



Лотмановский сборник 2

ЛОТМАНОВСКИЙ
СБОРНИК

Тартуский университет
Кафедра русской литературы
Кафедра семиотики
Российский государственный гуманитарный университет
Институт высших гуманитарных исследований

ЛОТМАНОВСКИЙ СБОРНИК

2

«О. Г. И.»
Издательство РГГУ
Москва 1997

Редакционный совет:

М. А. Гаспаров, Л. Н. Киселева, М. Ю. Лотман,
С. Ю. Неклюдов, А. Л. Осповат, Е. В. Пермяков (составитель),
П. Тороп, Б. А. Успенский, Т. В. Цивьян

Сборник составлен и подготовлен к печати издательством «ИЦ-Гарант» при поддержке Шведской Королевской Академии словесности, истории и древностей (The Royal Academy of Letters, History and Antiquities) и посольства Швеции в России.

ISBN: 5-900241-53-X

© Авторы статей, 1997

© Е. В. Пермяков, составление, 1997

© «О. Г. И.», 1997

© Издательство РГГУ, 1997

**О традиции, знании и понимании
в буддийском контексте
(подкомментарий на комментарий
Ф. И. Щербатского)**

А. М. Пятигорский (Лондон)

Эта небольшая статья — философский набросок. Я вовсе не стремлюсь установить в ней историческую истину относительно происхождения буддийской философии, основанной на группе текстов, называемых на пали *абхидхамма* — если последняя вообще может рассматриваться как философия. Еще менее я претендую на то, чтобы проследить изменения в абхидхамме, ее эволюцию и рост от первичных текстов и далее, через комментарии, к поздним трактатам, кончая трудами современных буддологов и буддистов. Я не хочу делать этого по простой и вполне очевидной для меня причине — потому, что выражение «первичный текст», по крайней мере, в моем понимании, не может быть отнесено ни к одному из сохранившихся абхидхармистских текстов на пали. Чем больше я размышляю о том, что называется абхидхаммой, тем более я склонен думать об этом явлении как весьма сжатом описании, формулировании, и, гораздо реже, объяснении какого-то устного «ядра», оставшегося за пределами текстов — как устных, так и письменных. Если это действительно так, то все абхидхармистские тексты можно рассматривать как тем или иным образом комментирующие это ядро. Его можно представить как некий «внетекстовый остаток», являющий собой определенный набор терминов и их комбинаций (отдельные термины, сочетания двух, трех и более терминов), формул и, очень редко, формулировок. Стороннему наблюдателю все эти термины и формулы, взятые как таковые, т. е. без комментариев (в самом широком смысле), могут показаться не более чем просто образцами, или даже предложениями для последующих «философских» интерпретаций, использования и в йоге (как объектов трансa или созерцания *skt. dhyaṇa*, на пали — *jhāna* и т. д.) или в культе. Более того, их нельзя рассматривать и как «понятия» (не говоря уже о «концепциях»), поскольку они становятся таковыми лишь будучи откомментированными и проинтерпретированными. В этой связи особенно важно отметить, что такие хорошо известные формулы, встречающиеся в сутрах, как «*sabbe dhammā aniccā*» — «все дхармы непостоянны» и т. п., или (как в «Дхаммападе») «все дхармы из разума», становятся по-настоящему абхидхармистскими лишь реально присвоив себе «теоретические» или «практи-

ческие» (при использовании в медитативном транс) значения в абхидхармистских комментариях к первоначально устным текстам.

Теперь перейдем из четвертого века до нашей эры в двадцатый нашей. Вот типичная для нашего времени формулировка «философии»: «Концепции жизни и мира, которые мы называем „философскими“, являются продуктом двух факторов: один из них представляет собой унаследованные религиозные и этические концепции; другой — такого рода исследования, которые могут быть названы „научными“, употребляя это слово в наиболее широком смысле»¹.

Здесь и сейчас это определение, несмотря на незавершенность его мысли, вполне удовлетворяет моим целям, причем не последнюю роль играет тот факт, что его автор, Бертран Рассел, сам был профессиональным (хотя и очень плохим) философом и нашим современником. Последнее обстоятельство особенно важно, поскольку, если говорить об «унаследованных» концепциях, мы можем согласиться с тем, что, по крайней мере, некоторые из его общих идей мы разделяем до сих пор или, по меньшей мере, до сих пор более или менее сходным образом используем служащие для их обозначения слова. Так, например, слова «концепция» и «унаследованный», как бы сильно контекст нашего употребления этих слов ни рознился с контекстом Рассела, употребляются сейчас приблизительно так же, как они использовались им самими.

Более того, наряду с концепцией «предмета философии», равно как и понятием и словом «философия», мы унаследовали от древней Греции идею философии как занятия или профессии, а не только как личной позиции, склада ума или черты характера. Иными словами, то, что мы называем «философией», оказывается — не говоря об ее объективной характеристике как таковой сторонним наблюдателем — также субъективно представленным теми, кто называет себя философами!

Но что значит «унаследованный»? Это слово употребляется в современных историко-философских работах по меньшей мере в трех значениях.

Первое — когда один «философ» связан с другим посредством непрерывной традиции (не важно, реальной или воображаемой), причем оба осознают свою принадлежность этой традиции. И, в принципе, абсолютно безразлично, найдет ли сторонний наблюдатель, не принадлежащий этой традиции, их идеи, концепции или понятия общими, конгениальными или даже сопоставимыми. Ибо суть здесь заключается в субъективном осознании традиции или «наследования» обоими философами.

Второе — когда некий «философ» продолжает определенное направление философской мысли, осознавая, что у него есть предшественники. Эта преемственность может представать в сознании первого «философа» либо как преемственность идей, либо как передача взглядов предшественника, сопровождаемая декларацией отношений в форме «учитель — ученик», либо каким-то иным образом. Однако все эти формы преемственности, по существу, остаются неопределенными или безразличными по отношению к самому передаваемому учению. Субъективное осознание одним из «фило-

софов» наследования идей другого может не разделяться этим последним, и, следовательно, за сторонним наблюдателем остается последнее слово в решении трех вопросов: (а) принадлежит ли второй «философ» или философия той же традиции (хотя бы номинально); (b) существует ли между двумя «философами» формальная общность; (с) может ли существовать между ними связь с точки зрения концептуального содержания их философских рассуждений — разумеется, при условии, что сторонний наблюдатель уже знаком с этим содержанием.

Третье — когда сторонний наблюдатель рассматривает какую-нибудь (или чью-нибудь) философию как продолжение, развитие или завершение некоей предыдущей. В этом случае осознание преемственности идей обоими «философами» не существует или не берется в расчет сторонним наблюдателем, поскольку его задача — вынести суждение о понятиях и концепциях, но не о людях, о философствовании, а не о философствующих.

Эти три значения слов «унаследованный» или «традиционный» для удобства могут быть названы, соответственно, «субъективным», «субъективно-объективным» и «объективным», так как в первом случае точка зрения стороннего наблюдателя не принимается в расчет (в том числе, и самим сторонним наблюдателем), во втором самосознание «философа» находится в определенном согласии с точкой зрения стороннего наблюдателя, и, наконец, в третьем случае точка зрения стороннего наблюдателя является *единственно значимой*.

Теперь, если я задам себе два вопроса — какие слова в сохранившихся абхидхармистских текстах были понятиями с самого начала, и — были ли изначальные абхидхармистские слова (или понятия) унаследованы от какого-либо другого, до- или небуддийского источника — можно заранее сказать, что ответ на первый вопрос будет «никакие», а на второй «не были». Эти вполне определенные ответы не окончательны, поскольку они предполагают наличие *субъективной* ситуации возникновения буддийского философствования, знания которой у меня нет, а мое понимание ее недостаточно. В самом деле, имея в виду первое значение слова «унаследованный», мы не можем даже смутно предположить, как строилось осознание первыми абхидхаммистами их предшественников при использовании таких терминов, как *дхамма*, не говоря уже об (учении) о дхаммах (*абхидхамма*).

В своей книге о *дхарме* Ф. Цербатской писал: «Буддийский элемент всегда отдельная сущность, он не „соединение“, не „феномен“, а элемент (*dharma*) <...> Понятие о дхарме — центральный пункт буддийского учения. В свете этого понятия буддизм раскрывается как метафизическая теория, развивавшаяся из одного основного принципа — идеи, что бытие (существование) является взаимодействием множественности тонких, конечных, далее недоступных анализу элементов материи, духа и сил. Эти элементы под термином *dharma* имеют соответствующее значение, данное им лишь в этой системе»¹.

Вне зависимости от истинности этого утверждения, оно полностью остается собственной философией Щербатского (основанной, главным образом, на его понимании более поздних текстов буддийской философии, как правило, созданных последователями Махаяны), но никак не Учением о Дхармах. Он синтезировал обширное буддийское знание о дхармах и сделал его основанием своей собственной философии дхарм. Как бы то ни было, это не образец абхидхаммы (что, впрочем, с тем же успехом можно отнести и к этому моему наброску). Но обратимся к другому высказыванию Щербатского: «Общая участь всякой философии и религии — достижение предела, где дальнейшие объяснения становятся невозможными. Тогда призывается высший и мистический принцип, ибо обычные методы познания уже оказываются бессильными дать удовлетворение. У Декарта и Лейбница это бог, у многих индийских систем это йога как мистическая сила. Обращение к этой силе играет значительную роль в буддизме...»¹ (Начиная со следующего параграфа слово «дхарма» будет употребляться, когда речь идет о дхарме вообще, а «дхамма» — когда имеются в виду палийские тексты).

При сравнении двух этих высказываний невольно напрашивается следующее замечание: «предел», упомянутый во втором соответствует «дхарме» в первом. Как бы то ни было, именно дхарма, а не что-либо иное (например, «разум», представляет собой, по Щербатскому, этот последний предел и одновременно является исходным пунктом философии абхидхаммы — несмотря на то, что этот предел, по определению, должен быть внеположен данной философии или выходить за ее пределы. В основном абхидхаммистском тексте палийского канона, «Dhammasaṅgārī» очень часто (сотни раз) ставится вопрос: «Какие из дхамм те, что...?», но никогда не спрашивается: «Что такое дхаммы?» В таком случае формулы типа «все дхаммы комплексны» или «дхармы сотворены из разума» не могут быть поняты с позиций философии (включая позицию Щербатского и мою собственную) таким образом, будто «разум» (*manas*) постулировался как нечто более фундаментальное или обобщенное, нежели дхаммы (хотя складывается именно такое впечатление). Ни «сложность» дхамм, ни их «мысленная природа», как бы явно они ни утверждались, не могли сделать «факторы сложности» (*saṅkhāras*) или «разум» первичными по отношению к дхаммам, поскольку последние не бывают вторичны по отношению к чему-либо вообще. «Dhammasaṅgārī» просто перечисляет все вещи в качестве (!) дхамм, не определяя и не объясняя последние как что-либо другое. Разумеется, это требует перечисления каждой отдельной вещи в качестве дхаммы (то есть, одной из 56 разновидностей дхамм).

Наконец, несмотря на то, что дхармы имплицитно постулируются как основания или строительный материал всего сущего, найти формулировку этого постулата в абхидхаммистских текстах невозможно. В моем понимании, это значит, что хотя те или иные вещи постулируются как дхармы, но сами дхармы никогда не определяются как таковые. Более того, есть много причин полагать, что здесь постулируется скорее мысль (*citta*), нежели

дхармы. Я подозреваю, что именно это обстоятельство дало основание некоторым буддистам и буддологам прийти к своего рода «натуралистическому» представлению о том, что дхаммы в действительности являются основаниями или строительным материалом если не вселенной, то мира сознания или мысли. Однако это вполне оправданное представление не может рассматриваться как верное с точки зрения абхидхаммы. Дело в том, что когда бы и где бы ни зарождалась (*uppanna*) мысль (*citta*), она *всегда* находит дхаммы уже существующими в ситуации (в случае, при обстоятельствах — *samaṇa*) зарождения мысли (*cittuppāda*). Поэтому, с точки зрения абхидхаммы, даже нельзя утверждать, что «все мысли состоят из дхамм» — в том смысле, в каком покойный Ричард Фейнман говорил, что «все тела состоят из атомов» — ни в коем случае!

Ни одно утверждение, постулирующее существование или бытие дхарм, до сих пор не было найдено в абхидхамме, поскольку когда бы и где бы ни начиналось абхидхармистское рассуждение, дхармы, как и в случае «зарождения мысли», уже являются данностью. Но в качестве чего они даны? Определенно не в качестве понятия или идеи чего-либо другого, отличного от них. Как бы я ни старался этого избежать, нам придется иметь дело с некоторыми расхожими этимологическими определениями (большими любителями которых были древние индийские учителя) — такими, например, как «дхарма — это то, что несет (*dharati*) себя или свой знак („природу“, и т. д.)»⁴. И в самом деле, к чему бы мы ни пришли в поисках *значений* дхармы, нам придется рассматривать скорее ряд псевдоэтимологических значений этого слова, нежели тех хорошо известных общих значений, которые это слово получило в буддийских учениях — таких, как «закон», «порядок», «долг», «норма» и т. д. Дело в том, что в буддийском контексте «дхарма», в буквальном смысле, будет гораздо ближе к «мысли», «идее», или даже — каким бы анахронизмом это ни показалось — «понятию», нежели к идее (или понятию) *чего-либо!* (Вспомним, что с точки зрения абхидхармы нас интересует значение «дхарм», а не «дхармы».)⁵ Это обстоятельство возвращает нас к вопросу о понимании значения слов «унаследованный» или «традиционный» в контексте нашего рассуждения о дхармах.

Субъективная ситуация создания текстов абхидхаммы (и, прежде всего, «*Dhammasaṅgāṇī*») невыяснима. Это вызвано не только тем обстоятельством, что мы, будучи сторонними наблюдателями, не способны реконструировать эту ситуацию, но тем, что сами тексты (в первую очередь «*Dhammasaṅgāṇī*»), по крайней мере, в дошедшем до нас виде, не предназначались для осмысления, использования и, особенно, для реконструкции в качестве чего-то *другого*, субъективного. Это значит, что все ситуации, представленные в содержании этих текстов, были, так сказать, *объективированы* и «деперсонализированы», *прежде* чем реально войти в это содержание. Так, например, говоря о том, *кто что* думает и говорит, погружаясь в одну из четырех (или пяти) фаз медитативного транс (*jhānas*, описанных в «*Dhammasaṅgāṇī*»), мы должны понимать, что перечисленное не касается никого, кроме тех, кто в них погружается, и, следовательно, утрачивает свою

субъективность. Это, в свою очередь, можно истолковать следующим образом: сам текст изначально *задумывался* как текст о *jhāpas*, а не о людях.

Это обстоятельство особенно значимо, если мы подразумеваем, что чье-либо личное отношение к своему прошлому (или предшественнику в Учении о Дхармах) субъективно *par excellence*. В этой связи очень важно описанное в легенде оставление Буддой двух учителей йогической концентрации сознания (*samādhi*) до Пробуждения, а также его полное «учительское одиночество» после Пробуждения. И еще более важно его последнее обращенное к ученикам увещание (в «*Mahāraṇiṭṭhā-sutta*»), в котором он говорил, что высшую ценность являет собой именно Дхамма (Учение), а не он сам. Таким образом, мы видим здесь то отношение «деперсонализации» в палийском каноне, которое в равной мере относится к прошлому («нет учителей для Гаутамы») и к будущему («когда *Tathāgata* не будет с вами...»)⁵.

Если все же кто-нибудь будет упорно пытаться связать какую-либо до или небуддийскую традицию, пользующуюся термином «дхармы», с абхидхаммой, это следует делать, имея в виду лишь третье значение слова «традиция» (см. выше). Однако это будет весьма сложно, поскольку «дхаммы» в значении «конечные внутри себя, но бесконечные числом дискретные сущности» (последнее слово добавлено лишь ради сохранения литературного стиля) едва ли можно найти в каком-либо учении, кроме буддизма. Но можно, используя тот же подход, вообразить себе следующую ситуацию: слово «дхармы» пришло в гипотетический ранний буддизм или «прото-буддизм» просто в качестве слова, несущего в себе (как комбинация звуков) свое «чисто буквальное» значение, основанное на элементарной этимологии («носитель», или что-либо в этом роде). Однако, представляется, что и это едва ли было возможно: попробуйте найти какое-либо слово, даже в небуддийском контексте, несущее больше терминологических значений, чем слово «дхарма» — это невозможно! Параллели с *атманом* ранних прозаических «Упанишад» кажутся в этой связи даже еще более натянутыми, чем параллели с реалистическим плюрализмом «индивидуальных душ» в джайнизме.

Единственное предположение, которое я могу сделать, заключается в следующем: «дхарма» пришла в ранний буддизм даже не как слово, несущее свое собственное буквальное значение, но, что просто поразительно, как чистая комбинация звуков, лишенная какого-либо значения вообще — общего или особенного, обыденного или технического, абстрактного или конкретного. Только вообразив себе столь трудно воображимую ситуацию «выхолащивания содержания», я могу *понять*, как слово «дхаммы» вообще могло принять в абхидхамме свое собственное буддийское терминологическое значение, столь разительно отличающееся от тех значений, которые оно несло в других прошлых, современных и даже будущих (по отношению к «раннему» буддизму) древних индийских учениях. (Единственный похожий случай, который приходит мне на ум — это джайнистское значение дхармы как «силы, являющейся причиной движения вещей и способности вещей быть движимыми»). Итак, разрешите мне повторить мое предположение, на этот раз в несколько иной формулировке: терминологическое

значение и употребление «дхамм», как мы находим их в абхидхамме, не могли возникнуть в результате изменений, произошедших с любым другим (или другими) значением этого слова, равно как и в результате его переосмысления или новой интерпретации. Из этого следует — опять же, не более, чем гипотетически — что должен был существовать определенный круг людей (пусть немногочисленный), которыми на определенной территории (не важно, насколько ограниченной) в течение определенного времени (пусть короткого) слово «дхамма» (или «дхаммы») употреблялось — еще до того, как оно стало главным техническим термином в абхидхамме — как чисто символическое слово, лишенное какого бы то ни было мыслимого содержания.

Развитие этой мысли неизбежно приведет к упомянутой выше операции «выколачивания содержания», которая не могла быть ничем иным, как одной из разновидностей медитативного транса, дхьяна. Последняя, несмотря на то, что она пространно упомянута в «Упавишадах», «Бхагавадгите» и т. д., могла быть принята определенной группой аскетов в качестве основной йогической процедуры упрощения ума изолированно от ее прежних или других контекстов. Более того, она могла практиковаться этими неизвестными аскетами, будучи связанной с дхаммами или относясь к ним как к своим *эйдетическим объектам* (т. е., мысленным образам, лишенным каких бы то ни было чувственных характеристик — таких, как слуховые, зрительные и т. д.).

Это крайне необычное отношение дхьяны к дхаммам как к (пока еще) небуддийскому явлению смутно отражено или косвенно отображено в весьма немногочисленных эпизодах из канонических и других текстов. Три из них представляются достойными упоминания. Первый эпизод, на который имеются ссылки, как минимум, в четырех источниках, касается «трансцендентных концентраций сознания» (*samādhi*), которым учили Гаутаму два его наставника — *Ājāra Kālāma* и *Uddaka Ramaputta*. Эти состояния сознания рассматривались Гаутамой как нижестоящие по отношению к его сверхъестественным способностям (*abhīññā*) и не ведущие к нирване (*nibbāna*)⁹. Второй эпизод связан с *воспоминаниями* Гаутамы — после того, как он отказался от упомянутых выше *samādhi* — о своем первом (когда он был еще совсем молодым принцем Сиддхаттхой) опыте медитативного транса. Третий — последний эпизод жизни Будды (в «*Mahāparinibbāna-sutta VII*»), когда он достигает нирваны из четвертой *jhāna*, которая, таким образом, показана как вышестоящая по отношению к высшим *samādhi* (именно тем, которым его учили прежде *Ājāra Kālāma* и *Uddaka Ramaputta*) — в отношении нирваны⁹. Таким образом, в начале и в конце своей жизни Будда практиковал *jhāna*, а не *samādhi*, хотя в иерархии (и вне связи с нирваной) эти трансцендентные (*locuttara*) состояния стоят выше четырех (или пяти) дхьян.

Ситуация становится еще более сложной, если мы примем в расчет, что в «*Dhammasaṅgani*» *jhānas* не перечислены в качестве дхамм, в то время как *samādhi* перечислены. Возможно, это вызвано тем, что *jhāna* включает в себя дхаммы как свои собственные специальные объекты (*dhammārammaṇa*) и сама участвует в процессе зарождения мысли как определенное ее состоя-

ние, «наполняя» мысль «содержанием». Такое положение вещей вынуждает к весьма заманчивым этимологическим спекуляциям, поскольку *dhūāna* восходит к *dhī* и буквально означает 'мышление'.

Пропасть, разделяющая Душу, Самость (*ātman*) и дхармы, непреодолима вследствие эпистемологического разрыва между двумя этими понятиями. Это можно наглядно продемонстрировать характером спора об атмане в буддийских сутрах, неизменно сосредоточенного на *невозможности восприятия атмана* («Найди его для меня! Как он выглядит? Можешь ли ты осязать его, обонять?» и т. д.)⁷. Однако в полемике о дхаммах предмет спора характеризуется *невозможностью постановки подобных вопросов*, а не наших на них ответов. Дело в том, что в данном случае не предполагается даже самой возможности метафизического восприятия или познания дхамм — в том смысле, в котором предписывается воспринимать и познавать атман в «Упанишадах» (т. е., в соответствии с формулой: «Рассматривай *это* как атман», или «если ты рассматриваешь *это* как атман, ты знаешь атман», или «тот, кто знает *это*, знает атман», и т. д.).

С эпистемологической точки зрения, атман недоступен для восприятия, ибо его нельзя воспринять, в то время как *дхаммы*, будучи чисто мысленными объектами, находятся вне сферы восприятия *par excellence*: здесь не существует ничего, доступного или недоступного для восприятия. И когда слово «дхаммы» начало свой путь в устной абхидхаммистской традиции, оно стало использоваться как технический термин для обозначения объектов мысли (*citta*) — поскольку они присутствовали в практике медитативного транса как «содержание» мысли и были расклассифицированы на таксономические группы, составляющие различные состояния мысли (или «сознания» — *viññāṇa*). В таком случае, «зарождение мысли» можно рассматривать как единственный изначальный постулат абхидхаммы, в соответствии с которым дхаммы, так сказать, наполняют пустую мысль в самый момент ее «зарождения».

Но возможна и другая версия понимания. Версия, аннулирующая любую возможность эпистемологической дискуссии, ибо она возвращает нас к идее символического характера указанного термина. В смысле этой версии, слово «дхаммы» не обозначает объекты мысли и не несет значения 'объекты мысли'; наконец, менее всего возможно определение объектов мысли как дхамм. Ибо «дхаммы» — как слова и мысленные образы — «представляют» собой объекты мысли и составляют свое собственное содержание, сами по себе не имея его. Термин «дхаммы» является техническим, потому что он *технически используется в дхьяне* — и это его единственное «значение». В таком случае, утверждение «дхаммы — это слово» (или «понятие») будет равнозначно утверждению «дхамма — это состояние сознания», или любому другому определению дхамм, что полностью перечеркивает мои замечания о невозможности восприятия дхамм. Ибо вопрос о возможности восприятия чего-либо может ставиться применительно лишь к тому, что *называется* словом, но не к самому этому слову.

Все сказанное, конечно же, касается *понимания* дхамм, а не их *знания*.

Примечания

- ¹ Бертрам Рассел. История западной философии. Новосибирск, 1994. Кн. 1. С. 11.
- ² Ф. И. Щербатской. Центральная концепция буддизма и значение термина «дхарма» // Ф. И. Щербатской. Избранные труды по буддизму. М., 1988. С. 136, 169. Однако не вполне ясно, что в данном случае значит термин «феномен», противопоставленный «отдельной сущности». Ибо отнесение термина «феноменальный» даже к сложным для определения санскарам (*saṅkhāras*) вызывает серьезные методологические трудности.
- ³ Ф. И. Щербатской. Концепция буддийской нирваны // Ф. И. Щербатской. Избранные труды по буддизму. М., 1988. С. 218.
- ⁴ См. В. Н. Топоров. Комментарий. К буддологическим исследованиям Ф. И. Щербатского // Ф. И. Щербатской. Избранные труды по буддизму. М., 1988. С. 263—419.
- ⁵ Там же, с. 367—368, 370—371.
- ⁶ Примечательно, что бесчисленные ссылки в сутрах на молчаливых пратьека-будд, фигурирующих в прежних воплощениях буддийских отшельников и отшельниц, на деле не имеют ничего общего с традицией в качестве феномена, даже при употреблении слова «традиция» во втором значении. Ибо здесь одностороннее отношение к пратьека-буддам, которые, конечно же, не увидя, было отношением почитания и, таким образом, «объективно» похвальным, хотя не обявательно ведущим к мудрости (*paññā*).
- ⁷ См. в: A. Bareau. Recherches sur la biographie du Buddha dans les sutrapitaka et vinayapitaka anciens. Vol. I. Paris, 1963. P. 89, 90—91.
- ⁸ Milindapañha (PTS, ed. by V. Trenckner, pp. 236—238) и особенно в Ariyaratiesanasutta (Majjhima Nikaya I, PTS, pp. 163—166. A. Bareau. Etude du Buddhism I // L'Annuaire du Collège de France, 73e Année (1972—1973). P. 406.
- ⁹ Это, конечно, лишь одно из доказательств, не исчерпывающее «средств отрицания» атмана в сутрах.

Перевод Е. А. Белоусовой.

Система фольклорных жанров (метафизика фольклора)

И. П. Смирнов (Констанц)

1. Жанр и история

1.0.1. В статьях «Принципы классификации фольклорных жанров» (1964) и «Жанровый состав русского фольклора» (1964) В. Я. Пропп набросал предварительный проект генологической систематизации устного творчества, подлежащий, по его мнению, дальнейшему совершенствованию: «...предстоит еще много трудностей»¹. Метод, избранный в этих статьях, имеет две особенности:

(а) В. Я. Пропп противопоставляет друг другу разные семейства фольклорных текстов, не задаваясь вопросом о том, что объединяет все эти подсистемы в устремленную к некоей цели систему. Волшебные и бытовые сказки различаются В. Я. Проппом по их референтному содержанию (они знакомят нас либо с фантастическими, либо с социальными достоверными персонажами), а волшебные и кумулятивные сказки — по их внутренней организации (в одном случае акции действующих лиц изменяются по ходу повествования, в другом — воспроизводятся)². Кроме семантического и синтаксического (в широком смысле слова) критериев, В. Я. Пропп прибегает и к прагматическому, выделяя на этом последнем основании тексты, имеющие, помимо эстетической, утилитарную функцию (включенные в свадебный, похоронный и иные обряды). Еще одно жанрообразующее начало, на которое указывает В. Я. Пропп, — это форма исполнения фольклорных текстов, бывающая и сугубо словесной, и синкретической, сливающей слово с музыкой, танцем.

Сами по себе критерии, к которым обращается В. Я. Пропп, дифференцируя группы фольклорных текстов, вряд ли должны вызывать возражения, коль скоро ни один семиотический ансамбль не поддается концептуализации вне категорий семантики, синтактики, прагматики и медиальности (= канала связи, по которому течет информация). Вот что спорно: вправе ли мы свести общность этих групп только к устности народного искусства (к чему как будто склоняется В. Я. Пропп)? Если мы, действительно, хотим понять фольклор как систему, то мы обязаны предположить, что у всех ее жанровых подразделений имеется цель, или, иначе говоря, единый способ логического вывода новых значений из данных, перемещения от *terminus a quo*

к *terminus ad quem*. В той мере, в какой фольклорные тексты обладают смыслом, они не могут сложиться в систему лишь внешним образом (как устные бытующие).

(b) Вторая черта пропповской генологии состоит в том, что она охватывает жанры и архаической, и позднейшей народной словесности (ср. особенно «Жанровый состав русского фольклора»). Татаро-монгольское нашествие пошатнуло и ослабило официальную русскую культуру и тем самым придало вторичную актуальность неофициальной — языческому фольклору, стадильно предшествовавшему христианской книжности¹. Фольклорное сознание превратилось из побежденного письменностью в подменяющее ее. В роли компенсаторного, дублетного творчества фольклор начал подражать богослужению в духовных стихах, летописанию — в исторических песнях, ветхо- и новозаветным сочинениям — в легендах. Так произошло возникновение принципиально иной, по сравнению с архаическим фольклором, системы имитационных устных жанров, паразитировавших на официальной культуре. Христианизации и привязке к вновь возникшим историческим реалиям подвергся отчасти и вполне традиционный фольклор, однако эти преобразования совершались не в смысловой толще, а на поверхности текстов, не затрагивая механизмов жанрообразования (что было прослежено В. Я. Проппом в статье «Трансформации волшебных сказок», 1928). Итак, фольклорист имеет дело с двумя гетерогенными системами жанров (с исконными, пусть и подновленными, и с нововведенными, пусть еще архаично-оральными), которые не допустимо рассматривать в одном ряду.

1.0.2. Наш подход к фольклорным жанрам определяется сделанными выше критическими замечаниями в адрес пропповского метода. Объектом нашей систематизации послужат в первую очередь те жанры устного искусства, которые можно расценивать — с большей или меньшей долей уверенности — в качестве для него исходных, т.е. однородных. Задача работы будет заключаться в том, чтобы представить их как разные воплощения одного и того же системообразующего принципа. Методом, с помощью которого будет решаться эта задача, явится дедукция. Без дедукции нельзя обойтись здесь не только потому, что мы сталкиваемся с материалом, чей объем неясен (кто знает, какие тексты и их варианты не попали в коллекции, собранные фольклористами?). Спекулятивность оказывается неизбежной для нас и по более глубокой причине. Всякая система текстов не феноменальна, а ноуменальна, раз она диктует своим подсистемам то, как они обязаны осуществить переход от данных значений к искомому, а не то, что они при этом должны конкретно сказать о мире. Смысловая система расположена как бы по ту сторону любого входящего в нее частного, поддающегося непосредственному выявлению, смысла и открывается нам, следовательно, только *ex hypothesi*. Системность в сфере человеческой деятельности есть реально трансцендентное. Религиозная философия переводима в теорию систем¹.

Чтобы пуститься в дальнейшие рассуждения, остается ответить на один, центральный для нас, вопрос: почему, собственно, нужно настаивать на том, что фольклорные жанры суть система? Как это ни покажется парадоксальным на первый взгляд, сильнейшим аргументом в пользу того, что системы жанров и впрямь существуют, выступает наличие у культуры истории, диахронии. Если бы тексты и их семейства не располагали возможностью трансцендентного бытия-в-системе, то культура не трансцендировалась бы, не втягивалась бы в процесс диахронических изменений, не создавала бы новые типы текстов. Иначе говоря, и системность, и историчность *ограничивают* человека в его культуротворчестве. Системность чревата историчностью, как и вторая первой; история созидания менее всего результат свободного выбора человеком пути в будущее — она обречена на то, чтобы быть целенаправленной системой всех допустимых систем.

1.1. Преодолевая научное мышление середины XIX в., отказывавшееся видеть разницу между первобытной и фольклорной культурами (ср., например, уравнивание А. Н. Афанасьевым сказок с солярными мифами в статье «Сказка и миф», 1864), этнология (мы ограничимся перечнем некоторых ее представителей только в России) выдвинула множество как будто подчас спорящих-друг с другом моделей, которые специфицировали фольклор то в качестве разлагающего на элементы изначальный эстетический синкретизм [«Три главы из исторической поэтики» (1899) А. Н. Веселовского], то в качестве превращающего переносы значений из безусловно достоверных для тех, кто их предпринимает и воспринимает, в условно-игровые («Из записок по теории словесности» А. А. Потебни, опубликованы в 1905 г.), то в качестве противопоставляющего субъекта объекту, каковые на раннем этапе человеческого развития были одним и тем же (как считала, опираясь на учение А. А. Потебни, О. М. Фрейденберг во «Введении в теорию античного фольклора», 1941—43'), то в качестве отнимающего у мифологической картины мира присущий ей космогонизм («Миф и историческая поэтика фольклора» Е. М. Мелетинского').

Хотя мифологичность получает в только что приведенных определениях несходные обличья, за ними проступает инвариантное исследовательское предположение, согласно которому она являет собой поле широчайших обобщений (она не разграничивает искусства, переносные и прямые значения, субъекта и объект, изображает действительность от ее зарождения и в максимальном пространственном объеме). Это предположение стоит и за многими иными научными моделями первобытного творчества. Скажем, за теорией К.-Г. Юнга, рассматривавшего мифы как самое непосредственное воплощение архетипов нашей психики, т. е. наиболее абстрактных ее способов подчинить себе чувственное восприятие мира. Или за «пра-логикой» Л. Леви-Брюля, который — отнюдь не безосновательно — определил роль первобытного человека как соучаствующего всегда и везде.

Мифоритуальному коллективу известно лишь *общезначимое* (лишь \forall), — скажем мы, присоединяясь к названным и неназванным предшественникам, которые адекватно, но в то же время не во всей полноте, каждый по-своему, гипостазировано уловили это главное свойство первобытности. Ритуал приносит в жертву особое, избранное, — как верно писали Т. Адорно и М. Хоркхаймер⁷. Ритуальный терроризм (и любой иной) вершится во имя всеуравнителя — смерти. Табу налагаются, прежде всего, на исключительное (например, на собственные имена индивидов). Фратриальность раскалывает общество, но так, что его половины втягиваются в обмен женщинами, который связывает фратрии узами родства в нерасторжимое целое⁸. Первобытная культура творит противоположения, чтобы превозмогать их. *Tertium datur* в ней в форме медиации, которую исследовал К. Леви-Стросс. Попытка трикстера построить альтернативный универсум смешна и обречена на провал. Тотемизм и анимизм свидетельствуют не столько о нарцисстском характере породившего их первомыслителя⁹, сколько о его бесхарактерности, об его отказе занимать уникальную позицию в мире¹⁰. Поедая человека, наряду с иной пищей, каннибал причащается человеческому так, как если бы оно было природным, и в известном смысле жертвует также собой, собственным телом (евхаристия каннибала нужна ему, как он полагает, для поддержания не физических, но умственных сил¹¹). Шаману для его путешествий в верхний и нижний миры открыта вселенная в ее целом¹². В тех условиях, в которых релевантно одно всеобщее, его происхождение и есть бытие: раннему сознанию, чьим содержанием является пангенетизм, не оставалось ничего иного, кроме как рассматривать космический Акт Творения в виде воспроизводимого в ритуале и подчинять индивида культу рода.

1.2. В знаменитой рецензии на «Морфологию сказки» В. Я. Проппа К. Леви-Стросс имел определенные основания для того, чтобы вести речь о синхронном столкновении мифов, повествующих о космических и метафизических ценностях, и волшебных сказок с их местной и морально окрашенной семантикой¹³. Но более прав Е. М. Мелетинский, переводя (ср. § 1.1) эту конфронтацию из синхронного в диахронный план. Возьмем сравнительно недалекие от наших дней примеры: романтизм и символизм в период их угасания сосуществовали, соответственно, с нарождавшимися: реализмом и авангардизмом, однако такого рода синхрония (всегда имеющая место в истории культуры) сопоставляет реликты и инновации и должна быть понята поэтому как квазисинхрония. Миф и фольклор не просто удовлетворяют разным, «дополняющим» друг друга в одно и то же, по К. Леви-Строссу, времени познавательным интересам социума (к общему и частному). Фольклор, сосредотачивающий внимание на частно определенных событиях, на «только этом», утверждает то, что первобытная культура отрицала как таковое, и тем самым становится ее исторической, *небывалой* альтернативой. При этом миф не исчезает вовсе из коммуникативного обихода в эпоху, когда над ним символично торжествует фольклор (ср. хотя бы дегенерирование мифа, со-

вершающееся в фольклорном жанре быличек). Новое способно (пусть не всегда с одинаковым великодушием) выносить старое, будучи снятием прежнего запрета, контрастируя со *status quo ante* как дозволение с недозволением. Без этой (конечно же, не безграничной, отнюдь не все разрешающей) терпимости у культуры не было бы интертекстуальной памяти. При таком понимании история оказывается чрезвычайно двусмысленной, на что нам указал А. М. Пятигорский, прокомментировавший наши положения следующим образом «История имеет всегда (т. е. не исторически) содержанием неисторию».

Из того, что фольклор историзирует общезначимое, отбрасывает формулу: \exists , если \forall , следует его жанровость. Всеобщее, превратившееся в особое, есть жанр в его истоке. Особое *на месте* универсального не экзemplярно, оно претендует на то, чтобы быть всепреложимым, как если бы оно было универсальным. Ему хотелось бы быть смысловым максимумом, вопреки своей минимальности. Смена общезначимого индивидуально значимым делает то и другое эквивалентными. Фольклор знакомит нас с уникалами, которые принадлежат классам. У истории, начавшейся в фольклоре, нет другой возможности выразить себя, помимо жанровой. Категория относительно всеобщего определяет сразу и жанр, и историю. Жанр возникает в истории, сводя ее к истории жанров (дискурсов). В грамматике истории есть только одна конструкция, начинающаяся с «als ob».

У всезначимости, каковой отдала полное предпочтение первобытная культура, есть две альтернативы: метафорическая и метонимическая. Метафора соперничает с целым как иное целое (*totum pro toto*). Метонимия — как иное целого (*pars pro toto*, *totum pro parte*, *pars pro parte*). Метафора и метонимия не всегдашны, они составляют наше достояние лишь постольку, поскольку мы историчны. Жанры фольклора, начавшей свой ход истории, либо метафоричны, либо метонимичны. Мы говорим о риторике, подчиняющей себе не только план выражения, но и (что намного важнее) план содержания, о тропичности моделируемой в фольклоре действительности, о фигуративном мимезисе, о метафорическом и метонимическом сюжете(смысло)строении. Эстетическое обретает в фольклоре автономию по той причине, что он не признает за фактической средой никакого иного значения, кроме переносного. Уже миф дифференцирован, как подчеркивает Е. М. Мелетинский¹⁴. Однако мифы о добывании ценностей и о культурных героях лишь варьируют космогонический миф, не вступая в конфликт с ним. Пангенетизм требует рассказов о том, как происхождение всего *повторялось* в происхождении отдельных вещей. Демиург находит свое отражение в культурном герое, вселенная — в ее элементах, без которых не может обойтись данный социум. Что касается метафоры и метонимии, то они конкурируют друг с другом. *Mise en abîme* первобытности умирает в жанрах, которые ведут более или менее самостоятельное существование ввиду их метафоричности/метонимичности. У реципиента фольклора есть выбор [или $\forall(x)$, или $\forall(y)$]. Что бы он ни выбирал, впрочем, метафоричность или

метонимичность, всякий (х) или всякий (у), он — пленник системы, полагающей свою цель в том, чтобы субституировать общее его противоположностью. Постисторизм, который мы сейчас переживаем, — расплата за нефилософическую надежду на то, что все изменемо¹⁰.

Мифоритуальный коллектив способен видеть мир трагически (как нарастание энтропии, которое преодолевается в обряде, восстанавливающем космическую гармонию¹¹), комически (как ложносозданный трикстером) и под иными подобными углами зрения. Эти модусы несходны, но мифоритуальная культура делает их одинаково терпкими неудачу. Понятно, что трагическое и комическое не становятся в архаическом контексте трагедией и комедией. Ему чужда жанровость. Она возникает только тогда, когда мир оказывается поддающимся метафоризированию и метонимизированию, когда метафора и метонимия вменяют ему замещаемость — историчность. С точки зрения жанрового сознания, дифференцирующего лирику — драматику — нарративику, миф — это повествование (К. Леви-Стросс). Но был ли он повествованием для его носителей, безусловно веривших в его «сюжеты»? Рассказ, который воспринимается как фактическая истина, не является жанром. У предмета веры не может быть текстового рода и вида. Жанровость присутствует в первобытной культуре в зачаточном состоянии, но еще не рождена здесь. И именно поэтому текст для «мифологичных» не разнится с реальностью.

Человек в своем исходном пункте, в своей исконности и философ, и эстет. Он философичен, игнорируя исключения из правил. Он эстетичен, поскольку его философичность самодостаточна, на себе замкнута. Профессиональный философ завоевывает свою позицию в борьбе с эстетикой («Политея» Платона). Позднее, когда философии удается отделиться от эстетики, человек в роли философа испытывает нехватку эстетического и стремится вернуться в глубокую архаику, в программирующий искусства миф Шеллинга и Вяч. Иванова, в бахтинский карнавал и т. п. Философский дискурс, все после всего, все после первобытности, всегда «Philosophie nach ihrem Ende» (название книги Н. Больца, 1992), схватил сущность мифа, как никакой другой: «Die Mythologie ist nicht anderes als das Universum <...> in seiner absoluten Gestalt»¹².

Философствование о жанре как таковом, собственно, невозможно. Метафизикой фольклор становится только при взгляде из его прошлого, из первобытности. Философия отреклась от себя именно в теории жанра (М. Фуко). Нам хотелось бы восстановить ее в ее правах, даже говоря о жанре.

2. Сказки/былины

2.1.1. Метафоризм, замещающий одно содержание значений другим, подчиняет себе волшебную сказку¹³, распространяясь на все категории, из которых строится ее смысловой универсум.

Пространство в волшебной сказке таково, что оно в обязательном порядке распадается на две области (дом/лес, посвосторонний/потусторонний миры, мужское/женское царства, земля/над(под)земная сфера), причем в задачу героя входит перенос ценности из реальности-2 в реальность-1, которые тем самым обретают аналогичность, общее им качество. Соответственно: волшебная сказка удваивает и время, которое течет от начала к концу (к смерти, к старости) и затем возобновляет свое течение (=оживление убитых, омоложение дряхлых героев). Преследование (т. е. соревнование во времени) не завершается в волшебной сказке метонимическим воссоединением частей; метафорическое время «убегает» от субститулируемого им времени догоняющих. Причина некоторой акции бывает в волшебной сказке мультиплицирована (если один помощник центрального персонажа, каузирующий ситуацию, передает свою функцию следующему), и точно так же метафорический жанр множит следствия (когда негативный аналог победителя чудовищ и добывателя чудесных предметов, царский генерал, водовоз и др., самозванно присваивает себе чужие трофеи).

Вещь участвует в развитии волшебного повествования постольку, поскольку она либо способна принять на себя свойства субъекта (таково самодействующее чудесное оружие), либо превращается в знак, семиотизируется (кольцо указывает дорогу; нож в стене избы, по которому стекает кровь, информирует о борьбе героя с антагонистом), либо получает лишь воображаемую, онтологически не данную характеристику (как в случае мотива живой и мертвой воды). Человеческое тело втянуто в волшебной сказке в процесс метаморфоз. Коммуникация персонажей, ставшая метафорической, предполагает, что слово имеет право быть ложным, заключать в себе иное значение, чем референтное (например, Жихарь обманом заманивает Бабу-Ягу в печь).

Личность не обходится в волшебной сказке без метафорического двойника, положительного, оказывающего помощь тому, кто нуждается в ней, или отрицательного, несправедливо заступающего позицию триумфатора (заметим на будущее: в былине тот, кто хочет принять на себя роль центрального персонажа, только негативен, не имеет эквивалента в лице его помощника — ср. второго жениха в «Словье Будимеровиче»). Герой волшебной сказки противостоит в своей отчужденности от общественной нормы (будучи младшим в семье, «запечником», дураком, сиротой) всему социуму, который ему в конце концов, несмотря на исключительность, удается субституировать, став царским зятем (метафора становится, таким образом, из невозможного действительным). Коллективизм мифоритуальной культуры компрометируется в волшебной сказке за счет отпадения младшего брата от неудачливых старших братьев.

Что касается до синтаксиса (сюжетки) волшебной сказки, то он представляет собой череду испытаний, которые должен вынести центральный персонаж. Подвергаясь испытанию, герой выясняет, умеет ли он отказаться от себя, от своего, ради удовлетворения требований, выставляемых Другим, ради метафорического отказа от собственности.

Кумулятивная сказка редуцирует всестороннюю метафору, которая разнообразит себя в волшебной, до метафоры, подставляющей одного помощника (просителя) на место другого, сводящей метафорическую поликатегориальность сказочного смысла к простейшему случаю: к субституированию индивида индивидом (которое становится цепочечным, потому что метафора не знает иного развития, кроме метафорического).

2.1.2. Волшебная сказка редуцируется не только за счет выделения одной из категорий ее универсума в преобладающую в ней, но и в результате того, что в эротических и бытовых (новеллистических) сказках метафоризация по преимуществу не предполагает перехода из одной действительности в другую, совершаясь лишь в рамках непосредственно воспринимаемой, доступной для органов чувств действительности («...здесь мир только один», — заметил В. Я. Пропп по поводу второго из этих субжанров²¹). Трансцендирование без трансцендентного вызывает смех.

В «Щучьей голове» *vagina* подменяется щучьей челюстью, а *fallos* используется вместо ложки с тем, чтобы герой смог овладеть всей яичницей, не делясь ни с кем едой²². За чудесными средствами не нужно путешествовать в другой мир. Инобытийное, господствующее в волшебной сказке, становится в эротической страным (которое абсолютизировал, исходя, в частности, и из непристойно-сказочного материала, В. Б. Шкловский в статье «Искусство как прием», 1916²³). Фольклорный (а позднее и литературный) Эрос в своем несогласии с мифоритуальным вечным возрождением Творения, имеет свой предел, он подводит нас к той границе, за которой он должен уступить свои права Танатосу. Сказочный носитель Эроса испытывает опасность смерти и страданий, которая приостанавливает его действия. Эрос и Танатос для него не взаимозаменяемы, как для дофольклорного человека с его верой в возможность рождения-в-смерти, явленной хотя бы в посвяжительных обрядах²⁴ (в «Щучьей голове», — продолжим наш пример, — *vagina* причиняет боль герою и вынуждает его бояться полового общения²⁵). В «скоромных» сказках производительность перестает быть тем всем, чем она была для мифоритуального сознания.

Антижанр (пародия) возникает как релятивизация генерирования, как примешивание конечного к бесконечному²⁶. Эрос становится из культурного явления эстетикой, потому что половые органы могут быть поняты как замещаемые и замещающие предметы (как метафоризируемые в результате подстановки щучьей челюсти на место женского детородного органа или использования мужчиной полового члена в процессе еды). Жанр саморазрушается, оглядывается на себя, обнаруживаясь в зеркале автопародии, которая демонстрирует ему его историчность, его невсевластие во времени (миф, напротив того, показывает невозможность основания иной, чем мифическая, реальности, когда знакомит нас с трикстером). Эротическая сказка конфронтирует сразу и с волшебной (синхронно) и с мифом (диахронно). Как оппозитив мифа она высмеивает его пангенетизм (так, индоевропейский

половой акт с конем²⁶ делается в ней предметом шутки: «тпру» и «ино» в «Посеве хуев» — слова, которые регулируют анальную мастурбацию героя). Чудесные фаллосы вырастают в «Посеве хуев» на крестьянском поле в результате вмешательства в течение здешней жизни потустороннего существа. Хотя «скоромная» сказка, как правило, одномирна, и она иногда членит реальность на сверхъестественную и естественную сферы. Свою пародийную установку эротическая сказка воплощает в тексте, либо сводя к двумирию, свойственное волшебной сказке, к одномирно, либо демонстрируя никчемность чудесных предметов, появляющихся из инобытия (фаллосы в «Посеве хуев» — лишь инструменты намеренного или ненамеренного автоэротического акта, они не решают никакой сверхзадачи).

2.1.3. Новеллистическая сказка пародирует волшебную, как и эротическая. Сказочное «бытописательство» склонно обращаться к такого рода негативным метафорам, которые убеждают нас в невозможности перехода из «этого» мира в «тот» (в сказке «Шут» герой топит соперников, уговорив их спуститься в подводное царство за волшебными конями). Жанры, будучи продуктами истории и продуцируя ее, борются друг с другом *во времени и за время* (в «Шуте» есть другое, подводное, пространство, но нет времени для второй жизни, которое имеет место в волшебной сказке; в «Посеве хуев» барыня, отправившись в гости, забывает чудесные фаллосы дома — время, наполненное магическим содержанием, оказывается, таким образом, прерывистым, переходящим).

Подобно эротической сказке, новеллистическая отдает явное предпочтение метафорическим субституциям, оставляющим нас в пределах опыта, фактической среды. В «Воре» чудо добывания оборачивается ловкой кражей собственности (коней, салог), которая принадлежит барину — лицу, противостоящему герою этого текста не трансцендентно, но социально. В результате воровства материальные атрибуты персонажа метафорически передаются его контрагенту. Центральная фигура новеллистической сказки (будь то дурак, вор, шут) — это имитатор. Вор отрубает хвост у быка, вставляет хвост ему в рот — плутари думают, что один бык съел другого, тогда как тот, на самом деле, украден. Шут делает вид, что получил деньги за продажу покойника, — его соперники убивают жен и не могут сбить их с рук. Имитация поощряется новеллистической сказкой, *imitatio imitationis* (умерщвление жен) подытоживается в этом субжанре крахом. Придавая миру метафорический и вместе с тем конечный характер, новеллистическая сказка положительно оценивает выдавание одного за другое (т. е. симулякры первой степени) и компрометирует воссоздание такого рода действий (т. е. эторичные симулякры), которое могло бы открыть путь в инфинитность. Важно подчеркнуть, что положительные герои здесь, хотя и являются имитаторами, подобно мифоритуальному человеку²⁷, не подражают, в отличие от него, Акту Творения. Имитация в новеллистической сказке и есть Творение, начало начал; все остальное — *imitatio imitationis*. Сомневаясь в

том, что метафорические субституции поддаются повторению, новеллистическая сказка выступает главным жанровым средством, с помощью которого фольклорное сознание защищается от приходящей на его место христианской ментальности и конструируемого ею общественного порядка (вору удастся обмануть священника и т. п.).

Если «скромная» сказка обнаруживает за Эросом Танатос и, следовательно, имеет *антигенеративную* направленность, то новеллистическая прослеживает *дегенерацию* того, что бытует: дурак, которому поручено стеречь овец, выкалывает им глаза, чтобы стадо не разбежалось; вор ощипывает живого петуха и пускает его в таком виде гулять, чтобы удивить барина. Чудесные животные, фигурирующие в волшебной сказке, превращаются в только что приведенных примерах в существа с частично потерянными признаками. Сравнивая эротические и новеллистические сказки, мы имеем дело с двумя основоположными типами пародирования: в одном из них созидательная мощь становится бездейственной, в другом — ведет не к возникновению нового, но к сокращению свойств данного.

Итак, новеллистическая сказка противоречит сразу и мифоритуальности, и «высокому» жанру волшебной сказки, и тому способу высмеивания этого жанра, который присущ эротическому сказочному повествованию. В качестве уникала, ставшего эквивалентом общезначимого, жанр (или субжанр) готов отрицать *все* прочие жанры (субжанры), он тяготеет к *всеотрицанию*. Гелье был прав (не мифологичен), ставя во главу угла истории отрицание.

2.2.1. Былина представляет собой метонимический оппозитив волшебной сказки и ее пародийных жанровых двойников²⁸. Всеединство мифоритуального мировоззрения не может быть отвергнуто только в какой-то одной (тропической) форме. Семантическая система, конкурирующая с первобытной, обязана стать внутренне противоречивой, по меньшей мере, двусоставной²⁹, а в пределе, *in extremis*, распадающейся на необозримое множество альтернирующих элементов. История, являясь выбором другого, чем то, что есть, овнутривает свой принцип, синхронизирует выбор, предлагает одновременно два разных пути преодоления не-истории (метафорический и метонимический). Выбирая, человек выбирает не «себя» (Кьеркегор), но выбирается историей.

С мифоритуальной императивностью соперничает историческая возможность, которой определяется не только возникновение расходящихся между собой фольклорных жанров, но и бытие фольклорного текста в различных его вариантах³⁰. Фольклорный текст есть историческая *возможность* текста, его не закрепленная окончательно версия, его «собственное другое». В своем непостоянстве он придает историчности всегдашнюю осязаемость. Варианты фольклорного текста — жанр в миниатюре. Они образуют малую парадигму так же, как из них всех слагается большая парадигма, собрание смысловых схем, относящихся к данному жанру. Следовало бы конструктивно переиначить известное суждение о том, что фольклору неведом

«первотекст»⁴. Точнее было бы сказать, что текст в фольклоре абстрактно-гипотетичен, восстанавливаем из его вариантов, трансцендентен им подобно тому, как жанр трансцендентен этим гипотетическим текстам⁵.

Формульный стиль фольклора обусловлен, как это ни покажется странным, не недостаточностью, но избыточностью авторства, свойственной этому этапу в развитии словесного искусства. Лишь там, где авторство гипертрофировано, творцом (рекомбинирующим *loci communes*) становится даже исполнитель. В фольклорном коллективе автором может быть в потенции всякий его член, что делает позицию не-автора не отличающейся от позиции автора, что придает речевому акту, эстетическому высказыванию, творческому использованию языка характер консенсуса. Этому согласию между актуальным и потенциальным авторами, между исполнителем и слушателями отвечает насыщенность фольклорной коммуникации разного плана застывшими конструкциями (семантическими, семантико-ритмическими и т. п.). Микроклишированный, но макрорвариативный текст творится из элементов, являющихся общим достоянием всех авторов; он делает авторство доступным для всякого и в то же время не отнимает созидательной позиции у того, кто порождает его в данный момент. В фольклоре для непосредственного восприятия дан (формульный) интертекст, тогда как текст спрятан под его вариантами. В литературе, в перевернутом по сравнению с фольклором соотношении, интертекст скрыт за текстом⁶. Значительную часть формульного стиля составляют дефиниции, одно-однозначно предсказывающие предметам их свойства. В сплошь дефинированном мире предметы могут изменить заданный им статус. Вот что они здесь не могут: возникнуть впервые. Дефинируемая фольклором вселенная способна быть историчной, но она не генетична, как в мифе⁷. Джордано Бруно писал о том, что, имея дело со всем, нужно отказаться от попытки дефинирования («*De la causa, principio, et uno*»).

Там, где каждый — автор, нет читателя, того, кто нуждается в фиксации текста на письме, кто полностью самоудовлетворен своей пассивностью. Письмо, предназначение которого — в том, чтобы быть, даже когда нет отправителя информации, создается читателями. В письме не нуждается ни первобытный сотворец всего, ни фольклорный всеавтор. Мысль о первописьме, о букве до звука, Ж. Деррида высказал (в «*De la grammatologie*», 1967) в эпоху, возвестившую нам о «смерти автора» (Р. Барт и др.).

2.2.2. Если метафоризирующая мир сказка занята семантической игрой с содержаниями значений, то метонимическая былина преобразует объемы значений, экстенционал моделируемой ею действительности. Он растягивается и сжимается.

Экстенциональная логика требует от героического эпоса, чтобы он прослеживал, в первую очередь, движения издалека к центру (прибытие заморского гостя в Киев в «Соловье Будимеровиче») и из центра к периферии (выезд богатырей на охрану границ национального пространства). Былинное

пространство пульсирует: то сокращает, то увеличивает свою протяженность. Как отклонение от нормы былина понимает раздельность пространственных участков и ликвидирует ее, сообщая тем самым пространству цельность и непрерывность (Илья отпирает дорогу между Муромом и Киевом). Качественно иной, запредельный мир, столь ценимый волшебной сказкой, в былине либо вообще отсутствует, либо опустошается (в «Вавиле и скоморохах» его сжигают¹⁾), либо выступает как такое место, где герой успешно преодолевает соблазн стать сопричастным трансцендентному (Садко благополучно возвращается в Новгород из подводного царства, не сотворив там блауда), и т. п. Былина воюет с волшебной-сказочным двумирием так же, как эротическая и новеллистическая сказки, но, в отличие от этих последних, вовсе не ради того, чтобы метафоризировать предстоящую нашим органам чувств среду.

С другой стороны, нельзя пройти мимо того факта, что такие былины, как новгородский эпос, повествующий о спуске Садко под воду, чрезвычайно близки к волшебной сказке, гибричны в жанровом отношении. Наличие несходных жанров релятивизирует картину мира, которая допускает и метафорическую, и метонимическую организацию. Естественно, что в этих условиях создаются тексты, ставящие проблему релятивности жанрового мировоззрения, не довольствующиеся только одним подходом к реальности, сохраняющие жанровую идентичность лишь постольку, поскольку в них какой-то из двух жанрообразующих тропов *доминирует* над другим. Доминантность нужна там, где есть *еще одна власть*. Доминантность (т. е. не абсолютная власть) — это власть над (возможной) властью. В фольклорной культуре власть раздваивается. Наряду с властью жанра над реальностью, здесь имеет место и власть жанра над его соперником. В конечном итоге именно отсюда в фольклоре формируется идея неполноты любой власти (в волшебной сказке царь делит свою власть с зятем, в былине князь зависит от богатырей). Мифоритуальная антитропическая незаместимость царя (убиваемым) рабом, проанализированная Дж. Фрэзером в «Золотой ветви», перерождается в фольклоре в многовластие²⁾.

Былинное время континуально. Вразрез с волшебной сказкой, героический эпос мало интересуется сменой поколений. Былина сосредоточена не на жизни после смерти, но на ничем не отменяемой продолжительности жизненного процесса (Ставра заключают в тюрьму, жена спасает его оттуда, не давая семье разрушиться). Если смерть в былевом эпосе наступает, то она означает невозможное исчезновение персонажа (откуда проистекает эсхатологизм, свойственный этому жанру, — ср. былинку о гибели русских богатырей). Мотив героического детства свидетельствует о том, что былинный человек не переживает разные возрастные периоды (=темпоральное целое вместо части). Если былина и рассказывает о том, как младшие вытесняют из жизни старших, то она демонстрирует при этом передачу метонимическим путем (через контакт) энергии от уходящего героя новому (в онежской былине о Святогоре Илья слизывает пену с губ умирающего бога-

тыря, увеличивая свою мощь). Как видно из этого примера, опричинивающая и опричиниваемая области связываются друг с другом в былинне материально (в сказках каузация бывает сугубо идеальной: чтобы воздействовать на предметы, сказочным персонажам нужно знать магическое слово). Причина в былинне обычно имманентна явлению, а не трансцендентна ему, как в волшебной сказке. Герой былинны побеждает врагов без чудесного оружия, а если терпит поражение, то сам виноват в нем (Ставр попадает в заключение из-за того, что он расхвастался на пиру у Владимира; этому, очутившемуся в затруднительной ситуации, персонажу помогает не сверхъестественное существо, но жена, часть семейного целого).

Былинная вещь часто столь уникальна, что не поддается никакому субституированию, никакому замещению другой вещью (камню на груди у Апраксии нет цены). Былина не выводит на первый план материальные элементы, попадающие к нам из инобытия. Они или естественного происхождения, или изготовлены людьми. Направляя внимание на технологию разного рода производств, героический эпос отмежевывает себя от сказки так, что предсказывает будущее историологическое разграничение «цивилизации» и «культуры». Как правило, тело былинного героя не подвержено метаморфозам. Однако у этой закономерности есть исключение. Жанр в качестве псевдовсеобщности доводит свою исключительность до завершения в текстах, эксклюзивных в сравнении с тем словесно-смысловым массивом, к которому они принадлежат. В «Волхе Всеславьевиче» заглавный герой превращается в муравья и в иных представителей животного царства. Перед нами переход от одного (телесного) целого к другому. Он, впрочем, мотивирован метонимически-метафорически. Волх обладает магическими способностями по той причине, что его мать ужалила змея (абсолютным началом действия служит метонимическое соприкосновение двух существ), после чего она и забеременела чудесным сыном (результат контакта метафоричен). Метонимия способна порождать даже метафоры — таков смысл этого былинного зачина. Она управляет ими. Метаморфозы Волха обуславливаются в этой былинне контактом между природой и человеком, их непрерывностью, недифференцированностью объемов того и другого. Жанр семантически центрирован, но из его центра то и дело исходит децентрализующая энергия. И авторитарный монизм, и плюралистическое сознание должны расписаться в собственном бессилии, когда они имеют дело с проблемой (фольклорного) жанра.

