <...> <объект глагола avoir. — И.П.> обозначает <...> свойство, размеры <субъекта. — И.П.>, и т.п.” [Гак 1988, с. 161]. Конструкция “субъект + avoir + du + объект” переводится на русский язык либо конструкцией с прилагательным либо с глаголом “обладать”, либо оборотом “У него есть...” [Гак 1988, с. 161].
- 6/ Тот же прием, что и в стихотворении “На что вы, дни!...” (см. [Гинзбург 1974, с. 86]).
- 7/ Оба стихотворения написаны 4-стопным ямбом и представляют собой 2 катрена с перекрестной рифмовкой; рифмы нечетных строк женские, четных — мужские.
- 8/ Баратынский часто переадресовывает альбомные мадригалы, “он не видит в них памятного знака, потому что в них самих нет ничего от их адресата”. В конце концов стихотворение вообще отрывалось от конкретного адресата, “живое тело” превращалось в “скульптурный портрет, изваянный рукой художника” [Вадуро 1989, с. 289, 293]. Так же легко Баратынский лишал направленности на конкретную личность и эпиграммы. (Д) явно не может продолжать оставаться в “Сумерках” эпиграммой на Е.М. Хитрово, ко времени составления сборника уже умершую. “Эпиграммы Баратынского, будучи связанными с конкретными лицами и событиями, приобретают обычно более общее значение и смысл” [Тойбин 1988, с. 71]. Ср.: эпиграмма нередко “восходит к подлинному событию или прототипу, но существует как самостоятельное поэтическое произведение, воспринимаемое и вне всякого комментария” [Эткинд 1973, с. 28; см. также с. 32].

- 9/ См.: [Семенко 1970, с. 243].
- 10/ О соотношенности у Баратынского времени года и времени суток см. [Pratt 1984, с. 91].
- 11/ Ср.: в стихотворении Баратынского “Недоносок” [Баратынский 1982, с. 281] бессмертное существо “порождает” “недоносок=avortop=мертвоорожденного”.
- 12/ Ср.: “Баратынский — поэт индивидуальных контекстов и совмещенных противоречий” [Гинзбург 1974, с. 84].
- 13/ О “дифференцирующем” стиле Баратынского см. [Семенко 1970, с. 240–241].
- 14/ И, кстати, ближе к греческому оригиналу (что вполне естественно, если учесть, что Батюшков переводил не оригинал, а текст Уварова). Ср.:
*Son gar eti phthinopōron hyperteron eiaros allēs,
 heima son allotriu thermoteron thereos.*
 [Anthologia, с. 107]
- Перевод на латинский язык:
*Tuus enim adhuc autumnus potior est vere alius;
 hiems tua aliena calidor aestate.*
 [Anthologia, с. 107]
- (Полный текст эпиграммы в русском переводе см. в “Приложении”).
- 15/ Сборник “Сумерки” построен так, что необходимость однозначной жанровой интерпретации отдельного текста, в сущности, снята. Поэтому если “с точки зрения” новоевропейской жанровой системы (А) и (Д) представляют противоположные жанры, то, с другой стороны, оба стихотворения могут рассматриваться как принадлежащие к жанру античной эпиграммы (указано Ю.М. Лотманом). О возможности подобной жанровой игры см.: [Эткинд 1973, с. 27].
- 16/ Хотя имена “*Philinna*” и “*Phyllis*” содержат разные корни, это различие вряд ли учитывалось европейским человеком Нового времени (указано М.Л. Гаспаровым).
- 17/ Ср. эпиграммы Палатинской антологии (V, 21; XI, 71; XI, 425).

Л и т е р а т у р а

Баратынский 1914–1915

БОРАТЫНСКИЙ Е.А. Полн.собр.соч. Т.1. — СПб., 1914; Т. 2. — Пг., 1915.

Баратынский 1982

БАРАТЫНСКИЙ Е.А. Стихотворения. Поэмы. — М., 1982.

Вацуро 1981

ВАЦУРО В.Э. Е.А. Баратынский // История русской литературы в 4 томах. — Т. 2. — Л., 1981.

Вацуро 1989

ВАЦУРО В.Э. С.Д.П. Из истории литературного быта пушкинской поры. — М., 1989.

Гак 1988

ГАК В.Г. Русский язык в сопоставлении с французским. — М., 1988.

ГА

О греческой антологии. — СПб., 1820.

Гинзбург 1974

ГИНЗБУРГ Л.Я. О лирике. — Л., 1974.

Лебедев 1985

ЛЕБЕДЕВ Е. Тризна. Книга о Е.А. Боратынском. — М., 1985.

Семенко 1970

СЕМЕНКО И. Поэты пушкинской поры. — М., 1970.

Тойбин 1988

ТОЙБИН И.М. Тревожное слово. О поэзии Е.А. Баратынского. — Воронеж, 1988.

Фризман 1970

ФРИЗМАН Л.Г. Прозаические автопереводы Баратынского // Мастерство перевода. — Сб. 6. — М., 1970.

Эткинд 1973

ЭТКИНД Е.Г. Пушкин-эпиграммист // Уч. зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена. — (Пушкинский сб.). — Псков, 1973.

Anthologia 1864

Epigrammatum Anthologia Palatina. — Vol. I. — Paris, 1864.

Burton 1985

BURTON D. Стихотворение Боратынского "Благословен святое возвестивший..." // Russian Literature. — 1985. — Vol. XVII. — №. 2.

Golovine 1845

GOLOVINE I. La Russie sous Nicolas I-er. — Paris, 1845.

Martialis M.

VALERII MARTIALIS Epigrammaton libri. — Leipzig, 1976.

Pratt 1984

PRATT S. Russian Methaphysical Romanticism. The poetry of Tiut-shev and Boratynskii. — Stanford, 1984.

П р и л о ж е н и е

Павел Силенциарий

Краше, Филинна, морщины твои, чем цветущая свежесть
Девичьих лиц, и сильней будят желанье во мне,
Руки к себе привлекая, повисшие яблоки персей,
Нежели дев молодых прямо стоящая грудь.
Ибо милей, чем иная весна, до сих пор твоя осень,
Зимнее время твое лета иного теплей.

Антипатр Сидонский

Здесь поживает Лаида, которая в пурпуре, в злате,
В дружбе с Эротом жила, нежной Киприды пышной;
В морем объятom Коринфе сияла она, затмевая
Светлой Пирены родник, Паффия между людьми.
Знатных искателей рой, многочисленной, чем у Елены,
Ласк домогался ее, жадно стремился купить
Миг наслажденья продажной любовью. Душистым шафраном
Здесь на могиле ее пахнет еще и теперь;
И до сих пор от костей, впитавших в себя благовонья,
И от блестящих волос тонкий идет аромат...
В скорби по ней растерзала прекрасный свой лик Афродита,
Слезы Эрот проливал, громко стеноя о ней.
Если бы не были ласки ее покупными, Элладе
Столько же бед принесла б, как и Елена, она.

Пер. Л. Блуменау

(Греческая эпиграмма. — М., 1960. — С. 295, 151)

БАРАТЫНСКИЙ И ЛЕРМОНТОВ

Инна Булкина

Постановка проблемы, заявленная в заглавии статьи, требует некоторого уточнения. Здесь следует определить, о какого рода связи будет идти речь: имеется ли в виду преемственность, закономерное усвоение традиции (от старшего — к младшему) или есть смысл говорить лишь о единичного характера заимствованиях. Отдельные случаи подобий и совпадений в творчестве двух поэтов были указаны в работах Л. Семенова, Н. Гудзия и С. Шувалова /1/, при этом в статье последнего прямо сказано об отсутствии влияния Баратынского на Лермонтова и несущественном характере заимствований. В более ранних статьях, к которым, собственно, и восходили перечисленные нами работы, вопрос ставился шире. Так, Шевырев /2/ говорит не столько об источниках отдельных стихов, сколько о заимствовании приема (*la pointe*), причем называет именно те произведения Лермонтова (“Не верь себе...”, “1-е января” и “Дума”), которые позднейшие исследователи лермонтовского творчества относили к его “ораторскому” стилю и связывали с влиянием французской обличительной поэзии. Характерно, что Шевырев указывает на “нерусскую” природу” этого приема и у Баратынского, его связь с традициями французского красноречия.

Вопрос о влиянии решался отрицательно и в советском лермонтоведении, причем в силу особенностей лермонтовской поэтики.

Так, Л.Я. Гинзбург, разбирая раннее лермонтовское подражание “Разуверению” (“Оставь напрасные заботы...”, 1832), уже здесь отмечает существенное отличие лермонтовского стиля: акцентированное лирическое “я”, тогда как у Баратынского при тщательной детализации переживания “я” “лишено конкретного содержания” /3/.

Б.М. Эйхенбаум, рассматривая другую, подсказанную самим Лермонтовым /4/ аналогию (“Нет, обманула вас молва...”

и “Расстались мы, но твой портрет...”), выделяет существенную разницу в применении приема: если в миниатюре Баратынского пуантировка оказалась подготовленной развитием традиционной метафоры (“но вас носил в святые сердца”), то лермонтовский *pointe* в конце ничем на первый взгляд не мотивирован и потому производит впечатление прежде всего резкостью и неожиданностью приема /5/.

При этом и Гинзбург, и Эйхенбаум пишут не о влиянии, а о работе на чужом материале, что связано с общими определениями лермонтовской “эклектики”: заимствования из Баратынского стоят в общем ряду с массой других заимствований. Согласно Эйхенбауму, такой принцип работы характерен для писателей, “замыкающих собой литературную эпоху” /6/.

Мы ставим вопрос о Лермонтове и Баратынском в контексте проблемы “ораторской” лирики и взаимоотношения различных риторических традиций.

Баратынский долгое время был признан лишь как образцовый элегик, очень немногие (чуть ли не единственный — Пушкин) видели в нем “поэта мысли”: “он у нас оригинален, ибо мыслит” /7/; эволюция Баратынского прошла для современников практически незамеченной, и “Сумерки”, по свидетельству М.Н. Лонгинова, произвели впечатление “привидения, явившегося среди удивленных и недоумевающих лиц, не умевших дать себе отчета в том, какова эта тень, и чего она хочет от потомков” /8/.

Цена Баратынского как элегика, и друга, и критики сходилась на некотором архаизме его “французского остроумия”: как и в случае с И.И. Дмитриевым, оно ценилось как достоинство светское, но не поэтическое (интересно, что сам Баратынский был противоположного мнения) /9/.

Как бы то ни было, но холодная риторичность и сентенциозность выделяла Баратынского в общем ряду современных ему лирических поэтов. Никогда это не почиталось за достоинство, хотя именно стройность логической конструкции, четкость формулировок и “холод ума поверяющего” в сочетании с присущей элегическому жанру эмоциональной интенцией и создавали то неповторимое равновесие, которое позволяло Пушкину писать: “Никто более Баратынского не имеет чувства в своих мыслях и вкуса в своих чувствах” (Пушкин, 53).

“Новая дорога”, открытая Баратынским в элегическом роде, была связана с “языком чувств” (высказывание Плетнева

/10/) или “метафизическим языком”. Определение Плетнева вызвало общее неудовольствие, однако оно отражало противоречие в самом новаторстве: Баратынский осуществил риторический элемент в жанре, изначально лирическом и исторически противопоставленном одической декламационности (Лермонтовская “Дума”, таким образом, завершает процесс: лирический жанр обретает общественный резонанс). Обнажение логической конструкции, характерное для композиции миниатюр Баратынского, собственно, и производило впечатление холодной рассудочности французской школы, — с одной стороны, и непривычного “сюжетного” развития эмоции, отчетливого “языка чувств”, — с другой.

Традиционный адресат любовной элегии в “риторическом” жанре Баратынского превращается в собеседника-оппонента (блестящий пример тому — “Признание”). Однако ораторский жест в такой ситуации редуцируется до камерного объяснения, “салонного остроумия”. Миниатюра Баратынского, в отличие от тютчевского “фрагмента”, ведет свое происхождение не от монументальных “витийственных” жанров /11/, а от периферийных и пришедших им на смену “мелочей”, из культуры салона. Существенное значение имеет адрес такой поэзии: ораторская установка, направленность поэтического слова к огромной аудитории, в которой зачастую видится противник (гражданская инвектива), — ей противопоказаны.

В так называемых сентенциях (“Череп”, “Истина”, “Смерть”) и позже у Баратынского отсутствует характерный для поэтической риторики отчетливый жест в сторону “слушателя”-адресата (ср. у Тютчева: “Не то, что мните вы, природа...” или лермонтовское “Мне хочется сказать великому народу: Ты жалкий и пустой народ!...”). В этом смысле показательно также применение Лермонтовым местоимения “мы”).

В статье, специально посвященной взаимоотношениям поэта и читателя (“О собеседнике”), Мандельштам сравнивает поэзию Баратынского с письмом, запечатанным в бутылку и адресованным тому “таинственному собеседнику”, который найдет ее /12/. Здесь определено характерное свойство поэтики Баратынского — отсутствие к о н к р е т н о г о адресата (“...стихотворение <...> ни к кому в частности определенно не адресовано”), что особенно бросается в глаза в произведениях, представляющих собой монолог, обращенный к некоему “ты”. В большинстве случаев адресатом, воображаемым собеседником становится собственный персонаж, а не читатель,

и его отношения с автором строятся не в плоскости социальной или идеологической, но по степени умозрения, в плоскости конкретного-абстрактного. Так автор-поэт Евгений Баратынский апеллирует к Поэту. Причем можно проследить градации этого основного героя “Сумерек” в поэтической ткани сборника: от возрастных ипостасей — “поэт-юноша” (“Здравствуй, отрок...”) и “поэт-старец” (“Что за звуки...”) /13/ — к Поэту (“Толпе тревожный день приветен...”), “художнику слова” (“Все мысль да мысль”) и (в “Осени”) к “оратаю жизненного поля”. Здесь также существенно, что в традиционной ситуации “Поэт и Чернь” автор апеллирует к Поэту, хотя более привычен обратный адрес: “Подите прочь, какое дело...”.

Такого рода “эзотерическое” красноречие может характеризоваться в свете классических определений поэтической системы Баратынского, “сомкнутой в собственном бытии” (Киреевский /14/), но может опираться также на мировоззренческие установки, заявленные в поэтической “философии”. От свойственного карамзинистам разочарования в просветительском пафосе — ср. характеристику “разумного мужа” в Послании Гнедичу:

*Он не пытается, уверенный забавно
Во всемогуществе болтанья своего,
Им в людях изменить людское естество*
(Баратынский, 44) /15/

— он приходит к замкнутой формулировке “в искусстве находить возмездие искусства”. Такова концовка “Финляндии” — элегии, открывавшей первый сборник Баратынского:

*Я, невнимаемый, довольно награжден
За звуки звуками, а за мечты мечтами.*
(Баратынский, 10)

Последний сборник — “Сумерки” — завершает “Рифма”, окончательно оставляющая за Поэтом все тот же “возвращенный звук”:

*Среди безжизненного сна,
Средь гробового хлада света,
Своею ласкою поэта
Ты, Рифма! радуешь одна.
Подобно голубю ковчега,
Одна ему с родного берега,
Живую весть приносишь ты;*

Одна с божественным порывом
Миришь его своим отзывом
И признаешь его мечты!

(Баратынский, 303)

Рифма как “внутренний отзыв” становится аллегорией “индивидуальной поэзии”, замещая “сочувствие” “созвучием” /16/.

Итак, с одной стороны, перед нами “сомкнутая в собственном бытии” эзотерическая риторика, ставшая, тем не менее, существенным звеном в традиции русской ораторской поэзии, с другой, — “обличительная” лирика Лермонтова, резкая инвектива, интонационно восходящая к “Ямбам” Барбье, “стиху прямой агрессии”. Высказывания Баратынского о Барбье известны и достаточно часто цитировались, когда речь заходила о рецепции французской политической поэзии в России. Здесь существенно противопоставление “поэзии новых сердечных убеждений” и “поэзии индивидуальной”, которая “одна для нас естественна” /17/. Показательно, что говоря о “поэзии общественной”, Баратынский видит проблему в отсутствии “сердечных убеждений”, предполагая “убеждение” в его самодовольном значении (как состояние, а не как действие). В целом, для того рода красноречия, которого придерживался Баратынский, характерно акцентированное внимание к образу автора-оратора, очевидно восходящее к карамзинистской эстетике с ее известной формулировкой: “живи, как пишешь, и пиши, как живешь”. Наиболее отчетливо требования “пиитической диэтики” выражены в батюшковской статье “Нечто о поэте и поэзии”, где постулируется тезис о прямой зависимости произведений поэта от его образа жизни. Нравственный закон, сочетаясь с позицией “возвышенного поэта” (в витийственных жанрах) удерживал и от романтического демонизма, и от морального экспериментаторства, присущего в определенный момент писателям бальзаковского направления, к которым причисляли и автора “Героя нашего времени”. Не случайно при первом впечатлении Баратынского от знакомства с Лермонтовым возникает именно этот мотив: “... человек, без сомнения, с большим талантом, но мне морально не понравился...” /18/.

Вопрос о литературной позиции Лермонтова в свете концепций бальзаковского реализма подробно освещался в статье Ю.М. Лотмана “Поэтическая декларация Лермонтова” /19/. Применительно к нашей проблеме существенно прокомментированное в таком контексте субъектно-объектное “раздвоение”

авторской точки зрения, когда свое понимание задач поэтического творчества Лермонтов вкладывает в уста одновременно Писателя и Читателя (“Журналист, Писатель и Читатель”). Первое лицо и обличительный жест в “железных ямбах” Лермонтова в равной степени могут принадлежать и Поэту:

О, как мне хочется смутить веселость их,
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!...

(“Как часто, пестрою толпою окружен...”

— Лермонтов, 41) /20/

— и Черни:

... Какое дело нам, страдал ты или нет...

(“Не верь себе...” — Лермонтов, 33).

В конечном счете правом на “укор” лермонтовский Поэт наделен не в силу своей возвышенной отстраненности от “земных забот”; “сын фантазии” смешон и жалок посреди “железного века” и безнадежность позиции “олимпийца” с противоположными знаками описана Баратынским и Лермонтовым. Но как “один из них”, разделивший и их пороки, поэт получает возможность “вникнуть” в их сердца и узнать их.

Различие в направлении и содержании ораторского жеста коренится в различии авторской позиции. Снижение поэтической личности, даже некоторая декларация ее несовершенства и ее срывов (что затем становится одним из основных мотивов гражданской лирики Некрасова) находит свое продолжение и соответствие в резкости и “неточности” языка (“стиле неточных слов”, по определению Л.В. Пумпянского /21/), в ином арсенале средств воздействия — акценте на “волненье”, а не на “значение”. Характерно, что сходные процессы в смене риторических традиций происходят во французской поэзии: ср. наблюдения Мандельштама над стилем Шенье и новой романтической поэтикой эффекта и неожиданности /22/.

В этом контексте следует рассматривать лермонтовские реминисценции в “Сумерках”, сборнике противоречивом, стоящем особняком как на фоне современной ему литературной эпохи, так и на фоне предшествующего творчества Баратынского. “Сумерки” выходят в свет в 1842 году, через год после гибели Лермонтова и почти через десять лет после известных размышлений Баратынского о Барбье, о “поэзии общественной и индивидуальной”. Выход “Сумерек” тем знаменательней, что собрание стихотворений 1835 года Баратынский готовил как последнее и итоговое: “Кажется, оно в самом деле будет

последним и я к нему ничего не прибавлю. Время поэзии индивидуальной прошло, другой еще не созрело" /23/. В этом смысле "Сумерки" — реакция на изменившуюся литературную ситуацию, но, судя по впечатлению, ими произведенному (ср. высказывание М.Н. Лонгинова), "общественной поэзией" "Сумерки" так и не стали, по крайней мере не воспринимались как таковая. По структурным принципам, природе символического обобщения, идеологическим предпосылкам — последний сборник Баратынского сродни таким явлениям позднего романтизма, как "Русские ночи" В.Ф. Одоевского. Однако "обличительный" пафос "Сумерек" безусловно ощущается, и можно, помимо всего прочего, рассматривать сборник в плане восприятия Баратынским принципов "новой риторики". Восприятие это очевидно не однозначное и несколько корректирует привычную для нас ситуацию усвоения литературного опыта — от старшего к младшему.

Если мы, вслед за Шевыревым, а затем и Эйхенбаумом, говорим о некоторой зависимости ораторской лирики Лермонтова от риторических приемов Баратынского, то имеет смысл ставить вопрос, — с одной стороны, — об обратной связи и влиянии "общественной поэзии" на автора "Сумерек", и, с другой стороны, — о типологических различиях в образной системе. Свойственное стилю позднего Баратынского сгущение архаизмов, усложнение синтаксических конструкций существенно отличаются от простых и правильных построений Баратынского 20-х годов, "элегика французской школы". Вместе с тем, эзотерическая прихотливость словаря и синтаксиса составляют очевидную оппозицию риторике "неистовых" с ее отчетливо демократической установкой на газетную публицистику.

В этой связи мы подробно остановимся на завершающей сборник "Рифме", в которой традиционно принято видеть аллюзии лермонтовского "Поэта". Для нас актуален не столько сам факт прямого обращения, сколько вопросы типологии, открывающиеся при разработке традиционной темы.

Нам представляется, что впечатление лермонтовской реминисценции возникает даже не в сюжетном плане — общим здесь может быть лишь мотив утраты поэтом своего "назначения" в "железный век"; ощущение близости с лермонтовским текстом внушено собственно интонацией: разностопные ямбы "Рифмы" (особенно в центральной ее части) несут в себе "агрессию", несвойственную стиху Баратынского, и вызывают прямую ассоциацию с "поэзией новых сердечных убеждений".

Вместе с тем, ссылка на Батюшкова (“Когда на играх Олимпийских...”) создает характерный античный колорит, но это естественная для неоклассической батюшковской традиции греко-римская (“Когда на греческий амвон, когда на римскую трибуну...”), а не славянская, как у Лермонтова, античность. “Колокол на башне вечевой” у Лермонтова тем более не случаен, что первая “описательная” часть “Поэта” — парафраз на тему хомяковского “Клинка” — того, который

...на главах иноплеменных

Об Руси память зарубал. /24/

“Ржавчина времени” превращается у Лермонтова в “ржавчину презренья”: троп осложнен за счет обогащения символики и это представляется показательным. Баратынский в этом случае не выходит за пределы традиционных антологических аллегорий, и в целом его образная система тяготеет к эмблематике, к застывшим знаковым формулам (“Недоносок” — знаменательное исключение). Так, ср., например, “*vanitas vanitatum*” (“Что за звуки...”); в “Сумерках” это заглавие снято (хотя в цензурном экземпляре оно есть), но, помещенное в сборнике следом за “Здравствуй, отрок...” и составляющее с ним очевидное единство, стихотворение находится в большем соответствии с категорией *vanitas*, чем даже помещенное под таким заглавием в “Отечественных записках”, и, кажется, предполагает отсылку к батюшковской (переведенной из Мильвуа) элегии “Гезиод и Омир, соперники”. Поэт-юноша и поэт-старец представляются в “Сумерках” ипостасями времени, а треножник, от которого должен отказаться поэт (“... опрокинь же свой треножник ...”) — и знак мирской награды (по сюжету о поединке поэтов), и традиционная деталь античного быта, устанавливающая генезис мотива. Уже в лермонтовском контексте подобный код немислим.

Лермонтовская символика — более позднего, романтического происхождения, и основное ее свойство — не эмблематичность, застывание, как у Баратынского, а становление, смещение устойчивых значений, что, собственно, и составляет сюжет. Поэтому тропы в лермонтовской риторике — фигуры не вспомогательные, а конструктивные. В образном строе “Поэта” кинжал — одновременно и “грозное оружие былых времен”, и “последний судия”: лермонтовская “железная” тема, таким образом, вписывается в традицию гражданской поэзии 20-х годов, напоминая о пушкинском “Кинжале”. И хотя эпитет “железный” в этом стихотворении нигде впрямую к поэзии

не применяется, знаменательно, что естественный в этом сюжете “железный век” превращается в “изнеженный век”, а в семантическом поле его появляется “злато”:

*В наш век изнеженный не так ли ты, поэт,
Свое утратил назначенье,
На злато променяв ту власть, которой свет
Внимал в немом благоговенье?*

(Лермонтов, 28)

Таким образом, в изначальном конфликте поэта и времени оказываются сдвинутыми опорные определения традиционной оппозиции золотого века (поэзия) и железного века (торговля). Стершаяся поэтическая терминология неожиданно материализуется в конечном *pointe*:

...Иль никогда на голос мщенья

*Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья.*

(Лермонтов, 29)

Иными словами “золотой” век (ср. у Баратынского: Золотой и единственный век поэзии, противопоставленный “дряхлющему миру”, и призванная напомнить о нем антологическая атрибутика) здесь, в одном ряду с “блестками и обманами”, оказывается оправой для “ветхого мира”. Определения поэта и поэзии в этой системе находятся в противоположных рядах. И это кажется вполне естественным в создании образа Поэта, ломающего традиционные границы между возвышенным и низким, между Поэтом и толпой.

Видимо, потому так трудно воспринимать “Рифму” как непосредственный отклик на лермонтовского “Поэта”, что обычно обращение к некоторому тексту предполагает то или иное развитие его положений: пишущий следом начинает там, где остановился предшественник. Лермонтов в этой ситуации с трудом мыслится как предшественник, и вполне закономерно, что написанная после “Поэта” “Рифма” занимает тем не менее с в о е место в историко-литературном ряду: это “постбаратынский”, а не “постлермонтовский” текст.

Баратынский возвращается к началу, что вполне согласуется с сюжетом о порче времени, где норма — Золотой век — в прошлом.

Этот опыт сопоставления двух поэтических систем дал нам ряд очевидных различий, но мы видели свою задачу не в сравнении двух непохожих поэтов, но двух разных эпох в становлении ораторского стиха, и в этом плане возникал вопрос о

смене риторических традиций. Рассмотренный нами случай лишний раз доказывает, что в смене литературных традиций нет смысла искать календарной последовательности. “Сумерки” — не только “последнее слово” в этом споре. В творчестве самого Баратынского это — “новое слово”, сознательное формирование архаичной риторики как реакция на появление “общественно-й поэзии”. Архаизация и изощренная эзотеричность стиля позднего Баратынского, таким образом, парадоксально связана с происходившей в начале 40-х годов демократизацией поэтического языка. Отчетливый стилистический акцент “Сумерек”, который следует, видимо, определить как “охранительный”, даже некоторая “агрессия” стиха, оказывающаяся перевернуто “консервативной”, объясняется не столько обидами “старого” поэта на равнодушие читателей и критиков или “интригами московских литераторов” (настойчивые мотивы разного рода свидетельств современников). Напротив, самоощущение самого Баратынского в начале 40-х годов, времени собирания и издания “Сумерек”, — противоречиво энтузиастическое обретение новых надежд /25/, что связано с возвращением в старый круг, в “разрозненную Плеяду”.

В своем единстве “Сумерки” — обретение нового стиля, но изначальный архаизм этой “ультраромантической” риторики был как бы “заложен в программу”, поскольку опыт “общественной поэзии по западному образцу” предварял “Сумерки” и был своеобразно учтен их автором.

П р и м е ч а н и я

- 1/ СЕМЕНОВ Л. М.Ю. Лермонтов. — М., 1915. — С. 231–240. Рец.: /Гудзий Н./ // Известия ОРЯС. — 1917. — Т. XXII. — Кн. 2. — С. 383. ШУВАЛОВ С. Влияния на творчество Лермонтова в русской и европейской поэзии // Венок Лермонтову. — М.: Пг., 1914. — С. 310–311.
- 2/ Москвитянин. — 1841. — Ч. II. — №. 4. — С.533–534.
- 3/ ГИНЗБУРГ Л.Я. Творческий путь Лермонтова. — М., 1940. — С. 62–64. Это различие, отмеченное Л.Я. Гинзбург, сама она рассматривает как частный вариант определенного Г.А. Гуковским (“У истоков русского сентиментализма”) глобального отличия предромантического стиля от собственно романтического: первый подразумевает всего лишь субъективность, тогда как второй — индивидуальность.
- 4/ ХВОСТОВА Е.А. Записки. — СПб., 1870. — С. 140–141.
- 5/ ЭЙХЕНБАУМ Б.М. Лермонтов. Опыт историко—литературной оценки // О литературе.— М.,1981.— С.172–176.

- 6/ Там же, с. 176.
- 7/ Цит по: ПУШКИН А.С. Полн. собр. соч.: В 16 томах. — АН СССР, 1937–1949. — Т. XI. — С. 186. Далее ссылки на страницы т. XI этого издания даны в тексте.
- 8/ Русский Архив. — 1867. — № 2. — С. 262.
- 9/ Ср. свидетельство Вяземского: “Баратынский как-то не ценил ума и любезности Дмитриева. <...> Между тем он высоко ставил дарование поэта. Пушкин, обратно... и т.д.” (Вяземский П.А. Старая записная книжка. — Л., 1929. — С. 251).
- 10/ ПЛЕТНЕВ П. Письмо графине С.И.С. о русских поэтах // Северные цветы на 1825 год. — Л., 1929. — С.65.
- 11/ О жанровой природе тютчевского “фрагмента” см.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 46.
- 12/ МАНДЕЛЬШТАМ О. Слово и культура. — М., 1987. — С. 49–50.
- 13/ Здесь показательно развитие абстракции внутри одного стихотворения: Ср.: “старец нищий и слепой” — “бедный старец” (в общем эмоциональном значении слова “бедный”), затем — “художник”, и, наконец, “избранник”. Время человеческой жизни накладывается в “Сумерках” на время космическое: поэт-юноша — это поэт Золотого века, его “рассвет” совпадает с зарей человечества; осмеянный толпой старец — поэт “железного века”, “ветхого мира”.
- 14/ КИРЕЕВСКИЙ И.В. Полн. собр. соч. — М., 1861. — С. 36. Ср. также наблюдение кн. Вяземского: “Баратынский никогда не бывал пропагандистом слова. Он, может быть, был слишком ленив для подобной деятельности, а во всяком случае слишком скромн и сосредоточен в себе” (Вяземский П.А. Ук. соч. — С. 191).
- 15/ Здесь и далее стихотворения Баратынского цитируются по: БАРАТЫНСКИЙ Е. А. Стихотворения. Поэмы. — М.: Наука, 1982.
- 16/ В контексте разговора об “индивидуальной поэзии” характерно следующее высказывание Баратынского: “Виланд, кажется, говорил, что ежели б он жил на необитаемом острове, он с таким же тщанием отделявал свои стихи, как в кругу любителей литературы. Надобно нам доказать, что Виланд говорил от сердца. Россия для нас необитаема, и наш бескорыстный труд докажет высокую моральность мышления” (БАРАТЫНСКИЙ Е.А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников / Сост. С.Г. Бочаров. — М., 1987. — С. 244–245).
- 17/ Там же. — С. 245–246. В связи с этим см. также занимавшее в то время Баратынского соотношение “жизни общественной и жизни индивидуальной” (Там же. — С. 252–253).
- 18/ Там же. — С. 269.
- 19/ ЛОТМАН Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М., 1988. — С. 206–218.

- 20/ Стихотворения Лермонтова цитируются по: ЛЕРМОНТОВ Ю.М. Полн. собр. стихотворения. В 2 тт. — Л., 1989. Здесь и далее в тексте даются ссылки на страницы т. II этого издания.
- 21/ ПУМПИАНСКИЙ Л.В. Стиховая речь Лермонтова // ЛН. — Т. 43–44. — М., 1941. — С. 389–424.
- 22/ МАНДЕЛЬШТАМ О. Ук. соч. — С. 94–95.
- 23/ БАРАТЫНСКИЙ Е.А. Ук. соч. — С. 247.
- 24/ ХОМЯКОВ А.С. Стихотворения и драмы.— М., 1969. — С. 87.
- 25/ В этом смысле знаменательна строка из письма 1841 года, производящая настроения более позднего и, казалось бы, связанного с иными впечатлениями “Пироскафа” (1844): “Я, между прочим, бодр и весел, как моряк, у которого в виду пристань” (БАРАТЫНСКИЙ Е.А. Ук. соч. — С. 285).