С двусмысленным сказочным словом в былинне контрастируют сообщения, одно-однозначно соответствующие фактическому положению дел (описания некоего события извне полностью воссоздаются по ходу былинного сюжета в речи персонажей-вестников), и перформативные высказывания (вроде вызовов на поединок и т. п.), сливающие воедино коммуникацию и акцию (слово становится в этом случае моментом действия).

Былинный индивид, в одиночку сокрушающий иноземцев, — часть, репрезентирующая (национальное) целое. Инобытийное в былинне не что иное

как инонациональное³⁷. Былинный социум стабилен (разнясь в этом со сказочной социодинамикой), но не разрешает перемещения из низшей общественной позиции в высшую (все социальные слои в героическом эпосе имеют собственные достоинства и заслуги; их объем не нуждается в новом содержании их значений). В роли члена семьи сын в героическом эпосе не замещает отца (т. е. не втягивается в аналогизирование). Он сопричастен матери (нередко вдове), телу, к которому он принадлежит по принципу синекдохи. В других случаях былинный отец убивает сына, избавляя, следовательно, мир от возможности метафорического развертывания.

В былине легко обнаруживаются следы переходных ритуалов, к которым исследователи возводят волшебную сказку, — свадьбы («Соловей Будимирович»³⁸), инициации (ср. новгородские былины о юношеских подвигах Василия Буслаевича), похорон (ср. хотя бы примерку гроба в былинах о Святогоре). Но былина толкует *rites de passages* иначе, чем сказка. В то время как герой волшебной сказки растрчивает себя в процессе выпадающих на его долю испытаний, былинный герой сохраняет себя в тех же, что и сказочные, условиях, не уступает свое «я» никому, борется за самоидентичность. Расходует себя в былине как раз антагонист ее героя: Соловей-разбойник свистит во всю мощь легких, хотя и обещал сдержаться при демонстрации своего искусства; Святогор принимает на себя выполнение непосильной задачи поднять тягу земную и т. п.³⁹ Нередко былинный герой играет роль не испытуемого, а испытующего (Илья проверяет правдивость обещания, данного Соловьем-разбойником). Метонимическая былина и метафорическая волшебная сказка превосходят не только будущее философическое отъединение «цивилизации» от «культуры». В этих жанрах берет начало и длящаяся в философии конфронтация в понимании человека, концептуализируемого то ли как *homo oeconomicus* (так были поняты мы стоиками или в «Этике» Спинозы), то ли как расточающего себя и находящего себя в этой растрате (таков, если брать недавние примеры, производитель у Ж. Батая, не могущий избавиться от отходов производства).

2.2.3. Метафора и метонимия расстаются с мифоритуальным прошлым неодинаково. Волшебная сказка сообщает процессу смыслового наследования прерывистость. В своих исходных сюжетных тактах она вовсе аннулирует категорию всеобщего. Первобытный всеобладатель, производящий ритуальное действие, чтобы господствовать над космосом, становится в волшебной сказке неимущим, обездоленным лицом; мифоинтеллект, способный к безграничному познанию, — глупостью ее центрального героя. Полностью отрешившись от архаики, метафорическое мышление, однако, возобновляет ее затем на ином уровне. Свойство универсальности волшебная сказка переносит на историю. Тот, кто придает динамику семейной и социальной жизни (например, вступая в брак с царской дочерью), вместе с тем изменяет соотношение между бытием и инобытием (получая некие запредельные —

чудесные — ценности). Человеческая (лично-социальная) история достигает вселенского масштаба. Волшебная сказка мифологизирует историю.

Былина, со своей стороны, *историзирует миф*. Метонимия настаивает на непрерывности перетекания прошлого в современность. Богатырю предзадана первобогатная по своему происхождению omnipotencia (в противовес герою волшебной сказки, он обычно не занимает изначально нулевой позиции; незначимость иногда лишь угрожает былинной личности как болезнь, как промежуточное состояние между отсутствием/наличием силы). Однако архаическая omnipotencia направляется в былине не на регулирование космоса, но на решение задач, имеющих частную пространственно-временную характеристику. Герой мифа действует в былине в окружении историзированных (пусть и не всегда исторически достоверных) реалий.

Сказка и былина открывают путь для двух историософий. В одной из них человек в процессе истории ищет не данное ему изначально всеобщее (Гегель). В другой модели человек предопределен всеобщим, которое является в нем из-за его историчности неполным, частным. Исторический человек переживает, по Ф. Шлегелю, раскол божественного в себе и человеческого: «Seitdem <...> der Zwiespalt in den Menschen getreten war, gibt es nun zweierlei Willen in ihm, einen göttlichen Willen und einen natürlichen»⁴⁰.

2.2.4. Всякий фольклорный жанр пародирует себя — былина в том числе. Комическая былинная непристойность («Гость Терентище», «Сергей хорош», «Из монастыря Боголюбова старец Игренищю») высмеивает высокую ипостась жанра иначе, чем это делает «скоромная» сказка. В непристойной сказке Эрос приобретает черты полового извращения: мастурбации, садизма, эксгибиционизма, кастрирования и т. п. Метафоризированная сексуальность перверсивна, она есть *totum pro toto* эротической нормы, употребление гениталий не по их прямому назначению.

Метонимическая эротика в былине основывается не на извращении, но на измене (целому): и в «Госте...» и в «Сергее...» муж обнаруживает, что у жены есть любовник. В эротической былине к (семейному) целому добавляется лишняя часть. Или же целое лишается одного из своих элементов: герой былинны «Из монастыря Боголюбова...» похищает из женской обители «девушку-чернавушку»⁴¹. Вместе с тем непристойно-комические былинны, отходя, подобно «скоромной» сказке, от мифа, обрекают, как и она, Эрос на недолговечность (и, таким образом, лишают общебылинные метонимические операции их генеративной мощи). Так, например, в «Госте...» муж изгоняет любовника с помощью скоморохов (исполнители фольклора включаются в метонимическом жанре в изображаемый ими мир как персонажи) и избивает жену. Былина «Из монастыря Боголюбова...» без обиняков рассказывает о смерти эротического тела: лихие «ребята» протыкают «шильями сапожными» мешок, в который старец спрятал свою добычу, и губят «девушку-чернавушку» (после чего текст перерастает в героическое повествование).

3. Лирическая песня и частушка

3.1.1. Метафоры подразделяются не только на те, которые замещают (в волшебной сказке) наблюдаемое трансцендентным, и те, которые осуществляют (в пародийном сказочном фольклоре) субституирование внутри мира, доступного органам чувств. К этим двум классам (трансцендентных/ имманентных метафор) следует добавить еще одно разграничение. Субституирование в метафорах может происходить либо по контрарному, либо по контрадикторному принципу.

Контрарные метафоры сопрягают замещаемый и замещающий компоненты по сходству и контрасту одновременно. Контрарность преобладает в сказках разного вида. Так, в волшебной сказке роль героя из посягусторонней действительности принимает на себя по контрасту его инобытийный помощник; они, однако, и подобны друг другу, поскольку первый отчужден от семьи или от социума так же, как второй вообще чужд человеческому миру. В сценах битвы герой волшебной сказки берет верх над нездешними силами, пользуясь нездешним же, чудесным оружием⁴.

В контрадикторных метафорах данное и новое, вытесняемое и вытесняющее максимально дистанцированы друг от друга, не имеют общего признака. Замещение случается здесь в форме прыжка. Продолжение субституирования, образующее цепочечную, многошаговую метафору, оказывается невозможным, ибо или-или-отношение исключает гомологию (говоря по-просту, разрыв не совместим с наследованием). Текст, в котором господствует этот троп, обречен на краткость. Именно на контрадикторной метафоре зиждется жанр народной лирической песни.

3.1.2. В наиболее простых и наиболее распространенных своих манифестациях лирическая песня распадается на две такие ситуации, конечная из которых полностью отменяет начальную. Так, в песне № 388 из собрания А. И. Соболевского ("Ты, пчела ли моя пчелонька..."), как и во многих иных образцах фольклорной лирики, неудачный брак героини со стариком без всякого перехода и мотивировки превращается в счастливую внебрачную связь с молодым [заметим кстати, что в песенном фольклоре нередок и обратный ход событий, — ср. хотя бы «По синю морю корабль плывет...» (№ 220); логика тропа преобладает в народном искусстве над аксиологией]:

Ты, пчела ли моя, пчелонька, Пчелка сера, синекрыленькая, Пчела, по полю полетывала, Ко сырой земле припадывала, Ах вы, нянюшки, вы, мамушки мои! Вы подите в чисто поле гулять, Ко крестьянину на пашеньку! Вы возьмите часту борону, Расчешите седу бороду, Что его-то стару голову, У моего у стара мужа, У моего у постылаго! Он не садит на коленочки меня, Не обнимает своей правою рукой, Не целует во сахарный уста! // Ты, пчела ли, моя пчелонька, Пчела сера, синекрыленькая, Пчела, по полю полетывала, Ко сырой земле припадывала, Ах, вы нянюшки, вы, мамушки! Вы подите во зеленый сад гулять! Вы возьмите частый рыбий гребешок, Расчешите младу голову, Что его-то кудри черныя, Моего ли друта милаго! Он посадит на коленочки меня, Он обоймет своей правою рукой, Поцелует во сахарный уста!

В основе этого текста лежит негативная транзитивность: если [х (муж) R (конъюнкция) у (страдающая женщина)], то [поп-у (радостная женщина) R z (любовник)]. Конечно же, «я» остается в негативной аналогии самим собой, но только по объему, не по содержанию его значения. Удвоенное обращение к «пчеле» и к «нянюшкам» делает первую и вторую части песни лишь формально когерентными, компенсируя строгую смысловую противопоставленность семейных обстоятельств и жизни героини с «милым другом». Посредники между отправным и финальным состояниями, изображенными здесь, никак не влияют на скачок от данного к новому; посредничество десемантизируется. Фольклорную лирику правомерно расценивать как жанр, специализирующийся на полемике с медиацией (см. также ниже § 3.1.3), столь важной для первобытной культуры. Будучи формализованной, связность в контрадикторно-метафорическом тексте выражается в различных параллелизмах, в которых фольклористика по почину А. Н. Веселовского («Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля», 1898) усматривает сущность народной лирики, — под нашим углом зрения они составляют только поверхностный эффект ее логико-тропической организации, являют собой средство, спасающее сообщение от разложения на несочлененные отрывки. Параллелизмы создают симулякр связанного сообщения, дискретного на смысловом уровне.

Контрадикторная метафора обнаруживает себя в народной лирической песне в многообразных обличьях. Некая ситуация в этом жанре не только аннулирует предшествующую, но и сама может выступать в качестве нулевой, лишь желаемой, не маркированной как факт. В песне «Не во времячко-то ли Белы снеги выпали...» (№ 70) Маша косит сено, подрастает, становится невестой — отец не пускает дочь в слободу, расположенную за рекой. Преобразование жизни с родителями в жизнь с мужем было бы контрарной метафорой. Контрадикторная же сталкивает отцовский дом с незаполненным местом, с недостижимой для Маши слободой (переезд через реку, конечно же, подразумевает брак).

Отцовский запрет либо создает в песне область нереализуемого желания, либо нарушается в ней: «Я не слушаю отца, а потешу молодца!» (№ 72). Подчеркнем, что и при ломке запрета другая (молодая) семья в песне не возникает. Табу, как хорошо известно, нарушается так же в волшебной сказке (в силу чего оба жанра преодолевают мифоритуальную культуру). Но в сказке из несоблюдения табу контрарно следует восстановление или улучшение того состояния, которое предшествовало запрету. В фольклорной лирике бунт против родительской воли завершает собой текст. Многие песни допустимо интерпретировать как осколки волшебной сказки.

В психологическом аспекте интересен тот тип народно-лирического творчества, который следовало бы назвать антинарциссским. О нем дают представление песни № 217, 218 (ср. 219 и след.), варьирующие желание молодой женщины, глядящейся в зеркало, «убавить красоту», чтобы не дос-

таться старому мужу. Или-или-отношение, которое обычно бывает внешним для фольклорного лирического субъекта, может, однако, и овнутриваться им, ведя его к автодеструкции, к самоотречению, вынуждая его совершить акт кенозиса. (Народная лирика знакомит нас и с мужским антинарциссизмом). С противоположностями мы встречаемся и в других жанрах фольклора. Допустим, былина о победе отца над сыном антиэдипальна. В волшебной сказке садистскому избитию мужчиной женщины подводит итог их счастливый брак. В эротическом варианте этого жанра кастрация мужчины временна и опять же заканчивается браком противоборствующих сторон. Фольклор не бесхарактерен, как первобытная культура, но имеет дело с негативными психотипами тех, что уравнивает их, отрицая каждого.

Одна из разновидностей контрадикторной метафоры — ирония. В иронии эксплицитное значение находится в строгой дизъюнкции с имплицитным, как, скажем, в одной из печерских песен, где под природным имеется ввиду человеческое: «Селезня я любила, Молодого хвалила, На базар я водила, Картуз новый купила». В процитированном тексте отсутствует типичная для народной лирики двухчастная композиция, раз замещение по контрасту имеет здесь не синтагматический, а парадигматический характер; развертывание этой песни тавтологично, исчерпывается перечислением различных атрибутов мужского туалета, покупаемых героиней на базаре.

Дальнейшее обсуждение семантических типов фольклорной лирики увело бы нас далеко за рамки этой статьи. Точно так же мы оставляем открытым вопрос о том, имеют ли два главных способа трансляции народных песен (хороводно-игровых и голосовых) семантическую обусловленность.

3.1.3. Песенный мир значений в глубине своей негативен: его специфика заключена прежде всего в том, что медиаторы разного плана — пространственные, временные и прочие — оказываются в нем дисфункциональными и пейоративными.

Пороговое пространство родного дома, утрачивающее положительное содержание, оппозитивно в песне «Ах, вы сени мои, сени новые мои...» (№ 72) внешнему (пивоварне), которому это ценностное содержание предстоит обрести: «Уж знать что мне по сеничкам не хаживати, Мне мила дружка за рученьку не важивати! Выходила молода за новые ворота <...> Пивовар пиво варит, зелено вино курит, Зелено вино курит, красных девушек манит». В промежуточное, медирующее пространство (у ворот) песня помещает мужа, нелюбезного героине (№ 418): «Тебе мягкая постеля — белая пороша, А высокое взголовье — подворотня». Темпоральное посредующее звено часто вообще опускается народной лирикой, как показывает разобранный выше песня «Ты, пчела ли моя, пчелонька...», ничего не говоря о событиях, которые произошли в промежутке между семейной неудачей героини и ее благополучным выходом из этого положения. Удаляя со сцены старого мужа, этот текст, как и другие аналогичные, направляет острие отрицания на посредника между жизнью и смертью. Явление, совме-

щающее в себе разные времена (снегопад в пору косьбы), предвещает в упоминавшейся песне № 70 недолго. Нетерпимое отношение конрадикторной метафоры к медиаторам объясняет, почему она выражает себя в лирической речи: в отличие от повествования лирика не предоставляет места посреднику между изображаемым миром и воспринимающим его сознанием, т. е. рассказчику.

Не излагаемая рассказчиком, переживаемая в момент исполнения песни, история в фольклорной лирике не отчуждена от себя. История в этом жанре не нуждается в историке. В песенных текстах история предстает не как то, что было или будет, но как то, что есть, как присутствие. Будучи сугубым присутствием, она — коррелятивно с этим — минимальна по объему (песня информирует слушателей только об одном изменении некоторого состояния дел) и максимальна по содержанию (коль скоро в итоге этого изменения данное превращается в то, что его исключает). В песне зачинается революционное сознание, которое, достигнув зрелости, будет с эмфазой возвращаться к песне, к своему эстетическому истоку. *Фактическая история вырастает из эстетики*, из автономизации воображаемого. Песня не случайно исходит по преимуществу из женской и разбойной среды («По глазам сирота, по пизде разбойница», — как сказал бы народ). В актуализации истории, революционности заинтересованы лица, не обладающие властью над культурой, дискриминируемые ею по половому признаку или предпочитающие участию в ее власти самовластие, т. е. выбирающие, если верить Канту, Зло. В песне нет инобытия в его наличности, как и в «сниженном» повествовательном — сказочном и былевом — фольклоре. Но по иной причине, чем там. Именно по той, что для актуально-исторического песенного мировидения не приемлемо присутствие-в-отсутствии.

3.1.4. Три ведущих жанра фольклора, о которых шла речь, соотносятся друг с другом по следующей схеме:

- сказка = (контрарная) метафора + повествование + проза
- былина = метонимия + повествование + стихи
- песня = (контрадикторная) метафора + лирика + стихи

Приведенная схема демонстрирует, что среди этих словесно-смысловых классов нет жанра-медиатора, который объединял бы в себе конститутивные качества сразу двух иных жанров. Историко-геср. жанрообразование основывается на *fair play*, предоставляя конкурентам в стартовой позиции равные шансы, не даря ни одному из соперников той привлеклгии, которая могла бы возникнуть из его *double bind*. Логика истории — «пусть борются». При этом из любого жанра проложен путь в оба остальные (например, из песни — в стихотворную же былинку и в метафорическую же сказку). Исторический субъект утверждает, что связность несходных смысловых миров может обойтись без мифологической медиации. Лирическая песня, чья тропическая природа не терпит медиации, выкристаллизовывается в особый жанр, несмотря на то, что она метафорична, как и сказка, дабы быть тем третьим в

жанровой системе фольклора, которое обеспечивает сближение полярностей без посредничества между ними. История программирует себя так, что изменчивость всего не отменяет пересечения со всем отдельного.

3.2.1. Хотя частушечное творчество продолжает быть продуктивным и по сию пору, логико-семантически оно равно по возрасту лирической песни, которую оно редуцирует и пародирует — во многих случаях неприлично⁴⁷. Серьезная неудовлетворенность героини лирической песни браком оборачивается в частушке половой распущенностью, промискуитетом (=еще один тип сексуального поведения, разнящийся и со сказочной перверсией, и с былинной неверностью семье). Частушка удерживает в себе даже дофольклорную арханку, например, культ рода, доводя его, впрочем, до абсурда, до шутовства над покойниками: «На могилушку ходила, Родну матушку будила: Вставай маминька моя, Под венец везут меня»⁴⁸.

В двухэлементных частушках контрадикторная метафора дана в синтагматике, в наглядности — ср. хотя бы: «Ходит курочка по улочке, Повесивши носок, Пели девочки припевочки, Хороший голосок» (№ 2268). Однако для частушки весьма обычна и одноэлементная композиция, в случае которой замещение некоего целого полной противоположностью рисуется как наступающее, но еще не наступившее, что типично, в частности, для рекрутского частушечного фольклора (где удаление из крестьянского быта в рекрутчину — будущее): «Запрягай-ка, батька, бурку, Я поеду в дальню турку, Я таку войну сострою, Всю Туретчину разрою» (№ 421).

Что касается двусоставных частушек, то в них общее основание для метафорического переноса иногда вовсе отсутствует, указывая (в нескладности) на смысловой предел этого жанра: «В огороде на гряде Выросла мята. За то меня милый любит, Что я толстопята» (№ 3881). Рифма нужна там, где больше нечем объединять реалии. Рифмован — гипоуниверсум. Все же в большинстве своем частушки добавляют к чистому противоположению некую имплицативную связь, на что обратил в свое время внимание Н. С. Трубецкой⁴⁹. Так, в частушке № 3889 (берем ее наугад): «На горе арбуз, Под горой рассада, Тридцать лет не женат, Экая досада!», — из оппозиции зрелость («арбуз») vs. незрелость («рассада») выводим мотив холостого состояния героя. Частушка, таким образом, бывает когерентной как текст (на уровне признаков вбираемых ею в себя явлений) при том, что она разрывая рисуемую реальность. В задачу частушки входит отыскание сравнимости несравнимых предметов. Частушка предвосхищает барочное остроумие⁵⁰ (acumen).

3.2.2. Частушка не останавливается в редуccionизме, осязатимом и в прочих «низких» жанрах фольклора, например, в «скоромной» сказке, на полпути. Частушечное сокращение обговариваемого достигает сингулярности в использовании конкретного фактического имени — человека или его местожительства. Свой редуccionизм частушка делает слышимым и на-

глядным [выраженным в демиинутивах, заполняющих ее, и конституирующим миниатюризованный, детализированный мир: «Две бережки — не лесок, Мой-от милый не высок, Невысок, убористый, Веселый, разговористый» (№ 3634)]. Свой мир частушка склонна рисовать недостаточным, убывающим, разрушаемым: «Тятя, мама, не перечь, Разворочаю всю печь, Сворочу по кирпичу, Сам в окошко выскочу» (№ 2228).

Только история (ограничение, налагаемое на всеобщность) и редуccionистична. В частушке редуccionизм, присущий истории, ударяется в крайность. У минимализма нет времени, кроме истории. Гуссерль потребовал от субъекта, чтобы тот отдал себе отчет в способности быть редуccionистом. Постисторизм (постмодернизм) не считает мир редуccionируемым¹¹.

4. За пределом жанра. Вместо заключения

4.1. Претензия жанра быть всем, вопреки своей частности, обяывает фольклор порождать особый паремийный язык.

Пословицы и поговорки и метафоричны [«Город — царство, а деревня рай»¹² = посниосторонние реалии («город», «деревня») эквивалентны здесь как чувственное и сверхчувственное («царство», «рай»)], и метонимичны, как бы ни подчеркивал Аристотель в «Риторике» их только метафоризм («Где жить, там я сльгъ» = перенос по контексту). Мы не будем входить в подробный разбор этого фольклора, хорошо исследованного. Самым существенным результатом этих исследований было обнаружение того факта, что народная мудрость всегда имеет в запасе два противоположных ответа на одну и ту же жизненную ситуацию¹³. Паремии освобождают нас даже от нас самих (парируя себя без нашего в том участия). У амбивалентных пословиц и поговорок нет кантовского нравственного императива. Исторически релятивизируя мораль, они обслуживают любую ситуацию, в которую мы можем попасть. Признавая и то, и другое, пословичный фольклор семантически континуален¹⁴, ничего не исключает.

История создает не только жанр, т. е. второй мир, но и второй язык, эстетизированный в пословицах-поговорках. Будучи метаязыком (первым в истории языка), пословичный фольклор описывает и концептуализирует также самого себя, становится метаметасловом, в своем возникновении — нередко самоуменьшающим: «Эта притча короче носа птичьего». Пословицы-поговорки метафоричны и метонимичны, потому что жанр хочет стать и языком. Язык эстетизирует себя во фразеологизмах. Пословицы-поговорки моделируют бытие возвращающимся, но в расхождении с ритуалом — возвращающимся то так, то иначе, на разные лады. Паремия возобновляет мир, но не как ритуальный макрокосмос — в его микрокосмизме, случайности.

4.2. Загадки строят другой язык, как и пословицы-поговорки, однако не за счет неисключения, а как раз по противоположному принципу. Явный термин загадки эксклюзивен по отношению к ее скрытому термину¹⁵. В за-

гадке: «Скатерть бела весь свет одела» [из собрания Д. Н. Садовникова (1876), М., 1959] изделие человеческих рук («скатерть») исключает природное явление («снег») по общему для обоих признаку (белизны). Одинаково с пословицами-поговорками загадка использует и метафоры, и метонимию. Приведенная иллюстрация очевидно метафорична. О том, что загадка может быть и метонимической нам даст представление следующий пример (из той же коллекции, что и предыдущий): «Среди Волги люди стоят» (отгадка требует здесь от нас замены слова «Волга» его частью, буквой «Л»). Загадка дополняет пословично-поговорочный фольклор языком для посвященных. Она разрушает Dichtung ради Wahrheit *. Последняя и есть тайна для тропического мышления. Суть отгадки — в том, чтобы отменить троп, которым является загадка, найти вещь по переносному значению. Эстетическое, являющее себя в жанре, отменяющем мир, отменяет и самое себя — в жанре загадки.

История как троп (всего) — загадочна.

Примечания

- ¹ В. Я. Пропп. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976. С. 45.
- ² См. также: В. Я. Пропп. Русская сказка. Л., 1984. С. 173 и след., с. 292 и след.
- ³ См. подробно: И. П. Смирнов. О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории (= Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 28). Wien, 1991. С. 168 и след.
- ⁴ Ср.: Russel L. Ackoff, Fred E. Emery. On Purposefull Systems. Chicago; New York, 1972, passim.
- ⁵ См. в: О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978. С. 9 и след. О потемнианстве О. М. Фрейденберг и других «марристов» см. подробно, Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1976. С. 134 и след. Идеями О. М. Фрейденберг руководствовался Ю. М. Лотман и Э. Г. Мицц в статье «Литература и мифология» [Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1981. Вып. 546 (= Труды по знаковым системам. XIII). С. 35 и след.], где фольклор был рассмотрен в виде первого шага, уводящего человека от того ньюморфизма, который обуславливал, по мнению этих ученых, первобытное сознание.
- ⁶ См. в сб.: Фольклор. Поэтическая система. М., 1977. С. 23 и след. Один из источников этих взглядов — определение мира в: André Jolles. Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorable, Märchen, Witz (1930). Tübingen, 1982. S. 96 ff.
- ⁷ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (1944). Amsterdam, 1947. S. 66 ff.
- ⁸ Ср.: Claude Lévi-Strauss. Les structures élémentaires de la Parenté. (1947). Paris: La Haye, 1967, passim.
- ⁹ Ср.: Sigmund Freud. Das Unheimliche (1915) // S. Freud. Studienausgabe. Bd. V. Sexualeben. Frankfurt a. M., 1982. S. 263 ff.
- ¹⁰ См. также: И. П. Смирнов. Психодиахронология. Психомифология русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 350 и след.
- ¹¹ О концепции «food for thought» у каннибалистских племен см. подробно: I. M. Lewis. The Cannibal's Cauldron // Magic, Witchcraft, and Religion. An Anthropological Study of the Supernatural. 2 ed., comp. by A. C. Lehmann. Mountain View, Calif., 1989. P. 232.

- ¹² О космиче шаманских обществ см., например: *Mircea Eliade. Schamanismus und archaische Extasetechnik (Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase, 1951), übers von I. Köck. Frankfurt am Main, 1982. S. 249 ff.*
- ¹³ *Claude Lévi-Strauss. L'analyse morphologique des contes russes // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1960. Vol. III. P. 122 ff. русский перевод — К. Леви-Строс. Структура и форма (Размышления над одной работой Владимира Проппа) // Заграничные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С. 9—34.*
- ¹⁴ *Е. М. Мелетинский. Миф и историческая поэтика фольклора // Фольклор. Поэтическая система. М., 1977. С. 23 и след.*
- ¹⁵ О том, что космос мнится переделываемым только историческому человеку замечательно сказал С. А. Франк: «Мир не может сам себя переделать...» [С. А. Франк. Духовные основы общества (1930). М., 1992. С. 160]
- ¹⁶ См. особенно: *В. Н. Топоров. О ритуале: Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 7 и след.*
- ¹⁷ *F. W. J. Schelling. Texte zur Philosophie der Kunst. Stuttgart, 1982. S. 190*
- ¹⁸ См. также: *И. П. Смирнов. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов (= Wiener Slavistischer Almanach, Sbd. 4). Wien, 1981. С. 20 и след.*
- ¹⁹ *A.-J. Greimas. Sémantique structurale. Recherche de méthode. Paris, 1966. P. 183 ff.; Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сега. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1969. Вып. 326 (= Труды по знаковым системам. IV). С. 86 и след.*
- ²⁰ *В. Я. Пропп. Русская сказка. С. 245.*
- ²¹ Ср. анализ метафор, на которых держится сюжет сказки «Стыдливая барыня» *Б. Огибенин. О русской словесности и поэтике непристойного языка // Amour et érotisme dans la littérature russe du XXe siècle. Edité par L. Heller (= Slavica Helvetica, 41), Bern e. a. 1992. P. 220—201. Может показаться, что фаллический конив в «Щучьей голове» видится на метафорической синекдохе. Это не так. Фаллос — не просто часть тела, но орган, предназначенный для порождения новых существ, средство метафорического умножения тела. Именно поэтому он оказывается в состоянии в фольклорных текстах вести самостоятельную, независимую от его владельца жизнь.*
- ²² Ср. близкое к этому осмысление эротической сказки: *А. И. Никитин. Эротика в великорусских народных сказках // Художественный фольклор. 1929. IV—V. М., 1929. С. 124 и след.*
- ²³ К ритуальному фольклору мы надеемся обратиться в другом месте. Привносит ли он нечто новое в архаический обряд или является его реликтом в исторической культуре? — вот главный вопрос, которым обязан задаться тот, кто занимается ритуальным фольклором. После исследования В. И. Еремичевой («Ритуал и фольклор» Л., 1991, passim) стало ясно, что фольклорный человек понимал обрядовость как жизнь-из-смерти. Весьма вероятно, что архаическая обрядность доживает свой век в фольклорном обществе как периферийно-философское нежелание считаться с другим, чем жизнь, как *Tod-zum-Sein*.
- ²⁴ Ср. теорию эротического искусства, рисующего, по Ж. Батаю, саморастрату экзотического субъекта; см. хотя бы его предисловие к «Мадам Эдварда» — цит. немецкой перевод: *Georges Bataille. Das obszöne Werk. Übers. von M. Luckow. Reinbek bei Hamburg, 1972. S. 57 ff.*
- ²⁵ Ср. замечания Б. А. Успенского о соответствиях между сказочной эротикой и «антиповедением» (*Б. А. Успенский. «Заветные сказки» А. Н. Афанасьева // От мифа к литературе. Сборник в честь семидесятилетия Е. М. Мелетинского. М., 1993. С. 119 и след.*)

- ²⁶ Об этом индоевропейском ритуале см. подробно: **Т. В. Гашкелдзе, Вяч. Вс. Иванов.** Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. Т. 2. Тбилиси, 1984. С. 544 и след.
- ²⁷ О генезисе новеллистической сказки см. подробно цикл работ **Ю. И. Юдина**: 1) Русская бытовая сказка и народный театр // Писатель и литературный процесс. Курск, 1975. С. 100 и след.; 2) Русская народная бытовая сказка и история // Русский фольклор: XVI. Историческая жизнь народной поэзии. Л., 1976. С. 152 и след.; 3) Роль и место мифологических представлений в русских бытовых сказках о ховяине и работнике // Миф — фольклор — литература. Л., 1978. С. 16 и след.
- ²⁸ См. подробно: **И. П. Смирнов.** Диахронические трансформации... С. 11 и след.
- ²⁹ Когда **Ю. М. Лотман** писал об обязательной «биполярности» любой смысловой системы, он абсолютизировал именно историчность культуры; ср., например: **Ю. М. Лотман.** Феномен культуры (1978) // **Ю. М. Лотман.** Избранные статьи. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 34 и след.
- ³⁰ Ср.: **В. В. Иванов, В. Н. Топоров.** Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных жанрах // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895—1970). М., 1975. С. 74.
- ³¹ Ср. применительно к южнославянскому героическому эпосу: **Albert V. Lord.** The Singer of Tales. Cambridge, Mass., 1960, passim (**А. Б. Лорд.** Сказитель. М., 1994). Распространение этой идеи на народную лирическую песню восточных славян было предпринято в: **Г. И. Мальцев.** Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. Л., 1989, passim.
- ³² См. также, **Б. Н. Путников** Застава богатырская (К структуре былинного пространства) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1975. Вып. 365 (=Труды по знаковым системам. VII). С. 52 и след.
- ³³ Ср.: **Г. А. Левинтон.** Замечания к проблеме «литература и фольклор» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1975. Вып. 365 (=Труды по знаковым системам. VII). С. 76 и след.
- ³⁴ Ср. интересные замечания, касающиеся проблемы дефинируемости реальности: **Б. Гройс.** Объяснение как творчество // Беседа. 1984. № 2. С. 87—116.
- ³⁵ Знаменательно, что уничтожение необычного царства следует в этой былинке за победой представителей «адептивной» реальности (скоморохов) над его царем («Собакой») по ходу песенно-поэтического состязания; можно сказать, что былина тематизирует межжанровую эстетическую полемику; ср.: **В. Н. Топоров.** К интерпретации былинки «Путешествие Вавилы со скоморохами»: мифологические истоки и историческая подкладка // Балто-славянские исследования — 1983. М., 1984. С. 148 и след.
- ³⁶ Ср. исследование абсолютной позиции лидера в первобытном ритуальном действе: **A. M. Hocart.** Kings and Councillors. An Essay in the Comparative Anatomy of Human Society (1936). Chicago; London, 1970. P. 37 ff.
- ³⁷ См. также: **С. Ю. Неклюдов.** Время и пространство в былинке // Славянский фольклор. М., 1972. С. 33.
- ³⁸ Ср. о свадебных мотивах в былинке уже в: **А. М. Лобода.** Русские былины о сватовстве. Киев, 1904, passim.
- ³⁹ Понятно, почему богатырь выигрывает битву, не теряя сил, — с той «легкостью победы», которую констатировал применительно к былинке **А. П. Скафтынов** [Поэтика и генезис былины (1924). Саратов, 1994. С. 108 и след.].
- ⁴⁰ **Friedrich Schlegel.** Philosophie der Geschichte. München, 1971. S. 33.
- ⁴¹ Ср. сведение всей словесно-художественной эротики только к метафорическому (перверсивному) воображению: **Susan Sontag.** The Pornographic Imagination (1966) // Perspectives on Pornography. Ed. by D. A. Hughes. New York, 1970. P. 131—169.

- ⁴² Ср. о родстве сказочного Ивана и Змея: **В. Я. Пропп**. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. С. 254 и след.
- ⁴³ **А. И. Соболевский**. Великорусские народные песни. Т. 1—7. СПб., 1895—1902. В дальнейшем ссылки на это издание — в тексте статьи.
- ⁴⁴ Ср. расходящуюся с нашей трактовку иронии в фольклорной песне: **В. И. Еремина**. Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978. С. 148—149.
- ⁴⁵ Песни Печеры. Изд. подготовил Н. П. Колпакова, Ф. В. Соколов, Б. М. Добровольский. М.; Л., 1963. № 263.
- ⁴⁶ Ср. об аномативной направленности женского «истерического» творчества на разных этапах истории (маскулинизированной) культуры: **Christina von Brauch**. Nicht ich (Logik, Lüge, Libido). Frankfurt am Main, 1985, passim.
- ⁴⁷ О похабных частушках как «сняжающих» лирической фольклор см.: **О. В. Смолицкая**. Семантика мата и проблема семантического ядра частушки // Русская альтернативная поэзия XX века. М., 1989. С. 52 и след.
- ⁴⁸ **Е. Н. Елеонская**. Сборник великорусских частушек. М., 1914, № 3583. В дальнейшем ссылки на это издание — в тексте статьи.
- ⁴⁹ **Н. С. Трубецкой**. О метрике частушки (1927) // Н. С. Трубецкой. Избранные труды по филологии. М., 1987. С. 388—389.
- ⁵⁰ Ср. о нем особенно: **Renate Lachmann**. Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. München, 1994. S. 135 ff.
- ⁵¹ Ср., например: **John Dupré**. The Disorder of Things. Metaphysical Foundations of the Disunity of the Science. Cambridge e.a., 1993, passim.
- ⁵² Мы берем пословичный фольклор из: **В. И. Даль**. Пословицы русского народа (1853). М., 1957.
- ⁵³ **Г. А. Пермяков**. Пословицы и поговорки народов Востока. М., 1979. С. 21 и след.
- ⁵⁴ **Ю. И. Левин**. Провербальное пространство // Паремнологические исследования. М., 1984. С. 108 и след.
- ⁵⁵ См. также: **И. П. Смирнов**. Литературный текст и тайна (К проблеме когнитивной поэтики) // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 21. Wien, 1988. S. 287 ff.
- ⁵⁶ «Schöner Anschein» не составляет всей сущности народного искусства вопреки тому, что думал о нем И. Г. Гердер; цит. по: **Herder**. Ein Lesebuch für unsere Zeit. Berlin; Weimar, 1989. S. 92—93).

«Бесмысленно, пестро и даже смешно...»

Цвет в художественной системе русской народной гравюры

Б. М. Соколов (Москва)

В докладе, зачитанном на Випперовских чтениях 1975 года и опубликованном в сборнике трудов этой конференции¹, Юрий Михайлович Лотман описал важнейшие элементы поэтики русской массовой гравюры. Стержнем эстетического восприятия лубка он считал праздничные, театральные переживания, и связывал особенности художественной формы именно с такой культурной ролью народной картинки. За двадцать прошедших лет стала ясной точность предложенного подхода к теме. Положения доклада были успешно приложены этнографами и искусствоведами к целому ряду явлений протонародной культуры русского города — достаточно сослаться хотя бы на книгу А. Ф. Некрыловой «Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища»². Появились теории народного досуга Нового времени. Все они, в том числе принадлежащая В. Н. Прокофьеву концепция «третьей» культуры, промежуточной между ценностями образованного общества и крестьянским фольклором³, укладываются в систему координат, очерченную Юрием Михайловичем. Нужно отметить, что представление о театральном потенциале лубочного изображения и слова согласуется и с высказываниями ученых прошлого — Снегирева, Забелина, Ровинского, Федорова-Давыдова, Алексеева — о природе лубка⁴.

Типология художественной формы лубка и ее культурная детерминация могут быть дополнены историческим рассмотрением источников и элементов этой формы. Определяющим качеством художественной структуры здесь является не столько совершенство, сколько сложность, — качество, которое авторы прошлого века охарактеризовали интуитивным термином «причудливость»⁵. Сложность формы и устойчивость феномена лубка в русской культуре объясняется, на наш взгляд, необычайно тесным соприкосновением в его развитии художественных, эстетических и экономических факторов. Внешне история русской народной картинки выглядит как история порчи ею своих образцов и усвоенных из профессионального искусства приемов. Однако с точки зрения его культурной роли лубок все-таки развивается, а не деградирует со временем, потому что неуклонное снижение художественного качества, начинающееся со второй половины восемнадцатого века, компенсируется возникновением совершенно новых и насущных для протонародной культуры функций⁶.

Лубок девятнадцатого столетия — это не столько источник знаний, предмет для молитвы или любования, сколько культурный объект, ассоции-

рующийся у потребителя с переживаниями театрального, и, шире, игрового типа. Многочисленные свидетельства показывают, что «сноя», посвященная аудитория была снисходительна к любым «безобразиям» изображений и подписей, и ценила прежде всего качество предлагаемой лубком игры. Под игрой имеется в виду коллективное общение зрителей с лубком, начинающееся с запрограммированного интереса к его разглядыванию, чтению и толкованию, а кончающееся всплеском праздничных переживаний и праздничным же эмоциональным единением. Кризис традиционной культуры, ослабление навыков общения — и в городе, и в деревне — придавали лубку исключительную социальную значимость. Предлагаемое здесь понятие «игрового лубка» шире, чем «театральность». Оно отражает готовность посвященного зрителя вступать во взаимодействие не только с «правильным» лубком, содержащим текст-сценарий, изображение-сценографию, и так далее, но и с совершенно испорченной или непонятной картинкой, при условии сохранения в ней хоть каких-то знаков, сигналов, что это лубок⁷.

Одним из главных выразительных средств лубочной гравюры является ее раскраска. Она всегда производилась от руки и была особенно прочно связана с фольклорной составляющей «третьей» культуры. Способ наложения цвета со временем менялся, и его «олубочивание» отражало культурную динамику народной картинки.

Первые русские гравюры массового производства — бумажные иконы второй половины XVII века — тонировались красным, желтым и вишневым, то есть цветами, унаследованными от иконописи. Интересно, что с самого начала соблюдалась условность графического изображения: небо не закрашивается, а остается белым фоном (хотя, буквально копируя икону, раскрасчики должны были бы сделать его желтым). «Фольклорные» по манере исполнения листы, такие как «Притча из Зерцала» о загробном явлении блудной девицы своему духовному отцу, раскрашены густыми яркими красками, пятна которых «сталкиваются» на орнаменте рамки⁸. Праздничное сочетание чистых ярких тонов увеличивает «пригожество» (осудительное выражение из патриаршей грамоты конца XVII века)⁹ и сказочную остраненность гравюры.

Артистично раскрашена «Библия и Апокалипсис» Василия Кореня, шедевр жанра «*biblia pauperum*» конца допетровской эпохи¹⁰. В листах этой «картинной книги» оставлены белыми только небольшие участки фона и нагие фигуры первых людей. Многослойное наложение красок, узоры и контуры, проведенные красным по желтому, приближают графическое изображение к живописи, родство с которой Библия Кореня все еще сохраняет.

Раскраска массовой гравюры на дереве производилась четырьмя-пятью красками, тщательно, с подбором соотношений цветов и с бережным отношением к силуэту. Однако она уже становится относительно независимым элементом изображения. Метафизически и технически цельный образ древнерусской иконы сменяется полем бумажного листа с лежащими на нем покрытыми краской силуэтами. Вначале раскраска лубков производилась са-

мими резчиками: так, сын Василия Кореня, «гуляющий человек» Алешка подряжался и «резать доски», и «росписывать» оттиски «розыными красками».

В течение восемнадцатого века лубочная раскраска испытывает два влияния: расширяющегося рынка сбыта и фольклорного декоративного вкуса. Это приводит к выработке своих канонов цвета, сочетающих правдоподобие, сказочность и декоративность. «Не отступая от образцов, утвержденных вековой давностью, красят коней зеленою краскою, деревья сандалною [синей], наряды суриком, здания синим, подходящим к фиолетовому цвету», — сообщает о современном ему состоянии традиции текст 1820-х годов, принадлежащий первому исследователю народной картинки И. М. Снегиреву². Интенсивные звонкие цвета придавали лубкам праздничную яркость и броскость; покупатели ценили в картинах и то, как они «резко выдаются красными, пунцовыми и желтыми пятнами на закопченных стенах». В особенном почете был сурик. Представление о лубочной раскраске как о преимущественно красной зафиксировано в сатирическом журнале эпохи Екатерины II: повествователю во сне измазали лицо красным соком и — «начал я походить тогда на Евдона и Берфу, которых видал в Москве на Спасском мосту в продаже»³.

Каждый лист раскрашивался не просто «поярче», а с соблюдением законов цветовой композиции. Например, колорит лубка первой половины века «Знай себя, указывай дома»⁴ тоже основан на красном, но тщательно сбалансирован. Два пятна красного тона лежат на камзолах по углам изображения, посредине которого — оранжевая с сиреневым фигура слуги. Между красными, желтыми и оранжевыми заливками помещены контрастирующие с ними зеленая и сиреневая («эхо» зеленого чувствуется в правой части листа). Раскраска залы дает общий золотистый фон, алая рамка «обнимает» изображение и поддерживает второй основной его цвет. Раскраска в целом приглушает пространственность сцены, приводит ее к плоскости, позволяет воспринимать лист и как изображение, и как декоративный предмет.

Решительное «олубочивание» цвета в народной картинке началось со времени массового производства лубка на меди, то есть с середины восемнадцатого столетия, и продолжалось до конца прошлого века. Тщательная раскраска сменяется «цветкой», раскраской «по ногам и по носам». Этот подсобный деревенский промысел описывает содержатель сельской литографии И. А. Гольшев: «Работница, получившая тысячу или сотню картинок, вместе с детьми своими или сестрами покрывает сначала всю тысячу или сотню желтой краской, раскидывая на пол уже окрашенные для подсушки; потом всю серию покрывают малиновою, красною, затем голубою и, наконец, зеленою красками; этим и кончается вся работа»⁵.

Скорость и дешевизна начинают входить в противоречие с качеством, со смыслом изображения. Снегирев называет такую раскраску «испещрением», поскольку основным требованием к работе стало заполнение листа цветными пятнами, поддерживающими его единство и оживляющими изображение. Пример такой обработки — лист 1820-х годов «Веселое гулянье на

мышах»; он раскрашен даже не мазками, а ударами кистей: маленькие кисточки испещрили позем, большие — «нарядили» в красные кляксы деревья, здания и экипажи¹⁸. «Испещрение» устанавливает качественно новые взаимоотношения между предметом и его цветовой фактурой. Цветовое пятно отделяется от силуэта и начинает путешествовать по изображению, украшая его и играя с его графической основой. Тем самым, оно становится новым художественным средством народной картинки. Однако, как и в гравировании лубка, творческие моменты тесно переплетены с экономическими. «Где перешло за контур рисунка, или не дошло, или краска легла на лицо, — не разыскалось, — сообщает Гольцшев, — да иначе и быть не могло, потому, что такие картинки раскрашивались скоро и притом щетинными кистями»¹⁹.

Следует подчеркнуть, что раскраска «по носам» — именно семейный, а не индивидуальный промысел, в нем участвовали даже десятилетние и пятилетние дети. Соответственно, результаты такой работы оценивались пишущими о лубке крайне невысоко. Даже И. Д. Сыгин, в начале своей деятельности причастный к производству лубков, в мемуарах как бы открепивается от них. «Раскраска производилась до невероятности грубо, — пишет он, — ...по своему качеству это походило на обыкновенное детское раскрашивание картинок, когда нос у солдата мог быть голубой, а сапоги красные»²⁰. Еще одна цитата. «Полоса синей краски захватывала на картине избы, одежду действующих лиц и туловище лошади, полоса зеленой шла по ногам людей и лошадей, а красной были «расцвечены» небо и купы деревьев выходило бессмысленно, пестро и даже смешно»²¹. «Пестрота» позднего лубка внешне похожа на «блещущие краски» многоцветных фабричных репродукций, производство которых набирает обороты как раз в это время. Варшавские, петербургские, да и сыгинские хромофотографии начинают теснить раскрашенный «простовик» на стенах изб и квартир²². Тем не менее, наблюдатели крестьянского быта, считавшие, что лубки приобретаются «исключительно в виде украшений», были неправы. «Что-то утрачено из того, что было в простовике, — сетует один из авторов начала нашего века, восхваляющий «изящество» сыгинских обновленных листов, — что именно — формулировать трудно: наивность, своеобразная оригинальность, самостоятельность»²³. Действительно, даже самый «бессмысленный» и «смешной» лубок имел коренное отличие от типографской продукции. Это — элемент игры, который чувствовали не одни только простонародные зрители «картиночек».

Обращает на себя внимание тон, в котором писатели и мемуаристы прошлого столетия описывают раскрашенные лубки. В повести Гоголя «Портрет» читатель вместе с Чартковым рассматривает плод «самородного дарования русского человека», «город Иерусалим, по домам и церквам которого без всякой церемонии прокатилась красная краска, захватившая часть земли и двух молящихся русских мужиков в рукавицах»²⁴. Московский старожил вспоминает рынок у Никольских ворот: «Были картины раскрашенные, но как! Например, по всем воротникам донских казаков проведена одна линия, и кажется, что у целой сотни казаков один воротник, а размахнувшаяся рука

живописца и неба немного прихватила, а там и трава, и облака зеленые, и коричневые деревья, и мундир начальника полка, да, кстати, и голубая лошадь вместе с рекой, в которой, по несчастью, выкупался конь»². «Над раскрашиванием картин цветильщицы долго не задумываются», — пишет неизвестный журнальный обозреватель, — «часто случается, что, например, лошадь окрашивается в куркумовый или желтый цвет, всадник в красный, а голова лошади в зеленый. Ничего, — все сойдет»³.

Во всех трех случаях описания выдержаны в юмористическом ключе, авторы насмешливо перечисляют многочисленные нелепости раскраски. Не значит ли это, что раскраска достигла своей цели, — вольно или невольно сделала наблюдателей зрителями, заинтересованными и задетыми «бессмысленной, пестрой и смешной» картинкой? Разумеется, раскраска «по носам» далека от «реализма» и «изящества» и профессиональной, и полупрофессиональной гравюры⁴. Однако она близка знаковой и игровой природе художественных средств лубка.

Аудитория, принимавшая лубок как «свое», не удивлялась красному небу, зеленым облакам и голубым коням. Для нее это был особый мир, украшенный по своим законам. Чрезмерная «правильность» раскраски могла даже повредить впечатлению. Так, на одном из отрисовок литографии последней трети прошлого века «Петр Великий у князя Меншикова» цветильщики заполнили красками весь лист, не исключая и голубого неба⁵, — и этим разрушили художественную систему раскраски, основанную на домысливании пятна, на игре с ним, на чтении «знаков».

Законы лубочной раскраски соблюдены, например, в листе того же времени «Песня: Ах, что на небе светло»⁶, несмотря на несоответствие изображения тексту. На парне оказался не «голубой кафтан», а красная поддевка: раскрасчику важнее было создать общую цветовую гамму листа, а не проиллюстрировать слова песни. Созданные гравером тоненькие деревья с тщательно проработанной листвой превращены цветильщиком в грубые зеленые пятна с толстыми красными стволами. Этому тоже есть оправдание (и применение): пятно спорит с рисунком, не уничтожая, а дополняя его. Цветовые полосы и пятна балансируют между изображением и «испещрением», орнаментом. Они были и знаками земли, воды, одежды, и украшением листа, и свободной, как бы случайной, а на самом деле подобранной игрой цветовых соотношений. Они были также знаками, подающими сигнал к «игре с лубком».

Привлекательность лубка, собиравшая возле него толпу, в большой степени связана со «смешной» игрой красок. Это — следствие «бессознательного», но богатого фольклорного творчества «цветильщиков». «Игра» крестьянской семьи с красками и кистями, пусть даже рожденная нуждой, продолжалась в игре лубка со зрителями. Игра красок вошла в художественную систему народной гравюры и стала устойчивым компонентом ее языка. Именно поэтому самые «безобразные» варианты раскраски вызывают положительные переживания у посвященного в «игру» зрителя. Раскраска

позднего лубка делается все причудливее и, тем самым, все более укорененной в «игре красок».

Таким образом, крайняя точка отхода лубка от колористических принципов иконы и профессионального изобразительного искусства является в определенном смысле апогеем его «своеобразной оригинальности». Интересно, что эпоха возмущения «безобразием» лубка сменилась временем восхищения им как «великим искусством» прежде всего благодаря художникам начала двадцатого века, которые на свой лад отказывались от ценностей академической школы. Они первыми почувствовали устойчивость и силу художественных средств «простовика». Пройдет всего несколько лет после победы фабрики над «щетинной кистью», и Кандинский с Ларионовым будут бродить по базарам и искать «источники исех начал» искусства именно в «ангелах и архангелах, «хваченных» анилином вдоль и поперек»²⁰.

Примечания

- ¹ Ю. М. Лотман. Художественная природа русских народных картинок // Народная графика и фольклор в России XVII—XIX вв. М., 1976. С. 247—267.
- ² А. Ф. Некрылова. Русские народные городские праздники, увеселения и ярилица. Конец XVIII — начало XX века. Изд. 2-е. Л., 1988.
- ³ В. Н. Прокофьев. О трех уровнях художественной культуры нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 6—28.
- ⁴ См.: И. М. Снегирев. О лубочных картинках Русского народа. М., 1844. С. 11, 31; И. Е. Забелин. Заметки о памятниках простонародной литературы // Библиографические записки. 1892. № 2. С. 79—83; Д. А. Ровинский. Русские народные картинки. Кн. 5. СПб., 1881. С. 256; А. А. Федоров-Давыдов. К вопросу о социологическом изучении старорусского лубка // Ин-т археологии и искусствознания. Труды Социологич. секции. I. М., 1927. С. 78—120; В. М. Алексеев. Китайская народная картина: Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. М., 1966. С. 40.
- ⁵ См., напр.: И. М. Снегирев. О лубочных картинках Русского народа. С. 31.
- ⁶ См.: Б. М. Соколов. Художественный язык русской народной графики 17—19 веков: К проблеме взаимодействия социальных и эстетических черт в массовых формах искусства. Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1994. С. 8, 21.
- ⁷ Обоснование понятия «игрового лубка» предложено в статье: Б. М. Соколов. «Игра с лубком»: Художественная система русской народной графики и городской праздничный фольклор // Вопросы искусствознания. 1994. № 4. С. 151—168
- ⁸ The Lubok: Russian Folk Pictures 17th to 19th Century. Leningrad, 1984. Илл. 2.
- ⁹ Окружная грамота патриарха Иоакима. См.: Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археологическою экспедициею Имп. Академии наук. Т. 4. СПб., 1836. С. 254—255, № 200.
- ¹⁰ См.: А. Г. Сакович. Народная гравируемая книга Василия Кореня. 1692—1696. М., 1983.
- ¹¹ А. Г. Сакович. Народная гравируемая книга Василия Кореня. С. 126.
- ¹² И. М. Снегирев. Указ. соч. С. 4.
- ¹³ Наблюдение принадлежит И. Е. Забелину: И. Е. Забелин. История Москвы. Ч 1 М., 1905. С. 643—644.

- ¹⁴ The Lubok. Илл. 20.
- ¹⁵ **И. А. Гольцшев.** Картинное и книжное народное проиваводство и торговля: Рассказ И. А. Гольщева, основателя и владельца литографии в слободе Мстера // Русская старина. 1886. Т. XLIX, март. С. 686—687.
- ¹⁶ The Lubok. Илл. 89.
- ¹⁷ **Д. А. Ровинский.** Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв. Т. 1. СПб., 1895. Стб. 251.
- ¹⁸ [И. Д. Сытин]. Жизнь для книги: И. Д. Сытин. Страницы пережитого. Современники о И. Д. Сытине. М., 1985. С. 57—58.
- ¹⁹ **Н. М. Астырев.** На таежных прогалинах: Очерки жизни населения Восточной Сибири. М., 1891. С. 54—55.
- ²⁰ См., напр.: **Н. М. Астырев.** На таежных прогалинах. С. 55—56, 61—62.
- ²¹ **А. Кальмыкова.** Русские лубочные картины в их просветительном значении для народа за последнее 75-летие нашей жизни // Полвека для книги. М., 1916. С. 185.
- ²² **Н. В. Гоголь.** Собр. соч. в 6 тт. Т. 3. М., 1959. С. 71—72.
- ²³ Ушедшая Москва: Воспоминания современников о Москве второй половины XIX века. М., 1964. С. 79.
- ²⁴ Лубочные, или народные картинки // Книжный вестник. 1891. № 6/7. Стб. 265.
- ²⁵ Ср. гравюру «Семики, или Гулянья в Марьиной роще» 1845 года, выполненную в полупрофессиональной, смешивающей академическую и фольклорную традиции, манере: The Lubok. Илл. 131.
- ²⁶ The Lubok. Илл. 156.
- ²⁷ Там же, илл. 154.
- ²⁸ См.: **А. В. Повелкина, Е. Ф. Ковтуз.** Русская живописная вывеска и художники авангарда. Л., 1991. С. 71.

Образ тела или *gradatio* в «Похвальном слове Кирилу-Философу» Климентя Охридского

М. И. Лекомцева (Москва)

«Похвальное слово Кирилу-Философу» Климентя Охридского — один из первых памятников оригинальной славянской письменности, но интерес к нему определяется не только тем, что знание истоков или исходной фазы развития славянской литературы — неперемнное условие понимания всего эволюционного процесса, приведшего к современному состоянию и соотношению славянских литератур, но и тем, что это произведение можно отнести к одному из самых существенных знаков, свидетельствующих о глубокой семиотической революции, пережитой славянами в IX—X веках и связанной с их вхождением в мировую христианскую цивилизацию.

Это произведение как сложный знак и как целостная структура состоит из более простых знаков и более частных структур. Одной из таких структур, предполагающих и особый тип знаков, является риторическая структура произведения.

Как пронизательно заметила Р. Лакманн, риторическая система представляет собой «вторичный язык» («*secundäre Sprache*»), надстроенный над «первичным языком» («*primäre Sprache*») — языком повседневного общения. Этот вторичный язык воплощает в себе опыт развития «пространства общения», в который входит не только классификация и иерархия видов речевого общения, но и обусловленный всей культурой и идеологией соответствующего общества контекст (Lachmann 1994: 14; Лотман 1974).

Очевидным образом правила образования фигур и тропов в риторике могут быть соотнесены с грамматическим уровнем этого языка. Как можно представить себе его семантический уровень?

«Знаки первичного кода переходят в код более высокого порядка, в котором, можно так сказать, их способность быть знаками становится объектом» (Lachmann 1994: 11).

Вопросы семантического построения единиц этого языка и проблемы их референциального соотнесения представляют собой интерес с разных точек зрения: это может быть задача определения смысла некоторой составляющей (в данном случае, например, риторической фигуры) семиотической системы (здесь — риторики). Это может быть задача конкретного установления тех значений, того семантического контекста, в котором засвидетельствовано определенное употребление какой-то риторической фигуры. Последний

вариант постановки проблемы представляется пока предпочтительным: попытка определения конкретного значения фрагмента риторического текста будет способствовать и решению первой задачи, и созданию представления о тех единицах словаря — образах, которые появляются только во «вторичной» — риторической — языковой системе.

В настоящей работе будет рассмотрена та часть «Похвального слова Кирилу-Философу», которая представляет собой собственно прославление младшего Солунского брата — она формально отмечена повторением слов «славлю» или «блажен» в начале каждого предложения этого фрагмента.

Сам повтор используется Климентом Охридским и часто, и искусно в этом произведении (*Лекомцева 1980*).

На фоне сложной игры повторами на чисто семантическом, фонологическом или метрическом уровнях, характерной для «Похвального слова», в рассматриваемой части его возникает как бы элементарная фигура повторения — анаколона (славлю..., славлю..., славлю...). Эта фигура задает «рамку» и уже предполагает некое единство того, что составляет объект прославления. Смысл же самого повторения, как кажется, удалось «проартикулировать» (конечно — не до конца и не навсегда) только в новое время. Подводя итоги исследованиям повтора, Жиль Делез писал: «...повторение <...> в себе самом есть синтез времени — „трансцендентальный“ синтез времени. Оно есть разом повторение Прежде, Теперь и После. Оно составляет во времени прошлое, настоящее и даже будущее. Настоящее, прошлое и будущее составляют во времени одновременно, хотя бы между ними и существовало некое качественное или природное различие, пусть даже прошлое следовало бы за настоящим, а настоящее — за будущим <...> И если мы можем присоединить будущее, или После, к двум другим структурам повторения, Прежде и Теперь, происходит это потому, что эти соотносительные структуры не составляют синтез времени, не открыв, не сделав возможным в этом времени некое будущее: к повторению, которое связывает и составляет настоящее, к повторению, которое стирает и составляет прошлое, присоединяется, в соответствии с теми или иными их сочетаниями, повторение, которое спасает... или не спасает» (*Делез 1992: 294—295*).

Повтор как форма семиотического вхождения в надвременную сферу (что предполагает и его функцию сакрализации) относится к древнейшим риторическим фигурам и соответственно к наиболее устойчивым характеристикам владения определенной семиотической системой (*Лекомцева 1994b*).