ЧААДАЕВ И ГЕГЕЛЬ

Петр Т о р о п ы г и н

Значение философских идей для Чаадаева основывалось на убеждении в их общественной действенности. По его мнению, “известное число мыслителей <...> дают толчок собирательному сознанию нации и приводят ее в движение” [6, с. 24]. Идеи Гегеля Чаадаев оценивал резко негативно. Он считал, что Гегель сильно воздействует на русскую мысль, и называл это влияние “гибельным”. В письме Шеллингу от 20 мая 1842 года он пишет: “...спекулятивная философия <так Чаадаев называет философию Гегеля. — П.Т.> издавна проникла к нам <...>, большая часть наших юношей в жажде новых знаний поспешила приобщиться в этой готовой мудрости”. Эта философия, “проникнув к нам, соединившись с ходовыми у нас идеями и вступив в союз с господствующим в наше время духом, грозила окончательно извратить наше национальное чувство <...>. Необыкновенная эластичность этой философии, поддающейся всевозможным приложениям, вызвала к жизни у нас самые причудливые фантазии о нашем предназначении в мире, о наших грядущих судьбах, ее фаталистическая логика <...>, обратясь к нашему прошлому, готова была свести всю нашу историю к ретроспективной утопии, высокомерному апофеозу русского народа” [6, с. 422–424].

Под “юношами”, поддавшимися влиянию Гегеля, Чаадаев имеет в виду славянофилов. Влияние Гегеля на них трудно переоценить, оно было сильным прежде всего потому, что встретилось с уже готовой для принятия влияния идейной почвой. Ю.Ф. Самарин вспоминал: “Своеобразные начала, высмотренные нами в исторических памятниках древней России и, наконец, опознанные нами в современной жизни русского народа, встретились с занесенными к нам философскими формулами и эта встреча разрешилась рядом давно забытых попыток соглашений” [5, с. 97–98]. Д.И. Чижевский отмечает, что глубоко славянофильская мысль о будущем высоком предназначении России — мысль, которая строго логически вытекает из гегелевской схемы развития мировой цивилизации. Еще в 1821

году в письме подданному России фон Иксюллю Гегель говорит о том, что Россия “имеет великое предназначение. Остальные современные государства, как может показаться, уже более или менее достигли цели своего развития <...>, у многих кульминационная точка оставлена уже позади <...>. Россия же уже теперь, может быть, сильнейшая держава среди всех прочих, в лоне своем скрывает небывалые возможности развития своей интенсивной природы” [7, с. 13-14].

Наибольшее стимулирующее влияние на мессианские взгляды славянофилов имела гегелевская идея эстафетности прогресса. В философии истории Гегеля выразителями мирового духа являются в разные исторические периоды разные народы, ни один народ не может быть постоянным лидером прогресса. Гегель говорит о “естественной смерти” народов, выполнивших свою историческую задачу. Эта идея послужила оправданием мессианских надежд славянофилов на Россию, надежд на то, что эстафета духовного прогресса переходит к ней. Отечественный мессианизм амальгамировался с заимствованными философскими идеями /1/.

Известны и другие критические высказывания Чаадаева в адрес Гегеля. В “Афоризмах” он называет диалектику Гегеля схоластикой, несовместимой с современной жизнью. Но, как видно из письма Шеллингу, Чаадаев считал, что основная опасность гегелевской системы заключается в поддержке националистических и мессианских идей. Именно философия истории Гегеля вызвала особенное противодействие Чаадаева. R. McNally, анализируя критику Гегеля Чаадаевым, отмечает, что для Чаадаева ни одна нация не могла постигнуть и выразить общий божественный план человеческой истории [9, с. 192].

Пафос критики Чаадаевым Гегеля объясним прежде всего накалом полемики Чаадаева со славянофилами, начавшейся в конце 1830-х годов и продолжавшейся до конца жизни мыслителя. Критика мессианских тенденций в общественном сознании стала основной темой для Чаадаева. Он считал их исключительно опасными для России и всей Европы. Именно эти тенденции вызвали, по его мнению, Крымскую войну.

Мы предполагаем, что критический пафос Чаадаева обусловлен также чувством личной ответственности за их возникновение и развитие. В начале 1830-х годов мыслитель сам исповедовал надежды на великое предназначение России. Что касается идей Гегеля, то Чаадаев в период своих надежд на Россию приходил к взглядам на историю, во многом совпадающим с гегелевскими. Это была идея эстафетности прогресса

и базирующийся на ней мессианиззм. По-видимому, Чаадаев познакомился с идеями Гегеля позднее, в 1835 году, когда в его библиотеке появились книги о Гегеле. В 1836 году он заказывает для себя “Сочинения” немецкого философа [9, с. 191].

Обращение Чаадаева к надеждам на Россию в начале 1830-х годов было вызвано европейскими событиями и изменениями русского общественного сознания. В России начинался новый этап развития национального самосознания, подъем патриотических чувств. На этом фоне формировались идеология официальной народности и славянофильство. Эти тенденции подкреплялись разочарованием в Европе, вызванным Июльской революцией 1830 года во Франции. В письме Пушкину от 18 сентября 1831 года Чаадаев говорит о “гибели целого мира”, о “бедствии, постигшем мою Европу”. Веру в великую миссию России Чаадаев выразил в письмах А.И. Тургеневу и П.А. Вяземскому 1835 года. В письме А.И. Тургеневу (октябрь-ноябрь 1835 года) он предсказывает: “Придет день, когда мы станем умственным средоточием Европы, как мы уже сейчас являемся ее политическим средоточием <...>. Таков будет логический результат нашего долгого одиночества: все великое приходило из пустыни” [6, с. 380].

Еще М.О. Гершензон рассматривал письма 1835 года как наиболее репрезентативные тексты периода надежд на Россию [2, с. 196-197]. Но эти письма не единственное и не самое полное воплощение взглядов Чаадаева первой половины 1830-х годов. В 1833 году вышла в свет книга И.М. Ястребцова “О системе наук, приличных в наше время детям, назначаемым к образованнейшему классу общества”, написанная под влиянием Чаадаева. Она представляла собой переработанное и расширенное издание книги И.М. Ястребцова “Об умственном воспитании детского возраста” (М., 1831) и содержала проект реформы образования в России. Необходимость реформ обосновывалась развернутой системой историсофских взглядов, которые следует атрибутировать Чаадаеву. Именно в книге Ястребцова новые, по сравнению с “философическими письмами”, взгляды Чаадаева на миссию России нашли наиболее систематизированное изложение [4, с. 41]. Выходу книги Ястребцова сопутствовало обращение Чаадаева к правительству с просьбой о службе по министерству просвещения. В письме Николаю I от 15 июля 1833 года Чаадаев предлагает дать учебному делу в России национальную основу и повторяет свою основную мысль этого периода об особом предназначении России, о необходимости для нее воздействовать на другие народы [6, с. 366].

Обращение Чаадаева к правительству было безрезультатным. Книга Ястребцова осталась единственным памятником его замыслов. Период надежд на Россию завершился у Чаадаева в 1836 году в результате репрессий, последовавших за публикацией 1 "Философического письма". Впоследствии Чаадаев никогда не вспоминал (по крайней мере в известных в настоящее время текстах) об идеях этого периода. Но вряд ли он мог забыть о том, какое влияние эти идеи могли оказывать на современников. Чаадаеву всегда было присуще сознание своей высокой миссии мыслителя. В 1840-е годы он считает своей главной задачей обезвреживание националистических тенденций русской мысли. Можно полагать, что мыслитель испытывал чувство ответственности за то, что в 1830-е годы он сам стимулировал русский мессианизм. Чаадаев развенчивал не только чужое, но и свое очарование Россией.

Критика Гегеля, взятая как частный аспект разоблачения националистических и мессианских тенденций, может получить дополнительное объяснение в свете идей Чаадаева первой половины 1830-х годов, особенно книги Ястребцова. Чаадаевские мысли в книге Ястребцова во многом совпадают с идеями "Философии истории" Гегеля, причем с теми из них, которые оказали наибольшее влияние на мессианские тенденции в России. Чаадаев не мог упустить из виду это совпадение.

В книге Ястребцова нет онтологических обоснований исторического развития и, таким образом, исходная идея Гегеля о том, что всемирная история есть развитие самосознания мирового духа, не находит соответствия в чаадаевских взглядах. Но закономерности развития исторического процесса у обоих мыслителей вполне сопоставимы. Это, прежде всего, идея эстафетности прогресса. По Чаадаеву, развитие человечества представляет собой смену стадий, которые называются "человеческими эпохами". Такая эпоха есть определенный уровень развития, который может быть представлен не всеми, а лишь "самыми просвещенными народами земного шара". Просвещение переходит от одного народа к другому и переносит с собою в разные края света одну и ту же "человеческую эпоху" [8, с. 134, 135]. Человечество в своем развитии стремится к совершенству, на разных этапах развития оно реализует различные идеи, каждая из которых представляет "часть истины". Носителями таких идей являются "отечества". "Отечество" есть воплощение идеи, которая служит человечеству и реализуется в различных сферах общественной жизни. Но реализация этой идеи не постоянна: "Отечество существует до тех пор, пока существует его идея, а существует она до тех

пор, пока развивается. Как скоро разовьется вся, отечество прекращается, ибо источник его жизни, идея, иссяк. Для него останется тогда одна жизнь и в своем роде бессмертная, в истории. Народ же или народы или изнывают в ничтожестве или образуются в другие отечества" [8, с. 86].

В этих положениях можно увидеть соответствие с мыслями Гегеля о народах, которые достигли в своем развитии полного самосознания. В их бытие входит "привычка", "внешнее существование", "политическая скука и пустота", влекущие за собой "естественную смерть" народа [1, с. 71-72].

Вопрос о роли России в мировой истории решается в книге Ястребцова в мессианском ключе. Основная мысль 1 "Философического письма" о том, что у России нет прошлого, нет традиций, сохранена, но из нее следует принципиально иной вывод. Отсутствие исторического прошлого оценивается как преимущество. "Россия свободна от предубеждений, живых преданий для нее почти нет, а мертвые предания бессильны. Россию потому и называем юною, что прошедшее как бы не существует для нее". В силу этого Россия обладает свободой выбора. "Не в том только предвидим высокую участь России, что она может заимствовать много у других <...>, но в том, что она может сделать свой выбор с полною свободою <...>, принять все полезное и отбросить все вредное" [8, с. 201].

Идея России заключается в передаче просвещения из Европы в Азию, после реализации этой идеи наступит время "устарения" России. В книге Ястребцова декларируется тезис о том, что Россия "способна к великой силе просвещения". Надежды на то, что Россия станет "умственным средоточием Европы", которые будут сформулированы Чаадаевым в 1835 году, еще не эксплицированы, но как бы содержатся в зародыше. Идея эстафетности просвещения и прогресса, примененная к России, развивается в мессианский комплекс /2/.

В дальнейшем Чаадаев испытал влияние гегелевских идей. Wincleg видит в чаадаевской "Апологии сумасшедшего" (1837) прямое воздействие Гегеля [9, с. 192]. Это справедливо, прежде всего, в отношении роли и значения Петра I в русской истории, сформулированных в "Апологии". Представления Гегеля о всемирно-исторических индивидах, отражающих своей деятельностью сознание мирового духа, могли оказать влияние на Чаадаева. Он считал Петра I деятелем, "отмеченным провидением", "посланным для всего человечества". Но именно в "Апологии сумасшедшего" намечается одно из самых существенных расхождений Чаадаева с Гегелем. На примере России Чаадаев показывает, что любой народ имеет возможность

включиться в исторический процесс, выбрать свой путь и предназначение. России предстоит акт выбора, который определит ее историю. Свобода выбора и возлагаемая за этот выбор ответственность являются важнейшими категориями философии истории Чаадаева. Как видно из письма к Шеллингу, он находил у Гегеля “фаталистичность”, которой не мог принять. Для Чаадаева история была не только воплощением высшего разума, как для Гегеля, но и результатом свободного выбора народов и индивидов.

После возникновения у Чаадаева идей, сходных с гегелевскими, у него наступает период прямого влияния Гегеля. Он завершается формированием негативного отношения к гегелевской философии. Очевидно, что у Чаадаева шел процесс преодоления гегелевских идей. Поводом для резкой критики Гегеля, возложения на него ответственности за “гибельное влияние” послужило восприятие гегелевских идей славянофилами.

Нельзя не согласиться с мнением В. Герье о том, что в националистических тенденциях, мистическом обожании своей народности и высокомерном отрицании других народов винить философию Гегеля нельзя. Гегель видит в народе лишь момент, частное проявление общего, а эта точка зрения противодействует националистическим крайностям [3, с. 249]. Но потенциальные возможности для мессианских выводов в его системе все же имеются. В восприятии славянофилов этот потенциальный мессианизм заглушает общечеловеческий пафос гегелевской философии истории. Этот эффект является для Чаадаева основанием для обвинений в адрес Гегеля.

Р. McNally прав в том, что для Чаадаева было неприемлемо предпочтение одного народа другому. Но это утверждение требует корректив. Чаадаев всегда был универсалистом в подходе к истории человечества. Он восхищался мыслью Паскаля о том, что вся последовательная смена людей — не что иное как один и тот же постоянно сущий человек. В картине человеческой истории, созданной в “Философических письмах”, ни один народ не является избранным лидером. Мироззрение Чаадаева всегда отличалось исключительным постоянством, система взглядов “Философических писем” в своей основе оставалась неизменной до конца его творческого пути. И все же подъем национальных чувств в России начала 1830-х годов был настолько силен, что даже Чаадаев прошел через искус мессианизма. Позднее, встретив у Гегеля и славянофилов сходные идеи, Чаадаев узнал свои прежние взгляды и это, скорее всего, способствовало усилению его полемического пафоса.

Примечания

1. Можно предположить, что Чаадаев в письме к Шеллингу имеет в виду, прежде всего, К.С. Аксакова и Ю.Ф. Самарина — “православных гегельянцев”, как называл их Герцен. Для И.В. Киреевского в это время стояла уже цель создания самобытной русской философии, его увлечение Гегелем относится к 1830-м годам. А.С. Хомяков был убежденным антигегельянцем, хотя, возможно, идея эстафетности прогресса повлияла и на него. Различие в отношении славянофилов к Гегелю отмечает также Д.И. Чижевский [7, с. 15, 165, 185–187].

В следующем, 1843 году Чаадаев выступает конкретно против А.С. Хомякова. Статья Хомякова “О сельских условиях” послужила поводом для резких полемических выпадов со стороны Чаадаева и кристаллизации его во многом новых взглядов на историю России. 1843 год — пик борьбы Чаадаева со славянофилами. В дальнейшем его критика смягчается, обостряясь лишь в период Крымской войны (“Письмо неизвестного к неизвестной”, “L’Univers” (“Вселенная”).

2. Как совпадение с идеей эстафетности прогресса у Гегеля или же как рефлекс гегелевского влияния можно расценивать некоторые мысли И.В. Киреевского об истории в статье “Девятнадцатый век” (1832). И.В. Киреевский пишет: “Каждая эпоха человеческого бытия <ср. у И.М. Ястребцова: “человечественная эпоха”. — П.Т.> имеет своих представителей в тех народах, где образованность процветает полнее других. Но эти народы до тех пор служат представителями своей эпохи, покуда ее господствующий характер совпадает с господствующим характером их просвещения. Когда же просвещение человечества, довершив известный период своего развития, идет далее и, следовательно, изменяет характер свой, тогда и народы, выражавшие сей характер своей образованностью, перестают быть представителями всемирной истории” (Киреевский И.В. Критика и эстетика. — М., 1979, с. 97).

Переключка мыслей И.В. Киреевского с Гегелем, с одной стороны, и книгой И.М. Ястребцова, с другой, может обогатить наше понимание активного диалога Чаадаева и Киреевского в начале 1830-х годов. Необходимо учитывать тот факт, что Киреевский слушал в 1830-м году в Берлине лекции Гегеля, беседовал с философом и его учениками (впрочем, Киреевский слушал курс не философии истории, из которого он мог почерпнуть идею эстафетности, а историю философии). Возможна постановка вопроса о передаче Киреевским гегелевских идей Чаадаеву. Решение этого вопроса могло бы изменить установившуюся точку зрения, что Чаадаев познакомился с идеями Гегеля не ранее 1835 года [9, с. 191].

Л и т е р а т у р а

- 1/ ГЕГЕЛЬ. Философия истории // Собр.соч. в 15 тт. — Т. 8. — М., 1935.
- 2/ ГЕРШЕНЗОН М.О. П.Я. Чаадаев. Жизнь и мышление. — М., 1989.
- 3/ ГЕРЬЕ В. Философия истории от Августина до Гегеля. — М., 1915.
- 4/ ТОРОПЫГИН П.Г. П.Я. Чаадаев и И. Ястребцов // Уч. зап. ТГУ. — Вып. 748. — Тарту, 1987. — С. 29–44.
- 5/ ЦИМБАЕВ Н.И. Славянофильство. — М., 1986.
- 6/ ЧААДАЕВ П.Я. Сочинения. — М., 1989.
- 7/ ЧИЖЕВСКИЙ Д.И. Гегель в России. — Париж, 1939.
- 8/ ЯСТРЕБЦОВ И.М. О системе наук, приличных в наше время детям, назначаемым к образованнейшему классу общества. — М., 1833.
- 9/ McNALLY R. Chaadayev and his Friends. — Tallahassee, 1971.

СТИХОТВОРЕНИЕ ТЮТЧЕВА И “РУССКАЯ ВИЛЬНА” А. Н. МУРАВЬЕВА

Роман Лейбов

Нами будет рассмотрен следующий текст Тютчева:

*Над русской Вильной стародавной
Родные теплятся кресты —
И звоном меди православной
Все огласились высоты.*

*Минули веки искушенья,
Забыты страшные дела —
И даже мерзость запустенья
Здесь райским крином расцвела.*

*Преданье ожило святое
Первоначальных лучших дней,
И только позднее бывшее
Здесь в царство отошло теней.*

*Оттуда смутным сновиденьем
Еще дано ему порой
Перед всеобщим пробужденье
Живых тревожить здесь покой.*

*В тот час, как с неба месяц сходит,
В холодной, ранней полумгле,
Еще какой-то призрак бродит
По оживающей земле.*

Приведенное стихотворение (далее НРВ), впервые опубликованное в посмертном издании 1886 с датой “1870”, не привлекало к себе особого внимания исследователей. Приведем комментарий К.В. Пигарева: “<...> Написано в начале июля 1870 года проездом через Вильну (Вильнюс) за границу. <...> Под поздним былым подразумевается польское восстание 1863 г.” /1/. А.А. Николаев в комментариях к последнему изданию большой серии “Библиотеки поэта” также

ограничивается толкованием словосочетания “позднее былое”, идентичным приведенному выше /2/.

Как нам представляется, несмотря на исключительную лапидарность (а возможно, именно вследствие ее), уже в толковании одного словосочетания упомянутые комментарии к НРВ допускают существенную неточность.

В самом деле, если “позднее былое” в стихотворении — “восстание 1863 г.”, то “первоначальные дни”, очевидно, — годы, предшествующие этому восстанию. Но вряд ли говоря о “святом преданье первоначальных дней”, Тютчев имеет в виду положение в Северо-Западном крае в 1860 или 1854 г. Таким образом, уточнения требует временная модель текста; соотношение в нем прошлого и настоящего. Очевидно, что трактовка текста как злободневного (прошлое = 1863; настоящее = 1870) опровергается самим текстом. Для более адекватного понимания необходимо наметить контуры контекста этого стихотворения.

Словосочетание “Русская Вильна” — заглавие брошюры А.Н. Муравьева /3/, знакомого Тютчева по раичевскому кружку, адресату двух его стихотворений (1821 и 1869 годов), которого Тютчев посетил в Киеве за год до написания НРВ /4/. Брошюра А.Н. Муравьева выходит в разгар виленского периода служебной деятельности М.Н. Муравьева — старшего брата А.Н. и мужа двоюродной сестры Тютчева (генерал-губернатор Северо-Западного края с 1.V 1863 по 1.V 1865).

Действия М.Н. Муравьева против литовских и польских повстанцев были в центре общественного внимания в 1863–1864 гг. /5/; он также предлагал долгосрочную программу русификации края, предусматривавшую, в частности, повышение роли православия при одновременном “закрытии многих католических костелов и монастырей, в чрезмерном количестве находившихся в Северо-Западном крае” /6/. Во время губернаторства Муравьева была возобновлена Виленская епархия, управлявшаяся митрополитом Иосифом (Семашко). Эти мероприятия были продолжением николаевской политики вытеснения католицизма из жизни края /7/. Одно из направлений деятельности М.Н. Муравьева по утверждению православия в Литве — восстановление древних храмов, разрушенных или перестроенных. Именно православные древности Вильны — тема книги А.Н. Муравьева.

Внимание к памятникам Вильны связано у А.Н. Муравьева с общей концепцией истории Литвы, которая, как нам представляется, стоит и за тютчевским стихотворением. Особое значение здесь придается православному первокрещению

при кн. Ольгерде (Альгирдасе) и расцвету православия при кн. Константине Острожском (Острогском). Последующие века владычества католической церкви (А.Н. Муравьев употребляет слово “костел”, находя в самой его этимологии извращение церковной идеи) и Унии — это и есть то, что Тютчев называет “*поздним быльем*”; а упразднение Унии в 1839 году и административно-культурная деятельность старшего Муравьева представляются в рамках этой концепции возрождением первоначального состояния, восстановлением попорченной исторической справедливости.

А.Н. Муравьев строит свою книгу в обычной для него форме серии очерков, посвященных виленским православным памятникам (церковь Св. Параскевы, Пречистенский собор, Острожская церковь святителя Николая и др.). При этом композиция двух центральных очерков (III и IV) подчинена описанной выше историософской концепции. Рассказ о православном памятнике начинается с описания современного плачевного состояния храма (слово “запустение”, восстановившее в НРВ свой библейский микроконтекст, повторяется здесь неоднократно) /8/. Затем следует обращение к “*первоначальным дням*” (повествование об обстоятельствах строительства храма) и к истории памятников; в конце очерка, как правило, выражается надежда на скорое восстановление святыни, связанная с деятельностью новой администрации /9/. История храмов, изложенная в “Русской Вильне” А. Муравьева, проецируется на историческую периодизацию: первоначальное православие — католичество и Уния — восстановление православия.

Отметим, что такая проекция, очевидно, имела достаточно широкое распространение. В 1870 году, когда было написано интересующее нас стихотворение, вышел посвященный виленским православным памятникам альбом /10/, где не только изображены восстановленные к тому времени храмы, но и представлены картины предшествующей “*мерзости запустенья*” (“Вид Виленского Пречистенского собора, обращенного в анатомический театр <...>, снятый с натуры перед возобновлением сего собора в 1864 г.”, “Пятницкая церковь до возобновления” и др.) /11/.

Итак, можно констатировать, во-первых, что две начальные строфы НРВ посвящены восстановленным виленским храмам (что подтверждается и введением фразеологизма “*мерзость запустенья*”, относящегося в источнике к Храму /12/); это “злободневный” пласт текста. Во-вторых, можно попытаться уточнить временную модель стихотворения. “Позднее

былое” здесь — то же, что “веки искушенья”, то есть не несколько лет XIX века, но несколько предшествующих столетий истории Литвы. Равно и “настоящее” текста — “настоящее историческое”, включающее, возможно, события не только 1863, но и 1831 г. (на метафорическом языке текста — “смутное сновиденье” / “призрак” последних двух строф /13/). Легко заметить, что данная картина вписывается в историософию тютчевских трактатов. Интереснее иное: попадая в поэтический контекст, историософская схема включается во взаимодействие с текстами, тематически весьма далекими от НРВ /14/. Рассмотренное нами стихотворение представляет собою один из “отсроченных откликов” Тютчева (термин А.Л. Осповата) на политические события. Вильна, ландшафт которой не мог оставить Тютчева равнодушным (ср. его рассуждения о восточноевропейских ландшафтах в письме к Э.Ф. Тютчевой из Варшавы от 23. VI 1843 г.) и восстановленные незадолго перед тем храмы (несомненно контрастировавшие с архитектурной средой города, что важно для тютчевского восприятия) послужили толчком для обращения к недавнему и далекому историческому прошлому. С другой стороны, можно предположить, что виленская тема была связана с именами братьев Муравьевых, вызывавшими воспоминания о ранней молодости поэта. Автобиографическая тема, оставаясь скрытой, аккомпанирует исторической проблематике текста.

П р и м е ч а н и я

- 1/ ТЮТЧЕВ Ф.И. Лирика. — М., 1965. — Т. II. — С. 405. Разрядка автора.
- 2/ ТЮТЧЕВ Ф.И. Полн. собр. стихотворений. — Л., 1987. — С. 417.
- 3/ <МУРАВЬЕВ А.Н.> Русская Вильна. Приложение к Путешествию по святым местам Русским. — Спб., 1864. Текст вошел в издания “Путешествия по святым местам Русским”, вышедшие после 1863 года.
- 4/ Предлагаемая заметка ни в коей мере не исчерпывает чрезвычайно интересной и практически не изученной темы “Тютчев и А. Муравьев” и может рассматриваться как попытка постановки вопроса.
- 5/ О Тютчеве как участнике “муравьевской партии” в годы польского восстания см.: ТВАРДОВСКАЯ В.А. Тютчев в общественной борьбе пореформенной России // Лит. наследство. — М., 1988. — Т. 97. — Кн. I. — С. 144-146.
- 6/ МАЙКОВ П. Памяти графа М.Н. Муравьева // Русская старина. — 1898. — № 11. — С. 263-277. Конкретные примеры деятельности Муравьева этого рода см.: В.З. М.Н. Муравьев в Вильне // Там же. — С. 287-293.

- 7/ См. об этом, например: Г.Я. КИПРИАНОВИЧ. Исторический очерк православия, католичества и унии в Белоруссии и Литве с древнейшего до настоящего времени. — Вильна, 1895; А. ЕГОРОВ (Конспаров). Страницы из прожитого. I. Воспоминания семейные, личные, служебные, общественные и проч. 1842–1882. — Одесса, 1913. — С. 52–62.
- 8/ Ср., например: “Там, где стояла горняя кафедра наших Митрополитов, пробиты широкие ворота, через которые слышится стук молота и видно пламя раздуваемого горна, во мраке бывшего святилища, обращенного теперь в кузницу! — Наковальня стоит на самом месте главного престола, и несколько черных Циклопов бьет тяжелым молотом по этой наковальне, вовсе не подозревая, что тут приносилась некогда бескровная жертва Христова <...>. Отделение жертвенника и диакониона обращены в сарай, для всякого хлама, и сообщаются с жилыми комнатами, на которое разбито все священное здание; оно отдается в наймы мастеровым, отчасти из Евреев <...>. В одном из отделений нижнего яруса стояло корыто, в котором кормили свиней. Это была неделя блудного сына, и я невольно вспомнил притчу Евангельскую <...>. Можем ли, не краснея, переносить такой позор в виду благолепных костелов римских? Не была ли тайная мысль у Князя Чарторыйского: истребить самую память о Православии в Вильне, когда он выпросил себе, в 1810 году, опустевшее здание <Пречистенского. — Р.Л.> собора <...>, для того, чтобы обратить его в анатомический театр для университета? Вот как была попираема убогая Уния превозносившимся над нею костелом Римским” (Муравьев А.Н. Русская Вильна... — С. 12–14).
- 9/ Ср.: “церковь Святителя Николая, построенная при кн. К. Острожском. — Р.Л.> обновляется вторично иным победителем, который не столько силою оружия, сколько силою воли и мудрых распоряжений, подавил мятеж Польский в пределах наших, и возвратил Литву и Белоруссию родной их России” (Цит. соч. — С. 27).
- 10/ Памятники старины в западных губерниях. Вильна. — [Б.м.], 1870. (Листы не нумерованы).
- 11/ Ср. более поздние вариации той же архитектурно-историсофской темы: “<...> Чувствуешь, что это город русский, который только в тяжелые годы не в силах был выдержать чуждого гнета, оторвался на время от своей народности <...>, но сберег однакож чувство привязанности к родному племени. <...> Не чуждая народность теперь поглощается здесь русским началом, а само это <...> начало освобождается от временного наплыва чужой народности. <...> В настоящее время православные храмы возобновлены с таким великолепием, что в свою очередь затмили городские костелы.” (А. МИЛЮКОВ. Летние поездки по России. Записки и путевые письма. — СПб., 1874. — С. 207–209. /Библиотека современных писателей. Т. XXIV/. Заметим, что образцом для Милюкова, скорее всего, послужила “Русская Вильна” Муравьева, входившая в переиздания “Путешествия по святым местам Рус-

ским". Ср. ссылку Милюкова на Муравьева как автора описаний киевских древностей (Цит. соч. — С. 31).

12/ Дан. 9, 27; Мат. 24, 15; Мар. 13, 14; Лук. 21, 20.

13/ Восстание 1863 года как повторение истории, б е з о б р а з - н ы й с о н , в котором живые бьются с мертвецами и, изображено Тютчевым в стихотворении "Ужасный сон отяготел над нами" (возможно, осознанию 1863 года как повторения 1831 способствовало назначение М.Н. Муравьева, усмирявшего и первое, и второе восстания). Отметим, что ощущение настоящего как повторения прошлого в высшей степени характерно для исторического мышления Тютчева, идет ли речь о центральной идее Всемирной Империи (ср. в набросках 1849 года к трактату "Россия и Запад": "Империя <...> существовала всегда. Она только переходила из рук в руки". — Лит. наследство. — М., 1988. — Т. 97. — Кн. I — С. 224) или о восприятии текущей политики (ср. в письме А.Ф. Аксаковой из Теплица от 31.VII / 12.VIII 1870 г.: "Благодаря тому, что Вторая наполеоновская империя представляет собой как бы подделку под Первую, можно <...> определить фазис, в какой она вступила <...>. Поэтому каждый, у кого в памяти сохранились гнусные подробности той эпохи, читает как бы по л и б р е т т о <выделено Тютчевым. — Р.Л.> все, что должно произойти теперь <...>". — ТЮТЧЕВ Ф.И. Соч.: В двух томах. — М., 1980. — Т. I. — С. 246).

14/ Временная модель НРВ — исторический вариант тютчевского "двойного бытия" (с проекцией на оппозицию 'день /ночь'): в настоящем оживают разные пласты прошлого; в рассматриваемом тексте присутствуют два противоположных варианта тютчевского лирического сюжета "воскрешения/пробуждения прошлого". С одной стороны, это — благодатное "преданье святое" ("воскресающее живое" — ср. такие тематически разнообразные тексты, как К. Б., К Г а н к е , "Молчит сомнительно Восток" и другие так называемые "пейзажные" стихотворения с картиной восхода солнца); с другой — "смутное сновиденье", "призрак", тревожащий покой живых ("ожившее мертвое" — ср. "Ужасный сон отяготел над нами", "Как птичка раннею зарей", "Итак опять увиделся я с вами" и — в традиционно-балладном варианте — "Все бешеной буря, все злее и злей"). Интересно, что следующее по времени написания непосредственно вслед за НРВ стихотворение К. Б. ("Я встретил вас, и все былое") демонстрирует не только сходство с рассматриваемым текстом на уровне стиховой композиции (пять катренов четырехстопного ямба — форма достаточно распространенная в поздней лирике Тютчева), но и высокий уровень лексической и рифменной сложности (три пересекающиеся рифменные пары из десяти; в других стихотворениях той же стиховой формы этого периода пересечения менее значительны). Не будучи связанными тематически, эти тексты не только хронологически близки, но и связаны мотивно, образуя своеобразную внетематическую "двойчатку".

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПОВЕСТИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО “ХОЗЯЙКА”

Ирина А в р а м е ц

Правомерность обращения к мифологическим сюжетам при анализе произведений Достоевского оправдывается не только многочисленными фактами, свидетельствующими о его непосредственном знакомстве с фольклорными текстами /1/, реализующими архаичные схемы мифологического сознания, но и специфическим характером той культурной эпохи, в которую происходило формирование писателя, эпохи, пронизанной рефлексией на тему “миф — фольклор — литература”. В исследованиях, посвященных раннему творчеству Достоевского, как правило, не учитывается тот факт, что знакомство писателя с основными мифологическими теориями произошло до появления трудов Буслаева, Афанасьева и О. Миллера /2/.

За последние два десятилетия появилось немало исследований, посвященных выявлению мифологического подтекста произведений (преимущественно романов) Достоевского, обнаружению и интерпретации фольклорных и библейских реминисценций /3/. Как справедливо указывает Т.М. Родина, “посредством этих реминисценций Достоевский производит широкую мифологизацию глубинных пластов своих романов, создает “всенародный”, “всечеловеческий” фундамент для своих главных идейно-эстетических построений. Здесь он опять-таки отчасти следует опыту романтиков, открывших мифологизирующие функции фольклорных мотивов, вводимых в материал современной жизни” /4/. По словам Комаровича, “проанализировать “Хозяйку” с точки зрения традиционных образов и сюжетных схем русского *folklor*'а — задача достойная внимания” /5/.

Многие исследователи, обращавшиеся в разное время и с разных позиций к анализу повести “Хозяйка”, отмечали такие ее специфические черты, как наличие легендарно-сказочного

фона, создаваемого, с одной стороны, благодаря речевой манере героев (Катерины и Мурина), а с другой, — за счет явной проекции Мурина на фольклорный образ колдуна /6/; наполненность повести описаниями поступков, ощущений и мыслей, принадлежащих героям в так называемых “пограничных состояниях” (или “состояниях измененного сознания”) — сон, бред, галлюцинации, опьянение, эпилептический припадок /7/.

Указанные разноплановые особенности повести в совокупности намечают определенный семантический ареал, созданный сложной поэтической структурой текста, как бы провоцирующего на разгадывание, дешифровку, поиски скрытого смысла, без чего “буквальное” прочтение повести приводит к досадливому недоумению (ср. известную реакцию Белинского) и однозначному выводу о творческой неудаче Достоевского, не сумевшего совместить фольклорные мотивы с другими жанрообразующими элементами /8/.

“Тотальная загадочность” пронизывает все уровни текста, начиная со столь характерного для Достоевского нагнетения эпитетов “странный” (а также “непонятный”, “таинственный”, “загадочный”), нагромождения вопросов, часто остающихся без ответа /9/, через включение в кульминационную часть повести “загадок” Катерины (“Загадай, старина! Загадай мне, родимый мой, загадай прежде, чем ум пропешь, вот тебе ладонь моя белая!” (307)) /9а/ и кончая намеренно двусмысленным финалом, представляющим собой мнимый отвод подозрения от Мурина и завершающим текст вопросом: “Мурин не мог быть между ними. Ровно за три недели он уехал с женой к себе, в свое место... Я от дворника узнал ... этот татарчонок, помните?” (320).

Большинство исследователей, отметивших следы фольклорного влияния в “Хозяйке”, сходятся в выделении сказки как наиболее “репрезентативного” фольклорного жанра, а также песни, былины и — реже — заговора.

Кратким пересказом сказки о двенадцати братьях и их “сестрице” отвечает Катерина на вопросы Ордынова: “Кто ты? откуда ты?”, предоставляя ему самому решать, является ли это своеобразным ответом о ее происхождении, или же иллюстрацией к ее предложению “жить как брат и сестра”. Несколько раз упоминается слово “сказка” при описании болезненного состояния Ордынова: “злой старик <...> стал по целым ночам нашептывать ему длинную, дивную сказку <...>, и вдруг среди ночной темноты опять началась шепотливая, длинная сказка, и начала ее тихо, чуть внятно, про себя, какая-то старуха”

(279); “но все ему казалось, что где-то продолжается его дивная сказка <...>, не сказка ли это? наяву ли он слышит ее?” (280). Катерина спрашивает у Мурина, скоро ли ей с ним прощаться, “за хлеб-соль благодарить, что поил, кормил, сказки сказывал?” (307). Наконец, сам Мурин дважды говорит об этих сказках, причем, оба раза — в весьма знаменательном контексте, а именно, среди рассуждений о “помешанности” Катерины на любовной теме и о собственной физической немощи: “Она, примером сказать, такой ветер, вихорь такой, голова такая любовная, буйная, все милого дружка <...> да зазнобушку в сердце ей подавай: на том и помешана. Я уж ее сказками улещаю, то есть как улещаю. А я ведь, сударь, видел, как она <...> примерно, спознавалась-то с вами <...>. Баба она ядреная, румяная, милая, а меня, старика, все немочь берет. Ну, что? бес уж, знать, вашу милость попутал! я уж ее сказками все улещаю, право, улещаю” (314). Двукратное сопряжение эротической и поэтической функций “проливает новый свет” на причины поражения героя в борьбе за Катерину: одной из причин, очевидно, является непревзойденное мастерство Мурина как сказителя (а также прорицателя, толкователя, владельца Слова). О пророческом даре Мурина упоминает дворник, подробно говорит Ярослав Ильич. Что же касается Катерины, то она сама неоднократно указывает на связь между своей подчиненностью Мурину и его “словесным даром”: “Я его, я ему душой продалась... Он мучил меня, он мне в книгах читал <...>. Иной раз он просто своими словами меня заговаривает, другой раз берет свою книгу, самую большую, и читает надо мной. Он все грозное, суровое такое читает!” (293). “Он властен! Велико его слово!” (294). Пересказывая Ордынову обращенную к ней речь Мурина (“Слушай же, — говорит мне, — красная девица, — а у самого чудно очи горят, — не праздное слово скажу, а дам тебе великое слово” (298)), она заключает: “И тут вся плоть моя на его слова усмехнулась” (299).

Ордынов же, будучи главным героем повести, на редкость немногословен: за исключением упомянутой выше череды вопросов, которые он обращает к Катерине, Ордынов ограничивается в своих диалогах с Катериной, Муриным, Ярославом Ильичом и дворником весьма лаконичными репликами, односложными ответами и вопросами.

Ордынов и Мурин, будучи контрастно противопоставленными героями (светлый — темный, молодой — старый, праведник — грешник, дворянин — мещанин, образованный — необразованный, девственник — соблазнитель, возможно, собст-

венной дочери), одновременно наделены сходными функциями: оба отличаются крайней болезненностью, бледностью, склонностью к обморокам и припадкам /10/, оба выделяются “чрезвычайной начитанностью”, причем, об этой черте того и другого говорится почти в одних и тех же выражениях: “Сколько у тебя книг! <...> Ты любишь в книгах читать? <...> У хозяина моего много книг; видишь какие! <...> Он мне все читает из них” (277); “он мне в книгах читал” (293). Ордынов характеризуется рассказчиком как “странный и нелюдимый” — и такими же эпитетами наделяется Мурин; оба неоднократно близки к “помешательству”; Мурин назван “чрезвычайно богомольным” и “мистиком” — об Ордынове в конце повести говорится: “что-то похожее на мистицизм, на предопределение и таинственность начало проникать в его душу <...> Работница немца, из русских, старуха богомольная, с наслаждением рассказывала, как молится ее смиренный жилец и каким образом по целым часам лежит он, словно бездыханный, на церковном помосте...” (318). Наконец, сама причастность Мурина к татарскому миру /10а/ (с матерью Катерины он говорил по-татарски, сам он с Волги, как и его служанка, мать дворника-татарина) перекликается с фамилией Ордынова.

Кроме того, параллель между двумя героями подчеркивается и нарочито сходными сценами покушения на убийство соперника:

“Он видел <...>, как злобно засверкали глаза старика изпод сдавленных вместе бровей и как внезапно ярость исказила все лицо его. Он видел, как старик не спуская с него своих глаз, блуждающей рукой наскоро ищет ружье, висевшее на стене, видел потом, как сверкнуло дуло ружья, направленное неверной, дрожащей от бешенства рукой прямо в грудь его...” (281)

“<...> отчаяние, бешенство и неистощимая злоба захватили дух Ордынова <...>. Не помня, почти не сознавая себя, он облокотился рукою об стену и снял с гвоздя дорожной старинный нож старика. <...> Он задрожал; нож выпал из рук его и зазвенел на полу”. (310–311)

Параллелизм мотивов одновременно подчеркивает неравенство героев, причем, неспособность Ордынова к действию проявляется не только в невозможности довести покушение до конца /11/, но и в ряде других отношений: он оказывается не в состоянии понять и принять рассказ Катерины /12/, истолковать ей ее самое, выполнить просьбу Катерины о том, чтобы он “вычитал” ее судьбу по книгам Мурина /13/, наконец,

он отступает от борьбы за Катерину, меняя романтически-загадочную, дуалистически-поляризованную пару хозяев на нарочито сниженный “дубликат” — аккуратного и добропорядочного Шписа с его “покорной” дочерью, обеспечивших ему “однообразную, покойную жизнь”.

Помимо своей несостоятельности в тех областях, в которых неизменно достигает цели Мурин, Ордынов терпит фиаско и в своем научном творчестве: “Мысль не переходила в дело. Создание остановилось. Казалось, все эти образы нарочно вырастали гигантами в его представлениях, чтобы смеяться над бессилием его, их же творца” (318). Не случайно во многом парадоксальное — если учесть, что сочинение Ордынова “относилось к истории церкви”, — сопоставление “несостоявшегося демиурга” с неудачливым учеником колдуна: “Ему невольно приходило в грустную минуту сравнение самого себя с тем хвастливым учеником колдуна, который, украв слово учителя, приказал метле носить воду и захлебнулся в ней, забыв, как сказать: “Перестань” (318).

Таким образом, Ордынов терпит поражение во всех своих начинаниях, тогда как “злой старик” (во сне и наяву) неизменно одерживает над ним верх.

Указанные нами особенности текста, а именно: его насыщенность разнообразными приметами фольклорных текстов (от реминисценций и упоминаний различных фольклорных жанров /14/ до принципов построения таких сегментов текста, как, например, рассказ-сказка Катерины), совмещение механизмов поляризации и взаимозамещения, дублирования — все это позволяет предположить наличие некоего мифологического субстрата. Явная и скрытая спроецированность героев повести на фольклорные образцы (“Илья Муромец”, “Царь-девица”) служит важной, но не определяющей предпосылкой для проведения собственно мифологических параллелей.

Проекция Илья Мурина на былинного героя, Илью Муромца, представляется на первый взгляд не очень продуктивной. Помимо тождества имен и фонетической близости фамилий, Мурин и Муромец имеют лишь несколько общих черт: оба стары, оба сочетают крайнюю немощь и необыкновенную силу /15/, один из соперников Мурина — Алеша, тоже купец (т.е. “коллега”, как и Алеша Попович по отношению к Муромцу). И Муромец, и Мурин, издеваясь над врагами, прикидываются беззащитными простачками, притворяются, юродствуют.

Вместе с тем, поскольку Илья Муромец связан с Иллей-пророком, а через него — с Перуном, выступая в роли “ал-

лоперсонажа” мифа о Боге Грозы /16/, данная проекция существенно укрепляется, благодаря обнаружению целого ряда сходных атрибутов и функций.

Громовержец, орудием которого, наряду с камнем, топором и стрелами, могут быть нож и даже ружье (выше мы приводили цитаты, в которых говорилось о ноже и ружье Мурина), связан с лесом и особенно — с дубом, который он расщепляет, а также со всеми проявлениями бури (ветер, гром, молния, дождь). Все эти детали используются в рассказе Катерины о Мурине: “Вот такая же ночь была, только грознее, и ветер выл по нашему лесу, как никогда еще не удавалось мне слышать... или уж в эту ночь началась погибель моя! Под нашим окном дуб сломило” (294). “Вот ждем, прошла ночь, тоже бурная, вьюжная, и тревога мне в душу запала ... сама как в огне: так и хочется мне вон из светлицы, дальше, на край света, где молонья и буря родятся” (296). Слово “буря” здесь повторяется шесть раз. В тот момент, когда Катерина собирается бежать с Алешей, неожиданно появляется Мурин и предсказывает бурю.

Подобно Богу грозы, побеждающему Змея, расщепляющему дерево, вызывающему огонь и освобождающему стадо (коров, коней), Мурин в рассказе Катерины предстает виновником аналогичных происшествий (поваленный дуб; буря на реке, разбившая барки отца Катерины; поврежденная рука отца; поджог завода и гибель отца в раскаленном котле; выбежавший из конюшни отцовский конь). Тот факт, что Мурин, выступающий преимущественно в роли противника Змеборца, в данном случае наделяется признаками самого Змеборца, может быть объяснено мифологической логикой, согласно которой “зачастую сами противопоставления не являются строго однозначными: данный член противопоставления содержит признаки, присущие противоположному его члену” /17/. Как отмечают в своей работе В.В. Иванов и В.Н. Топоров, некоторые тексты “свидетельствуют о нейтрализации в определенных контекстах оппозиции, восходящей к старому противопоставлению Перун — Велес <...>. Постоянное подчеркивание связи Змея с двумя противоположными стихиями — огня и воды, может быть объяснено его первоначальной ритуальной функцией медиатора, с помощью которого достигается примирение этих двух противоположностей и обращение их на пользу человека. Этим и определяется возможность двойкой функции Змея в мифологических представлениях и перенос на Змея ряда атрибутов самого Змеборца” /18/.

Соотнесенность Мурина с противником Громовержца (Змеем, Велесом, дьяволом) гораздо более отчетлива и последовательна. Связь Змея с черной шерстью, мехом отражается во внешности Мурина, его одежде и других атрибутах (черные брови, “черная как смоль борода”, черный кафтан на меху, меховая шапка, меховое одеяло, наконец, дверь его жилища покрыта рогожными лохмотьями). Будучи, как и Громовержец, связанным с огнем, Змей обладает смертоносным взглядом — страшным, “огневым” взглядом наделен и Мурин: “Из-под нависших, хмурых бровей сверкал взгляд огневой, лихорадочно воспаленный, надменный и долгий” (268); “он смотрел свинцовым, неподвижным, пронзающим взглядом” (272); “злобно засверкали глаза старика из-под тяжело сдвинутых вместе бровей” (281); “глаза горели, словно угли” (295); “как молния, сверкнул этот взгляд на мгновение — жадный, злой, холодно-презрительный” (305); “беглый, мгновенный взгляд старика опять приковал его к месту” (307); “глаза его стали красны как угли”; “глаза то мутились, то вспыхивали ярким огнем” (308); “мутный взгляд его еще раз вспыхнул пламенем”; “в последний раз он вперил тусклый взгляд на Ордынова, но и этот взгляд потух наконец, и веки его упали, словно свинцовые” (309). Последнюю фразу, представляющую собой очевидную реминисценцию из гоголевского “Вия” /19/, наряду с предостережением Катерины (“Не смотри! — раздался голос сзади его. Ордынов оглянулся. — Не смотри же, не смотри, говорю, коли бес наушает” (305)), можно сопоставить с мифологическим представлением о том, что “быть увиденным” и “увидеть” — одинаково опасно для мифологического героя /20/. Сходен с этим и мотив выглядывания из окна: нарушение запрета смотреть, выглядывать из окна, приводит к губельным для родственников героя последствиям /21/. Катерина открывает окно во время бури — появляется Мурин, залезающий через окно в дом и проникающий с помощью Катерины на родительскую половину; Катерина высовывается из окна — и видит мертвого отца.

Опасность для героя представляет и сон: “При встрече со змеем одна опасность подстерегает героя: опасность сна, засыпания <...>. Этот сон — наваждение <...>. Ложный герой засыпает, истинный — никогда” /22/. Ордынов, поселившись у Мурина, постоянно невольно засыпает, впадает в забытие, в беспамятство /23/.

Сновидение Ордынова представляет собой своеобразный “магический кристалл”, в котором преломляются лучи из про-

шлого и будущего жизни Ордынова и судьбы мироздания: "... яснее прошедшее, звучит торжеством, весельем настоящий светлый миг и снится наяву неведомое грядущее" (278). Связь между микро- и макрокосмом проявляется, с одной стороны, в обнаружении синхронности чередования Света и Тьмы, Космоса и Хаоса, Жизни и Смерти в жизни Ордынова и Вселенной ("... тогда жизнь его изнывала в неугасимой муке; казалось, все бытие, весь мир останавливался, умирал на целые века кругом него и долгая, тысячелетняя ночь простиралась над всем" (там же), а с другой, — в установлении прямой зависимости между мыслью, мечтой Ордынова и творимым Миром: "Он видел, как все, начиная с детских, неясных грез его, все мысли и мечты его, все, что он выжил жизнью, все, что вычитал в книгах, все, об чем уже и забыл давно, все одушевлялось, все складывалось, воплощалось, вставало перед ним в колоссальных формах и образах, ходило, роилось кругом него <...>; как воплощалась, наконец, теперь, вокруг болезненного одра его, каждая мысль его, каждая бесплотная греза, воплощалась почти в миг зарождения; как, наконец, он мыслил не бесплотными идеями, а целыми мирами, целыми созданиями ..." (279).

Уподобляясь Богу (с одной стороны — Творцу Мира, по сценарию которого создаются и гибнут народы, города, по воле которого "целые кладбища высыпали ему своих мертвецов, которые начинали жить сызнова" (279), а с другой, — умирающему и воскресающему богу /24/), герой одновременно обнаруживает черты божественного антагониста, причастного иному, "кромешному" миру (ср. "тысячелетнюю ночь" вместо тысячелетнего царства Света, Христа) и обреченного на неизбежную гибель и бесследное исчезновение: "... вновь непроходимая, бездонная темень разверзается перед ним и он бросается в нее с воплем тоски и отчаяния" (277); "он носился, подобно пылинке, во всем этом бесконечном, странном, невыходимом мире <...>, он слышал, как он умирает, разрушается в пыль и прах, без воскресенья, на веки веков; он хотел бежать, но не было угла во всей вселенной, чтоб укрыть его" (279–280).

Для Ордынова очевидна символическая связь сна не только со всей его предшествующей жизнью, включая встречу с Муриным и Катериной (ср.: "... все, что случалось с ним в последние дни, снова повторялось и смутным, мятежным роем проходило в уме его ..." (278)), но и с последующими событиями, которые он склонен истолковывать как продолжение или воплощение сна: "По временам Ордынов думал, что все это

еще сон, даже был в этом уверен" (281); "Злой старик его сна (в это верил Ордынов) был въявь перед ним" (294); "Ему казалось, что кошмар его душит и что на глазах его все еще лежит страдальческий, болезненный сон. Но чудное дело! Ему не хотелось проснуться..." (305). Выполняя, таким образом, пророческую функцию, сон предрекает поражение Ордынова в единоборстве с Муриным (напомним, что "Мурин" — "старший над бесами", согласно словарю церковных терминов), бесславный финал его творческих начинаний, попыток уподобления демиургу (ср. приведенную выше цитату из последней главы, где говорится о бессилии творца, над которым смеются созданные им образы, и соответствующее место из сна Ордынова: "... вся эта жизнь <созданная воображением Ордынова. — И.А.>, свою мятежную независимость, давит, гнетет его и преследует его вечной, бесконечной иронией ..." (280)), а также крах его любовных устремлений, потерю возлюбленной. Причем, последнее "предсказание" дано в наименее явном виде, в форме завуалированного намека на функциональную параллель между Катериной, с одной стороны, — и светлыми духами, которых отогнал злой старик, и матерью Ордынова, которую тот "отвел от него навсегда", — с другой. Параллель эта обнаруживается благодаря совпадению "цветовой гаммы", равно присущей "светлым духам, шелестевшим своими золотыми и сапфирными крыльями", и Катерине (ср. голубая шубка, синие или голубые глаза, золотая улыбка; постоянный эпитет "светлый": светлый взгляд, светлая, как солнце, улыбка, светлый образ, светлые очи, щеки и т.д.), а так же ряду многократных лексических совпадений ("шелест", "безмятежная светлая радость", "песня", "поцелуй", "склоняться") в тех сегментах текста, где говорится о духах и матери, с одной стороны, и о Катерине, — с другой.

Приведенная параллель привносит добавочный штрих в картину данных намеками инцестуозных отношений между героями, осложненных "Эдиповым комплексом" и "комплексом Электры" /25/ (ср. высказывание Мурина о Катерине и Ордынове: "Ишь вы, побратались, единоутробные! Слюбились, словно любовники!" (304).

Наблюдаемая в мифологических текстах связь мотива инцеста с символикой знания, "и притом знания экстраординарного, сокровенного, запретного" /26/, позволяет добавить новый аспект к рассмотрению двух сюжетных линий повести: законченная, линейно построенная история Ордынова, не выдержавшего испытания, не добывшего знания и не завоевавшего

возлюбленную, со/противопоставлена включенной в нее истории “вещего” Мурина, троекратно побеждающего противников в борьбе за Катерину (сама эта многократность деяния, наряду с отмеченным выше загадочно-двусмысленным финалом, как бы предвещающим возможное повторение истории, сообщают этой сюжетной линии характер мифологической цикличности).

Таким образом, “мифологическое прочтение” повести дает возможность выявить глубинный механизм построения текста и по-новому интерпретировать смысл важнейших сюжетных элементов в их взаимосвязи.

П р и м е ч а н и я

- 1/ См. об этом: ПИКСАНОВ Н.К. Достоевский и фольклор // Советская этнография. — 1934. — № 1-2; ВЛАДИМИРЦЕВА В.П. Опыт фольклорно-этнографического комментария к роману “Бедные люди” // Достоевский. Материалы и исследования. — Л., 1983. — Т. 5. — С. 74-89; МИХНЮКЕВИЧ В.А. Проблемы изучения фольклоризма Ф.М. Достоевского // Проблемы творчества Ф.М. Достоевского. Поэтика и традиции. — Тюмень, 1982. — С. 42-43.
- 2/ Опосредованное знакомство Достоевского с “философией мифологии” — через художественные тексты писателей-романтиков, преимущественно немецких, — отражено как в произведениях Достоевского 40-х годов, так и в ряде его писем этого периода. Кроме того, следует учитывать, что помимо основополагающих трудов Ф. Шлегеля и Шеллинга, появившихся на рубеже веков, и “Немецкой мифологии” Гриммов, вышедшей в 1835 году, в поле зрения Достоевского этого периода могли попасть такие исследования как: А. Кайсаров. Славянская и российская мифология (1810); П. Строев. Краткое обозрение мифологии славян российских (1815); М. Касторский. Начертание славянской мифологии (1841); И. Срезневский. Об обожании солнца у древних славян (1846); Я. Grimm. О финском эпосе (ЖМНП, 1846); Н. Костомаров. Славянская мифология (1847); П. Шафарик. Славянские древности (1837, полный перевод — 1847).
- 3/ См., например: ВЕТЛОВСКАЯ В.Е. Литературные и фольклорные источники “Братьев Карамазовых” (Житие Алексея человека божия и духовный стих о нем) // Достоевский и русские писатели. — М., 1971; ЕЕ ЖЕ: Символика чисел в “Братьях Карамазовых” — ТОДРЛ. — Л., 1974. — Т. XXVI. ЕЕ ЖЕ. Ф.М. Достоевский // Русская литература и фольклор. Вторая половина XIX века. — Л., 1982; ЛОТМАН Л.М. Роман Достоевского и русская легенда // Русская литература. — 1972. — № 2; ТОПОРОВ В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления (“Преступление и наказание”) // Structure of Texts and Semiotics of Culture. — Hague-Paris, 1973;

- СМИРНОВ И.П. Древнерусские источники "Бесов" Достоевского // Русская и грузинская средневековые литературы. — Л., 1979.
- 4/ РОДИНА Т.М. Достоевский. Повествование и драма. — М., 1984. — С. 195–196.
- 5/ КОМАРОВИЧ В.Л. Достоевский. Современные проблемы историко-литературного изучения. — Л., 1925. — С. 30.
- 6/ Г.И. Чулков писал по поводу "Хозяйки": "Что касается фольклорной традиции, то она вне всяких сомнений. У нас нет прямых указаний на научную компетентность Достоевского в области фольклора, но сказки, песни, заклинания, которых он в детстве слышал немало, очевидно, оказали на него сильнейшее влияние. "Хозяйка" стилистически созвучна народной поэзии. Ритмическая речь Катерины и Мурина напоминает заговоры и заклинания. Эту речь заражается и сам герой повести Ордынов". (ЧУЛКОВ Г. Как работал Достоевский в сороковых годах // Литературная учеба. — 1938. — № 4. — С. 71). См. также: ГРОС-СМАН Л.П. Семинарий по Достоевскому. — М.-Пг., 1922. — С. 79; ИСТОМИН К.К. Из жизни и творчества Достоевского в молодости (введение в изучение Достоевского) // Творческий путь Достоевского. — Л., 1924. — С. 34–43; КОМАРОВИЧ В.Л. Достоевский. Современные проблемы историко-литературного изучения. — Л., 1925. — С. 30; МОЧУЛЬСКИЙ К.В. Достоевский: Жизнь и творчество. — Paris, 1947. — С. 66; ЧИРКОВ Н.М. О стиле Достоевского. — М., 1967. — С. 13; МАРКИН П.Ф. Повесть Ф.М. Достоевского "Хозяйка" // Жанр и композиция литературного произведения. — Петрозаводск, 1983. — С. 53–69; МИХНЮКЕВИЧ В.А. Указ. соч. — С. 42–43.
- 7/ БЕМ А.Л. Драматизация бреда ("Хозяйка" Достоевского) // Бем А.Л. Достоевский. Психоаналитические этюды. — Берлин, 1938. — С. 47–89; НАЗИРОВ Р.Г. Герои романа "Идиот" и их прототипы // Русская литература. — 1970. — № 2. — С. 115–120; КЛЕЙМАН Р.Я. Полисемия ситуаций в творчестве Достоевского // Из истории русской литературы и литературной критики. — Кишинев, 1984. — С. 65–69.
- 8/ См. также: МИХНЮКЕВИЧ В.А. Указ. соч. — С. 42; КИРПОТИН В. Я. Молодой Достоевский. — М., 1947. — С. 268–269; ЕГО ЖЕ: Достоевский. Творческий путь. 1821–1859. — М., 1960. — С. 305–306; ЧИРКОВ Н.М. Указ. соч. — С. 7–13. Как справедливо указывал Г. Чулков: "Немудрено, что Белинский, мало знакомый с фольклором и даже не оценивший должным образом сказок Пушкина, отнесся к "Хозяйке" резко отрицательно" (ЧУЛКОВ Г. Указ. соч. — С. 72).
- 9/ См. цепь вопросов Ордынова к Катерине в начале II части, вопросы Катерины к Мурину; ср. также загадочные ответы дворника на вопросы Ордынова.
- 9а/ ДОСТОЕВСКИЙ Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1972. — Т. 1. — С. 307. Здесь и далее цифры в скобках при цитатах означают страницы данного издания.

- 10/ Ср.: “Ордынова и Мурина сродняет прежде всего “священная болезнь”, эпилепсия. Вероятно, в этой болезни и кроется источник их визионерства и необычайной духовной остроты”. (ИСТОМИН К.К. Указ. соч. — С. 40).
- 10а/ Ср.: “Татарская сила изображается в символическом образе сказочного Змея, который облегает еретическую ратью города, грабит жителей, берет с них дань красными девицами” (КОСТОМАРОВ Н. Об историческом значении русской народной поэзии. — Харьков, 1843. — С. 116).
- 11/ Мурин, который, в отличие от Ордынова, во всем идет до конца (он выстрелил и лишь промахнулся; до того он устранил другого соперника — Алешу; начал же с убийства реального или мнимого отца Катерины), сам объясняет Ордынову неудавшееся покушение психологией “слабого сердца”: “А пусть-те дадут этот нож-от в руки, да враг твой сам перед тобою широкою грудью распахнет, небось и отступишься!” (317).
- 12/ См.: “Пожалей меня, пощади меня! <...> Ты сгубила меня! Я твоего горя не знаю, и душа моя смутилась... Что мне до того, об чем плачет твое сердце! Скажи, что ты хочешь <...>, я сделаю. Пойдем же со мной, пойдем, не убей меня, не мертви меня!..” (300).
- 13/ Ср.: “Я потом тебе покажу; ты мне расскажешь после, что он мне в них читает всё? — Расскажу, — прошептал Ордынов ...” (277); “На, смотри, смотри его книгу! вот его книга. Он говорит, что я сделала смертный грех... Смотри, смотри... И она показывала ему книгу; Ордынов не заметил, откуда взялась она. Он машинально взял ее, всю писанную, как древние раскольничьи книги, которые ему довелось прежде видеть. Но теперь он был не в силах смотреть и сосредоточить внимание свое на чем-нибудь другом. Книга выпала из рук его” (293).
- 14/ Помимо загадки и сказки, а также песни (о которой мы не говорили), “Хозяйка” необыкновенно активно пользуется паремииологическими жанрами — поговорками и пословицами.
- 15/ Ср.: “Он схватил меня на могучие руки” <297>; “Старик обхватил ее могучими руками и почти сдвинул на груди ее” (311).
- 16/ См.: ИВАНОВ В.В., ТОПОРОВ В.Н. Исследования в области славянских древностей. — М., 1974. — С. 166–168.
- 17/ СЕГАЛ Д.М. Антиномичность и архаическая культура // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1973. — С. 39. См. также: “Мифологическая логика широко оперирует бинарными оппозициями чувственных качеств, преодолевая, таким образом, “непрерывность” восприятия окружающего мира путем выделения дискретных “кадров” с противоположными знаками. Эти контрасты все более семантизируются и идеологизируются, становясь различными способами выражения фундаментальных антиномий типа жизнь/смерть и т.п. Преодоление этих антиномий посредством прогрессирующего посредничества, т.е. последовательного нахождения мифологических медиаторов (героев и объектов), символически сочетающих признаки полюсов,

- является ярким проявлением логики бриколажа” (МЕЛЕТИНСКИЙ Е.М. Поэтика мифа. — М., 1976. — С. 168–169).
- 18/ ИВАНОВ В.В., ТОПОРОВ В.Н. Указ. соч. — С. 82, 118.
- 19/ Характерно, что за этой фразой следует еще одна литературная аллюзия на известное место из “Демона” Лермонтова: “и вдруг слеза, горячая и крупная, нависла с ресниц его, порвалась и медленно покатила по бледной щеке” (309). О реминисценции из пушкинского “Демона” см.: АВРАМЕЦ И.А. “Портрет” Гоголя и “Хозяйка” Ф.М.Достоевского // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. — Вып. 620. — 1983. — С. 46.
- 20/ ИВАНОВ В.В. Категория “видимого” — “невидимого” в текстах архаических культур // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1973. — С. 36.
- 21/ ИВАНОВ В.В., ТОПОРОВ В.Н. Указ. соч. — С. 126.
- 22/ ПРОПП В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л., 1986. — С. 220.
- 23/ “Но мало-помалу, недоумевая, что с ним делается, присел на лавку, и ему показалось, что он заснул. По временам приходил он в себя и догадывался, что сон его был не сон, а какое-то мучительное, болезненное забытьё” (274); “Тут он совершенно забылся <...> Наконец он впал в беспмятство” (275); “Он слабел: более и более; он уже не мог двинуть рукою <...> Он слабо вскрикнул и лишился чувств <...> Порой, в минуту неясного сознания, мелькало в уме его, что он осужден жить в каком-то длинном, нескончаемом сне, полном странных, бесплодных тревог, борьбы и страданий. В ужасе он старался восстать против рокового фатализма, его гнетущего, и в минуту напряженной, самой отчаянной борьбы какая-то неведомая сила опять поражала его, и он слышал, чувствовал ясно, как он снова теряет память” (277), и далее на двух страницах описываются сновидения Ордынова и его безуспешная борьба с “усыплением”.
- 24/ “... когда чувствуешь, что немощна плоть пред таким гнетом впечатлений, что разрывается вся нить бытия; и когда вместе с тем поздравляешь всю жизнь свою с обновлением и воскресением” (278).
- 25/ См. об этом: РОЗЕНТАЛЬ Т.К. Страдание и творчество Достоевского // Вопросы изучения и воспитания личности. — 1919. — № 1. — С. 88–107; БЕМ А.Л. Указ. соч. — С. 105; ИСТОМИН К.К. Указ. соч. — С. 37.
- 26/ АВЕРИНЦЕВ С.С. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. — М., 1972. — С. 95.