Поэтому можно сказать, что смысл сакрализации или освящения сообщаемого в рассматриваемом фрагменте «Слова» относится к самым понятным — тем более, что выражается это повторение глаголом «славлю»-«блажж», основа которого повторяется в определении Кирилу-Философа — «блаженного». [Здесь хочется заметить, что слова Жюль Делеза о повторении, «которое спасает... или не спасает», удивительным образом «пророчесствуют назад»: «Похвальное слово» Климента — Епископа Величского было одним из существенных факторов, способствовавших канонизации Со-

лунских братьев (*Бильбасов 1868*). С другой стороны, оно «не спасло» их от последующего «исключения» из состава лика святых. Но действие «Похвального слова» и особенно сейчас рассматриваемого фрагмента его продолжалось (вместе с другими, в том числе и с неисповедимыми, силами) — и пришла повторная канонизация «равноапостольных братьев Кирила и Мефодия» (*Наумов 1983*).

Что же — кого же (здесь пока простирается область неизвестного — поэтому невозможно заранее определить, одушевленным или неодушевленным с точки зрения языка должно быть это местоимение) прославляет-освящает святой Климент?

«...Славлю твои уста, о блаженный отец Кирил <...> Славлю <...> твой язык <...> Славлю <...> лицо твоё <...> Славлю <...> твои очи <...> Славлю <...> твои зеницы <...> Славлю <...> твои руки <...> Славлю <...> твои персты <...> Славлю <...> твоё нутро <...> Славлю <...> твои ноги <...> Славлю <...> твои стопы <...> Славлю <...> твою душу <...> Славлю <...> твои персты <...> Славлю <...> твоё нутро <...> Славлю <...> твои ноги <...> славлю <...> твою церковь <...> Славлю этот город...»

Уже первые исследователи Севастьяновского списка «Слова» обратили внимание на то, что здесь переписчик после предложения «Славлю твою душу <...>» повторил слова «Славлю... твои персты <...> Славлю... твоё нутро <...> Славлю твои ноги <...>» (*Срезневский 1867: 55*). Этот фрагмент текста можно исключить из настоящего рассмотрения и представить последовательность прославляемого следующим образом: уста, язык, лицо, глаза, зрачки (зеницы), руки, пальцы (персты), нутро, ноги, стопы, душа, церковь, (этот) город.

Другими словами можно сказать, что перед нами абрис человека, представленный обычными видимыми знаками — устами-лицом-глазами-зрачками-руками-пальцами-ногами-стопами, и образ человека «изнутри» — это его язык, его нутро, его душа, видимые — по крайней мере душа и нутро (к языку это относится в некоторых основных смыслах равным образом) только «мысленным взором». Эти знаки человека «извне» и «изнутри»¹ образуют знак «целостного человека», который встраивается в триаду человек-церковь-этот город.

Как писал О. Шпенглер, для античной эпохи идеальным образом человека и вообще «идеальным типом протяженности» являлось «чувственно-наличное отдельное тело» (*Шпенглер 1923: 181*). Принцип статуарности он считал ведущим для дохристианского Средиземноморья.

А. Ф. Лосев, развивая эту мысль, показал, что в античности и человеческая душа, и идеи у Платона, и атомы у Демокрита считались материальными, а следовательно и протяженными, и в принципе доступными для внешнего наблюдения, только бы удалось построить доказательство — демонстрацию, как это было, например, в стереометрии (*Лосев 1993*).

С. С. Аверинцев, сравнивая образ «человека внешнего» античности с образом человека, предстающего со страниц Библии, показал, что библейская

традиция в противоположность античности развивает образ «человека внутреннего» — человека, у которого «горит сердце», «алчет душа», радуется и страдает «внутри», а язык «славит Бога». Он писал: «Вообще выявленное в Библии восприятие человека ничуть не менее телесно, чем античное, но только для него тело — не осанка, а боль, не жест, а трепет, не объемная пластика мускулов, а уязвимые „потаенности недр“, это тело не созерцаемо извне, но восчувствовано изнутри, и его образ слагается не из впечатлений глаза, а из вибраций человеческого нутра» (Аверинцев 1977: 62).

Уже у апостола Павла можно увидеть синтез этих образов и развитие концепции «тела=плоти — тела душевного — тела духовного».

Климент Охридский начинает прославление Кирилла-Философа с уст — видимого знака слова, что предполагает — или соотносится с тем *mundis ordinis*, с тем порядком мира, когда «в начале было Слово». «...Славлю твои уста, о блаженный отец Кирилл, благодаря которым и через мои уста истекла духовная сладость».

Следующим объектом прославления становится язык — соответствие знака слова в «человеке внутреннем»: «Славлю язык твой многогласный, благодаря которому и для моего языка (народа) заря божественной безначальной Троицы, воссияв, отогнала мрак греховный». Здесь совершается минимальное переключение: если после уст прославляется язык, то в семеме «язык» сохраняется «анатомический» смысл, — однако следующее за этим обоснование прославления явным образом использует полисемию рассматриваемой семемы, подчеркивая значения «langue» — язык как славянский язык и/или как славянский народ. Язык как кульминация, как возрастание в бесконечной степени значения «слово» предполагает — или не исключает — и значение «начального слова» как «начального закона». Но то, что в «Похвальном слове» смысл первого обоснования («истекла духовная сладость») и смысл второго обоснования («заря божественной безначальной Троицы, воссияв, отогнала мрак греховный») в высшем смысле синонимичны, заставляет считать «уста» как видимый знак «слова» и «язык» как невидимый знак «слова» в данном контексте в принципе синонимичными, хотя уже содержащими в себе возможность рассмотрения одного и того же в разной степени.

Далее выделяется блок из трех знаков, характеризующихся сходным образом. «Славлю многопресветлое лицо твое, озарившееся Святым Духом, благодаря которому и моему лицу воссиял свет понимания Бога и искоренилась ложь многобожия. Славлю златозарные очи твои, благодаря которым и с моих глаз была снята слепота непонимания — и воссиял свет понимания Бога. Славлю твои зеницы ангела, озарившиеся Славой Бога, которые, прогнав слепоту моего сердца, просветили словами, вдохновенными Богом».

Лицо, очи и зеницы, как видно из этого текста, оказываются самым образом связанными со светом — они озарены особым светом и они озаряют особым светом. Можно сказать, что они являются знаками света в той же мере, в какой уста и язык являлись знаками слова. Называние Бога

Богом Слова и Светом от Света указывает на путь понимания значений «слова» и «света» как эквивалентных в данном контексте.

«Лицо» и «очи» оказываются в таком окружении почти эквивалентными: они «озарившиеся Святым Духом» и «златозарные» — результатом их воздействия стало то, что «воссиял свет понимания Бога».

Следом за этим идет прославление зрачков — зениц — «зениц ангела»², «озарившихся Славой Бога» — т. е. трансцендентным светом. Очи и зеницы оказываются связанными признаком возрастания степени света, который они излучают, и дают возможность видеть здесь Gradatio³. Рассматривая этот фрагмент в обратную сторону, можно отчетливо увидеть Gradatio⁴ и в соотношении «лицо» — «очи» — оно аналогично соотношению «очи» — «зеницы». Последовательное фокусирование взгляда на лицо — глаза — зрачки проводится как аналог движения от понимания «отсутствия истины» в многобожии — через понимание Бога — к просвещению «сердца» словами, вдохновенными Богом.

Намек на Gradatio в отношении «уста» — «язык» теперь можно считать более явным и трактовать и эту пару значений — знака «слова человека внешнего» и знака «слова человека внутреннего» как связанную «восхождением в степени»: слово, представляющее слово, и слово, представляющее язык.

В результате рассмотрения приведенной выше части можно сказать, что она состоит из двух фигур Gradatio — двухчленной и трехчленной, которые находятся в отношении эквивалентности друг к другу.

После этого Климент Охридский переходит к прославлению рук и пальцев Кирила-Философа: «Славлю пречестные руки твои, благодаря которым на мой народ сошло облако понимания Бога, напоив своею божественно облачною росой изгоревшие от засухи греха сердца наши. Славлю движимые Богом пальцы твои, благодаря которым была написана моему народу свобода от ига греха».

Как лицо и глаза, руки оказываются причастными к возрастанию «понимания Бога». Прояснить этот отрывок может разработанное Св. Григорием Нисским представление о человеке — образе Бога: «...Содействие рук помогает и потребности слова. И кто услугу рук назовет особенностью словесного естества, тот не совсем погрешит. Обращаясь умом не только к этой общей и с первого взгляда представляющейся мысли, что при даровитости рук означаем мы слово письменами (ибо не чуждо в нас словесного дара и это, — говорить посредством письмен, и, некоторым образом беседовать рукою, сохраняя звуки в буквенных очертаниях), но имея в виду и другое, утверждаю, что руки содействуют произнесению слова <...>

И поелику человек есть словесное некое живое существо, то нужно было устроить телесное орудие, соответствующее потребности слова. Как видим, что музыканты с родом орудий соображают музыку, на лире не свиряют, и свирели не употребляют вместо гуслей; так, подобным сему образом, и для слова нужно было соответствующее устройство орудий, чтобы, согласно с потребностью речений, изглашалось слово, образуемое голосными членами. Для сего-то приданы человеку руки <...>

Если бы человек лишен был рук, то у него, без сомнения, по подобию четвероногих, соответственно потребности питаться устроены были бы части лица, и оно было бы продолговато, и утончалось бы к ноздрям, у рта выдавались бы губы мозолистые, твердые и толстые, способные щипать траву. Между зубами вложен был бы язык, отличный от теперешнего, мясистый, упругий и жесткий, помогающий зубам, или влажный и по краям мягкий, как у собак и прочих сырокожных животных, вращающийся в промежутках острого ряда зубов, посему, если бы у тела не было рук, то как образовался бы у него членораздельный звук, когда устройство рта не было бы приспособлено к потребности произношения? Без сомнения, необходимо было бы человеку или блеять, или мычать, или лаять или ржать, или реветь подобно волам и ослам, или издавать какое-либо зверское рыканье. А теперь, когда телу дана рука, уста свободны для служения слову. Следовательно, руки оказываются принадлежностью словесного естества: Творец и их примыслил для удобства слову» (*Григорий Нисский 1995: 9—10, 12—13*).

В этом контексте, связывающем речевые органы и руки, Климент Охридский подчеркивает, насколько значимым является то, что Кирилл-Философ создал со своим братом Мефодием славянскую азбуку и сделал первые переводы Евангелия и литургических текстов, положивших начало официальной христианизации южных и восточных славян. Руки и пальцы, находящиеся в отношении, подобном тому, которое связывало глаза и зрачки, в свою очередь оказываются соотношенными со знаком слова — устами и языком, можно сказать, они тоже становятся знаками слова, с их помощью возрастает «понимание Бога» и соответственно «свобода от ига греха».

Таким образом, Gradatio используется при построении «блока», с одной стороны, и выступает как конструктивный прием при соединении «блоков», с другой.

Далее прославляется то, что относится к «человеку внутреннему»: нутро. «Славлю златозарное нутро твое, благодаря которому истекла на мой народ вода Жизни, свыше сходящая твоими молитвами». Это нутро также златозарно, как и глаза (см. выше) — светоносность характерна для Кирилла-Философа как в его аспекте «человека внешнего», так и в его аспекте «человека внутреннего».

«Вода жизни» эквивалентна «слову» и «свету», как было уже отмечено (*Лекомцева 1994а*), и «нутро» оказывается «проводником» воды жизни — слова — света по вертикали.

Соответствующая горизонталь определяется в следующих прославлениях: «Славлю светозарные ноги твои, благодаря которым ты как солнце обошел весь мир, проповедуя учение, вдохновленное Богом. Славлю златозарные стопы твои, которыми ты направил наши заблудившиеся стопы на путь истинный.» Здесь со всей очевидностью проявляется в широком смысле рифма, построенная на Gradatio: отношение «ноги» — «стопы» совершенно аналогично отношению «руки» — «пальцы». В свою очередь эти двучленные

Gradatio, хотя и являются упрощением трехчленного Gradatio «лицо» — «глаза» — «зрачки», все же соотносятся с ним.

После того, как был дан образ человека, соотносимый с «телом-плотью», Климент Охридский славит душу Кирила-Философа: «Славлю пресвятую душу твою, благодаря которой и у моей души струпья греха исцелились, и разум водворился в сердцах наших благодаря словам Духа». Душа или тело душевное в Библейской традиции выше плоти или тела плотского. Это восхождение к телу духовному от тела плотского особенно подчеркивал апостол Павел, когда говорил коринфянам: «Вы еще плотские» (1 Кор. 3 3). Поэтому можно рассматривать «душу» связанной фигурой Gradatio со всем предыдущим отрывком, описывающем «тело плотское».

Теперь, когда подготовлено ожидание появления «тела духовного», идет прославление: «Славлю пречестную твою церковь, в которой лежит исполненное разума богоглавое творение твое». Сделанные Кирилом-Философом переводы богослужебных книг воплощают его дух, но образом тела духовного является и «пречестная церковь». Здесь важно обратить внимание на то изменение в представлении о человеке, которое произошло в Библейской традиции по сравнению с античной (и другими мифологическими традициями). Этот разрыв с традицией понимания человека как микрокосма, в точности соответствующего макрокосму, Григорий Нисский описывает так: «Как низко и недостойно естественного величия человека представляли о нем иные из язычников, величая, как они думали, естество человеческое сравнением его с этим миром! Ибо говорили: человек есть малый мир, состоящий из одних и тех же со вселенною стихий. Но, громким сим именованьем воздавая такую похвалу человеческой природе, сами того не заметили, что почтили человека свойствами комара и мыши, потому что и в них растворение четырех стихий, отчего какая-либо большая или меньшая часть каждой из них непременно усматривается в одушевленном, а не из них неестественно и составиться чему-либо одаренному чувством. Посему что важного в этом, — почитать человека образом и подобием мира, когда и небо переходит, и земля изменяется, и все, что в них содержится, переходит... Но в чем же по церковному учению состоит человеческое величие? Не в подобии тварному миру, но в том, чтобы быть по образу естества Сотворившего» (Григорий Нисский 1995: 20—21).

Можно считать, что в рассматриваемом фрагменте Климента Охридского совершается двойное Gradatio: от души, прославленной в предыдущей части, к духу Кирила-Философа, воплотившемуся в его переводах, — к его телу духовному, и от тела духовного к церкви — образу Тела Господня на земле.

Последнее прославление связывается с самым первым. Это делается с помощью слова, введенного в первое славословие, — «блаженный»: блаженный отец Кирил — так было в начале; в конце идет прославление: «Блажен город тот, что принял третьего совершителя дела Божьего, благодаря которому (делу Божьему) он исполнил оставшееся для Высшего Света, — там явился ему блаженный сон. Таким образом с ними (т. е. с

первыми двумя совершителями дела Божьего) повелел ему Господь Бог принять пречестный покой».

«Похвальное слово» как поминальное слово заканчивается прославлением города, в котором умер Кирил-Философ — только теперь выясняется, что он был третьим апостолом — после апостолов Петра и Павла, завершившим начатое ими дело. И то, что именно там, где «приняли пречестный покой» апостолы Петр и Павел, «явился блаженный сон» и Кирилу-Философу, свидетельствует для Климента Охридского епископа Величского особенно доказательно о том, что Кирил-Философ был «среди апостолов апостол».

Но параллельно с восхождением-подтверждением апостольства Кирила-Философа в этом словословии (здесь Gradatio переходит из темы в рему) содержится и прославление «того города», где это подтверждение состоялось. И «тот город» относится к «церкви» как глаза к лицу, как пальцы к руке, как стопы к ноге, и тот город — Рим. Там, в соборе Сан Клементе, покоятся мощи блаженного Кирила-Философа.

Таким образом, Gradatio оказывается не только основным конструктивным принципом, определяющим композицию рассматриваемого фрагмента «Похвального слова», но и средством, дающим возможность строить новые парадигмы значений.

Если в языке, представляющем мифологическое творчество, как и в «первичном языке» по Р. Лахманн, возможности сравнения — протофигуры Gradatio — ограничены узким кругом «качественных прилагательных» (Лекомцева 1983), то Gradatio «вторичного языка» в рассматриваемой системе по истине безгранично — это отношение охватывает весь мир — «видимый и невидимый», с помощью его можно строить бесконечные «лестницы» «восхождений» и «нисхождений». Gradatio выражается соответственно с помощью всех автосемантических частей речи, а также конструкций из них разной длины.

Этой риторической фигуре соответствует в представлении о мире описываемого времени идея единства мира — мысль о том, что весь мир — это только разные градации проявления Силы Бога, которая может восприниматься как жизненная и душевная силы. Постепенное разворачивание этой силы усматривалось в шести днях творения. Комментируя Книгу Моисея о сотворении мира, Григорий Нисский поясняет: «Посему законодатель говорит, что после неодушевленного вещества, как бы некое основание существ одушевленных, прежде всего образована эта естественная жизнь, осуществившаяся в прозябании растений, потом вводит в бытие тварей управляемых чувством. И поелику по сей последовательности из принявших жизнь телесную иные могут быть чувствующими себя и без разумного естества, а естество словесное не иначе может быть в теле, как в растворении с чувственным: то по сей причине последним после растений и животных устроен человек, так что природа каким-то путем последовательно восходила к совершенству. Ибо всякого вида души срастворены в этом словесном

животном — человеке. По естественному виду души он питается, с растительной же силою соединена чувствительная, по природе своей занимающая средину между умопостигаемой и вещественной сущностью, в такой мере грубейшая первой, в какой она чище последней. Потом с тем, что, есть тонкого и светоносного в естестве чувствующем, совершается некое освоение и срастворение умопредставляемой сущности, чтобы человек составлен был из сих трех естеств.

Так подобное сему дознали мы от Апостола, когда говорил он ефесянам, желая им „да сохранится всесовершенная благодать и тела и души и духа в пришествие Господа“ (1 Сол. 5, 23), и питательную часть называя телом, чувствующее означая словом душа, а умопредставляемое — словом дух» (Григорий Нисский 1995: 11).

Здесь стоит обратить внимание на то, что Григорий Нисский, как это было уже принято в христианской традиции, характеризует дух как нечто чистое, тонкое и светоносное. Климент Охридский, прославляя «части тела» Кирила-Философа, постоянно называет их светозарными, златозарными, пресветлыми, пречестными, — они вызывают сияние, они — проводники Духа. Значит, Климент Охридский прославляет не плотское и не душевное тело Кирила-Философа, а его духовное тело.

Интересно, что духовное тело, как и плотское, имеет членение, и разные члены его несут различные функции. Фигура Gradatio, с помощью которой строится образ тела, соответствует идее иерархии — иерархической соподчиненности частей тела и их функций. Известный пример апостола Павла, поясняющий иерархию в церкви иерархией частей тела, свидетельствует о том, что на смену античному представлению об идеале тела — тела гармоничного пришла идея тела, организованного иерархически. При таком понимании переход на более высокий уровень означает «нейтрализацию» предшествующего. Поэтому знаком того, что у Кирила-Философа уже в юности начало возрастать тело духовное, стало то, что он «оставил всю красоту, дом и богатство жизни этой», «уклоняясь и избегая сладости жизни».

Стоит обратить внимание на средневековую иконографию, где выработался особый канон изображения тела духовного⁴. Эта традиция в различении представления тела плотского и тела духовного сохраняется и в эпоху Возрождения. Так, например, Пьетро Перуджино, изображая мучения Святого Себастьяна, представляет «тело плотское» прекрасного юноши, которое становится знаком его тела духовного не только потому, что оно светится и имеет знак ореола, но и потому, что оно совершенно не реагирует на пронзившую его стрелу: видно, как «по закону естества» течет кровь — стрела попала в сонную артерию, но мускулы уже не сокращаются, выражение лица определяется не болью от раны, а тем, что «он молился об убивающих его». Для сравнения стоит вспомнить скульптурную группу «Лаокоон», со времен античности служившую образцом изображения страдания: там и лицо, и тело представляют только реакцию на боль от укуса обвивающих тело змей. С точки зрения Средневековья это можно считать

характерным для античности слиянием «тела плотского» и «тела душевного» при отсутствии «тела духовного» — люди античности «плотские еще».

Обращаясь к тексту «Похвального слова», мы видим, как Климент Охридский создает при помощи риторической фигуры Gradatio образ тела духовного, лексическое обозначение для которого появится позже. В конструкции этого образа отразился переход от мифологического представления о человеке как микрокосме, жертвоприношение которого вызывает к существованию макрокосм и поддерживает его (Топоров 1971), к новому пониманию человека, в которое включается и мысль о микрокосме, но теперь микрокосм соотносится только с «физическим» телом, в центре же внимания оказывается переход или восхождение от плоти к духу, «возрастание тела духовного». Именно тело духовное обладает потенциалом творческого созидания. Климент Охридский епископ Величкий подводит итоги деятельности Кирила-Философа: «моему народу воссияла заря божественной безначальной Троицы», дана «свобода от ига греха», «искоренилось прельщение многобожием» — все это означает возрастание «понимания Бога» и человека — «образ и подобие Божие».

Приложение: Фрагмент «Похвального слова Кирилу-Философу». «Первичная редакция» (Севастьяновский список) Климент Охридски 1970: 427—428.

Тѣмже блѣж твои оуст'нѣ, о блѣж ѿче Күриле, имаже
 моима оуст'нама сладость дѣвнаа и [сто]чнса. Блѣж многоглы
 твои ѡзыкѣ, им'же моемоу ѡзыкоу трѣвезначалнааго вѣтва
 зарѣ вьснавши, мракѣ грѣховны ѿгна. Блѣж многопрѣсвѣтлоє
 лице твоє, озар'шееса ѿ стго дѣа, им'же моемоу лицоу
 бѣразоумны и свѣт вьсия и многовѣнаа льсть искорениса. Блѣж
 златозарнѣн твои шчи, им'же моима очима слѣпота неразоумнаа
 штата бѣ и бѣразоумна свѣтъ вьсия. Блѣж аглозрачнѣи твои
 зѣници, озарившиса ѿ вѣтвныѣ славы, иже срчнѣя ми
 слѣпотѣ прогнавши, бѣдѣховены словеса просвѣтнсте. Блѣж
 прѣтнѣи твои рѣцѣ, имаже сьниде моемоу ѡзыкоу бѣгоразоумнаа
 тѣча, напаѣци бѣтѣчноу росоу изгорѣваа грѣховноу
 соухотоу срца наша. Блѣж бѣдвижныа твоѣ прѣсты, имже
 написаа моемоу ѡзыкоу свобода ѿ грѣховнаго ига. Блѣж
 златозарнѣя твоѣ ѡтровоѣ, ѿ неѣ же истече ѡзыкоу моемоу
 животнаа вода, сьвыше сходаци твоими млѣвами. Блѣж
 свѣтозарнѣн твои носѣ, имаже обтече ѡко санце всего мира,

проповѣдаѣа бодѣхновенымъ оученнемъ. Блжж златозарныж твож стопы, имаже направи завлжжшлжа наша стопы на пжть правь. Блжж прѣстѣлжа твож дшж, еѣ же моеѣ дшл грѣхovníи строупн ицѣлѣша и разоум[ъ] въсадишж въ срѣднхъ нашихъ дхвными словесы. Блжж бодвижныа твоѣя прѣсты, ииже написаса оугаенаѣ ѿ многоѣ ежиа прѣмждростъ, ѿкрывающн бгразоумныж танны. Блжж свѣтозарнжа твоѣя вжтробл, ѿ неж же истече всѣмъ странамъ животнаѣ вода, съвыше сходащи твоими млтвами. Блжж свѣтозарнѣн твои нозѣ, имаже шетече ѣко слнце въсего мира, просвѣщаѣа бодѣхновенымъ оученнемъ Блжж прѣчнжл твоѣ црквѣ, в' неже лежнтъ много разоумныи [и] боглвы твои шргань. Блжнѣ градъ тѣ, приемыи третнаго съврѣшнтелѣ ежню смотренню, тою бо врѣховною свѣтилоу останкѣ испльнѣѣа, ѣвнса блжны сън. Тѣмже и съ нима повеле емоу гѣ бѣ прѣчтны покон прнати.

Примечания

- ¹ Здесь в славянской литературе впервые отмечается тема, которая стала особенно значимой в XX веке. Сопоставление человека «изнутри» с Я и человека «извне» с Другим и далеко идущие отсюда следствия для этической и эстетической формы существования человека можно отметить в размышлениях М. Бубера (*Buber 1970*), М. М. Бахтина (*Бахтин 1979*), Ю. М. Лотмана (*Лотман 1973*) и др.
- ² Если Кирилл-Философ описывается Климентом «как ангел», то в этом месте Кирилл-Философ становится «ангелом». Ангел как «промежуточная ступень между Богом и человеком» представляет собой «чисто духовное существо, сияющее разумом, силой воли, огнем любви и могущества» (*Giovelli 1995: 17—18*).
- ³ «La gradation repose presque toujours sur le même principe: l'indigence de l'imagination humaine. Nous nous représentons si mal les quantités ou les qualités, les nombres et les formes, que l'écrivain juge nécessaire de procéder par retouches. Le lecteur va de vision en vision, ou de palier en palier jusqu'au niveau désiré par l'auteur. Aussi la gradation est-elle parfois un moyen de préparer un terme qui, sans cela, choquerait ou paraîtrait d'une originalité ahurissante: «un émail crémeux» surprendrait. Mais, avec la gradation, l'adjectif passe et fait original: ...cet émail blanc, inaltérable et crémeux qui...
A l'ombre des jeunes filles en fleurs, éd. de la Pléiade, t. 1, p. 803» (*Morier 1981: 495*).
- ⁴ Период иконоборчества задержал проявление осознания этого различия в искусстве Византии. В. Н. Лазарев отмечает выраженную спиритуализацию искусства Византии только в XI веке (*Лазарев 1947: 77—84*).

Литература

- Аверинцев 1977* — Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
- Ангелов 1970* — Ангелов Б. Ст., К. М. Кувев, Хр. Кодов. Предисловие // Климент Охридски. Събранени съчинения. Т. 1. София, 1970.
- Бахтин 1979* — Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 7—180.
- Бильбасов 1868* — Бильбасов В. А. Кирилл и Мефодий. СПб., ч. 1, 1868; ч. 2, 1871.
- Григорий Нисский 1995* — Святитель Григорий Нисский. Об устройении человека // Человек есть образ Божий. М., 1995.
- Делез 1992* — Делез Ж. Представление Захер-Мавоха (Холодное и Жестокое) // Захер-Мавох Л., фон. Венера в мехах; Делез Ж. Представление Захер-Мавоха; Фрейд З. Работы о мавохизме. М., 1992. С. 191—313.
- Климент Охридски 1970* — Климент Охридски. Събранени съчинения. Т. 1. София, 1970.
- Лаварев 1947* — Лаварев В. Н. История византийской живописи. Т. 1. М., 1947.
- Леконцева 1980* — Леконцева М. И. Семантика некоторых риторических фигур, основанных на тавтологии (на материале «Похвального слова Кирилу-Философу» Климента Охридского) // Структура текста. М., 1980. С. 184—192.
- Леконцева 1983* — Леконцева М. И. Семантическая структура сравнения // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 173—179.
- Леконцева 1994а* — Леконцева М. И. Метафора и метонимия в «Похвальном слове Кирилу-Философу» Климента Охридского // Лотмановский сборник. 1. М., 1994. С. 309—319.
- Лосев 1993* — Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993.
- Лотман 1973* — Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1973. Вып. 308 (=Труды по знаковым системам. VI). С. 227—243.
- Лотман 1974* — Лотман Ю. М. Динамическая модель семиотической системы. М., 1974.
- Срезневский 1867* — Срезневский И. И. Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках. СПб., 1867. С. 53—60.
- Топоров 1971* — Топоров В. Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1971. Вып. 284 (=Труды по знаковым системам. V). С. 9—62.
- Шпенглер 1923* — Шпенглер О. Причинность и судьба. Закат Европы. Т. 1, ч. 1. СПб., 1923.
- Buber 1970* — Buber M. I and thou. N.Y., 1970.
- Giovetti 1995* — Giovetti P. Engel. Die unsichtbaren Helfer der Menschen. München, 1995.
- Lachmann 1994* — Lachmann R. Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- Lekontseva 1994b* — Lekontseva M. I. Reduplication and repetition from the language evolution point of view // 10th Meeting of the Language Origins Society. July 15—18, 1994. University of California, Berkeley, U.S.A. P. 25—26.
- Morier 1981* — Morier H. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Presse Universitaires de France, 3 éd., 1981.
- Naumow 1983* — Naumow A. Pasterze wernych slowian. Warszawa, 1983.

К поэтике оксюморона
(на примере стихотворения Даниэля Наборовского
«*Krótkość żywota*»)

Р. Лахманн (Констанц)

Krótkość żywota

- Godziną za godziną niepojęcie chodzi:
Był przodek, byłeś ty sam, potomek się rodzi.
Krótka rozprawa: jutro — coś dziś jest, nie będziesz,
A żeś był, nieboszczyka imenie nabędziesz;
5 Dźwięk, cień, dym, wiatr, błysk, głos, punkt, żywot ludzki słynie.
Słońce więcej nie wschodzi to, które raz minie,
Kołem niehamowanym lotny czas uchodzi,
Z którego spadł niejeden, co na starość godzi.
Wtenczas, kiedy ty myślisz, jużeś był, nieboże;
10 Między śmiercią, rodzeniem byt nasz ledwie może
Nazwan być czwartą częścią mgnienia; wielom była
Kolebka grobem, wielom matka ich mogiła.

В стихотворении Даниэля Наборовского (Daniel Naborowski, 1573—1640) «*Krótkość żywota*», посвященном теме тщетности земного существования, обращают на себя внимание три аналогичные формы: *śmiercią, rodzeniem; kolebka grobem; matka <...> mogiła*. Эти формы могли бы быть обобщенно определены как антитетические конструкции, однако в связи с семантически симультанным способом их презентации их допустимо отнести к классу охутогона.

Не решая на первых порах вопроса о том, представляют ли они собой воплощение оксюморона в форме антитезы или же антитезу с редукцией оксюморонного типа, мы бы хотели остановиться на формальных и семантических особенностях этих редуцированных структур.

Оксюморон, «выделенное в смысловом отношении сочетание взаимисключающих друг друга понятий»¹ в трактате Сарбеского «*De acuto et arguto*» (1627 г.) расценивается как высшая форма *acuten*, т. е. *conchetto*, как вершина «заостренной» аргументации и образности. Само определение *acuten* выражено оксюморонной формулой — *discors concordia* или же *concors discordia*. Более специфически Сарбеский описывает это понятие как *consentaneum dissentanei* или *dissentaneum consentanei*². Ярко выраженная «анти-естественность» («*Anti-Naturalismus*»)³ оксюморона позволяет считать его паралогизмом, заключенным в формы, которые выходят за пределы риторической нормы. (Образность, в том числе и та, которая намечена

в «смелой» и остроумно-изобретательной метафорике маньеристического барокко, сочетающей несоединимое, становится проблематичной, поскольку посредством ее реализуется разрыв, перепад, амбивалентность экстремального, препятствующая развертыванию образа.

В отличие от изобретательной метафоры (*metafora ingegnosa*), которая сочетает первоначально чуждые друг другу и несходные уровни, придавая им искусственное подобие, оксюморон, имея свои истоки в рамках тех же самых феноменов (температура, вкус и т. д.), стягивает воедино их взаимопротивоположные пункты и замыкает их между собой. Столь непосредственное переплетение противоположностей содержит в себе, безусловно, элемент насилия, которого не смягчает и конвенциональный характер топики. Удвоенная фигура, или же, собственно говоря, фигура-двойник, имеет нечто агрессивное и одновременно связующее как точка и апогей соприкосновения двух экстремально противоположных явлений. Оксюморон является частью *lusus verborum*, который стимулирует игру мыслей, который подводит к представлению о некоем «третьем» элементе не как о чем-то обособленном и новом, но как об идее примирения, дающего амбивалентному потенциалу выход и одновременно сохраняющего всю колкость остроты.

Представляя собой удвоение, оксюморон также обладает характерной орнамента: один его элемент влечет за собой другой, парность и симметрия для него обязательны. Речь идет, конечно, об орнаменте семантическом (в некоторых случаях также синтаксическом), а не звуковом. Остановимся подробнее на семантической стороне оксюморона, а именно на взаимосвязи противоположностей. Усиление одного опорного пункта не только амбивалентно, но и двусмысленно (т. е. «двое-смысленно»), двойственно. Один образ скрывает в себе одновременно другой, представляющий собой «неверное» отражение первого. «Горячий — холодный»: оба элемента отражают друг друга, отрицая или мультиплицируя друг друга. Скрещенные в рамках оксюморона друг с другом противоположности или антонимы не отделимы друг от друга, иначе фигура удвоенного контраста была бы разрушена. Они не просто отражают друг друга, но и причастны друг другу. Они суть метафоры друг друга, образованные несходным сходством. Принадлежат к одному и тому же классу семантических эквивалентов (а зачастую также и грамматических эквивалентов), они представляют собой и метонимии, а именно ближайшим образом соприкасающиеся между собой компоненты одной и той же структуры. Между ними возникает «скользящий» смысл — своего рода семантические качели, движущиеся между положительным и отрицательным полюсом (концептом или категорией). Таким образом, оксюморон становится поэтическим манихейством.

Представляя собой фигуру с ярко выраженными когнитивными герсп. спекулятивными свойствами, оксюморон также принадлежит и герметической традиции. В этой традиции Божество проявляется как оксюморон, о чем свидетельствует формула *coincidentia oppositorum*. В этом случае движение амбивалентного потенциала прекращается, крайности сняты. В этой своей

функции оксюморон приобретает нечто мистическое, не поддающееся рациональному декодированию и непроверяемое опытным путем. Оксюморон принадлежит к категории паралогизмов, т. е. он содержит или, иначе, скрывает в себе структуру аргумента, сходную с логогрифом, софизмом, ложным силлогизмом; в логическом прочтении он идентичен парадоксу.

Барочная концепция человека, резко подчеркивающая дуализм души и тела, выражает этот дуализм также посредством оксюморона (ср. представление Паскаля о человеке как «обоеполом обитателе» вселенной⁴). Человек находится в разрыве между духом и материей, *пнеума* и *хyle*, он подпадает под непреодолимое противоречие, становящееся репликой противостояния жизни и смерти, которому посвящено стихотворение Наборовского. В упомянутой выше формуле «колыбель-могила» имплицирован тот же дуализм: человек пребывает в колыбели как душа в теле, в могиле же как тело без души.

Семантические коллизии, становятся частью оксюморонных конструкций, концептуализируются и в то же время приобретают поэтический строй. Неслучайно та самая *discors concordia/concors discordia*, о которой говорилось выше, является доминирующей амбивалентной фигурой эстетической мысли XVII века. Сарбевский называет эту форму также *dubia significatio*, т. е. своего рода двойной постановкой знаков. Она охватывает взаимоотталкивающиеся обозначающие, противоположные друг другу обозначаемые, столкновение которых в одной точке представляет собой событийный пик стихотворения, или же перемену одного обозначающего на другой.

Греческий термин для описания этой семантической фигуры задан в форме композита, *oxy-moron*, языковые ресурсы которой более полярны, нежели в формуле *discors concordia* (в которой, однако, уже заключена некая интерпретация, или, если угодно, определение) или в выражении Сарбевского *consentaneum dissentanei*, также стремящемся описать и другие конструкции поэтики *concelto*. Речь идет при этом о диссонансе гармоничного и о гармонии диссонанса, о совпадении несовпадающего и о несовпадении совпадающего. Эти формулы-определения вскрывают нечто в поэтическом мышлении *concelto*, которое в заостренной форме также выражается посредством оксюморона, а именно: до предела разработанную метонимическую метафору и метафорическую метонимию.

В семантическом поле, включающем в себя понятие *oxy*, различается несколько уровней, интерпретация которых может быть привлечена и для определения и функционального ограничения самого приема: 'острый/заостренный', 'режущий', 'колющий/неожиданный', 'крутой/жгучий/острый, терпкий, кислый, горький, слепящий, яркий, громкий, высокий, пронзительный, быстрый, проворный, неожиданный, резкий, пылкий, страстный, пламенный, энергичный, отважный, пронизательный'.

Второй компонент, *moros*, охватывает более узкий круг понятий, однако и здесь возможно разграничение нюансов: 'безрассудный, протестный, глупый, безвкусный, пресный, безбожный'. Большинство оппозиций сходятся в

гиперсеме «вкус»: 'острый', 'терпкий', 'кислый', 'горький' с одной стороны и 'безвкусный', 'пресный' с другой, т. е., точнее, 'интенсивный во вкусовом отношении — безвкусный'. 'Проницательный' противопоставит таким понятиям как 'глупый', 'престешкий' и 'безвкусный'. Оба семантических поля также сходятся в гиперсеме «впечатление», т. е. 'впечатляющий (условно говоря, во всех областях) — не производящий никакого впечатления', что в более общем виде возводимо в оппозиции «маркированный — немаркированный» (сюда же попадает и «без-божный»). Итак, суть приема сводится к соединению маркированного и немаркированного, изысканно-вкусного и пресного, остроумно-проницательного и ограниченно-простоватого. Его целью является синтез феномена, принадлежащего обоим противоположным сферам, натянутого между обоими полюсами и, таким образом, в конечном итоге феномена, который остается не определенным и не разрешимым ни в ту, ни в другую сторону. Сюда же можно было бы отнести движение и неподвижность, усиление, вскалацию и упорство. «Ледяной жар», встречаемый в любовной топике, и оппозиция «жизнь-смерть», о которой еще пойдет речь, являются в то же время интерпретациями «остро-смешного (смехотворного)», *oxys/moros*, которые переводят немаркированный компонент в его противоположность. Если рассматривать оксюморон в качестве поэтологического мататермина, то его можно было бы определить как соединение двух эстетических принципов, а именно концепции *concello*, переходящей границы и стремящейся поразить остротой эффекта, и другой, противоположной концепции, которая, наоборот, выдвигает на первое место сбалансированное и ожидаемое. Возможно, впрочем, что в оксюмороне также скрывается оппозиция «поэтического» и «тривиального», «украшенной, искусной» речи и речи «простой, безыскусной». В другой работе мы показали, что аналогичным образом контрастирующие друг с другом эстетические концепции нашли выражение в трактате Сарбевского¹. Таким образом, еще раз подтверждается, на каком основании оксюморон стал излюбленным приемом поэтики *concello* и своего рода репрезентантом целого поэтического направления, ориентирующегося на поэзию с двойным (двойственным) знаковым рядом (*dubia significatio*).

Близость оксюморона к остроумно-изобретательной метафоре и его ограничение от антитезы суть вопросы, которые еще предстоит разработать; (некоторые предложения на этот счет содержатся в книге Н. F. Plett'a⁴). Разделение фигур на синтаксические, семантические и прагматические, ориентирующиеся на качественную характеристику лежащих в их основе знаковых операций, дает возможность отнести оксюморон наряду с антитезой и литотой к подгруппе фигур с контрастной структурой внутри семантической группы, тогда как климакс, гипербола и метафора относятся к подгруппе со сопоставительной структурой, а метонимия и синекдоха — к подгруппе с субститутивной структурой той же самой группы; при этом учитывается, что каждая из упомянутых фигур участвует в синтаксических, семантических и прагматических знаковых операциях¹. Для рассматриваемых нами вопросов

эта схема, отличающаяся как от квинтилиановской, так и от примыкающей к этой последней схеме, которая была выдвинута «льезжской группой»⁴, имеет определенные преимущества. Так, метафора и оксюморон отнесены к классу метасемем⁵, причем метасемемой называется также и нормативная грамматическая единица значения, что, следовательно, позволяет определить всякую поэтологически релевантную вариацию как метасемему. Семантика, определяемая референтной соотношенностью, т. е. отношением к денотатам, и семантика, определяемая соотношением знаков на поэтологическом уровне, имеют, как нам представляется, в случае оксюморона сходную сферу действия, хотя Плетт стремится вынести первую из них за скобки⁶. Поскольку этот тип семантики заключает в себе, однако, и идеологемы культурного контекста, ее включение в рамки интерпретации кажется нам необходимым.

Фигуры, которым свойственны отклонения семантического порядка, могут быть классифицированы на основе квинтилиановских принципов, причем для наших целей решающей является категория «отъятия» (*subtractio*), поскольку она относится к таким случаям псевдоотрицания, в которых сема внешне как бы исключает самое выражение⁷. Плетт приводит следующие примеры: *a living death; felix culpa; ein großer Zwerg; ein beredtes Schweigen*, которые он называет «атрибутивной координацией семантических антонимов». Другой превосходный пример встречается у Ph. Sidney («*Astrophil and Stella*», 106, 1): *O absent presencel* В качестве примера оксюморона Плетт цитирует следующее место из «Ромео и Джульетты» (I. 1. 182—187):

Why, then, O brawling love! O loving hate!
O any thing, of nothing first create!
O heavy lightness! serious vanitie!
Mis-shapen chaos of well-seeming forms!
Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health!
Still-waking sleep, that is not what it is!

Плетт предлагает для нахождения более общих семантических знаменателей, к которым могла бы быть возведена вся совокупность оксюморонов, определение этих общих знаменателей как «гиперсем», которые обладают более высокой степенью обобщения, чем антонимные семемы, из которых в любом случае конструируются оксюмороны⁸. Так, например, в случае *heavy lightness* такой гиперсемой было бы *weight*. Для эстетического восприятия оксюморона важно, что эта гиперсема, как правило, остается скрытой, умалчивается текстом, так что читатель или слушатель, будучи конфронтрован с оксюморонной конструкцией, должен самостоятельно вычлениить, «дореконструировать» тот семантический класс, к которому принадлежат оба противоположных элемента и который в самом тексте обыкновенно скрыт, т. е., иначе говоря, только «под-разумевается». Таким образом, обнажая свои противоположности, становятся видны границы семантического поля, которые замыкают в одной точке то, что расходится в разные стороны и одновременно стремится друг к другу, порождая движение, которое одно-

временно центробежно и центростремительно. Такое напряжение, такое двойное движение лежит в основании того эстетического обращения текста, которое оказывает воздействие на читателя или слушателя. Если истолковывать это двойное/двойственное движение в онтологическом плане, можно было бы сказать, что «нечто есть тождественно и одновременно противоположно самому себе», а в логическом — «нечто объединяет в себе два взаимоисключающие определения» (например, будучи горячим и холодным, мертвым и живым). В логике эта форма известна как парадокс. Парадокс также представляет собой сокращение, аргументативную аббревиатуру, энтимему, сокращенную за счет тех элементов, которые должны были бы последовательно мотивировать неожиданный вывод. В парадоксе должно «под-разумеваться» что-то, находящееся в пределах той референтности, которую, как предполагается, должен выявить или реконструировать реципиент. Парадоксальны, например, такие высказывания: «Человек живет и смертен или: существуют живые и мертвые; люди могут быть названы живыми и мертвыми». В точке схождения это еще более усиливается, когда говорится о живом мертвецце и т. д. В антитезе то же содержание получило бы иное воплощение, например «тогда как одни живут, другие умирают». Антитеза также выявляет, особенно благодаря ее синтаксической сжатости, хиазму или параллелизму, экстремальные противоположности бытия и мышления, однако это раскрытие происходит на фоне уже предложенных семантических и одновременно логических связей, остающихся в конечном итоге незатронутыми. Таким образом, сама по себе антитеза не относится к логическим нарушениям или особо регламентированным случаям; например, антитеза пускает в ход семантический (онтологический и логический) материал, не переходя имеющиеся границы. Ее синтаксическая организация вводит ее в пределы того, что G. N. Leech в противоположность поэтической вольности (licence) определил как ограничение (restriction)¹⁹, причем здесь имеется в виду выбор определенного синтаксического образца, который употребляется только в ограничительных целях, выражая нормированность, которую можно было бы назвать метасинтаксической. Иначе говоря, это явление попадает в пределы круга феноменов, обозначенных Р. С. Якобсоном как «поэзия грамматики и грамматика поэзии».

Несколько слов о соотношении между оксюмороном и метафорой. Если рассматривать метафору с точки зрения субституции, переноса и схожести (категории, касающиеся различных аспектов ее конституции), то этого было бы достаточно, чтобы выявить ее связь с оксюмороном. Однако мы бы упустили из виду важный момент, если бы не упомянули в этой связи ее двоичную структуру. Метафора, связывающая между собой отдаленные друг от друга области, одним движением сочетающая сравнение и сравниваемое, причем оба элемента объединяются на основании какой-то «имеющейся», найденной или придуманной связи (или сходства) между ними и, далее, заменяют ожидаемое и, собственно говоря, подсказываемое контекстом выражение, — метафора содержит в себе параллели к оксюмо-

рону. Но, кроме того, следует еще раз подчеркнуть значимость двоичной структуры в метафоре, которая, во-первых, выражена соотношением сравнения и сравниваемого, субституируемого и субститута [ср. метафору *in absentia*, абсолютную метафору — «огненный шар» (солнце), «звезды» (глаза)] и, во-вторых, соотношением обоих элементов в метафоре *in praesentia* («огненный шар солнца», «звездные глаза»). Схожесть, субституция и перенос значения могут быть определены только при помощи этой двоичной структуры, безотносительно к тому, проявляется ли субъект сопоставления как таковой или нет. В оксюмороне оба элемента, как уже указывалось, сочетаются посредством выбора двух экстремально отдаленных друг от друга частей семантического поля, противоположностей, не поддающихся примирению, однако они заимствованы из одного и того же семантического поля, из того же класса эквивалентов, и принадлежат одной и той же гиперсеме. Несочетаемость и крайности сохраняют свое значение и в случае метафоры; иначе обстоит дело с переносом значения с одного семантического уровня на другой, качественно отличный от первого. Возникающее сходство проявляется как бы с обратным начальным знаком, антонимы демонстрируют процесс расширения сходного и не-сходное, причем их принадлежность к тому же классу сохраняет между ними связующее звено первичного сходства. Таким образом, они суть непохожие друг на друга подобия или подобные друг другу несхожести. Это несовпадение и определяет границы отсутствующей гиперсемы (*conditio humana*: мертвый/живой). Их взаимозаменяемости, самой возможности такой замены, этому «или-или» препятствует как раз их столкновение, невозможность вытеснения одного компонента другим. Двойственность их структуры, зафиксированная *in praesentia*, является их организующим началом.

В то время как метафорическая несочетаемость становится возможной благодаря переходу из одной семантической цепочки в другую, а соприкосновение различных семантических линий порождает эстетические и когнитивные стимулы, тот же процесс протекает в оксюмороне в заострении смысловой игры и ее конечных результатов в пределах одной и той же семантической цепочки. Впрочем, как мы увидим ниже, оксюморон в своей «обнаженной» форме также может использовать и метафорические обличия.

Несходное, заключающее в себе схожесть, — вот формула, которая приложена к оксюморону у Наборовского. При этом речь идет не только о сходстве эквивалентных классов и принадлежности к одной гиперсеме, но также и о вымышленном, обретенном подобии, объединяющем оба взаимосвязанных элемента оксюморона в соотношении, которое может быть названо метафорическим.

Синтаксическая презентация также играет при этом определенную роль. В частности, она позволяет прочесть целый комплекс как одну оксюморонную метафору: «*wielom matka ich mogiła*», мать/могила, причем «мать» представляет собой синекдоху (*totum pro parte*), т. е. относится к материнскому чреву и, таким образом, является субституцией самого собственно

подразумеваемого выражения. Эта форма также представляет собой *trope mixte*, однако мы остановимся здесь на выявлении ее оксюморонных функций. Дополнительным подтверждением таковых служит их помещение в контекст традиционной топики, которая, например, рельефно проявляется у Шекспира:

The earth that's nature's mother is her tomb;
 What is her burying grave that is her womb.
 («Ромео и Джульетта», II. iii. 9–10).

В цитате сталкиваются экстремальные антонимы *tomb/womb*, которые дополнительно связаны между собой посредством параномастической структуры; лишь незначительное изменение словесного облика при столь сильном семантическом перемещении делает антонимическую рифму столь «взрывной». В подобных случаях (звуковая эквивалентность при оксюморонной семантической ориентации) G. L. Anderson¹⁴ использует определение «фонологическая ирония», которое также приложимо и к семантическому референционному аналогу¹⁵.

Та же формула, объединяющая антонимы *womb/tomb*, встречается с небольшим изменением акцентов и в стихотворении Наборовского. Острие своей аргументации, состоящей из нескольких элементов, Наборовский мотивировал при помощи концепта, который развивается в стихотворении следующим образом: Жизнь коротка, она пролетает в мгновение ока, она непостоянна, в какой-то момент жизнь превращается в смерть. Формула «жизнь есть смерть» представляет собой своего рода «короткое замыкание», благодаря которому достигается *inopinatum* стихотворения, стоящего в традиции *concello*. Этот концепт развивается из строки в строку, достигая своего апогея к концу стихотворения, что, опять-таки, соответствует эпиграмматической заостренности поэзии этого типа. Все строки стихотворения устремляются к этому разрешительному концу, каждая строка как бы предваряет его.

(Трактат Сарбевского не упоминает Наборовского в качестве эталонного автора по отношению к созданию *asimel* в поэзии на национальном языке. Сарбевский черпает примеры из латиноязычных авторов, тогда как польские авторы, привлекаемые им, относятся к периоду не барокко, а Ренессанса; так, в частности, он использует их наиболее видного представителя, Яна Кохановского. Тем не менее, как показывает биография Наборовского, он был знаком с Сарбевским, его латиноязычной поэзией и его латинской поэтикой, так же как и Сарбевский, в свою очередь, имел представление о поэзии Наборовского¹⁶.)

Стихотворение Наборовского «*Krótkość żywota*» могло бы послужить примером для обоих компонентов, эстетического и познавательного, теории *asimel* Сарбевского. Стихотворение включает в себе постепенно, шаг за шагом, развитую аргументацию (*ratiocinatio*), завершаемую силлогизмом структуры: поскольку ты живешь, ты и умираешь, твоя жизнь столь коротка, что в крайнем случае она вообще неотличима от смерти. Однако Наборовский не стремится создать при помощи метафорических фокусов ложный

силлогизм как таковой, как это нередко встречается в поэзии барокко и считается его теоретиками определенным поэтическим достижением (ср. трактат Эмануэле Тезауро, в котором сделан упор на *argomenti fallaci*"), а, напротив, разрабатывает *conclusio*, на основании чего ясно выражается амбивалентность «жизнь/смерть».

«Колыбель-гроб», «мать (материнское лоно)-могила» являются лишь частично метафорами только что начатой жизни и скоропостижной смерти. Одновременно они представляют собой метонимическое соприкосновение, определяемое соотношением тела и сосуда, оболочки.

Они являются метафорами в двойном смысле. Во-первых, существует отношение подобия между сигнификатами «жизнь», «движение», и сигнификантами «колыбель», «лоно матери», и смертью, замиранием, гробом, могилой, и, во-вторых, отношение подобия между самими частями метафоры, которое обосновано идеей сосуда, оболочки, места приюта и сокрытия как для живых, так и для умерших, усопших, т. е. уснувших «вечным сном». Далее, имеется сходство форм между гробом, могилой, колыбелью и вытуклостью материнского чрева и могильного склепа. Коннотации «колыбель-гроб/могила» таковы: «сон», «покой». Сон и покой представляют собой эвфемистические метафоры представления о «вечном сне». Материнское лоно/могила означают также еще имеющуюся или уже наступившую невозможность появления, выхода на свет, «еще- (или уже-) отсутствие». В немецком возможно построение двучленной структуры в виде оксюморонной метафоры с генетивными формами, которые позволяют еще более уточнить контекст с точки зрения чисто языковой, например: *Wiegensarg-Sargwiege; Mutterschoßgrab-Grabesmutterschoß*.

Встречаемые у Шекспира антонимы ставят несколько иной акцент — земля как мать-природа (собственно мать природы; метафора) есть могила. В сокращенной форме это выглядит так: «Мать есть могила», или же «Природа-мать есть могила», точнее — «Мать-земля есть могила». Как бы в обратном прочтении это дает такие результаты: «могила матери-земли есть ее материнское лоно»; «природа-мать рождает и погребает». И все же в конечном итоге здесь скрыта та же самая мысль, тот же концепт, который разрабатывает и Наборовский. Это чудовищное переплетение, взаимопереходность, соседство жизни и смерти проявляется у Шекспира в более «натурализованных», приближенных к природе вещей, обобщенных формах, у Наборовского же в формах более антропоморфических. Концепция поддерживается у Шекспира понятием *mother/tomb/grave/womb*, которые по существу совпадают с опорными точками Наборовского. Парономасия *tomb/womb*, которой пользуется Шекспир, не может быть репродуцирована в польском. Наборовский создает иные сопоставления, как, например «*koleb-ka / mat-ka*» и хиазм между *kolebka* и *mogila* (причем элементы отмечены обратным знаком). Тем не менее обращает на себя внимание отсутствие симметрии в частях «*wielom była/Kolebka grobem, wielom matka ich mogiła*». Двойное «*wielom*» связывается посредством enjambement, а не па-

раллелизмом. Несмотря на содержательную близость, или, точнее, несмотря на повтор, инструментальная конструкция не используется во второй части, а заменяется номинативным предложением.

Стихотворение Наборовского излучает сильную меланхолию, не содержит символов примирения, не говорит о вечной жизни, не обещает ни спасения, ни чего-либо иного. Топика, предваряющая завершающую сцену, с ее атрибутами «Dźwięk, cień, dym, wiatr, błysk, głos, punkt» связывает, подобно цитате, Наборовского с поэзией барокко на темы тщетности (ср. Weckherlin, Gongora, Gundulić, Bunić, Dordić и др.), которая имеет предтечу и в средневековье и вписывается в их схему, хотя его решение и выводит Наборовского за пределы частой схемы.

Вернемся, однако, еще раз к образу *matka* как синекдохе для обозначения беременного чрева: «wielom matka ich mogiła». Мать не только источник жизни, но она же приносит с собой смерть. В этом представлении прослеживается реминисценция средневекового образа беременной смерти, аллегории преходящего, образа, который в своем гротескном облачении становится центральной фигурой карнавала в эпоху Ренессанса и который рассматривается в культурологической концепции М. М. Бахтина как оксюморон *par excellence* *.

Формулировка, данная этому образу Наборовским, может рассматриваться как новая версия того же гротескного оксюморона или того же оксюморонного гротеска, хотя поставленные им акценты противоположны акцентам Бахтина. По интерпретации Бахтина, сама аллегория с присущей ей гротескной амбивалентностью содержит в себе нечто примиряющее, указующее на вечный цикл, в котором индивидуальная смерть не имеет значения и который является гарантом продолжения рода в этом мире. Иными словами, Бахтин как бы предлагает инверсированную версию по отношению к концепции Наборовского: если у Наборовского мать порождает смерть, то у Бахтина смерть порождает жизнь. Несмотря на присутствие идеи колеса и круговой перемены («Kółem niehamowanymi»), смены предков потомками («Wyś przodek <...> potomek się rodzi»), центр аргументации Наборовского составляет не тема жизни и продолжения рода, а предостерегающий жест прямого обращения к смертному индивидууму; суть аргумента перестает, таким образом, быть карнавальная или примиряющей.

Оксюморон приводит различия к их апогею, двузначному, амбивалентному пункту, который, как кажется, одновременно снимает и удерживает *contrarietas*. Оксюморон запрограммирован на двухвалентность. Решающим является «взрывное» соприкосновение противоположностей, выражающееся синтаксически *in praesentia* и семантически *in absentia* и как бы одним ударом вызывающее в сознании идею человеческой жизни-смерти. Несомненно, благодаря использованию этой фигуры Наборовский добился наибольшего эффекта для реализации своей вариации на темы тщетности.

То, что в любовной топике оксюморон имеет параллельную историю, которая начинается еще в древности (ср. Сафо с ее *glykopiakros* для выраже-

ния любовных мук и радостей), может быть подтверждено обширным числом примеров. Эта оксюморонная топика в большей степени перемещена в семантическое поле «горячий-холодный / огонь-лед» и представлена в нем комбинациями разного рода, ср., например, «ледяное (хладное) пламя» или же «w piekielnej śrzedzodze» (в морозном пекле преисподней); ср. некрофильский иронический сонет Морштына «Do tura», в котором этот мотив образует один из стилистических пиков. Аналогично и в русской любовной лирике XVIII века (барочной ориентации) имеются примеры такого сочетания двух семантических полей, ср. стихотворение В. К. Тредиаковского «Прощение любви»: «Сей огонь сладко пышет» и «сладко уязвлены любовною стрелою». В несколько ином контексте встречается оксюморон в четвертой строфе «Вечернего размышления о Божием величестве при случае великого северного сияния» М. В. Ломоносова:

Но где ж, натура, твой закон?
С полночных стран встает заря!
Не солнце ль ставит там свой трон?
Не льдысты ль мецут огонь моря?
Се хладный пламень нас покрыл!
Се в ночь, на землю день вступил!

В данном примере оксюморон воспринимается как формула невозможно и помещается по близости от фигуры *adynaton*. Вводя в действие фигуры, которые призваны обозначить «странное», «чрез-естественное», «необыкновенное», Ломоносов стремится к художественному описанию чудесного. Во всех этих случаях речь идет об охвате взаимопротиворечащих состояний и переживаний, которые, как нам представляется, находят в стилистической форме оксюморона свое наиболее адекватное «раздражающее» выражение.

Примечания

- ¹ E.-R. Hocke. *Manierismus in der Literatur*. Hamburg, 1959. S. 68.
- ² В названном трактате Сарбевский развивает свои представления об эстетике, которая стремится к определению *acumen* и его парадигматики.
- ³ E.-R. Hocke. *Manierismus in der Literatur*. S. 93
- ⁴ Ср. E.-R. Hocke. *Manierismus in der Literatur*. S. 262 и 265, где развивается предложенная Паскалем парадоксальная концепция человека на основе его «Pensées».
- ⁵ R. Lachmann. Die problematische Ähnlichkeit. Sarbiewski's Traktat «De acuto et arguto» im Kontext concettistischer Theorien des 17. Jahrhunderts // *Slavische Barockliteratur II*. Gedenkschrift für Dmitrij Tschüzewskij. R. Lachmann (ed.). München, 1983. S. 87—114.
- ⁶ H. F. Plett. *Textwissenschaft und Textanalyse*. Heidelberg, 1975.
- ⁷ Там же, с. 141.
- ⁸ J. Dubois, F. Edeline et alii. *Rhétorique générale*. Paris, 1970.
- ⁹ H. F. Plett. *Textwissenschaft und Textanalyse*. S. 238.
- ¹⁰ Там же, с. 251.

- ¹¹ Там же, с. 253.
- ¹² Там же, с. 254.
- ¹³ G. N. Leech. Linguistics and the Figures of Rhetoric // Essays on Style and Language. R. Fowler (Ed.). London, 1966. P. 135—156.
- ¹⁴ G. L. Anderson. Phonemic Symbolism and homological Style // Current Trends in Stylistics. B. V. Kachru, H. F. Stahlke (Eds.). Edmonton-Champaign, 1972. P. 163—181, особ. с. 164.
- ¹⁵ Ср. об этом Н. F. Plett. Textwissenschaft und Textanalyse; (примеч. 6), с. 177.
- ¹⁶ Ср. J. Dür-Duraki. Szkic informacyjny // D. Naborowski. Poezje... Warszawa, 1961. Str. 14.
- ¹⁷ Отметим, что и в внятельном трактате Эмануэле Тезауро «Il Connochiale Aristotelico ossia idea dell' arguta et ingegnosa elocuzione» (1654 г.) так называемые «argomenti urbanamente fallaci» представляют собой несомненные *conceitti*.
- ¹⁸ М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.
- ¹⁹ Ср. М. В. Ломоносов. «Краткое руководство к красноречию» (1748 г.), часть I, глава VII, § 129.

Перевод Ф. Б. Полякова

«Люди в пейзаже» Бенедикта Лившица: поэтика анаколуфа

М. Л. Гаспаров (Москва)

Текст

Стихотворение в прозе «Люди в пейзаже» было написано Бенедиктом Лившицем в декабре 1911 г. в Чернянке Херсонской губернии, где он гостил у братьев Бурлюков. Напечатано оно было в конце 1912 г. в «Пощечине общественному вкусу» и перепечатано в сборнике: *Б. Лившиц. Волчье солнце*. М., 1914. Вот его текст по изданию: *Б. Лившиц. Полутораглазый стрелец*. Подг. текста П. М. Нерлера и А. Е. Парниса. Л., 1989. С. 547. Нумерация абзацев — авторская; нумерация предложений — наша.

Люди в пейзаже

Александр Экстер

I. 1 Долгие о грусти ступаем стрелой. 2 Желудеют по канаусовым яблоням, в пепел оливковых запятых, узкие совы. 3 Черным об опочивших поцелуях медом пуст осьмигранник и коричневыми газетные астры. 4 Но тихие. 5 Ах, милый поэт, здесь любятя не безвременьем, а к развеянному облакам! 6 Это правда: я уже сказал. 7 И еще более долгие, опепленные былым, гиацинтофоры декабря.

II. 1 Уже изогнувшись, павлиньими по-елочному звездами, теряясь хрустящие в ширь. 2 По-иному бледные, залегшие спины — в ряды! в ряды! в ряды! — ощериваясь умерщвленным виноградом. 3 Поэтам и не провинциальным голубое. 4 Все плечо в мелу и двух пуговиц. 5 Лайковым щитом — и о тонких и легких пальцах на веки, на клавиши. 6 Ну, смотри: голубые о холоде стога и — спинами! спинами! спинами! — лунной плевой оголубевшие тополя. 7 Я не знал: тяжело голубое на клавишах век!

III. 1 Глазами, заплыванными верблюжьим морем собственных хижин — правоверное о цвете и даже известковых лебедях единодушие моря, стен и глаз! 2 Слишком быстро зимующий рыбак Беллерофонтом. 3 И не надо. 4 И овальными — о гимназический орнамент! — всерами по мутно-серебряному ветлы, и вдоль нас короткий усердный уродец, пиками вникающий по льду, и другой, удлиняющий нос в бесплодную прорубь. 5 Полутораглазый по реке, будем сегодня шептунами гилейских камышей!

Комментарий автора к этому и смежным произведениям — в его воспоминаниях «Полутораглазый стрелец» (1, 8):

Передо мной расстиался непочатый край... задач... конструктивного характера... Приходилось врываться целину... ища опоры в опыте изобразительных искусств — главным образом живописи... Приступая к этим вещам <«Людям в пейзаже» и «Теплу» — М. Г.>, я уже знал, что мне дано перенести в них на опыта смежного искусства: *отношения и взаимную функциональную зависимость элементов*... Вооруженный каноном сдвинутой конструкции и своими композиционными навыками, я принялся за *interieur*.

В левом верхнем углу картины — коричневый комод с выдвинутым ящиком, в котором роется склоненная женская фигура. Правее — желтый четырехугольник распахнутой двери, ведущей в освещенную лампой комнату. В левом нижнем углу — ночное окно, за которым метет буря. Таковы элементы «Тепла», какими их мог увидеть каждый, став на пороге спальни Людмила Иосифовны. — Все это надо было «сдвинуть» метафорой, гиперболой, эпитетом, не нарушив, однако, основных отношений между элементами... Как «сдвинуть» картину, не признав ее до уровня ребуса, не делая из нее шарады, разгадываемой по частям?

Нетрудно было представить себе комод бушменом, во вспоротом животе которого копается медлительный палач — перебирающая что-то в ящике экономка, — «абберация первой степени», по моей тогдашней терминологии. Нетрудно было, остановив вращающийся за окном диск снежного вихря, разложить его на семь цветов радуги и превратить в паванинный хвост — «абберация второй степени». Гораздо труднее было, раздвигая полюсы в противоположные стороны, увеличивая расстояние между элементами тепла и холода (желтым прямоугольником двери и черно-синим окном), невозможность цепи, не уничтожить контакта. — Необходимо было игру центробежных сил умерить игрою сил центростремительных; вводя, скажем, в окне образ ночного кургана с черепом, уравновешивать его в прямоугольнике двери образом колыбели с задранной вверх пяткой ребенка и таким образом удерживать целое в рамках намеченной композиции. Иными словами: создавая вторую семантическую систему, я стремился во что бы то ни стало сделать ее *коррелятом* первой, взятой в качестве основы...

Эта задача до такой степени поглощала все мое внимание, что об остальных элементах стихотворной речи я совершенно забыл: слово, подойди вплотную к живописи, перестало для меня звучать. Только находясь в подобном состоянии, можно было написать «Людей в пейзаже» — вещь, в которой живописный ритм вытеснил последние намеки на голосование. — Эта немая проза преследовала определенные динамические задания: сдвинуть зрительские планы необычным употреблением предлогов и наречий. Возникшая отсюда ломка синтаксиса давала новое направление сказуемому, обрывая в целом сложную систему взаимно пересекающихся осей. Вне всяких метафор, «Люди в пейзаже» были опытом подлинно кубистического построения словесной массы, в котором объективный параллелизм изобразительных средств двух самостоятельных искусств был доведен до предела...

Словарь

Очевидным образом, перед нами — нестандартный текст. Вряд ли какой-нибудь читатель мог бы при непосредственном прочтении сказать, «что здесь говорится», т. е. пересказать прочитанное. Однако всякий мог бы

с большей или меньшей уверенностью сказать, «о чем здесь говорится». Это потому, что текст, при всей его несвязности, целиком состоит из обычных русских слов. Необычными, т. е. не зафиксированными в словаре, могут считаться разве что экзотические реалии *гиацинтофоры* (цветоносцы, участники процессии в греческом празднике Гиацинтий), *гилейский* (от греческого названия скифской местности в низовье Днепра; там в Чернянке жили Бурлюки, и в гостях у них Лившиц написал «Людей в пейзаже»), а также легкопонятные неологизмы *желудеют*, *опепленные*, *оголубевшие*, *полупораглазый* (6 из 128 знаменательных слов, т. е. 4,5%). Для поэтического языка 1912 г. это не было удивительно после Вяч. Иванова с одной стороны и Северянина с другой.

Впечатление, «о чем здесь говорится», опирается на набор слов, содержащихся в произведении. Будучи систематизирован, он имеет такой вид (числа в скобках — количество словоупотреблений):

Существительные (62), 53 слова: **герои (4):** поэт, поэты, гиацинтофоры, (Беллерофонт); **душа (3):** грусть, поцелуй, единодушие; **внешность (12):** глаза (2), веки (2), нос, пальцы, плечо, спины (4), пуговица; **предметы (6):** стены, пики, веера, щит, клавиши (2); **ближний мир (15):** хижины, стога, тополя, ветлы, яблони, виноград, астры, совы, лебеди, мед, мел, река, лед, прорубь, камыши; **его обитатели (3):** рыбак, уродец, шептун; **дальний мир (6):** море (2), облака, звезды, холод, (лунная) плева; **пространство (9):** ширь, ряды (3), осьмигранник, орнамент, запястье, цвет, пепел; **время (3):** безвременье, былое, декабрь; **общие категории (1):** правда.

Прилагательные (35), 32 слова: **внешние качества:** **цвет (8):** бледный, мутно-серебряный, голубой (3), оливковый, коричневый, черный; **форма (4):** овальный, короткий, узкий, тонкий; **другие качества (6):** тихий, легкий, тяжелый, пустой, долгий (2); **внутренние качества (3):** правдивый, усердный, бесплодный; **отношения:** **природа (4):** лунный, павлиний, верблюжий, известковый; **вещи (2):** канаусовый, лайковый; **человек (6):** гимназический, гилейский, газетный, провинциальный, собственный, полупораглазый; **оценки (1):** милый; **общие категории (1)** другой.

Причастия (11): действие (2): вникающий, удлиняющий; **состояние, акт. (4):** хрустящий, зimuющий, залегший, опочивший; **состояние, пасс. (5):** оголубевший, опепленный, заплыванный, умершвенный, развеянный.

Глаголы (10): действие-движение (2): изгибаться, ступать; **действие-знак (2):** сказать, ощериваться; **действие-переживание (3):** знать, смотреть, любиться; **состояние (3):** желудеть, теряться, быть.

Наречия (10), 9 слов: **места и направления (2):** здесь, стрелой; **времени (3):** уже (2), сегодня; **образа действия (3):** быстро, по-иному, по-елочному; **меры и степени (2):** более, слишком,

Категория состояния (1): надо.

Числительные (1): два.

Местоимения (4): я (2), это, весь.

Бросается в глаза необычайная статичность текста: соотношение прилагательных и глаголов — 3,5 : 1. (Обычно оно обратное: в «Пиковой даме» Пушкина 1 : 2,7; в «Хозяине и работнике» Толстого 1 : 5. Разве что в романтической лирике Пушкина и в его «Кавказском пленнике» мы нашли отношение 1 : 1). Это, конечно, от описательной установки, заданной заглавием: «Люди в пейзаже», описание картины. Причастий в произведении больше, чем обычных глагольных форм — случай уникальный, обычно в русских стихах и прозе доля причастий раз в десять меньше. Глаголов (и причастий) состояния больше, чем действия. Среди прилагательных половину составляют прилагательные внешних качеств, прежде всего — цвета и формы: то, что можно представить себе на картине. Среди существительных внешняя характеристика героев вчетверо весомее, чем внутренняя: опять-таки важнее увидеть, чем почувствовать. Слов, относящихся к пространству, больше, чем относящихся к времени: обычно в русской лирике наоборот. Формы выгнутые, краски голубые на фоне сумрачных, освещение лунное, состояние пассивное — все напоминает живопись раннего футуризма с ориентацией скорее на Сезанна, чем на Пикассо. Фон — сельский, с хижинами, стогами, тополями, растениями и животными; о городе напоминают разве что прилагательные «гимназический» и «газетный». Но подробнее говорить о художественном мире рисуемой картины мы пока не можем, потому что частотный список не различает слов, употребленных в прямом и переносном значении, т. е. образов, реально присутствующих в произведении и вспомогательных, упоминаемых лишь для оттенения. Здесь нужно переходить от обзора слов к обзору словосочетаний.

Словосочетания

Если, таким образом, в подборе слов мы находим не более 4,5% аномалий, то в составе словосочетаний картина совсем другая. Собственно, мы можем сказать, «правильно» или «неправильно» написан текст, только по рассмотрению его словосочетаний: привычны они или непривычны. При этом непривычность их может быть двоякого рода, содержательная и формальная. Содержательная — это семантическая несогласованность (с точки зрения «здорового смысла») слов, составляющих словосочетание; она означает, что одно из слов (редко оба) употреблено не в основном, словарном значении, а в окказиональном, переносном. Формальная — это грамматическая несогласованность слов в словосочетании (с точки зрения обычного согласования и управления), она встречается гораздо реже. Вместо «любовь в душе моей» можно сказать «пламень в сердце моем» — это семантическая несогласованность (в данном случае почти привычная, однако не попавшая в словари); и можно сказать «любовь душой моим» — это грамматическая несогласованность. Первая порождает метафоры (МФ), метонимии (МН) и малые семантические сдвиги (СЕ); вторая — эллипсы (ЭЛ) и нарушения управления падежного (ПД) и предложного (ПР).

Разложив наш текст на минимальные, двухсловные словосочетания, мы получим такие их характеристики:

«П р а в и л ь н ы е» (26). *Определительные*: ах, милый поэт; о гимназический орнамент!; бледные спины; оголубевшие тополя; собственных хижин; гилейских камышей; о тонких пальцах; о легких пальцах; поэтам и не провинциальным; уродец вникающий; все плечо; и двух пуговиц. *Обстоятельные*: будем сегодня; здесь любятся; уже сказал; уже изогнувшись; и еще более; более долгие; по-иному бледные; слишком быстро. *Предикативные*: ну, смотри; это правда; я сказал; я не знал; плечо в мелу. *Однородные*: стога и тополя.

Малые семантические сдвиги (7). *Определительные*: голубые стога (= поголубевшие); узкие совы; долгие гиацинтофоры; короткий уродец; зимующий рыбак (= рыбак зимой). *Обстоятельные*: ступаем стрелой. *Предикативные*: будем шептунами (просто «шепчущими»), а не «сплетниками, наушниками»).

Метафоры (17+1 двойная). *Существительные*: пуст осьмигранник (= соты); оливковых запятых (= листьев); лунной плевой (= прозрачным светом); лайковым щитом (= перчатками); овальными веерами (= пальметы); шептунами камышей (от «шепот» = шелест); оголубевшие стволы тополей?); заглыванным морем (= множеством); вникающий пиками (двойная метафора: = вонзающийся лыжными палками?); на веки, на клавиши (сравнение: «как на клавиши»). *Прилагательные*: по канаусовым яблоням; павлиньими звездами; известковых лебедях (= беловатых? сухомертвенных? как белены стены?); тяжело на клавишах (= неприятно). *Глаголы и причастия*: желудуют совы (= сидят, как желуди на дубах); удлиняющий нос («любопытствующий», от фразеологизма); глазами заглыванными (= ослабевшими). *Наречия*: по-елочному павлиньими. — 9 определительных словосочетаний, 4 дополнительных, 1 обстоятельное, 3 предикативных, 1 однородное.

Метонимии (7+2 двойные). *Существительные*: изогнувшись звездами (= звездным небом); морем хижин (= зрелищем хижин); в пепел запятых (= печаль); гиацинтофоры декабря (двойная метонимия: = запоздалые празднователи); черным медом (двойная метонимия: = печальной сладостью). *Прилагательные и причастия*: опепленные былым (= грустные); залегшие спины (= люди); правоверное единодушие (= как у правоверных); в бесплодную прорубь (= бесплодными усилиями; метонимия очень стертая). Можно также подозревать, что в словосочетании «поэтам голубое» слово «голубое» означает не (только) цвет, а и нечто романтически-нежное вообще. — 7 определительных словосочетаний, 2 дополнительных.

Метафоры и метонимии (2): об опочинших поцелуях (о миновавшей, МФ — любви, МН); на клавишах век (= на глазах: клавишах — МФ, век — МН). — 2 определительных словосочетания.

Метафоры или метонимии (5 спорных случаев): умерщвлен-ным виноградом (виноград = хмель, МН? умерщвленный = снятый и раздавленный к зиме?); ощериваясь виноградом (виноград = хмель, возбуди-тель пьяного смеха, МН? виноград = виноградник, МН? голый зимний ви-ноградник похож на скелеты, МФ, со склабящимися черепами, МН?); газетные астры (= сухие, МФ; банальные, МН?); верблюжьим морем (= плюющимся, как верблюд, МФ; множеством, похожим на верблюжье стадо, МН?). Кроме того, мы не беремся дать обозначение словосочетанию «единодушие <= единообразие, МФ? МН?» моря, стен и глаз» (тождество категорий количества, объекта и субъекта?). — 4 определительных слово-сочетания, 1 дополнительное.

Эллипсы (15). *Пропуски существительных*: долгие ступаем (мы); полутораглазый по реке (ты); и другой, удлиняющий (уродец); тяжело голу-бое; но тихие. *Пропуски существительного и глагола*: поэтам голубое (довлеет?); и коричневыми астры (пустеют?); теряясь, хрустящие («существуют?»). *Пропуски глаголов*: спины, ощериваясь («существуют?»); быстро Беллерофонтом (представляется? оборачивается?); вдоль нас уродец (проносится?); веерами ветлы (стоят, виднеются?); глазами единодушие (наблюдаем, достигаем?); и не надо. *Пропуск более пространых частей текста*: щитом и на веки.

Нарушение падежного управления (6): медом пуст (по аналогии с «полон»); любятся не безвременьем (ЭЛ «не томясь безвремень-ем?»); оголубевшие плевой (= от плевы-света); теряясь вширь (ЭЛ «уходят вширь?»); плечо и пуговиц (или «в мелу и пуговиц?»). Неясно, образуют ли словосочетание слова «теряясь звездами». — 3 дополнительных сочетания, 2 обстоятельственных, 1 однородное.

Нарушение предложного управления (13): щитом о пальцах (= перчатками с пальцами); долгие о грусти (= с грустью? от гру-сти?); голубые о холоде (= от холода); черным о поцелуях (= из-за поцелу-ев); правоверное о цвете (= одинаковое по цвету); правоверное <о> из-вестковых лебедях (= и по побелке?); желудеют по яблоням (= на яблo-нях); вникающий по льду (= вникающий в лед, скользящий по льду); и вдоль нас (= мимо нас); любятся к облакам (ЭЛ «воспаря душой к обла-кам?»); желудеют в пепел (= видны на пепельном фоне); залегшие в ряды (= рядами; с инверсией!); удлиняющий (нос) в прорубь (= направляющий в прорубь). — 1 определительное сочетание, 2 дополнительных (?), 10 обстоя-тельственных (?).

Всего, таким образом, учтено 101 словосочетание — все, кроме одного, двусловные. Почти половина всех словосочетаний, имеющих синтак-сическую связь (т. е. кроме эллипсов) — определительные (40 из 86, т. е. 46,5%; для сравнения, у Пушкина в «Пиковой даме» — ок. 30%). Это прямое следствие уже отмеченного обилия прилагательных и причастий — описательного содержания «Людей в пейзаже». Другое, более интересное

следствие того же — соотношение дополнительных и обстоятельственных синтаксических связей. В «Людях в пейзаже» оно равно 1 : 1,8 (для сравнения, в «Пиковой даме» — 1 : 0,8; в «Евгении Онегине» — 1 : 0,6). Иными словами, у Лившица глагол как бы замыкается в самом себе, действие его не обращено ни на прямые, ни на косвенные дополнения, а лишь демонстрируется на фоне обстоятельств. Это тоже грамматическое выражение описательного содержания «Людей в пейзаже».

Из 101 учтенного словосочетания только 25% — «правильные», тогда как 41% — семантически аномальны (метафоры и метонимии) и 34% — грамматически аномальны (эллипсы и нарушение управления). Разница с картиной, которую мы видели при учете отдельных слов, разительна: там аномальны были 4,5% слов, здесь — 75% словосочетаний. Очевидным образом, художественная деформация языка происходит именно на уровне словосочетаний. Заметим, что 41% семантических аномалий в тексте — это больше, чем 34% грамматических аномалий (особенно если учесть, что некоторые эллипсы — «и другой, удлиняющий нос» — легко восполняются по контексту); однако в глаза бросаются прежде всего именно грамматические аномалии. Это потому, что в традиционном языке художественной литературы грамматические аномалии отсутствовали начисто (и допускались разве что в дефективной речи отдельных персонажей), а здесь они вызывающе выдвинуты в самое начало текста: «Долгие о грусти...»

Обзор словосочетаний позволяет выделить слова, употребленные в несобственном значении: 21 метафора, 13 метонимий (не считая 5 спорных случаев) — метафор в 1,6 раз больше. Для сравнения: у Пушкина в «К морю» метафор в 2 раза больше, в «Кавказском пленнике» — в 2,5 раза, в «Онегине» — в 4 раза; у Пастернака в «Сестре моей — жизни» — в 2,3 раза, у Маяковского в «Облаке в штанах» — в 4,4 раза, у Блока в «Снежной маске» — в 5,5 раз. Степень метонимичности стиля «Людей в пейзаже» неожиданно высока (выше, чем у Пастернака, которого Р. Якобсон считал образцом метонимического стиля); но так как объем нашего текста невелик, то полагаться на этот показатель нельзя.

39 слов в несобственном значении на 128 знаменательных слов всего текста «Людей в пейзаже» — это 30% семантической аномальности («тропичности») текста. В стихотворных текстах Лившица этот показатель бывает и выше: в «Тепле» — 66% (23 из 35 знаменательных слов), в «Ночном вокзале» — 54% (28 из 52 знаменательных слов). Это действие закона компенсации: сравнительная легкость прозаической формы возмещается затрудненностью стиля, но эта затрудненность достигается прежде всего экспериментами с аграмматизмом, так что забота о метафоризации и метонимизации текста отодвигается на второй план. Для сравнения: у Пушкина в «К морю» в несобственном значении употреблены 40% знаменательных слов, в «Вновь я посетил...» — 21%. Густота тропов в «Людях в пейзаже», таким образом, не выходит за пределы, знакомые классической поэзии; если, тем не менее, лившицевские «оливковые запяты», «оголубевшие спины» и

«гниаинтофоры декабря» более озадачивают читателя, чем пушкинские «гробница славы», «оплаканный свободой» и «бродил я туманный», то это потому, что они менее традиционны, более окказиональны. Однако объективно оценить эту разницу между традиционностью и новаторством мы пока не можем: для этого нужен частотный словарь тропов по всей русской поэзии разных эпох, которого еще нет.

Грамматические аномалии в «Людах в пейзаже» очень разнородны: видимо, поэт шел к ним ощутью, без теоретического плана. Для эллипса «долгие ступаем» опорой могли быть опущения подлежащих-местоимений, вошедшие в моду благодаря переводам из Пшибишевского; для «тяжело голубое» — субстантивации прилагательных у Жуковского («печальное вздыхало»). В «полутораглазый по реке, будем сегодня...» возможен просто сдвиг синтаксического шва вместо предположительного «полутораглазый! по реке будем сегодня шептунами гилейских камышей». Глаголы пропускаются чаще, чем существительные (как это и обычно в русском языке), от этого получаются назывные предложения, осложненные различным образом: от легко восполнимых «веерами ветлы», «вдоль нас уродец» до резких «<вот перед нами> хрустящие, теряясь» и «<виднеются> спины, очерчиваясь» (восполнения условны). Если допустить, что в эллипсе может пропускаться не одно, а несколько слов (как в «лайковым щитом <заслонись> — и <лунные лучи тебе лягут> на веки»), то к эллипсам можно свести и большинство случаев падежно-предложных нарушений: «пуст <наполненный когда-то> медом» и даже «все плечо в <лунном> меду и <на нем необычен кажется вид> двух пуговиц» (восполнения условны!!). Когда-то романтические поэмы вроде «Гяура» или «Бахчисарайского фонтана» удивляли читателей тем, что вместо связанного сюжета предлагали им отрывочные эпизоды, предоставляя восполнять загадочные промежутки собственным воображением. В «Людах в пейзаже» эта техника переносится из масштабов произведения в масштабы фразы, из повествования в синтаксис. Этим достигается эффект крайней сжатости, концентрированности поэтического текста, и на этом Лившиц неожиданно сходится с таким мало похожим своим соседом по футуризму, как Маяковский.

Грамматические аномалии, не сводимые к эллипсам, обнаруживают две семантические тенденции. Во-первых, это определительные и обстоятельственные значения, прежде всего — от самого многозначного предлога «о» (по образцу «конь о четырех ногах», «бок о бок», «не о хлебе едином живы»): «щитом о пальцах», «долгие о грусти», «голубые о холоде», с усиливающимся причинным значением; то же причинное значение и при творительном падеже, «оголубевшие лунной плевой» (от прозрачного света). Во-вторых, это пространственные значения: «желудеют по яблоням» (а не «на яблонях»), видны при движении взгляда по яблоням; «желудеют в пепел (оликовых запятых)», уходя в пепельную даль; «вникающий по льду», при движении «вдоль нас»; «любятся к облакам»; «залегшие в ряды». Это тоже вписывается в описательный стиль «Людей в пейзаже», где картинное пространство представлено шире и богаче, чем внекартинное время.

Произведение

Обследовав таким образом значение каждого словосочетания, мы можем попытаться свести их в расшифровку общего значения текста — как бы предложить перевод его с метафорического и аграмматического языка на обычный, с футуристического «языка будущего» — на современный. Представим этот перевод так, как в прошлом веке делали французские гимназические подстрочники: в левом столбце — «оригинал» Лившица (с небольшими перестановками для удобства перевода), в правом, строка против строки — парафраз; если одно слово «оригинала» переводится несколькими, они соединяются черточками, если для ясности добавляются вставочные слова, они берутся в угловые скобки. Слова и части слов «оригинала», сохраненные в парафразе без изменений, выделены курсивом.

- | | | |
|------|---|--|
| 1.1. | <i>Долгие о грусти
ступаем стрелой.</i> | Высокие и-грустные
мы-идем прямо-и-быстро. |
| 1.2. | <i>По яблоням
канаусовым
в пепел
оливковых вянутых
желудеют
увкие совы.</i> | <Вокруг> — яблони,
видом-как-шелк,
и-на-них среди-печальных
оливковых листьев
<сидят> как-желуди-на-дубах,
увкие совы. |
| 1.3. | <i>Осьмигранник пуст
медом, черным
об опочивших поцелуях,
и астры
гаветные — коричневыми.</i> | <Чувство такое, как будто>
в-сотах не-стало
горького меда
минувшей любви,
а цветы
потемнели, иссохли-стали-пошлыми. |
| 1.4. | <i>Но тихие.</i> | <i>Тихо.</i> |
| 1.5. | <i>Ах, милый поэт,
здесь любят
не безвременьем,
а к равнеянным облакам.</i> | <i>Ах, милый поэт,
в-этом-мире любовь
не тает-во-времени,
а равнеивается в пространстве.</i> |
| 1.6. | <i>Это правда:
я уже скавал.</i> | <i>Это правда:
я уже <об этом> говорил.</i> |
| 1.7. | <i>И еще более
долгие,
опеленные былым,

гиацинтофоры
декабря.</i> | <i>И <от этого> еще больше
вытянувшись,
грустные-от-прощания с-прошлым,
<мы идем дальше, как>
летние правдователи,
<западалые> среди-зимы.</i> |

- 2.1. Уже хрустящие,
ивогнувшись павалиными
по-слочному ввездами,
теряя в ширь.
- 2.2. Залезшие —
в ряды! в ряды! в ряды! —
по-иному бледные спины,
умерщвленнным виноградом
ощериваясь.
- 2.3. Голубое
поэтам
и не провинциальным.
- 2.4. Все плечо в мелу
и двух пуговиц.
- 2.6. Ну, смотри:
2.5. лайковым щитом
и на веки,
и о тонких и легких пальцах
на клавиши —
- 2.6. голубые о холоде стога и
лунной плевой
оголубевшие тополя —
спинами! спинами! спинами!
- 2.7. Я не знал: тяжело
на клавишах век
голубое.
- 3.1. Главами, ваглеванными
морем собственных хижин —
вербляжым,
и даже (о) известковых
лебедях —
правоверное о цвете
единодушие
моря, стен
и глав.
- 3.4. И овальными веерами
по мутно-серебряному ветлы,
и вдоль нас
короткий усердный уродец,
никами вникающий
по льду,
- Вот-уже хрустящие <...распускаются,
как> ивогнутые павалины <хвосты>
в-слочных ввездах,
и-теряются в пространстве.
Пролегли
рядами
<полосы виноградников <?>, как>
странно бледные спины,
винограда <на них> нет,
<это кажется> злой-насмешкой.
<Всюду> голубой <свет,
столь любимьей> поэтам,
даже с хорошем-вкусом.
<От него> все плечо <как> в мелу,
и <видны> две пуговицы.
Ну, посмотри
ка-под-лайковой перчатки,
и <лунные лучи лягут тебе> на веки,
<как> тонкие и легкие пальцы
на клавиши. <И ты увидишь>
голубые от холода стога и
от провращного лунного <света>
поголубевшие тополя,
спинами <повернувшись к тебе>.
Я не знал: тяжек
главам
<такой> голубой-лунный-свет.
Бросается в-глава мутное
множество хижин,
<сливающихся> в вербляжье-стадо
белесыми стенами
<или в> лебедящую-стаю,
<или в> море, — <множество>,
выдержанным цветом
единое
для глав.
Овальными веерами <вырисовываются>
на мутно-серебряном-фоне ветлы,
и вдоль нас <проносится>
уродливый коротышка-<льжик>,
с-силой вонзающий палки
в лед <реки>.

*и другой,
удлиняющий нос
в бесплодную прорубь.*

О гимназический орнамент!

3.2. *Зимующий рыбак
слишком быстро
Беллерофнтом.*

3.3. *И не надо.*

3.5. *Полутораглавый
по реке,
будем сегодня
шептунами
илийских камышей.*

*и <остается повади нас> другой,
вперяющийся
в бесплодную прорубь.*

*<Овальные веера ветел напоминают
пальметы> классического орнамента;
<повтому и> рыбак на-льду
быстро <представляется>
Беллерофнтом. <Но это> слишком;
и не надо <этого>.*

*Полутораглавый <мой товарищ
по прогулке> по <зимней> реке,
будем сегодня
носителями-шепота <не эллинских, а>
варварских камышей.*

Убедителен ли этот перевод, может решать каждый читатель. Одно слово (определяемое к «хрустящими») мы так и не решаемся восстановить. Некоторые сомнения и альтернативы к пониманию отдельных мест указаны выше, в обзоре словосочетаний. Однако построить по ним цельный альтернативный перевод нам не удалось; когда кому-нибудь это удастся, будет интересно выработать критерии предпочтения того и другого.

При такой реконструкции содержание произведения даже становится доступно пересказу. Установка на восприятие текста как описания картины задана заглавием «Люди в пейзаже» и посвящением художнице А. Экстер. (Напрашивается предположение, что произведение навеяно какой-то конкретной картиной или, скорее, «инвариантом» картин этой художницы, но чтобы судить об этом, у нас нет материалов. В. Марков вспоминал здесь картину Леже «Nus dans un paysage»). Люди идут через пейзаж — по-видимому, местный, степной, близ той бурлюковской Чернянки, где писалось произведение Лившица. Первая часть — герои шагают под придорожными деревьями; вторая — перед ними пейзаж осенний, поля под холодом, но без снега, стога и тополя на дальнем плане; третья — перед ними пейзаж зимний, река подо льдом, с рыбаком у проруби и лыжником. Во второй части — ночь и луна, в двух других время суток не отмечено. Первая часть эмоционально окрашена (грусть, опочившие поцелуи, пепел былого). Третья часть, наоборот, декорирована внеэмоциональными, «вечными» классическими образами: греческий орнамент, стремительный Беллерофонт (наездник Пегаса), гики вместо лыжных палок, и концовка с намеком на миф о Мидасе: там камыши разносил шелестом вверенную ему людскую тайну, здесь поэты, как камыши, разносят тайну природы. Стихотворение движется от грустной взволнованности в начале к успокоенной стабильности в конце. Для Лившица, автора «Флейты Марсия», Марсий и Мидас, варварские оппоненты эллинских богов, несомненно ассоциировались; предпоследнее слово нашего текста, называя Гилею, точно отмечает место «полутораглавого» футуризма между Востоком и Западом.

По этому фону лирического сюжета располагается стилистический орнамент, цель которого — осложнить, остраннить восприятие. Густота его различна. В первой части стихотворения семантические и грамматические аномалии приходятся соответственно на 25+25% слов, во второй на 42+25% слов, в третьей на 41+24% слов: первая часть как бы служит облегченным приступом к двум главным, «пейзажным». В первой части стилистическая кульминация — фраза «Черным об опочивших поделуях...» (55+33% аномалий), за нею — оттеняющий спад; во второй части кульминация — начальная фраза «Уже изогнувшись...» (38+50% аномалий), оттеняющий спад — в середине, «Поштам...» и «Все плечо...»; в третьей части кульминация — начальная фраза «Глазами, заплыванными...» (71+14% аномалий), оттеняющий спад — в концовке. Из парафраза видно, что только во фразе «Глазами, заплыванными...» перевод «строчка против строчки» становится невозможным: «оригинал» рассыпается уже не на словосочетания, а на отдельные слова (может быть, даже на семы): семантические частицы, из которых выкладывается мозаика общего смысла, становятся предельно мелкими. Вероятно, не случайно эта кульминация формального напряжения совпадает с выходом из описания в «метаописание»: фраза говорит не о картине, а о ее восприятии, о «единодушии моря, стен и *глаз*».

Такова содержательная и стилистическая композиция произведения Лившица.

Поэтика

В воспоминаниях Бенедикт Лившиц настаивает, что главным в его эксперименте было перенесение живописных приемов деформации объекта на словесный материал. Самым общим названием для таких приемов было слово «сдвиг». Сами футуристы пользовались им беспорядочно и очень расширительно, поэтому позволим себе привести нарочито упрощенное описание этого понятия из своеобразного академического памфлета — иронической книжки А. Шемшурина «Футуризм в стихах В. Брюсова» (М., 1913, с. 3—11). Автор тонко (и справедливо) упрекает Брюсова за то, что он сам начал расшатывать привычные нормы поэтических словосочетаний, а теперь вменяет то же самое в вину футуристам.

Автор различает четыре усложняющиеся вида сдвига в «новейшей» живописи. (1) Когда на картине «предметы... как бы сдвинулись со своих мест, но, не смогли совсем уйти с картины, остановились там, где пришлось... <и> кажутся наехавшими друг на друга». (2) «Когда предмет или фигура разрываются на части»: как если бы художник сначала написал человека за столом правильно, в академической манере, «но потом... написанная фигура, желая подшутить над ним, взяла да и передвинулась: одна часть ее очутилась под столом, а другая на столе». (3) «Когда все предметы, все линии, образующие предметы на картине, окажутся сдвинутыми и перепутавшимися: горляшко бутылки будет на полу около сапога, доньшко — на столе,

буквы уйдут с вывески и расплзутся по всей картине, человеческая голова окажется в одном углу картины, ноги — в другом, руки — в третьем и т.д.» (4) Когда на картине представлены «только части элементов, полученных от сдвига»: если мы соберем эти части «для образования ими соответствующих предметов», то полной картины не получится, «потому что недостающее не было изображено художником».

После этого А. Шемшурин предлагает аналоги этих сдвигов на словесном материале из практики футуристов: (а) сдвиги букв — набор разными шрифтами и неровными строчками, «как у В. Каменского»; (б) сдвиги частей слов — как когда Маяковский печатает в 4 строки: «Пестр как фо/рель — сы/н/безузорной пашни»; (в) сдвиги морфем — как когда Хлебников строит слова «мороватень», «снежог», «умнязь», «неголи»; (г) сдвиги слов — как когда Б. Лившиц пишет «черным об опочивших поцелуях медом пуст [в]осьмигранник и коричневыми газетные астры», «уже изогнувшись, павлиньими по-елочному звездами, теряясь хрустящие ширирь»: пример, аналогичный живописному сдвигу четвертого рода — там опускаются части фигур, здесь опускаются сказуемые.

Реконструкция связного текста из таких сдвинутых обломков возможна, но всегда гадательна. «Так, предположим, что кто-нибудь считал бы первый пример... выражением желания, чтобы *восьмигранник стал черным, а астры коричневыми вследствие поцелуев, похожих по сладости на мед*. Подобный смысл получается, главным образом, от глагола *стал*. Но вместо «стал» можно сказать: *выглядел, выкрасился* и т. п. Каждая замена даст нам совершенно иной смысл фразы». Если же восполнять таким образом не только опущенные сказуемые, но и опущенные подлежащие, то вариантов смысла становится еще больше: например, «Пусть кто-нибудь (прохожий, соперник или кто-нибудь в этом роде) увидит *восьмигранник черным и т. д.*». Далее А. Шемшурин утверждает, что такая полисемия возникает даже в гораздо более простых строчках футуристов; и далее — что она встречается на каждом шагу в стихах самого Брюсова, что и требовалось доказать. (С такой же легкостью можно было бы продемонстрировать ее и у Пушкина, но от этого Шемшурин воздерживается). Чего больше в огромной подборке примеров у Шемшурина — тонкости научного ума или нарочитой художественной бесчувственности, — трудно сказать, но для изучения особенностей семантики стиха, даже самого классического (особенностей привычных и поэтому ускользающих от сознания), собранный им материал драгоценен.

Что имеет в виду А. Шемшурин, описывая произведения «новейшей живописи», построенные на сдвигах, понятно без труда. Это картины раннего, аналитического кубизма: когда из натюрморта выхватываются, например, гриф скрипки, горлышко бутылки, бок стакана, край стола и угол газеты с буквами, продуманно разбрасываются по холсту, а промежутки между ними заполняются орнаментальными линиями и плоскостями, перекликающимися с ключевыми предметными фрагментами. При этом угол зрения на изобра-

женные куски предметов свободно меняется; классический пример во множестве портретов Брака и Пикассо — совмещение фаса и профиля, когда овал лица дается в фас, а посредине его чертится профиль, или когда на профиле оказываются два глаза и две ноздри.

Здесь и начинаются аналогии между средствами живописи и средствами словесности. Выбор исходных предметов у кубистов аналогичен *метафорам* и *метонимиям* поэтического языка (наивно думать, что бутылки, гитары и пр. лишь нейтральный материал для аналитических экспериментов; конечно, это метонимии божественного бытия, романтически декларируемого как высшая жизненная ценность). Фрагментарность исходных предметов аналогична *эллиптичности* поэтического стиля вообще и лившицевского в частности. (Заметим осторожность Лившица: если бы он, по образцу кубистов, вставил, например, между фразой об узких совах и фразой о восьмиграннике орнаментальную промежуточную фразу о чем угодно — или даже заумную, — синтаксически параллельную этим двум, то разгадка его поэтического ребуса была бы гораздо трудней). Самое же необычное, множественность углов зрения на один и тот же изображаемый предмет, вполне аналогично *аграмматизму* лившицевских словосочетаний. И здесь следует назвать, наконец, тот старый термин, который точнее всего определяет эту новую поэтику: *анаколуф*.

Анаколуфом (*греч.* 'непоследовательность') в классической теории тропов и фигур называется синтаксическая конструкция, начало которой строится по одной модели, а конец по другой, с заметным или незаметным переолом посредине. Вот примеры из расхожих словарей по стилистике (Вильперта, Преминджера, Морье): «Es geschieht oft, dass, je freundlicher Mann ist, / nur Undank wird einem zuteil». «Rather proclaim it, Westmoreland, to my host, That he which hath no stomach to this fight, / Let him depart». «En attendant de vos nouvelles, / agreeez, Mademoiselle, mes tres respectueux hommages». Ср. по-русски: «В моих стихах находишь ты, что в них торжественности много и слишком мало простоты» (А. К. Толстой: вместо «...находишь ты много торжественности»); «Дл, так любить, как любит наша кровь, никто из вас давно не любит» (А. Блок: вместо «...давно не умеет»); «Нева всю ночь рвалася к морю против бури, не одолев их буйной дури» (А. Пушкин: вместо «...не одолев ее буйной дури» подставлено «не одолев буйной дури бурных волн»). Вне художественной литературы: «Приказываю дать Каткову первое предостережение за эту статью и вообще за все последнее направление, чтобы уговорить его безумие и что всему есть мера» (резолуция Александра III, по воспоминаниям Е. Феоктистова); «Не разрешается пребывание в комнате без разрешения коменданта в свое отсутствие посторонних лиц, а также давать посторонним лицам ключи от комнаты» (надпись в гостинице). В разговорной речи (по изд. «Русская разговорная речь» под ред. Е. А. Земской. М., 1973, 1981): «А что это за фильм я прочитал будет?», «Я в больницу зуб болит еду», «Выключи ничего интересного радио». В этих последних примерах ясно видно, как анаколуфы рождаются из эллипсов, — мы видели это и у Лившица.

Разумеется, анаколуфы использовались и традиционной поэзией — но не как основа авторского стиля, а как орнамент, характеризующий энос или патос говорящего. Когда путающимися фразами говорят мужики у Н. Успенского, это лишь характеризует убогую примитивность их сознания; когда Маяковский пишет «Хорошо, когда брошенный в зубы эшафоту, крикнуть: пейте какао Ван-Гуттена», это лишь характеризует возбужденное, экзальтированное состояние лирического героя. Систематическое, стремящееся сложиться в нейтральный речевой фон, употребление аграмматических анаколуфов — новация Б. Лившица.

Психологическая основа анаколуфа очевидна. Когда фраза начинается сильным напором, то к концу ее этот напор слабеет; и если смысловой центр фразы находится именно в конце, то его приходится подчеркивать новым, дополнительным напором, не зависящим от первого. Это находит выражение в языковых формах. Правильная фраза «В моих стихах находишь ты много торжественности и мало простоты» оставляет ключевые понятия «торжественности» и «простоты» на скромном положении второстепенных членов предложения; когда автор на ходу перестраивает ее «...находишь ты, что в них торжественности много...», то они сразу выдвигаются на роль подлежащих, хоть и в придаточном предложении. Правильная фраза «Так любить, как любит наша кровь, никто из вас давно не умеет» начинается эмфатическим повтором смыслового глагола, а кончается вялым вспомогательным; поэтому автор на ходу забывает ее броское начало и кончает ее так, как будто она начиналась просто «так никто из вас давно не любит». (В синтаксическом подтексте здесь эллиптическая конструкция типа «знать не знает», «делать не делает»). Если подходить к языку с понятиями литературы, то можно сказать, что анаколуф — это фигура, близкая барокко с его принципом максимума выразительности в каждый данный момент и чуждая классицизму с его размеренным распределением усиления и ослабления напряжения по структуре произведения. Если же подходить к языку с понятиями живописи, то обращение к анаколуфу вполне аналогично потребности художника одновременно врезать в сознание зрителя и фас и профиль изображаемого лица. (Так, в анаколуфе «вникающий по льду» контаминированы словосочетания «вникающий в лед» и «скользящий по льду» с двумя направлениями движения, сперва вертикальным, потом горизонтальным.)

В пределе анаколуфы такого рода тяготеют к бессвязной россыпи изолированных слов (обычно без знаков препинания), которые читатель при желании сам связывает в произвольные структуры. Такой предел был достигнут очень быстро и у Крученых, и — порой — у Бурлюка, но для Лившица он был неприемлем: ему нужна была не ликвидация, а максимальная осязательность синтаксиса. В классической литературе пространство анаколуфа — длинное предложение (период с несогласованными протасисом и аподосисом); у Лившица оно сжимается до словосочетания; но никогда не съезживается в слово. Он не доверяет произволу читателя, который по настроению может вложить в любое слово любой смысл, — он старается дать каждому слову

синтаксическую подсветку, указывающую, что автор придает ему особую важность, и пусть читатель догадывается, какую. Как кажется, Лившицу важен сам факт грамматической аномалии, а не ее конкретная форма: если мы подставим в его текст условные варианты «долгие за грустью», «долгие по грусти», «черным для опочивших поцелуев медом», «здесь любятя не безвременью, а развеянных облаков», «все плечо в мелу и двум пуговицам», «...и двумя пуговицами» и пр., то вряд ли смысл и выразительность текста хоть сколько-нибудь изменятся. Как словесная заумь заставляет читателя не забывать о семантике отдельных слов, а наоборот, сосредоточиваться на ее угадывании (хотя бы до определенного психологического порога), так «словосочетательная заумь» — расшатанные синтаксические связи — заставляют читателя острее ощущать связность композиционного целого. А Лившицу ею дорожил: мы помним выверенные риторические конструкции «Болотной медузы» и помним (по «Полутораглазому стрельцу») его мечту о живописном grand art'e футуризма, за которую его поднимали насмех братья Бурлюки.

Grand art русского футуризма не состоялся — вдохновенная порывистость ценилась здесь больше, чем кропотливая точность словесного пуссенства. Синтаксические эксперименты Бенедикта Лившица с его поэтикой анаколуфа остались не востребованы современниками; он понял это и не включил «Людей в пейзаже» в свой итоговый сборник 1927 г. «Кротонский полдень». Даже составители образцового посмертного однотомника 1989 г. поместили «Людей в пейзаже» лишь в незаметное приложение, да и то с неохотой. Это произведение продолжает ждать очередного поворота художественной моды — или случайного внимания всеядных языковедов.

Автор приносит благодарность Российскому фонду фундаментальных исследований, финансировавшему программу работ по лингвистике стиха, в числе которых — эта статья (грант 96-06-80506).

Чужое слово: атрибуция и интерпретация

Р. Д. Тименчик (Иерусалим)

Проблематика, которая будет обсуждаться ниже, располагается в смысловом поле между талмудическим наставлением о том, что произносящий чужие слова от имени сказавшего их несет избавление в мир (Авот, 6, 6), и эпитафией Иннокентия Анненского «Крадущий у крадущего не подлежит осуждению. Из Талмуда»¹.

Очевидно, что ответ на вопрос «кто сказал» не безразличен при интерпретации встречающихся нам в художественных текстах цитат. Повторим за старым почтенным литератором: «...слова ведь имеют разный вес, разное содержание в зависимости от того, кто и как их сказал. Тонко замечено было латинским писателем, что когда двое говорят одно и то же, это уже не одно и то же (*quum duo idem dicunt, idem non est*) <...> цитата, изречение, афоризм, автор которых не забыт и может быть установлен, окрашены его личностью и от этой окраски выигрывают. Если мы связываем их с первоисточником, если доискиваемся их автора, если мы цитируем их со ссылкой на него, то ведь это не из педантизма, не из кокетства эрудицией, а наоборот, вследствие стремления сделать их возможно полноценнее, обогатить их содержание»².

Установление автора изречения, разумеется, расширяет информацию о тексте, но оглашение его в примечаниях не всегда так уж безоговорочно украшает издание. Бывает, что «читателя оторвали от книги, помешали ему читать совершенно напрасно»³. Иными словами, называя источник цитаты в литературном произведении, комментатор должен обозначить степень релевантности атрибуции — во-первых, насколько было значимо для писателя и для его исторического читателя само ощущение цитатности того или иного места.

Примеры.

1. У меня, / да и у вас / в запасе вечность,

Что нам / потерять / часок-другой?

В. Маяковский. Юбилейное.

Ср.: N'aurai-je pour me reposer l'éternité entière? — Ответ Буало друзьям, просившим его не перерабатываться: «Разве у меня не будет целой вечности для отдыха?»

2. Источается тонкий тлен,

Фиолетовый гобелен

О. Мандельштам. 1909

Ср.: La dentelle s'a abolit

Стефан Малларме.

3. О, лебедю!

В. Хлебников. Кузнечик. 1908—1909

О любеди!...

Вариант

Ср. последнее, недоработанное, найденное после смерти стихотворение Ж. М. Гюйо «Смерть кузнечика» — прощание философа с поэзией:

<...> И к вечеру глазки закрылись,
 Погас их живой огонек,
 И крыльшки, дрогнув, сложились <...>
 И вот он лежит — без движенья,
 Без песен, — взохшим листком <...>
 Элады певец безмятежной!
 Ты гнибешь в холодном краю <...>
 Бесплодны пустые мечтанья:
 Искусство бессильно сблизжаты <...>
 И будет мой крик лебедьный —
 «Отдаться, исчезнуть в любви!»...

М. Гюйо. Стихи философа. Пер.

Ив. Ив. Тхоржевского. СПб., 1901. С. 119—120.

4. «Разводить кошек, при них разводить мышек, чтобы прежде, чем пустить на мыло, было чем кормить, а мышек кормить остатками кошек — отходами технологического процесса» (*А. Найман. Славный конец бесславных поколений // Октябрь. 1996. № 11. С. 18*).

Ср. «Кто-то проектировал. Купить в Архангельской губернии кусок земли, — стоит это там гроши — огородить его хорошим каменным забором и пустить туда две пары чернобурых лисиц и несколько хороших мышей. Потом ждать. Лисицы будут плодиться и их продавать по 1000 рублей шкурка (это даже дешево). Мыши тоже будут плодиться, и ими будут питаться лисицы, а чтобы было что есть мышам, мясо лисиц после сдирания шкурки надо бросать обратно и его будут есть мыши... *Perpetuum mobile* из лисиц и мышей» (*Вл. Крымов. О прочем. Изд. 4. Пг., 1915. С. 74*).

и т. д., и т. п.

— «будь то цитата, отсылающая к конкретному чужому тексту, или «цитаты из другого стилистического ряда, вольные или невольные (последние можно сравнивать с ситуацией, когда, не набрав нужной суммы мелочи в одном кармане, мы ищем ее в другом)»⁴ —

Примеры.

1. Пленник чужой! Мне чужого не надо...

Ахматова. 1917

«Цитатность» второй фразы разъяснена самой Ахматовой в характерном эссе: «Я бедная, но мне чужого не надо, как говорят кухарки, когда что-нибудь украдут!»⁵

2. О, как мало осталось

Ей дела на свете. Еще с мужиком пошутить...

Ахматова. Клеопатра. 1940

Ахматова сама обратила внимание Л. К. Чуковской на то, что тут слово из «другого кармана»: «...уже двое людей мне сказали, что «пошутить» нехорошо»⁶. Можно предположить, что речь идет о неудобосказуемом сленговом значении глагола⁷.

а во-вторых, насколько для автора и конкретно-исторической аудитории было значимо точное знание о том, кто именно автор цитируемого, и в случае незнания или ошибки — характеризуют ли они автора, рассказчика или персонажа.

Пример.

«— Как это мило, что вы меня не покинули! — говорил граф, брезгливо усаживаясь в грязную, оборванную четырехместную карету: — будьте до конца свидетелем моего печального, или если хотите, смешного положения. Это мне напоминает какие-то стихи, — кажется, Пушкина:

Все это было бы смешно,
Когда бы не было так грустно...»

(А. Апухтин. *Неоконченная повесть*)⁸.

Или:

Разговор К. Чуковского с Д. С. Мережковским о романе «Александр I»: «Я подсел к нему и спросил: почему у вас Голыцын штирует Бальмонта: «Мир должен быть оправдан весь, чтоб можно было жить». Разве это Бальмонт? — Ну да»⁹.

Или:

Воспоминания В. Пяста о разговоре с Н. И. Кульбиным: «... в каком-то „творящем забыты“ вдруг стал спрашивать у меня и у моих спутниц, чьи это стихи:

„Огненные ангелы с огненными крыльями“.

Никто из нас не вспомнил (может быть, не знал). Потом я узнал, — что Андрея Белого»¹⁰.

(У Андрея Белого, как будто, таких стихов нет, но похожий стих «Яростные птицы с огненными перьями» есть в бросовских «Яростных птицах», завершающемся стихом «Упивались ангелы тайными соблазнами»).

Ошибка автора ставит вопрос о промежуточном тексте — виновнике дезинформации, и к семантическому объему комментируемого сочинения может подключиться еще один источник.

Пример.

Tout le monde a raison. La Rochefoucauld. — Эпиграф к «Поэме без героя» (ташкентская редакция).

Некоторые словари цитат указывают эту ошибку как типовую — фраза восходит к одной комедии П. де Лашюссе (1740): Quand tout le monde a tort, tout le monde a raison¹¹ — т. е. Когда все ошибаются, то все правы. Употребляется в том смысле, что если все грешники, то каждый отдельный грешник может избежать наказания¹².

Весьма вероятно, что Ахматова решила воспроизвести в «Поэме» девиз на обложке сборника стихов Эдгара По 1831 года¹³ с той же ошибочной атрибуцией. Это означает, что для нее в этом эпиграфе важна была отсылка к великому американцу (он перекапывается с другим эпиграфом — строкой из «Ворона»: Ah! distinctly I remember it was in the bleak December).

Таким образом, от комментатора требуется не только констатация неточности (библиографические погрешности автора — часть довольно обширной области писательских ошибок, по определению входящих в компетенцию комментатора¹⁴), но и раскрытие механизма неверной атрибуции, которое оделяет нас сведениями о генезисе и семантике текста, подобно тому

как и всякий анализ недостоверного источника может вскрыть его вероятную реальную первооснову¹⁸. Заметим, что ошибки комментаторов в свою очередь тоже представляют интересный материал для реконструкции представленной в литературном сознании данной эпохи стилевой физиономии писателя.

Примеры.

Описание Ю. Н. Тьяньновым стихов И. Эренбурга как стихов Е. Гребенки, а Пушкина — как Кузмина¹⁹. Или в примечании к ленинградскому дневнику литератора Р. Куллэ (1929, в фрагменте — «Интереснее, пожалуй, „как мне смерть пошлет судьбина“ и где? Не хотел бы здесь. Все-таки, приятнее, „совершая, как солнце пурпурное погружается в море лаурное“...» — последняя цитата прокомментирована — «К. Бальмонт»²⁰. А ведь в известном смысле проигранные некрасовские строки действительно могут рассматриваться как зерно бальмонтской поэтики.

Итак, для каждого текста надо определять порядок значимости самой акции воспроизведения единожды или многожды уже сказанного (желательно и оповещать об этом современного читателя), но, самоочевидно, что комментатор обязуется неукошнительно реагировать на маркеры цитатности, прямо введенные в текст, — графически ли («над всем чужим — всегда кавычки» — А. Блок; курсив²¹).

Примеры.

1. *Сергей Городецкий. Глухое время* (1908): «Давно ли „Кормчие звезды“ были видны действительно идущему „По звездам“, и вот уже „Звездный путь“ открыт вчерашнему старьевщику»²². Если первые два кавычечные словосочетания опознаются как заглавия (и ватруднейшей не выкаывают), то третье — таким образом, тоже заглавие? — надо искать. Ньве, после выхода восьмитомного «Указателя заглавий художественных произведений», задача легко выполнима — см. Т. 2. М., 1986. С. 185. Находим три книги такого названия. После проверки по каталогам двух главных российских библиотек отсекаем две более поздние и получаем искомое разъяснение: сборник рассказов В. Н. Гордина (1908).

2. *Письмо С. А. Аскольдова В. С. Алексею* (1940): «Вообще главный ужас жизни не в злодействах, которые все же кратковременны, а в пошлости беспроглядной, которая длительна и засасывает, как тина „Восстает мой тихий ад в строгости первоначальной“»²³.

Закавыченны строки стихотворения В. Ходасевича «Из окна» (1921; в источнике — «стройности первоначальной»). Атрибуция здесь более, чем уместна, потому что в переписке С. А. Аскольдова-Алексеева с сыном тема В. Ф. Ходасевича уже ранее обсуждалась.

3. *Письмо Г. А. Шенгели М. М. Шапской* (1924): «В Москву приехала ростовская поэтесса Нина Грацианская: редкая красавица, „звезда гарема“, — но не турецко-татарского, а — царя Саула; „душа моя мрачна!“...»²⁴. Здесь для восстановления опущенного атронима следует напомнить читателю, что в последних кавычках — ваччи «Еврейской мелодии» Байрона в переложении Лермонтова.

— или лексически (все эти «не нами сказано», «Кем это сказано?»²⁵, «на чужую тему»²⁶, «как сказал один неизвестный поэт»²⁷ и т. п.).

Примеры.

1. Была весна (в кавычках) помнишь? Что же
Мы так испуганно навад глядим?

С. Городецкий.

См.: Н. С. Ашукин, М. Г. Ашукина. Крылатые слова. М., 1987. С. 49—50²⁵.

2. Пушки к бою едут задом,
Это сказано не мной.

А. Твардовский. Василий Теркин.

(поиск протонсточника остается для домашнего задания, но давнее бытование афоризма видно, например, из того, что он встречается в «*Diarium*»²⁶ е И. С. Рукавишников).

Напомним, что эвристика комментирования, т. е. определения опорных моментов, направляющих корректное прочтение данного сочинения, сходна с методикой текстологии. В частности, содержащиеся в тексте ссылки на прецедент, т. е. указания на повторение сказанного, понуждая к комментарию, заставляют проверять графологическую сомнительность, добиваясь внятной цитатной идентификации.

Пример.

В одном достаточно беспомощном издании инскриптов²⁷ дарственная надпись С. П. Боброва В. Ходасевичу была и недоразобрана, и перевернута, но слова «как было [и раб.] однажды» горе-публикаторы все же прочли. А это значит, что слово в квадратных скобках может быть типа «написано» или «сказано», и следовательно, предшествующий значим инскрипта — «[и раб.] от Влад...» — должен, чем бы он ни оказался, быть «однажды сказанным». Из областей общего для Сергея Боброва и Ходасевича врудидионного поля одной из первых можно назвать пушкинистику. И действительно, довольно легко на самом деле прочтываемое «Твоя от Твоих...» именно к этой области относится. Литургическую формулу использовал Пушкин в инскриптах, в частности — В. И. Далю.

Как и при комментировании, проверка на «чужесловность» должна сопутствовать любой текстологической процедуре — прочтению автографа, перепечатке первопубликации и т. д.

Пример.

В воспоминаниях Александра Биска о русском литературном Париже начала века рассказывается, как один начинающий критик «храбро подошел к Минскому и с апломбом пронаес: знаете, я пришел к монизму. Минский, хитрая бестия, посмотрел на него как-то боком и только пронаес: Да?»²⁸ В таком виде эпизод потерял всякую осмысленность. В нем нужно было отыскать элемент «цитатности», и естественно, в первую голову, цитаты из Н. М. Минского, каковая обнаруживается в любой энциклопедической справке о нем (начиная Брокгаузом)²⁹, — это слово «мезоним», обовначающее предложенное им философское мировоззрение и исправленное наборщиком канадского эмигрантского журнала (проблема типографов русских зарубежных изданий как редакторов — особая тема, которой некогда коснулся С. И. Карцевский, показав, как ожидаемым образом наборщик берлинского издания заменил слово Тургенева на более понятное³⁰). В противном случае неясно, в чем заключалась хитрость Н. М. Минского, вачем

было ему смотреть боком, и какова интонация его «Да?». Вообще говоря, многие комические ситуации не существуют без восстановления цитатного контекста, —

Еще пример.

«Бога нет!
А сыр есть? — грустно спросил учитель»
И. Ильф. Записные книжки.

Видно, должно быть пояснено, что это запись бытовавшего в 1930-е годы анекдота о том, как в советской школе проходят «Вороне где-то Бог послал кусочек сыру...»³¹.

Помимо графических и лексических индикаторов цитатности — а к последним могут относиться и посвящения, —

Пример.

Стихотворение Павла Льюкена «Квадран» —

...Вот, круг, а в круту треугольник,
И цифры — двенадцать числом;
И я, запинаясь, как школьник,
Девиз разбираю с трудом.
Да, правда, нет горше урока!
Мудра, беспощадна, жестока,
Латинская надпись гласит:
«Vos umbra, me lumen regit»³².

посвящается «Памяти кн. С. М. Волконского». Следовательно, полагается посмотреть сочинения Сергея Волконского на предмет повода к дедикации, — и это глава «Orbis et umbra» в его книге «Быт и бытие», классифицирующая надписи на солнечных часах, квадранах: «Иногда как будто желани испортить настроение, сделать гримасу, сказать — «Что, ввяд?» или «Куюш с маслом», <...> VOS UMBRA ME LUMEN REGIT. Вам тень, мною свет руководит»³³.

(и не забудем еще о не всегда учитываемых метрико-строфических —

Пример.

Я хату покинул,
Пошел воевать,
Чтоб вемлю в Гренаде
Крестьянам отдать
(*М. Светлов*).

Ср.: Покину Гренаду,
Покину край мильой,
Сиона я должен
Увидеть могилы.

(*Перевод Н. М. Минского из Иезуды Галеви*).

Таким образом «снятым» подтекстом троцкистской утопии являются палестинофильские чаяния, которые не могли миновать М. А. Шейнкмана-Светлова в его екатеринославском детстве).