“ЗЛЫЕ ДЕТИ”: МОТИВ ИНФАНТИЛЬНОГО ПОВЕДЕНИЯ В РОМАНЕ “БЕСЫ”

Вадим Р у д н е в

— *Что-о-о? Вот люди! Так мы мало то-
го, что старые дети, мы еще и злые дети?*

(П. Верховенский — С.Т. Верховенскому)

— *Нет у меня сына, — отрезала Варвара
Петровна и — словно напорочила.*

Так называемый основной миф романа “Бесы” [4] — Богородица-Россия, обуреваемая бесами и потому не могущая разродиться сыном-Спасителем, — аккумулирует чрезвычайно специфически решаемую в романе проблему ребенка и детского начала вообще, по сути дела (как это ни парадоксально), одну из главных проблем этого произведения. В романе почти нет детей, и в то же время почти все персонажи романа — “дети”. Подробное обоснование этого наблюдения и составляет цель настоящих заметок.

Дети в романе есть, но либо осиротевшие (соседский ребенок в доме, где живут Кириллов и Шатов), либо умирающие (выдуманный ребенок Марьи Тимофеевны, которого она, якобы “снесла в пруд”; застрелившийся мальчик офицер в гостинице; ставрогинская Матреша), либо и то и другое одновременно: ребенок Марьи Игнатьевны Шатовой (вариант несостоявшегося Спасителя), который рождается и умирает в момент страшной развязки романа. Важно, что к рождению этого ребенка причастны все три главных идеологических персонажа: фактически это ребенок Ставрогина, юридически — Шатова, Кириллов же оказывает материальное и моральное содействия при родах (сожалеет, что сам не может помочь родам).

Осуществляя апокалиптическую мифологию индифферентности, тепла (“поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст моих”), Ставрогин поляризуется в горячем Шатове и холодном Кириллове. Соответственно у всех

троих специфическое отношение к детям. У Ставрогина — никакое. На вопрос Шатова: “Правда ли, что вы заманивали и развращали детей?” — отвечает, “но только после слишком долгого молчания”: “Я эти слова говорил, но детей я не обижал”. (Очевидно, имеется в виду, что обижал не он, а демон, которым он был обуян. Ср. в “Братьях Карамазовых” — Алеша говорит Ивану: “Не ты убил отца”.) Для Шатова рождение ребенка однозначно ассоциируется с великим таинством, с рождением Спасителя, поэтому он ликует. Кириллов же любит детей (играет с соседским ребенком в мяч), но говорит об этом равнодушно (“— Вы любите детей? — Люблю, — отозвался Кириллов, довольно, впрочем, равнодушно”). В противоположность Шатову, Кириллов считает, что человек должен перестать родить. “К чему дети, коли цель достигнута?” ([1, т.10, с. 450]; далее в сссылках на основной текст “Бесов” указывается только страница). Ср. невольный каламбур Кириллова: “Очень жаль, что я родить не умею, то есть не я родить не умею, а сделать так, чтобы родить, не умею... или нет. Это я не умею сказать” (444). Фрейд бы сказал, что здесь невольно остроумие-обмолвка является подсознательным вытеснением идеи бесплодия, сексуально-идеологической несостоятельности. И в самом деле, эта фраза соотносится с мыслью Кириллова о том, что рожать незачем.

Тема родов пародируется и профанируется, когда речь идет о проделках Лямшина, который, наряду с другими “шутками”, “представляет роды с первым криком ребенка” (31).

В этой карнавальной профанации сакрального, по нашему мнению, и лежит ключ к проблеме инфантильного поведения персонажей “Бесов” — оно является своеобразной оборотной стороной настоящей детскости, амбивалентно соотносительной, со/противопоставленной ей.

С первых же страниц романа читатель “Бесов” попадает в атмосферу тотальной инфантильности: несдержанность, капризность, слезливость, неумение себя вести, беспричинный страх, амбициозность, неадекватность представлений о собеседнике, школьничанье, проказливость и т.п.

Почти каждый персонаж романа в тот или иной момент ведет себя и характеризуется другим персонажем или рассказчиком как ребенок.

1. Степан Трофимович и Варвара Петровна

В Степане Трофимовиче наиболее очевидны черты детскости и инфантильности, которые беспрестанно подчеркиваются

рассказчиком и другими персонажами. Он слезлив, труслив, любит прихвастнуть, прилгнуть и т.д. Уже на первых страницах Степан Трофимович назван “невиннейшим из пятидесятилетних младенцев” (13), утверждается, что он часто “лгал и вилял” перед рассказчиком, “как маленький мальчик” (53). Он склонен к самообману и невинному лукавству: “Возьмет в сад Токевиля, а в кармашке несет спрятанного Поль де Кока” (19). Здесь характерно деминутивное “в кармашке”. Ср. также: “Весь вид его говорил: Карты! Я сажусь с вами в ералаш! Разве это совместно? Кто разбил мою деятельность и обратил ее в ералаш? Э, погибай, Россия! — и он осанисто козырял с червей.

А по правде ужасно любил сразиться в карточки” (14).

После обыска Степан Трофимович рыдает, “как крошечный, нашаливший мальчик в ожидании розги, за которой отправляется учитель” (331). В разговоре с Лембке он сам требует, чтобы тот не топал ногами и не кричал на него, “как на мальчика” (345). Наконец, крестьяне говорят о нем, что он “одет, как иностранец, а умом, словно малый ребенок” (488).

Так же относится к Степану Трофимовичу и Варвара Петровна: то уговаривает, то кричит на него, то делает наставления. В одной из финальных сцен сказано, что она “уговаривала его, как ребенка” (501). И сам Степан Трофимович относится к Варваре Петровне как маленький ребенок к матери: “— И чего она сердится, — жаловался он поминутно, как ребенок” (53).

Но одновременно и в самой Варваре Петровне несомненны черты инфантильности. В детстве она влюбилась в портрет Кукольника “по обыкновению всех девочек в пансионах, влюбляющихся во что ни попало <...>. Но любопытно в этом не свойство девочки, а то, что и в пятьдесят лет Варвара Петровна сохранила эту картинку в числе самых интимных драгоценностей, так что и Степану Трофимовичу, может быть, только потому сочинила несколько похожий на изображенный на картинке портрет” (19). По-видимому, здесь даже имеет место обыгрывание внутренней формы фамилии “Кукольник”. Ведь Варвара Петровна наряжает Степана Трофимовича, как куклу.

Инфантильность Варвары Петровны подчеркивается в ее диалоге с Прасковьей Ивановной, инфантильной до крайности ее подругой по пансиону. Обе они со злостью и горячностью поминают друг другу детские грешки, при этом Варвара Петровна третирует Дроздову, но и сама остается не на высоте: “Матушка, Варвара Петровна, вы со мной точно с маленькой

девочкой. Не хочу я кофюю, вот!" (130). Варвара Петровна: "А помнишь, как ты приехала и весь класс уверила, что за тебя гусар Шаблыкин посватался..." Прасковья Ивановна: "— А вы в пансионе в попа влюбились, что закон божий преподавал, вот вам, коли до сих пор в вас такая злопамятность — ха, ха, ха!"

Она желчно расхохоталась и раскашлялась.

— А-а, ты не забыла про попа... — ненавистно глянула на нее Варвара Петровна" (131).

(В финале о Прасковье Ивановне лаконично сказано: "Старуха Дроздова впала в детство..." (512)).

Vrendant к паре Варвара Петровна — Степан Трофимович наделены чертами инфантильности и супруги Лембке. Антон Андреевич школьничает, боится жену, как огня, погружен в детские забавы: самозабвенно клеит из бумаги железную дорогу, затем театр и наконец игрушечную кирху. Сама Юлия Михайловна до крайности доверчива (ее отношение к Верховенскому), во что бы то ни стало хочет устроить праздник. Ср. обращение к ней генерала на балу: "Простите старого подагрика, я ложусь рано, да и вам бы советовал ехать "спатиньки", как говорят аих *enfants*" (388).

В целом отношения внутри этих двух пар (к ним примыкают также пары Лиза — Маврикий, и, в каком-то смысле, Марья Тимофеевна — Лебядкин) отсылают к грибоедовскому мотиву "женской тирании" (см. [6]), актуализируя цитату "Муж-мальчик, муж-слуга из жениных пажей" (ср.: Хромоножка называет Лебядкина своим слугой).

Наконец в заключение разговора о Степане Трофимовиче важно отметить, что чертами инфантильности наделен также его современник и тоже один из прародителей и подпевал бесов — Кармазинов: "... к чему же эти господа наши гении в конце своих славных лет поступают иногда совершенно как малые дети" (365).

2. Ставрогин и Петр Верховенский

О воспитании Степаном Трофимовичем Ставрогина сказано: "Надо отдать справедливость Степану Трофимовичу, он умел привязать к себе своего воспитанника. Весь секрет его заключался в том, что он и сам был ребенком. <...> Они бросались друг другу в объятия и плакали" (35).

Степан Трофимович, таким образом, в соответствии со своей ролью духовного отца бесов, является не только носителем инфантильного начала, но и рассадником инфантилизма. Инфантильность Ставрогина приглушена его демонизмом печоринского типа. Однако несомненно инфантильными являются его проделки, в особенности первая. Здесь характерна чисто детская логика отождествления идиоматического смысла высказывания (*“меня не проведешь за нос”*) с его буквальным смыслом и прагматизация этого смысла. Вообще все эти выходы персонажей: кусание, проведение за нос, щипание, таскание за волосы и т.п. — выходы чисто детские. Характерно, что жители города уверены, что Ставрогин притворялся сумасшедшим, надсмехаясь над ними: *“Некоторые у нас так и остались в уверенности, что негодяй просто насмеялся над всеми, а болезнь — это что-нибудь так”* (44).

Инфантильная беспомощность, заложенная воспитанием Степана Трофимовича, остается у Ставрогина на всю жизнь. Отсюда параллелизм намечающихся в романе, но не реализованных союзов: Дарья Павловна Шатова — Степан Трофимович и Дарья Павловна — Ставрогин. В обоих случаях Даша определяется, в сущности, не на роль жены, а на роль няньки.

Ставрогину принадлежит отождествление инфантильности с inferнальностью, с бесовством. Ставрогин о П. Верховенском: *“Это просто маленький, гаденький, золотушный бесенок с насморком, из неудавшихся”* (231). Ставрогин о Федьке Каторжном: *“Один бесенок предлагал мне еще вчера на мосту зарезать Лебядкина и Марью Тимофеевну”* (230).

Собственно, и ключевое высказывание Петра Степановича о злых детях, обращенное к отцу, является амбивалентно направленным: это и характеристика Степана Трофимовича и, в то же время, самохарактеристика (интересно, что здесь употреблен так называемый инклюзивный, т.е. включающий, тип высказывания [2], каким обычно говорят с детьми: *“... так мы мало того, что старые дети, мы еще злые дети?”*). Черты инфантильности подчеркнуты в детской характеристике Петруши, данной Степаном Трофимовичем: *“Мальчик, знаете, очень нервный, чувствительный и боязливый. Ложась спать, клал земные поклоны и крестил подушку, чтобы не умереть...”* (75). Для Петра Степановича характерна внезапная “регрессия” инфантилизации, соотнесенная с мотивом детского страха смерти: Верховенский Ставрогину: *“Не пугайте меня, я теперь как ребенок, меня можно до смерти испугать одною вот такую улыбкой”* (326). Зная за собой эту черту, Петруша обыгрывает ее, порой нагло притворяясь невинным ребенком:

“Я все в буфете и наблюдаю, — прошептал он с видом виноватого школьника” (389).

В рукописной редакции о Верховенском (Нечаеве) сказано: *“Нечаев страшно самолюбив, но как младенец”* (т. 11, с. 150).

Важно наконец и то, что фигура Верховенского младшего (так же, впрочем, как отчасти и старшего) соотносится с фигурой Хлестакова (инфантильность последнего вне всяких сомнений). В этой связи интересно, что Хлестаков соотносится с реальным типом политического авантюриста (Завалишин, Мэдокс), как показал Ю.М. Лотман [5]. Самое любопытное, что и реальный исторический Нечаев уже на процессе сравнивался (впервые — В.Д. Спасовичем) с Хлестаковым (см.: т. 12, с. 203–204).

3. Кириллов и Шатов

Кириллову с первой же встречи с ним дана рассказчиком “детская” характеристика: *“На мгновение лицо его приняло самое детское выражение, очень к нему идущее”* (78).

Кириллов по-детски прямолинеен и прямодушен, играет в мячик с соседским ребенком (в этом плане интересен разговор Кириллова с Верховенским, когда тот просит отдать ему мяч, так как он ему все равно будет не нужен после смерти), перед самоубийством покупает курицу. Даже в страшной сцене самоубийства ведет себя по-детски: хочет нарисовать *“рожу с высунутым языком”* на предсмертной записке, кусает Верховенского за палец.

В облике Шатова тоже очень много детского: неуклюжесть, прямолинейность, чистота. *“Какой вы по-прежнему ребенок”*, — говорит ему Марья Игнатьевна (435). После рождения ребенка Шатов то плачет, *“как маленький мальчик, то говорит бог знает что”* (453). В то же время и сама Марья Игнатьевна — *“слушалась каждого слова”* Виргинской, *“каждого окрика, как ребенок”* (451).

Слово “инфантильность”, однако, не подходит для описания поведения Кириллова и Шатова. Скорее это именно детскость, нечто неподдельное и искреннее. Недаром обоих выделяет специфическое отношение к детям и к самой проблеме рождения (см. выше). Также оба они лишь опосредованно связаны с инфантильной inferнальностью бесов, оба совершенно асоциальны, подобно Хромоножке, — неизвестно, на что живут и что едят.

4. Лебядкины

Инфантильность Хромоножки лежит на поверхности: “С самым детским взглядом, с каким дети ласкаются, что-нибудь выпрашивая, потянулась она схватить руку Варвары Петровны, но как бы испугавшись, отдернула свои руки назад” (124). “— Ох, хочу! — сплеснула ладошками г-жа Лебядкина” (125) и т.п. Инфантильность Лебядкиной мотивируется не только тем, что она юродивая, но и тем, что она причастна миру бесов, отсюда и ее хромота (см.: [7]).

И сестру, и брата выделяет неумение вести себя в обществе. Лебядкин одновременно и нагл, и робок, груб и сентиментален. Его дурацкие стихи — прообраз инфантилистской поэзии обериутов, в частности, Н. Заболоцкого — характерные неуклюжие перебои ритма и нелепые сочетания слов:

*Краса красот сломала член
И интересней втрое стала,
И втрое сделался влюблен
Влюбленный и до члена немало.*

*Он был влюблен, когда вершки
Два члена разделяли.
Не перестал, хоть триста верст
Меж членами лежали.*

*Предмет игривый сломан был,
В мазурке он резвился,
И помните, как я любил,
Когда он на дамском седле носился.*

*Исчезло все! Похоронен
Один из членов молодых.
Но я и остатками пленен
И даже хотя бы и вовсе не было их.*

*Позвольте же любовь излить,
Принять извольте предложенье,
Чтоб в браке вместе член забыть,
А с оставшимся изведать законное наслаждение.*

(т. 11, с. 42-43)

Явной реминисценцией из Лебядкина является стихотворение Заболоцкого “Цирк”:

*С нежным личиком испанки
И цветами в волосах
Тут девочка, пресветлый ангел,
Виясь, плясала вальс-казак.*

Она среди густого пара
Стоит, как белая гагара,
То с гитарой у плеча
Реет, ноги волоча.

<...>

Но вот однажды беспокойство
Вкруг тела складками легло.
Хотя напрасно!

Членов нежное устройство
На всех впечатленья произвело.

<...>

Лошадь белая выходит.

Бледным личиком вертя,
И на ней при всем народе

Сидит полновесное дитя

(3, с. 223–224; разрядка моя — В.Р.)

(Ср.:

Улыбается с лошади мне

А-ри-стократический ребенок (95).

Ср. также навязчиво повторяющуюся в “Цирке” тему “ног”:

И товарищу на плечи
Тонкой ножкою встает.

И стучит ногами в пол он,
Не щадя чужие уши.

Здесь нахожу я греческие игры,
Красоток розовые икры,
Научных замечаю лошадей.

Она усердно ползает в соломе,
Ноги в кольца завия.

([3], с. 225-226)

Характерен чисто языковой инфантилизм Лебядкина. Так, он говорит, что хочет прочитать “одну басню Крылова”, которую написал “один его знакомый”, — чисто детское соединение объекта с его постоянным атрибутом (здесь же, желая показать свою компетентность, Лебядкин говорит о том, что ему известно, что “Россия обладает великим баснописцем Крыловым, которому министерство просвещения воздвигнуло памятник в Летнем саду для игр в детском возрасте” (141)).

5. “Наши”

Все второстепенные бесы тем или иным образом охарактеризованы как инфантильные. Лямшин школьничает, Липутин, “*ложась спать*”, “*исципал свою жену*”; Виргинский, на словах (как социалист) относящийся с уважением к измене жены с Лебядкиным, однажды во время танцев “*вдруг и без всякой предварительной ссоры схватил гиганта Лебядкина, канканировавшего соло, обеими руками за волосы, нагнул и начал таскать его, с визгами, криками и слезами*” (29). Даже в зловещем Шигалеве есть что-то детское, особенно в его оттопыренных ушах (ср. “В.А. Зайцев <один из основных прототипов Шигалева. — В.Р.> запомнился Достоевскому как своего рода “*enfant terrible*” нигилизма” (т. 12, с. 213)). Апофеоз инфантильности — поручик Эркель, мальчик “*с детскими глазами*” (315), “*молоденький и неопытный*” (438), которому Шатов говорит: “*Вы-то такой мальчишка, такой глупенький мальчишка*” и т.п.

Заседание у “наших” — тоже парад инфантильности. Трое из присутствующих — мальш артиллерист, гимназистка-“крошка” и студентка, про которую ее дядя майор говорит, что помнит, как носил ее на руках. Крайне амбициозный дебат между студенткой и гимназистом задает всему заседанию тон инфантильной бестолковости (эпизод с вотированием: кому поднимать, а кому не поднимать руку) и скандальности:

— *Дурында!* — проговорил майор.

— *А вы дурак.*

— *Ругайся!*

— *Но позвольте, Капитон Максимыч, ведь вы же сами говорили мне, что в бога не веруете, — пропищал с конца стола Липутин*” (30).

По-видимому, основная функция мотива инфантильности — гротескное снижение, комичность изображаемых персонажей. Все нигилисты, социалисты рисуются Достоевскому молокососами (так, в “Преступлении и наказании” крайне инфантилен Лебезятников). Однако дело не ограничивается этим. Переносный смысл выражения “отцы и дети” в соответствии с логикой детского мышления трансформируется в буквальный. Дети действительно оказываются детьми, сопляками, “*бесенятами из неудавшихся*”.

Инфантильность взрослых — символ отсутствия мужественности, символ бесплодия, отказа от детей. Недаром все отказываются, отрекаются от детей или умерщвляют их. Мария Игнатьевна заранее проклинает еще не родившегося ребенка, который вскоре, едва родившись, умирает; Хромоножка говорит, что снесла своего ребеночка в пруд, Варвара Петровна

заявляет: “Нет у меня сына”, в то время как Ставрогин еще жив.

Дитя — символ будущего. В ставрогинском сне о золотом веке говорится: “Солнце обливало лучами эти острова и море, радуясь на своих прекрасных детей” (Т. 11, с. 21). Но у изображенного мира нет будущего, ибо ничего не стоит “соблазнить малых сих” как Ставрогину, так даже и смешному человеку.

Отметим, наконец, еще одну важную особенность. Из всех персонажей “Бесов” не наделяется чертами инфантильности только один — рассказчик, который почти не участвует в сюжете, но только следит за ним. Ведь инфантильное поведение имеет и ярко выраженную сюжетную функцию. Все замыслы персонажей — авантюра Верховенского, бегство Степана Трофимовича, праздник Юлии Михайловны — преисполнены инфантильности. Характерно, что, как только рассказчик начинает более или менее активно вмешиваться в сюжет, он сам инфантилизируется — становится несдержанным, возбужденным, суетливым. Но в первую очередь он не носитель, а избыточитель инфантильности. В этом плане он соотносится с повествователем и автором. Можно предположить в связи с этим, что первая и последняя буквы фамилии рассказчика Г-в расшифровываются как Горянчиков, повествователь “Записок из мертвого дома”, то есть намекают на самого автора, прошедшего и через бесовство фюрьеризма, и через ад каторги, и теперь вместе с Антоном Лаврентьевичем Г-вым незримо следящего за всем ходом событий.

Л и т е р а т у р а

- 1/ДОСТОЕВСКИЙ Ф.М. Полн. собр. соч. В 30 т. Л.: Наука, 1974–1976. — Т. 10–12.
- 2/ГАСПАРОВ Б.М. Из курса лекций по синтаксису современного русского языка: Простое предложение. — Тарту, 1971. — 241 с.
- 3/ЗАБОЛОЦКИЙ Н.А. Стихотворения и поэмы. — М.-Л.: Сов. писатель, 1965. — 503 с.
- 4/ИВАНОВ Вяч. Борозды и межи: Опыты критические и эстетические. — М.: Мусaget, 1916. — 351 с.
- 5/ЛОТМАН Ю.М. О Хлестакове //Учен. зап. Тартуского ун-та. — Вып. 369. — Тарту, 1975. — С. 19–53.
- 6/СМИРНОВ И.П. “Горе от ума” и “Бесы” // А.С.Грибоедов: Творчество; Биография; Традиции. — Л.: Наука, 1977. — С. 99–108.
- 7/СМИРНОВ И.П. Древнерусские источники “Бесов” Достоевского //Русская и грузинская средневековые литературы. — Л.: Наука, 1979. — С. 212–220.

“МЕЛКИЙ БЕС”: К ГЕНЕЗИСУ ЗАГЛАВИЯ

Александр С о б о л е в

Заглавие центрального романа Федора Сологуба “Мелкий бес” (1892–1902; опубликован: частично — в 1905-м, полностью — в 1907-м) лежит в русле традиции русской литературы. В нем соблюдается одна из наиболее заметных тенденций в поэтике двусловного заглавия — стремление к семантической полярности слов, входящих в его состав /1/. Правда, здесь эта полярность не вполне лексического свойства и обнаруживается лишь при отвлечении от фразеологической природы заглавной формулы /2/.

Путь этого отвлечения указан был задолго до Сологуба. Традиционное употребление сочетания “мелкий бес” — во фразеологизме “рассыпаться мелким бесом” /3/; в таком контексте он встречается у Пушкина /4/ и Гоголя /5/. По другому эта формула впервые использована Лермонтовым в “Сказке для детей”:

То был ли сам великий Сатана

Иль мелкий бес из самых нечиновных <...>

Последняя строка была процитирована в программной статье Сологуба “Демоны поэтов” /6/, что подтверждает правомерность включения этого стихотворения в круг источников заглавия романа.

Для Сологуба времени подготовки и написания “Мелкого беса” воздействие поэзии Лермонтова — одно из самых сильных. Практически все рецепции лермонтовских стихов у Сологуба несут в себе на этом этапе оттенок полемичности /7/. Таковы стихотворения “Я рано вышел на дорогу...” (1889) /8/ (ср. “Выхожу один я на дорогу...” Лермонтова), “Пролетал в час полуночи небом... (1889) /9/ (ср. “По небу полуночи ангел летел...” /10/), “Странный сон мне снился: я кремнистой кручей...” (1890; БП 99–100) (ср. “В полдневный жар в долине Дагестана...”, а также “Мцыри”), “Тепло мне потому, что мой уютный дом...” (1891, БП 102) (последняя строка этого стихотворения — “Тепло мне потому, что холодно тебе” — прямо отсылает к лермонтовскому “Отчего”) и многие другие. С самых

первых лет самостоятельного творчества в области особенно-го внимания Сологуба оказываются стихотворения Лермонтова, связанные с образом Демона.* Здесь, кроме одноименной поэмы, в поле зрения поэта находятся и упомянутая “Сказка для детей”, и поэма “Сашка”, где являются “Мефистофель, быстрый и послушный”, и “служебный гений // Домашний дух (по-русски: домовый)”. Вероятно, не без влияния лермонтовской галереи разнообразных духов зла возникает таковая же и у Сологуба; среди его набросков в разделе “Темы стихов” появляется запись: “Стихи: Чудовища, Домовые, Лешие, Кикиморы, Русалки, Водяные, Банники, Вихри, Лихорадки, Болезни, Смерти, Парки, Евмениды, Великаны, Светлые девы, Мертвецы, Ведьмы, Колдуны, Бесы, Вьюги, Ветер” /13/. Многие из этих набросков нашли свое стихотворное воплощение, да и кроме них в произведениях Сологуба встречается немало представителей низшей демонологии. В “Мелком бесе” появляется недотыкомка (лишенная фольклорных аналогий /14/), в “Творимой легенде” — “шутики и жутики” /15/, там же (и в ряде стихотворений) — зой (БП 167, 184), в стихотворении “В предутренних потьмах я видел злые сны...” — вий (БП 261).

* — Именно к кругу текстов, посвященных этой теме, принадлежат немногочисленные лермонтовские цитаты в “Мелком бесе”. Так, директору гимназии Хрипачу в одной из финальных сцен романа “вдруг захотелось сказать” Людмиле, “что она “преlestна, как ангел небесный” и что весь этот прискорбный инцидент “не стоит одного мгновенья ее печали дорогой”” /11/. Первая из этих цитат — из стихотворения Лермонтова “Тамара”, вторая — из “Демона” (обе немного искажены). Любопытна некоторая сюжетная зависимость, обнажающая проецированность линии Людмила — Саша на сюжет о Тамаре и Демоне (не случайно и ироническое отождествление царицы Тамары и героини “Демона”, призванное подчеркнуть двуплановость образа Людмилы) — Хрипач утешает Людмилу, запрещая ей видеться с Сашей, словами, которые Демон говорит Тамаре, плачущей из-за гибели жениха (ср. также представление о Саше в снах Людмилы, как о лебеде-Зевсе, соблазняющем Леду, и как о Змие, соблазняющем Еву (МБ 144) /12/, а также ироническое обыгрывание этого же сюжета в перепалке сестер Рутитовых: “Дарья сказала:

— Охота плакать, из-за молокососа глаза ермолить. Вот-то уж, можно сказать, черт с младенцем связался.

— Кто это черт? - запальчиво крикнула Людмила и вся багрово покраснела.

— Да ты, матушка, — спокойно ответила Дарья, — даром что молодая, а только...” — (МБ 170)).

В “Мелком бесе”, против ожидания, такие герои немногочисленны. Причем каждый раз (за исключением недотыкомки) демоническое существо не только не называется прямо, но, напротив, несет в себе элементы аморфности и неопределенности. Так, описывая игры детей, “сосудов божьей радости” (МБ 95), Сологуб замечает, что “безликое и незримое чудовище, угнездясь за их плечьями, заглядывало порою глазами, полными угроз, на их внезапно тупеющие лица” (МБ 95). Позже с демоном сравнивается главный герой — и здесь превалирует ощущение той же неопределенности: “Передонов <...> смотрел <...> на мир мертвенными глазами, как некий демон, томящийся в мрачном одиночестве страхом и тоскою” (МБ 95). Весьма показателен также пример упоминания демона в контексте поговорки — Володин обидчиво замечает, что “беден только бес, который хлеба не ест” (МБ 147). Та же аморфность, но уже не на номинативном, а на онтологическом уровне заложена в образе недотыкомки — она находит свое воплощение в стихии пыли (“в клубах пыли по ветру мелькала иногда серая недотыкомка” — (МБ 206) /16/), огня (“огненная недотыкомка юркою змейкою поползла по занавесу, тихонько и радостно взвизгивая” — (МБ 273–274) /17/), она неуязвима для ножа, которым от нее пытается защититься Передонов, и для клея, которым он намазывает пол, пытаясь ее поймать.

Эта неопределенность перекликается с заведомой контекстуальной полисемантической заглавного фразеологизма и, в частности, инспирирует его разрушение, при котором открывается заложенная в него двусмысленность. Истинное значение заглавия, по сути, каламбурно: привычное для читателя сочетание явно употреблено не в фразеологическом (хотя реликты его остаются в поведенческой характеристике недотыкомки), а в первоначальном, дословном значении. К поиску этого значения, к разрушению оболочки фразеологизма побуждает читателя и стихия языковой игры, разлитая в романе. Практически ни один из героев “Мелкого беса” не упускает случая сказать каламбур или остроу, основанную на двусмысленности того или иного выражения. Каламбурит Передонов (“— А вы дрыхнули тут, — сказал ей Передонов, — храпели во все носовые завертки. Теперь вы сосна” — (МБ 199)); острит Володин (“— Еще боднешь, пожалуй, — проворчал Передонов. Володин обиделся, и дребезжащим голосом сказал: — У меня, Ардальон Борисыч, еще рога не выросли, а это, может быть, у вас рога вырастут раньше, чем у меня” — (МБ 202)). Не

упускает случая пошутить и Варвара (“Грушина придумала одеться Дианою. Варвара засмеялась и спросила:

— Что ж, вы и ошейник наденете?

— Зачем мне ошейник? — с удивлением спросила Грушина.

— Да как же, — объяснила Варвара, — собакой Дианкой вырядиться вздумали” — (МБ 259)). Один из героев, купец Тишков, появляется в романе только для того, чтобы произносить рифмованные остроты (МБ 93-95). В развитии отношений Людмилы и Саши, несмотря на то, что эти героини решительно противопоставлены миру “передоновщины”, языковая игра занимает столь же значительное место: “— Хотите, я вас душить буду? — живо спросила Людмила, — хотите?

— Вот вы какая! — сказал Саша, — уж сразу и задушить! за что такая жестокость?

Людмила звонко захохотала и откинулась на спинку кресла.

— Задушить! — восклицала она, — глупый! совсем не так понял. Я не руками вас хочу душить, а духами” (МБ 157, ср. 163 и 167-168).

*
* * *

Мельчание, вырождение — так вслед за Лермонтовым Сологуб обычно описывает в 1890-х годах основную тенденцию своей эпохи. В стихотворении “Восьмидесятники” (1892) он говорит о своем поколении такими словами:

И вышли скромные, смиренные людишки.

Конечно, уж они не будут бунтовать:

Им только бы читать печатные коврижки

Да вкусный пирожок казенный смаковать.

(БП 104)

Аналогично переоцениваются и типы литературных героев, которые Сологуб вводит в свои романы. Отношение к персонажу художественного произведения как к автономному социально-психологическому феномену, способному к самостоятельному существованию и развитию, писатель обосновывает в статье “Искусство наших дней”: “... кто же станет спорить против того, что мы гораздо лучше знаем Гамлета или Фальстафа, чем любого из наших знакомых? Темная душа тех, кого мы встречаем на улицах или в гостиных, о ком говорим

”чужая душа — потемки”, они освещаются для нас светом нетленного искусства. Вот они-то и есть наши истинные знакомые и друзья, все эти люди, вышедшие из творческой фантазии. Они только и живут на земле, а вовсе не мы” /18/. В 1912-м году, в письме к А. Измайлову, Сологуб заявлял: “Мне кажется, что такие великие произведения, как “Война и мир”, “Братья Карамазовы” и пр., должны быть источником нового творчества, как древние мифы были материалом для трагедии. Если могут быть романы и драмы из жизни исторических деятелей, то могут быть романы и драмы о Раскольникове, о Евгении Онегине и о всех этих, которые так близки к нам, что мы порою можем рассказать о них такие подробности, которых не имел в виду их создатель” /19/. В “Мелком бесе” основным источником для творческого переосмысления явился роман Ф. Достоевского “Бесы”, очевидная отсылка к которому заключена в заглавии.