существуют в некоторых заведомо диалогизирующих жанрах определенные зоны текста (например, зачины и концовки), где мы с большим основанием можем заподозрить цитатность.

Пример.

Экспромт Иннокентия Анненского (1908) по поводу своего автографа, вписанного в альбом под углом к стихотворению Э. Н. Гиппиус:

Как в автобусе,
В альбоме этом
Сидеть поэтам
В новейшем вкусе
Меж господами
И боком к даме <...>⁴

Можно предположить, что зачин метит в каламбур Антона Крайнего (отплибус — для всех): «...я коснусь <...> г. Андреева и его последней повести <...>, напечатанной в декабрьской книжке „Журнала для всех“. В этом литературном „омнибусе“, где даже г. Бальмонт <...> решает быть „как все“...».

После этого беглого обзора типологии сигналов цитатности перейдем к некоторым вопросам практического поиска авторства.

При атрибутировании цитаты естественно прежде всего обратиться к уже готовым «цитатникам», по возможности синхронным с комментируемым произведением. В русской традиции таковых явно недостаточно, на что постоянно жаловались работники пера нескольких поколений, но тем не менее некоторые все же имеются⁵.

Пример.

Остап Бендер по поводу денежных накоплений скромного совслужащего А. И. Корейко отнесся: «Зрелище для богов, как пишут наиболее умные передовики». В комментариях Ю. К. Щеглова — вообще говоря, одной из самых значительных работ в русской филологии последнего двадцатилетия — в этой фразе разъясняется только значение слова «передовик», автор газетной передовицы⁶. Меж тем, в данном контексте безразлично первоисточник этого кланше. В случае с романом 1930 года логично взглянуть в современное ему пособие: С. Г. Займовский. Крылатое слово. Справочник цитаты и афоризма. М.; Л.: ГИЗ, 1930. С. 152.

«Зрелище для богов. Из первого действия, явления 1-го оперетты Гете «Эрвин и Эльмира» (1775)».

У Гете: «Ein Schauspiel für Götter, zwei Liebende zu sehen». В свою очередь, словарь С. Г. Займовского сделан по образцу основоположника жанра — одноименного немецкого свода Георга Бюхманна. Обратившись к нему, находим, что кланше восходит к античности. — к поздним стонкам, к Сенеке⁷. Ср. в прозе Анны Ахматовой: «В Оксфорде настоящей культ Вячеслава Иванова <...> Сыры Bowta и Berlin еадлан к нему на поклон — между нами говоря, это было зрелище для богов (!?)».

Справочники такого рода подсказывают актуальный для каждого литературного поколения список ходовых цитат (не пропустите, например, сравнительно недавнюю книгу С. Коваленко «Крылатые слова русской

повзин»)», восстанавливать который в полном объеме приходится по косвенным, а то и случайным свидетельствам.

Пример.

Рассказ о смерти в 1931 году 89-летнего журналиста П. А. Миусова:⁴⁰
«Вскоре он начал бредить, все говорил какие-то стихи:

Я слез хочу, певец, с вином в груди и с жадной мести!
Да, я не каменюсь и буду тверд душой...
Танцевала рыба с раком и петрушка с пастернаком...»

Приближаться к восстановлению этого объема придется поэтапно, составив, например, словарь русских эпиграфов, росписи «чтецов-декламаторов», указатели стихотворных цитат в прозе, драме, эпистолярии, критике и публицистике по периодам. Тогда мы получим основания утверждать, что такой-то поэтический текст апеллировал к интертексту, заведомо находившемуся «на слуху» у читателя —

Пример.

Стихотворение Пастернака «Цыгане» (1914) цепочкой мотивов («Обленились чада град-Загреба», «кормит солнце хворую мартышку») может отсылать к букинскому «С обезьяной» (1907): «Бредет худой согнувшийся хорват», «В юбке обезьянка бежит за ним», «Как цыган, сожжен хорват», «Ты далеко, Загреб!»

Уже говорилось выше, что для каждого случая мы должны заново ставить вопрос о степени ощущения *déjà vu* у исторического читателя, а далее — об очевидности для него авторства «чужого слова». В таком разе мы, само собой, должны ознакомиться со всеми примерами фиксации исторической рецепции комментируемого произведения. 1910-е годы, например, предоставляют немало важных читательских показаний такого рода, которые и являются последним аргументом в возможном споре, семантическая ли перед нами цитата (несомненно, более обязательная для регистрации в комментарии) или невольное заимствование (ср. Я. П. Полонский: «Слишком большая память хороша только при большом таланте, иначе — припоминая всякую подробность, память будет мешать ему или поведет к невольным заимствованиям из других ею усвоенных поэтов»⁴¹), или рассуждение Г. В. Адамовича:

«Но водчий не был итальянец, а русский в Риме. Ну так что ж? Мне это «ну так что ж!» всегда казалось чрезвычайно странным. Но объяснить его происхождение легко. У Анны Ахматовой есть стихи «Канатная плясунья», которые Мандельштам много раз слышал, и конечно, знает наизусть. Стихотворение начинается так: Меня покинул в полнолуние мой друг любимый. Ну так что ж! Проканеся «а русский в Риме», Мандельштам, вероятно, вспомнил по созвучию «друг любимый» и, остановившись, оборвав стих на половине, добавил бессознательно как «реминисценцию»: ...Ну, так что ж!»⁴².

Для комментатора исторический читатель всегда прав.

Пример.

В заметке поэта Г. Цагарели «Не знаю, как это назвать» речь идет о «невольном и — конечно — досадном поэтическом гипнозе»: о вызвавших похвалу критики строках Максимилиана Волошина «О боль, когда бы ни пришла, всегда приходит слишком рано»¹¹ — из стихотворения «Я ждал страдания столько лет...», которые вторят бальмонтовской «Воде» (7, «Боль, как бы ни пришла, приходит слишком рано» — в его книге «Литургия красоты»; заметим, что здесь сознательное цитирование — в автографе цитата была вынесена в эпиграф), о брюсовском «Одиночестве» («Мы беспощадно одиноки»), повторяющем «Mortui» Мережковского («Мы бесконечно одиноки»), о двустихьи Брюсова — «Как они друг другу лобы, Он ее целует в губы», взятом у А. С. Рославлева, об отголосках Пушкина и Тютчева у Брюсова¹².

В поисках возможных цитатообразующих текстов мы, понятное дело, обращаемся к кругу чтения комментируемого автора. И если он не зафиксирован прямо (в читательских формулярах, каталоге его личной библиотеки, дневниковых записях, переписке и т. п.), то мы пытаемся его реконструировать.

Пример.

«...я хотел бы показать тебе несколько книжек молодых поэтов, где есть много хорошего» (А. Блок — матери. 5.XII 1911). Книжки, вышедшие в интересующий нас период, мы можем разыскать в «Книжной летописи», но часть этой работы уже проделана в издании «Русская литература конца XIX — начала XX века. 1908—1917» (М., 1972), в разделе «Летопись литературных событий». Там среди прочих мы находим сборник Ильи Эренбурга «Я живу», а в нем стихотворение «Авиатору».

...В лунном свете бледен и утончен
На клочок бумаги он глядит.
Хитрый план обдуман и закончен,
И стальная птица полетит.
Выпущена птица на свободу.
И варевая небо, как стрела,
Шелестя летит по небосводу
Под глухие клекоты орла...

Подчеркнутый стих явным образом откликнулся в блоковском «Авиаторе»: «Летун опущен на свободу». Еще пример подхвата Блоком лексики другого поэта: вачин «На небе — правельнь, и месяца осколк...», возможно, навеянный стихотворением Юлиана Анисимова «Сура» из его книги «Обитель», прочитанной Блоком¹³:

На небе правельнь. Тонут
Сосны и синий простор.

«Круг чтения», а следовательно, круг потенциальных источников, составляет все, читавшееся комментируемым автором. Недавно М. Л. Гаспаров отметил невольный комизм записывания в подтекст стихотворения Мандельштама всего словаря живого великорусского языка¹⁴, но у присвоения этой книге статуса источника может быть определенный резон в конкретных историко-литературных ситуациях. Напомню свидетельство Максимилиана

Волошина: «Едва ли не первый из современных поэтов, начавший читать Даля, был Вячеслав Иванов. Во всяком случае современные поэты младшего поколения под его влиянием подписались на новое издание Даля <...> для поэта было заманчиво вместо привычного и утомительного иностранного слова „горизонт“ сказать „овидь“ или „озор“, вместо „футляр“ написать „ляло“, вместо „спирали“ — „увой“, вместо „зенита“ — „притин“»⁷.

Сохранившиеся свидетельства чтения — единственная инстанция верификации находок комментаторов.

Пример.

Стихотворение Ахматовой 1961 года —

И аниотных главок стая | Бархатистый хранит силуэт.
Это бабочки, улетаая, | Им оставили свой портрет... —

напоминает фразу из Кнута Гамсуна: «Моль и ночные бабочки беззвучно влетают в мое окошко <...> Мне кажется, что некоторые из них похожи на летающие аниотны главки»⁸. В недавно обнародованном меморандуме выпуск Ахматовой, составленном при чтении Эдгара По в бальмонтском переводе для задуманной работы «Э. По и Гумилев», имеется запись: «бабочки летающ. цветы»⁹. К Гумилеву она, кажется, отношения не имеет, но указывает на источник гамсуновского сравнения — рассказ Э. По «Остров фен» («...перепархиванием бесчисленных мотыльков, которые кавались крылатыми тюльпанами» («butterflies that might have been mistaken for tulips with wings»). Любопытно, что для Ахматовой эта находка сопровождалась как бы уроком по интертекстуальности: у Э. По эта фраза отмечена авторской сноской: «*Florem putare mare per liquidum aethera* (P. Commire)» — как указывают комментаторы, этот стих из латинской поэмы французского иезуита о. Ж. Комира пришел к Э. По из книги И. Диараелн «Литературные диковины», где приводился пример остроумной идеи: бабочка летит — плавает цветок в текучем воздухе¹⁰.

Примечания

Из лекции по литературному источниковедению, читаемых в Еврейском университете в Иерусалиме.

⁷ И. Азиевский. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 210. Комментарий не совсем точен в формуловке: «Эпиграф, по-видимому, вымышленный (не цитата) и намекает на увлечение Бальмонта поэзией и другими памятниками письменности Древнего Востока» (С. 584). Эпиграф И. Анненского реферирует следующее место из Талмуда: «Укрававший у укравшего не платит» (Бава Кама, 62b). Заметим инкстат, что при пользовании примечаниями в советской «Библиотеке поэта», в которых иногда комментарий подмечался навязанной отпиской (я как-то спросил Ю. М. Лотмана, где искать объяснение эвфемизма «дама из Амстердама», он сказал: «А напишите, как в „Библиотеке поэта“: „Амстердам — город в Нидерландах“»; выражение же, как известно, связано с одноименным петербургским трактиром — см. например: Искорки. 1911. № 37), следует учесть набор негласных табу, ведущих к невольному переразриванию, а порой — к отчаянной мистификации. Например, о стихах М. А. Светлова о Самуиле Либеравоне «И приходит к нему царь Давид, И является царь Соломон» — примечено: «Царь Давид — грузинский царь (961—1001)» (М. Светлов. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 453).

- ² Борис Огрон [А. Г. Горнфельд]. Беспорядочные цитаты // Звезда. 1929. № 5. С. 175.
- ³ А. Лозбарская, Л. Чуковская. О классиках и их комментаторах // Литературный критик. 1940. № 2. С. 100.
- ⁴ Б. С. Шварцкопф. О некоторых лингвистических проблемах, связанных с цитацией (на материале русского языка) // Sign. Language Culture. The Hague; Paris, 1970. P. 668.
- ⁵ См. подробнее: Р. Тименчик. Об одном письме Анны Ахматовой // Звезда. 1991. № 9. С. 165—167. Этот узелеризм (бытующий термин пронаведен от имени дикенсовского героя), если угодно, автометаописателем, точно обрисовывая психологию кражи чужого слова.
- ⁶ Л. Чуковская. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. Париж, 1976. С. 72.
- ⁷ См. например, «шутковать» в кн.: Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона. М., 1992. С. 295.
- ⁸ Вестник Европы. 1896. № 6. С. 162; А. Алуцкий. Сочинения. М., 1985. С. 536 (примеч. Р. А. Шацевой).
- ⁹ К. Чуковский. Дневник. 1901—1929 М., 1991. С. 108.
- ¹⁰ В. Пыст. Встречи. М., 1929. С. 298—299. «В творителем забыгги» — из восьмистишия С. М. Городецкого «Н. И. Кульбину».
- ¹¹ См. например: F. H. King. Classical and Foreign Quotations. Hoyl's New Cyclopeda of Practical Quotations. Comp. by K.L.Roberts. NY I. 1927. P. 236; International Encyclopedia of Prose and Poetical Quotations By William S. Walsh. NY., 1968. P. 232; The Macmillan book of Proverbs. Maxims and Famous Phrases. NY., 1966. P. 1991.
- ¹² Jones, Hugh Percy, V. A. Dictionary of foreign phrases and classical quotations. Edinburgh, 1949. P. 32.
- ¹³ Сведения могли быть почерпнуты в биографии Э. По, написанной К. Д. Бальмонтом (Э. По. Собр. соч. и пер. с англ. К. Д. Бальмонта. Т. 5. М., 1912. С. 42). Заметим, что из этого текста Ахматова могла почерпнуть столь важной для обсуждаемых нами вопросов тезис: «Сам Эдгар По <...> с меткостью сказал, что, как показывает всякая История Литературы, самых освященных примеров плагиата мы должны искать в произведениях наиболее выдающихся поэтов» (С. 79). В очерке Бальмонта находим и другие «крямлятые слова», известные по речевому обиходу Ахматовой, например: «...в посмертном издании произведений Эдгара По под видом биографии поэта отвратительный памфлет на него, что дало Бодлеру возможность не неуместно воскликнуть: „Так, значит в Америке не запрещают собакам входить на кладбище“» (С. 77). Ср. теперь: «Читали мы с Надей Эдгара По. Какой умница, подумайте, какой нашел эпиграф у Ларошфуко: „Все правы“. По-русски это хуже, а по-французски очень хорошо... Мудрые слова. Возьму для поэмы» (Л. Чуковская. Записки об Анне Ахматовой. В 3 т. М., 1997. Т. 1. С. 484).
- ¹⁴ См. например: А. Измайлов. Кривое зеркало. СПб., 1910. С. 65—78; А. Дерман. Промахи мастеров // Красная новь. 1932. № 12. С. 179—189.
- ¹⁵ Ю. М. Лотман. К проблеме работ с недостоверными источниками // Временник Пушкинской комиссии. 1975. С. 93, 98.
- ¹⁶ Р. Гуаль. Я унес Россию. Т. 1. Нью-Йорк, 1984. С. 290; Тьяниновский сборник: Вторые Тьяниновские чтения. Рига, 1986. С. 69.
- ¹⁷ Уроки гнева и любви. Сб. воспоминаний о годах репрессий. Л., 1991. С. 20.
- ¹⁸ Л. Гинзбург. Об одном пушкинском курсиве // Л. Гинзбург. О старом и новом. Л., 1982. С. 153—156.
- ¹⁹ С. Городецкий. Жизнь неукротимая. М., 1984. С. 81.
- ²⁰ Минувшее. Исторический альманах. 11. Париж. 1991. С. 325.

- ²⁵ Минувшее. Исторический альманах. 15. М.; СПб., 1994. С. 255. В этой же публикации (с. 260) вачем-то не пояснено некрасовское «хорошо умереть молодым».
- ²⁶ Г. Иванов. «Все представляю в блаженном тумане я...» Собр. соч. в трех томах. Т. 1. М., 1994. С. 431, 620. См. важную для данной темы статью: В. Ф. Марков. Русские шитатые поэты: Заметки о поэзии П. А. Вяземского и Г. Иванова // В. Марков. О свободе в поэзии. Пб., 1994. С. 214—232.
- ²⁷ Заглавие стихотворения Г. Адамовича (Ковчег. Поэзия первой эмиграции. М., 1991. С. 43). «Чужая тема» — стихотворение Ял. Соловьева «Бедный друг, истомил тебя путь...».
- ²⁸ Из очерка Аины Ахматовой «Амедео Модильяни». Э. Г. Бабаев небезосновательно предложил считать формулу, сопровождаемую этой оговоркой («ни вспомнить, ни забыть») шитатой на стихов Н. В. Крандиевской (Новый мир. 1987. № 1. С. 161). Стоит отметить, однако, и стихотворение Г. Адамовича «Что там было? Ширь вакатов блеклых...»: «Десять лет прошло — и мы не в смехах/ Этого ни вспомнить, ни забыть» (Современные записки. 1928. № 37. С. 231).
- ²⁹ Ср.: «Первые годы века тогда у нас назывались „весна“ в смысле общественного и государственного пробуждения...» (В. Жаботинский. Пятеро. Париж, 1936. С. 5). Обсуждаемая шитата — С. Городецкий. Цветущий посох. СПб., 1914. С. 115.
- ³⁰ Выписан в рецензии М. А. Кузмина (Аполлон. 1910. № 8. С. 57).
- ³¹ Автографы поэтов серебряного века. Дарственные надписи на книгах. М., 1995. С. 166—167; см. оценку издания в рецензии А. Л. С-ва (Новое лит. обозрение. 1996. № 19. С. 369—372).
- ³² Современник. Торонто, 1963. № 7. С. 67. Перепечатано: Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 388.
- ³³ Энциклопедический словарь. Т. 6. СПб., 1892. С. 319 («... явно несостоятельными и сухо-революционными домыслами (теория „меонов“»). Автор заметки — С. А. Венгеров.
- ³⁴ С. Карцевский. Русская книга. Итоги 1921 г. // Последние новости. Париж, 1922. 5 января (речь идет о замене «вамашиной рубахи» на особой ткани из конопли на «вапашную» в рассказе «Бирюк»; см. например: В. П. Сомов. Словарь редких и забытых слов. М., 1996. С. 148). То, что относится к наборщику, культурно дистанцированному в пространстве, мы ныне ежедневно наблюдаем на печатниках, удаленных во времени. Уже забыто, как пишется «синдетикон» (впрочем, есть чуть ли не во всех словарях; ср.: Сводный словарь современной русской лексики. М., 1991. Т. 2. С. 418). см.: Р. Иванев. Мерцающие звезды. Стихотворения. 1903—1981. М., 1991. С. 22. Менее удивительно, что в том же стихотворении исправлен эгофутуристический окказионализм: «В лица глупо улыбающимся шотландцам/ Я выплесну бочку своей фантазии» — вместо «шаблонцам». Еще пример редукции активного лексического запаса, приведшей к искажению текста: в эпатажном стихотворении Михаила Зенкевича «Петербургские кошмары» (1912), впервые напечатанном в собрании его сочинений (М. Зенкевич. Сказочная зра. М., 1994. С. 102), макабрический финал выглядит так:

И после трупик голый и холодный
 На простыне, и спазмы жадных нег,
 И я, бросающий в канал Обводный
 И кровавой филей, и синий стек...

В оригинале, конечно, не «стек» (почему синий?), а «ссек» — часть говядины от бедра. Опыт отделения текстологии от комментирования, вызванной издательским давлением на текстолога, внушающим идею легитимности бессосочной первопубликации рукописного текста, может привести к психологически понятному ослаблению внимания, а в итоге канонизируются описки. Например, в первопубликации черновиков «Египетской марки» Мандельштама сохранена описка (?): «Однако она <А. Бозно> развоила по миру свой

„сладостный, гибкой, металлической“ голос <...> посылала телеграммы Тамберлену и Верди...» (Наше наследие. 1991. № 1. С. 71). Т. е., по-видимому, под влиянием навянувшего в ушах имени министра иностранных дел Великобритании Остина Чемберлена (1863—1937) искажено имя итальянского тенора Энрико Тамберлка (1820—1889).

¹¹ Пэнгс [Г. В. Адамович]. Про все // Новая Заря. Сан-Франциско, 1933. 8 июля.

¹² «Мы жили тогда на планете другой...»: Антология поэзии русского зарубежья. 1920—1990. Кн. 2. М., 1994. С. 275.

¹³ С. Волконский, кн. Быт и бытие. Из прошлого, настоящего, вечного. Берлин, 1924. С. 201.

¹⁴ В. В. Уманов-Каплуновский. Мой альбом // Столица и усадьба. 1914. № 25. С. 15; несколько отличный вариант и неточное объяснение см.: И. Ашвненский. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 211, 585.

¹⁵ Антон Крайний. [Э. Гиппиус]. Литературный дневник. СПб., 1908. С. 81 (ранее — Новый путь. 1903. № 2).

¹⁶ Так, И. Ф. Ашвненский высоко оценивал «составленную с чрезвычайным усердием и большой эрудицией» книгу М. И. Михельсона, одной из васлут которой он считал то, что «рядом с <...> классиками нашими <...> находим далеко не всегда образцовую прозу <...> Но для фразеологии важны отнюдь не одни корифеи литературы, и не те, кто прокладывали в литературной речи новые пути, для нее, может быть, еще интереснее сочинения рядовых писателей и журналистов, потому что ими-то, собственно, и вырабатывается литературная речь, ими и создается тот чутко-наменчивый фон ее, на котором впоследствии таланты выдающиеся будут выводить более оригинальные узоры» (Журнал Министерства народного просвещения. 1908. Ч. 18. Паг. 2. С. 120). Этот двухтомник переиздан (М. И. Михельсон. Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний. М., 1994), отметив попутно, но без историко-лингвистического обоснования — в аннотации вместо широко известной даты смерти лексикографа (1908) стоит вопросительный знак.

¹⁷ И. Ильф, Е. Петров. Золотой теленок; Ю. К. Щеглов. Комментарии к роману «Золотой теленок». М., 1995. С. 491.

¹⁸ См. например: G. Büchmann. Geflügelte Worte. 25. Auflage. Berlin, 1912. S. 132—133. Кстати говоря, не могу ответить на всех читателей, но меня лично всегда интриговала — «откуда это?» — фраза О. И. Бендера в Союзе Меча и Орала: «...но у нас, предупреждаю, длинные руки!» Ср. первоисточник: «An nescis longas regibus esse manus?» из Овидиевых «Героид» (16, 166), восходящее к персидской истории, к Артаксерксу I Долгорукому и т. д. (Büchmann. Op. cit. S. 392).

¹⁹ А. Ахматова. Поэма без героя. М., 1989. С. 354.

²⁰ Возрождение. Париж, 1931, 5 февраля (перепечатка письма квартирной хозяйки П. Миусова из варшавской газеты «За свободу»). Ср. еще одно свидетельство по истории цитатного репертуара: «...пошлый человек всегда найдет случай сказать: „Володя, Володя, не делай варнашой...“ или „Вот тут-то она ему и сказала...“ или „Благодарю вас, Генрих, я обедаю...“ — и всем, даже и не похабным, известно, в чем дело. Такие выражения очень противны, особенно, когда другой пошляк отвечает: „Ах, какь выражались!“; но нет хуже людей, вечно цитирующих отрывки из стихов; при них ничего нельзя сделать без того, чтобы не посылалась цитата. Если луна, то обязательно следует: „И эта глупая луна на этом глупом небосклоне!“, если пишут письмо, то непременно начинают: „Увидя почерк мой, вы, верно, удивитесь“ <...> И вот, когда я увидел червя около настуриды, я сразу вспомнил: „Я царь, я раб, я червь, я Бог“ — и тотчас же о Пушкине, и как „Старик Державин нас приметил“» (В. Диксон. Стихи и проза. Париж, 1930. С. 169).

²¹ Жизнь. 1922. № 2. С. 148.

- ⁴² Сизиф [Г. В. Адамович]. Отклики // Звено. Париж, 1927. № 211, 13 февраля. Г. Адамович цитирует стихотворение Мандельштама «На площадь выбежав, свободен...» (1914) с юнверсней протквительных союзов.
- ⁴³ Впоследствии Вера Инбер приписала эти стихи О. Мандельштаму (В. Инбер. Страницы дней перебирая. М., 1977. С. 32).
- ⁴⁴ Южная неделя. Одесса, 1912. № 3. С. 12. В этой атмосфере штатного сыска (каламбур невольный — Г. Цагарели оказался агентом охраны; см.: Б. Бобович. Георгией Цагарели // Одесские новости. 1917, 15/28 июня) авторы начинают снабжать соответствующими сносками свои стихи. К примеру, в сборнике В. Шершеневича «Саміпа» (М., 1913): «...и на усталые ресницы» „и на шелковые ресницы“, М. Лермонтов... „Мысли, как пчелы“ напоминает превосходную строку А. Апухтина „Мысли, как черные мухи“ ... „Я в мир принес улыбай цвет“ — „Я в этот мир пришел“ К. Бальмонт... „Все ярче вспыхивали розы меж измученных ланит“ — „но пламенные живые розы ее пленительных ланит“, Языков <...> Считая, что новые рифмы, как и новые образы, составляют собственность поэта — их творца, автор полагает, что он обязан указать, что рифма «густодебряный-серебряный» заимствована у С. Соловьева, а «изранен — Сусанни» у В. Брюсова. Ср. также пример читательского оповещения аллюзии в «Египетской марке»: «И зачем он в начале 4-й главы злоупотребляет „перхотным воротником“? Что это — в *redundant* к „бобровому воротнику“ Пушкина („Евгений Онегин“) или что?» (В. Смешляев. Из дневника. [1929] // Лепта. 1991. № 4. С. 114).
- ⁴⁵ Александр Блок. Переписка. Аннотированный каталог. Вып. 2. М., 1979. С. 14.
- ⁴⁶ Новое литературное обозрение. 1996. № 19. С. 436.
- ⁴⁷ М. Волошин. Лики творчества. Л., 1988. С. 535. Презумпция соседства словаря как текста-попутчика декларирована, например, в книге П. А. Радимова «Земная риза» (Казань, 1914) в концевых заключительных примечаниях: «Слова деревенского обихода, не указанные в примечаниях, см. в „Толковом словаре“ В. Даля, откуда вняты объяснения большинства вышеприведенных слов».
- ⁴⁸ К. Гамсуи. Полн. собр. соч. Т. 1 СПб., 1910. С. 72 (пер. К. М. Жихаревой). Ср.: К. Гамсуи. Собр. соч. в 12 томах. Т. 5. СПб., 1908. С. 42 (пер. С. А. Полякова). Ср.: Р. Тименчик. Текст в тексте у акмеистов // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1981. Вып. 567 (=Труды по знаковым системам. XIV). С. 70. Мы здесь не касаемся всей истории этой метафоры, в которую вовлечены и Эзра Паунд, и Набоков и т. д.
- ⁴⁹ И. Г. Крашова. Гумилев и Эдгар По: Сопоставительная заметка Анны Ахматовой // Н. Гумилев и русский Парнас: Материалы научной конференции. СПб., 1992. С. 51.
- ⁵⁰ The Annotated Tales by Edgar Allan Poe. Ed. by Stephen Peithman. NY., 1981. P. 577.

Народничество и люкритмакс: классики филологии о русских сектах

А. М. Эткинд (Санкт-Петербург)

Нашу науку создали не символисты, а люди
символистически-футуристической эпохи, авторы
плохих стихов; дилетанты...

Лидия Гинзбург

Овсяннико-Куликовский

В серии статей, появившихся в 1878—1880 годах, будущий автор «Истории русской интеллигенции» пытался поставить исследования русского сектантства на «строго-научную» основу. Это были первые работы знаменитого автора. Нельзя «отделять мысль от учреждения», то есть духовное содержание социальных процессов от их институциональной формы, — формулирует Овсяннико-Куликовский свою методологию¹. Но в действительности его интересует другое. Главное увлечение его молодости было таким.

Однажды меня вдруг осенило: залог лучшего будущего скрывается в самом народе, — в его культурной <...> самодеятельности. Признаки же народной самодеятельности я усматривал исключительно в расколе и в сектантстве².

Он формулирует новую мысль: та борьба, которую ежечасно ведут секты против враждебного окружения, — борьба не только и не столько религиозная, сколько культурная. Для характеристики этого процесса он даже вводит особый тип социальных групп, который так и называет — «общество культурных пионеров»³; этим он совсем уничтожает разницу между религиозными, социальными и культурными инновациями.

«Всегда в сектах совершается интересный процесс реформирования семейных отношений», — считает Овсяннико-Куликовский. Богомилы, например, отрицали государство, упразднили всякие половые отношения, заменив их «побратимством и посестримством». Так они, не нуждаясь не только в римском, но даже и в обычном праве, образовывали «общины крепкие, братские, дружные, у пределов которых останавливались все средневековые начала»⁴. За этим первичным стремлением, по мысли Овсяннико-Куликовского, следует реформирование всех общественных отношений и народной культуры. «Это — действительная борьба за жизнь и счастье». В этом смысле он и называет сектантов культурными пионерами и еще — рево-

людионерами. В человеческом мире постоянно происходят революции; этим он и отличается от остального органического мира, который подчиняется только закону развития. «Те быстрые изменения социальных форм, которые мы наблюдаем в сектах, служат <...> типическими выразителями того революционного процесса», который, собственно, и интересует автора¹. «Секты суть продукт стремления народных масс создать себе удобнейшие формы общения», — такова ключевая формула молодого ученого².

Итак, делает вывод филолог, занявшийся историей ересей, «мистическая секта является политической силой»³. Она оказывает «магическое действие на высшие классы», к ней присоединяются рыцари и благородные дамы. Этот процесс особенно интересует Овсяннико-Куликовского, и объясняет он его особенно интересно. «Мистические секты так легко захватывают представителей высших привилегированных классов»⁴ потому, что высшие классы вообще неспособны к культурному творчеству. «Узы солидарности разрушены между людьми, и человек, оторванный от человека, брошен в пучину сталкивающихся антагонизмов», — такой видится автору современная жизнь. Людям, попавшим в капиталистический ад, для выживания требуются специальные средства, которыми они пытаются возместить естественную солидарность. Среди этих «суррогатов пустоты» оказывается мистицизм, пьянство, различные виды политической деятельности, погружение в науку, и, наконец, современная семья. Все это выполняет для человека одни и те же функции; все это «суррогаты, которыми люди думают восполнить недостаток общности, заморить гнетущее чувство одиночества, выйти из заколдованного круга изолированности и пустоты»⁵. Для 1878 года такая антикапиталистическая риторика далеко не оригинальна. Своеобразна ее цель и задача: автору надо объяснить русские секты таким способом, чтобы выразить свою симпатию к ним самым научным способом.

Руссоизм автора развивается сполна, когда речь заходит о современных ему сектантских общинах. Русские секты — более других его интересуют хлысты и молокане — оказываются как раз посредине между средневековыми болгарскими богомилами и новейшими американскими «библейскими коммунистами». Автору особенно по душе ограничения собственности, существующие у молокан, и возможности вмешательства общины в частную жизнь своих членов. «Если, например, муж оскорбит жену, то последняя жалуется общине, которая и призывает виновного к ответу»; община может и развести. Тех своих читателей, которым такое вмешательство может показаться «неудобным», Овсяннико-Куликовский обвиняет в индивидуализме и эгоизме, порочных следствиях цивилизации. «Мы охотнее перенесем всевозможный общественный гнет, чем то простое, разумное, братское вмешательство общины в нашу нравственную жизнь, которое мы наблюдаем в религиозных сектах»⁶. Он призывает к борьбе за такое переустройство общества, чтобы «начала эгоизма, антагонизма и прочих прелестей нашей цивилизации» были изгнаны и заменены началами «духовной солидарности» и «братского контроля».

Подлинную утопию писатель находит у «библейских коммунистов», о которых он прочел в «Новой Америке» Уильяма Х. Диксона¹, которая незадолго до того была переведена на русский. Овсяннико-Куликовского особенно привлекает практиковавшийся ими способ регуляции сексуальных отношений, который по-русски он называет «всебрачием»: «сложный брак всех членов между собою, каждого с каждым и каждого со всеми»².

Община библейских коммунистов, или профекционистов, была основана Джоном Хемфри Нойезом, выпускником Йейла и сыном члена палаты представителей. Он верил, что спасение человека состоит в достижении совершенства; что этого богоподобного состояния человек может достичь при жизни; и что способы достижения этого состояния имеют нечто общее с христианством и с коммунизмом, как он понимал оба эти слова. Несмотря на крайности достигнутого совершенства, Нойез обеспечивал стабильность своей общины в течение нескольких десятков лет, начиная с 1846. Члены общины практиковали особую, не имеющую прецедентов в истории форму половой жизни. Главной особенностью этой системы была постоянная смена партнера, которая ограничивалась только размером группы. В общине Нойеза было примерно 200 членов, так что разнообразия хватало. Своими изобретениями Нойез не вовсе снимал ограничение с половой жизни, а переносил его с начальных звеньев на самый конечный момент. Мужская половина общины практиковала особый способ коитуса, который назывался «мужским воздержанием» («male continence»); это значило, что мужчине воспрещалось заканчивать акт семяизвержением. Все это освобождало женщин от многих страхов, но возлагало на мужчину ответственность за контроль над актом. Так решался сложный при столь интенсивном образе жизни вопрос регуляции рождаемости. И действительно, рождаемость в этой коммуне, согласно разысканиям современных историков, почти отсутствовала. Эта сложная поведенческая машина поддерживалась особым психологическим механизмом, тоже изобретенным Нойезом. Он назывался «групповой критикой». Члены коммуны периодически собирались вместе и высказывали друг другу все замечания о совершенных товарищем ошибках, а также наблюдения по поводу еще существующих у него недостатков. Вне этих собраний члены общины не имели права критиковать друг друга³.

Овсяннико-Куликовский воспринял все это так. В американской общине «библейских коммунистов» дело любви находится под специальным наблюдением мудрейших и лучших членов; принципы подбора и контроля состоят в том, что неопытным партнерам лучше сочетаться с мудрыми и опытными, а не между собой, и вообще не желательно, чтобы два лица были исключительно привязаны друг к другу: сердце должно быть открыто для всеобщей любви — все это и еще многое подобное Овсяннико-Куликовский цитирует из «Новой Америки». Он считает, что это та же система, что и у молокан, но развитая в большей степени. Вывод русского автора таков:

у этих сектантов личность рассматривается не как самостоятельная особь, а как член большой семьи, подчиненный ее контролю <...> Общество представляет большую семью, где все — братья и сестры, связанные между собой половыми отношениями, общностью имущества и труда и <...> психической связью симпатии и солидарности. Организация коммунистического брака необходимо предполагает и общность по отношению к орудиям и продуктам труда¹⁴.

Народническая идея общины, подчиняясь логике нарастания, неизбежно ведет к подобной кульминации: коллективизация собственности развивается в коллективизацию семьи, черный передел — в смену партнеров, общая работа — в свальный грех. Этот путь, много раз пройденный утопическими коммунами разного сорта и всегда используемый их критиками как решающий аргумент против них, ничуть не смущает нашего автора; напротив, он относится к «всебращию» сектантских общин с той же умиленной симпатией, с которой его предшественники относились к коллективному землевладению. Промискуинные коммунистические секты, «эти нежные создания культурного творчества», в которых действует «общинно-устроительное» начало¹⁵ — таков идеал нашего автора.

В «Воспоминаниях», написанных сорок лет спустя, в 1919 году, в пореволюционной Одессе, Овсяннико-Куликовский возвращался к этим юношеским переживаниям. В изучении раскола и сект его интересовала не столько историческая, сколько психологическая сторона; в этом, полагал Овсяннико-Куликовский, сказался «натуральный психологизм» его мышления. Рассказывая об этом с некоторой иронией, Овсяннико-Куликовский живо показывает психологическую подоплеку своего духовного народничества, умалчивая разве что об эротических фантазиях молодости, которые довольно ясно чувствуются за текстом «Культурных пионеров». Овсяннико-Куликовский знал тогда, в конце 70-х годов, что «раскольников весьма много, миллионов десять, если не больше», они «трудолюбивы, трезвы, грамотны, честны» и «при самых неблагоприятных условиях <...> умеют создавать свое материальное благосостояние». В общем, в расколе и сектантстве он видел нечто «органическое, самобытное, подлинно народное», что вызывало «особливое внимание и сочувствие» и казалось «залогом прогрессивного развития народной культуры»¹⁶.

Чувствуя, что ход истории не вполне подтвердил его юношеские мечты, Овсяннико-Куликовский не включил эти ранние статьи в свое Собрание сочинений. Вскоре после «Культурных пионеров» он написал диссертацию «Вакхические культы индоевропейской древности, в связи с ролью экстаза на ранних ступенях развития общественности»¹⁷. Опережая позднейшие стратегии Вячеслава Иванова и Михаила Бахтина, Овсяннико-Куликовский искал в ином культурном материале адекватный фон для рассмотрения «самодетельности» русского народа, с которой связывал столь большие надежды. Пугачевщина все же внушала ему отвращение, и вообще он не верил более в возможность революции. Тем не менее, его интерес филолога и этнографа по-прежнему питался старыми народническими идеями.

Интеллигенция бессильна повянуть на массу и сдвинуть ее с мертвой точки. Социальная революция — утопия. Спасение только в самобытном культурном развитии народа, в его самоочном религиозном и моральном оздоровлении¹.

Жирмунский

«Может быть, в их словах выразился массовый бред, подчиненный каким-нибудь невыясненным законам сознания», — писал Виктор Жирмунский в 1914 году о немецких постах-мистиках XVIII — начала XIX века. Даже в этом случае, считал филолог, они заслуживают изучения: «с психологической точки зрения, во всяком случае, бред является таким же состоянием сознания, как и другие, и нашей целью является исследование его психологического же содержания»². Эпоха Просвещения пыталась отвергнуть мистику при помощи «рассудочных соображений»³; ей пришел на смену романтизм, который определялся Жирмунским как «форма развития мистического сознания»⁴. Родоначальником мистического чувства в высокой литературе был Гете; от него литературная мистика была перенята немецкими романтиками, от Шеллинга до Brentano. Для филолога важны были и те исторические формы, в которых существовало «мистическое чувство» до своего проникновения в высокую культуру. Для него важно, что Гете был дружен с Юнгом Штудлингом, одним из мистических пророков эпохи, и что Новалис и Шлейермахер «вышли из герренгутеровских кругов»⁵, то есть были связаны с одной из радикальных сект XVIII века.

Ранние работы Жирмунского о мистике в литературе — образец исследования на границе между филологией, историей и психологией. Его метод свободно сочетал анализ внутрилитературной преемственности с изучением внелитературных — исторических, религиозных, биографических — влияний. Ефим Эткинд обозначил такой подход как «экстризм», в противоположность «интризму» формальной школы и других концепций, которые считали литературный процесс имманентным, а филологию самодостаточной⁶. Интересно, что сам Жирмунский определял свой подход еще смелее — как «чисто психологический». На деле этим словом обозначалась весьма широкая область, которую Жирмунский называл еще «способом переживания жизни»⁷.

Психологическая ориентация первой книги Жирмунского продолжала классическую для русской филологии «психологическую школу» А. А. Потебни и Д. Н. Овсяннико-Куликовского, которую дополнила ставшая популярной в России 1910-х годов книга английского психолога Уильяма Джемса «Многообразие религиозного опыта»⁸. Психологизация мистического опыта позволяла придать исследованию позитивно-научный характер. Утверждая правомочность исследования определенного рода литературы как «брета», Жирмунский определял позицию, которую было легко защищать в академическом мире, сохраняющем традиции XIX века. Столь сильная формула

должна была бы необратимо перенести литературную мистику из предмета веры и философствования в предмет психологического или даже психиатрического анализа. Но была ли эта позиция искренней? Действительно, исследовать бред — натуральная задача психолога; но человек старается не пользоваться тем способом речи, который он сам считает бредом. Между тем Жирмунский, начав свой труд в неуклонно позитивистском ключе, в конце его сам включается в поток мистического дискурса.

Анализ Жирмунского направлен на поиск адекватного контекста — религиозного, философского и исторического — для актуального и спорного явления, которым была литература русского символизма⁷⁶. Все построение книги, включая и ее название — «Немецкий романтизм и современная мистика» — ориентировано на конечный вывод: «русский символизм имеет за собой богатое и великое мистическое предание»⁷⁷. Несмотря на прошедшее столетие, «между романтизмом и символизмом не существует перерыва мистической традиции», хотя между ними и легла полоса позитивизма⁷⁸. Благодаря воспринятому влиянию натуральной школы, мистика символизма лишь стала более ясной и сознательной; о чем немецкие романтики говорили как о странной мечте и невоплотившемся чаянии, то русские символисты способны увидеть как различимую реальность. Все это имело, по мнению Жирмунского, универсальный характер; одни и те же закономерности перехода от романтизма через реализм к символизму находил он и в немецкой, и в английской, и во французской литературах. Но «всего сложнее и интереснее история современной мистики сложилась в русской литературе»⁷⁹. В России влияние немецкого романтизма шло через Жуковского, кружок Станкевича, старших славянофилов и молодого Белинского, достигнув кульминации в лирике Тютчева; от Тютчева через Фета и Вл. Соловьева «эта струя романтической лирики подготовляет наступление символизма»⁸⁰.

Но здесь в стройные рассуждения неожиданно и не к месту — на предпоследней странице большого труда — включается новая тема. В русском символизме, наряду с его заимствованной у немецкого романтизма формой,

проявляется подлинно религиозный дух, развивающийся из глубин русского народного сознания <...> своеобразное мистическое предание, идущее чисто национальным путем и достигающее своего завершения в религиозной вере, унаследованной от отцов и в то же время такой подходящей для самых смелых и самых новых религиозных исканий⁸¹.

Это «предание» характеризуется даже как дух «Святого Востока». «Это новая вера, земная и небесная одновременно»; эта вера — та самая, которую искали романтики, и она же оказывается «тождественной с глубочайшими основами исторического христианства». Это тождество между небом и землей, старым и новым, Западом и Востоком олицетворялось для Жирмунского в знакомых фигурах русского символизма — Александра Добролюбова, Мережковского, Вяч. Иванова, Блока и А. Белого.

Проблема, которую книга Жирмунского оставляет нерешенной, состоит не в видимом противоречии между германскими источниками русского сим-

волизма и его отечественной традицией, идущей «чисто национальным путем»: разные влияния совместимы друг с другом, и филолог знал о полигенетичности формирующегося культурного целого. Проблема видится в неравновесии между теоретически продуманной и тщательно, со множеством интересных деталей написанной картиной западных влияний — и неожиданно всплывающей, неясно описанной и странным образом оборванной историей русского «мистического предания».

Книга Жирмунского выполняла определенный партийный заказ и именно в таком качестве была оценена. Эта книга «своевременна и необходима», — писал в рецензии Дмитрий Философов. Ценность исследования Жирмунского в том, что оно докажет критикам русского символизма его «преемственную связь с громадным культурным течением». Подобные работы должны, наконец, «отучить нашу критику от столь поверхностного отношения к современному символизму», — надеялся Философов, особенно досадуя на то, как «с ужасом отвертываются» от только что вышедшего «Петербурга» Белого. Для самых непонятливых критиков Философов пользовался общедоступной метафорой:

Современных символистов ругают, не желая заметить их преемственной связи с предшественниками. Несчастный символист остается «нагишом», и его старательно хлещут по голому телу <...> Критикуйте его, относитесь к нему отрицательно, но, по крайней мере, знайте, с кем вы имеете дело, поймите, что это не случайная модная декадентщина¹².

Итак, Жирмунский нашел для русского символизма respectable генеалогию, одел «несчастливого символиста» в немецкое платье; это было «своевременно и необходимо».

Повторение этой темы в символистской критике свидетельствует о ее важности. В докладе 1919 года «О иудаизме у Гейне» Блок ссылался на Жирмунского, чтобы подтвердить свою интуитивную историю символизма. В историософии Блока¹³ русский символизм оказывался наследником гностической традиции, начавшейся с Веданты и Платона, передавшейся немецким романтикам и, наконец, русским символистам; арийский мистицизм на протяжении всей истории культуры противостоял враждебному ему иудейскому рационализму. Применительно к самому Блоку аргументы Жирмунского о корнях русского символизма повторял Корней Чуковский, для которого Блок был «мистиком германского склада души»¹⁴. Для русской культуры часто оказывалось более естественным или желательным возводить генеалогию культурного феномена к западным прототипам, чем проследивать его преемственность от отечественных корней. Юрий Лотман и Борис Успенский назвали подобное явление «культурной травестией». По их наблюдениям, своя культура в России часто выводилась за пределы культуры и вовсе не считалась искусством, религией и т. д.; чужие же — как правило, западные — формы получали значение культурной нормы¹⁵. Благодаря таким переодеваниям или переименованиям, культурные феномены не лишались своеобразия, которые они приобрели в силу естественного

процесса культурного наследования; но осознание их характера самими создателями и носителями культуры могло существенно искажаться. Петр Великий побрил и передел русских бояр, но у него не было сил или желания для того, чтобы сломать преемственность более глубоких форм жизни. Примерно таким же способом теоретики символизма стремились предстать русскими европейцами, одновременно продолжая отечественную традицию.

Между тем Жирмунский вскоре модифицировал свою теоретическую позицию. В книге «Религиозное отречение в истории романтизма», вышедшей в 1919 году, он уже не выстраивал последовательной линии преемственности между немецким романтизмом и русским символизмом, а говорил скорее о типологических параллелях между ними. Жирмунский соглашался теперь с весьма определенной интерпретацией германского романтизма как «проявлением бессознательной „тоски“ протестантских поэтов по своей покинутой „родине“ — католической церкви». Соединяя историческое знание с опытом своего поколения, Жирмунский писал:

Каждый раз на вершине мистической волны мы встречаем великие вдохновение и ожидание, направленные на близкое будущее, — как бы чаяния религиозного откровения <...> И каждый раз в конце движения совершается возвращение к исторической церкви <...> и тяжелое, болезненно трудное отречение от оптимистических верований и надежд <...> При этом проблема зла, ощущение реального присутствия в жизни греха, страдания и смерти, ведае является нам, как основная причина этого перелома .

Мы легко понимаем, что означают в книге 1919 года «проблема зла» и «великое ожидание»; но опять остается недоговоренным, какому явлению в России соответствовало «каждый раз» наблюдавшееся Жирмунским возвратное движение от социально-напряженной мистики к «исторической церкви».

Шкловский

В статье 1916 года «О поэзии и заушном языке», одной из первых своих работ, Виктор Шкловский давал теоретическое описание новой русской поэзии и подыскивал для нее достойную культурную модель.

Какие-то мысли без слов томятся в душе поэта и не могут высветлиться ни в образ, ни в понятие <...> Перед нами признание и толмение словотворцев перед созданием словесного произведения <...> Слова, обозначающего внутреннюю звукопись, нет, и когда хочется сказать о ней, то подвертывается слово музыка, как обозначение каких-то звуков, которые не слова; в данном случае еще не слова⁷⁷, —

излагал молодой Шкловский свое интуитивное понимание поэтического творчества. Звуковой ряд первичен; эмоциональные значения звуков определяют выбор слов, а значит, и их содержания. В таком случае, само это содержание необязательно. Поэт может писать словами, которые вовсе не имеют словарных значений, а одни только звуковые коннотации. Свою ин-

туацию «томления стихотворцев» Шкловский иллюстрирует обильными цитатами из мировой и русской литературы, от Баттошкова до Шиллера и от Гамсуна до Мандельштама. Очевидная задача статьи — объяснить футуристические эксперименты Крученых и Хлебникова с заумными стихами. Это не чепуха, но и не музыка, объясняет Шкловский; это настоящая поэзия, только более чистая. Внутреннюю реальность несловесной звуко речи надо как-то описать; Шкловский ссылается здесь на психологию эмоций Уильяма Джемса, не вполне очевидный источник концепций формальной школы. И дальше теоретик делает вполне неожиданный ход, дающий его рассуждениям историческое измерение.

Как мы уже заметили, заумный язык редко является в своем чистом виде. Но есть и исключения. Таким исключением является заумный язык у мистических сектантов. Здесь делу способствовало то, что сектанты отождествляли заумный язык с глоссолалией — с <...> даром говорить на иностранных языках <...> Благодаря этому заумного языка не стыдился, им гордился и даже записывали его образцы <...> Явление языкоговорения чрезвычайно распространено, и можно сказать, что для мистических сект оно всемирно.

Шкловский ссылается здесь на «прекрасную книгу» Дмитрия Коновалова «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве»¹ и обильно цитирует взятые из нее примеры — бессмысленные стихи хлыстов Сергея Осипова и Варлаама Шишкова, а также некоторых протестантских мистиков. Любопытно еще, что отдельно Шкловский цитирует еще один пример из хлыстовской поэзии, «отысканный <...> в книге Мельникова-Печерского „На горах“ <...> Этот пример глоссолалии интересен тем, что он доказывает близкое родство детских песенок с образцами языкоговорения сектантов». Все это указывает на серьезное увлечение лидера ОПОЯЗа найденным им способом понимания новейшей поэзии. И действительно, Шкловский готов идти далеко.

Во всех этих образцах общее одно: эти звуки хотят быть речью. Авторы их так и считают их каким-то чужим языком <...> чаще всего — нерусским. Интересно, что и футуристы — авторы заумных стихотворений — уверяли, что они постигли все языки в одну минуту и даже пытались писать по-еврейски. Мне кажется, что в этом была доля искренности и что они секундами сами верили, что из-под их пера выльются чудесно-пованные слова чужого языка.

Шкловский заявляет едва ли не о тождестве между старыми опытами хлыстов и новыми опытами футуристов. Из этого наблюдения (описанного им в первый и, кажется, в последний раз) следуют теоретические выводы, вполне соответствующие значению этой статьи, одного из ранних манифестов формальной школы. Во-первых, «кажется уже ясным, что нельзя назвать ни поэзию явлением языка, ни язык — явлением поэзии». К такой анти-соссюрианской формуле, которая звучит вполне современно так много лет спустя, привело Шкловского изучение необычного материала — Хлебнико-

ва и Коновалова, Джемса и хлыстовской поэзии. Другой и центральный вывод этой статьи, однако, более ортодоксален. Но и он, примененный к новому материалу, ведет к последствиям вполне неожиданным.

Религиозный экстаз уже предвещал о появлении новых форм. История литературы состоит в том, что поэты канонизируют и вводят в нее те новые формы, которые уже давно были достоянием общего поэтического языкового мышления⁴⁰.

Канонизация низких жанров — одно из основных положений формальной школы. Ранний Шкловский так понимал Блока, считая его стихи канонизацией цыганского романса, и Розанова, считая его прозу канонизацией газетного фельетона. На деле этот механизм имел мало общего с другими идеями формальной школы, которая здесь делала уступку социологическому методу и еще — популистскому представлению об определяющей ценности народного опыта⁴¹. Критики предыдущего поколения не упускали возможности сказать о том, что художественные ценности создает народ, а писатели только подматривают, подслушивают и оформляют народное творчество. В работах теоретиков народничества, например у Иосифа Каблицы (Юзова)⁴², это представление подносилось публике в нормативной форме, как единственно возможное условие подлинного искусства. Идея была вполне жива и в годы молодости Шкловского, приобретая все более экстремальные формы выражения. Блок, например, любил слова Льва Толстого, сравнившего «народ» с математиком, а «образованных людей» с лакеем, подсмотревшим его формулы: хозяин, решив задачу, уходит, а лакей красиво выводит на доске те же формулы, ничуть не понимая их значения⁴³.

Социалист-революционер и прямой наследник народничества ушедшего века, Шкловский соединяет весь этот запас старых ассоциаций с совершенно новым поэтическим опытом его приятелей-футуристов. Ни Шкловскому, ни нам сегодня ничего не известно о связях Хлебникова и Крученых с русскими хлыстами (хотя такие связи могли существовать на уровне личного знакомства или на уровне чтения той же литературы, которая вдохновляла Шкловского). Не затрудняя себя подобными историческими сомнениями, Шкловский выводит литературную преемственность непосредственно из того, что он воспринимает как типологическое сходство. Заумные стихи русских футуристов оказываются канонизацией хлыстовских распевацев. Элитарная поэзия оправдывается и, так сказать, канонизируется своим предполагаемым родством с подлинно народным опытом.

Интересно, что впоследствии Шкловский к этим рассуждениям не возвращался даже тогда, когда занимался писателями, очевидно интересовавшимися русскими сектами. «Хлыстовство в России быстро сделалось дурной литературой»⁴⁴, — писал он в статье о Всеволоде Иванове, будущем авторе романа «Кремль», целиком посвященного русским сектам в их странном соотношении с революцией; и в этой быстрой реплике в сторону легко услышать разочарование в недавних еще иллюзиях.

Бахтин

Михаил Бахтин в начале 1920-х так говорил о «Серебряном голубе» Андрея Белого:

Земляная сторона Петра воплощена в хлыстовской секте «Голубей». Хлыстовство — могучее движение в народе, которое чрезвычайно развито и теперь. Из него вышло очень много крупных духовных явлений. Самый талантливый, самый оригинальный — Сковорода; его потомок — Вл. Соловьев; теперь — Клюев. Народовков интересовали только социально-политические элементы крестьянства, но потом как реакция их заинтересовали сектантско-духовные моменты — явьчество и шаманство <...> В основе хлыстовства, как и везде за последнее время, преобладает дух святой и богородица над отцом и сыном⁴⁷.

Бахтин здесь многое упрощал. Секта голубей, описанная в повести Белого, не вполне хлыстовская, и описана она совсем не как могучее духовное явление. Ни Сковорода, ни тем более Соловьев не были хлыстами. Спорно даже то, был ли хлыстом Клюев. Из этой лекции Бахтина очевиден его собственный интерес к русскому сектантству и стремление увидеть в нем некий символ русской современности. В хлыстовской догматике, неортодоксальной с любой точки зрения, Бахтин усматривает то же, что видит «везде за последнее время».

В русском символизме очень ярко проявилось мифологическое течение <...> В связи с тяготением к мифу у писателей проявился большой интерес к сектантству <...> Ремизов вообще очень близок к хлыстовству и хорошо его знает, а туда проникнуть очень нелегко. Связь с хлыстовством есть и у Белого. Так что почти все символисты близки к мифу. Но нельзя считать, что они продолжили традиции мифа: они внутри себя выработали такие интересы, которые и привели их к мифу <...> И конечно, здесь старое подвергается глубокой переработке <...> Между рецепцией и традицией — бездна⁴⁸.

В сравнении с Жирмунским, Бахтин подходит к изучению русских символистов с противоположного конца. Для одного очевидна их преемственность от германских романтиков, для другого — от русских сектантов; но оба оговаривают иные влияния: Жирмунский — отечественного предания, Бахтин — литературных интересов. Важным для формирования этих взглядов Бахтина было общение с Клюевым, к поэзии и к личности которого филолог испытывал, по некоторым свидетельствам, «повышенный интерес»⁴⁷. Клюев последовательно и не всегда правдиво распространял идею своего хлыстовского происхождения и хлыстовского же характера своей поэзии⁴⁸; Бахтин вслед за Блоком и многими другими принимал все это на веру.

Но и здесь была, конечно, важна собственно филологическая «рецепция». По словам Бахтина, у его учителя Фаддея Зелинского была теория трех Возрождений: первое было итальянским, второе германским, третье

Возрождение будет славянским⁹. В таком случае любые аналогии между европейским Ренессансом и русской современностью получают глубокое теоретическое оправдание. Бахтин с увлечением рассказывал С. Г. Бочарову о секте спиритуалов — «средневековых мистиков, последователей Иоахима Флорского, учивших о грядущей эре Святого Духа и новых отношений человека с Богом». Бахтин часто возвращался к ассоциациям с этой сектой в своих разговорах о литературе; «тема спиритуалов была близка Бахтину». В частности, он говорил что Иешуа в «Мастере и Маргарите» Булгакова — это Христос в традиции спиритуалов. В порядке косвенной догадки с этим можно сопоставить особое тяготение Бахтина к Серафиму Саровскому.

По-видимому, в своих поисках культурно-исторического материала, соответствующего любимой религиозно-художественной идее, Бахтин и перебирал разный материал — Достоевского, Клюева, русских символистов. Хлыстовство тоже входило в область этих его интересов. Оно соответствовало некоторым из искомым признакам, и прежде всего действительно было народной культурой, противостоявшей официальной серьезности с помощью особых культурных форм. Но в конце концов Бахтин остановился на Рабле. Эта его книга — создание филологических средств «защиты веселой истины», путей «снижения страдания и страха»; это апология народной культуры в ее противостоянии «мрачной и клеветнической средневековой серьезности».

Бахтин сконструировал здесь универсальное действо «жизни-смерти-рождения»: карнавал, в котором переворачиваются все роли и сливаются все противоположности. Обходя сложный вопрос о том, в какой степени построения Бахтина соответствовали западным реальностям времен Рабле, трудно не заметить чувства личной притягательности карнаваловых образов для русского филолога. Бахтина влечет «большое родовое народное тело», в котором индивидуальные рождения и смерти являются «лишь моментами его непрерывного роста и обновления». Здесь все амбивалентно, «как и все образы материально-телесного низа: они одновременно и снижают-умерщвляют и возрождают-обновляют, они и благословенны и унизительны, в них неразрывно сплетены смерть с рождением, родовый акт с агонией»¹⁰. Бахтин все пытается понятие определить влекущую его систему эротических образов: «это тело оплодотворяюще-оплодотворяемое, рождающе-рождаемое, пожирающе-пожираемое». Соответственно, гротескному или «народному» телу свойственна дуплоность. «Нужно подчеркнуть, что мотив „андрогина“ в данном его понимании был исключительно популярен в эпоху Рабле»¹¹. И наоборот, самосознание современного человека — «новый телесный канон» — приводит Бахтина в уныние: это «совсем готовое, завершенное, строго отграниченное, замкнутое, показанное извне, несмешанное и индивидуально-выразительное тело»; тело, которое имеет пол, тот или этот, которое является либо субъектом, либо объектом и которое либо живо, либо нет. В набросках и дополнениях к своей книге о Рабле Бахтин был, вероятно, более откровенен; здесь он чаще, чем в окончательном тексте книги, использует характерно хлыстовский мотив кружения. Для карнавалового образа, писал Бахтин, обычно «хождение колесом, кувыркание», «саianie в

быстром кружении лица и зада и в быстром качании (подъеме-падении) — верха и низа». «(Осерьезнение) образа связано с «отделением смерти от жизни, хвалы от брани»; осерьезнить — значит остановить «кружение и взлеты-падения, поставить на ноги лицом к публике»¹².

У хлыстовских общин-кораблей не было экономической или социальной общности, одна только культовая: в корабль входили те, кто вместе собирался на радение. Хлысты участвовали в обычной хозяйственной, как правило, деревенской жизни; они даже аккуратно посещали церковные службы. Их общность реализовалась только в радении; но зато в нем она осуществлялась с чрезвычайной силой. Антропологи выявили подобное чередование разных культурных режимов — «повседневного» и «праздничного» — в жизни многих аграрных этносов¹³. Это путь предсказуемого совмещения семьи и общины, «структуры» и «коммунитаса». Периодические прорывы коммунистического начала в налаженное структурное существование носят характер праздника, карнавала. Социальная структура в эти моменты переворачивается, отношения между людьми приобретают черты первобытной простоты, равенства и эмоциональной непосредственности. Хлысты со своим контрастом между конспиративной повседневностью, ничем не отличающейся от обычной социальной жизни, и изощренным, ни на что не похожим ритуалом радений, достигли необычайной интенсивности этого универсального чередования. Вероятно, именно так, как интенсивный и высокоритуализованный карнавал, имеет смысл рассматривать хлыстовские радения с их особой техникой работы со словом и телом, с экстатическими пророчествами и вводящими в транс кружениями. Подобные ритуалы, более известные в мусульманском мире, наряду с русскими хлыстами знали и другие христианские секты, в частности американские шейкеры и, в свернутом виде, английские квакеры.

Восторг Бахтина перед «карнавалом» не уникален. Подобные чувства были характерны и для других советских интеллектуалов, в молодости читавших «Золотую ветвь» Джеймса Дж. Фрэзера, «Разнообразие религиозного опыта» Уильяма Джемса и «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве» Дмитрия Коновалова, — а потом упертых в скучную, бюрократическую, более всего лишенную именно экстаза и карнавальности советскую жизнь. Для наглядного примера можно вспомнить соответствующие сцены из фильмов Эйзенштейна, из «Бежина луга» и из «Ивана Грозного». Пример более неожиданный и, кажется, более близкий к позднему бахтинскому тексту дает «Жизнь Клима Самгина» Горького. Герой-интеллектуал присутствует на хлыстовском радении:

отдельные фигуры стали неразличимы, образовалось бесформенное, безрукое тело, — на нем, на хребте его подсакивали, качались волосатые головы <...> иступленнее вскрикивали женщины <...> угрюмо звучали глухие вздохи мужчин. Самгин <...> почувствовал, что этот гулкий вихрь утомляет его, что тело его делает непривольные движения. Самгин <...> чувствовал себя физически связанным с безголовым, безруким существом там, внизу; чувствовал, что бешеный вихрь людской в сумрачном, ограниченном пространстве отравляет его тоскливым удушьем, но смотрел и не мог закрыть глаз¹⁴.

Интересна эта интуиция безголового, бесформенного, безрукого тела, складывающегося из индивидуальных телец и силой втягивающего в себя сопротивляющегося героя. Гротесковое тело радения, которое подсмотрел Самгин, всем похоже на гротесковое тело карнавала, которое вычитал Бахтин. Всем, кроме одного: отношения интеллектуала к собственным импровизированным образам. Его амбивалентность в отношении карнавальской культуры, одновременные страх и тяготение переданы артистически. Самгин «испутан, но — чем? Это было непонятно». Он теряет свою идентичность и единственный профессиональный навык: «Тяжелая, тревожная грусть» не давала ему больше «одевать мысли в слова». Самгин вспоминает свое участие в революционных событиях 1905 года, когда он тоже много боялся и не все понимал, — но радением, тщательно подчеркивает Горький, его герой потрясен больше, чем революцией. Все же у Горького акценты расставлены иначе, чем у Бахтина: его интересует не апология народной культуры, но понимание несовместимости ее особого тела с разумом, жизнью и телом интеллектуала. Интеллектуал не способен участвовать в великом празднике народной культуры; он не может понять его своей рациональной «системой фраз». Бахтин, никогда не видевший ни радения, ни карнавала, не задумывался над тем, каково бы там было интеллектуалу вроде него самого; подобный сюжет мы встречаем только во вдохновленных Бахтиным исследованиях того, как реагировали на карнавал философы, поэты и врачи эпохи Просвещения³¹. На деле Горький видит своего Самгина более исторично, чем Бахтин — своего Раба: в щелочку подглядывающим за гротесковым телом народной культуры, не способным ни присоединиться, ни понять, а только описать — но и от этой непосильной задачи впадающим в состояние, близкое к белой горячке.

Карнавал по Бахтину значит дионисийский экстаз, выход из обыденности, отказ от личности, смешение с коллективом, приобщение к высшим силам и наконец, специфические формы телесного опыта, в частности кружение. Сравните все это с тем, как описывал хлыстовство в «Русской мысли» в 1916 году Бердяев:

Хлыстовство — прежде всего экстатично, оргиастично <...> дионисично <...> Хлысты ищут радости, блаженства на земле, в теле и хотят сделать с телом что-то такое, чтобы оно не связывало, не мешало радованию духа <...> Хлысты устраивают радения, в коллективном экстазе накатывает на них дух <...> Хлыстовская Россия погружена в темный, нечеловеческий Восток. И исчезает человек, утопает в этой темной перво-ададанной стихии. Внутри самого православия экстатической уклон нередко бывает неуловимым уклоном к хлыстовству³².

Лотман

Просвещение, рассуждал Юрий Лотман — это культурный миф, созданный парижскими интеллектуалами XVIII века. Лотман относится к этой формуле вполне ответственно. Если Просвещение — миф, то его надо опи-

сывать в терминах бинарных оппозиций, то есть так, как в структуралистской традиции описывали мифы и волшебные сказки. Ключевой оппозицией, в полном соответствии с той же традицией, оказывается противостояние природы и культуры (иногда Лотман даже пишет эти слова с больших букв). Архаическое средневековое противопоставляло природу и культуру. Просвещение переоткрывает природу и «возвращается» к ней, подчиняет ей культуру, пытается менять ее во имя неизменной, прекрасной природы⁵⁷. Природа блага и добра, культура лишь портит ее. Как показал Лотман, эта идея Руссо и других революционно настроенных французских была одной из основополагающих для русской литературы⁵⁸. Лотман пишет о Просвещении:

природе приписываются все благородные потенции человека, а корень общественного зла усматривается в предрассудках. Природа — это антропологическая сущность человека, предрассудки же в основном отождествляются с традицией, реальным протеканием истории человечества. В связи с этим отношение просветителя к истории весьма настороженное <...> Человек Просвещения обрывал корни, считал, что история кончена или близка к завершению <...> Человек Просвещения считал истину простой и данной от природы⁵⁹.

В своей критике Просвещения Лотман ссылался на Р. Дж. Коллингвуда, который обвинял просветителей в антиисторизме и в чем-то вроде нигилизма. Действительно, эти представления Лотмана очевидно зависят от чтения Коллингвуда.

Просвещение <...> как полемическое в своих основах и негативное движение, как крестовый поход против религии, никогда не было выше того, от чего оно отталкивалось <...> Историография Просвещения в высшей степени апокалиптическая <...> Центральным моментом истории для этих писателей был рассвет современного научного духа. До него все было суеверием и мраком <...> Рассказ о нем — история, переданная словами идюта, полным шумом и ярости, но фактически ничего не обозначающими⁶⁰. —

писал британский историк. Итак, отрицая религию, просветители воспроизводили ее структуры. Лотман подхватывал эту критическую парадигму, разворачивая ее в сильную и неожиданную импровизацию:

Странным образом человек Просвещения напоминал христиан первых веков; он отвергал существующее как царство тьмы, проклинал историческую традицию и чаял наступления нового неба и новой земли. Зло для него воплощалось в реальной истории человечества, а добро — в утопической теории. Как и христиане первых веков, он был убежден в том, что Великое Преображение должно произойти со дня на день⁶¹.

Слова эти написаны в 1986 году, и чувство истории в них смешивается с дыханием момента. Все описанное здесь полностью относится к марксизму, как высшей стадии Просвещения. Искреннее, хотя и менявшееся со временем отношение Лотмана к марксизму понятно и из его текстов, и из воспоминаний о нем⁶². Любимые, хорошо изученные идеи французских просветителей и немецких социалистов непротиворечиво складывались в цельное мировоззрение, качество редкое для интеллектуала конца XX века. История,

однако, в который раз бросала вызов цельному мировоззрению; и Лотман был готов менять отношение не только к марксизму, но и к самому Просвещению. Любопытную аналогию дает «Диалектика Просвещения» Адорно и Хоркхаймера⁶ — книга, написанная после войны, но ставшая популярной среди левых интеллектуалов значительно позже. Подобно Лотману, авторы разбирались с собственным марксизмом на основе недавнего трагического опыта. В своей критике Просвещения они тоже не останавливались перед самыми сильными инвективами, выявляя у просветителей магизм, тоталитаризм и даже шаманизм. Типологическое сравнение между этими идеями Франкфуртской и Тартуской школ выявило бы любопытные пункты сходства между ними. Обе группы видели себя интеллектуальной элитой, выживающей в политически враждебной среде и в культурно чуждом массовом обществе; обеим пришлось, в большинстве своем, эмигрировать; лидеры обеих в зрелые годы сражались с марксистскими убеждениями молодости; и, подобно своим героям-просветителям, обе были склонны действовать в борьбе против старого и слишком хорошо знакомого врага его же методами.

В важной статье «Архисты-просветители» Лотман усложнил свою схему Просвещения, накладывая на нее новое пространственное измерение. Культурные влияния, в чем бы они ни состояли, отправляются из одних пространственно определенных мест и распространяются на другие места. Это относится и к Просвещению, в XVIII веке распространявшемуся из Парижа по всем европейским радиусам. Но периферия Просвещения не была пуста; новые влияния взаимодействовали с местными традициями, которые отторгали их, сопротивлялись им и, каждая на свой лад, их ассимилировали. Так возникали особые культуры, не вполне похожие на революционный Париж, но и отличные от традиционных культур европейской периферии.

Отношения эти имели <...> характер конфликтного и напряженного диалога <...> Процесс распространения неизменно оказывался и трансформацией <...> Транслируемая явная культура «переводится» с помощью уже имеющихся <...> культурных кодов и таким образом вписывается в рамки национальной культурной традиции <...> Представление, согласно которому <...> идеи, перенесенные из одного культурного пространства в другое, остаются идентичными самим себе, иллюзорно⁷.

Эти формулы безупречны, но чересчур общи. Подобные наблюдения появляются у всякого, кто занимается перемещением идей из одной культуры в другую. На русской почве идеи часто прорастали таким способом, что от них отрекались бы их западные отцы. Примеров много, и их список увеличивается с каждой эпохой: романтизм, социализм, ницшеанство, психоанализ, либерализм, постмодернизм... В любом случае для исследователя важно не просто показать «трансформацию» импортных идей — дело тривиальное и часто недостойное — но уяснить, какие именно силы и поля местной культуры наложили свои пошлину и печать на ввозимый товар.

Лотман, однако, рассматривает ситуацию еще более сложную. Его интересуется не та или иная из идей Просвещения, а само оно в целом — такая система «идей», которая по своему объему сопоставима разве что с мировой

религий; поэтому не случайна аналогия с ранним христианством. Этот риторический троп — парадоксальная аналогия между христианством и Просвещением, двумя старыми врагами — проходит через весь текст 1986 года.

Позволим себе одно сопоставление. Распространение христианства <...> породило своеобразное двуязычие внутри европейской христианской культуры: рядом с <...> официальной догматикой возникают народные верования, представляющие собой гибриды христианства с местными культурами <...> Подобно этому культура Просвещения должна рассматриваться во всей совокупности вызванных ею отражений, вплоть до еще не поставленного вопроса о влиянии идей Просвещения на народное сознание. Анализ толстовства убеждает, что проблема сложного взаимодействия просветительских идей и русского сектантства не является исключенной⁶⁵.

Этот тон академической робости, столь несвойственный Лотману, удивляет читателя. Из спокойного текста, посвященного знакомым феноменам русской литературы начала XIX века, его неожиданно переносят в чистое поле, обозначенное только «непоставленными вопросами» и «не исключенными» ассоциациями. Кажется, Лотман больше не возвращался к русскому сектантству в его «сложном взаимодействии» с Просвещением. Тем не менее, выстроенная им здесь риторическая фигура с легкостью разворачивается в теорию. В самом деле: христианство в России породило официальное православие с одной стороны, и множество «гибридных» обычаев, сект и верований с другой стороны. Просвещение же породило в России ее светскую культуру — литературу, науку, государственность. Рядом с этими институтами Просвещения и в контакте с ними существует другая реальность народной культуры, как некий гибрид между европейским стандартом и местными фольклором и бытом. Об этом подпольном царстве народной культуры и писал Бахтин, правда, на французских примерах. Их соотношение с высокой литературой пытался исследовать молодой Шкловский.

Надстраивая свою и без того неустойчивую конструкцию еще на один этаж, Лотман утверждает, что литература в России очень рано заняла место высшего духовного авторитета. Поэт в России больше чем поэт; и текст — больше чем текст, и читатель — больше чем читатель.

Традиционное место церкви как хранителя истины заняла в русской культуре второй половины XVIII в. литература <...> Здесь сказались традиции особого отношения к слову, характерная для русской культуры <...> От читателя требовалось не только прочтение текста, но претворение его в поступок, систему действий. Таким образом, Просвещение, которое на Западе означало изменение строя мыслей общества, в России стремилось к перемене типа поведения⁶⁶.

Итак, Просвещение возвращается к природе: на Западе в мыслях, в России на деле. Однако смысл всех этих рассуждений о природе, начиная с Руссо, отнюдь не в экологии. «Природа — это антропологическая сущность человека»⁶⁷, — формулирует Лотман и вновь уточняет тезис, переходя к России.

Но с русской точки зрения все выглядело иначе. Уже было сказано, что усвоение идей Просвещения сопровождалось их трансформацией. Из этого вытекало естественное представление, что истинные, «правильные» идеи Просвещения воплощены в их русском варианте, французские же искажены <...> Естественное стало отождествляться с национальным. В русском крестьянине, «мужике» увидели «человека природы», в русском языке — естественный язык, созданный самой натурой <...> Русская культура осмыслилась как близкая к природному началу человечества⁶⁶.

Природа, как главная ценность Просвещения, оказывается эвфемизмом для иного и слишком хорошо знакомого понятия. Антропологическая сущность человека сужается до частных его определений, этнических и классовых. По сути дела, Лотман исследует старую систему отождествлений. Ценностный комплекс *истина-природа-народ* противопоставляется *ложной культуре-интеллигенции*, как *русское* — *нерусскому*. Возврат к природе реализуется как хождение в народ, культурное опрощение, восторженное почвенничество. На периферии Просвещения по Лотману, или в диалектике Просвещения по Адорно, все переворачивается: идеалы гуманизма, терпимости и рациональности трансформируются в национализм и анти-интеллектуализм. Таковы, по точной формуле Лотмана, «архаисты-просветители» начала XIX века. Но таковы же и многие другие.

Люкримакс

Манифестом отождествления природы и народа в их общей оппозиции культуре является хрестоматийное стихотворение Лермонтова «Родина».

Люблю отчизну я, но странною любовью!
Не победит ее рассудок мой.

Любовь противостоит рассудку, который в этой важной борьбе обречен на поражение. Любовь поэта — не к русской культуре, а к русской природе. Оппозиция выстроена последовательно: автор перебирает и отвергает военную славу, исторические предания и политическую стабильность в качестве возможных предметов патриотического чувства; и напротив, «странная любовь» его адресована степям, лесам, рекам. Но природа увидена здесь глазами не столько натуралиста, сколько этнографа. Описание ландшафта незаметно, через плавную систему медиаторов (спаленная жнива, обоз в степи, березы среди нивы, гумно — все это совмещает природу и культуру) перетекает в описание народной жизни: «печальные деревни», «пляска с топаньем и свистом», «говор пьяных мужиков». Обычаи и язык народа оказываются частью природы, а не культуры, и в этом перемещенном качестве они любимы наряду с лесами и реками. Итак, волшебный мир подлинной природы состоит из природы физической — полей, лесов, изб — и из природы человеческой — языка, обычаев, верований простого народа. Городская культура или, как будут позднее говорить, цивилизация разом противопоставляется обоим природам.

Такое народничество, совмещенное с натурализмом, обязательно нуждается в дополнительной поддержке мистического или политического свойства. Классический образец мистического натурпопулизма — стихотворение Тютчева «Эти бедные селенья». «Природа» здесь уже прямо рифмуется с «народа». Главное же здесь в той мистической сущности, которая объединяет русскую природу с русским же народом. Вновь вернувшийся на землю Христос — «царь небесный» — прошел по этой земле и благословил этот народ, никак не различая их между собой. В такого Христа, вновь и вновь возрождающегося именно в родную деревню, верили русские сектанты. Иноплеменный взор не способен понять то, о чем гадают поэт и что ясно его героям, обитателям бедных селений.

Наследник этой традиции, Александр Блок писал: «между „интеллигенцией“ и „народом“ есть „недоступная черта“ <...> Это — та же пропасть, что между культурой и природой»⁷⁶: две оси сливаются в одну, народ приравнивается к природе, а интеллигенция — к культуре. «Один из основных мотивов всякой революции — мотив о возвращении к природе; этот мотив всегда перетолковывается ложно», — писал Блок, претендуя на подлинность своего истолкования вечной темы: «мотив этот — ночной и бредовый мотив; для всякой цивилизации он — мотив похоронный». Высшая ценность в поздних текстах Блока — дух музыки — выводится за пределы человеческого: не человек создает музыку, а ее дух ведет по пути космических катастроф и биологических метаморфоз. В революционном возвращении к природе и заключается крушение гуманизма; думать, что с ходом истории «массы вольются в индивидуализирующее движение цивилизации» — значит совершают роковую ошибку, потому что массы были, есть и будут «носительницами другого духа». Цивилизация отвратительна, и потому прекрасно все, что уничтожает ее во имя природы, народа и бреда. «Человек становится ближе к стихии; и потому — человек становится музыкальнее. Человек — животное; человек — растение, цветок <...> весь человек пришел в движение <...> производится новый отбор, формируется новый человек»⁷⁷. Формулируя старую идею на высоте своего времени, в духе Ницше и в терминах Дарвина, Блок в точности воспроизводит позицию, с которой написана лермонтовская «Родина»: текст устремлен от истории и культуры к природе и фольклорному народу — танцующим мужикам в одном случае, одухотворенным массам в другом.

Совершенно та же проблема питала «Переписку из двух углов». Михаил Гершензон уподоблял культуру рогам доисторического оленя, от чрезмерности которых род его вымер, и все пытался сбросить постылый груз; под напором этих рогов даже Вячеслав Иванов, вообще-то охотно веривший в «великий, радостный, все постигающий возврат», превращался в почтительного сына истории и адвоката культуры⁷⁸. История этой темы завершилась тогда вскользь оброненными, но сильными словами Михаила Кузмина: «дух Руссо, обычно сопутствующий всем добродетельным разрушителям и насильственным печальникам о человечестве»⁷⁹.

В известной статье 1964 года Лотман и Минц прослеживали развитие темы «человека природы» в русской литературе. Любопытно следить в ретроспективе, от 1986 к 1964, как менялась риторика и какой стабильной оставалась базовая интуиция. В самом деле, оба анализа стимулировались одним и тем же интуитивно понимаемым представлением о природе, народе и поэте. Представление это, в статье 1986 года развертывавшееся на примере Шишкова и Шихматова-Ширинского, в статье 1964 года иллюстрируется на материале цыганской темы. На деле, искомое единение природы и народа прослежено в разного рода «номадах» — цыганах Пушкина, казаках Гоголя, цыганах Блока, босяках Горького. В этих терминах одинаково описываются любимые идеи любимых писателей. Сравните о Пушкине:

Народ в «Цыганах» — не безликая масса, а общество людей, полных жизни <...> При таком наполнении самого понятия «народ» цыгане становятся не этнографической экзотикой, а наиболее полным выражением самой сущности народа <...> Существенно <...> отношение героя к народу, понимание природы человека и природы народа ⁷¹.

О Гоголе:

Само понимание «цыганской» темы было связано с возникновением интереса к народу <...> Подлинный народ в своих высших потенциях — «племя поющее и пляшущее» <...> По сути дела и казаки в «Тарасе Бульбе» — номады ⁷².

О Горьком:

демократическая традиция, вплоть до молодого Горького, связывала положительные образы цыган с патриархальным идеалом ⁷³.

И о Блоке:

Одним из центральных представлений русского демократизма XIX в., воспринятых А. Блоком <...> было представление о «прекрасном человеке», от природы могучем и достойном счастья <...> Эти настроения впервые особенно ярко отразились в статьях 1906 г. <...> где последовательно проводится мысль о первобытной, патриархальной жизни народа как о единственной настоящей, подлинной ценности. Жизнь эта неотделима от природы ⁷⁴.

Почему именно цыгане воплощают в себе добродетели Просвещения? Жизнь цыган, как она виделась русским литераторам, была дикой и необузданной или же артистичной и продажной — и в любом случае менее всего естественной и патриархальной. Вслед за Пушкиным, поэты показывали в цыганах возможность *другой* жизни, конструировали экзотический идеал, вся суть которого в полной отделенности от читателя; вместо цыган можно было писать о чеченцах, скифах или шаманах. Цыгане, как миф и метафора, для Блока были недостаточны именно потому, что они не русские. Когда Блок писал, а Лотман и Минц цитировали:

Где-то в тайгах и болотах живут настоящие люди, с человеческим удивлением на лицах, не дикари и не любопытные этнографы, а самые настоящие люди. Верно, это — самые лучшие люди⁷¹ —

речь шла, конечно же, не о цыганах. На деле, Блок пересказывал историю любовного свидания своего приятеля, ссыльного социалиста, с сибирской шаманкой. В применении к «цыганской теме» голос Лотмана и Минц начинает звучать довольно нелепо. Они чувствуют неловкость, но справляются с ней известными уже средствами:

цыганское в поэзии Блока не противостоит русскому национальному характеру, а сливается с ним <...> Цыганская тема для Блока 1906—1908 гг. связывается с интересом именно к «естественной» жизни патриархального народа <...> Фаина — русская раскольница — одновременно и «цыганка» <...> Так идеал, уходящий корнями в <...> патриархальную древность, оказывается связанным с будущим России⁷².

Действительно, идеал должен уходить корнями в прекрасное прошлое и питать мечты о светлом будущем; но в то же время, идеал архаиста-просветителя должен быть национальным. Он должен показать возможность *другой* жизни среди своего народа; предпочтительнее же всего сказать, что часть народа уже живет другой и подлинной жизнью. Вот почему Фаина как раскольница гораздо содержательнее, чем Фаина как цыганка. Именно в статьях 1906—1908 гг. и в «Песне судьбы» Блок увлеченно работает с важнейшим для него источником надежд и тропов — с русскими сектантами. «Русская литература XVIII и XIX века ощутяю тянется по темному стволу сектантских чаяний», — формулировал Блок⁷³. И правда, сектантская тема укоренена в литературе русского народничества куда глубже, чем цыганская. Уже деды Блока и Белого удовлетворяли свою потребность в настоящем, читая и мечтая о народных сектах. Верно и остро описав феноменологию блоковского чувства, Лотман и Минц не узнали того символа, на котором остановился сам поэт. Пользуясь своим правом читателя, они подменили мифологизированных сектантов Блока его же мифологизированными цыганами. Такая репрессия темы не уникальна; но она кажется более странной в свете того интереса, который Лотман проявлял к социальному христианству и, в частности, сенсимонизму в некоторых других исследованиях⁷⁴. Акцент на цыганской теме редуцировал идеи Блока к невинному анархизму пушкинского Алеко. На деле этот страстный искатель подлинности, крушивший гуманизм и без рассуждений поддерживавший насилие, был близок скорее к европейскому фашизму.

В критической теории конца XX века, озабоченной не столь уж отличными проблемами, получило хождение понятие *симулякр*; так обозначается все неподлинное, иллюзорное и отвратительное, а особенно то, что не нравится в современной массовой культуре⁷⁵. Кажется, что Лотман вместе с некоторыми из своих героев, архаистов-просветителей от Шишкова до Блока, согласился бы с пафосом Бодрийяра. Я бы предложил, в порядке аналогии или точнее, анаграммы, новое слово: *люкримакс*. Я обозначаю этим неутолимую тягу человека элитарной культуры ко всему настоящему,

подлинному и первоначальному, а также отрицание им собственной культуры как неподлинной и ненастоящей. Люкримакс есть утверждение подлинности другого и отрицание подлинности самого себя. Выдумки, касающиеся иных миров, принимаются за безусловную и единственную реальность. Люкримакс непременно ведет к размножению симулякров.

Идеал народной жизни по Овсянко-Куликовскому, обретенный им среди всебрачных коммунистов. Дух святого Востока, вставленный Жирмузским посреди его профессиональных анализов. Лучшие и настоящие люди, которые, по мнению Блока, живут в лесах и болотах. Карнавал, найденный Бахтиным в чужих текстах и осуществлявший собственную мечту. Канонизация народных жанров, которая воплощала в себе литературную эволюцию для Шкловского. Цыгане, олицетворявшие мечту русских писателей, и доверие Лотмана к этой мечте. Впрочем, именовать симулякром все, что не нравится в своей культуре — тоже люкримакс.

Примечания

- ¹ Д. Н. Овсянко-Куликовский. Культурные пионеры (этнод о религиозных сектах) // Слово. 4. 1878. С. 97.
- ² Д. Н. Овсянко-Куликовский. Воспоминания // Д. Н. Овсянко-Куликовский. Литературно-критические статьи в двух томах. Т. 2. М., 1989. С. 326.
- ³ Д. Н. Овсянко-Куликовский. Культурные пионеры. С. 110.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Там же, с. 98.
- ⁶ Там же, с. 125.
- ⁷ Там же, с. 123.
- ⁸ Там же, с. 126.
- ⁹ Д. Н. Овсянко-Куликовский. Секта людей божьих (Очерки русского народного мистицизма) // Слово. 9. 1880. С. 74.
- ¹⁰ Д. Н. Овсянко-Куликовский. Культурные пионеры // Слово. 12. 1880. С. 66.
- ¹¹ В. Диксон. Новая Америка. СПб., 1867. С. 351.
- ¹² Там же.
- ¹³ Lawrence Foster. Religion and Sexuality. Three American Communal Experiments of the 19th Century. New York, 1981.
- ¹⁴ Д. Н. Овсянко-Куликовский. Культурные пионеры // Слово. 12. 1880. С. 71.
- ¹⁵ Там же, с. 77.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Ю. Мазин. Овсянко-Куликовский как литературовед // Д. Н. Овсянко-Куликовский. Литературно-критические статьи в двух томах. Т. 1. М., 1989. С. 5.
- ¹⁸ Д. Н. Овсянко-Куликовский. Воспоминания. С. 327.
- ¹⁹ В. Жирмузский. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 13.
- ²⁰ Там же, с. 8.
- ²¹ Там же, с. 10.
- ²² Там же, с. 26.

- ²² Е. Г. Эткинд. Историям В. М. Жирмунского (1910—1920-е годы) // Известия РАН. Серия языка и литературы. 1992. Т. 51. № 2. С. 12.
- ²³ В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 25
- ²⁴ Ср. рецензию С. Л. Франка (Русская мысль. 1910. 2. С. 155—165), восторженный отзыв Эрна о Джемсе (В. Ф. Эрн. Размышления о прагматизме [1910] // В. Ф. Эрн. Сочинения. М., 1991. С. 15—34), многочисленные ссылки на Джемса в полемике вокруг «Вех» и опыты, адаптировавшие психологический подход Джемса к анализу мистической традиции в западной философии: И. И. Лышнин. Вселенское чувство. СПб., 1911; С. И. Гессем. Мистика и метафизика // Логос. 1910. № 1.
- ²⁵ «Жирмунский прямо опрокидывает на прошлое, на романтизм, свое понимание русского символизма», — писала Э. Г. Минц (Блок и русский символизм // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1. С. 165).
- ²⁷ В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 198.
- ²⁸ Там же, с. 190—191.
- ²⁹ Там же, с. 197.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Там же, с. 197—199.
- ³² Д. Философов. Немецкий романтизм и современная литература // Речь. 1914. № 9.
- ³³ А. Блок. Собрание сочинений в 8 т. М.; Л., 1960—1963. Т. 6. С. 148.
- ³⁴ К. Чуковский. Книга об Александре Блоке. Пб., 1922. С. 38—40; К. Чуковский. Александр Блок как человек и поэт (Введение в поэзию Блока). Пг., 1924. С. 40.
- ³⁵ Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. «Иагой» и «икигойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода («Свое» и «чужое» в истории русской культуры) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1982. Вып. 576 (=Труды по знаковым системам. XV). С. 112.
- ³⁶ В. Жирмунский. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919. С. 203—204.
- ³⁷ В. Шкловский. О поэзии и заумном языке [1916] // В. Шкловский. Гамбургский счет: статьи; воспоминания; все. М., 1990. С. 45, 54.
- ³⁸ Там же, с. 55.
- ³⁹ Д. Г. Коновалов. Религиозный экстаз в русском мистическом сектанстве. Сергиев Посад, 1908.
- ⁴⁰ В. Шкловский. О поэзии и заумном языке. С. 58.
- ⁴¹ Вывешенную оценку этой концепции см.: Ю. М. Лотман. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Ю. М. Лотман. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 203—215.
- ⁴² И. Юзов. Социологические очерки. Основы народничества. СПб., 1882; И. Каблуц [И. Юзов]. Интеллигенция и народ в общественной жизни России. СПб., 1886.
- ⁴³ А. Блок. Собрание сочинений в 8 т. Т. 5. С. 215.
- ⁴⁴ В. Шкловский. Всеволод Иванов // В. Шкловский. Гамбургский счет: статьи; воспоминания; все. С. 284.
- ⁴⁵ М. Бахтин. Лекции об А. Белом, Ф. Сологубе, А. Блоке, С. Есенине (в записи Р. М. Мирской). Публ. С. Г. Бочарова // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 2—3. 1993. С. 139.
- ⁴⁶ Там же, с. 163.
- ⁴⁷ С. Г. Бочаров. Вступительная заметка // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 2—3. С. 137.
- ⁴⁸ К. Азадовский. Николай Клюев: Путь поэта. Л., 1990
- ⁴⁹ М. Бахтин. Лекции об А. Белом, Ф. Сологубе, А. Блоке, С. Есенине. С. 158.
- ⁵⁰ М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле. С. 167.

- ³¹ Там же, с. 356.
- ³² М. М. Бахтин. Дополнения и изменения к «Рабле» (1944) // Вопросы философии. 1992. № 1. С. 136.
- ³³ См.: Дж. Дж. Фревер. Золотая ветвь. М., 1980; В. Тернер. Символ и ритуал. М., 1983.
- ³⁴ М. Горький. Полное собрание сочинений. М., 1974–1976. Т. 23. С. 387.
- ³⁵ Например, Peter Stalybrass, Allon White. The Politics and Poetics of Transgression. London, 1986.
- ³⁶ Н. Бердяев. Духовное христианство и сектантство в России [1916] // Н. Бердяев Собрание сочинений. Paris, 1989. Т. 3. С. 457–458.
- ³⁷ Подробнее об историко-культурных импланкациях этой оппозиции см.: А. Эткнд. Содом и Псхейя. М., 1996. С. 214–272.
- ³⁸ О ранней истории восприятия этих идей в России см.: Ю. М. Лотман. Руссо и русская культура XVIII — начала XIX века // Ю. М. Лотман. Избранные статьи. Т. 2. Таллинн, 1992. С. 40–99.
- ³⁹ Ю. М. Лотман. Архансты — просветители [1986] // Ю. М. Лотман. Избранные статьи. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 357–358.
- ⁴⁰ Р. Дж. Коллингвуд. Идея истории; Автобиография. М., 1980. С. 76.
- ⁴¹ Ю. М. Лотман. Архансты — просветители. С. 358–359.
- ⁴² См.: М. А. Гаспаров. Лотман и марксизм // Новое литературное обозрение. 1996. № 19. С. 7–13.
- ⁴³ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. Dialectic of Enlightenment. New York, 1972.
- ⁴⁴ Ю. М. Лотман. Архансты — просветители. С. 360.
- ⁴⁵ Там же, с. 363–364.
- ⁴⁶ Там же, с. 362.
- ⁴⁷ Там же, с. 357.
- ⁴⁸ Там же, с. 364.
- ⁴⁹ Письма Александра Блока к родным. Т. 1. Л., 1927. С. 228.
- ⁵⁰ А. Блок. Собрание сочинений в 8 т. Т. 6. С. 103.
- ⁵¹ Вяч. Иванов, Мик. Гершензон. Переписка из двух углов // Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994. С. 130–131, 133.
- ⁵² М. Кузмин. Условности. Пг., 1923. С. 156.
- ⁵³ Ю. М. Лотман, Э. Г. Мизюц. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока [1986] // Ю. М. Лотман. Избранные статьи. Т. 3. С. 253–255.
- ⁵⁴ Там же, с. 256.
- ⁵⁵ Там же, с. 273.
- ⁵⁶ Там же, с. 274–277.
- ⁵⁷ А. Блок. Собрание сочинений в 8 т. Т. 5. С. 94
- ⁵⁸ Ю. М. Лотман, Э. Г. Мизюц. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока. С. 276–277.
- ⁵⁹ А. Блок. Собрание сочинений в 8 т. Т. 5. С. 183.
- ⁶⁰ См. в частности три фрагмент об Александре Иванове в: Ю. М. Лотман. Истоки «толстовского» направления в русской литературе 1830-х годов // Ю. М. Лотман. Избранные статьи. Т. 3. С. 79 и далее.
- ⁶¹ J. Baudrillard. Simulations. New York, 1983.

«Героическая парадигма» в советском литературоведении

С. Н. Зенкин (Москва)

Целью настоящей статьи¹ является описание имплицитной эстетики, можно даже сказать мифологии, лежавшей в основе большинства течений советской литературной критики и теории литературы 30—80-х годов и исторически представлявшей собой пережиток XIX века как эпохи романтизма. Имея в виду ее общетеоретический анализ, мы будем говорить только о собственно научных, то есть чисто когнитивных ее манифестациях, отвлекаясь от того очевидного факта, что практически она функционировала в связи с полицейско-идеологическим давлением государства, политическими кампаниями и интригами, глухой и часто бесчестной борьбой за власть. Соответственно и догматические стереотипы официального советского литературоведения рассматриваются лишь постольку, поскольку в них застывала в вырожденном виде живая национальная традиция осмысления культуры, сама по себе способная оплодотворять также и продуктивные, независимые исследования. Свообразие мифологических представлений, о которых пойдет речь, в том и заключается, что они могли приводить — и часто приводили — к грубым упрощениям в понимании литературы, но вместе с тем образовывали оригинальную и богатую идеями традицию отечественной теоретической мысли. Как правило, нет необходимости уточнять «персональное» происхождение того или иного понятия или идеи, так как нередко они вырабатывались в анонимной среде коллективного сознания — сознания *литературного* столь же, сколь и теоретического, — и/или бюрократической процедуры. Исключая из рассмотрения эпигонов, мы будем касаться лишь несомненно оригинальных и значительных ученых (в основном специалистов по западной литературе XIX в.), чтобы показать, что они также были зависимы от верований и предрассудков своей эпохи. Наконец, диффузный характер подобных верований и их историческая близость к нам (они, собственно говоря, и по сей день не вполне изжиты) ставят их исследователя в двойственное положение, заставляя играть одновременно роли этнографа и туземца; отсюда элемент произвола в методах фактического иллюстрирования наших тезисов — наряду с прямыми цитатами будут широко применяться обобщенные реферативные пересказы, адекватность которых читатель может проверить собственным культурным опытом.

В истории русской литературы XIX век, век романтизма и его более поздней исторической стадии — реализма, рассматривается в качестве «золотого века», образцовой эпохи. По аналогии такой статус может переноситься и на зарубежную литературу соответствующего периода — хотя, скажем, во Франции принято помещать «классический» период своей литературы на два столетия раньше. В силу этого советская теория литературы фактически выработывала все свои понятия и концепции на узкой базе романтизма и реализма. Немногочисленные, хотя и первостепенно важные теоретические исследования, основанные на материале античности («Поэтика сюжета и жанра» О. М. Фрейденберг, 1936), фольклора («Морфология сказки» В. Я. Проппа, 1928) или Возрождения (диссертация М. М. Бахтина о Рабле, написанная в 30-е годы и опубликованная в 1965), оставались изолированными и привлекли к себе широкое внимание лишь в 60—70-е годы, с началом демонтажа советского идеологического режима. Что касается эпохи Возрождения, то она хоть и пользовалась относительно привилегированным положением в советской науке (очевидно, благодаря Марксу и Энгельсу, высоко отзывавшимся о ее деятелях), но господство XIX века как главного предмета исследования заставляло применять к ней задним числом понятия, разработанные для гораздо более позднего периода, — прежде всего понятие *реализма*: в качестве примера можно назвать ювгу Л. Е. Пинского, вышедшую в 1961 г. под красноречивым заголовком «Реализм эпохи Возрождения». Таким образом, XIX век оказывался в роли теоретически образцового объекта, Литературы *par excellence*, проецировавшей свои структуры и на предшествующие эпохи¹.

Сужение исследовательского поля до размеров одной исторической эпохи, объявляемой «классической», неизбежно влекло за собой методологические последствия, связанные со способом членить и структурировать это поле. Во-первых, это почти полный отказ от поэтики ради аксиологии: литературное произведение рассматривалось не столько как продукт определенной исторической культуры, созданный в соответствии с правилами и нормами своей эпохи (действительно, «классическая» эпоха тем и отличается, что она исключительна и не может быть поставлена в ряд сравнимых между собой исторических периодов), сколько как более или менее верное «отражение» некоей внелитературной реальности (на самом деле — системы идеологических постулатов). Во-вторых, это ограничительный и во многом произвольный отбор явлений, заслуживающих изучения: история литературы должна была составлять пантеон «великих писателей», а не осмыслять реальное разнообразие литературы той или иной эпохи. В-третьих, это манихейская страсть к ценностным противопоставлениям даже внутри классической культуры XIX в.: сколько бы теория литературы ни провозглашала эстетическое равенство всех или почти всех литературных направлений, в оценках критики и школьного преподавания реализм всегда получал

преимущество перед романтизмом. В результате тот и другой рассматривались не столько как две последовательные и тесно связанные стадии литературной эволюции, сколько как две конкурирующие между собой системы, из которых одна соответствует идеологическим нуждам буржуазии, а другая — пролетариата (правда, чаще всего такое соответствие формулировалось со многими оговорками). Далее, уже в рамках самого романтизма проводилось второе ценностное разделение — на романтизм «прогрессивный», выражающий революционный потенциал буржуазии, и «реакционный», в котором проявляются ее консервативные тенденции. Дьердь Лукач (в 30-е годы одна из крупных фигур советской теории литературы) пошел еще дальше, выдвинув дивизионистскую теорию самого реализма и осуждая как «упадок» всю его позднюю фазу развития начиная с Флобера. Область «классического», «настоящего» реализма XIX в. имела тенденцию сокращаться наподобие бальзаковской шагреновой кожи, сводясь к творчеству самого Бальзака и немногих других писателей. Такой фантазматический, сложно разработанный, но далекий от исторических реальностей образ литературной эволюции имел своим результатом, между прочим, необходимость для авторов монографических исследований «оправдывать» и «проталкивать» исследуемого писателя, посредством изощренной аргументации выписывая в его творчестве реалистические или, на худой конец, «прогрессивно-романтические» элементы. Иерархическая структура литературной эволюции, на вершине которой находился XIX век, определяла, таким образом, и статус конкретных писателей и текстов.

Не вдаваясь далее в анализ этих печальных и комичных фактов идеологического порядка, попытаемся выяснить некоторые эстетические предпосылки того предпочтения, которое оказывалось XIX веку в советском литературоведении.

Известна исключительная роль, которую играло в официальной советской теории литературы письмо Ф. Энгельса к малоизвестной английской писательнице Маргарет Гаркнесс, написанное в 1888 г. и напечатанное в русском переводе в 1932 г. В этом дружески-наставительном послании выделяется многократно цитировавшаяся фраза о том, что такое реализм:

На мой взгляд, реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах¹.

Ныне, более ста лет спустя, нетрудно квалифицировать данную формулу как компромисс между двумя историческими системами правдоподобия в литературе — классической системой «типического», предполагающей сплошную значимость, осмысленность мира, и более современной системой, основанной на «эффекте реальности», каковой достигается посредством внесистемных и непрозрачных для смысла *деталей*². Очевидно также, что у

Энгельса этот компромисс служит целям скорее ретроградным, так как по синтаксическому строю его фразы предпочтение отдается не «правдивости деталей», характеризующей современный реализм¹, а «типичным характеристам в типичных обстоятельствах» — идее, унаследованной от классической системы правдоподобия (пусть конкретные критерии типичности и изменились). Представляется, что для советского литературоведения данная дефиниция оказалась особенно влиятельной — или особенно привлекательной — тем, что учреждала некоторую ценностную иерархию предметов изображения, причем делала это почти бессознательно, как нечто само собой разумеющееся. Действительно, «детали», которым Энгельс придает второстепенное значение («реализм предполагает... помимо правдивости деталей...»), могут относиться к произвольным, неопределенным рядам действительности, тогда как главным объектом «правдивого воспроизведения» оказывается не что угодно, а *человеческий характер*. Таким образом, реалистическая эстетика, постулируемая в письме Энгельса, является эстетикой антропоцентрической, для которой главной задачей искусства оказывается изображение человеческих персонажей.

Для современников Энгельса подобный гуманистический взгляд на искусство еще казался совершенно естественным; для людей XX столетия, свидетелей мощного процесса дегуманизации искусства (известная книга Х. Ортеги-и-Гассета была здесь всего лишь одной, хотя и важной вехой), он является уже гораздо более проблематичным. В Советской же России этот взгляд оказался исключительно живучим, чему способствовало сочетание ряда социокультурных факторов. Его господство привело к возникновению особой эстетико-психологической модели, которую мы будем называть «героической парадигмой» — имея в виду двойной смысл слова «герой», поскольку речь тут идет и о преобладающей роли персонажа как эстетической инстанции в искусстве, и о более или менее эксплицитном требовании выражать в фигуре главного персонажа произведения идеал нравственного героя, порой наделенный сверхчеловеческими чертами.

Возникновение в России «героической парадигмы» имело одной из причин национальные культурные традиции. Как известно, революционно-демократическая критика XIX в., возведенная в образец идеологами большевизма, исходила из «антропологического принципа», рассматривая литературных персонажей через голову их творцов, в качестве самостоятельных моральных индивидов, обладающих собственной реальностью и выражающих собой некоторое состояние общества (принцип «реальной критики»). Стремясь прямо воздействовать на социально-политическую действительность, эта открыто антропоцентрическая критика выработала эстетическую систему, позволявшую практически снять проблему автора, абстрагироваться от авторского мировоззрения и поэтики, чтобы зато отдать предпочтение герою как обобщенному и более или менее верному воплощению «современного человека».

Подобная натурализация фиктивной фигуры персонажа неявно содержится в русской литературной терминологии, как она сложилась в XIX в. Один из главных ее терминов — трудно переводимый на европейские языки, хотя изначально и сам заимствованный из французского, — слово *сюжет*. Это двусмысленное понятие отсылает не просто к «предмету» (*sujet*) изображения, но прежде всего к *повествовательной структуре* произведения (в этом смысле говорят, что описательные или медитативные тексты «бессюжетны»), к динамическому разворачиванию некоей «истории», предсуществующей тексту. В понятии «сюжет» подразумевается существование внутренне полной, осмысленной и независимой от авторской воли эстетической инстанции — воображаемого художественного мира, в котором живут персонажи и который благодаря своей смысловой полноте способен самостоятельно развиваться; такой «сюжет» по семантической и мифологической нагруженности существенно отличается от чисто технических нарративных терминов *intrigue*, *anecdote*, *story* или *plot*, которыми данный термин приходится переводить на французский и английский языки. Иными словами, русский «сюжет» — скорее активный формирующий фактор, чем материал, подлежащий формированию; если вновь обратиться к французской лексеме *sujet*, то здесь больше подходит, парадоксальным образом, не искусствоведческое ее значение («предмет»), а грамматическое и философское («субъект»).

Теоретики ОПОЯЗа попытались прояснить двусмысленное понятие «сюжета», введя знаменитую дихотомию «фабула»/«сюжет», первый член которой покрывал собой пассивную, «анекдотическую» сторону повествовательного произведения, тогда как второй, сохранявший за собой престижное наименование «сюжет», призван был выражать формообразующее усилие автора:

Кратко выражаясь — фабула это то, «что было на самом деле», сюжет — то, «как узнал об этом читатель».

Иными словами, «сюжет» в опоязовском смысле отсылает не к материалу, а к продукту творческого труда, произведенному автором и потребляемому читателем; это динамический полюс художественной формы, и господствует здесь инстанция не героя, а автора. Не приходится удивляться, что эта концепция, столь плодотворная для дальнейшего развития нарратологии, была отброшена и забыта советским литературоведением начиная с 30-х годов: она противоречила привычке связывать внутреннюю динамику произведения с фигурой персонажа. Поучительна и попытка Г. Н. Поспелова сохранить опоязовскую оппозицию сюжета и фабулы, поменяв местами ее члены: теоретик не без основания напоминал, что этимологически слово «сюжет» (*sub-jectum*) наводит на мысль о чем-то пред- и подлежащем повествованию, о его внешнем материале, тогда как слово «фабула» происходит от глагола *fabulare*, то есть передает скорее активную повествовательную деятельность рассказчика. Усилия Поспелова утвердить свою «обратную» терминологию остались тщетными — во-первых, потому, что опоязовская

концепция не устраивала советское литературоведение по своей сути, а не по своим терминам, и во-вторых, потому, что в русской традиции слово «сюжет» обладает слишком высоким ценностным статусом, чтобы удовлетворяться скромным смыслом пассивного повествовательного сырья. Можно сказать, что «формалисты» были более чутки к духу своего языка, окрестив «сюжетом» — вопреки всем латинским этимологиям — то, что берет верх в творческом процессе.

Интересны в этом смысле и термины русского литературоведения, обозначающие самого персонажа. Прежде всего, по-русски персонаж часто (гораздо чаще, чем, например, по-французски) именуется словом «герой»: в число «героев» произведения включаются и его второстепенные фигуры, как бы наделяемые при этом неким смутно-«героическим» достоинством. Но еще лучше двусмысленность понятия «герой» выражается другим расхожим словом — «образ». Употребляемое в значении «персонаж», это слово далеко выходит за рамки своего основного значения «образное представление» (или «образное выражение» в риторике) и сближается скорее со значением сакральным («икона»), знаменуя собой уже не просто фиктивного персонажа, а фигуру мифологизированную, наделенную суверенной волей, способную действовать исходя из своих высших мотивов и, разумеется, не подпадающую под земную власть автора¹. В многократно осмеянных школьных ошибках типа «образ Онегина убил на дуэли образ Ленского» всего лишь проявляется языковой автоматизм, показывающий ту степень автономии и эпифанической личностности, которой русская литературная критика молчаливо наделяет героя произведения.

С другой стороны, у «героической парадигмы» имелись и общеевропейские корни. В качестве идеологической схемы она ведет свое происхождение от классической немецкой эстетики, особенно от Шеллинга и Гегеля. Идея абсолютности и сакральности литературного героя восходит к шеллингианской концепции «мифа» («Философия искусства»), соединяющего в фигуре человека или божества абсолютное и относительное; а идея саморазвития персонажа, независимого от авторской воли, связана с «Эстетикой» Гегеля, где эпохальные художественные творения, в особенности великие фигуры богов и героев, непосредственно, как бы без участия своих исторических творцов, манифестируют собой последовательные этапы становления Идеи. Понятно поэтому, что суждение Энгельса о реализме было тем более органично для советского литературоведения, что накладывалось на интуиции Гегеля, издавна хорошо известного в России. Иными словами, это литературоведение на более «позитивной» основе марксизма продолжало традиции романтической эстетики, с чем, конечно, связан и исключительный статус «классической» эпохи романтизма и реализма, которая оказала определяющее влияние на направление теоретической рефлексии советской науки.

В марксистском (особенно школьном) литературоведении субститутом мифа о герое сделалось представление о «типичном представителе». «Типическое» стало пониматься не как выражение вечных образцов либо, наоборот,

абсолютно случайных, выразительных своей неповторимостью индивидуальностей (таковы соответственно классический и романтический смыслы понятия), но как изображение того или иного класса или социальной группы, строго определяемых марксистским обществоведением. Так, Д. Лукач в своей монографии «Исторический роман», опубликованной впервые в московском журнале «Литературный критик» в 1937—1938 гг., объясняет эстетическую значительность романов Вальтера Скотта тем, что их главные герои рельефно выражают собой типические черты той или иной социально-исторической среды.

Идея «типичного представителя» делала еще более очевидной мифичность фигуры литературного героя, он оказывался сродни тем гомеровским героям или феодальным сеньорам, чьим именем охватывалось, кроме их собственной личности, еще и множество воинов и подданных, которые за ними следовали. Постулировав такой собирательный (хотя и индивидуализированный) статус героя, критика начинает во всем окружающем его мире усматривать знаки и символы, экстериоризирующие его душевную жизнь, — это и есть «типичные обстоятельства», которых требовал от реалиста Энгельс и которые фактически вбирают в себя также и «правдивые детали», допускаемые в качестве деталей *выразительных*. «Обстоятельства» естественно продолжают собой личность героя, служат фоном, на котором выступает и отражается его образцовая индивидуальность. Литературоведы усматривают свою заслугу в том, чтобы изощренно выискивать все новые и новые скрытые грани этого отражающего фона, показывать, каким еще неожиданным образом внешне самодовлеющие «материальные» детали оказываются в действительности знаками глубинных душевных движений героя и демонстрируют тем самым его социальную типичность. Например, Б. А. Грифцов в книге «Как работал Бальзак» (1937) выявляет психологическую функцию цифр. денежных подсчетов в «Евгении Гранде», где они выражают собой ход мысли папаша Гранде:

Цифры как средство художественного изображения — понятие новаторство в литературе⁹.

Наконец, остается назвать последний — по счету, но не по важности — источник «героической парадигмы»: это сама практика литературы и искусства XIX в., эпохи романтизма (со всеми его позднейшими вариантами, включая в себя не только неоромантизм конца века, но и так называемый «реализм» Бальзака), где особое внимание уделялось фигурам великих отверженных, противостоящих обществу, зато ощущающих себя наравне с природным мирозданием, мифическим персонажам мятежников и богборцов, заполняющих весь мир своей гигантской личностью, — таковы Фауст, Прометей и другие.

Понятно, что «героическая парадигма» естественным образом предрасполагала к историческому описанию такого рода литературных мифов, «вековых образов» мировой литературы. Сам по себе подобный подход был

не нов. В России начало ему положил уже И. С. Тургенев в эссе «Гамлет и Дон Кихот» (1860), представив эти два «образа» в качестве метафизических эмблем критического и энтузиастического духа. В XX в. в разных странах велись и более позитивные историко-литературные исследования на аналогичные темы. Напротив, в Советском Союзе они были предприняты в резко идеологизированной перспективе; И. М. Нусинов в своей книге «Вековые образы» прослеживал, например, эволюцию мифа о Прометее в мировой литературе, от античности до весьма недавних времен (у Эсхила, Платона, Кальдерона, Вольтера, Гёте, Шелли, Кине и др.). Задача, которую ставил себе автор, носила открыто оценочный характер — противопоставить «прогрессивную» и «реакционную» тенденции в трактовке мифа. Вот что сказано, например, о двух поэтах-романтиках:

В образе Прометей Байрон видел то активное начало творческого разума и героической воли, которое способно преодолеть зло, рассеять человеческую тоску и самую смерть претворить в победу человеческого духа.

В противоположность Байрону его великий современник, во многом близкий ему по своей социальной и творческой судьбе, — Джакомо Leopardi видел в Прометее лишь легковерного мечтателя, способного утешать себя иллюзиями и лишенного понимания сущности вещей⁷.

В этом суждении поражает фактическое соединение двух идеологий: ортодоксального марксистского социологизма (цитированный пассаж взят из главы под названием «Прометей разочарованных и отчаявшихся», позиция Leopardi трактуется в ней как критика буржуазного мира «со старых аристократических позиций»)⁸ и торжествующего волонтаризма ницшеанского типа, идущего от неоромантизма конца прошлого века⁹, — отсюда апология Прометей-сверхчеловека, способного «рассеять человеческую тоску». Если же рассмотреть суждение Нусинова с точки зрения проблемы «героической парадигмы», то в нем противопоставляются два способа существования литературного героя: с одной стороны, «настоящий» герой, наделенный суверенной силой и потому достигающий сакрально-образцового статуса¹⁰, с другой стороны — бессильно-вырожденный герой, жертва собственных иллюзий и пленник аристократической идеологии. Идеологическая оппозиция «прогрессивного» и «реакционного» («активного» и «пассивного») романтизма любопытным образом сводится к эстетической оппозиции персонажа независимого или же поработанного инстанцией автора.

Можно было бы предположить, что реализм, в отличие от романтизма, должен рассматриваться в рамках «героической парадигмы» как система абсолютного господства автора над персонажем. Однако в действительности картина сложнее. Влияние «героической парадигмы» на теорию реализма явствует из споров об интерпретации Бальзака в 30-е годы.

Советское литературоведение много занималось Бальзаком, благо его творчество удостоилось прямых похвал со стороны Маркса и Энгельса (в частности, в уже цитированном письме последнего к М. Гаркнесс). Содержание этих высказываний определило собой и основную проблему советских

дискуссий — проблему соотношения между мировоззрением и творчеством писателя-реалиста. Ставилась задача выяснить, каким образом Бальзак-легитимист, поклонник старой аристократии, сумел все же настолько пронизательно показать изъяны буржуазного общества, что этой его социальной критикой может воспользоваться пролетарская идеология:

Если оценивать Бальзака только по его выводам, по его общественно-политическим взглядам, то его, по справедливости, нужно отнести к писателю консервативным, даже реакционным. Но тогда остается совершенно непонятным его громадное, прогрессивное, историческое значение <...>¹³.

Для разрешения этого парадокса критики 30-х годов предлагали разные выходы. Одни, как только что процитированный В. Р. Гриб (в 1939 г.), старались раскрыть сложность самого мировоззрения Бальзака, его несводимость к одним лишь конкретно-политическим «выводам». Другие, такие как Д. Лукач, опираясь на суждения Ленина о Толстом, противопоставляли убеждениям писателя его художническую «честность», проявляющуюся в реалистическом изображении общественных сил:

Лично Бальзак стоит безусловно на стороне дворянства. Но художник Бальзак предоставляет возможность всем группам беспрепятственно и в полной мере раскрывать их силы¹⁴.

Сам Лукач, в прошлом неогегельянец, понимал под этим скорее объективное изображение социальных отношений, проявляющихся на уровне общей формы произведения. В дальнейшем советское литературоведение, упрощая эту концепцию, чаще всего предпочитало говорить о реалистическом изображении персонажей. Тем самым персонажу как бы оказывалось доверие за счет его автора, чьи «личные» иллюзии он способен корректировать благодаря исторической правде своего «образа». Именно персонаж может сконцентрировать в себе — порой даже против воли своего создателя — скажем, нравственное величие республиканцев 1830 г. или же, напротив, чудовищную алчность буржуазного класса. Идеологические «выводы», вытекающие из его «образа», идут гораздо дальше сознательных идей писателя.

При таком взгляде центр формирующей деятельности в произведении смещался в сторону персонажа, который как бы сам формирует свой «образ» и навязывает его автору. Одновременно фигура автора упрощается, сводясь к одному лишь его мировоззрению, сознательным взглядам на состояние общества и его классов, а также к формальному «мастерству». Таким образом, преувеличению роли персонажа как агента творческого процесса соответствовало обеднение автора, рассматриваемого лишь в интеллектуальных или же технических аспектах своей деятельности. Герой содержательнее и интереснее автора.

Отсюда вытекало одно следствие, касавшееся институциональной системы литературоведческих исследований. В России, как и в других странах, существовала богатая традиция историко-литературных трудов, основанных на биографическом и психологическом анализе писательской личности. Как

и в других странах, эта традиция страдала эклектизмом и редукционизмом, пытаясь объяснить творчество писателя обстоятельствами его жизни (психологическими, психоаналитическими, социально-историческими), нередко разнородными и неравноценными по важности, слабо координируя их между собой и не принимая во внимание специфических законов литературы⁹. То были, однако же, вполне научные стратегии, основанные на принципе проверяемости и подкрепленные историческими и/или биографическими фактами. В советском литературоведении после 20-х годов критика вполне реальных недостатков этих направлений привела в итоге к почти полному отказу от документального исследования писательской биографии. (Немногие исключения касались некоторых «главных классиков» — Пушкина, Толстого.) Биография писателей была отдана на откуп другим писателям — авторам биографических романов; литературоведы же занимались главным образом анализом и толкованием литературных персонажей, исходя из данных психологии и истории (психоанализ к тому времени был уже задушен). Но только данные эти, связанные с социально-психологической историей того или иного класса, черпались уже не в подлинных исторических документах, а в самой же художественной литературе, чьи социально-психологические мотивировки часто весьма двусмысленны, или, того хуже, в каком-нибудь установочном идеологическом тексте. Парадоксальным образом персонаж, в рамках «героической парадигмы» прославляемый и возводимый в суверенное достоинство, оказывался беззащитной добычей идеологической манипуляции — судьба странно схожая с судьбой «гегемона революции», рабочего класса. Дело в том, что литературный герой есть фигура фиктивная и внеэпистемологическая, а потому неспособная противиться искаженному толкованию; иначе обстоит дело с автором-писателем, который укоренен в конкретной и верифицируемой исторической действительности. Таким образом, устранение автора, его подчиненное положение вело к тому, что его произведение отдавалось на произвол критика.

Итак, в историческом контексте советской культуры «героическая парадигма» была весьма агрессивна и во многом препятствовала развитию научной истории литературы. (Так, впрочем, происходило и с многими культурными тенденциями, которые в тоталитарном обществе легко деградировали, превращаясь в простые инструменты власти и не преследуя более никаких познавательных или творческих целей.) Поэтому в послесталинский период, особенно начиная с 60—70-х годов, она стала встречать себе противодействие со стороны литературоведов, недовольных безраздельной властью героя в литературном тексте и стремившихся если не вовсе низвергнуть «героическую парадигму», то хотя бы ограничить ее влияние.

Самой радикальной формой такого противодействия было полное игнорирование проблемы литературного героя. Примерно такова была позиция

теоретиков Московско-тартуской школы, которые если и анализировали роль персонажа в литературном тексте, то с точки зрения строго нарратологической, в рамках системы повествовательных функций (например, в духе В. Я. Проппа), исключавшей какой-либо «личностный» подход. Такой радикализм, несомненно, отталкивал от тартуской школы многих литературоведов, приверженных гуманистическим взглядам на литературу, так что школа эта, несмотря на достигнутые ею блестящие результаты, осталась все же изолированным, хоть и мощным, течением. С другой стороны, в цикле работ 70—80-х годов К. М. Лотман и Б. А. Успенский неявным образом вернулись к вопросу о личности как свободном субъекте бытового и исторического поведения, («авторе» и одновременно «герое» особого рода биографического текста. «Героическая парадигма» была при этом преодолена эффектным диалектическим ходом: семиотическая модель поведения уравнивала вымышленных и реальных персонажей в рамках новой, строго научной персонологии.

Среди выступлений более примирительного характера по отношению к традиции назовем прежде всего большую статью А. В. Карельского «От героя к человеку» (1983) — попытку демистифицировать литературного героя, оставаясь в рамках «героической парадигмы». Не отрицая важности великих легендарных фигур, создававшихся или воссоздававшихся романтиками и реалистами типа Бальзака, автор сам обращается к персонажам более скромным и более *человечным* — героям романистов второй половины XIX в., таких как Флобер (заурядный Шарль Бовари в противопоставлении исключительным претензиям его жены Эммы), Теккерей, Джордж Элиот, Треллоп и т. д. По своей природе эти персонажи более сложны, наделены «мерцающей» природой — то величественны, то посредственны; они более не в состоянии затмить собой фигуру автора, зато обнаруживают такую глубину внутренней жизни, которая была невозможна в произведениях о великих легендарных героях:

<...> прежде чем восторжествовал человек, должен был быть отстранен и, если угодно, развенчан герой³⁶.