Творчество Достоевского находилось среди первых художественных впечатлений Сологуба. О. Черносвитова записывала с его слов: ““Преступление и наказание” Достоевского <...> составляло целую эпоху в жизни 13-летнего Феди. Судьба Раскольникова, и тяжелые семейные условия, толкнувшие его на преступление, долго волновали Федю. Рассказ Мармеладова о Сонечке вызывал слезы, захватывал дыхание” /20/. Уже из этого отрывка видно, что роман Достоевского был для Сологуба не столько фактом литературы, сколько этапом самосознания. Это определяет, во-первых, чрезвычайную насыщенность “Мелкого беса” реминисценциями из Достоевского и, во-вторых, переосмысление ряда его образов в соответствии с общей философией Сологуба.

Прежде всего удивляет своего рода хаотичность, мозаичность текстуальных перекличек между романами. Буквально ни одно из намечающихся подобий героев не выдерживается до конца. Часть скрытых цитат предстает вообще в контексте, исключая любое толкование. Некоторые из таких соответствий могут быть объяснены чистой случайностью. Так, вряд ли бараньи черты в образе Володина подготовлены “бараньим взглядом фон Лембке” /21/; можно не считать связанным наличие трех дочерей на выданье у Липутина (Б 26), троих дочерей-невест графа К. (Б 54) и подобную же ситуацию в доме Рутиловых /22/, не говоря уже о трех подрастающих детях Грушиной. Также многочисленные каламбуры “Мелкого беса” не обязательно связаны с подобными пристрастиями Верховенского-старшего (Б 25). Трудно подобрать

объяснение ряду фамилий героев “Мелкого беса”, перекликающихся с фамилиями героев Достоевского. Так, председатель уездной земской управы в “Мелком бесе” (герой сугубо эпизодический) носит фамилию Кириллов, имя помещика Мурина заимствовано из “Хозяйки”, Преполовенские ведут свое начало от Преполовенки-жильца. Многие соответствия сюжетного плана нарочито вынесены на периферию художественного пространства романа; так, на вечеринке у Передонова, Грушина рассказывает “слышанную от столичного знакомого историю о любовнице некоего высокопоставленного лица, как она ехала по улице и встретила своего покровителя.

— Она ему кричит: здравствуй, Жанчик! Это на улице-то, — рассказывала Грушина” (МБ 65); этот эпизод явно отсылает к аналогичной сцене из “Идиота” /23/. Отметим также еще более поразительный момент в “Творимой легенде”, где в качестве новых городских сплетен пересказывается сюжет “Майской ночи или Утопленницы” Гоголя /24/). Вокруг образа Передонова группируется несколько взаимоисключающих соответствий. С одной стороны, про него говорится, что “он вообразил, что еще со студенческих лет состоит под полицейским надзором” (МБ 234), что почти дословно повторяет слова Хроникера про Степана Трофимовича Верховенского (Б 8). С другой стороны, эпизоды, когда Передонов опасается укуса Крамаренка, или, при взгляде на Мишу Адаменко, подозревает, что “вдруг мальчишка <...> начнет кусаться; людская слюна, говорят, ядовита” (МБ 150) отсылает к параллельному месту “Братьев Карамазовых”, где Илюша Снегирев кусает за палец Алешу Карамазова (ср. также эпизоды, когда Илюша бросает камнями в Карамазова и когда слесарята разбивают окно Передонову; отметим также возможность влияния сцены самоубийства Кириллова (прокушенный им палец Петра Верховенского).

Можно также отметить ряд непосредственных сюжетных влияний. Так, праздник, заканчивающийся пожаром, — один из кульминационных моментов и в “Бесах”, и в “Мелком бесе”, причем соблюдается даже ряд мелких подробностей: толпа перед входом в зал (МБ 261, Б 358), маскарад как центральный эпизод празднества, недовольство обывателей (МБ 265, Б 358).

Самое, пожалуй, выдержанное соответствие между двумя романами — сходство Передонова со Ставрогиньм и Варвары с Марией Лебядкиной. Связь этих героев обозначается, начиная с их внешности. Передонов “румяный” (МБ 25), ср. портрет Ставрогина: “поразило меня <...> его лицо: <...> румя-

нец что-то слишком ярк и чист <...>, казалось бы, писаный красавец, а в то же время и отвратителен" (Б 37), Варвара "набеленная и нарумяненная", впервые появляясь в романе, она "проворно" ковыляет "в узких из щегольства башмаках" (МБ 36) — ср. портрет Лебядкиной: "Она была болезненно худая и прихрамывала, крепко набелена и нарумянена ..." (Б 122). Сходство продолжается и на сюжетном уровне: Передонова стремятся женить на себе многие обитательницы города ("— Я на всякой могу, на какой захочу. Не одна мне Варвара" — (МБ 26)), на Ставрогина претендуют, помимо законной жены, Марья Шатова (в прошлом), Лиза и Дарья. Передонов скрывает свои истинные отношения с Варварой так же, как Ставрогин поначалу отказывается признать свой брак с Марьей Тимофеевной. Варвара обманывается относительно внешности Передонова ("думала, что он красавец и молодец" — (МБ 48)), как Лебядкина — относительно Ставрогина. Марья Тимофеевна простодушно удивляется французскому языку, когда слышит его в доме Ставрогиной, а Варвара, после визита Хрипача с супругой, решает: "вот теперь бы мне надо по-французски насобачиться, а то я по-французски ни бе ни ме" (МБ 226). Также и сцена, когда Передонов получает пощечину от нотариуса Гудаевского (и ее предыстория — измена Гудаевской с Передоновым) явно спроецирована на пощечину Шатова Ставрогину.

Такое изобилие следов влияния без (в большинстве случаев) видимых знаков идеологической солидарности весьма характерно для прозы Сологуба. Использование чужого инструментария для собственных построений он не только не старался скрыть, но и склонен был воспринимать как особенную добродетель. В недатированном письме А. Измайлову Сологуб пояснял: "В Б[иржевых] В[едомостях], как и в некоторых других органах печати, были заметки о совершенных мною плагиатах. На эти сообщения я не отвечал в печати, да и не собираюсь отвечать. Эти обвинения совершенно несправедливы: если я у кого-нибудь что и заимствую, то лишь по принципу "беру свое везде, где нахожу его". Если бы я только тем и занимался, что переписывал бы из чужих книг, то и тогда мне не удалось бы стать плагиатором, и на все я накладывал бы печать своей достаточно ярко выраженной литературной личности" /25/. Об этом же он говорил в последние годы жизни В. Смиренскому: "Надо обирать предшествующих поэтов самым бессовестным образом. Лермонтов ничего не делал, кроме

того, что переделывал чужие стихи. Потому он был гениален. Вообще, собственным трудом никогда ничего не сделаешь хорошего. Всегда надо пользоваться чужим!" /26/. Отсюда происходит нарочитая мозаичность и внешняя бессистемность цитат в прозе Сологуба.

Влияние "Бесов" ощутимо и на более общем уровне. По сути, герои Сологуба — это те же герои "Бесов", но постаревшие, измельчавшие. Все или почти все герои романа обнаруживают зависимость от идей, против которых направлены "Бесы". Верига, охарактеризованный как стареющий либерал (МБ 103), попечитель учебного округа, являющийся в шапке в класс, где висят образа, и Володин, дерзающий сделать ему замечание, учительница Скобочкина, носящая красную рубаху, и Грушина, рассказывающая анекдоты про высокопоставленных лиц, — все они так или иначе представляют худший извод русского либерализма. В романе есть смутные намеки на революционное прошлое Передонова — не случайно среди его книг стоят сочинения Писарева и "Отечественные записки". Любопытно, как импульс измельчания, преобразивший героев Достоевского, заложен еще в самих "Бесах" — Ставрогин, объясняясь с Дашей, говорит ей: "— О, какой мой демон! Это просто маленький, гаденький, золотушный бесенок с насморком, из неудавшихся" (Б 231). Позднее, когда Сологуб изменит свою литературную программу и перейдет к описанию жизни, преображаемой творческой волей, он вновь обратится к "Бесам", но уже не для переосмысления образов романа, а для отталкивания от них. Среди черновых записей Сологуба второй половины 1900-х годов находится следующий отрывок: "Изобрести и изобразить тип эстетика, не смешного, как прежде (Верховенский, Кармазинов), а деятельного, умелого в жизни. Он и должен быть чисто русским человеком" /27/. Этот образ воплотился в Триродове — герое следующего крупного произведения Сологуба — романа "Творимая легенда".

Таким образом, влияние творчества Достоевского и в особенности "Бесов" реализуется в "Мелком бесе" на двух уровнях. Во-первых, происходит традиционное для русской литературы переосмысление литературных героев в соответствии с общей характеристикой эпохи (ср. многочисленные примеры такого рода в творчестве Щедрина или "Похождения Чичикова" М. Булгакова). Во-вторых, что является уже маркированным приемом символизма — многочисленные, нарочито хаотические отсылки к "тексту-мифу" /28/, образуют особый смысловой слой произведения, кодирующий заданное, "авторское"

восприятие действительности. Во втором случае “Бесы”, как и названные стихотворения Лермонтова, становятся в один ряд с мифами в первоначальном значении этого слова, отсылки к которым также заключены в романе и в заглавии. Двуслойность эта происходит из-за двух четко разграниченных стадий влияния Достоевского на Сологуба. Творчество Достоевского стало для писателя фактом биографии, этапом самосознания и не могло не отразиться в романе, имеющем автобиографическую основу /29/, а с другой стороны, — по чисто художественным соображениям было включено в контекст романа в соответствии с эстетической программой нарождающегося символизма.

Помимо двух основных и бесспорных источников заглавия, описанных выше, можно с большей или меньшей долей уверенности назвать еще несколько текстов, претендующих на их включение в этот же ряд. Это прежде всего стихотворение Пушкина “Бесы”, взятое эпиграфом к роману Достоевского. Не исключено также и более изощренное влияние, относящееся к имени главного героя. В воспоминаниях о Сологубе В. Анненский-Кривич передает его слова: “[Фамилия] Передонов — конечно, переделанная Спиридонов” /30/. Именем же Ив. Спиридонов подписана вышедшая в 1872-м году книга “Бес в столице”, иронически описывающая петербургское общество середины XIX века.

И последнее. С самых первых отзывов о романе не прекращалось недоумение критики по поводу того, какой, собственно, из его героев назван “мелким бесом”. Наиболее популярным взглядом было отнесение заглавной формулы к Передонову либо к Недотыкомке. В предисловии (ко второму изданию романа), на которое была возложена функция корректировки читательского восприятия, Сологуб говорил: “Нет, мои милые современники, это о вас я писал мой роман о Мелком Бесе и жуткой его Недотыкомке, об Ардалионе и Варваре Передоновых, Павле Володине, Дарье, Людмиле и Валерии Рутимовых, Александре Пыльникове и других. О вас” (МБ 20), отвергая таким образом (поскольку рядом с Мелким Бесом перечислены все герои, хоть сколько-нибудь претендующие на такое название) этот распространенный взгляд и предупреждая другие, столь же неверные толкования.

В неопубликованной статье “Теория романа”, современной “Мелкому бесу”, Сологуб писал: “Все, что есть существенного в жизни человека, существенного постольку, поскольку носит на себе полный и ясный образ его души и в душе его отражается, может и служить содержанием романа. Чтобы

различие темы удобнее иллюстрировать, заметим, что главным предметом романа является не столько жизнь, сколько человек, и притом, главным образом, по отношению к другим, а затем по отношению к природе, вечным вопросам, самому себе, одним словом, по внутреннему содержанию своему” /31/. Намеченная здесь оппозиция “внутреннего содержания” человека и его жизненного облика развита и углублена в “Мелком бёсе”. Двойственность образа Передонова была отмечена наиболее пронизательными критиками романа: “Передонов не “человек в футляре”, напротив, он совсем голый, без всякой брони, и не может спасти свое ”я”. — Оно уязвлено. Грязная, назойливая “недотыкомка” <...> мучает ему и тело и душу” /32/ (ср. мнение А. Курсинского о “расколотости” Передонова /33/). “В отъединенной душе поселяется дьявол. И дьявол — хозяин этого города и отъединившихся душ его людей” — суммирует подобные впечатления Л.Д. Зиновьева-Аннибал /34/. Таким образом, заглавие дает имя безликой силе, которая одолевает душу Передонова /35/ и отчетливо подчиняет себе его сознание в финальных сценах романа: “... и в разрушении вещей веселился древний демон, дух довременного смешения, дряхлый хаос, между тем как дикие глаза безумного человека отражали ужас, подобный ужасам предсмертных чудовищных мук”.

П р и м е ч а н и я

- 1/ Полярность эта бывает как сугубо антонимического свойства (“Война и мир”, “Преступление и наказание”, “Отцы и дети”), так и более скрытая (“Мертвые души”, “Живые мощи”). “Мелкий бес”, бесспорно, принадлежит ко второй категории. Соблазнительно было бы предположить, что зеркальное расположение слогов в заглавии “Ев-г-е-н-ий-О-н-е-г-ин” — знак редуцированного влияния оформляющейся тенденции.
- 2/ Ср. обратный процесс, т.е. обыгрывание фразеологической природы заглавия романа в стихотворении Игоря Северянина “Сологуб” из цикла “Медальоны”: “И не трагично ль утомленным векам // Смежится перед хамствующим веком, // Что мелким бесом вертится у ног?..” — (СЕВЕРЯНИН ИГОРЬ. Стихотворения. — М., 1988. — С. 97).
- 3/ “Фразеологический словарь русского языка” (М., 1986.— С. 386) предлагает значение фразеологизма “всячески угождать, льстить кому-нибудь, заискивать” (примеры из Бестужева-Марлинского (“Фрегат “Надежда””), Мамина-Сибиряка (“Бойцы”), И. Седых (“Даурия”). Современный Сологубу словарь М.И. Михельсона

- толкует выражение как “стараться всячески быть любезным”, приводя примеры из П. Вяземского (“Того-сего”), Даля (“Савелий Граб”) и Бестужева-Марлинского (“Замок Эйзен”). См.: МИХЕЛЬСОН М.И. Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. — СПб., 1912. — С. 420.
- 4/ “Гусар Пыхтин гостил у нас; // Уж как он Танею прельщался, // Как мелким бесом рассыпался!” — “Евгений Онегин”, глава 7, XXVI.
- 5/ “...парубки, в высоких казацких шапках, в тонких суконных свитках <...> рассыпались перед ними мелким бесом и подпускали турусы” (“Вечер накануне Ивана Купала”). Еще один раз фразеологизм употребляется Гоголем в значении, близком к каламбурному: “Ведьма, увидевши себя в темноте, вскрикнула. Тут черт, подъехавши мелким бесом, подхватил ее под руку и пустился нашептывать на ухо то самое, что обыкновенно нашептывают всему женскому роду” (“Ночь перед Рождеством”).
- 6/ СОЛОГУБ ФЕДОР. Собр. соч. — СПб., 1913. — Т. X. — С. 169.
- 7/ Ср: ГОЛОВАНОВА Т.П. Наследие Лермонтова в советской поэзии. — Л., 1978. — С. 21. Пользуемся возможностью выразить глубокую благодарность А. Блюмбауму, сообщившему нам результаты своих исследований лермонтовского цитатного слоя в поэзии Сологуба.
- 8/ СОЛОГУБ ФЕДОР. Стихотворения. — Л., 1975. — С. 92–93. (Библиотека поэта. Большая серия). Далее отсылки на это издание приводятся в тексте: БП и страница.
- 9/ СОЛОГУБ ФЕДОР. Неизданное и несобранное / Hrsg. von Gabriele Pauet. — München, 1989. — S. 16.
- 10/ Особенное значение этого стихотворения для творчества Сологуба отмечал критик С.Андреевский: “Не заключается ли вся эта поэзия в нескольких строках Лермонтовского стихотворения “Ангел”? Этот великий, плавно несущийся в облаках Ангел ежедневно и еженощно наполняет землю целыми тысячами младенцев, которые потом, подобно г. Сологубу, всю жизнь тоскуют о своей небесной отчизне и которым “скучные песни земли” не смогут заменить “звуков неба” ...” (АНДРЕЕВСКИЙ С.А. Литературные очерки. — СПб., 1913. — С. 440–441).
- 11/ СОЛОГУБ ФЕДОР. Мелкий бес. — М.: Художественная литература, 1988. — С. 279. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием: МБ и страница.
- 12/ Подробнее о мифологических источниках этого эпизода и его значении для романа см.: МИНЦ З.Г. О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов // Творчество А.А. Влока и русская культура XX века, Блоковский сборник III. — Тарту, 1979. — С. 115–119.
- 13/ РО ИРЛИ, ф. 289, оп. 1, ед. хр. 538. Пунктуация наша, в оригинале — колонка.

- 14/ В образе Недотыкомки нашли свое отражение многие народные представления о природе низших демонов; одна из наиболее отчетливых параллелей — Одноглазое Лихо, которое Сологуб упоминает в стихах (БП 112).
- 15/ См.: СОЛОГУБ ФЕДОР. Собр. соч. — СПб., 1914. — Т. XVIII. — С. 181-182.
- 16/ Подробнее об этом см.: HOLTHUSEN J. Fedor Sologubs Roman-Trilogie (Tvorimaja legenda): Aus der Geschichte des russischen Symbolismus. — s'Gravenhage, 1960. — P. 63; ПУСТЫГИНА Н.Г. Символика огня в романе Ф. Сологуба “Мелкий бес” // Биография и творчество в русской культуре начала XX века, Блоковский сборник IX. — Тарту, 1989. — С. 134.

Образ пыли и дыма несет значительную смысловую нагрузку в романе, им отмечены многие из его героев: Вершина, княгиня, Пыльников (в последнем случае, очевидно, сама фамилия героя должна объяснить генетическую природу ненависти, которую испытывает к нему Передонов). Пыль в романе символизирует распыленность, хаотичность бытия (ср. замечание А. Белого: “действительность нашего мира, как и действительность инобытия распылена: *здесь и там* соединяет в себе пылинканедотыкомка. <...> Человек соединяет в себе пыль и смерть: развивающееся сознание убивает призрачную жизнь человека, угасающее сознание преодолевает эту жизнь в попрыскивающий писк взвизгнувшей пыли — в бессмертный писк бессмертной пыли” — БЕЛЫЙ АНДРЕЙ. Луг зеленый. — М., 1910. — С. 156-157).

Концентрирующиеся из праха аналоги недотыкомки появляются и в других романах Сологуба (ср.: РЕДЬКО А.Е. Федор Сологуб в бытовых произведениях и “творимых” легендах // Русское богатство. — 1909. — № 2. — Отд. II. — С. 64). Хаос, воплощаемый пылью, становится в философии символизма материалом для преобразования действительности силой творящей воли; ср. интерпретацию этого образа критиком, близким к символизму: “... художник верит, что придет день и час и от удара острого стилета разорвется и исчезнет серый фон картины, и сквозь нее засияет заря новой жизни за пределами вселенной, в сфере бессмертной души. А пока в жизни остается одно: разрушать силою напряженной души, силою нового религиозного сознания весь этот мир, все границы его, все его основы и возможности — ЗАКРЖЕВСКИЙ АЛЕКСАНДР. Подполье. Психологические параллели. — [Киев], 1911. — С. 46.

Характерно, как способность видеть призрачные образы, создаваемые пылью, становится у Сологуба в годы теоретического самоопределения эстетическим критерием: “Человек, способный приходить в восхищение перед мертво-играющими в атмосфере демонов воздуха и пыли, он-ли зевнет над прекрасною поэмою?” — СОЛОГУБ ФЕДОР. Демоны поэтов. I, Круг демонов // СОЛОГУБ Ф. Собр. соч. — СПб., 1913. — Т. X. — С. 169 (очевидно,

- здесь автор имеет в виду стихотворение В. Брюсова “Демоны пыли”, хотя прямо его не называет).
- 17/ Подробнее см. об этом указанную статью Н.Г. Пустыгиной.
 - 18/ Русская мысль. — 1915.— № 12. — Отд. II. — С. 38.
 - 19/ РО ИРЛИ, ф. 289, оп. 2, ед. хр. 7, л. 45.
 - 20/ ЧЕРНОСВИТОВА О.Н. Биографический очерк о Ф. Сологубе. — РО ИРЛИ, ф. 289, оп. 6, ед. хр. 89, л. 75–75 об.
 - 21/ ДОСТОЕВСКИЙ Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 томах. — Л., 1974. — Т. 10 — С. 275. Далее ссылки на этот том приводятся в тексте с указанием: В и страницы.
 - 22/ В этом случае почти безусловно влияние “Идиота” — ср. трех дочерей генерала Епанчина. Исчерпывающий поиск параллелей между “Мелким бесом” и произведениями Достоевского не входит в задачу настоящей работы.
 - 23/ Имеется в виду сцена между Настасьей Филлиповной и Евгением Павловичем, см.: ДОСТОЕВСКИЙ Ф.М. Полн. собр. соч. — Т. VIII. — С. 251.
 - 24/ См.: СОЛОГУБ ФЕДОР. Собр. соч. — СПб., 1914. — Т. XVIII. — С. 282.
 - 25/ РО ИРЛИ, ф. 289, оп. 2, ед. хр. 7, л. 37 об.— 38.
 - 26/ СМИРЕНСКИЙ Вл. Сологуб о литературе. — ЦГАЛИ, ф. 1825, оп. 1, ед. хр. 9, л. 2.
 - 27/ РО ИРЛИ, ф. 289, оп. 1, ед. хр. 538.
 - 28/ Термин принят в значении, придаваемом ему в статье: МИНЦ З.Г. О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов. (См. прим. 12.)
 - 29/ Об этом см.: УЛАНОВСКАЯ Б.Ю. О прототипах романа Ф. Сологуба “Мелкий бес” // Рус. лит. — 1969. — № 3. — С. 181–184. Ср. также: “Я не был поставлен в необходимость сочинять и выдумывать из себя; все анекдотическое, бытовое и психологическое в моем романе основано на очень точных наблюдениях, и я имел для моего романа достаточно “натуры” вокруг себя” (МБ 19; предисловие автора ко второму изданию); ср.: ЧЕБОТАРЕВСКАЯ АНАСТАСИЯ. Ф. Сологуб. Биографическая справка // Русская литература XX века. (1890–1910). — М., 1917. — Ч. 1. — Т. II. — С. 11.
 - 30/ АННЕНСКИЙ-КРИВИЧ В.И. Две встречи. — ЦГАЛИ, ф. 5, оп. 1, ед. хр. 37, л. 33.
 - 31/ РО ИРЛИ, ф. 289, оп. 1, ед. хр. 572, л. 14.
 - 32/ АНИЧКОВ Е. [рец.:] Ф. Сологуб. Мелкий бес // Критическое обозрение. — 1907. — № 3. — С. 32. В наиболее последовательном виде такая точка зрения изложена в статье: ГИППИУС З. Слезинка Передонова (То, чего не знает Ф. Сологуб). — О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки / Сост. Анаст. Чеботаревской. — СПб., 1911. — С. 72–78.

- 33/ КУРСИНСКИЙ А. [рец.:] Ф. Сологуб. Мелкий бес; Ф. Сологуб. Истлевающие личины // Весы. — 1907. — № 7. — С. 78.
- 34/ Весы. — 1905. — № 9-10. — С. 83.
- 35/ Отметим, что привлечение для номинации, которая у Сологуба родственна заклитию (ср. в стихотворении “Недотыкомка серая...”: “Недотыкомку серую // Отгони ты волшебными чарами, // Или наотмашь, что ли, ударами // Или словом заветным каким” — (БП 234)), слов, имеющих многочисленные литературные коннотации, может быть не случайно — ср., как в пьесе “Ночные пляски” для того, чтобы победить колдовскую силу, Молодой Поэт читает стихотворение Лермонтова: СОЛОГУБ ФЕДОР. Собр. соч. — СПб., 1910. — Т. VIII. — С. 246.

К ИСТОРИИ РУССКОГО ПЯТИСТОПНОГО ЯМБА

Кирилл П о с т о у т е н к о

1. В. Ф. Ходасевич

Современники не уделили своеобразию метрики Ходасевича достаточного внимания. Поэтическая критика того времени была воспитана на стихологии Андрея Белого, согласно которой специфическую индивидуальность поэта надлежало искать прежде всего в ритме. В соответствии с этим тезисом и были построены обобщающие оценки его стиха, сделанные по горячим следам В. Вейдле /1/ и самим Бельм /2/.

Впервые особое положение пятистопного ямба (далее — Я5) в метрическом идиостиле Ходасевича было отмечено Дж.Ф. Смитом; он, в частности, обратил внимание на то, что зачастую пятистопный и шестистопный (Я6) ямб употребляются вместе, причем Я5 доминирует /3/. Однако, обремененный общими классификационными задачами, Смит не останавливался на данной проблеме специально и лишь обозначил ее контуры. Сравнительно недавно на “неправильные” белые ямбы, где сочетаются стихи 5- и 6-стопного ямба” /4/, указал Н.А. Богомолов в своем обзоре неклассического стихосложения начала XX века.

Сознавая, что ни общих указаний, ни отрывочных упоминаний недостаточно для теоретической интерпретации данного явления, мы произвели подсчеты сочетаемости Я5, Я6 и ямба любой иной стопности (ЯХ) во всех возможных для Я5 и Я6 вариантах /5/. Результаты подсчетов сведены в таблицу А (1 — количество строк, 2 — доля в процентах от общего числа строк, 3 — средняя длина текста в строках (в тех графах, которые обладают достаточной репрезентативностью), 4 — соотношение составляющих метров (в %).

Из табличных данных вырисовывается любопытная картина: Я6 у Ходасевича практически не способен ни к самостоятельному функционированию, ни к сочетанию с каким-либо другим метром, за исключением Я5. В свою очередь, Я5, не будучи

столь явно зависимым от метрического контекста, вдвое чаще употребляется вместе с Я6, нежели самостоятельно. При этом доминантность Я5 во всех сочетаниях, замеченная Дж.Ф. Смитом, полностью подтверждается. Суммарная статистика, однако, не дает возможности проследить эволюцию соотношения Я5 с Я6 и ЯХ. О ней и будет сказано несколько слов.

Первые опыты "соединения" Я5 и Я6 были предприняты еще в самом начале поэтической деятельности Ходасевича. Это "Часовня" (1904), написанная астрофическим стихом, и "Меня роднят с тобою дни мечтаний..." (1905) — три четверостишия с правильной перекрестной рифмовкой, в которых строки Я5 и Я6 распределены неупорядоченно. Стихотворения эти не были опубликованы автором и более напоминают вполне простительную начинающему поэту непреднамеренную интерференцию смежных размеров, нежели сознательный эксперимент /6/. То же, видимо, следует сказать и о попытке освоить разностопное четверостишие Я5656 с перекрестной рифмовкой ("В снегах" (1907) — во втором катрене на месте одной из пятистопных строк "оказывается" шестистопная. Возможно, эту тенденцию Ходасевич считал подлежащей искоренению — дебютный сборник его стихов ("Молодость") открывался парадом правильных пятистопников — четверостишиями ("В моей стране" (1907), рондо ("Как силуэт" (1907) и астрофическим стихом ("Нет, молодость, ты мне была верна..." (1907). Однако здесь же обнаруживается и очередная попытка "сращивания" Я5 и Я6 ("Поэт" (1907) — четыре полиметрических четверостишия, в которых первые три строки (Я5, в одном случае замененный на Я6 в первой строке) контрастируют с четвертой.

В следующей книге стихов ("Счастливым домик") обыгрывание генетической связи между Я5 и Я6 приобретает более интенсивный, но и более регулярный характер. Открывающая "Счастливым домик" "Элегия" (1908), в частности, характерна графическим выделением шестистопных строк, членищих на первый взгляд астрофический стих на пятистопные фрагменты, планомерно разрастающиеся на протяжении стихотворения от однострочий к трехстрочиям. Шестистопный ямб употребляется в книге с подчеркнутой двойственностью: с одной стороны, — для внесения хаотического разнообразия в астрофический пятистопный ямб ("Зима" (1913), "Когда впервые смутным очертаньем..." (1911), "К Лизе" (1910); с другой стороны, — для планомерного преодоления монометрической монотонии катрена (экспериментальные строфы Я5655 ("Поэту" (1908) и Я6655 ("Милому другу" (1911).

Очередная книга стихов Ходасевича — “Путем зерна” — отмечена резким усилением нерегулярных тенденций. Функциональное различие между Я5 и Я6, по сути дела, уничтожается: в катренах экспериментальная полиметрия уступает место случайным вкраплениям шестистопных строк в пятистопные структуры (см., например: “О, если б в этот час желанного покоя...” (1915) или “Ищи меня” (1917–1918)). Иными словами, Я6 становится, по сути дела, ритмическим вариантом Я5. Этот вывод подтверждается и тем, что именно в “Путем зерна” Ходасевич создает наиболее совершенные образцы белого пятистопного ямба, виртуозному прозаизму которых было посвящено немало критических и исследовательских страниц. Соотношение Я6/Я5/ЯХ в этих, без сомнения, наиболее репрезентативных текстах (“Эпизод” (1918), “2-го ноября” (1918), “Полдень” (1918) и др., см. также стихотворения из следующей книги стихов “Тяжелая лира” — “Музыка” (1920) и др.), не стесненных ни строфической, ни рифмовкой, оказывается, в общем, близким к приведенному выше табличному соотношению, немного корректируя его в сторону усиления пятистопноямбической основы (9,4% / 87,6% / 3,05%).

После этой кульминации, довершившей “встраивание” Я6 в ритмическую структуру Я5, Ходасевич редко возвращается к белому Я5, предпочитая расшатывать его изнутри строфики. В открывающем последнюю прижизненную поэтическую книгу (“Европейская ночь”) стихотворении “Петербург” (1925) намечена новая экспериментальная линия — сближение Я5 и Я4 по образцу Я5 и Я6. Если бы стихотворчество Ходасевича с этого времени не пошло на спад, мы, быть может, смогли бы узнать о продолжении этой новации, подводящей нас к разговору о поэте следующего поколения.

2. К. К. Вагинов

В отличие от Ходасевича, Вагинов обратил на себя внимание критики именно метрической своеобычностью. Согласно более апологетической трактовке, Вагинов был настолько искушен в стихе, что мог позволить себе любую версификационную фривольность (“Большая работа поэта позволяет и прощает ему многое-многое, [в том числе] и ребячливое пользование метром” /7/); в далеких от Вагинова кругах, напротив, предполагалось, что он вовсе не обременен стиховедческими знаниями, отнюдь не необходимыми его таланту (“Он ничего не умеет и думает, что поэту ничего и не нужно уметь. Едва ли он в состоянии определить хотя бы количество стоп в строке

или место цезуры. Ему все это кажется пустым и ничтожным” /8/).

Нам, однако, в качестве отправной точки более подходит нейтрально-филологическая, констатирующая, что наиболее любимый Вагиновым размер — “почти всегда ямб, в основе пятистопный, но принимающий в себя 4-х и 6-стопные строки” /9/. Для проверки этого утверждения Б.Я. Бухштаба мы произвели по наиболее авторитетному собранию стихотворений Вагинова /10/ подсчеты (таблица В), аналогичные тем, что произведены в предыдущем разделе (буквой R обозначены неямбические строки независимо от их метрической конфигурации).