Это полемическое заявление, нацеленное как против патетического культа героизма, утверждавшегося советской критикой, так и против устойчивой недооценки («буржуазных» и «упадочных» реалистов второй половины XIX в., любящих своим почти дословным совпадением с заголовком эссе М. Мерло-Понти «Герой и человек» («Le héros, l'homme»), неизвестного автору статьи в момент ее написания. Тем не менее сближающая два текста тенденция к развенчанию героя вписывается в разные идеологические контексты. Французский философ хоть и черпает примеры из художественных произведений (Мальро, Хемингуэй, Сент-Экзюпери), но фактически оспаривает философскую традицию старого гуманизма, которая утверждала героизм *в самой жизни*, и отстаивает новую, экзистенциалистскую мораль XX века. Советский литературовед сводит счеты с традицией хоть и ско-

жей, но все же не тождественной — с особым подходом к литературному тексту; соответственно и граница между «героической» и «постгероической» эпохой помещается у него в середине XIX в., задолго до Ницше. При этом «постгероическая» эпоха не упраздняет вовсе героя как главный предмет интереса в литературном произведении, а низводит его до «человеческого» уровня. Критике подвергается не сам герой, но лишь миф о нем.

Предпринимались и другие попытки оспорить всемогущество персонажа в литературном тексте. Так, Ю. В. Манн в своей «Поэтике русского романтизма» (1976) выдвинул на первый план категорию конфликта, позволяющую интегрировать элементы разных структурных уровней — «выбор персонажей, развитие фабулы, мотивировки поступков <...> моменты речевого, стилистического уровня, например, принятые устойчивые моменты описания персонажей и т. д.»⁷. Неявно сближаясь со структуральной поэтикой, исследователь стремится ввести литературного героя — причем в данном случае речь идет о герое романтическом, с характерной для него тенденцией заполнять собой весь художественный мир, — в сеть формальных и содержательных элементов, организованных согласно единому структурному закону. Суверенность героя ограничивается «вертикальной» структурой литературного конфликта, в котором сам герой способен видеть лишь один уровень (уровень фабульной интриги), тогда как остальные уровни доступны восприятию читателя и пониманию критика.

Для тех, кто стремился противостоять «героической парадигме», важнейшей задачей оказалось выделение и описание таких элементов литературного произведения, которые трансцендентны герою, не могут быть прочитаны в качестве знаков или символов его характера.

Одним из таких «внегероических» элементов, который всегда создавал трудности для советского литературоведения, являлась фантастика. Будучи весьма важна в романтической и постромантической литературе, она представляет собой чистое явление Иного по отношению к персонажу и к его тотализирующим тенденциям. И если советская критика постоянно старалась приуменьшить значение фантастики в литературе, то не столько по наивной приверженности к буквально понятому «реализму» (хотя внешне это нередко мотивировалось именно так), сколько в стремлении сохранить всевластие героя в художественном мире, устранить из этого мира Иное. Наиболее распространенным и бесхитростным приемом было простое осуждение фантастики, которая объявлялась принадлежностью «реакционного романтизма» и «декадентства». Поскольку, однако, значительные фантастические построения встречаются у таких мастеров реализма, как Бальзак, то приходилось искать и более тонкие объяснения. Удобный выход сулило марксистское понятие *фетишизма*, и В. Р. Гриб применял его к романтической фантастике:

<...> отражая душевное состояние и панику мелкого буржуа, попавшего в водоворот капиталистической стихии, романтики бессмысленно пытаются, почему благодаря внутренней диалектике товарного производства люди по-

падают в плен к своим же собственным отношениям, почему эти отношения представляются им чуждой, внешней необходимостью, роком. Романтики сами целиком охвачены этими фетишистскими представлениями, рассматривая человека как игрушку в руках сверхъестественных, непознаваемых сил, господствующих над миром <...>.

Но, тем не менее, романтическая мистика и чертовщина, мистификация реальных жизненных отношений содержала в превратной идеалистической форме весьма значительное рациональное зерно, изображение действительной превратности, запутанности и противоречивости психологического мира, возникающего на базе частной собственности¹⁶.

Подобный взгляд на романтическую фантастику, в дальнейшем широко усвоенный советским литературоведением, вел, однако, к новым затруднениям. Допустить существование в литературном произведении некоторых важных (пусть и мистифицированных) элементов, независимых от личности героя, означало подвергнуть сомнению всю «героическую парадигму». Ощущая это, Н. Я. Берковский в своей монографии о немецком романтизме, писавшейся в конце 60-х гг., старается давать иную, антропологическую интерпретацию фантастическим и «странным» мотивам в романтизме. Практически он очерчивает контуры особого *художественного мира*, устроенного иначе, чем мир реальный, и своим устройством предоставляющего герою специфические возможности для самореализации. Такой мир, разумеется, не сводится к личности героя, не отражает ее пассивно, но сохраняет *ориентированность* на нее. В числе его элементов, ограничивающих власть героя, например, мотив двойника:

Двойник — величайшая обида, какая может быть нанесена человеческой личности. Если завелся двойник, то личность в качестве личности прекращается. Двойник — в индивидуальности потеряна индивидуальность, в живом потеряна жизнь и душа¹⁷.

Таков и мотив инцеста (у Тика или Шатобрена):

Одно из значений инцестуального мотива — он выражает уязвимость мира, уязвимость отношений. Люди хотят и не могут войти в большую жизнь, нет вольностей большой судьбы, нет вольностей развития. Неведомо для них самих их гонит обратно, к лону, откуда они вышли, им суждено погибнуть в тесных кровных родствах, как внутри здания, стены которого сдвинулись¹⁸.

Подобные наблюдения, довольно многочисленные в книге Берковского, остаются привязаны к более или менее изолированным тематическим элементам; романтический мир остается построением по «горизонтальной» модели, моменты, ограничивающие свободу героя, располагаются на одном онтологическом уровне с ним — он может их видеть, как видит он своего двойника, он может их сознать, как сознает он свою кровосмесительную любовь. Тем не менее это новая, более диалектичная концепция отношений между героем и миром — окружающий мир *сдавливает* персонажа («как внутри здания, стены которого сдвинулись»), ставит ему пределы, а не просто выражает черты его характера. Между человеком и миром — конфликт, и герой составляет лишь одну его сторону.

Наконец, важнейшей фигурой в истории «героической парадигмы» и ее критики является, разумеется, М. М. Бахтин, о котором в рамках данной статьи возможно сказать лишь весьма кратко. Позиция Бахтина по отношению к интересующей нас проблеме была весьма сложной и меняющейся. В начале 20-х годов, в монографии, опубликованной уже после его смерти под названием «Автор и герой в эстетической деятельности», он методически описывает формы и аспекты эстетического завершения, осуществляемого автором по отношению к персонажу; персонаж во всей своей личностной целостности оказывается ограничен, включен в некое более крупное единство усилием творческой и любовной воли автора. Спустя несколько лет, в книге о Достоевском (1929) Бахтин как бы переворачивает перспективу, утверждая возможность «полифонического романа», где герой как идеологический голос встает наравне с автором; романист устраняется перед разнообразием независимых голосов своих персонажей¹¹. Наконец, в 30-е годы Бахтин создает ряд теоретических работ, сохранившихся не полностью и опубликованных значительно позже, в которых строит оригинальную теорию художественного мира, диктующего герою определенные формы поведения. Для интересующей нас проблемы наиболее важны «Формы времени и хронотопа в романе», где описываются исторические формы романного времени и пространства в их отношении с ситуацией персонажа («время случая» в авантюрном романе, карнавальное время у Рабле и т. д.). Сходная тенденция к ограничению свободы персонажа проявилась и в дополнительной главе к «Проблемам поэтики Достоевского», написанной для переиздания книги в 1963 г.: поступки романного героя оказываются обусловлены традиционными жанровыми формами, то есть творческой деятельностью выбирающего эти формы автора. Позиция Бахтина далека от каких-либо идеологических упрощений: в его построениях «героическая парадигма» диалектически снимается как необходимая фаза внутреннего становления литературного произведения, как выражение внутреннего импульса человеческой личности, который в дальнейшем заключается литературой в рамки эстетической формы.

Наш очерк не претендует ни на теоретическую чистоту, ни на историческую полноту; это связано со «смешанной» природой нашего объекта. Действительно, «героическая парадигма» в советском литературоведении имела различные источники, аспекты и функции. Возникнув из соединения ряда национальных и интернациональных, культурных и политических факторов, она оказывала влияние как на теорию литературы, так и на текущую литературную критику и школьное преподавание, распространяясь на чрезвычайно обширный спектр функциональных применений — от глубоких прозрений такого мыслителя, как Бахтин, до авторитарных суждений невежественных аппаратчиков. В общем и целом мы вправе заключить, что эта

парадигма, реставрировавшая в новейшей обстановке некоторые литературные мифы XIX века, оказалась все-таки плодотворной для теории литературы — хотя бы в качестве сильного противника, глубоко укорененного в русском менталитете. Глядя, как ныне, уже без какой-либо связи с идеологическими требованиями государства, она по-прежнему дает о себе знать в литературно-критической практике, можно даже предположить (хотя любые причинные связи на таком уровне теоретического обобщения ненадежны и обратимы), что именно такого рода эстетические пресуппозиции предопределили в свое время расцвет русской литературы и критики XIX в. — традиция национального сознания могла «войти в резонанс» с антропоцентрической эстетикой романтизма.

Разработка «героической парадигмы», при всех идеологических злоупотреблениях ею, стимулировала и поиски ее диалектического противовеса — теоретической категории, которая могла бы уравновесить в структуре произведения всезахватывающую мощь героя. На наш взгляд, такой категорией могло бы стать плохо определенное и даже скомпрометированное безответственным употреблением понятие *художественного мира* произведения — воображаемого мира, который противопоставляет личности героя и в то же время остается ей коррелятивным. Эта проблема, чаще всего игнорируемая современной теорией литературы — структуральной, социологической, психоаналитической, — остается обширным полем для новых исследований.

Примечания

- ¹ Первоначальная французская версия текста опубликована в журнале «*Romantisme*» (Paris, 1996, № 92).
- ² Подобная экстраполяция могла выходить за всякие рамки разумного. Б. Г. Рейзов горько иронизировал в 1958 г., что «мы распространяем романтизм, реализм и натурализм (направления, возникшие в XIX в.) и на средневековье, и на античность, и на палеолит. Мы готовы найти те же направления в Индии, Китае и Японии. Ничто нас не может остановить — ни исторические эпохи, ни географические широты: нас нигдежимо толкает вперед типология. Мы членим на направления одно и то же творчество, одно и то же произведение. И если найдется в каком-нибудь уголке «элемент» мечты, или «элемент» правды, или невыразительная деталь, критик тотчас выпускает залп своих терминов, словно в этом и заключается историко-литературное исследование». — Б. Г. Рейзов. *История и теория литературы*. Л., 1986. С. 258—259.
- ³ К. Маркс, Ф. Энгельс. *Избр. соч.* Т. 6. М., 1987. С. 506.
- ⁴ См.: Р. Барт. Эффект реальности // Р. Барт. *Избр. работы: Семиотика; Поэтика*. М., 1989. С. 392—400.
- ⁵ Общим местом советской критики являлось более или менее резкое осуждение «нетипических», «невыважливых» деталей, связывавшихся с «натуралистическим» извращением реализма. Однако здесь необходимо учитывать идеологическую двусмысленность термина: «натуралистическим» могли объявлять и намеренное использование писателем «эффекта реальности», и упоминание в произведении какого-либо социально-исторического факта, который сам по себе являлся вполне «типичным» (то есть распространенным и существенным), но был нежелателен для власти и оттого считался «нетипичным».

Здесь, как и во многих других случаях в советской критике, эстетическая теория служит камуфляжем политической цензуры.

⁶ Б. В. Томашевский. Теория литературы (поэтика). Л., 1925. С. 137.

⁷ Мы не беремся судить, связана ли такая традиция с отзвуками византийского иконопочитания. Вот, однако, красноречивая цитата из «Эмблематики смысла» Андрея Белого, доказывающая родство русского литературного антропоцентризма с религиозными исканиями Серебряного века: «<...> эмблемами ценности в искусстве окажутся образы <1 — С. Э.> сверхчеловеков и богов. Такова Беатриче у Данте, таковы образы Христа, Будды; искусство переходит здесь в мифологию и религию; в центре искусства должен стать живой образ Логоса, т. е. Лик». — Андрей Белый. Символизм как мировоззрение. М., 1994. С. 43.

⁸ Б. А. Грифцов. Психология писателя. М., 1988. С. 418.

⁹ И. М. Нусинов. Вековые образы. М., 1937. С. 129. Фигура Прометея — архетип революционера-гуманиста — пользовалась особым пристрастием со стороны советских литературоведов (которые, впрочем, лишь продолжали путь, намеченный П. Лафаргом в «Мифе о Прометее», 1904). Ср. вышедшее много позже исследование о Прометее в последней главе книги А. Ф. Лосева «Проблема символа и реалистическое искусство» (1976).

¹⁰ Там же. С. 133.

¹¹ Известно, что юдшешанство (более или менее вульгарное) составляло важную, хоть и непризнанную часть советской идеологии, особенно благодаря творчеству Горького.

¹² Высшую форму такого «прогрессивно-романтического» героя составляет, разумеется, герой «социалистического реализма», столь же идеальный, но внешне более очеловеченный.

¹³ В. Р. Гриб. Мировоззрение Бальзака // В. Р. Гриб. Избр. работы. М., 1956. С. 201.

¹⁴ Г. Лукач. «Крестьяне» Бальзака // Г. Лукач. К истории реализма. М., 1939. С. 284.

¹⁵ Пример традиционно-психологического подхода — Д. Н. Овсянко-Куликовской (впрочем, в своей «Истории русской интеллигенции» он отдавал дань «реальной критике» и «героической парадигме», объединяя в одной категории «типов» как реальных, так и вымышленных персонажей); психоаналитического — И. Д. Ермаков; социологического — В. Ф. Переверзев.

¹⁶ А. В. Карельский. От героя к человеку. М., 1990. С. 201.

¹⁷ Ю. В. Манн. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 15—16.

¹⁸ В. Р. Гриб. Цит. соч. С. 226, 227.

¹⁹ Н. Я. Берковский. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 489.

²⁰ Там же. С. 262.

²¹ Этот тезис, как известно, после выхода книги подвергся критике с равных сторон, скорее всего не из-за независимости героев от автора, а из-за их множественности; одним из критиков был, между прочим, молодой Н. Я. Берковский.

Язык символов революций во Франции и в России

Л. Клеберг (Стокгольм)

Любая революция есть разрыв со старым порядком и установление нового. Но как этот новый порядок будет наиболее адекватным и всепроникающим способом отражаться в символах? Существует ли *новый порядок* и в языке, формах, символах, который бы соответствовал новому порядку вещей? Или же революция должна искать свою собственную *традицию* для того, чтобы суметь выразить себя символически? Вот это — та напряженность, возникающая между идеей революции и теми формами выражения, в которые эта идея облачается, и является темой данной статьи. Примеры взяты из истории Франции и России.

Между Великой французской революцией 1789 года и русской революцией 1917 года проводилось немало параллелей и аналогий, например, выдающимся исследователем советской истории Исааком Дейчером. Я останавливаюсь на некоторых примерах, в которых проблема взаимоотношения между новым революционным порядком и способом его символического выражения проявилась с особой остротой во Франции двести лет назад и в России восемьдесят лет назад. Примеры взяты в первую очередь из области театра и архитектуры.

То, что Великая французская революция означала разные вещи для разных групп общества — факт довольно банальный, говорит американская исследовательница, историк Линн Хант. В своей книге «Politics, Culture and Class in French Revolution» она пытается определить, что же было общего и нового в развитии общества после 1789 года: *новая политическая культура*. Под политической культурой Линн Хант понимает относительно связанную систему политических символов, которой должны придерживаться тем или иным способом все граждане. «Язык национального обновления, жесты равенства и братства, ритуалы республиканства не были забыты». Не были забыты не только французами, но и другими, теми, кто в будущем захотел порвать со старым порядком в своей стране и создать новый. Пример, на который я здесь опираюсь, — русская революция 1917 года.

У французского республиканизма и демократической революции во Франции, говорит Линн Хант, не было, в отличие, скажем, от английской, собственных традиций. В то же время революция была направлена против старого порядка, *l'ancien régime*, имевшего богатейший разветвленный язык символов, выработанный на протяжении веков, но в первую очередь во вре-

мена Людовика XIV и позднее. Заполнить эту пустоту, заменить старые символы новыми стало главной задачей якобинцев.

Разрыв с l'ancien régime с самого начала проявился в новом лексиконе и новой фразеологии. Противовесом королевской власти и ее символом стала Нация. Слова, связанные со старым порядком, были запрещены и заменены новыми. Детям давали не традиционные католические имена, а имена античных героев. Переименовывали улицы и площади. Вскоре было введено новое летоисчисление, начинавшееся со дня рождения республики, месяцы получили новые названия — Germinal, Floréal, Prairial и т. д., дни недели тоже — primidi, duodi т. д. Жители Тулузы в своем желании отразить новую эпоху дошли до того, что собирались даже ход часов изменить по новой десятиричной системе!

Новые имена, новые праздники, новое летоисчисление — все должно было служить одной цели, а именно, напоминать гражданам и гражданкам, что они живут в новое время. То же самое касалось коллективного революционного принесения клятвы у Деревьев Свободы или во время революционных массовых празднеств — своего рода крещение, с помощью которого гражданам предстояло стать новыми людьми.

Каково же было содержание этого нового, которое символизировалось именами, лозунгами, знаками и ритуалами, — всем тем, что составляло «политическую культуру» революции? Важно видеть, что в 1789 году речь шла не о какой-то «стилистической» реформе, а о попытках, иногда спонтанных, но чаще сознательных, создать целостную систему знаков, которая бы заменила старую, королевскую. Новая система сделалась образцом для подражания практически для любой позднейшей революционной риторики и символики. Культура французской революции наложила свой отпечаток на будущие поколения, даже в тех случаях, когда сами эти будущие поколения не имели понятия, что за язык они переняли.

Борьбу за новое, долженствующее заменить вековой порядок королевской власти, l'ancien régime, можно описать как борьбу между священным и мирским — центральное различие в любой культуре. Легко составить ряд антитетических пар, представляющих sacrum и profanum французской революции: что было священным, а что нечистым, или скорее, что было добродетелью, а что — пороком, что надлежало восславлять, а против чего бороться — если потребуется, и методами террора.

<i>sacrum</i>	<i>profanum</i>
новое	старое
будущее	прошлое
единство	частные интересы
нация	королевство
естественность	притворство

Ядром нового было отношение между обществом и государством, сформулированное Руссо и основанное на идентичности или, как назвал это Жан Старобински, transparence, прозрачности. Отношения между гражда-

нами, между гражданами и правительством, между индивидом и коллективом должны были основываться не на особых интересах, неравенстве и лжи, а на их противоположностях: общем интересе, равенстве и открытости.

Следовательно, здесь не было места искусственным обычаям или условностям, разделяющим людей, или учреждениям, препятствующим общению граждан со своими представителями. Прозрачность, таким образом, придавала смысл гражданской клятве и революционным праздникам — и то и другое строилось на восторженном участии, то есть на уничтожении дистанции между гражданином и гражданином, между индивидом и общностью¹.

Революция желала видеть себя новой: она требовала новых названий, новых лозунгов, новых ритуалов. Проблема заключалась, естественно в одном: где взять новые формы?

Язык ведь не создашь из ничего. Итак, необходимо было найти или создать собственные революционные традиции. Как мы знаем, их искали и нашли в античности, в римской, но прежде всего, в греческой культуре, которая воспринималась как источник демократического и республиканского духа. Это отпущилось как к именам и понятиям, так и к одежде, и это в высшей степени относится к тем областям, к которым мы вскоре перейдем: театру и архитектуре.

Таким образом, в приведенной выше парадигме антитетических пар не только новое противопоставлялось со знаком плюс старому, будущее — прошлому, и нация — королевству, но и достаточно парадоксально, хотя вполне последовательно, античное со знаком плюс противостояло французскому (под чем понимались светское искусство притворства, лицемерие католической церкви и т. п.). Если мы уже на этой стадии бросим для сравнения взгляд на русскую революцию и ее способы создания нового, то сходство будет поразительным, естественно, с той большой разницей, что у русских революционеров была традиция, на которую они могли ссылаться, отмеченная в первую очередь двумя веками: 1789 год — Великая французская революция, и 1871 — Парижская Коммуна.

Линн Хант подробно разбирает, как выработывался тот абстрактный образ, который с различными трансформациями стал символизировать французскую революцию: женская фигура Марианна, она же *la Nation*, она же *la République*, она же *la Liberté*, она же *la Raison*. Поразительно, что здесь мы имеем дело с понятиями женского рода — по контрасту с *le Roi* или *l'État*. Революционная иконография в этом пункте довольно однозначна, по крайней мере, вплоть до падения Жиронды в 1793 году, когда Жак-Луи Давид, великий сценограф революции, по заданию Конвента выдвинул фигуру Геркулеса. В русской революции гений революции лишь на самом первом этапе выступал в образе одетой в тончайшую тогу женщины, которая разбрасывала цветы свободы. Помимо слова *революция*, естественно, женского рода, большевики делали ставку на понятия мужского рода: здесь доминируют *пролетариат*, *рабочий*, *труд*, *Интернационал*, все символизирующиеся великаном с дубиной или кувалдой в руках, который крушит

гидру империализма, освобождая земной шар от цепей, или в образе Ленина возвышается над массами. Лишь в знаменитой скульптуре Веры Мухиной «Рабочий и колхозница» мужчина и женщина впервые стоят вровень — но у него в руке молот, геркулесова дубина в современной версии, а у нее — серп, символ полевых работ, то есть плодородия.

Давайте взглянем поближе на соотношение античность — французская революция — русская революция в двух областях, где язык символов, так сказать, имеет три измерения и тотальные притязания: в театре и архитектуре.

Жан-Жак Руссо в своем знаменитом «Письме к д'Аламберу о театральных зрелищах» (1758 г.) сформулировал программу, которая оказала глубокое влияние на все рассуждения о театре и народе как во Франции после 1789 года, так и во время позднейших революций. Руссо — как того и следовало ожидать — критически относится к существующему театральному искусству. По мнению Руссо, оно не воспитывает, *не улучшает* граждан. Страсти *не очищаются*, как утверждал Аристотель, трагедией, а, напротив, рискуют получить дополнительную пищу, расти. Театр превращает граждан в жертвы самых темных страстей. Современный театр в глазах Руссо стал просто опасным, аморальным учреждением. У греков было не так:

<...> их театральные зрелища были совершенно чужды духа расчетливости, столь свойственного современникам. Они не были связаны с материальным интересом и корыстью, они не были заключены в мрачные темницы; их актерам не приходилось ни облагать зрителей данью, ни подчитывать про себя количество входящих, с мыслью: хватит ли нынче на ужин?

Эти великолепные, грандиозные зрелища, устраиваемые под открытым небом, перед лицом всего народа, состояли сплошь из сражений, побед, триумфов, — событий, способных вызывать в греках пламенное стремление к первенству, усилить в сердцах их жажду подвигов и славы.²

В качестве альтернативы нравственно сомнительному театральному искусству, превратившемуся в средство развращения граждан, Руссо выдвигал народные торжества и массовые зрелища. Народу следовало бы предлагать большие коллективные мероприятия, на которых он смог бы узреть самого себя, свою собственную силу и свою собственную чистую суть. Граница между актером и публикой, между зрителями — гибельное воздействие театра — должна быть заменена коллективной уверенностью в себе. Вместо театрального притворства — *прозрачность* массового праздника.

У нас уже есть несколько таких публичных празднеств; заведем еще больше, я буду в восторге. Но не будем переносить к себе этих зрелищ для немногих, зрелищ, замкнутых маленькую группу людей в темном логове, где они сидят, испуганные и неподвижные, в молчании и бездействии, зрелищ, где кругом видишь одни только стены, да острая шпaga, да солдат, да печальные картины неравенства и рабства. Нет, счастливые народы, такие празднества не для вас! Под открытым небом, на воздухе — вот где вы должны собираться, упиваясь сладостным ощущением своего счастья <...>

Но что же послужит сюжетом для этих зрелищ? Что будут там показывать? Если хотите — ничего. В условиях свободы, где ни соберется толпа,

всюду царит радость жизни. Воткните посредине людной площади украшенный цветами шест, соберите вокруг него народ — вот вам и правдество. Или еще лучше: вовлеките зрителей в арелище; сделайте их самих актерами; устройте так, чтобы каждый узнавал себя в других и чтобы все сплотились от этого еще тесней.¹

Модель таких «прозрачных» массовых торжеств, где зрители были бы сами себе героями, где единство было бы одновременно средством и целью, Руссо видел и в народных праздниках крестьянского общества, и в современных мероприятиях, типа соревнований по гребле на Женевском озере, соревнований по стрельбе, гражданских парадов. Такие представления, следующие принципам не губительного искусства, а принципам естественности, должны были, по мнению Руссо, стать источником «будущего единства и богатства республики».

Сделанное Руссо противопоставление «искусственности» театра и «прозрачности» народного празднества вошло в основополагающую парадигму революционного языка символов, которая после 1789 года превратилась из слов в дело. Впрочем, конкретные меры реформирования традиционной театральной жизни были довольно скромными, не считая само собой разумеющейся отмены королевской театральной монополии, что однако весьма скоро привело к расцвету заклеянных Руссо «театральных логовищ». Тем интереснее инициативы, предпринятые для того, чтобы осуществить программу женевского гражданина по созданию нового типа массовых зрелищ — национальные празднества в знаменательные дни революции.

Первый широкомасштабный массовый праздник такого рода был праздник Федерации, состоявшийся 14 июля 1790 г., то есть в годовщину штурма Бастилии. Празднование началось с парада от Бастилии до Марсового поля, которое — по словам историка революции Тьерсо — превратилось в огромный амфитеатр, вмещавший 700 000 зрителей. Там была возведена трибуна для членов Национального собрания, напротив — Триумфальная арка, в центре — возвышение для королевского трона, а рядом с тронном и выше стоял алтарь Отечества, у которого Лафайет от имени Национальной гвардии принес присягу Нации, Закону и — королю. После Лафайета парадом прошли батальоны Национальной гвардии, дети и ветераны войны. Потом грянула музыка, началась танцы с участием многотысячной массы. Таким образом, речь шла скорее о веселом, радостном массовом празднестве в довольно традиционном духе, чем собственно о массовом театральном зрелище.

Великие революционные массовые зрелища характерны для периода первой республики и якобинцев. Под руководством Жака-Луи Давида они превратились в тщательно поставленные всеохватывающие театральные спектакли, где границы между актерами и зрителями были полностью стерты и революция, так сказать, должна была продемонстрировать себя в полнейшей «прозрачности». Тем не менее это не исключало использование скрупулезно выработанного аллегорического языка символов и строгой дисциплины масс. Напротив. Это ясно видно из описания одной из самых знаменитых постановок Давида: «Fête de la réunion républicaine» 10.8.1793 года, то есть в годовщину свержения Людовика XIV.

В отчете Национальному конвенту 11.7.1793 г. Давид детально описывает свой план Праздника Республики, на проведение которого Конвент выделил 1,2 миллиона ливров. Спектакль, который должен был перемещаться по столице, начался у Бастилии, где Давид велел на развалинах крепости построить «Источник Возрождения» — вода била из груди статуи La Nature. Попив и обменявшись «братским поцелуем», все участники становились в колонну. Во главе процессии несли знамя с изображенным на нем Глазом Бдительности, «египетским» масонским символом, обозначающим принцип прозрачности. Затем шли члены Конвента с колосьями пшеницы и фруктами в руках, представители всех сословий и, наконец, армия. Вторую остановку процессия сделала у Триумфальной арки, где чествовали героев «октябрьских дней» 1789 года, предотвративших бегство королевской семьи. Третья остановка — на Place de la Révolution, где 21.1.1793 г. был казнен король. Здесь Давид велел воздвигнуть статую Свободы, окруженную пышными дубами, «на ветвях которого народ будет вешать трехцветные ленты, фригийские колпаки, надписи, гимны, картинки». У подножия статуи был устроен огромный костер — там предстояло сжечь королевские регалии; костер разожгли коллективно посланцы 86 департаментов, одновременно выпустив тысячи голубей с трехцветной ленточкой на шее, «дабы дать небесам свидетельство того, что на землю пришла свобода».

Четвертая остановка — на Place des Invalides, где колоссальная статуя Le Peuple Français с фациями в руке убивает гидру федерализма; таким образом, это реализация заказа на революционный символ мужского рода, о котором мы упоминали раньше. Процессия завершала свой путь на Марсовом поле — пройдя под трехцветным транспарантом, она направилась к алтарю Отечества, на который участники «возложили плоды своего труда» и поклялись защищать конституцию до последней капли крови. После завершения еще нескольких сложных ритуалов, подробно описанных Давидом, началось всеобщее братание с братскими поцелуями. И, наконец, на заранее выбранное место, над которым должна была быть воздвигнута «роскошная египетская пирамида», поместили урну с прахом павших героев революции.

Что бросается в глаза в этом и в других массовых театральных зрелищах, поставленных Давидом? Прежде всего, естественно, их *массовый характер*. Народ, как того и хотел Руссо, играет самого себя в общности, без границ между актерами и зрителями, между индивидом и индивидом, между индивидом и целым — полностью в соответствии с принципом демократической прозрачности. Вторая характерная особенность — осуществленный *аллегорический язык* формы с постоянными ссылками как на античную традицию, так и на абстрактные понятия революции: Природу, Свободу, Народ и т. д. Третья важная особенность — *ритуальный* характер мероприятия. Ведь ясно высказанной целью массовых театральных зрелищ Давида было поддержание жизни в революционных идеях и великих событиях революции. Вновь и вновь разыгрывая революционные события с их непосредственными участниками в качестве актеров, оживляли то, что Линн Хант называет

мифологическим настоящим. Революция 1789 года начала новое летоисчисление; в основе ее легитимности пока еще лежала не традиция, а то, что она была и оставалась неизменной. Вместе с тем, революция, начав новое летоисчисление, открыв новую главу в истории человечества, как ни парадоксально, так и не сдвинулась с места, оставаясь все время тем же самым драматическим настоящим, что и в момент ее свершения. Следить за тем, чтобы образ революции был свободен от фальсификации, повторять революционные жесты и слова, чтобы они были такими же живыми, как в первый раз, заботиться о том, чтобы сасгит революции оставался неизменным — вот суть принципа мифологического настоящего.

Программа Руссо 1758 г. и массовые зрелища Давида во время господства якобинцев стали моделью для массового театра позднейших революций, особенно в России. Как следует представить посредническую цепочку между 1789 и 1917 годами — вопрос особый. Однако одно имя необходимо назвать: Ромен Роллан и его книга «Théâtre du Peuple» 1903 г. В ней Роллан выступал за возрождение программы Руссо и превозносил Рихарда Вагнера как проводника всеобъемлющей утопии народного театра; одновременно он приводил подробную документацию революционных мероприятий и постановок Давида.

В России книга Ромена Роллана была впервые издана в 1910 году, а второе ее издание вышло вскоре после революции, в 1919 году. К этому времени один из теоретиков Пролеткульта, Платон Керженцев, в своей книге «Творческий театр» подвел базу под массовые театральные зрелища, утверждая, что это единственная истинно революционная форма театра, при которой исчезает «фатальное разделение между зрителями и актерами», между теми, кто смотрит, и теми, кто творит. Театр должен отказаться от искусственности и стать ареной прозрачности. Или, как было написано в другом манифесте Пролеткульта:

Создание социалистического театра должно быть основано на стремлении дать возможность пролетариату художественно, полно выявлять свое трудовое коллективное «я» в театральном творчестве. Драматическая рабочая студия <...> — свободная студия. Здесь не должны учить «играть», а должны лишь развивать и исправлять индивидуальность актеров-рабочих, чтобы сохранилась в них та их душевная пролетарская непосредственность, которая одна только и может создать в коллективе их собственный театр, художественно-пролетарский социалистический театр.⁴

О конкретных формах коллективного творчества дает представление следующее описание работы в одной пролеткультовской студии, имеющееся в книге Керженцева. После ряда неудачных попыток восстания пролетариат идет в последнюю атаку на крепостную стену, которая символизирует Капитализм и одновременно ворота в царство Свободы:

Появляются ряды солдат. Они отбросили первые ряды, но им уже не остановить нападающих. Проповедник пытается удержать их льстивыми речами о Царстве небесном. Колеблются женщины, но решительно кидаются вперед вожаки и могучими ударами разрушают стену. Пала стена.

Ярко горит Солнце. На пригорке с молотом в руке могучей и смелый рабочий. В даль к восходящему солнцу вовет он толпу. Мощно звучит его призыв:

Вперед, вперед к социализму!
 Наш путь тяжел, и много в нем препят.
 Но близок час, когда найдем отчужду,
 И слово — человек — заменим словом брат...

Могуче звучат звуки Интернационала. Горит Солнце. Сверкают и рдеют красные знамена.

Вместе с исполнителями поет гимн зрительный зал.³

Самые известные театральные действия в первые годы русской революции разыгрывались под открытым небом и, так сказать, *on the spot*. Целый ряд массовых театральных зрелищ в Петрограде в 1920 году явился кульминацией этих революционных инсценировок, в которых история классовой борьбы была представлена в более или менее аллегорических формах, а в финале происходило обязательное братание между актерами и зрителями (в той мере, в какой вообще можно было провести подобное разграничение) с совместным произнесением клятвы и пением — не Марсельезы, а другой, но тоже французской песни — Интернационала. Из всех революционных массовых театральных зрелищ особую известность, безусловно, получил спектакль Николая Евреинова «Взятие Зимнего Дворца», состоявшийся в тот же день и в том же месте, что и реальный захват власти тремя годами раньше. На двух аренах перед Зимним Дворцом был разыгран финал исторической драмы: с одной стороны — последние судороги буржуазии, с другой — собирающий силы пролетариат. Кульминацией представления был, конечно, сам штурм Зимнего. При не менее 8000-х участников — плюс мотоциклы и броневики, а также крейсер Аврора, саломовавший над Невой, — и 100000-х зрителей, которые в конце вместе запели Интернационал, этот, как написал один критик, «взятие Зимнего было более реально, чем когда бы то ни было». Или другими словами: совершенное изображение мифологического настоящего революции.

Легитимность революции — как во Франции после 1789 года, так и в России после 1917 — судя по всему, покоится на постоянной привязке, на постоянном возвращении к мифологическому настоящему. Sacrum революции, требует, таким образом, как это ни парадоксально, выхода из истории и вступления в мифологическое время или мифологическое настоящее, как бы сама революция ни хотела считать себя стадией исторического развития.

Sacrum связан с местом. Революции нужны свои святые места, центр, где было бы сфокусировано восприятие мифологического настоящего, и революционный огонь горел бы вечно молодым пламенем. В Советском Союзе на ум, естественно, приходит мавзолей Ленина, культовое место, где творец революции, пусть и мертвый, но тем не менее вырванный из истории, предстает перед зрителем на первый взгляд таким же — что сегодня, что 70 лет назад. Здесь однако мне бы хотелось обратить внимание на два других монументальных архитектурных проекта, один во Франции, другой — в Рос-

сни, оба утопических и так и не воплощенных в жизнь, оба ставивших своей целью изобразить *сагит* нового порядка в пространстве.

Революция во Франции стремилась не только свергнуть королевскую власть и весь l'ancien régime. Необходимо было заменить его языком новым, его центр — трон, двор — новым центром. Еще до 1789 года различные художники и архитекторы увлеклись выработкой форм и символов нового, разумного порядка в пространстве: было сделано множество проектов новых городов, здания Национального собрания, национальной библиотеки, храма в честь Равенства и т. д. Самой блестящей попыткой создания собственного центра нового времени, размещения его *сагит*'а в пространстве, был, безусловно, проект кенотафа, или мавзолея Исаака Ньютона, принадлежавший Этьенну-Луи Булле. Хотя он и датирован 1784 годом, совершенно очевидно, что это — проект, желавший выразить определенные основополагающие идеи великой революции пространственно, поместить *сагит* нового времени в пространство.

Может показаться парадоксальным, что проект здания для культа Разума, Природы и Вселенной был посвящен одному человеку. Но Ньютон для современников, во Франции не в меньшей степени, был чем-то большим, чем просто человеком — он был представителем разума, тем, кто познал законы Природы и тем самым возвысил человека до наблюдателя Вселенной. И для того, чтобы увековечить память этого гения, Булле и создал свой проект:

О Ньютон! Равно как ты, благодаря своим научным познаниям и возвышенности своего Гения определил форму Земли, так и я создал проект, который заключит тебя в твое собственное открытие. В известном смысле это означает заключить тебя в тебя самого. Да что там! Разве может существовать что-нибудь, достойное тебя, кроме тебя самого! Эти мысли привели меня к решению придать Надгробию форму земного шара.*

То, что Этьенн-Луи Булле изобразил на своих многочисленных эскизах, представляло собой гигантское шарообразное здание, шар 200 метров в сечении. Он должен был покоиться на круглом фундаменте, на уступах которого предполагалось посадить кипарисы. Внутри на возвышении — саркофаг Ньютона. На одном из прекрасных рисунков Булле измывает ввысь планетарий, то есть гигантская модель звездного неба, «загорающаяся» с помощью небольших отверстий в шаре, которые пропускают дневной свет. Таким образом, конструкция *снаружи* напоминала земной шар, а *изнутри* — всю вселенную. Подобная двойственность формы была вполне сознательной; Булле своим проектом примкнул к целому ряду поклонников шара — от Платона до Гете. В комментариях к своему проекту Булле писал, что «сферическое тело со всех точек зрения есть образ совершенства». Шар естественен и математически точен, конечен и бесконечен, одинаковый, с какой бы точки на него ни смотреть — то есть, самый «равный» по форме.

В проекте Булле бросается в глаза не только культ рационализма, но и подводное течение магического и оккультного мышления, лежащее в его основе: идея бессмертия, рукотворное небо, символ бесконечности — шар, с

его «египетскими» или пифагорейскими традициями. Тот факт, что символический язык французской революции связан с оккультизмом масонских лож, не новость.

Гораздо реже однако обращают внимание на сходные традиции в русской революции. Она взяла немало из масонского багажа Франции и якобинцев, но кое-что, очевидно, изобрела сама. В том, что можно рассматривать как соответствие русской революции проекту Булле, двойственность — рациональное/оккультное — проступает столь же отчетливо. И тут я имею в виду не мавзолей Ленина, а другой утопический монументальный проект, так никогда и не осуществленный — «Памятник III Интернационала» Владимира Татлина, 1919—1920 гг. Башня Татлина не была, как шар Булле, мавзолеем, посвященным какому-то индивиду. Но эти два утопических архитектурных проекта можно сравнить по целому ряду других пунктов.

Памятник Татлина, существующий только в виде модели, предполагалось сделать гигантских размеров, 400 метров высотой. Во многих смыслах это был антипамятник. В то время, как прежние эпохи посвящали свои памятники великим людям, властителям, и отличались своей статичной демонстративной формой, лишенной какой бы то ни было практической функции, Татлин своей «башней» хотел создать памятник, который был бы коллективным, движущимся и утилитарным. Памятник был посвящен III Интернационалу, а не вождю. Он должен был состоять из нескольких гигантских форм из стекла и металла, подвешенных на стальной конструкции, позволявшей формам вращаться вокруг наклонной оси. И формы эти не были пустые: в них предполагалось разместить всемирный парламент, всемирное правительство и на самом верху — международное бюро новостей; эти тела должны были вращаться с разной скоростью: один оборот в год, один оборот в месяц и один оборот в сутки.

Как Булле предложил технически неосуществимую для своего времени конструкцию (металлическая сфера), так и башня Татлина предполагала технику, которой еще не существовало. В то же время в своем стремлении к чистоте форм и материалов Татлин считал, что он опирается на древние традиции: в одном манифесте он говорит о «железе и стекле, материалах современного классицизма, строго равноценных мрамору прошлых веков». Как и Булле, Татлин использовал пифагорейские геометрические основные формы, однако не только шар, но и куб и конус. Таким образом, башня и своими формами, и ритмом движения была бы созвучна всей вселенной. Не будет большим преувеличением сказать, что не башня должна была вращаться, а земной шар — вокруг башни, наклон которой вполне последовательно определялся бы Полярной звездой. Так русский конструктивист собирался продемонстрировать новый порядок, наступивший в России — и в мире — после Октябрьской революции. Его памятник был сделан, как писал В. Шкловский, из «стали, стекла и революции». Позднейшие исследователи стали рассматривать проект конструктивиста Татлина как попытку иного рода зодчества, традиции которого идут от Вавилонской башни и храма Соломона.

Однако свою мечту о совершенстве и бессмертии Татлин сформулировал совсем иначе и более динамично, чем его французский предшественник.

Сравнение символического языка французской и русской революций представляет исследователю широкое поле деятельности. Я остановился лишь на некоторых, по моему мнению, центральных аспектах революционного *sacrum*: вечном настоящем, изображаемом в массовых революционных театральных зрелищах, и попытках создать пространственный центр революции в утопических архитектурных проектах. Параллели между французской и русской революциями иногда просто поразительны. Вопрос в какой степени здесь идет речь о традиции могут разрешить лишь дальнейшие исследования.

Примечания

- ¹ Lynn Hunt. *Politics, Culture and Class in the French Revolution*. Berkeley; Los Angeles; London, 1984. P. 44—45.
- ² Жан-Жак Руссо. Избранные сочинения. Т. 1. М., 1961. С. 128.
- ³ Там же, с. 167—168.
- ⁴ Пролетарская культура. 1919. № 6. С. 35.
- ⁵ П. М. Керженцев. Творческий театр. 1920. С. 89—90.
- ⁶ Etienne-Louis Boullée. *Treatise on Architecture*. Ed. by Helen Rosenau. London, 1953. P. 83.

У истоков мифа о «новом слоге»
(Кого и зачем цитировал адмирал Шишков в
«Рассуждении о старом и новом слоге российского языка»)

О. А. Проскурин (Москва)

Споры о языке начала XIX века менее всего были научным диспутом. Участники полемики сознательно (а иногда и бессознательно) искажали позиции своих оппонентов, рисовали их в утрированно-гротескном виде, с тем чтобы на этом фоне эффектнее утвердить собственную правоту. Герои полемики — как они предстают в зеркалах взаимных оценок — оказываются не столько выразителями реальной языковой и эстетической позиции, сколько полемическими масками, литературными персонажами, посетителями вымышленных свойств и качеств, часто весьма отдаленно связанных с реальностью. Рассматривать эти взаимные оценки и обвинения как объективные характеристики, которые можно без изменений переносить со страниц журналов начала прошлого века на страницы научных исследований, по меньшей мере рискованно. Они нуждаются в своеобразной «раскодировке», в объяснении их всем контекстом споров, выработанной в ходе их символической и риторической. В противном случае возникает опасность серьезной деформации историко-культурной перспективы.

Наглядный пример такого рода полемической деформации реального положения вещей приведен в классическом исследовании Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского: «Когда В. А. Пушкин пишет, например, в послании «К В. А. Жуковскому» 1810 г.

Не ставлю я нигде ни семя, ни овалю

или в послании «К Д. В. Дашкову» 1811 г.:

Свободно я могу и мыслить и дышать
И даже *абие* и *аще* не писать,

то это, в сущности, имеет символический характер, так сказать, боевого вызова, т. к. как раз эти слова не встречаются, в общем, и у его литературных противников: это ни что иное как слова-символы или, если угодно, слова-жупель»¹.

Рассмотренный Ю. М. Лотманом и Б. А. Успенским случай выразителен именно своей очевидностью. Возможны случаи значительно более сложные: когда, например, в подкрепление обвинений и нападок приводится определенный «фактический материал». Однако корректность использования такого материала в свою очередь требует тщательного анализа. В пер-

вую очередь это относится к сочинениям А. С. Шишкова, содержащим исключительно обширный цитатный пласт. Эти цитаты и авторские (шишковские) комментарии к ним доныне используются как один из важных источников для описания «нового слога». На основании этих материалов, собственно, и утвердилось мнение, что хотя языковая и литературная программа Шишкова была утопической и реакционной, зато критика им «изысканности и манерности «нового» языка карамзинской школы» была обоснованной, справедливой и сокрушительной.

В качестве наиболее яркого образца такой критики исследователи любят приводить один и тот же полемический пассаж «Рассуждения...», состоящий из примеров «нового слога» и «переводов» новомодных фраз на «правильный» (resp. «старый») язык. С большей или меньшей полнотой он воспроизводился в ряде классических работ по истории русского языка и словесности начала XIX века², перешел в учебники и общие пособия — русские и зарубежные³ и в конце концов приобрел поистине хрестоматийную известность. Постоянство исследователей объяснимо: примеры, приведенные Шишковым, способны и по сей день вызывать острый комический эффект. Следуя традиции, напомним и мы этот знаменитый пассаж, наглядно вскрывающий манерность, перифрастичность и антинародность «нового слога»:

Наконец мы думаем быть Оссиянами и Стернами, когда, разсуждая о играющем младенце, вместо: как приятно смотреть на твою молодость! говорим: *колы наставительно ввирать на тебя в раскрывающейся весне твоей!* Вместо: луна светит: *бледная геката отражает тусклые отсветки.* Вместо: окна зацвели: *свирепая старица раврисовала стекла.* Вместо: Машенька и Петруша, премилые дети, тут же с нами сидят и играют: *Лолота и Фанфан, благороднейшая чета, гармонируют нам.* Вместо: пленяющий душу Сочинитель сей тем больше нравится, чем больше его читаешь: *Элегический автор сей побуждая к чувствительности навидает воображение к вящему участию.* Вместо: любимея его выражениями: *интересеемся навидательностию его смысла.* Вместо: жаркой солнечный луч, посреди лета, понуждает искать прохладной тени: *в средоточие лета жующий лев уклоняет обрести свежесть.* Вместо: око далеко отличает простирающуюся по зеленому луку пыльную дорогу: *многовданный трект в пыли ялялет контраст вреию.* Вместо: деревенским девкам на встречу идут цыганки: *пестрые толпы сельских оред сретаются с смуглыми витатами пресмыкающихся Фараонит.* Вместо: жалкая старушка, у которой на лице написаны были уныние и горсть: *трогательной предмет сострадания, которого унылоадумчивая физиотномия овначала шинохондрию.* Вместо: какой благородворенный воадух! *Что я обоняю в развятии красот возжеленнейшего периода! и проч.⁴*

Откуда заимствовал автор «Рассуждения...» все эти курьезные образчики «нового слога»? Как ни странно, удовлетворительный ответ на этот вопрос затруднительно получить до сегодняшнего дня. Сам Шишков, как известно, не обозначил поименно никого из критикуемых авторов, что впоследствии расценивал как свидетельство собственного беспристрастия⁵. Вместе с тем, Шишков не раз упоминал о «множестве» и даже о «сотнях» книг, из которых он будто бы позаимствовал примеры «несвойственных

языку нашему речей». Понятно, что все эти обстоятельства расхолаживали эвристический пыл исследователей: просматривать сотни книг в поисках нескольких цитат казалось не самой благодарной задачей.

Впрочем, некоторые авторы перед сложностью задачи не останавливались и атрибутировали приведенные Шишковым примеры с завидной смелостью и определенностью. Так, М. А. Кустарева увидела в цитированном нами полемическом пассаже «параллели карамзинских фраз (т. е. нового слога) и предложений старого слога (т. е. докарамзинского письма)». Для нее не подлежит сомнению, что Шишков здесь «всячески высмеивает „кудрявость“ прозы Карамзина»⁷.

Почти одновременно с Кустаревой шишковские примеры «нового слога» атрибутировал Карамзину автор американского «конденсированного перевода» «Очерков истории русского литературного языка...» В. В. Виноградова Лоренс Томас. Сопоставление «старого» и «нового» слога, сделанное Шишковым, предваряется в этом переводе такой фразой (не имеющей в своей заключительной части прямого соответствия оригиналу): «Shishkov provided interesting parallels between the „new style“ and the „old“ (with examples for new style taken from Karazin)»⁷.

Скорее всего, атрибуции Кустаревой и ее американского коллеги оказались инспирированы одним и тем же источником, а именно — книгой В. В. Виноградова. Виноградов, излагая основные моменты полемики о старом и новом слоге, воспроизвел примеры «нового слога» из приведенного выше полемического фрагмента книги Шишкова. Однако для удобства изложения он присоединил к ним пример совсем из другого места шишковского трактата — действительно почерпнутый Шишковым у Карамзина («Когда путешествешие сделали потребность души моей»). Виноградов, разумеется, указал на авторство Карамзина именно и только по отношению к этой фразе. Однако — вероятнее всего по техническим причинам — получилось так, что имя Карамзина замкнуло весь приведенный Виноградовым список шишковских нападок. Эта техническая оглошность и привела к неверным атрибуциям, которые как бы «подкреплялись» авторитетом выдающегося историка языка.

Американский переводчик — разумеется, не имевший возможности проверить по первоисточникам бесчисленные цитаты, приведенные в книге с обычной виноградовской щедростью, — оказался буквально обречен на ошибку (что, впрочем, не умаляет исключительно важного значения его труда для всей англоязычной славистики). В случае с отечественным историком языка перед нами обычный пример искажения, возникающего при заимствовании сведений из вторых рук⁸.

Другие исследователи были осторожнее и обычно обходились обтекаемыми формулами, которые хотя и не прибавляли определенности, однако от грубых ошибок застраховывали. Согласно их утверждениям, Шишков воспроизвел с комическими комментариями «выписки из сочинений сторонников Карамзина»; осмеял «карамзинистов»; подверг критике «последователей Карамзина», и т. п.

Подобные формулы переходили из одной работы в другую, покуда не была предпринята попытка разрешить вопрос об источниках цитат в сочинении Шишкова принципиально по-новому. Занимающему нас полемическому пассажу (а также предваряющим его страницам — о чем ниже) специальную статью посвятил московский языковед-марксист А. К. Панфилов. Признавая, что «подлинные фразы Карамзина и карамзинистов в сочинении Шишкова, конечно, есть», А. К. Панфилов вместе с тем утверждал, что именно в наиболее знаменитых местах трактата «мы имеем дело с образчиками пародии, принадлежащими перу самого Шишкова». Итак, не цитаты, а псевдоцитаты, не «выписки из сочинений сторонников Карамзина», а пародии на них! Эта идея, как нетрудно заметить, ставит вопрос на совершенно новую почву.

В системе аргументации профессора Панфилова (подчас довольно замысловатой) решающее место принадлежит аргументам стилистического порядка. Они заслуживают внимания.

«Обратимся к интересующим нас фразам, — пишет А. К. Панфилов. — Вот одна из них, едва ли не самая бросающаяся в глаза: „Пестрые толпы сельских оред сретаются с смуглыми ватагами пресмыкающихся фараонит“. Здесь мы находим милый сердцу Шишкова архаический глагол *сретаются*, который для речи карамзинистов не был характерен. Подобные архаизмы вызывали наmeshки со стороны ревнителей „нового слога“».

«Другой пример: „Элегический автор сей, побуждая к чувствительности, назидает воображение к вящему участию“. Тут, наряду с типичными „карамзинскими“ словами типа *элегический*, выставленными на посмешище, выступают слова *назидать*, *вящий*, которые были свойственны речи Шишкова, но не карамзинистов. Да и слово *участие*, с их точки зрения, было тяжеловесным: они употребляли слово *участие*».

«Пародийной является и следующая фраза, высмеянная Шишковым: „Коль наставительно взирать на тебя в раскрывающейся весне твоей!“ „Весна твоя“ — это, конечно, принадлежность „нового слога“ и поэтического стиля начала XIX века. Однако начало этой фразы („Коль наставительно взирать...“) опять же выдает „старый слог“ самого пародиста. Явно не „карамзинские“ слова и выражения из других фраз: *назидательность*, *уклоняет обрести*, *многочедный*, *обнояю*, *вожделеннейший* и некоторые другие».

Следует отметить, что соображения А. К. Панфилова не лишены своей логики, поскольку они в полной мере отразили укоренившиеся в «массовой филологии» советской поры представления о том, как должны были писать «шишковисты» и «карамзинисты». Так что, пожалуй, А. К. Панфилов более последователен, чем иные из его коллег, которые придерживались сходных представлений, но почему-то были склонны видеть в шишковских примерах цитаты из сочинений карамзинистов, а то и самого Карамзина. Правда, А. К. Панфилов странным образом не осмыслил и не объяснил того обстоятельства, почему же Шишков, так и не сумевший в своих «пародиях» до конца отрешиться от навыков «старого слога», совершенно не допускает подобных оплошностей в своих «позитивных» примерах (то есть в «переводах» с нового слога на старый). Но это уже иной вопрос.

Однако, несмотря на все остроумие соображений А. К. Панфилова, вывод о «фиктивном», чисто пародийном характере подобранных Шишковым примеров не делается от этого более справедливым. Приведенные Шишковым фразы восходят все же к реальному источнику. В знаменитом пассаже все примеры «нового слога» почерпнуты из «российского сочинения» «Утехи меланхолии», автором которого, как недавно установлено, был литератор-дилетант А. Ф. Обрезков¹⁰.

В наши задачи не входит характеристика «Утех меланхолии» как литературного явления. Следует только отметить, что по своему жанру и содержанию — это достаточно характерное для «сентиментальной» эпохи сочинение, составленное из бессюжетных «отрывков», призванных запечатлеть различные состояния уточненно-чувствительной натуры сочинителя. С точки зрения эстетической этот опус далеко выходит за пределы заурядной графомании и в этом смысле может рассматриваться как своего рода литературный памятник.

Вот те места из «российского сочинения» Обрезкова, которые снабдили Шишкова поистине драгоценным материалом (курсивом выделяем выражения, в точном или перефразированном виде воспроизведенные в «Рассуждении о старом и новом слоге»):

Детское прыганье внушает мне безмятежность забав твоих, сей лучший дар Неба смертному! Коль *наставительно* *взвирать* на тебя в *равкрявающей* *весне* *твоей!* Как рево скачешь пред каминном, люблюсь на алой огонь, тебя прельщающий! Трещат сжигаемые дрова, и ты лепечешь, быстро отскакиваешь, дребежишь в окна комнаты, сквозь кон *бледная* *Геката* *отражает* *тусклые* *отсветки*, мгновенно стремишься с нечто значущим подмаишем, хватаешь ручками бюсты, целуешь Сократа, Цицерона, Демосфена, Гервея, между тем в гемисфере свищут ярыя Аквилоны; мы при *раврисованных* *свереной* *старницею* *стеклах* занимаемся книгою. Ты, будто предчувствуя ее содержание, плесками одобряешь. *Лолота*, *Фанфан*, *благороднейшая* *чета* *лестно* *гармонируют* *нам*. Почтенный Милорд! преданием твоим Дюмениль вдохновенный, с какою опытностью повествует судьбу бланцевцов, натурою усыновленных. *Эглический* *Автор* *сей* *побуждая* *к* *чувствительности*, *нащадает* *воображение* *к* *вещишему* *участвованию*.
(«Юнейшему собеседнику моего уединения»)¹¹.

С удовольствием усевшись за столик, пьем чай; обращаемся к книгам, читаем Гми, исполненный красот неподражаемых, *интересуемся* *навидательностью* *его* *смысла*, *утрадываем* *достойнейшего* *Автора*...
(«Удовольственное время препровождения»)¹².

В *средоточие* *лета* *жгуший* *Лев* *уклоняет* *обрести* *свежесть*. К удовольствию старый вертоград довольно имсет тени, жар полудня прохладяющей <sic>. — Осенний его сводом, устремляю свой взор в освещенном сонцем поле. Пренинтересная картина! отлочно удовольствие видя! — *Многоеядный* *В...* *тракт* *в* *пыли* *являет* *контраст* *вреию*: *пестрые* *толпы* *сельских* *Оред* *путешествуя* *в* *М...* *Р...* *к* *волотой* *жаты*, *воскалцуют* *песни* *веселая*; *им* *сретаются* *смуглые* *ватали* *пресмыкающихся* *Фараонит*, те известные шрлатаны, обманывающие легковерных*. (* Вообще называемые Цигани).

(«Жреби человечества»)¹³.

...Я при тихоумкательном помавании ветвей листвяных возежу в цветнике благоухающем <...> вдруг к изумлению моему предстала пред меня неагасная женщина, лет около пятидесяти. — *Трогательный предмет, возбуждающий сострадание; уныловадумчивая фивииотномия означала жесточайшую гипохондрию...*

(«Жребию человечества») ⁶.

Звждитель непостыжкомый! что я ощущаю? что обоняю в равитии красот вожделеннейшего периода? — О ты, нежноточувствующий П!... принди в отверстие объятия твоего О...

(«Жертва дружеству доброму, нежноточувствительному») ⁷.

Однако внимание Шишкова к «российскому сочинению» Обрезкова отнюдь не исчерпывается использованием соответствующих фрагментов в одном, хотя и чрезвычайно важном, полемическом пассаже. Самый этот пассаж служит как бы увенчанием длинного ряда сопоставлений — образцов «правильного», истинного красноречивого и прекрасного славенороссийского языка и противопоставленных им безобразных примеров «нового слога», описывающих сходные предметы и явления недолжным образом. Эти сопоставления также памятли историкам языка и словесности — хотя, по причине своей громоздкости, цитируются и не столь часто, как фрагмент об «Оссиянах и Стернах» ⁸.

«Мы не хотим подражать Ломоносову и ему подобным», — саркастически заявляет здесь Шишков от лица «нынешних писателей» и, приведя длинную выписку из «Риторики» Ломоносова, резюмирует: «Ето с лишком просто для нас. Слог наш ныне гораздо кудрявее, как например: в сердечном убеждении приветствую тебя, ближайшая сенитская роцал! прохладной твоей мрачности внимали мои ощущения разнеженные симфониею пернатых прививающих» ⁹.

Вызвавший саркастический комментарий Шишкова образчик «кудрявого» слога — не что иное как точная цитата из «Утех меланхолии» (opus «Жертва дружеству доброму, нежноточувствительному», с. 18).

Приведя затем несколько «описаний весны» из сочинений образцовых русских авторов, Шишков вновь надевает на себя маску «нынешнего писателя» и продолжает:

Нет! Мы не жалуем ныне сей простоты, которую всяк разумеет может! Нет! мы любим так высоко летать, чтоб око ума читателя видеть нас не могло. Например: *Проникнутый эфирым ощущением всевозраждающей негмы, схватив мирный посох свой милого мне Томсона, стремлюсь в объятия природы. Магической Май! Звждитель блаженства сердце чувствительных, осеняемый улыбающимся враком твоим сообщуюсь величественному путешествию развивающейся природы: юные красоты пленительного времени в амбровических благовониях развертываются во взоре моем! Какое удонольствие быть в деревне при симпатических предметах! Жажлу соверщать неподражаемые оттенки рисующихся пилей и проч.* ¹⁰.

Это место в свою очередь является слегка сокращенной цитатой из «Утех меланхолии» (очерк «Приятности Мая», с. 62—63) ¹¹.