Даже беглого взгляда на таблицу достаточно, чтобы понять, что мы имеем дело с качественно иной поэтической системой. Я5 и в ней является несомненной доминантой, Я6, так же, как у Ходасевича, — не более чем ритмическая вариация Я5. Но если Ходасевич пытался обновить лишь один размер, казавшийся ему чрезмерно монотонным, то у Вагинова подвергается острашению метрическая система в целом. Весь стиховой механизм силлаботонической поэзии (не исключая строфику и рифму /11/) вместе с выраженным в нем смыслом оказывается объектом пародирования, в чем поэт косвенно признается и сам (“И через год не оскорблю ни ветра // Ни в поле рожь, ни в доме водоема, // Ни сердца девушки знакомой, // Ни светлого классического метра...”) /12/. В стиховой системе Ходасевича, напомним, Я6 — нечастая, почти единственная “окаzionale” ритмическая форма, не всякий раз допускаемая в стих. У Вагинова, почти не употребляющего “чистых” метров /13/, Я6 и ЯХ предписываются появлением Я5, учащаясь вдвое. При этом диапазон ЯХ расширяется до мыслимых пределов, включая в себя Я1 и Я7, стоящие за гранью литературной традиции. Подобная нарочитость легко объяснима: на месте устоявшейся иерархии метрико-смысловых единств (стихотворный размер + присущий ему семантический ореол) Вагинов развертывает континуум с неисчерпаемыми (и *argiogi* непредсказуемыми) возможностями. Экспликацией этого противопоставления является стихотворный диалог “Песня слов” из последнего, неизданного сборника стихов Вагинова “Звукоподобие”. “Старые слова” (Я4) демонстрируют непритязательную узость расхожей семантики (“Мы все сюсюкаем и пляшем // И крыльшками машем, машем; // И каждый фиговый дурак // За нами вслед пуститься рад.” “Я девой нежною была, // Ш л е й ф с м ы с л а за собой вела”). “Молодые слова”

изображают отзывчивую подвижность, выражающуюся в изменении стопности тотчас вслед за тематикой (“Но мы печальны, боже мой, (Я4) // Всей жизни гибель мы переживаем” (Я5).

Ходасевич, возводивший на исходе жизни свое творчество к истокам силлаботоники (“Но первый звук Хотинской оды // Нам первым криком жизни стал”), был ее уважительным модернизатором, превращая малораспространенный (в его эпоху) размер в вариант распространенного. Вагинов был лишен какого бы то ни было пиетета к силлабо-тоническим анналам и сделал шаг к уничтожению дискретности метра, оставляя стихотворным размерам (в пределах ямбической оболочки) чисто ритмические функции. Опыт Ходасевича оказался на фоне сногшибательного экспериментаторства начала XX века слишком робким, опыт Вагинова — недостаточно антитрадиционным.

Примечания

- 1/ ВЕЙДЛЕ В. Поэзия Ходасевича // Северные записки. — Париж, 1934. — Т. 34. — С. 452–469.
- 2/ БЕЛЫЙ А. Тяжелая лира и русская лирика // Северные записки. — Париж, 1923. — Т. 15. — С. 371–387.
- 3/ SMITH G.F. The Versification of V.F. Hodasevič 1915–39 // Russian Poetics. Proceedings of the International Colloquium of UCLA (September 22–26, 1975). — Columbus, 1983. — P. 382–383.
- 4/ БОГОМОЛОВ Н.А. К изучению поэзии второй половины 1910-х годов // Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. — Рига, 1988. — С. 179.
- 5/ Подсчеты производились нами по изданию: ХОДАСЕВИЧ В. Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и прим. Н.А. Богомолова и Д.Б. Волчека. — Л., 1989 (Б-ка поэта. Большая серия).
- 6/ В истории русской версификации случаи непреднамеренного нарушения Я5 не так уж редки. Одним из характерных примеров можно считать нарушение драматического Я5 малоискусными переводчиками второй половины XIX в.: “Им отвечал лишь дутыми словами // С чудовищной придачею к ним всяких, // Из ремесла войны уродливых названий” (ШЕКСПИР В. Отелло / Пер. Н. Маклакова // Драматические произведения Вильяма Шекспира. — М., 1882. — Вып. 3. — С. 195).
- 7/ ТИЗЕНГАУЗЕН О. Салоны и молодые заседатели петербургского парнасса // Абракасас.— [М., 1922]. — № 1. — С. 61.
- 8/ АДАМОВИЧ Г. Поэты в Петербурге // Звено. — [Париж]. — № 32 (10 сентября 1923 г.). — С. 7.

- 9/ БУХШТАВ Б.Я. Вагинов / Публикация Г.Г. Шаповаловой, вступ. ст. и прим. А.Г. Герасимовой // Тыняновский сборник. Четвертые тыняновские чтения. — Рига, 1990. — С. 276.
- 10/ ВАГИНОВ К. Собрание стихотворений / Сост., предисл. и прим. Л. Черткова. — München, 1982. Немногочисленные отступления касаются лишь тех случаев, когда нумерация строк исключительно по графическому принципу нарушает метрическую непрерывность (так, разбивку “И движет солнцем // И землей” из стихотворения 1926 года “Музыка” мы сочли аналогом “лесенки” Маяковского; в наших подсчетах она фигурирует как одна строка).
- 11/ В том, что пародийность Вагинова всеобъемлюща и не является, как можно было бы предположить, “преодолением символизма” или иным распространенным типом литературного отталкивания, убеждает исключительная разнонаправленность реминисценций в стихах Вагинова, требующая отдельного разговора. Для самой краткой иллюстрации этого положения приведем лишь два подчеркнuto разноуровневых примера — едкую насмешку над хрестоматийным стихотворением Бальмонта “Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце...” (“Они оборваны, движенья их нелепы // Зрачки расширены их бегающих глаз, // И потолки их давят, точно стены склепа, // Светильня грустная для них фонарный газ. // Один в углу сидит и шевелит губами: // “Я: новый Бог, пришел, чтоб этот мир спасти, // Сказать, что солнце в нас, что солнце не над нами, // Что каждый Бог, что в каждом — все пути”), отсылающую, впрочем, к широкому кругу символистских (в том числе теоретических) текстов, и более буквальную “онегинскую” реминисценцию (“Но вот д р у г о м у о т д а н а // Твоя рука”). Впрочем, Вагинов пародирует и рифму, растворяя ее в аллитерациях и ассонансах, и строфику, оставляя ее подчеркнuto безучастной к изменениям стиха, и даже грамматическую организацию (см., в частности, замыкание темы двойничества, близкой Вагинову (“От юности предшествует двойник...”) в штамп любовной коллизии: “Он не был пьян, он не был болен — // Он просто встретил сам себя // У фабрики, где колокольня // В обсерваторию превращена <...> Они расстались, но встречались // Из года в год. Без лишних слов // Неловко головой качали // Прошла и юность и любовь”).
- 12/ Единственное исключение — Я4, выполняющий зачастую функцию “текста в тексте” (в поэме “Тысяча девятьсот двадцать пятый год” (1925) на фоне метрической вакханалии, выходящей далеко за рамки силлаботоники Я4 в “беспримесном” виде обнаруживается в песнях или в качестве текста читаемой книги). В иных случаях Я4 служит для обрамления цитируемого (“Собрание пенем исходило: // Сперва madame за ним ходила, // Потом monsieur ее сменил”).

Таблица А

	1	2	3	4
Я6	66	4.5	-	-
Я5	399	27.3	16.0	-
Я6/Я5/ЯХ	341	23.3	34.1	12.2/78.9/9.1
Я6/Я5	497	34.0	22.6	26.3/73.7
Я6/ЯХ	8	0.5	-	-
Я5/ЯХ	152	10.4	-	-

Таблица В

	1	2	3	4
Я6	-	-	-	-
Я5	8	0.6	-	-
Я6/Я5/ЯХ/Я	61	4.4	-	-
Я6/Я5/ЯХ	793	57.3	16.8	25.2/47.2/27.7
Я6/Я5/Я	23	1.7	-	-
Я6/ЯХ/Я	-	-	-	-
Я6/Я5	346	25.1	11.5	32.9/67.0
Я6/ЯХ	28	2.0	-	-
Я6/Я	-	-	-	-
Я5/ЯХ/Я	22	1.6	-	-
Я5/Я	-	-	-	-

ЗАМЕТКИ О ПОЭТИКЕ А. М. РЕМИЗОВА: “ЧАСЫ”

Евгений Г о р н ы й

Сразу же после выхода, “Часы” (далее — Ч) /1/ подверглись цензурному запрещению и тираж был арестован. Из дела, возбужденного Главным управлением по делам печати, узнаем, что если “в общем содержании своем роман этот не заключает в себе признаков какого-либо караемого уголовными законами преступления, то в двух местах книги помещены рассказ о скотоложестве с собакою (с. 47-48) и сцена изнасилования девочки (с. 162-163), которые изложены совершенно неприлично и дают основания, по мнению комитета, к привлечению к судебной ответственности виновных в выпуске в свет этой книги по статье 1001 Улож. о наказ. изд. 1885 года” /2/. Вскоре арест был снят и книга поступила в продажу.

В отличие от скандально напумевшего “Пруда” и высоко оцененной в символистских кругах “Посолони”, повесть “Часы”, писавшаяся в те же годы, почти не привлекла к себе внимания критиков. “Льву Шестову на его “Апофеоз беспочвенности” я насчитал семь читателей, а он на мои “Часы” — пять”, — писал Ремизов в “Петербургском буераке”, отметив там же, что “Часы” “прошли незаметно” /3/.

Самое частотное слово в немногочисленных рецензиях на Ч (как, впрочем, и на другие произведения “раннего” Ремизова) — эпитет “странный”. Необычность ремизовского письма отталкивала публику и приводила в недоумение критиков. Они пытались истолковать текст с помощью категорий, выработанных эстетикой предшествующего периода: отображение жизни, идея, образ, характер, тип и т.д. Так, М.О. Гершензон увидел в Ч “историю мещанской семьи”, а в персонажах — “живые лица, превосходно очерченные” /4/. А.В. Рыстенко полагал, что в произведениях Ремизова “нашли место почти все представители т.н. среднего класса”, разбирал “образы стариков” и т.д. /5/.

Персонажи характеризовались, тем не менее, как “странные, больные, точно помешанные” /6/: “Все они так ужасно уродливы, как люди, — так уродливы их речи, вспышки поступков и вся их жизнь” /7/. Эта уродливость и странность осмыслялась в рамках известных идеологических и художественных моделей; в Ч отмечались разнообразные литературные влияния, прежде всего Достоевского и Ф. Сологуба /8/.

Традиционалистский подход сталкивался, однако, с большими трудностями. “Рассказ ведется так дико-причудливо, такими капризными зигзагами, психология лиц так осложнена намеками, юродством, фантастикой, и, главное, внешняя манера изображения — слог, разговор — так ненужно эксцентрична, что на каждой странице хочется с досадой бросить книгу. Зачем юродствовать, отчего не говорить человеческим языком?” — восклицал в рецензии на Ч Гершензон, выражая, по-видимому, чувство большинства читателей /9/. “Скрытый смысл образов, затуманенность содержания, необходимость вникать в междустрочный, потаенный смысл произведения” /10/, другими словами, неясность приемов интерпретирования текстов “символистского толка” привела к тому, что многое в Ч осталось незамеченным /11/.

Общий пафос Ч получил достаточно однозначное определение в терминах “ужаса перед жизнью”: “Весь роман в целом есть один надрывный вопль сердца, измученного зрелищем человеческого страдания, уродством человека и его тоскою по небесному” /12/. В 20–30-е годы был канонизирован образ Ремизова как писателя, “самое ценное” у которого — “сказ” и который в своих произведениях на современном материале навязчиво возвращается к теме “маленьких людей, утлое существование которых находится под непрестанной угрозой рока” /13/. Согласно этой прекоцепции, содержание повести сводилось к формуле: “В “Часах” тема рока, властвующего над миром дьявола, сливается с символом башенных часов; освобождение от власти рока, победа над временем достигаются на пути безумия” /14/.

Эту интерпретацию поддерживают и современные исследователи. За последние годы в Ч были выявлены автобиографический подтекст (мотив кривого носа и — шире — уродливой внешности) /15/; связь с философией Л. Шестова /16/; литературные влияния (Достоевский, Мережковский, Л. Андреев, Ф. Сологуб) и намечено место повести в идейном контексте начала XX века /17/. Тем не менее, странности своей Ч не утратили, что нашло отражение в обозначении их жанровой

природы как *visionary tale* /18/, видения, которое “нелегко расшифровать” /19/.

В настоящей работе предпринимается попытка такой расшифровки. Поскольку художественное произведение — это “сложно организованный смысл” (Ю.М. Лотман), постольку рассмотрение семантики текста будет осуществляться через анализ его структурной организации. Весь реальный и интертекстуальный комментарий отнесен в примечания.

Ч — один из первых образцов “неомифологической” прозы /20/. Тексты такого рода характеризуются разрушением сюжетно-фабульной континуальности (или ослаблением ее значимости); семантическая связность достигается в них на уровне вторичных, тропических значений текстовых элементов. Это становится возможным благодаря глобальной тропеизации художественного языка и монтированию текста из лейтмотивно повторяющихся элементов, обладающих широкой семантической валентностью и контекстуальной сочетаемостью (что преобразует их в символ, или антиэмфазу, по выражению М.Л. Гаспарова). Такой текст стремится к превращению в единый многозначный троп, а его элементы — к большей или меньшей синонимичности за счет пересечения в своих коннотациях. Единицей такого текста становится не персонаж (напротив, границы, обособляющие персонажей друг от друга, размываются), идея или сюжетная ситуация, а мотив, понимаемый как слово (или совокупность его перифраз). Соответствующий такой поэтике аналитический подход необходимо должен основываться на внутритекстовом мотивном анализе, выявляющем целостное значение элементов-мотивов и механизм их связывания посредством общих валентностей-терминалов в единую смысловую сеть /21/.

*

*

*

С о б о р н ы е ч а с ы , помимо прямого, референтного значения, наделяются семантикой правящего мира закона (“по часам ведь все построено, вся жизнь”, 241), сущность которого — всеобщее страдание и мучительство: “Подгоняли, лупили кнутом извозчики своих голодных лысых кляч, сами под кулаком от перепуганных, торопящихся не опоздать, на час опоздавших седоков” (221; ср. сон Нелидова — 257) /22/. Цепь жертв-палачей (при совмещении каждым звеном обеих функций) одним концом уходит в непознаваемую за-

п р е д е л ь н о с т ь (Бог — дьявол — время — судьба; иррациональный источник страдания), на другом ее конце — б е з в и н н ы е , “абсолютные” жертвы (“искалеченная собачонка”) /23/. В “истине страдания” происходит снятие различий индивидуальных существований; утверждается принцип экзистенциальной синонимии /24/; “было все равно <...> был один изводящий визг за что-то раздавленной и подошедшей под забором собаченки” (239); часы в часовом магазине “такие разные и такие чудные”, но все проникает “какая-то неприглядность и скука, напоминая о том непрменном конце, который всякому в свой час придет и не спросит” (222) /25/. Ход часов, отождествляемый с процессом человеческой жизни, получает атрибуты принудительности, неуправляемой повторяемости и бесцельности: “<часы> отдавались на волю Божию, ибо конца не видели: не было у них конца, у них не было силы и воли остановить раз и навсегда назначенный им ход” (220); “шло время, откальвали часы миг за мигом в пучину без возврата, повторяя одно и то же, как вчера, так и сегодня” (229); “они не знали срока, не знали, как люди не знают, что будет завтра, что вчера было, где будут, где были, кто завел их, кто поставил, кто назначил на незnamую жизнь — бездорожье” (225). Полная подвластность чужой непознаваемой силе влечет за собою незнание причин и следствий, дезориентацию (отсутствие пути) и констатацию бессвязности существования: “день, путаница — жизнь буден” (274). Жизнь осмысляется как пустая и пустяковая и, являясь временной, она сопряжена с неизбежностью и страхом смерти: “<часы> выкрикивали маленькую затасканную песенку — пустоту жизни <...> и <...> протяжным боем били час смерти, которой люди боялись, обманутые маленькой затасканной песенкой — мелочью жизни” (276–277) /26/. Остановка часов, отождествляемая по “принципу сопричастности” с уничтожением времени и сопутствующего ему страдания, означает переход в другой модус существования/несуществования, которым является либо смерть (смерть Кати, самоубийство Нелидова), либо апокалиптическое преображение мира (действия и переживания Кости).

Созначения, сопрягаемые с мотивом часов, распространяются, посредством приписывания различным субъектам текста тождественных предикатов, выражаемых одинаковыми лек-

сическими средствами, на широкое множество вещей-мотивов, задавая их смысловой изоморфизм в рамках единой тропической семиосферы /27/. Рассмотрим механизм этого процесса на нескольких примерах (тире соединяет отождествляемые субъекты, в скобках указаны общие предикаты). Часы — самовар — поезд (ходить, постукивать, не спать): “Еще горячий потухал самовар: что-то ходило в нем и постукивало, как постукивает ночью в поезде, когда не спится” (225). Часы — сердце — птица (пение, стук): “И ударил часовой колокол чугунным языком в свое певучее сердце, запел свою <...> песню” (220); “<часовое> колесико неумолимо <...> совет в твоём сердце маленькое певучее гнездышко, будет петь свою песню” (243). Ход часов — половой акт, подразумеваемый эротическим сном Раи, которой снится, что она “забилась в темный чулан и, сидя в чулане, погрузилась в тайные мечты девушки, которая влюбляется во всякого мужчину, к которой уже прикоснулись” (тяжесть, переворачивание, волнообразное движение); “<часы> тяжело ходили, медленно переворачиваясь с боку на бок” (220); “спала Рая и, животом пугаясь, грузно переворачивалась и раскидывалась под спирающей дыхание непонятной тяжестью. Тяжесть, накатывая и рассыпаясь приятно щекощущей дрожью, держала в оцепенении и опять отпускала” (231).

Семантический комплекс, связанный с мотивом часов-времени, распространяется и на низшие уровни, обогащая рассмотренными выше коннотациями стершееся значение фразеологизмов: *приспело время*, *время не станет ждать*, *ожидание* <сократит время, долгое время (не могла отделаться), дни и ночи, целый день до вечера, день-деньской, считать часы, ни на минуту (не было покою) и т.д. Сюда подключаются мотивы движения по кругу (метель, грампластинка), поступательного движения (занавеска на ветру, кукушка в часах) и т.д.

Возможность манипулировать Соборными часами и в конечном счете “убить время с его часами” Костя (работающий мальчиком в часовом магазине) /28/ получает благодаря тому, что владеет ключом от Часов, который, с одной стороны, выступает как знак царской (божественной) власти. (“Костя вынул ключи из кармана и держал их в руке, как скипетр <...> он <...> завладеет и самим временем” — 224), позволяющей “освободить мир от желез-

ного ига" (283) /29/ и самому освободиться из "одинок-ного заключения" жизни (223), с другой — отождествляется с фаллосом /30/. Очевидные эротические коннотации названия книги "Ключ к женскому сердцу" ("А который молодой человек, чувствуя влечение к приятной молодой особе женского пола и желая покорить юное сердце..." — 247), которую читают Мотя и мастер Семен Митрофанович, подкрепляются ближайшим контекстом: реплика Кости о Лидочке Лисицной, ругательство "огузок", эротическая загадка Семена Митрофановича, сопровождаемая соответствующей мимикой (248). Вожделирующий к Христине мастер ("Скажу тебе, Мотя, по чести, первый сорт твоя сестрица" — 272; ср. там же: "и дадут всем один первый сорт, чтобы наслаждаться и утопать в блаженстве") "приставал к Христине с каким-то таинственным ключом и при этом копался в своих оттопыренных карманах, улыбаясь не совсем ладно, как-то скользко" (267). Остановка времени, означающая уничтожение индивидуального и общего страдания, имеет для Кости и другой смысл — осуществление его любовного влечения к Лидочке; задача вселенского преображения и жажда сексуального удовлетворения сливаются здесь воедино: "часы по-прежнему идут, как шли вчера и сегодня, по-прежнему всякий смеется над ним, а Лидочка Лисицна так же далека от него, как и раньше" (254). Инструмент разрешения этой двуединой задачи — ключ-фаллос, при том что деятель отождествляется со своим орудием: "Костя схватился за ключи и, уверяясь в себе, в своем решении, готовый двигать горами, сам превращался в ключ" (219).

Первичной мотивировкой костиного решения уничтожить время является болезненное переживание им своей уродливости (кривой нос, глаза — "бельма", ущербность внешности и поведения в целом — (218–219) /31/, из-за которой он подвергается насмешкам и издевательствам со стороны окружающих и не может удовлетворить свои любовные притязания. Остановка часов означает для него, помимо отмеченного выше, обретение совершенства, "носа, как на картине" (217).

Мальчик Иван Трофимыч, один из двойников Кости, так же подвергаемый различными унижениям (см. особенно 234–235 и 272) и не могущий реализоваться в любви в силу того, что он "недоросток" ("Маленькому и жениться нельзя, смеяться станут" — 253), дразнит Костю его кривым носом

(играющим ту же роль, что и его собственный недостаточный рост) /32/, и рассказывает ему о фантастических животных куринасах, которые, совмещая нос и яйца, выступают персонификацией фаллоса: “А знаешь, Костя, в Бесинии, страна такая есть Бесиния, живут люди куринасы, с кривыми носами, и живут эти самые куринасы в песку, тепло им и любо, в песку несут они большие яйца <...> гусиные и утиные <...> с кривыми носами!” (253–254) /33/.

Мотив я и ц возникает в скабрёжном рассказе Семёна Митрофановича о своей “даме”, якобы предлагавшей ему: “Сеня <...> бери меня, как мертвого” /34/: “тысяча яичек” (всмятку) как гипербола мужской силы (234). Старик Ключков, “лгун, притворщик и развратник”, мучается от того, что “в больной голове у него завелись тараканы, и была его голова полна тараканьих яиц так, что перло” (229). Ср. также мотив курицы, появление которого предвещает насильные ласки Кости по отношению к Лидочке (281) /35/.

Те же коннотации присущи “лягушачьим” мотивам Ч: лягушачья лапка используется Костей для любовного приворота (241–242) /36/; сам он поступил в лягушачью веру (241) и мечтает “наполнить все колодцы лягушиной икрой” (280) /37/, многократно уподобляется лягушке и, как это было с ключом, сам превращается в лягушачью лапку (280). Ср. рассказ Ивана Трофимыча о князе Мыловарове, который “засел лгуна в собачьей конурке, сидит, на цепь привязан... сам себя <...> привязал на цепь”, на который Костя отвечает репликой: “Я б ему всё это отрезал” (253); ср. далее: “Наслаждайтесь и утопайте вы, <...> сластолюбцы и развратники, <...> которым — моя воля — вырезать у вас всё с мясом и заткнуть ваши собственные прожорливые <...> глотки” (280). Созначения, связанные с мотивом носа, реализуются в ряде фразеологизмов: “я не позволю себя за нос водить” (233 — в контексте рассказа о любовном приключении); Семён Митрофанович называет Нелидова, которого считает своим любовным соперником, “дубоносый” (271); развратника старика Ключкова преследуют “курносые бесенята”; ругательство “черт носатый” персонифицируется в черта с “носатый хохочущим лицом” или просто “Носатого” (283), который увлекает Костю на небеса. Ср. также “носа не кажет” и т.п.

Эротически окрашиваются мотивы, связанные с мотивом носа метонимически. Сопение становится знаком

сексуального бессилия или неудачи: “*Нюша, кухарка, засучив себе рукава, натирает ему <старика Ключкову — Е.Г.> грудь, а он водит руками по ее рукам и, бессильный, сопит, как Костя*” (277); “*Я ... я хочу всмятку <тысячу яичек — Е.Г.>, — сопел Мотя*” (234).

Н а с м о р к выступает как эвфемизм для обозначения в е н е р и ч е с к о й б о л е з н и, которой страдают Семен Митрофанович, Мотя (233), старик Ключков, “отравивший”, т.е. заразивший жену и детей (227, 264), а также Волков — е л д ы р н и к, “для поправления женившийся” (234).

Вагинальной семантикой окрашивается Костина привычка “*вертеть пальцем кружок перед носом*” (260) /38/; кружком называется граммафонная пластинка (250). Ср. также: Костя “*ткнулся носом в пасть граммафона*” (250); на ночь “*под разинутую пастью огромного граммафона*” ставится “*без абажура жестяная лампа*” (222); Косте снится сон, в котором он мучительно и упорно лезет головой вперед в сужающуюся граммафонную трубу (235 — символика рождения и коитуса одновременно). В контексте сказанного выше становится понятным желание Кости “*на трубе учиться*” и запрет на это, мотивированный тем, что он “*слабый*” (228) /39/. Ср. также замечание Семена Митрофановича, что “*каждый хочет в трубу проскочить*” (233).

Помимо носа, значение органов “телесного низа” переносится на у ш и и г о л о в у: “*приказчик <...> с лысеющим капюльком, по прозвищу М у д р а я г о л о в к а*” перебранывается с Костей; “*мудрая головка*” и “*кривой нос*” выступают здесь и как ругательства, и как метафоры полового органа (222). Характерно ругательство “*плешняк*” (233) /40/. Христина, вспоминая оставившего ее мужа, думает о Косте, его брате: “*“Вот у них уши одинаковые и что-то еще ...” Думала и морщилась от гадливости*” (226).

Одна из особенностей ремизовской поэтики — энигматизм: эвфемизмы, парафразы и эллипсисы, “вытеснение” обценных смыслов на тропический уровень в сочетании с настойчивой индексацией подразумеваемого значения. Для писателя характерно широкое использование скалологической паремии (это может составить тему отдельного исследования) и построение словесных рядов, элементы которых на уровне тропической семантики оказываются тавтологичными, несущими одно и то же обценное содержание. В выражении “*э т о г о видел, шулёпа!*” (271), проясняемом дальнейшим контекстом — “*сам ты шулёпа, портковый хулиган!*”

(там же) — и указательное местоимение “это” и диалектизм “шкулёпа” обозначают, собственно, одно и то же /41/. Отождествления Кости с фаллосом включают превращение героя в “отрезанную ш к у л ё п у на тараканьих ножках” (там же). Ср. дублирование этой семантики: Костя “водянистый и какой-то каменный” (235); “вытянулся весь, горел как свеча” (218); “стоял и дергался” (257, 266) и многое другое.

В свете вышесказанного неудивительно, что п л е в а н и е оказывается метафорой э я к у л я ц и и. Кульминационная сцена овладения Костей временем (вначале он переводит время на час вперед; а в последнем повторе текстового сегмента отламывает часовую стрелку) на тропеическом уровне прочитывается как половой акт. Переводя стрелку Часов, “выгнув по-гусиному шею” (ср. выше: “яйца утиные да гусиные”), “смотрел он вниз на <...> город. Не мог уж сдерживать клокотавшего чувства своей безграничной власти” (220). Далее — дублирование коитальной метафоры: “нагая луна катилась по небу, а замолкавшие звоны <...> лезли <...> покрывали собою лунное тело” (там же). Кульминация: “Вдруг дикий крик пробил жуткую тишину. Костя пел ... /42/. И, допев свою гордую песню, Костя плюнул вниз на <...> город” (221). Посткоитальная релаксация: “погрузился Костя в ту тьму и безумье, откуда не выходит ни единого голоса. Гордостью переполнялось его сердце” (там же). В семантической структуре этого отрывка человек, уподобляясь Всемогущему, отождествлен со своим членом, Апокалипсис и момент оргазма совпадают /43/.

Экзистенциальная тема (овладение миром) и тема сексуальная пересекаются и в других контекстах. Любимое чтение Кости — “что-нибудь философское: путешествия, з а р о ж д е н и е миллионов существ всяких, и о т ч е г о о н и п р о и с х о д я т , и к чему и какая их должность и назначение, — есть не стану, читать буду” (228), — признается Костя отцу и тут же спрашивает: “есть ли такая книга, где бы все было написано, чтобы в с я ж и з н ь так была написана: к а к ж и т ь и к а к у п р а в л я т ь ж и з н ь ю ” (там же). Возвращение к невинному, дорефлективному состоянию, какое бывает в детстве, означает “думать, как Иринушка думает, будто котята рождаются от ветра” (231).

Как уже отмечалось, основным животным символом вселенского страдания является “безвинно покалеченная собачонка”. Через многочисленные “собачьи” сравнения и метафоры

судьбы персонажей приводятся к инварианту “собачьей жизни/смерти”: Костя (219), старик Клочков (227–229), Христина (244), Нелидов (239), Сергей (240), а, кроме того, ночь, тени, сон и т.д. включаются в “собачий” миф о мире /44/, сюжет которого представлен, в частности, так: “Снится <...> псу Купону /45/ <...>, была будто у него теплая конурка, а вот ни за что ни про что ущемили ему хвост и разорjali конурку” (287). Положение человека в мире — собачье и хуже собачьего. Иван Трофимыч, под угрозой побоев “поцеловавший мозолистую, прелую пятку Семена Митрофановича”, рассуждает: “Но уж без этого не обойдешься, иначе жить нельзя, — так делают большие и старшие, так и он должен делать. Слушаться он должен, терпеть. Не собака он, все съест” (235). Кроме того, собака — объект сексуального насилия, лицо страдающее (история про Волкова, жившего с собакой как с женой и в конце концов пристрелившего и жену, и собаку) /46/. Ср. также о князе Мыловарове (253). В распыленном виде “собачья” тема пронизывает текст во множестве идиом: собачья кровь; у, собачье!; сукин сын; как собака на сене; прособачить; <в делах> собаку съел и др.

Все персонажи Ч страдают и не удовлетворены своей жизнью. Возможность иной, счастливой и полной жизни (или вневременного совершенства и отсутствия страданий) так или иначе связывается ими с эросом. Апокалиптические планы Кости имеют в виду его безответную любовь к Лидочке (проявляющуюся как в чистом платонизме (249), так и в жестоком насилии — 281); ср. также сцены приставания Кости к горничной Фросе (225, 226), поданные в грубо-эротическом ключе. Костина сестра Катя, которая “влюбилась в Кузнецова и поверила, будет любить его до самой до смерти” (232) /47/, умирает, так и не встретившись со своим возлюбленным. Мотя флиртует с Раей (267) и вместе с Семеном Митрофановичем посещает публичный дом /48/ (оба они собираются бежать из разоренного магазина Клочковых). Семен Митрофанович вожделеет к Христине; его самого любит некая “дама” (вензель которой он выводит на заборе и которая зовет его к себе вместе с Мотей — 271) и ее подруга Плюгавка (233). Рая погружается в эротические грезы (231). Мальчик Иван Трофимыч, не имея возможности жениться, удовлетворяется фантазиями о куринасах (253).

Наиболее яркая, развернутая в сюжет, любовная линия: Нелидов — Христина. В раздумьях Нелидова метафизика любви выражена рядом афоризмов: “любить и не хотеть так

<т.е. полностью. — Е.Г.> овладеть любимым человеком невозможно. А овладеть так человеком и уничтожить его — одно и то же” (263); “если полюбишь, а тебя не полюбят, ты погибнешь” (270). Но не любить невозможно: в голосе ветра Нелидову слышится “одно и то же слово, одно непреложное решение, одна воля: любите!” (260). Ситуация неразрешима, любовь фатальна, но и взаимная, и безответная любовь неизбежно приводит к смерти одного из любящих. Кроме того, любовь — сакральный (вневременной) статус существования, но устойчивое пребывание в нем невозможно в силу деструктивного действия непознаваемых сил: “У Нелидова была невеста. Он создал себе в любви несокрушимый храм, но чья-то рука разрушила его храм до основания: умерла его невеста” (239–240) /49/; ср. Катин “часовой дворец”, где всегда весна и где нет времени (232, 265–266), а также “новый Костин дворец и храм и небеса”, куда увлекает его Носатый (283). В снах Нелидова, обрамляющих его воспоминание об умершей невесте, находим сводку и компрессию мотивов в се о б щ е г о с т р а д а н и я , э к з и с т е н ц и а л ь н о й с и н о н и м и и , л ю б в и - х р а м а , у н и ч т о ж е н и я в р е м е н и и с м е р т и , о к а з ы в а ю щ е г о с я м н и м ы м (вместо Христа на Пасху из гроба восстает не Христос, а “обезьянья морда, выглянув из-под парчи, оскалила зубы и, позевывая, протянула лапы страждущему человечеству” — 239), п а д е н и я , с т р а х а и ж а ж д ы с м е р т и и др.

Христина, как и другие, “не хочет жить так” и мечтает, что Нелидов “найдет средства для нее, спасет ее!” (230). Слово “средство” здесь двусмысленно: под маской темы денежной вводится тема любовная, которая получает дальнейшее развитие с помощью сложного комплекса метафор *in absentia*: “ворковала охмелевшими губами. Воркуя, просила. Прося, желала. Улыбалась, тоскуя. И горела в тоске” (230). “Таяла свеча, питала пламя, пылала. Пылала ярко-радужно, как восковая, венчальная. И золотой маленький маятник старинных часиков бегал — дрожал, как живчик, весенней дрожью” (231). Почти каждое слово здесь — антиэмфаза; смысл текста изоморфен смыслу его частей и разворачивается в бесконечный ряд конкретизаций: жизнь, любовь, смерть, неотвратимость, время, возврат, вечность и т.д. Но и Христина — та, “кто любит и никогда не встретит ответной любви” (260): Нелидов, “повинный смерти”, бросается под поезд /50/, свет которого стучит (как часы) по путям, над которыми звезда стучит,

— под поезд, “подмазанный человеческою кровью, повинный смерти” (286).

Таким образом, выход из состояния страдания, которое является сущностным атрибутом временного существования, в состояние отсутствия страданий и вневременного бытия ищется персонажами через реализацию эроса. Формы этой реализации различны (от высокой любви до грубой эротики), но ни одна из них не приводит к цели. Эрос либо оборачивается смертью, либо осуществляется в уродливых, искаженных формах. Человеческая жизнь между потоком и огнем Страшного суда — пожар, залитый водой, “гарь, чад” (243). И любовь возможна только как чад, т.е. в низменно-сексуальной модификации /51/. На возмущенное восклицание Кости о князе Мыловарове: “Я б ему все это отрезал! Как он смеет? Кто ему позволил?”, — мальчик Иван Трофимович отвечает: “И хуже еще бывает, Костя. Говорят, <...> такая уж природа” (253).

Эсхатологическая тема, сопряженная в Ч с темой эротической /52/, подвергается разнообразному снижению и травмированию, в частности, в рамках народно-смеховой традиции: неудавшийся Апокалипсис происходит в масленицу (281), Костя — “первый и последний петрушка” (280) /53/. Его попытка так преобразить мир, чтобы больше не было времени, чтобы уродство стало совершенством и любовь — реальностью, терпит крах, оборачиваясь безумием и — на уровне тропеического смысла — м а с т у р б а ц и е й: “И только в чулане между дверей <ср. топику эротического сна Раи (231). — Е.Г.>, поздним вечером забившись в чулан, сидел, как на царском троне, на поганом ведре раздетый, в длинных черных чулках Костя, не Костя Клочков, а Костя Саваоф, не Костя Саваоф, а ворона, и сидел он без времени, счастливый и довольный, нес гусиные яйца да утиные, считал тараканы шкурки, <...> ковырял свой кривой изуродованный нос <...> с жаром, с удовольствием” (287).

Но это не последнее слово Ремизова.

*

*

*

29 июня 1903 года, спустя месяц и два дня после свадьбы, Ремизов писал жене о своих литературных планах: “Хочется ответить на философские вопросы, осветить все те сложности, которые в “системах” упорядочиваются, обрезаются и втискиваются в конце концов в ясную, до пошлости прямолинейную

формулу” /54/. И, чтобы ответить на эти вопросы, Ремизов обратился к сложному сетевидному способу смыслопостроения, исключающему любую прямолинейность и ясность.

Можно наметить три последовательных уровня или способа чтения и понимания Ч. При однонаправленном, линейном прочтении повести в ней будет воспринят сюжет и некоторая общая идея-настроение, однако многое останется неинтерпретируемым; текст в целом будет казаться темным.

Осознав неслучайность повторностей и выявив их функцию, мы выйдем на уровень вторичных, тропеических значений, которые соотносятся между собой, подкрепляясь и дополняясь отсылками к различным реалиям и текстам. Произведение приобретет многозначность; открывается возможность многих истолкований. В своем анализе мы указали лишь некоторые “пути и средоточия” смысловой устроенности Ч, подробнее прочего рассмотрев ее “эротическую” составляющую, поскольку она никем ранее не отмечалась. Это позволяет, в частности, прояснить нетривиальную позицию Ремизова касательно проблем “метафизики любви и пола”, весьма актуальных для общественного сознания начала XX века. Взгляд Ремизова на эрос амбивалентен: в Ч высокая мистическая утопия преобразования мира в любви совмещается с грубой эротикой и скатологией, Апокалипсис приравнен к мастурбации, теургия творчества — к бесплодному самоуслаждению.

Но это лишь частный смысл Ч. Третий уровень понимания приходит с видением того, что все в тексте многообразно связано со всем, тождественно в различии и различно в тождестве. На этом уровне всякое истолкование теряет смысл, поскольку знаки перестают различаться, каждый отражает все, и установление дискурсивных связей между ними становится невозможным. В Ч, таким образом, линейность времени и значения преобразуется в панхронную всесмысловую сеть, лишенную прерывности, знаковый текст преодолевает знаковость и конечность любых “вопросов” и ответов.

П р и м е ч а н и я

- 1/ Повесть “Часы” писалась в 1903–1904 годах. Первое издание — РЕМИЗОВ А. Часы. Роман. — СПб., ЕОС, 1908. Вторая печатная редакция — РЕМИЗОВ А. Сочинения. — СПб., Шиповник, 1910. — Т. 2. — воспроизведена за последние годы трижды: РЕМИЗОВ А. Неумный бубен. — Кишинев, 1988; РЕМИЗОВ А.М. Повести и рассказы. — М., 1990; РЕМИЗОВ А.М. Избранное. — Л.,

1991. Все цитаты приводятся по кишиневскому изданию с указанием страниц в тексте.
- 2/ Цит. по: ЦЕХНОВИЦЕР О.В. Символизм и царская цензура // Уч. зап. ЛГУ. — Вып. 76. — 1941. — С. 314-315.
 - 3/ РЕМИЗОВ А. Огонь вещей. — М., 1989. — С. 306.
 - 4/ Г<ЕРШЕНЗОН> М. “Часы” // Вестник Европы. — 1908. — № 8. — С. 769.
 - 5/ РЫСТЕНКО А.В. Заметки о сочинениях А.М. Ремизова. — Одесса, 1913. — С. 33-34. См. также: К<УПРИН> А. “Часы” // Современный мир. — 1908. — № 7. — С. 125-127, 2-й паг.
 - 6/ ИЗМАЙЛОВ А. Пестрые знамена. — М., 1913. — С. 101.
 - 7/ ГЕРШЕНЗОН М. Цит. соч. — С. 769.
 - 8/ РЫСТЕНКО А.В. Цит. соч. — С. 33; ИЗМАЙЛОВ А. Цит. соч. — С. 101.
 - 9/ ГЕРШЕНЗОН М. Цит. соч. — С. 770. Ср., впрочем, высокую, при всех оговорках, оценку ремизовского языка Белым — БЕЛЫЙ А. Ремизов-стилист / “Часы” // Весы. — 1908. — № 2.
 - 10/ ЦЕХНОВИЦЕР О.В. Цит. соч. — С. 283 (слова цензора о драме Блока “Незнакомка”).
 - 11/ Ср.: “Ремизов идет своим путем, странным и непонятным <выделено мною. — Е.Г.> большинству”. — ГЕРШЕНЗОН М. Цит. соч. — С. 770.
 - 12/ Там же.
 - 13/ ГОРБОВ Д.Н. Десять лет литературы за рубежом // Печать и революция. — 1937. — № 8. — С. 27.
 - 14/ МИХАЙЛОВСКИЙ Б. А.М. Ремизов // Литературная энциклопедия. — М., 1935. — Т. 9. — Стлб. 606.
 - 15/ БЕЗРОДНЫЙ М. Генезис лейтмотивов у А.М. Ремизова // Сб. трудов СНО филол. факультета Тарт. ун-та. — Вып. 1(5). — Тарту, 1977; ТОПОРОВ В.Н. “Крестовые сестры” А.М. Ремизова: Поэзия и правда. Статья 2 // Уч. зап. Тарт. ун-та. — Тарту. Вып. 822. 1988.
 - 16/ КОЗЬМЕНКО М.В. Мир и герой А. Ремизова (к проблеме взаимосвязи мировоззрения и поэтики писателя) // Научн. доклады высш. школы. Филол. науки. — 1982. — № 1.
 - 17/ СЕКЕ К. Проблема обезличенности в повести А. Ремизова “Часы” // *Dissertationes Slavicae. Slavistische Mitteilungen. Materialien und сообщения по славяноведению. Sectio historiae litterarum.* — Szeged, 1985. — XVII.
 - 18/ Slobin Greta N. Remizov's “Experimental Laboratory”: Short Fiction Narrative // *Russian Literature Triquarterly.* — 1986. — No 19. — P. 122.
 - 19/ ЧАЛМАЕВ В.А. Воскресивший слово ... (В художественном мире Алексея Ремизова) // РЕМИЗОВ А. Неумный бубен... — С. 17.

- 20/ См.: МИНЦ З.Г. Понятие текста и символистская эстетика // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1974. — Вып. 1(5); МИНЦ З.Г. О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник, III. — Тарту, 1979 (Уч. зап. ТГУ. — Вып. 459).
- 21/ О сетевидном или символистском типе мышления (и изложения) писал Флоренский. В 1970–80-е годы представление о человеке как сети взаимодействующих подсистем разрабатывал в рамках теории фреймов Мирский. См.: ФЛОРЕНСКИЙ П.А. Сочинения. — М., 1990. — Т. 2. — С. 26–33; МИРСКИЙ М. Остроумие и логика когнитивного бессознательного // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. XXIII: Когнитивные аспекты языка. — М., 1988. — С. 267–268.
- 22/ Отсылка к Достоевскому: сон Раскольникова об избииении лошади и детское воспоминание Достоевского о фореиторе (“Дневник писателя”).
- 23/ Ср. другие символы страдания: в “Пруде” — пес озик; в “Крестовых сестрах” — кошка Мурка и т.д.
- 24/ JENSEN P.A. Typological Remarks on Remizov's Prose // Aleksey REMIZOV. Approach to a Protean Writer. — UCLA Slavic Studies. — 1987. — Vol. 16. — P. 274. Ср.: КЕЛДЫШ В.А. Русский реализм начала XX века. — М., 1976. — С. 274.
- 25/ Ср. параллельную конструкцию в “Пруде” (РЕМИЗОВ А. Неумный бубен... — С. 161), где экзистенциальная идеологема не опосредована вещь-знаком; дается не метафора-символ, а прямое видение: все внешние различия между людьми оказываются “всего лишь масками”, разнообразию означающих (человеческие жизни) отвечает единственный референт — символ (т.е., по определению А.Ф. Лосева, функция, разложимая в бесконечный ряд: страдание — неведение — беззащитность и т.д.).
- 26/ Ср.: “Так вот и катится жизнь от пустяков к пустякам, а заканчивается пинком в великую пустоту” (А. РЕМИЗОВ. Учитель музыки. — Paris, 1983. — С. 290). Но этому соприсутствует и другая “правда о человеке” — сострадание и любовь (там же).
- 27/ Термин Ю.М. Лотмана употреблен здесь в более частном значении.
- 28/ В Вологде ссыльный Ремизов служил бухгалтером в часовом магазине Соломона Леонтьевича Сегаля, сына которого, между прочим, звали Костя (См.: На вечерней заре. Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло. Подготовка текста и комментарий Антонеллы д'Амелия. — Вып. 1 // Europa Orientalis. — 1985. — IV. — С. 158, 162–163).
- 29/ Ср.: Иеремия 28:13–14.
- 30/ Эротическая символика ключа универсальна и имеет бесчисленные манифестации как в фольклоре, так и в литературе.

- 31/ Об автобиографическом субстрате этих мотивов много писал сам Ремизов. См. также указанные работы Безродного и Топорова.
- 32/ Тоже черта автобиографическая.
- 33/ Возможно, что источник этого образа — детская фантазия самого Ремизова. Ср. в рассказе “Царевна Мырма” (1908): мальчик Атя сидит под кроватью, на которой обожаемая им женщина принимает любовника: “И сидел он на корточках, точь-в-точь, как когда-то в курнике на гусиных яйцах, сев тогда, чтобы гусей вывести”.
- 34/ Возможно, реминисценция из “Мелкого беса” Ф. Сологуба. Ср. также: “Никогда я не видел губернаторши, говорят, она старуха, но очень привлекательная” (279); “Обмерла Лидочка как труп, не противилась страшным объятиям и поцелуям страшного Кости” (281). На некрофильских мотивах основан рассказ Ремизова “Жертва” (1908).
- 35/ “Куриная” эротическая метафорика часто используется Ремизовым. См., например: РЕМИЗОВ А. Посолонь. — М., 1907. — С. 36; LAMPL H. Political satire of Remizov and Zamiatin on the pages of Prostaja Gazeta // Aleksey Remizov. Approach... — P. 252.
- 36/ О лягушачьей лапке как приворотном средстве см.: ТИХАНОВ П. Брянский заговор. Заметки из области русской этнологии // Сб. ОРЯС Имп. АН. — СПб., 1904. — Т. XXVI. — № 4. На эту статью Ремизова ссылается в примечаниях к “Послони”.
- 37/ Ср.: в рассказе “Жертва” герой накануне свадьбы своей дочери видел во сне “яйца в яме” и: “хотя о. Иван не мог узнать дурного значения сна, но тогда показалось ему все в высшей степени несообразным” (РЕМИЗОВ А. Сочинения. — СПб., 1910. — Т. 1. — С. 177). Эти “яйца в яме” в свое время озадачили К. Чуковского.
- 38/ Ср. рассказ мемуаристики: “Все встали и пошли в пивную, пошла и я. А.М. подошел ко мне и тихо, но твердо сказал, поднимая и опуская брови и трогая кончик своего носа, что ”барышень туда не пускают” (БЕРБЕРОВА Н. Курсив мой. Автобиография. — München, 1972. — S. 303).
- 39/ В произведениях Ремизова музыка и пение — в том числе птичье — часто являются метафорами творчества, понятого как свобода. Поэтому здесь значима и другая коннотация: устремленность к творчеству при осознании недостатка способностей.
- 40/ Которое в первой редакции соседствовало с не менее выразительным “нюхалом” и “пропускным боровом” (РЕМИЗОВ А. Часы. — СПб., 1908. — С. 46). Об эротической метафорике слов *голова* и *плешь* и ее использовании в литературе (в частности, Ремизовым) см.: ЛЕВИНТОН Г.А. Достоевский и “низкие” жанры фольклора // Wiener Slawistischer Almanach. — Wien, 1982. — Bd. 9. — S. 80, примеч. 29.

- 41/ Ближайший контекст содержит и другие тавтологии того же ряда: “ни хрена”, “на кой хрен” (ругательства), цитирование скабрёзной песни “там гуляла бондыриха с бондырем”, ситуация речи — возвращение друзей из публичного дома. О бондаре см.: ПОТЕБНЯ А.А. Объяснение малорусских и сродных народных песен. — Варшава, 1883. — Вып. 1. На эту книгу, посвященную анализу фольклорной эротической символики, Ремизов ссылается в примечаниях к “Посолони”.
- 42/ Связь пения с кульминацией коитуса раскрыта в: РЕМИЗОВ А. Крашенные рыла. Театр и книга. — Берлин, 1922. — С. 36. Об отражении этой связи в “Неуемном бубне” см.: ДАНИЛЕВСКИЙ А.А. Герой А.М.Ремизова и его прототип // Уч.зап.ТГУ. — Вып. 748. — Тарту, 1987. — С. 157. Ср. прим. 39.
- 43/ А. Белый, не заметивший это у Ремизова, увидел в творчестве С. Пшибышевского, одного из любимых писателей автора Ч., “мироздание, понятое, как половой акт, конец мира, понятый, как окончание этого акта”, указав там же на источники такого мировидения: Гартман, Шопенгауэр, Ницше (БЕЛЫЙ А. Арабески.— М., 1911. — С. 9).
- 44/ Ср. обработку народной легенды из известного сборника А.А. Афанасьева — “Собачья доля” // РЕМИЗОВ А. Сочинения. — СПб., [1911]. — Т. 6. — С. 164.
- 45/ Отсылка к творчеству Л. Толстого (через название рассказа “Фальшивый купон”; ср. в “Крестовых сестрах” — пес Ревизор, откусывающий нос). Ближайший предшественник пса Купона — Азорка из чеховского рассказа “Огни” (1888): “Можете себе представить, не выносит одиночества, видит всегда страшные сны и страдает кошмарами, а когда прикрикнешь на него, то с ним делается что-то вроде истерики <...>. Азорка, должно быть, понял, что разговор идет о нем, поднял голову и жалобно заскулил, как будто хотел сказать: “Да, временами я невыносимо страдаю...” (ЧЕХОВ А.П. Собр. соч. в 18 тт. — М., 1985. — Т. 7. — С. 105).
- 46/ В основе этой истории — реальный случай времен ссылки Ремизова, который со слов С. Ремизовой-Довгелло зафиксировал в своем дневнике В.В. Розанов: “Она” рассказала мне — в компании — поразительный случай: интеллигент, при уехавшей жене, жил *mit Hund* (собака): и ежедневно мы слышали, как наверху она визжит, — от боли. У него сделались отвратительные глаза, приобретя собачье выражение. Так он жил около года с нею, пока жена написала “еду”. Он отвел собаку в лес и застрелил” (ЦГАЛИ. Ф. 419 (В.В. Розанов), оп. 1, ед. хр. 724, л. 209; (сообщено А.А. Данилевским). Перечисляя пензенских ссыльных, Ремизова упоминает некоего Вл. Сем. Волкова, частного поверенного (см.: Ремизов А. Иверень. Загогулины моей памяти. — Berkeley, 1986. — С. 124). В “Петербургском буераке” Ремизова поставит Волкова в один ряд с Карамазовым и Свидригайловым (См.: РЕМИЗОВ А. Огонь вещей. — М., 1979. — С. 374).

- 47/ И здесь Ремизов использует фамилию реального лица — своего однокашника Дмитрия Кузнецова. О нем см.: Ремизов А. Ивень... — С. 26-27.
- 48/ С неслучайным названием Н о в ы й с в е т . Стремление ремизовских героев обрести новую жизнь через отъезд в Америку (“Царевна Мымра”), Париж (“Крестовые сестры”), “на родину” (Ч) и т.д. либо не удается, либо реализуется в ущербном и сниженном виде, либо оборачивается смертью. Ср. также мотив п а д е н и я с в ы с о т ы .
- 49/ Храм у Ремизова символизирует не только религиозно-мистический и эротический, но и социальный идеал. Ср. еще о Нелидове: “Он верил со всей горячностью своего счастливого сердца в какую-то новую жизнь, которую можно создать на земле, он верил, что можно низвести небо на землю и вернуть людям какой-то потерянный рай. И построил себе несокрушимый храм человеческого спасения и стал обладателем бесценных сокровищ — всяких средств человеческого спасения” (237). Социалистические идеи (одно из таких средств) более явно открываются в других произведениях Ремизова См., например, рассказ “Новый год” (1902).
- 50/ Линия Нелидов — Христина может рассматриваться как инверсия сюжетной схемы “Анны Карениной”. Ср. также созвучие фамилий Нелидов — Нехлюдов (последняя, которой Толстой наделяет своих героев, начиная с “Отрочества” и кончая “Воскресением”, как бы репрезентирует его творчество в целом), ср. выше, прим. 45.
- 51/ В первой редакции Ч: “<чад> и таиться не будет, в о з ь м е т т у п о , о т к р ы т о ” (РЕМИЗОВ А. Часы. — СПб., 1908. — С. 75).
- 52/ Кроме прочего, ср. эпиграф, предпосланный первой редакции Ч: Матф. 24: 38-39.
- 53/ Заметим, что с Христом соотносится не только Костя — через многочисленные новозаветные цитаты, в ряде случаев отсылающие также к “тексту-посреднику” (творчество Достоевского; ср. одну из Костиных кличек — “идиот”), но и — через имя — Христина (возможно, также не без посредства Достоевского — ср. ее отчество: Федоровна), а также самый, вероятно, униженный персонаж повести — мальчик Иван Трофимович (через усеченную евангельскую цитату): “Не собака он, все съест. А не съест, надают подзатыльников, вытурят. А вытурят, куда он пойдет? Где преклонит главу?” (235).
- 54/ На вечерней заре... — Вып. 1. — С. 176.

ОБ ОДНОМ ПРИЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИМЯПОТРЕБЛЕНИЯ (*Nomina sunt odiosa*)*

Михаил Б е з р о д н ы й

Так называемый “эффект значимого отсутствия”, как известно, наблюдается в самых разнообразных сферах человеческого опыта, и одним из наиболее выразительных и постоянных проявлений его в области речевой деятельности можно, по-видимому, считать ситуации неупотребления предполагаемых по контексту сообщения имен собственных (как правило, антропонимов; ср. многочисленные случаи из истории дипломатии или, скажем, подцензурной публицистики). Практика использования собственных имен в художественной литературе знает немало подобных ситуаций, и отказывать им в статусе объекта исследований поэтической ономастики едва ли разумно: идейно-стилевой потенциал имени, функционирующего исключительно в “плане содержания” текста, весьма значителен и более или менее отчетливо ощутим в процессе правильно организованного восприятия сообщения.

Сказанное проиллюстрируем несколькими примерами умышленного неупотребления имени в контекстах, предполагающих его обязательную реконструкцию.

В 4-й главе “Театрального романа” /1/ между редактором-издателем Рудольфи и писателем Максудовым, булгаковским *alter ego*, происходит следующий диалог:

— Толстому подражаете, — сказал Рудольфи.

Я рассердился.

— Кому именно из Толстых? — спросил я. — Их было много... Алексею ли Константиновичу, известному писателю, Петру ли Андреевичу, поймавшему за границей царевича Алексея, нумизмату ли Ивану Ивановичу или Льву Николаевичу?”

* © “Сумерки”, 1989.

Смысл эпизода заключается, вероятно, в том, что, хотя Рудольфи не уточняет, какого Толстого он имеет в виду, мнительный Максудов подозревает в словах редактора самое невыгодное для себя сравнение и, естественно, негодует. Возмущение его вызвано еще и тем, что употребление фамилии “Толстой” без имени и отчества как будто предполагает (по мысли Максудова) уверенность современников в существовании одного-единственного писателя Толстого. (И действительно, история околотолстовской жизни 1920–30-х годов знает множество курьезных случаев, когда А.Н. Толстому приписывали авторство “Иоанна Дамаскина” или “Князя Серебряного” /2/, а склонный к розыгрышу писатель иногда сам провоцировал подобное “неразличение” /3/, справедливо полагая, что это не может повредить его собственной известности. Ср. в этой связи ироническое заглавие мемуарного очерка Бунина — “Третий Толстой”, а также характеристику, даваемую в романе Каверина “Скандалист, или Вечера на Васильевском острове” одному из героев, прототип которого без труда угадывается: “Русскую литературу он считал завещанной себе, и старинная фамилия, которую он носил, поддерживала в нем это убеждение” /4/).

Реплика Рудольфи “Толстому подражаете” и стоящие за ней представления современников об истории русской словесности вызывают резкое сопротивление булгаковского автогероя. По мнению Максудова, оба упоминаемых в его перечне писателя могли бы претендовать на “подражание” с большим правом, чем тот, кого имеет в виду Рудольфи /5/. Имя же этого, “одного-единственного” Толстого оказывается для Максудова настолько одиозным, что не просто исключается из перечня “известных Толстых”, но и издевательски замещается в нем именами двух Толстых-неписателей.

И уже в следующей главе романа, как бы подтверждая читательскую догадку, появляется *mutato nomine* иронически выписанный образ “благополучно прибывшего из-за границы знаменитого литератора”, рассказывающего скандальные истории из жизни русской эмиграции.

Итак, предполагаемое по контексту имя отсутствует, но это отсутствие обставлено таким образом, чтобы в процессе восприятия текста имя могло быть легко восстановлено и идентифицировано со своим носителем. (Специалистам по интерпретации разного рода “оговорок” непременно бросилось бы в глаза еще и то обстоятельство, что первое слово в максудовском перечне (“Алексею...”) вместе с последним (“...Николаи-

чу”) как раз и дают ответ на вопрос “Кому именно из Толстых?”, однако квалифицировать это “совпадение” как своего рода аллюзию не представляется обязательным — в распоряжении читателя и без того достаточно данных для “опознания”).

Другой, сравнительно более сложный, случай использования приема *nomina sunt odiosa* обнаруживаем в повести А.М. Ремизова “Павочка” /6/, содержание которой варьирует “петербургскую тему” русской литературы и организуется взаимодействием ключевых в ремизовской картине мира мифологем воды и огня, причем если мотивы воды эксплицированы (в описаниях начинающегося наводнения и рассуждениях о роли водной стихии в человеческой жизни), то мотивы огня присутствуют в форме скрытых намеков — в беседе архивариуса Корявки и надворного советника Галузина о предполагаемой женитьбе последнего:

“Женитесь, Иван Александрович, деточки у вас пойдут...

— Старший, Александр, будет у меня богатырского сложения, вот какой!

— Александр Великий! — Корявка тянул себя за свою козью бородку, — и я, как Сенека... буду ему служить!

— То есть ... Гераклит.

— Сенека, Иван Александрович, всегда был Сенека, великий учитель. При святом князе Владимире.

— Нестор Летописец, при Петре Великом — Арап, при Александре Македонском Сенека находился”.

Как нетрудно заметить, ни одна из упоминаемых здесь связей между реальными историческими личностями не является подлинной, кроме разве что “Петр I — Ганнибал”, да и она в этом контексте кажется фиктивной (тем более что Ганнибал все-таки не был наставником Петра). Однако диалог введен отнюдь не с целью характеристики объема и состояния исторических сведений в памяти героев повести.

Уже само упоминание имен двух античных философов в столь тесном соседстве вводит в текст мотив огня, актуализируя известный факт переключки воззрений Сенеки с соответствующими элементами системы Гераклита Эфесского — учениями об огненной психе и об огне как первооснове сущего /7/. А далее читатель вовлекается в игру “припоминаний”, причем автор подсказывает ему ложные ходы. “Спор” героев и предлагаемый ряд квазисоответствий задают неверную инерцию поиска: читатель ставит перед собой вопрос: “Как звали наставника Александра Македонского?”, — однако даже правильный

ответ не приближает к пониманию авторских интенций, определивших столь странный подбор имен. Неудовлетворенный таким итогом читатель, если он достаточно терпелив и искушен в решении головоломок, обязательно изменит стратегию поиска, оценив ситуацию по-новому. Неоднократное упоминание Сенеки как “великого учителя” позволяет переформулировать исходный и неправильный вопрос: “Как звали наставника Александра Македонского?” — в окончательный и правильный: “Как звали воспитанника Сенеки?” В результате ответом будет имя “Нерон”, а оно, по верному расчету Ремизова, в читательской памяти включено во вполне определенный круг культурно-исторических ассоциаций.

Таким образом, читатель, оказавшийся в состоянии усмотреть в тексте загадку и правильно ее отгадать, вводится в сложную систему ремизовской историософии, допускающую “странные сближенья” — между петербургскими наводнениями и римским пожаром, крещением Руси и гонениями на христиан.

И, наконец, еще один пример из Ремизова. Рассмотрим его “сон”, озаглавленный “Обезьяны” и представляющий собою рефлекс индивидуальной писательской мифологии — “обезьяньей утопии”. “Сновидец” и одновременно участник изображаемых событий — “предводитель шимпанзе” (образ героя ряда ремизовских произведений — обезьяньего царя Аськи Первого /8/) повествует о несправедном суде и жестокой расправе, учиненных на петербургском Марсовом поле над согнанными со всех концов света обезьянами. Финал “сна”:

“Когда же Марсово поле насытилось визгом и стоном, а земля взбухла от пролитой обезьяньей крови, а крещеный и некрещеный русский народ надорвал себе все животы от хохота, прискакал на медном коне, как ветер, всадник, весь закованный в зеленую медь. Высоко взвившийся аркан стянул мне горло, и я упал на колени. И в замеревшей тишине, дерзко глядя на страшного всадника перед лицом ненужной, ненавистой, непрощенной смерти, я, предводитель шимпанзе Австралии, Африки и Южной Америки, прокричал гордому всаднику и ненавистой мне смерти трижды петухом” /9/.

В отношении содержания вызов, бросаемый героем своему антагонисту — Медному Всаднику, отождествленному с апокалиптическим всадником, “которому имя смерть” (Откр. 6, 8), — полигенетичен (это и своего рода вариант “Ужо тебе!” пушкинского Евгения /10/, и реминисценция сцены стрелецкой казни из “Петра и Алексея”, и обличение князя юродивым,

входившее в разряд культурных стереотипов древнерусского “смехового мира”, столь любимого Ремизовым); в отношении формы (троекратный крик петуха) — полифункционален: разгоняет нечистую силу, пробуждает ото сна, символизирует жизнестойкость /11/, напоминает Петру о Христе (Матф. 26, 34; — Мк. 14, 30; Лук. 22, 34; Ис. 13, 38) /12/. Перечисленные функции мотива “крик петуха”, санкционированные широкой культурной традицией, наиболее очевидны. Самая же значительная и потому самая скрытая проясняется при обращении к другому ремизовскому тексту — эссе “На Красном поле” (смысл заглавия раскрыт в авторском примечании: “Так за красоту Красным полем назовет русский народ Марсово поле” /13/). Здесь речь идет, в частности, о десакрализирующем и неприемлемом, по мысли Ремизова, переименовании Санкт-Петербурга в Петроград. Цитируемый ниже отрывок построен в форме обращения к “граду Святого Петра”:

“Обездолили, отреклись от твоего имени — чья это лесь? кто покривил? или с дури? или безумье? — обездолили, отреклись от апостола, имя святое твое променяли на человеческое: из града Святого Петра — петухом — Петроградом сделали. Вот почему отступили силы небесные, и загнездилась на вышках твоих черная сила” /14/.

Отметим в этой связи следующее: 1) в записи Ремизова от 1919 года в альбом С.М. Алянского /15/ Петроград иронически именуется “Петиной деревней”; 2) обезьяний царь Асыка Первый, пародийно соотнесенный в ремизовской игре с фигурой Петра I (ср. в “Петре и Алексее” образ мартышки, передразнивающей “великого царя”), изображался, в соответствии с “конституцией” Обезьяньей Великой и Вольной Палаты, с короной “как петушиный гребень” /16/.

Таким образом, финал сна “Обезьяны”, отражающий сложное отношение автора к личности и деяниям Петра I, построен на обыгрывании, со- и противопоставлении трех вариантов имени “Петр”: Святой Петр — Петр I — Петя-петушок. Ни одно из имен не фигурирует в тексте, без их угадывания “сон” не поддается “толкованию”.

*

*

*

Касааясь вопроса о локализации рассмотренного явления в определенном типологическом ряду, следует, в первую очередь, отметить, что второй пример (из “Павочки” Ремизова) обладает лишь внешним сходством с традиционным приемом

перифрастического употребления имен — типа “певец Гяура и Жуана” (= Байрон), так как ситуация “воспитанник Сенеки” (= Нерон) возникает, собственно, уже за пределами текста; в самом же тексте ей соответствует иная: “наставник Александра Македонского” (= Сенека/Гераклит вместо = Аристотель).

Было бы также неверным трактовать этот прием как разновидность фигуры умолчания (*praeteritio*), поскольку для явлений, обычно объединяемых этим термином, специфичным бывает активизация читательского восприятия посредством особого, как правило, интонационного и/или графического, указания на текстуально не зафиксированный и конструктивно значимый элемент, тогда как наши примеры подобных указаний лишены.

По-видимому, наибольшую общность рассмотренный прием обнаруживает с тем феноменом, который в исследованиях М.Ю. Лотмана получил определение “семантическая анаграмма”: в отличие от анаграмм обычного типа (так сказать, “звукосмысловых”). Семантические, или “чисто смысловые”, анаграммы основаны на “распылении какого-либо сигнала только в плане содержания” художественного текста /17/.

О степени распространенности явления “семантической анаграммы” в практике художественного использования имен собственных судить, разумеется, трудно. Тем не менее, уверенно можно говорить о необходимости расширения предмета поэтической ономастики — путем включения в него имен, функционирующих только в “плане содержания”. Это расширение, кстати сказать, легко компенсировать: имена, присутствующие только в “плане выражения”, не подлежат рассмотрению, поскольку тексты с подобным имяупотреблением, очевидно, не удовлетворяют критериям художественности, вступая в противоречие с известным принципом: “В художественном произведении нет неговорящих имен” /18/.

П р и м е ч а н и я

- 1/ Цит. по изд.: БУЛГАКОВ М.А. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита: Романы. — Л., 1978.
- 2/ См., например: МИНДЛИН Эм. Необыкновенные собеседники: Лит. воспоминания. — М., 1979. — С. 156.
- 3/ См., например: ЛИДИН В. Люди и встречи. — М., 1965. — С. 17.
- 4/ Цит. по изд.: КАВЕРИН В. Избранное. — М., 1973. — С. 62.

- Об А.Н. Толстом как прообразе указанного персонажа (Путятина, в других редакциях — Тюфина, Шаховского) см.: ЧУДАКОВА М.О., ТОДДЕС Е.А. Прототипы одного романа // Альманах библиофила. — М., 1981. — Вып. 10. — С. 186–187.
- 5/ Что касается максудовского “подражания Толстому” в романе “Черный снег”, то объективно, т.е. отвлекаясь от его восприятия редактором Рудольфи, речь может идти об известной ориентации автора “Белой гвардии” на традиции “Войны и мира”.
- Следует также сказать, что исследователи, отмечая тематическую общность “Белой гвардии” и “Дней Турбиных” М. Булгакова с “Хождением по мукам” (см., например: ЕРМАКОВА Т.А. “Дни Турбиных” М. Булгакова и полемика вокруг пьесы // Уч. зап. Моск. обл. пед. ин-та. — 1967. — Т. 187. — С. 100; ЧЕБОТАРЕВА В.А. К истории создания “Белой гвардии” // Рус. лит. — 1974. — № 4. — С. 16), справедливо указывают на существенное отличие произведений Булгакова и А.Н. Толстого “не только по стилиевой, но и по идейной тональности” (ПЕРЦОВ В. О художественном многообразии // Москва. — 1967. — № 10. — С. 200–201), на “полемическую направленность “Белой гвардии”, которой Булгаков создает своего рода жанр “антихождения”” (БАРАНОВ В.П. Время — мысль — образ: Ст. о сов. лит. — Горький, 1973. — С. 116, 123).
- 6/ Под этим заглавием повесть вошла в книгу Ремизова “Весеннее порошье” (СПб., 1915); в частично измененном виде и озаглавленная “Корявка” она вышла отдельным изданием в Берлине в 1922 году. Здесь цитируется по первому изданию.
- 7/ Об интересе к “огненной системе” Гераклита свидетельствует ряд произведений Ремизова, прежде всего — книги “О судьбе огненной” (Пг., 1918) и “Электрон” (Пг., 1919), представляющие, собственно, обработку и монтаж фрагментов из Гераклита, известных Ремизову, очевидно, в переводе В.О. Нилендера.
- 8/ О происхождении имени “Асыка” см.: ГРЕЧИШКИН С.С. Царь Асыка в “Обезьяньей Великой и Вольной палате” Ремизова // Studia Slavica Hung. — 1980. — К. 27. — Old. 173–176.
- 9/ Цит. по изд.: РЕМИЗОВ А.М. Соч.: В 8 т — СПб., [1911]. — Т. 3. — С. 170.
- 10/ Ср. аналогичный по смыслу эпизод в повести “Крестовые сестры” (РЕМИЗОВ А.М. Соч. — Т. 5. — С. 147).
- 11/ Ср.: “... Я хочу этой же самой жизни, через все ее тысячекратные громы под хлест и удары в отдар — прокукарекать петухом” (РЕМИЗОВ А. Взвихренная Русь. — Париж, 1927. — С. 98).
- 12/ Ср.: “... Я не пророк, я не апостол, я — тот петух, который запел, и отрекшийся Петр вспомнил Христа” (Там же. — С. 333), а также использование этого мотива в ремизовской поэме “Иуда Предатель” (см.: РЕМИЗОВ А.М. Соч. — Т. 8. — С. 280–281).
- 13/ Аргус. — 1917. — № 7. — С. 72.

- 14/ Там же. — С. 75. По мнению современных исследователей, название “Санкт-Петербург” или “Петербург” как сокращенный его вариант переводится либо как “Град Святого Петра”, либо как “Петроград” ~ “Петрополь”; в первом случае отнесенность названия к апостолу Петру сохраняется, во втором — затушевывается и, соответственно, имя “Петроград” ~ “Петрополь” ассоциируется не с апостолом, а с императором. См.: ЛОТМАН Ю.М., УСПЕНСКИЙ В.А. Отзвуки концепции “Москва — третий Рим” в идеологии Петра Первого: (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Художественный язык средневековья: [Сб. ст.]. — М., 1982. — С. 245.
- 15/ Архив Н.С.Алянской (Москва); сообщено С.В. Беловым.
- 16/ РЕМИЗОВ А.М. Ахру: Повесть петербургская. — Берлин; Пб.; О., 1922. — С. 49; РЕМИЗОВ А.М. Взвихренная Русь. — Париж, 1927. — С. 272. См. также “асычий нерукотворенный образ” в кн. “Ахру” (С. 45).
- 17/ ЛОТМАН М.Ю. О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте // Уч. зап. Тарт. гос. ун-та.— Вып. 476. — Тарту, 1979. — С. 108.
- 18/ ТЫНЯНОВ Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 269.

БЕЗДЕЛУШКА

(философско-семиотические
заметки по пустякам)

Елена Григорьева

Зачем человеку разумному нужны безделушки? Они наполняют и переполняют его быт. Попробуйте их изъять, и человеческое существование будет напоминать тюремную камеру или больничную палату (кстати, именно там они доставляют истинную радость).

Что же такое безделушка? В нашем разыскании изначально смысл слова будет определять для нас смысл изучаемого предмета. При этом, апеллируя к языковому значению слова, которое в данной ситуации определяет для нас понятие, мы вполне отдаем себе отчет в языковой ограниченности наших рассуждений. Безделушкой для нас является вещь, называемая так в русском языке. Соответственно, сказанное ниже относится в первую очередь к русской культурно-языковой традиции. Однако это счастливое обстоятельство явленности функционального и понятийного смысла нашего предмета в нашем языке, как кажется, делает этот смысл очевидным и универсальным, т.е. описывает само понятие, внешняя вербальная форма которого может быть различной в различных языковых субстратах. Во всяком случае, понятие "безделушки" может быть применимо к различным материальным формам, имеющим характерные признаки этого родового понятия, независимо от конкретного наименования. Иными словами, мы будем пользоваться языком как мощным типологизирующим инструментом.

Итак, под безделушкой мы понимаем вещь, в языковой интуиции наделенную смыслом безделушки, а именно, вещь, не имеющую телеологии, "ни для чего не предназначенную" по языковому определению. При кажу-

щейся тавтологичности этот круг определения продуктивен, поскольку он вычленяет самое понятие в е щ и в его максимальной чистоте.

Таким образом, мы определяем безделушку как вещь для себя самой и в первую очередь для себя самой. Это категория материального мира, сопоставимая с такими понятиями как “чистая идея”, “чистое искусство” — “чистая вещь”, вещь *par excellence*.

Это положение не отрицает возможности безделушки быть для чего-то предназначенной, однако самое это предназначение будет определяться изначальной “ни для чего не предназначенностью”, телеологической пустотой.

Соответственно, исходный смысл безделушки определяется как вещь, обозначающая себя самое при помощи себя самой, своего рода мета-вещь. В этом аспекте она более вещь, чем какая-либо другая, но и менее вещь, так как в понятие вещи (тем более специально изготовленной вещи) включается понятие телеологии (что, собственно, актуально и для идеи, и для искусства, — отсюда все споры: искусство ли “чистое искусство” или нет?).

Безделушка с этой точки зрения является как бы исходной точкой телеологического бытия вещи.

Словарь русского языка XI–XVII веков фиксирует появление такой вербальной формы как “безделица” в значении мелочи, не стоящей специальной номинации (что-то вроде замечания “и т.д. и т.п.”, “и проч.”), и в значении весьма незначительного дела — в писаниях протопопа Аввакума в 70-х годах XVII века. Позже — в деловой переписке Петра I — для обозначения плохой, негодной вещи (т.е. вещи, не выполняющей своей функции, “минус-вещи”) /1/. Коннотация смысла малого размера и лже-вещи или лже-дела в приложении к безделушке весьма активно эксплуатируется в дальнейшем языке XVIII века, причем и с оттенком малых затрат труда в изготовлении, и отсутствия пользы в употреблении. Вплоть до отрицания существования и существенности в междометии, идентичном по смыслу таким как “Пустое! Пустяки!” = “Безделица!” /2/. Именно эта смысловая коннотация оставляет вещь или явление, подпадающие под понятие безделушки, замкнутыми на себе.

Так безделушка представляет собой вещь д о предназначения этой вещи и д о смысла этой вещи и, поскольку безделушка для нас — понятие родовое, то — вещь д о номинации вещи.

Сказанное проясняет тот факт, что характернейшей чертой безделушки оказывается ее специальная предназначенность к тому, чтобы быть таковой, принципиальная пустота, телеология пустоты — материальное выражение пустоты. И, соответственно, это предполагает интенцию наполнения, принципиальную возможность быть предназначенной. Эта интенция или изначальная пустота определяет оперативную конвенциональность безделушки. Отсутствие или тенденция к отсутствию некоторого имманентного значения обеспечивает ей оперативную свободу. Ей с легкостью можно приписать любое значение, причем это значение выступит в ней в своем наиболее чистом виде. Например, она может стать (и очень часто становится) знаком привязанности (именно **з н а к о м!**). Привязанность здесь значит самое себя, так как безделушка предполагается более ни на что не годной — подарок ради подарка. Смысл ради смысла, причем очень конкретный, индивидуальный смысл.

Иначе: пустая форма позволяет очистить смысл высказывания. Здесь уместно сопоставление с употреблением терминов в научном языке. Термин на иностранном языке предполагается свободным от контекстуальных наслоений и, следовательно, от возможных побочных нежелательных коннотаций. Латинизированный термин в иноязычном употреблении несет не смысл, а как бы интенцию или функцию нужного смысла, который опять — таки очищен, так как форма здесь более конвенциональна, чем в родном языке.

В семиотическом аспекте представляется целесообразным говорить в этой связи о необходимости различения формальной и функциональной сторон знака. Так, икон может выступать на функции конвенционала, т.е. безотносительно к значению его формы и, напротив, конвенционал может иконизироваться.

Безделушка — это икон в роли конвенционала. Формально она иконична, функционально — пуста, конвенциональна, т.е. обладает потенцией к любому наполнению. Соответственно, ее смысл преимущественно зависит от контекста, определяется им. Собственно, смысл безделушки совпадает со смыслом контекста, осуществляя семантический контакт его элементов, завязывая на себе этот семантический узел. Ее потенциальная возможность быть предназначенной к чему угодно определяет ее прикладной характер, или возможность быть адресованной, т.е. возможность зафиксировать контакт.

Разумеется, адресованность может предполагать формально-иконическую обусловленность выбора безделушки (меда-

льон в виде сердца и т.п.), т.е. наличие какого-то смысла до контекста, — но это вовсе не обязательно (это может быть и камушек, поднятый с земли). Основное в этом процессе — то, что некоторое нематериальное отношение, некоторая обращенность к диалогу, стремление к контакту обретает материальное выражение, явленное зрению и осязанию, опредмечиваясь тем самым, становясь сувениром или памятником.

Это наиболее естественное состояние безделушки. Наиболее распространенная формула, в том числе оседающая на вещи в виде надписи, при передаче сувенира из рук в руки: “на память Н от Х”. Это памятник индивидуальной ситуации индивидуального контакта.

“Люби меня, как я тебя” — как? — и это “как”, которое не ухватишь никакими психологическими тестами, легко и просто, здесь и теперь обретает свое вещное существование, оплотняясь именно в пустячке. Безделушка — памятник мимолетным и нематериальным переживаниям, эмоция, зафиксированная в пространстве и подлежащая хранению во времени. Это снимок, фиксация осуществленного или желанного (последнее, надо признать, еще более нематериально) эмоционального контакта. Теперь понятно, почему в тюрьме и в больнице столь желанны безделушки.

Конечно, безделушка может иметь и некоторое прикладное, утилитарное назначение, например, перочинный нож или булавка для галстука, но все же в случае подарка эту прикладную цель следует считать неосновной. “Почти ни для чего непредназначенность, кроме” предполагает, что когда эта вещь будет использоваться, она помимо своей практической функции будет выполнять еще и памятную. Объем же этой памяти (предполагаемый для адресанта и обретенный адресатом) определяется характером и степенью зависимости друг от друга дарителя и одаренного. То есть вновь смысл зависит от индивидуального случая, запечатлению которого и посвящена безделушка.

У некоторых людей наблюдается тенденция к использованию любой вещи на функции памятника. Причем очень часто эта память может быть направлена на самого субъекта (“Эти часы я купил с первой полочки”). Здесь субъект осуществляет контакт с самим собой во времени (то, что в качестве примера наугад возникли именно часы, кажется неслучайным — для поколения пятидесятилетних часы, купленные с первой зарплаты, типичны и как бы знаменуют начало отсчета временной

самостоятельной жизни). Памятник — всегда машина времени. Еще чаще осуществляется контакт с родом — семейная память реализуется в бережно хранимой семейной реликвии. Это может оказаться случайная и, как правило, — за давностью — совершенно бесполезная вещь, впрочем, и при использовании этой реликвии по ее утилитарному назначению, постепенно этот смысл назначения вытесняется рефлексией над ним: “Сколько им лет, а все еще ходят!”

Весьма показательно, что объектом подобной реликварной памяти часто становятся личности, имевшие полную возможность запечатлеть себя более культурно-традиционными способами — писатели, поэты, художники. Но если эмоциональный контакт из книги надо извлекать (впрочем, извлекать как корень квадратный, — для того и пишется), то, очевидно, в ситуации: “Вот трубка поэта” он возникает автоматически. И, разумеется, трубка здесь не является ответом на вопрос: “Курил ли Пушкин?” — это инструмент контакта с человеком. Заблуждение думать, что подлинность вещи занимает только специалистов, она совершенно необходима и просто любопытствующему как гарантия подлинности контакта.

Итак, в семейной реликварии вещь хранится ради индивидуальной родовой памяти. В отличие от этого, в коллекции вещь хранится ради вещи, ради себя самой, здесь осуществляется наиболее “чистое” бытие безделушки, своего рода самовыражение “нидлячегонепредназначенности”. Более того, коллекция превращает любую вещь в безделушку, очищая ее от утилитарного назначения. Научное музейное хранение, напротив, любой безделушке дает культурно-историческое наполнение. Разумеется, возможны смещенные и смешанные варианты — мы говорим о тенденции.

Теперь о том, какие именно вещи предрасположены к тому, чтобы стать “контактными памятниками”, или безделушками. Очевидно, что не обремененные громоздким культурно-традиционным смыслом, поскольку именно пустая форма легче наполняется индивидуальным содержанием, очень индивидуализированным содержанием — только моим, личным воспоминанием.

В какой-то степени сказанное относится ко всем **н о в и н к а м**, новым вещам, ранее не бывшим в культурном употреблении. Так, любое, даже весьма утилитарное изобретение сначала воспринимается как игрушка, забава, — будь то велосипед или телевизор. Новинка провоцирует контакт (редкость обладания новинкой — повод, мотивация контакта: так

ходили в гости “на телевизор” в начале 50-х), а следовательно, контекст. Так и курьез, нечто фантастическое и странное, которому трудно найти объяснение и подобрать аналогии. То же касается и раритетов, древностей. Объединяет их, как кажется, потенциальность, свернутость (еще или уже) семантических возможностей.

В этой связи весьма показателен пример функционирования табакерок в России в XVIII веке. Новомодная вещица для наконец разрешенного и модного табака приобретает исключительные коммуникативные функции. Почти необходимый элемент завязки и поддержания разговора: “Одолжайтесь”. Почти орден, неформальная оценка неформальных заслуг (табакерка, осыпанная бриллиантами, наполненная червонцами) — знак неформального контакта в иерархической системе. Впрочем, орден XVIII века в какой-то степени тоже уподобляется безделушке, будучи присуждаем не за заслуги перед государством и государем, а за интимные заслуги в личном контакте с монархом. Характерно, что табакерки особенно охотно жаловались монархинями фаворитам. Фаворитизм как новая для русского двора форма общения с государем обслуживался при помощи модной вещицы. Табакерка становится средством, контейнером интимной дружеской и любовной коммуникации. Эта функция зафиксирована “Перепиской моды”: “Должность же наша состоит в том, что мы собой отправляем род любовной почты; мы служим потаенною кибиточкою, в которой волокита пересылает свои письма, любовныя бредни и романтические воображения, ибо табакерки многих женщин и девушек учинились ныне ничем иным как кибиточками любовной почты” /3/. Табакерка, таким образом, оказывается вещественным аналогом интимного послания, зафиксированным в вещи контактом. Не удивительно, но примечательно, что в елизаветинскую эпоху широкое распространение получают так называемые “пакетовые табакерки”, уже изготавливаемые в виде конверта, почтового пакета с адресом предполагаемого владельца на крышке и печатью на обороте, причем на внутренней стороне крышки могло быть помещено и более развернутое послание дарителя /4/.

В этих коммуникативных контекстах табакерка быстро обретает свой культурно-традиционный смысл, доведенный до символа под занавес века легендарным цареубийственным ударом, нанесенным, разумеется, братом ф а в о р и т а . Как известно, не этот удар табакеркой был причиной смерти, но легенда всегда оказывается семиотически точнее реальности: эпоха фаворитизма покидает историческую сцену, используя

при сопротивлении вещественный знак своего могущества. Историческое полотно “Последнее послание”.

В дальнейшем табакерка становится одной из наиболее легко опознаваемых метонимий XVIII века, и XVIII век предстает в поздне-романтической повести А.К. Толстого как заговор упырей, выходцев из могил, нюхающих табак и подающих тем самым и при этом друг другу тайные знаки.

То, что табакерка обслуживает сферу модного интимного общения, имеет некоторые формальные причины в самой вещице. Здесь существенно, что это коробочка, вместилище, т.е. основание стать контейнером, причем закрытым от нежелательных глаз, что обеспечивает тайну сообщения. Немаловажно и то, что это вместилище для табака. Табак сам по себе выполняет коммуникативную функцию (перекрестные предложения попробовать “моего”, курительные комнаты для мужского общения — мы не беремся декларировать жесткую зависимость этой функции от специфической формы коммуникативного использования табака на его родине: “трубка мира”, но, возможно, присутствует некий семантический отсвет).

Кроме того, безделушка XVIII века вообще и табакерка в частности это, как правило, артефакт — изделие дорогостоящее как по материалу, так и по технике изготовления. Это, наряду с ее “пустотой”, “бесполезностью”, выражает идею самоценности, ценности, направленной на самое себя, в очищенном, рафинированном виде, что одновременно является моделью контакта (ценность — всегда соотношение) и его ценностным эквивалентом. Поэтому табакерка может быть заполнена червонцами — память о контакте + его оценка.

Причем принципиальная потенциальность безделушки отражает потенцию свернутой ситуации. Принцип “ее руки касались этой вещи” — то, что уже не осязаемо, то, что субъект не получил сам или не может получить сейчас, — оставлено, зафиксировано в вещи.

Извлечение этого контакта из вещи может быть в разной степени автоматизировано. Этот процесс оказывается предельно индивидуализирован в эпоху романтического культа “естественных”, “природных” отношений и, соответственно, культа “дикой”, “природной безделушки”. В этом случае никто не может получить информацию из вещи, кроме договорившихся о том, что она там есть.

Позволим себе привести пример, для русской культуры не менее легендарный, чем удар табакеркой в висок. “Каждую ночь я гуляю в своем саду и говорю себе: “Здесь была она

<...> камень, о который она споткнулась, лежит на моем столе подле увядшего гелиотропа”” (из письма Пушкина). А вот примечание А.П.Керн: “Н и к а к о г о н е б ы л о к а м н я в с а д у , а споткнулась я о переплетенные корни деревьев. <...> Веточку гелиотропа он точно выпро-сил у меня” /5/. Подчеркнем, что форма здесь пуста а ргіогі — предмет памяти может вовсе не быть в контакте с объектом памяти, тем не менее сам контакт осуществлен. Значение здесь образуется при помощи тропа, не свойственного ни естественному языку, ни беллетристике — переноса значения “по возможности”.

Сказанное еще свидетельствует и о том, что индивидуализированное содержание труднее усваивается знаком, чем более универсальное, общее. Впрочем, любой переводчик укажет на эту сложность в передаче идиостиля.

Достоинство удивления, с какой бессознательной легкостью человек оперирует наиболее простой и удобной формой для разрешения сложнейшей семиотической задачи — знаковой фиксации того, что ни в каких иных формах не может быть зафиксировано, — живой эмоции контакта.

Очевидно, в этой связи можно говорить о пансемиотизме человеческого сознания, т.е. о такой процедуре, когда любой объект наделяется знаковой информацией, так сказать, до востребования, которая и может быть получена по востребованию. В нашем случае в форму знаковой информации претворяется эмоция, которая и может быть извлечена с достаточной степенью регулярности. Что-то вроде магнитной системы “запись-воспроизведение”.

Эмоция в чистом виде не подлежит хранению — хранению подлежит вещь. Так, скоропортящиеся продукты заменяются муляжами в витринах, мертвая плоть бальзамируется с целью мумификации, бог опредмечивается в идоле — принцип, как можно заметить, универсальный.

Итак, для хранения индивидуальной эмоциональной информации используется наиболее свободная от утилитарного смысла “пустая форма”. Точнее, здесь можно говорить о разделении двух типов содержания, соответствующих одной форме: денотат не совпадает с означаемым понятием (иначе, можно говорить о содержании формы и содержании понятия). Семиотический прецедент безделушки весьма показателен: содержание формы тщательно вычищается (это феномен культурно-традиционный, мы исходим из аксиомы: безделушка

есть безделушка, иначе она перестает ею быть), и вычищается именно в процессе функционирования.

Это очевидно, когда на функции безделушки-сувенира выступает не артефакт, а некий с л у ч а й н ы й (перенос значения по пространственно-временному совпадению! — уподобление по возможному контакту) природный объект. “Камень, о который она споткнулась” — это именно и только ситуативный “камень”. Культурно-традиционный смысл этого понятия игнорируется полностью, и даже в качестве “содержания формы” он указывает на корни деревьев (но корни не унесешь с собой в кармане, а камень можно — выбор вполне подчинен ситуации). Понятийным содержанием становится ситуация контакта, диалога. Вот цепочка уподоблений:

Я КОНТАКТ ОНА, ОНА — КОРЕНЬ,
КОРЕНЬ — КАМЕНЬ, следовательно,
ОНА — КАМЕНЬ, следовательно, КАМЕНЬ — Я.

И вся эта цепочка призвана убедить, что камень является выражением связи между Я и ОНА /6/.

Разумеется, значение формы не элиминировано полностью, но на первый план в нем выступают некие побочные, окказиональные валентности, ситуативная характеристика камня: камень — это то, что может лежать в пыли у ЕЕ ног (в этом смысле он метафорически уподобляется субъекту — “Я” контакта — ср. расхожую формулу “Я у ваших ног”), камень — это то, что можно унести с собой и сохранить (здесь один постоянный признак — долговечность предмета — и один явно окказиональный — его размер), камень — это то, обо что можно споткнуться, запнуться (остановка во времени фиксируется предметом, который мог послужить причиной остановки), камень — это то, что может замеситься в парке — месте памятных прогулок. Как можно заметить, это описание соответствует самой ситуации в той же степени, что и камню.

Кажущаяся простота ситуации на самом деле характеризуется сложным сплавом возможного и случившегося, случайного и закономерного, материального и метафорического, природного — и культурно-традиционного при высокой степени безразличия к конкретике данного предмета (если бы другой предмет удовлетворял указанным параметрам, он с той же легкостью мог быть здесь использован). Здесь, как в шараде или в загадке, интересен самый шифр, перебор вариантов отгадки при заведомо неполной информации о загаданном предмете. Характерно, что и шарада, и загадка, как и сувенир, являются формами контакта, общения, более того, это как бы знаковая

замена самого процесса общения, так же, как безделушка — знаковая система именно процесса контакта, отношения между субъектами. Безделушка — понятие функциональное.

Прецедент пустой или опустошаемой в ситуации формы помогает понять более сложный механизм сувенира с неотмененным культурно-традиционным смыслом. Здесь происходит наложение, совмещение функционального и самодостаточного значений предмета, т.е. его самодостаточное значение выступает в качестве функционального, и, таким образом, его культурно-традиционный смысл переносится на описание конкретной ситуации — процесса. Или: традиция здесь значит ситуацию, вещь снова остается пустой (ср.: расхожее: “Важно не подарок, а внимание”), вернее, почти пустой. Здесь уместна аналогия с языком: слово означает его контекст — контекст как бы выдавливает значение слова на поверхность, — однако контекст обусловлен словарным значением слова.

Но в случае с безделушкой обусловленность “контекстуального” значения “словарным” отнюдь не обязательна — ей достаточно быть самой собой — приятной для рук и глаз вещей. Сувенир, как уже было сказано, может сочетать приятное с полезным, окказиональное с традиционным, но, если первые элементы этих сочетаний обязательны, то вторые — факультативны. С другой стороны, снова можно говорить, что ситуация в большей степени выбирает вещь, чем вещь ситуацию.

Однако существует определенная категория предметов, традиционно замещающих ситуацию контакта, культурно-символический шлейф которых столь велик, что они не только соучаствуют в выборе ситуации, но могут в значительной степени формировать ее. Но эти предметы уже не являются безделушками. Так, вряд ли кольцо в ситуации его передачи может быть названо безделушкой. Обмен кольцами не столько фиксирует контакт, сколько сигнализирует переход к качественно новой ситуации. В этом смысле показателен бродячий сюжет об обрученных, потерявших или никогда не знавших друг друга, — самого контакта нет, есть его знак, конституирующий его. То же можно сказать о ситуации обмена крестами — не потому меняются крестами, что стали братьями, а братьями становятся, обменявшись крестами. Смысл здесь существует до вещи, в которой он реализуется в конкретном случае, соответственно, вещь здесь *a priori* типологизируется и подтягивает ситуацию к традиционной и символической. Смысл здесь подобен клейму на теле — он несмываем. Предполагается, что этот смысл может быть утрачен только вместе с жизнью и даже

— при утрате вещи наступает смерть (ср. случай с кольцом, потерянным супругой Хомякова).

Поэтому использование вещи, наделенной до случая-нальным смыслом и ценностью, традиционно представляется весьма ответственным. Венера Ильская и предостережение старших относительно ценных подарков. Опасность подобной игры заключается именно в несовпадении смысла и ценности ситуации с ее смысловым и ценностным эквивалентом. Вещь мыслится как инструмент изменения ситуации, уплотнения контакта, т.е. оперирование ею является проявлением бытовой магии.

Вот крайние точки на шкале функциональной значимости вещи, употребляемой в качестве “контактного памятника”: безделушка, фиксирующая самый факт контакта, и магический предмет, устанавливающий этот контакт. Конкретные случаи располагаются по этой шкале, причем это расположение зависит от точки зрения адресата и адресанта, которые могут не совпадать, кроме того оно подвержено перемещению во времени и пространстве (магическая ценность вещи со временем может повышаться, понижаться, исчезать и появляться, адресат и адресант могут смениться, поменяться местами, — например, ситуация “возвращенный подарок” — и т.д.). Во всех этих перемещениях и превращениях вещь очевидным образом остается пустой и неподвижной, как пуст и неподвижен мяч на футбольном поле, вокруг которого суетятся игроки и неистовствуют трибуны.

Сходным с безделушкой образом функцию эмоционального эквивалента выполняют цветы — их красота (приятность, конституирующая приятность отношений) и недолговечность являются наиболее близкой аналогией контакта, как и легкость воспроизведения, повторения (каждый раз то же самое и всегда новое). Но именно принципиальная недолговечность не позволяет им стать сувениром, памятником. Они легко сопутствуют памятникам и выполняют при них роль как бы грамматической категории времени. Свежие — настоящее, момент, мгновение; увядающие — “недавно прошедшее” (ср. “камень ... подле увядшего гелиотропа”); засохшие — “давно прошедшее” (например, сохраненные в книге — романтическое *loci communis*). Цветы у подножия памятника — постоянно возобновляемая память, вечность, закрепленная моментом.

П р и м е ч а н и я

- 1/ Словарь русского языка XI-XVII в. — М., 1975. — Вып. 1. — С. 104-105.
- 2/ Словарь русского языка XVIII в. — Л., 1984. — Вып. 1. — С. 168-169.
- 3/ Цит. по: КАЗНАКОВ С.Н. Пакетовыя табакерки Императорского фарфорового завода. — СПб., 1913. — С. 19.
- 4/ Там же. — Табл. № XI.
- 5/ КЕРН А.П. Воспоминания. Дневники. Переписка. — М., 1989.— С. 35-36.
- 6/ Этот принцип подстановки одного элемента вместо другого является принципом поэтики барокко — см.: СОФРОНОВА Л.А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. — М., 1982. — С. 78-101, что заставляет предположить наличие некоторых мнемонических задач в этой поэтике. Об эмблеме — распространенной форме барочного искусства, весьма схожей по структуре с памятником-безделушкой, — см.: ГРИГОРЬЕВА Е.Г. Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования // Труды по знаковым системам. 21: Символ в системе культуры. — Тарту, 1987.

СОДЕРЖАНИЕ

ТОРОП П. Тартуская школа как школа	5
АМЕЛИН Г. "Се Моисей твой, о России!" (О семиотике имени в "Слове на погребение Петра Великого" Феофана Прокоповича)	20
ГРИШАКОВА М. Символическая структура поэм М. Хераскова	30
БЕСПРОЗВАННЫЙ В. Кто был автором "Россиянина в Англии"?	49
ВОСТРИКОВ А. О некоторых исключительных способах разрешения конфликтов чести в России начала XIX века	57
ПЕРМЯКОВ Е. Острословие и остроумие в письмах П.А. Вяземского к А.И. Тургеневу	71
ГРАЧЕВА Е. "Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева П.А. Вяземского ("Жизнь поэта" и жизнь поэта)	87
ПОГОСЯН Е. К проблеме значения символа "Золотой петушок"	98
ПИЛЬЩИКОВ И. <i>Debilitata Venus</i> (Два стихотворения Е.А. Баратынского о старости и красоте)	108
БУЛКИНА И. Баратынский и Лермонтов	122
ТОРОПЫГИН П. Чаадаев и Гегель	134
ЛЕЙБОВ Р. Стихотворение Тютчева и "Русская Вильна" А.Н. Муравьева	142
АВРАМЕЦ И. Мифологические мотивы в повести Ф.М. Достоевского "Хозяйка"	148
РУДНЕВ В. "Злые дети": мотив инфантильного поведения в романе "Бесы"	161
СОВОЛЕВ А. "Мелкий бес": к генезису заглавия	171
ПОСТОУТЕНКО К. К истории русского пятистопного ямба	185
ГОРНЫЙ Е. Заметки о поэтике А.М. Ремизова: "Часы"	192
БЕЗРОДНЫЙ М. Об одном приеме художественного имяупотребления (<i>Nomina sunt odiosa</i>)	210
ГРИГОРЬЕВА Е. Безделушка (философско-семиотические заметки по пустякам)	218

Издательство “ЭЙДОС”
Технический редактор Тойво Крезк

Tartu Trükikoda. 1243.