Покопив с «магическим маем», автор «Рассуждения...» восклицает:

Вот нынешний наш слог мы почитаем себя великими изобразителями природы, когда изъясняем таким образом, что сами себя не понимаем, как например: в туманном небжклоне рисуется печальная свита галок, кои кракая при водах лупных, сообщают траур периодический. Или: в чреду свою вояншешный прочисл предпослал на сцену дальнего существа новое двундесятюмесячие: или: я нежусь в ароматических испарениях всевожделенных близнецов. Дину свободно блазими Эдеча, лобываю утеху дальнего рая, благоговя чудесам Содетеля, шагаю цдовольственно. Каждое вояншешное превесья авантажно. Я бы не кончал сих или, естля бы захотел все подобные сему места выписать из нынешних книг, которые не в шутках и не в насмешку, но уверительно и от чистого сердца, выдают за образец красноречия²¹.

Шишков по своему обыкновению лукавил, ибо и для приведенных выписок просматривать множества книг ему не потребовалось. Он обошелся по большей части все теми же «Утехами меланхолии»: первая фраза (о галках, вызывающих «траур периодический») взята из открывающего книжку опуса «К отчизне» (с. 1), последняя — из отрывка «Весенняя прогулка» (с. 30)²².

Примерам, выбранным из «Утех меланхолии», Шишков, судя по всему, придавал принципиальное значение. () том, что они были исключительно важны для его концепции «нового слога», свидетельствуют и само их количество, и то композиционно важное место, которое они занимают в «Рассуждении о старом и новом слоге». Более того: помещая «Рассуждение...» — уже в середине 20-х годов — во второй том своих «Сочинений и переводов», Шишков снабдил его характерным примечанием, в котором специально остановился на злосчастных цитатах:

Со времени первого издания сей книги по сие время (чему прошло уже около 20 лет) не вижу я более (или по крайней мере гораздо меньше) тех странных мыслей и выражений, какие тогда попадались мне во многих книгах. Обыкновенная участь таковых сочинений есть скорое их исчезание. Вообще слог с того времени поправился. Мы не чувствуем более жажды со-вершать неподражаемые оттенки рисующихся полей; не слышим более печальной свиты галок, кои, кракая, сообщают периодический траур; и кажется перестали нежиться в ароматических испарениях всепожделенных близнецов. (См. в сем сочинении стран. 51 и следующую) Все это, благодаря прохождению воблуждений, кажется стало становиться смешно и жалко. Однакож следствия сих поврежденных воображений не скоро истребляются. Часто на место их заступают другие, едва ли лучше. Здесь не место рассуждать о том, но заметим мимоходом, что доколе станем мы языку своему учиться из книг чужезычных, до тех пор не попадем на правый путь.²³

В конце «Утех меланхолии» Обрезков поместил этюд «Теки добродеющее время». В нем он обращался к «мудрой Природе» с трогательной мольбой: «укрой меня от Зоилов века сего, да отдаленный презорства их, удел мой посвящу в жертву тебе, хвала Вышшаго» (с. 80).

Мудрая Природа, однако, распорядилась иначе: ее попушением злосчастный сочинитель немедленно оказался жертвой самого знаменитого

Зона начала «века сего». Под пером адмирала Шишкова автор «Утех меланхолии» предстал если не главным, то, во всяком случае, характернейшим представителем системы «нового слога» — той литературно-языковой системы, которую принято однозначно связывать с именем и деятельностью Карамзина.

Почему курьезная книжка третьестепенного безымянного сочинителя стала предметом специального внимания Шишкова и приобрела в его литературно-языковой концепции столь важное значение?

Не в последнюю очередь потому, что в ней в простодушной, можно сказать — беззащитной наглядности предстали те внешние особенности «французско-русской речи», которые Шишков старался представить неотъемлемой принадлежностью «нового слога».

В плане фразеологии книжка Обрезкова представляет собой доведенный до пародийного предела «стиль рококо», стиль предреволюционного французского салона, уходящий своими корнями в эпоху маньеризма. Это стиль «с своеобразными формами метафоризации, с специфически условными типами перифраз, не поддающихся непосредственной этимологизации и напрямую предметному осмыслению, с манерною изысканностью приемов экспрессивного выражения»⁴. Особенно яркие образчики такого стиля в «Утехах меланхолии» — фразы, вызвавшие злорадное веселье Шишкова: «В средоточие лета жгущий Лев уклоняет обрести свежесть»; «Я нежусь в ароматических испарениях всевожделенных близнецов». Однако и другие сентенции Обрезкова связаны с этой риторической традицией самым тесным образом.

В лексическом плане (особенно важном для Шишкова, ибо именно в лексике он видит главное хранилище «внутренних форм» и, следовательно, «мудрости» языка⁵) Обрезков дает образчики едва ли не всех «чужезычных» форм, которые стали объектом специальных критических разборов и комментариев Шишкова (в частности, в разделе «Слова и речи выписанные из нынешних сочинений и переводов с примечаниями на оные»).

Это, по-первых, лексические и семантические кальки. Неприемлемость для Шишкова выражений типа «трогательный предмет сострадания» получает объяснение в свете его комментариев к сочинениям других авторов, употребляющих подобные же слова: «Слово *трогательно* есть совсем ненужной для нас и весьма худой перевод Французского слова *touchant*»⁶. Нелепость выражения «в средоточие лета» обнаруживается комментарием к слову «сосредоточены»: «Читатель! Знаменование последнего глагола ищи во Французском лексиконе под словом *concenter*, ибо тщетно будешь ты искать его в Российских книгах и словарях»⁷. «Развитие красот» отзовется в другом комментарии: «Что такое *развивать характер*? Похож ли этот бред на Руской язык?»⁸ То же относится и к выражению «предмет сострадания»:

«...Мы слово *предмет*, последуя Французскому слогу, весьма часто без всякой нужды употребляем.... Мне кажется мы скоро будем писать: *дрова суть предметы топления печей*»⁷.

Второй пласт лексики, исключительно широко представленный в «Утехах меланхолии», — это прямые лексические заимствования. Смысл протеста против них с афористической определенностью выразился в комментарии Шишкова к одной из «новомодных фраз» (приведенной в другом месте «Рассуждения»): «*Равные тоны составляют Гармонию, всегда приятную для слуха; Монотония бывает утомительна*. Тон, Гармония, Монотония! В двух строках три иностранных слова: ктож незнающий Французского языка будет разуместь сии строки? Странное дело, ежели мы для чтения Российских книг должны обучаться Французскому языку!»⁸

Однако неумеренной склонностью к галлицизмам особенности языка и стиля «Утех меланхолии» отнюдь не исчерпываются. У этой книжки есть не менее, а пожалуй, и более выразительная черта, резко бросающаяся в глаза современному читателю: «французско-русские речения» постоянно контаминированы в ней со славянизмами. Именно это обстоятельство, как мы помним, ввело в заблуждение профессора Панфилова, не допуская подобного смешения под пером «настоящего» сторонника нового слога и предлагавшего видеть в соответствующих местах пародию.

Мы еще вернемся к вопросу об «эстетической платформе» А. Обрезкова в связи с его «славено-французским» стилем, а пока зададимся вопросом: почему «архаистические тенденции» безвестного собрата не встретили со стороны Шишкова никакого сочувствия и ни в малой степени не смягчили его сарказма?

Прежде всего потому, что щедрое использование славянизмов само по себе вовсе не служило для Шишкова признаком «правильного» языка. Хотя, по сравнению с ломоносовскими кодификационными установками, Шишков значительно расширил сферу использования «славенских» слов, однако представления об иерархичности словесности (и, следовательно, письменного языка) оставались для него несомненными. Выбор стиливого (и языкового) регистра для Шишкова по-прежнему жестко зависит от описываемого «предмета», от его места в тематической (и, соответственно, в жанровой) иерархии. Поэтому в писаниях, не имеющих отношения к высокому материалу (а именно таковыми «безделками» виделись ему, конечно, «Утехи меланхолии»), употребление высоких славянизмов представлялось Шишкову в принципе неуместным.

Не случайно образчиком «худого слога», выбранным из книжки Обрезкова, противопоставляется не «витийственный», а «простой», почти лишенный налета архаизации вариант «старого слога». Принцип этот неуклонно соблюдается как в подборе примеров, взятых из Ломоносова, так и в принадлежащих самому сочинителю «Рассуждения...» переложениях высказываний Обрезкова на «правильный» язык обыкновенные вещи, по Шишкову, должны описываться обыкновенными словами. Борьба с «новым слогом» на соответствующих страницах «Рассуждения» ведется под лозунгом *простоты*.

Мышление иерархически организованными стилями делало принципиально невозможным смешение высокого стиля (сохраняющего наиболее тесную связь с «корнем и основанием» славенороссийского языка — «славенским») и «языка обыкновенных разговоров»: «Можно сказать: *препяши чресла твоя и возьми жезл в руке твои* и можно также сказать: *подпожись и возьми дубину в руки*, то и другое в своем роде и в своем месте может примерно быть; но начав словами *препяши чресла твоя*, кончить: *и возьми дубину в руки*, было бы смешно и странно»¹.

Шишков выступает здесь против смешения «высокого», книжного, и «простого», разговорного, языка. Тем большее негодование и тем больший сарказм должно было вызывать у него подобное смешение, когда в качестве второго компонента выступала наиболее безобразная и испорченная форма «языка обыкновенных разговоров», утратившая живую связь со своим корнем и основанием, — русско-французское наречие. Смешение «высоких» славянизмов и безобразных французско-русских речений должно было придавать писаниям Обрезкова в глазах Шишкова дополнительный острый комизм. Оно как бы давало основание автору «Рассуждения...» всенародно предьявить наглядное доказательство вопиющего незнания сторонниками «нового слога» законов организации письменного стиля².

Однако никто из адептов «нового слога» в свою очередь не выступил на защиту злосчастного творца «Утех меланхолии». Более того: карамзинисты сразу же поспешили от него отмежеваться. Уже П. И. Макаров в рецензии на «Рассуждение о старом и новом слоге» писал: «Несколько сотен дурных фраз, которые Сочинитель Рассуждения о слоге выбрал из новых книг и рассмотрел с удивительным терпением, доказывают только, что у нас много дурных писателей, в чем еще никто не сомневался. Но судить по таким писателям, или по некоторым фразам, о Словесности нынешней вообще, будет так же несправедливо, как судить о Театре народа умного по сельским игрищам...»³.

Поскольку среди «дурных фраз», приведенных Шишковым, выпискам из «Утех меланхолии» принадлежит исключительно важное место, то определение «дурные писатели» *de facto* оказывается направленным именно против Обрезкова.

Молодой Батюшков в своем первом опубликованном стихотворении — «Послание к стихам моим» (где, кстати, вышучивается и сам адмирал Шишков с его «Рассуждением») задел Обрезкова еще более непосредственно и еще более адресованно: Обрезков, видимо, послужил одним из основных прототипов для графомана Безрифмича⁴.

Но совершенно особая роль была уготована «Утехам меланхолии» в кругу московских «младших» карамзинистов. П. А. Вяземский, вспоминая «особый дар» Жуковского отыскивать нелепые книги, которые «служили ему прачебным пособием для возбуждения здорового смеха, для благорасположения селезенки, pour épanouir la rate, как говорят Французы», свидетельствует: «Помню между прочим книгу *Утех меланхолии*, которая уте-

шала и потешала нас до слез»⁶. То, что эти «Утехи» утешали карамзинистский кружок еще долго, подтверждается письмом Вяземского к А. И. Тургеневу от 5 сентября 1819 года, заключающее цитату из книжки Обрезкова⁷.

Судя по всему, Жуковский не только «отыскал» «Утехи меланхолии» для благорастворения своей селезенки и услаждения своих друзей, но и знал, что именно это сочинение снабдило Шишкова множеством ярких примеров. На полях принадлежащего ему экземпляра «Рассуждения» он, по поводу приведенных Шишковым выписок из «Утех...», сделал красноречивую помету: «Сумбур»⁸. Трудно предположить, что «отыскав» «Утехи меланхолии» и сделав их предметом кружкового веселья, Жуковский не заметил в них фраз, знакомых по внимательно и пристрастно проштудированной книге Шишкова. Скорее всего об этом знали и в московском окружении Жуковского⁹.

Почему же карамзинисты не пожелали признать творца «Утех меланхолии» за своего? Означают ли все их насмешки, что адепты «нового слога» предусмотрительно отмежевались от Обрезкова как от опасного пародического двойника Карамзина, невольно обнажившего самые уязвимые стороны «школы» и способного самим фактом своего существования дискредитировать «новый слог» в целом? Ведь в литературе и отрицательные величины иногда играют немаловажную роль и способны выступать представителями — и невольными могильщиками — целого направления.

Однако в данном случае дело заключалось все-таки не в этом. Сочинитель «Утех меланхолии» вообще не был карамзинистом, и его писания имели к «новому слогу» самое отдаленное отношение.

Чтобы несколько прояснить этот вопрос, необходимо на некоторое время оставить «Утехи меланхолии» в стороне и хотя бы пунктирно обрисовать ситуацию, которая предшествовала полемике о старом и новом слоге и которая, в конечном итоге, инспирировала эту полемику и задала ее направленность.

Некогда весьма расхожее представление о том, что Шишков выступал в этой полемике в качестве «консерватора», пытающегося сохранить обветшалую систему «трех стилей» от натиска энергичных представителей сентиментализма и преромантизма (а то и романтизма!), само давно обветшало. Если это представление и сохраняет кое у кого свой кредит, то исключительно в силу консервативности историков языка и невежества историков литературы. В свое время В. Д. Левин (развивая идеи Г. О. Винокура) совершенно бесспорно показал, что во второй половине XVIII века происходит размыывание, если не разрушение, системы «трех стилей», которая — вопреки школьной теории — так и не получила в России статуса общеобязательности. «Один из наиболее выразительных процессов такого рода, — суммирует исследователь, — распространение сферы употребления высокой „славенской“ лексики за пределы высоких жанров и вообще за пределы высокого

стиля. Во многих художественных произведениях, публицистических, научных, исторических сочинениях, даже в мемуарной литературе, широко стали употребляться славянизмы, причем это связано не столько со стремлением „возвышаться к важному великолепию“, сколько вообще с представлением об образцовом книжном языке, пригодном для любой серьезной темы, серьезной „материи“».

Однако это именно «один из процессов». Параллельно в языке происходило чрезвычайно активное использование варваризмов и калек, главным образом на нижних ярусах «средней словесности» — в письмах, записках, мемуарах, деловых документах и т. п. (хотя не только в них). В. Д. Левин в этой связи замечал: «Фонвизин, в „Бригадире“ зло высмеявший галломанов, сам употребляет в своих письмах огромное количество иностранных слов. Вот некоторые из них: *фавер, негоциация, визитация, апробовать, революция, афишировать, пароксизм, ридикюль, импозировать, интеральный, дубль, инвитация, артифициальный, репродукция, индигестия, репрезентация, эстимать, кредитив, дефиниция, апелляция, колляция, конверсация, претекст, постскрипт, градус, кредит* (в переносном смысле), *агремент, офировать, аттенция, вояжер, оберж, ресурс, авантажный* и др. под. Легко заметить, что большинство этих слов не закрепилось в русском языке, некоторые были позднее снова усвоены, уже в других значениях»⁴. Сам исследователь склонен связывать чрезвычайную распространённость заимствованной лексики в языке второй половины XVIII века «не с историей книжно-литературного языка», а с особыми «процессами в области разговорного языка общества». Но это, видимо, справедливо только отчасти.

Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский, основываясь на том факте (полнее всего описанном как раз В. Д. Левиным), что именно «в переводной литературе наблюдается во второй половине XVIII в. возрождение церковнославянского языкового наследия», отметили важную сторону этого процесса, накладывающегося на старую модель церковнославянского-русской диглоссии: «...Займствованные и калькированные формы ассоциируются с высоким (книжным) слогом, приравниваясь по своей стилистической функции к церковнославянизмам». Продолжая и развивая мысль исследователей, можно отметить, что на определенном этапе развития языка литературы церковнославянизмы и заимствования могли не только выступать в сходных стилистических функциях (когда славянизмы «замещали» иноязычное слово), но и *сосуществовать* в одном контексте.

К сожалению, изучение языка русской литературы второй половины XVIII века под этим углом зрения практически не проведено, хотя, судя по всему, результаты могли бы быть весьма любопытные. Конечно, ситуации европейско-славянского макаронизма, столь характерного для петровской эпохи, в прозе последней трети века мы не найдем. Однако некоторое ослабленное подобие ее, видимо, имело место. Это было вполне естественно: тенденция к стилистической «славянизации» сопутствовала тенденции к дальнейшей «европеизации» языка и культуры. Г. О. Винокур указал на

частое соседство западноевропейской и славянизированной лексики (часто представляющей собой переводы европейских слов по «славенским» моделям) сначала в «ученой» прозе, а в последние десятилетия XVIII века — в популярной, по преимуществу переводной литературе²⁴. Как выражение этой тенденции характерна, например, переведенная с французского книга «Диететика» (1791), в которой соседствуют слова вроде *критический*, *меланхолический*, *периодический*, *натура* и проч. — и такие книжные славянизированные образования, как *удобопресуществление*, *кровообращение*, *млекоподобный* и т. д. По яркой формулировке Г. О. Винокура, «терминологические средства старого среднего слога в литературном языке конца XVIII и начала XIX в., если можно так выразиться, беллетризуются и тем самым популяризируются в среде читателей; слова вроде *амфитеатр*, *готический*, *натура*, *фантом*, *феномен* и пр. употребляются в повестях и журнальных статьях уже не только как термины, но и как слова общелитературные»²⁵. Однако вместе с этими «европеизмами» в беллетристику (опять же по преимуществу переводную) переходят и сопутствовавшие им славянизмы. Во всяком случае, в публиковавшихся в карамзинском «Московском журнале» рецензиях на «славянорусские» переводы отмечалось смешение в рецензируемых книгах славянизмов и галлицизмов.

Именно эта пестрая и неформальная языковая стихия (а отнюдь не стройная система трех стилей) представляла «фон» для деятельности Шишкова и Карамзина. Карамзин в своей периодизации русского «слога» определил культурный период, породивший соответствующие языковые и стилевые тенденции, как «третью» эпоху — «переводов славяно-русских господина Елагина и его многочисленных подражателей»²⁶.

В. Д. Левин замечает совершенно справедливо: «...Карамзинский этап в развитии литературного языка нельзя соотносить и сопоставлять только с системой трех стилей. Надо учитывать и те процессы второй половины XVIII в., которые свидетельствовали о наличии чуждых или даже враждебных этой системе тенденций»²⁷. Это замечание следует дополнить в одном отношении: «на фоне» соответствующих процессов надлежит рассматривать не только «реформу» Карамзина, но и выступления его главного антагониста.

И Карамзин, и Шишков намеревались упорядочить, кодифицировать «послеомоновскую» языковую стихию. В этом смысле Шишков (субъективно ощущавший себя охранителем и восстановителем) был «реформатором» не в меньшей степени, чем Карамзин. Только направленность их реформационных устремлений была принципиально разной. Шишков стремился упорядочить литературный язык именно как язык *книжный*; его главная задача — очистить его от наслоений устной речи, в первую очередь — от всех форм заимствований, разрушающих внутреннюю структуру языка, его «мудрость». Карамзин мечтает о создании универсального языка европейского типа, который мог бы быть равно пригодным и для изящной словесности и для разговора в хорошем обществе, приблизить книжный язык к языку разговорному.

Какое место по отношению к этим двум разнонаправленным тенденциям «языкового строительства» занимает продукция автора «Утех меланхолии»? Совершенно очевидно, что сочинения Обрезкова — феномен определенно и подчеркнуто книжного языка, принципиально удаленного от стихии устной речи. Так в обществе не только не говорили, но и не могли и не хотели говорить. Так не писал ни сам Карамзин, ни его действительные последователи (понятно, что речь идет не об эстетическом качестве текстов, а об их стилевой установке).

Сочинитель «Утех меланхолии» неплохо начитан в современной ему русской (как, впрочем, и иностранной) словесности. Он с пиететом упоминает имя Карамзина, восторгается Шаликовым, «интересуется назидательностью смысла» новейших авторов. Он мыслит себя творцом, пропитанным духом современной, «постклассической» литературы и пишет исключительно самые модные — сентиментально-меланхолические — сочинения. И, вместе с тем, его языковые и стилистические навыки сформировались под влиянием гораздо более старых образцов.

У «слога» Обрезкова два основных источника. Первый из них — это язык французской литературы XVIII века (скорее всего по-французски Обрезков читал и любезных его сердцу Юнга и Томсона). Отсюда в первую очередь черпаются «европейские» слова, обороты, фразеологические конструкции. Этот источник Ю. Н. Тынянов отнес бы к области «генезиса», к «традиции», то есть к тому пласту национальной словесной культуры, к которому вольно или невольно подключался Обрезков и в котором его «Утехи меланхолии» должны были занять свое место, принадлежит другой источник: язык русской прозы (по преимуществу переводной) второй половины XVIII века.

Если рассмотреть хотя бы только те примеры из книги Обрезкова, что были использованы Шишковым, то нетрудно удостовериться в достаточно очевидной вещи: те особенности слога, которые цитирующие «экземплярий» Шишкова исследователи (за исключением А. К. Панфилова, которому в этом отношении следует отдать должное) смело относят к «типичным проявлениям» карамзинистского стиля, в действительности принадлежат к атрибутам слога «школы господина Елагина».

Синтаксис Обрезкова не только не «карамзинский», но по степени запутанности и немотивированной инвертированности далеко оставляет позади себя латино-германскую «ломоносовскую» упорядоченность («Преданием твоим Диомений вдохновенный, с какою опытностью попещет судьбу близнецов, натурою усыловленных»). О фантастическом смешении славянизмов с иноязычными заимствованиями уже говорилось выше.

При этом следует отметить, что Обрезков вообще изумительно глух к стилевому звучанию лексики, к тем эмоционально-стилевым ореолам, которые окружают то или иное слово. Для него всякий славнизм — признак возвышенности слога и всякий галлицизм — атрибут европеизма. Они в принципе оказываются взаимозаменяемыми и способными к свободной кон-

таминации. В этом отношении он резко отличается и от Шишкова, и от Карамзина. Уместно напомнить, что такое языковое сознание Карамзин считал характерной особенностью именно «эпохи» «переводов славяно-русских господина Елагина и его многочисленных подражателей». Некоторые из стиливых ляпсусов, осмеянных Карамзиным еще в начале 1790-х годов, Обрезков почти буквально повторит десять лет спустя — причем повторит в утрированной форме. Напомним известное замечание Карамзина о слове «колико», в котором он видел не элемент «высокого стиля», а элемент «приказного языка»:

Колико для тебя чувствительно, и проч. Двухушка, имеющая вкус, не может ни скватать, ни написать в письме колико. Впрочем, Г. Переводчик хотел здесь последовать моде, введенной в Руской слог «големыми претолковниками N. N., иже отрезают все, еже есть Руское и блещаютъ блаженне сиянием славеномудрия».

«Коль» в сочинении Обрезкова («Коль наставительно взирать на тебя...») — модификация того же «колико»; оно употреблено в том же значении и в том же контексте, что и в старом переводе. У Обрезкова, правда, фигурирует не героиня, а герой с автобиографическими чертами — но тоже с претензией на нежную чувствительность и утонченный вкус.

В отношении галлицизмов результаты были сходными. Во-первых, Обрезков регулярно прибегает к галлицизмам и в тех случаях, когда они являются избыточными дублетами русских слов и выражений — в том числе канонизированных карамзинистами в качестве уместных для выражения высоких и поэтических понятий. Во-вторых, автор «Утех меланхолии» так же не чувствует социолингвистической маркированности заимствованных слов, как не чувствовал он стиливой маркированности славянизмов. Отсюда делаются возможными фразы типа: «Каждое воззрение превесьма авантажно». Примечательно, что даже Шишков живо ощущал архаичность глагола «авантажиться» (и, конечно, производных от него) для нынешнего галло-русского наречия. Он уверенно относил его к числу «обветшалых иностранных слов» (наряду с *манериться*, *компанию водить*, *куры строить* и проч.), которые «прогнаны уже из большова света и переселились к купцам и купчихам»⁷. Иначе говоря, Шишков оказывался более тонким и более компетентным экспертом в отношении к стилистике ненавистного ему «нового слога», чем «нынешний писатель»! Это не удивительно: Шишков правильно чувствовал, что основной ресурс для пополнения корпуса иноязычных заимствований (или калек) дает «новому слогу» устная практика, узус, который действительно динамически меняется (именно эту изменчивость Шишков, как известно, ставил в вину тем, кто намеревался строить язык литературы на основе разговорного языка). Между тем Обрезков в отборе «галлицизмов» опирается не столько на живую речевую практику «хорошего общества», сколько на старую письменную традицию, что и позволяет ему «не чувствовать» социокультурной неуместности тех или иных заимствований в *русском* контексте.

Обрезов испытал известное «влияние» карамзинистов в некоторых внешних приемах. Само повышенное внимание к «европеизмам» появилось у него, конечно, не без воздействия ранних сочинений Карамзина и его подражателей — хотя большинство варваризмов, использованных Обрезовым, было усвоено русским языком и русской литературной практикой задолго до Карамзина⁴. Однако эти внешние приемы легли на старое основание — безусловно «книжную», противостоящую живому употреблению и разговорной практике «славенороссийскую» основу. Субъективно ощущая себя причастным устремлениям «новой школы», Обрезов объективно, в самом фундаменте своего языкового сознания, был ближе Шишкову.

Ощущал ли это глубинное родство сам Шишков? Вряд ли. Но то, что писания Обрезова не похожи на сочинения Карамзина и карамзинистов, он не заметить, конечно, не мог. Однако он счел возможным пренебречь этим обстоятельством из соображений тактических и полемических. Для Шишкова главным врагом был, конечно, Карамзин, сумевший приучить к ненавистному «новому слогу» широкую читательскую публику. «Переубедить» читателя, уже «развращенного» Карамзиным и его последователями, было не так просто: для этого приходилось прибегать к специальным доказательствам. Нужно было изложить и обосновать свою концепцию языка, показать, как «новый слог» губит заключенный в языке божественный «ум», и т. д., и т. п. Шишков все это постарался сделать. Но при всем том его построениям не хватало некоей самодостаточной убеждающей силы.

Шишкову требовались такие образцы «ноного слога», порочность которых была бы очевидна с первого взгляда *всякому* читателю. Ни сам Карамзин, ни его наиболее заметные последователи предоставить таких образцов не могли. В своем ответе на критику Макарова Шишков даже был вынужден публично признать, что наиболее популярные сочинения Карамзина написаны в своем роде *хорошим* слогом, то есть в общем вполне соответствующим тем стилевым критериям, которые сам он прилагал к сочинениям легкого жанра, «безделкам». Шишкову пришлось переключить свои обвинения из лингвостилистического в моральный план: «Я рад вместе с Меркурием восклицать, что Бедная Лиза написана хорошим и приятным слогом; но желал бы, чтоб приятность слога в таковых сказочках сопряжена была с пользою нравоучения, с насаждением благонравия, и чтоб худые правила не назывались в ней благовоспитанностию. Наталья боярская дочь (не знаю чьего она сочинения, да и на что мне знать его?) есть также легким слогом написанная сказочка, но я бы вырвал ее из рук дочери моей, естбыи она читать ее стала: ибо весьма верю сему, что тлят обычай благи беседы злы»⁵.

Эта реплика знаменовала собою подступ к позднейшим обвинениям карамзинистов в покушении на устои нравственности и веры — но в отношении языковой критики она означала если не капитуляцию, то отступление.

В этой непростой ситуации «Утехи меланхолии» должны были представляться Шишкову нечаянным подарком. С одной стороны, вопиющая эстетическая несостоятельность этой книги была очевидна для читателя любого

типа, вне зависимости от его литературных и стилистических пристрастий. С другой — некоторые внешние атрибуты «слога» Обрезкова (в частности, варваризмы и кальки) могли с легкостью проецироваться на внешние атрибуты «нового слога» и объявляться его порождением. Литературный казус в принципе можно было постараться истолковать как закономерный итог следования автора «Утех меланхолии» языковым установкам «карамзинизма». Принципиальное несходство в этом случае можно было обойти молчанием.

Обильное использование цитат из «Утех меланхолии» в композиционно важном месте «Рассуждения» создавало «фон» для введения цитат из Карамзина и «настоящих» карамзинистов. Карамзин должен был читаться «на фоне» Обрезкова — и компрометироваться Обрезковым.

Эта особенность полемической «стратегии» Шишкова была отмечена и описана давно. Еще П. И. Макаров негодовал: «Всего неприятнее видеть фразы Господина Карамзина, перемешанные в сей книге с фразами ученическими...»² М. А. Дмитриев, как бы подытоживая традицию толкования шишковской тактики в кругах карамзинистов, писал позже: «...Слепая страсть сделала его несправедливым; при цели, с его стороны конечно благонамеренной, он почитал дозволенными все средства. В своей книге: *О слоге* он беспрестанно употребляет вот какую уловку. Он выписывает фразу Карамзина, всем известную, а вслед за нею фразы *плохие*, или *смешные*, других молодых прозаиков: так, чтобы не знающий или недогадливый читатель подумал, что и последние принадлежат Карамзину же»³.

К этим наблюдениям современников следует добавить важную деталь: Карамзин оказался не просто «перемешан» со слабыми произведениями его последователей. Такой прием был бы хотя и не слишком честным, но в принципе все же корректным: демонстрация порочного «следствия» может указать на изъяны в «причине». Шишков, однако, шел дальше: Карамзин встраивался в систему, по существу чуждую (и даже враждебную) его литературно-языковым установкам. Эпигон «елагинского периода» русской словесности превращался в характернейшего представителя «нового слога», а Карамзин делался ответственным за литературные грехи, в которых он по существу не был виноват. Судя по многочисленным работам историков языка и литературы, Шишкову удалось выполнить свою тактическую задачу более чем удачно. Миф о «новом слоге» и манерном карамзинизме был создан и успешно заместил собой историческую реальность.

Примечания

Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры («Происшествие в царстве теней, или судьбина российского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва) // Б. А. Успенский. Избранные труды. Т. II. Язык и культура. М.: Гнозис, 1994. С. 378.

² См., например: Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968. С. 30 (статья «Архажы и Пушкин»; впервые — 1926); В. В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. Изд. 3. М.: Высшая школа, 1982.

С. 182—183 (первое изд. — 1934); Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века М.; Л.: Изд. АН СССР, 1959. С. 79 и др.

См., например: А. И. Ефимов. История русского литературного языка. Изд. 2. М., 1955. С. 211; Г. И. Шкларевской. История русского литературного языка (вторая половина XVIII—XIX в.). Харьков, 1967. С. 59; А. И. Горшков. История русского литературного языка. М., 1969. С. 311—312 (все эти книги не раз переиздавались); W. E. Brown. A History of 18th Century Russian Literature. Ann Arbor: Ardis, 1980. P. 591 и мн. др.

А. С. Шишков. Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка. СПб., 1803. С. 58—59

«Я нигде в книге моей не говорил о господине Карамзине, и не только никого не назвал в ней по имени, но даже и о заглавии их книг, из которых выбирал я несвойственные языку нашему речи, отнюдь не упоминал. Следовательно с моей стороны строжайшим образом соблюдена была вся возможная скромность» (А. С. Шишков. Прибавление к сочинению, называемому Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка... СПб., 1804. С. 143).

М. А. Кустарева. История русского литературного языка. Ч. 1. М.: Просвещение, 1971. С. 128; курсив наш. — О. П.

[V. V.] Vinogradov. The History of the Russian Literary Language from the Seventeenth Century to the Nineteenth. A Condensed Adaptation into English with an Introduction by Lawrence L. Thomas. Madison, Milwaukee and London: The University of Wisconsin Press, 1969. P. 96.

Этим обстоятельством, видимо, объясняется и ряд других любопытных атрибуций и датировок, которые можно в обилии отыскать в книге М. А. Кустаревой. Так, на одной лишь странице 129 (соположенной той, из которой мы почерпнули информацию о «скудности» прозы Карамзина) можно узнать, во-первых, что знаменитая рецензия на Шишкова, прежде всеми атрибутировавшаяся П. И. Макарову, принадлежит «видному последователю Карамзина П. И. Маркову» (двукратное упоминание этого видного деятеля, кажется, исключает возможность простой опечатки) и, во-вторых, что она опубликована в 24 номере «Московского Меркурия» (до появления книги Кустаревой считалось, что существует всего 12 номеров этого журнала). Монография Кустаревой, одобренная к печати кафедрой русского языка Московского заочного педагогического института, чрезвычайно наглядно демонстрирует достоинства заочного образования.

А. К. Панфилов. Из истории борьбы вокруг «нового слога» // Вопросы истории русского языка XIX—XX веков: Межвузовский сборник научных трудов. М.: Изд. МГПИ им. В. И. Ленина. 1988. С. 6.

А. К. Панфилов. Из истории борьбы вокруг «нового слога». С. 7, 8, 9.

См.: И. Ю. Виноградский. «Невиновное творенье» // Русская речь. 1994 № 2. С. 3—10. С первой версией своей статьи И. Виноградский любезно познакомил нас в рукописи. Ранняя редакция существенно отличалась от печатной: в ней, в частности, ничего не говорилось о реакции на «Утехи меланхолии» со стороны А. С. Шишкова.

Утехи меланхолии. Российское сочинение А. О. М., 1802. С. 4—5. Из содержания отрывка между прочим явствует, что речь в нем идет об известной повести Дюкре-Дюминья «Лолота и Фанфан, или Приключения двух младенцев, оставленных на необитаемом острове». То обстоятельство (само по себе забавное), что Шишков предложил заменить Лолоту и Фанфана Машенькой и Петрушкой, свидетельствует, однако, не столько об избытке лингвистического патриотизма, сколько о том, что автор «Рассуждения» не особенно вникал в содержание сочинения, послужившего для него источником нелепых фраз.

Утехи меланхолии. С. 8.

Утехи меланхолии. С. 10.

Утехи меланхолии. С. 11.

Утехи меланхолии. С. 17.

- ¹⁷ Впрочем, они не обойдены молчанием в статье А. К. Панфилова. Эти сопоставления разработаны также в недавней книге: А. Н. Кожин. Литературный язык допушкинской России. М.: Русский язык, 1989. С. 160.
- ¹⁸ А. С. Шишков. Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка. С. 55.
- ¹⁹ А. С. Шишков. Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка. С. 56—57.
- ²⁰ В оригинале после фразы «Знжидитель блаженства... во взоре моем» следовала еще фраза: «Паки воскресла мать и друг мой восхищенный, говорю, и лечу наслаждаться ей прелестными (с. 63; пунктуация Обрезкова). Шишков, видимо, опустил это место сознательно, как не вполне подходящее для комического цитирования.
- ²¹ А. С. Шишков. Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка. С. 57—58.
- ²² В последнем случае фраза слегка сокращена. В оригинале после «всезоделенных блаженцев» следовало продолжение: «прыгаю, реваюсь, подобно легкой серне на травах пахучих». Кроме того, в одном месте Шишков по всей вероятности описался: вместо *благими Эдема* (так в оригинале) у него *благими Эдема*. Эта опiska незамеченной сохранена во всех переизданиях «Рассуждения».
- ²³ А. С. Шишков. Собрание сочинений и переводов... Ч. II. СПб., 1824. С. 1—2.
- ²⁴ В. В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. М.: Л., 1938. С. 164.
- ²⁵ См. об этом: В. В. Виноградов. Язык Пушкина. М.; Л.: Academia, 1935. С. 59—75 (на с. 68 и след. — специально о «стилистических причинах славянофильского протеста против варваризмов»)
- ²⁶ А. С. Шишков. Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка. С. 207.
- ²⁷ А. С. Шишков. Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка. С. 183.
- ²⁸ А. С. Шишков. Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка. С. 129.
- ²⁹ А. С. Шишков. Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка. С. 188—189.
- ³⁰ А. С. Шишков. Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка. С. 178.
- ³¹ А. С. Шишков. Прибавление к сочинению, называемому Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка. С. 28. Целый ряд примеров подобного смешения, для Шишкова звучавших ярко комически, см. в кн.: В. В. Виноградов. Язык Пушкина. С. 66.
- ³² Едва ли случайно Шишков выбирает для издательских комментариев и «переводов» именно «славяно-французские» места из «Утех меланхолии», почти полностью обходя стороны ничуть не менее нелепые обрывочки «чистого» галло-русского наречья, также обильно представленные в книге Обрезкова.
- ³³ [П. И. Макаров.] Критика на книгу под названием: Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка... //Московский Меркурий. 1803. № 12. С. 177.
- ³⁴ См.: О. А. Проскурина. «Победитель всех Гекторов калдейских» (К. Н. Батюшков в литературной борьбе начала XIX века) //Вопросы литературы. 1987. № 6. С. 62—63.
- ³⁵ [П. А. Вяземский.] Выдержки из старых бумаг Осташевского архива //Русский архив. 1864. Т. 4. Стб. 479.
- ³⁶ Осташевский архив князей Вяземских. Т. I. СПб., 1899. С. 306.
- ³⁷ Ф. З. Канунова, А. С. Янушкевич, В. А. Жуковский — читатель и критик А. С. Шишкова //Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. I. Томск: Изд. Томского ун-та, 1978. С. 114.
- ³⁸ По-видимому, к кругу бывших карамзинистов восходят сведения о какой-то связи «Утех меланхолии» с трактатом Шишкова, отразившиеся в первых работах по истории русской литературы нового времени. Так, А. Галахов в своей «Истории русской словесности», приводя в навязанных «дамский список» представленных Шишковым «крайностей» нового слога, писал: «Так как список Шишкова многим обяван „российскому сочинению“ А. О. (Орлова) „Утех меланхолии“ (1802), то выписка из этой книжки будет излишнею для знакомства со смешными крайностями нового слога и вместе с такими же край-

ностями сентиментализма» (А. Галахов. История русской словесности, древней и новой. Изд. 3. М., 1894. Т. 2. С. 69). На с. 69—70 им приведена общирная выписка из статьи «Чувство приятного». Однако среди приведенных Галаховым примеров «крайностей нового слога», выятых из книги Шишкова, нет ни одного, который восходил бы к «Утехам меланхолии». В свою очередь воспроизведенная им «выписка» из книжки А. О. (смелая атрибуция ее А. Орлову тоже весьма знаменательна) также никак не связана с «Рассуждением о старом и новом слоге». Галахов был опытным литератором и элементарные правила демонстрации «параллелей» и «источников» знал хорошо. То, что в данном случае он такой демонстрацией пренебрег, может свидетельствовать, видимо, только об одном: сам Галахов никаких параллелей не обнаружил, а воспроизвел сведения о связи «Утех меланхолии» и «Рассуждения...», услышанные от кого-либо из живых носителей «предания». Скрупулезно проверять эти сведения он не стал, просмотрел книжку бегло и ограничился случайной выпиской. Этим противоречием между утверждением и приведенным материалом объясняется и то обстоятельство, что сообщение Галахова не было принято во внимание ни одним исследователем полемики о старом и новом слоге и в научную литературу не вошло. Поэтому И. Виницкий (которому мы указали на соответствующее место книги Галахова), на наш взгляд, слишком поспешно вставил в свою статью ссылку на Галахова как на автора, который установил, что «примеры сентиментального «залеганса» в «Рассуждении о старом и новом слоге русского языка» <...> ваяты преимущественно из «Утех Меланхолии» (И. Ю. Виницкий. «Невинное творение». С. 7).

- ⁷⁰ В. Д. Левин. Краткий очерк истории русского литературного языка. Изд. 2. М.: Высшая школа, 1964. С. 174—175. Ряд примеров такого рода «славянизации» см. в кн.: В. Д. Левин. Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII — начала XIX века. Лексика. М.: Наука, 1964. С. 20—91.
- ⁷¹ В. Д. Левин. Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII — начала XIX века. С. 113.
- ⁷² Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры («Происшествие в царстве теней, или судьбина русского языка» — неизданное сочинение Семена Боброва). С. 366, 368.
- ⁷³ Г. О. Винокур. Русский литературный язык во второй половине XVIII века // Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1959. С. 140—141.
- ⁷⁴ Г. О. Винокур. Русский литературный язык во второй половине XVIII века. С. 161.
- ⁷⁵ Н. М. Карамзин. Избранные сочинения. В 2 т. Т. 2. С. 162.
- ⁷⁶ В. Д. Левин. Краткий очерк истории русского литературного языка. С. 174.
- ⁷⁷ [Н. М. Карамзин.] Достопамятная жизнь девицы Кларисы Гарлов, сочиненная на Англиском языке Ричардсоном. Часть 1. В граде Св. Петра. 1791 // Московский журнал. 1791 Ч. IV Кн. 1. С. 112.
- ⁷⁸ А. С. Шишков. Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка. С. 24.
- ⁷⁹ См., напр.: Gerta Hüttl Worth. Foreign Words in Russian: A Historical Sketch, 1550—1800. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963. P. 65, 74, 79, 96, 115 и др.; Е. Г. Ковалевская. Иноязычная лексика в произведениях Н. М. Карамзина // Материалы и исследования по лексике русского языка XVIII века. М.; Л.: Наука, 1965. С. 237, 240—241, 243, 245—246; Е. Э. Биржакова, Л. А. Войнова, Л. Л. Купина. Очерки по исторической лексикологии русского литературного языка XVIII века: Языковые контакты и заимствования. Л.: Наука, 1972; [К. П. Смольна, Е. С. Копорская.] История лексики русского литературного языка конца XVII — начала XIX века. М.: Наука, 1981 и др.
- ⁸⁰ А. С. Шишков. Прибавление к сочинению, называемому Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка... С. 148—149.
- ⁸¹ [П. И. Макаров.] Критика на книгу под названием: Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка <...>. С. 189—190.
- ⁸² М. А. Дмитриев. Мелочи из запаса моей памяти. Изд. 2. М., 1869. С. 76.

Масонская карьера В. Л. Пушкина¹

И. Ю. Виноцкий (Москва)

Какое восхитительное зрелище поражает
взор мой! — Я вижу обе в «елюки»
<ложи> в Санктпетербурге и всех членов
их союзов, собравшихся в единый храм,
под священные удары единого молотка...

Речь Гр. В. Мусин-Пушкина (ОР РГБ,
ф. 147, т. I, № 92, л. 133).

Какое зрелище пред очами моими? Кто сей,
обремененный толюкиным шубами страдалец?
Не узнаю его! Сердце мое говорит мне, что
это почтенный друг мой Василий Львович
Пушкин...

Речь Светланы члену Вот, лежащему
под шубами (Арзамас 1994, I: 333).

Существуют две версии последних часов жизни В. Л. Пушкина (1766—1830). Согласно одной, самой распространенной, он умер с французским песенником Беранже в руках (П. В. Анненков) и со словами: «Как скучны статьи Катенина!» (А. С. Пушкин, П. А. Вяземский, П. И. Бартенев). По другой, почти забытой, «покойник расстался с здешним миром как истый христианин», почерпая «в утешительных словах Евангелия всю свою безропотность» и не соблазняясь ни одной мирской мыслью (С. М. Сонцова) (Павлицhev 1890: 223—224). В обоих случаях смерть Пушкина изображается и интерпретируется как естественный, закономерный и символический итог его жизни [ср. у П. В. Анненкова: «Самая смерть его <...> имела одинаковый характер с его жизнью» (Анненков 1874: 18)]. Но в том-то и дело, что жизнь Василия Львовича была многогранной и никак не сводилась к какому-то одному «характеру». Беранже и Евангелие (вещи, разумеется, несовместные) неслучайно «вручались» мемуаристами умирающему Пушкину — это своеобразные сигналы двух противоположных представлений (или «легенд») о нем, бытовавших в обществе: как о «присяжном литераторе», авторе фривольного «Опасного соседа» [так, последние, «исторические», по А. С. Пушкину, слова дяди о скучных статьях Катенина (см.: Вяземский 1992: 128) явно проецируются на финал знаменитой поэмы Василия Львовича: «И над рецензией славянской засыпает» (Арзамас 1994, II: 139)], и как об «истом христианине», известном благочестием и добротолубием [ср. у Л. Павлицева: «Вся, что называется, Москва, в которой Василий Львович стяжал по своему христианскому добротолубию и подвигам

благотворительности общую популярность, сопровождала его к месту вечного упокоения» (*Павлищев 1890: 223*). Перед нами интересный случай наложения двух противоположных репутаций одного человека, сформировавшихся и бытовавших в разных общественных кругах: «шумном» литературном и, как будет показано ниже, «тихом» масонском. Причем в обеих «исторических» версиях смерть Василия Львовича представляется его современниками и мемуаристами как смерть подвижника — литературного («честный воин», по А. С. Пушкину) и «духовного» («подвиги благотворительности», по Павлищеву)². «Биографический миф» (Ю. М. Лотман) этого героя бесчисленных анекдотов парадоксально раздваивается: реальное жизненное поведение Василия Львовича в разных общественных кругах «прочитывалось» по-своему, как бы сквозь призму двух жанров — «высокого» и «низкого». С годами веселая *литературная* репутация Пушкина полностью вытеснила серьезную *масонскую*, так что даже робкого упоминания харьковского профессора М. Е. Халчинского о «просвещенной религиозности» Василия Львовича (*Халчинский 1900: 364*) оказалось достаточно, чтобы вызвать резкую отповедь Николая Пиксанова: о какой религиозности В. Пушкина можно говорить?! (*Пиксанов 1911: LXVIII*). Но Пушкин-стихотворец был в свое время действительно хорошо известен и как Пушкин-масон, «почтенный брат Пушкин». Без обращения к этой второй, «духовной», стороне жизни Василия Львовича сложно понять его «мысли и характер», который, по словам П. А. Вяземского, вполне мог бы «составить любопытную главу в истории сердца человеческого» (*Вяземский 1992: 129*).

В коллекции масонских песен, хоров и кантов, хранящейся в арсеньевском фонде РО РГБ, мы обнаружили следующий текст:

Песнь
в торжественный день Св. Иоанна Крестителя
24-го Июня:

Друзья и братья! возсылайте
Моления к щедрым небесам,
В любви друг друга подкрепляйте,
Сердец курите фимиам!
Да мы, в сей день благословенный,
Стевою мудрости пойдем,
И водчему вся Вселенны
Хвалу в восторге воспоем!

Земное все оставим ныне,
Сияет горный свет для нас!
Да в внутренней своей пустыне
Услышши вопиющей глас!

Он к вечному ведет блаженству,
Он научает и живет
И к истине и совершенству
Стремиться бодрственно велит!

Как счастлив тот, кто постигает
 Творца всю благость и любовь,
 Кто страсти победить желает
 И выйти тщится из оков;
 Кто очищая дикий камень,
 Полевым в жизни хочет быть,
 В душе хранит небесный пламень,
 Умеет ближнего любить.

Он узрит Свет!.. Храм Соломонов
 Для мудрых только открыт,
 Кто братских знает цель законов,
 Кто им повинен, тот блажен!
 Коварства, злобы мы не знаем,
 Наш первый долг, добро творить,
 Мы ищем манны, ожидаем,
 Трудимся, чтоб ее вкусить.

Друзья и братья! воссылайте
 Моленья к щедрым небесам,
 В любви друг друга подкрепляйте
 и проч.

Это профессиональное масонское стихотворение, сочиненное ко дню патрона свободных каменщиков Иоанна Крестителя, помечено «Соч. Василия Льв. Пушкина» и написано его же рукою (ОР РГБ, ф. 14, № 338, л. 16об.—17). Без названия и имени автора оно помещено в печатный сборник масонских песен, «тайно» вышедший в начале XIX века (так называемая «Новая книжка») (*Песни: 37—38*).

То, что Василий Львович, член петербургского общества любителей словесности, наук и художеств, московского общества любителей российской словесности, достойный староста Арзамаса, член Человеколюбивого императорского общества, завсегдадай Английского клуба, был ко всему прочему и свободным каменщиком (с 1810 года — в петербургской ложе «Les Amis réunis», затем в ложе «Елизаветы к добродетели», а с 1817 — московской «Ищущих манны») известно давно и, разумеется, не вызывает удивления: кто в ту пору не ездил «к фармазонам в клуб»? И все же в устах автора «Опасного соседа», славного литературного бойца, известного щеголя и гурмана — то есть человека сутобо «внешнего» — песнь о диком камне, внутренней пустыне, строительстве Храма и поисках небесной манны звучит весьма странно. Мы знаем, что друзья и недруги Василия Львовича по литературному цеху воспринимали его масонское служение как еще один комический штрих к сотканному из фальстафовских противоречий образу («Он глуп и остер, зол и добродушен, весел и тяжел, одним словом — Пушкин есть живая антитеза», — писал Батюшков (*Батюшков 1885—1887, III: 78*): «усовершенствовавшийся» на пятом десятке простодушный и по-детски легкомысленный любезник и буян (черты «светской» репутации-маски Пушкина) — «готовый» персонаж для сатиры или пародии. Но как сам Василий Львович относился к своему масонству? Что привлекало

его на протяжении как минимум десяти лет в «работах» общества? В чем заключались эти «работы»? Каким видели его «братья»? Когда и для какой логи написано приведенное выше торжественное стихотворение? Попробуем разобраться в хитросплетении масонской карьеры В. А. Пушкина, рассматривая ее в историко-культурном контексте 1810—20-х годов.

1. «Почтенный брат Пушкин»

Отставной коллежский ассессор Пушкин стал адептом петербургской логи «*Les Amis réunis*» («Соединенных друзей»; далее *СД*), работавшей по французской системе и на французском языке, в 1810 году, когда ему было сорок три года (ф. 147, № 58, л. 3об.). Однако вполне вероятно, что интерес его к каменичеству зародился значительно раньше: так, еще в 1798—1801 годах Пушкин принял деятельное участие в околomasонском «духовном альманахе» своего зятя М. М. Вышеславцева «Приношение религии»; какие-то масонские веяния могли затронуть его во время путешествия во Францию и Германию 1803—1804 годов, где немалое число русских дворян становилось адептами парижских или берлинских лож (например, посвященный в Париже будущий глава логи *СД* А. А. Жеребцов); свою роль в сближении Василия Львовича с «братьями» могла сыграть и последовавшая за его шумным разводом с петербургской красавицей Капитолиной Вышеславцевой суровая церковная епитимья 1806 года (напрашивающаяся аналогия — толстовский Пьер, также женатый на самой красивой женщине Петербурга и «обратившийся» после скандального разрыва с ней). У Василия Львовича действительно были причины (например, многолетнее сожительство «во грехе» с А. Н. Ворожейкиной) искать душевного успокоения не в стенах официальной церкви, обрешей его на безбрачие, но в «просвещенных» и либеральных масонских «мастерских».

Масонский дебют Пушкина оказался удачным: уже в 1810 году он достигает так называемой «элзусской степени» («степень избранника великого Шотландца») (*Пытин 1916: 386*). Хотя подобное возвышение не было редкостью в ложах французской системы [например, А. И. Михайловский-Данилевский, принятый в подмастерья в парижской ложе с родственным петербургской названием «*Les frères unis*», за шесть недель был произведен в высший масонский чин! (*Михайловский 1900: 642*)], оно, вероятно, свидетельствует о признании каких-то каменических заслуг и добродетелей Василия Львовича. *СД*, возобновившие свои «работы» в 1810 году после продолжительного перерыва, стремились привлечь к себе и удержать как можно больше дворян и потому не скупались на торжественные, лестные и вполне декоративные степени.

Ложа *СД*, как показала известная исследовательница русского масонства Т. О. Соколовская, была блестящей и достаточно пестрой по своему составу: в нее входили представители самых аристократических фамилий, крупные

государственные деятели (например, министр полиции Балашов), военачальники, а также ученые, композиторы, актеры, музыканты. Иностранцы, посещавшие ложу, отмечали «избранность ее членов» и «любезность относительно дам, которых они приглашали на свои празднества». СД славились своими банкетами, где произносились возвышенные и галантные тосты, сочинялись элегантные экспромпты [некоторые из них сохранились в масонских бумагах РО РГБ — см.: ф. 147, т. I, № 132 (М.2009), л.90—92об.], распевались песни, в которых чересчур вольные каменщики этой ложи восхваляли не только Знжидителя Миров и Августейшего Монарха, но и «сладость блюд и женщин красоту» (*Масонство 1914*: 159—160).

Более, по словам Н. М. Дружинина, СД «походили на оживленный столичный клуб, в котором звуки масонского молотка сменялись веселыми кантатами и непринужденными беседами» (*Дружинин 1985*: 308). Сравнение верное, но требующее существенной оговорки: все упомянутые выше масонские «развлечения» отличались от «клубных» сакральным, в представлении самих каменщиков, характером: пиры, песни, оживленные беседы, тосты и т. п. были элементами ритуала, торжественной мистерии, в которой каждому участнику отводилась почетная роль. Видимо, эта игровая стихия масонства, превосходно отвечавшая «театральному» духу александровской эпохи, особенно ярко проявлялась в работах ложи СД.

Т. О. Соколовская обратила внимание и на вполне либеральную, в духе времени, программу СД: «стереть между людьми различия рас, сословий, верований, истребить фанатизм, суеверие, уничтожить национальную ненависть, войну, объединить все человечество узами любви и знания» (*Масонство 1914*: 159).

Сохранившаяся в масонской коллекции РГБ праздничная речь мастера стула СД Александра Жеребцова от 24 июня 1810 года позволяет в какой-то мере воссоздать атмосферу этой показательной для масонского ренессанса начала 1810-х годов «мастерской». Приведем фрагменты из этой речи, которые, на наш взгляд, более всего могли вдохновить брата Василия Пушкина.

Поздравив любезных братьев с днем св. Иоанна Крестителя, «который первый преподавал поучения, коим мы все следовать должны», а именно: «созидать храмы добродетели и копать темницы порокам», высокопочтенный Великий Мастер Жеребцов остановился на теме избранничества свободных каменщиков:

Одна мысль, что патроном своим имеем сего святого мужа, нипосланного на землю для приготовления рода человеческого к великому делу, совершенному Господом нашим И<исусом> Х<ристом>: сия одна великая мысль, любезнейшие братья, не должна ли вас возвысить над простолюдными. Над сими непросвещенными, кои еще и теперь столько кладут припоп к распространению света... [ОР РГБ, ф. 147, т. I, № 92 (М.1969), л.1].

Гневный пассаж Жеребцов посвятил врагам и предателям масонства — ханжам, фанатикам и лицемерам, которым нередко «удавалось вкрадываться в таинства, и под личиною добродетели, впускать в храмы наши опас-

ных тварей, змиев согреваемых в недрах масонства, кои в последствии времени оправдали поведением своим ужасные клеветы, вымысленныя на Орден вообще, — Сии поборники Порока и Хитрости успели отчасти в своем намерении; заблудили великое число Масонов, слабых еще в правилах своих... Они осквернили Общество, дотоле непорочным бывшее». «Но отвратим взоры свои, — продолжал оратор, — от сей ужасной картины. Чудовища сии уже не существуют. Пример их да устрашит всякаго из братьев, и да сохранит от столь опасных заблуждений» (л. 1—10б.).

«Очищенное», возрожденное масонство призвано, по Жеребцову, выполнить великую патриотическую миссию:

О сколь сказанное мною о Масонстве должно возвысить дух ваш, любезные братья, вы со мною вкупе имеющие счастье быть Русскими, принадлежать сему народу, которой не ведая еще о Масонстве, производил уже в действо добродетели сею наукою нам предписываемые. Сей народ заслужил столь справедливо имя страннопримчиваго. Он представляет в бытописании своем редкие и безподобныя примеры мужества, стойкости и приверженности к вере, Государю и отечеству. Следственно сему народу должно было произвесть наиболее свободных каменщиков... (л. 20б.)

Далее Жеребцов остановился на истории возникновения ложи *СД*, с ревностью воспринявшей свои работы после того, как «опасное брожение умов в Европе» (то есть Французская революция и ее последствия) улеглось и «мир распространил благословенные свои ветви». Как выясняется, ложа *СД* «уже за шесть лет существовала под именем Северных друзей, но вскоре после рождения своего должна была закрыть свои работы», ибо «большинство из членов ея были обязаны оставить сей город по делам службы». Но «как скоро они оказались в одном городе, то ревность в них возгорелась к возведению сего здания оставленного». Ревность имела успех, и ложа, возродившись под именем *СД*, сумела «приобрести доверенность Августейшаго нашего Императора»:

Добродетельные его чувствования, отеческая его к земле сей любовь, заставили его попустить существование общества, коего единая цель есть общее благо (л. 3).

Кроме высочайшего покровительства, «которое есть основательнейший камень сего Храма», *СД*, по словам оратора, приобрели «многих членов, столь же отличных своим масонским просвещением, как и мирскими достоинствами. В течение четырех месяцев как она возобновила работы, герцог Александр Виртембергский, Гогенлоэ, Феслер, Гауп, Балашов, Михайла Бороздин и другие братья умножили число членов сей ложи и одними своими именами и известностью дали ей новый блеск» (л. 30б.).

Похвалы оратора удостоились и другие масоны, «приведенные к свету таинств в сей почтенной ложе»: братья Сергей Ланской, Иван Воронцов, Ярослав Потоцкий, Сергей Плахов, Сергей Голицын, Александр Жеребцов и наконец *Василий Пушкин*:

Ей <то есть ложе СД.— И. В.> они обяваны своим просвещением, чрез кое некоторые из них уже удостоились быть чиновниками сей ложи. Она же своим существованием и цветущим состоянием отчасти обявана их ревности к пользам ей. В сие короткое время они основали свое пребывание в новом доме, достойном принять столь почтенное общество (л. Зоб.).

В заключении А. Жеребцов остановился на толковании важнейшего для СД символа — Солнца, которое «согревает, освещает, возрождает все под ним находящееся» (л. 5).

Высокие общественные и нравственные цели; «просвещенная» религиозность; покровительство августейшего монарха, придающее СД полуофициальный характер и почетное для членов ложи; блестящее и приятное общество; патриотический дух в сочетании с европейской галантностью; либеральная направленность ложи; поэтичная таинственность «театральных» обрядов и жизнерадостная «солнечная» символика — вот что должно было привлекать В. А. Пушкина в этой столичной «мастерской». Для отставного коллежского асессора Пушкина масонская деятельность была своего рода аналогом или заменой государственной службы: здесь имелись свои общественно-полезные цели, своя «табель о рангах», своя система наград и поощрений. Новоиспеченный масон погружался здесь в совершенно особый мир серьезной и возвышенной игры — он становился актером и — одновременно — зрителем пышного и важного спектакля. «Царственное искусство» как бы придавало жизни светского человека некое «духовное измерение», — не требуя взамен многого: участие в собраниях, взносы в кружку бедных, душеполезные беседы и исполнение масонских обязанностей. Кроме того для поэта Василия Пушкина открывалась возможность *литературно* участвовать в работах Ордена. «Ревность к пользам» ложи он и выказал прежде всего как масонский стихотворец.

В 1810 году вышел сборник песен ложи СД на французском языке с нотами (музыка Кавоса и Боалдьё) (*Hymnes et Cantiques pour la R. Loge Des Amis Réunis a l'O. de St.-Petersbourg. A Jerusalem. L'an 5810*). Две песни из трех, входящих в него, принадлежали перу Василия Львовича (а третья была написана им в соавторстве с актером Дальмасом — впоследствии видным деятелем Великой Директориальной ложи Владимира) (*Пыпин 1916: 413—414*). В этих песнях Пушкин воспевает отчизну, масонские добродетели, братскую дружбу, своего императора. Одна из песен Василия Львовича имела шумный успех и даже вышла за пределы ложи: начинавшаяся патриотическими восторженными стихами «*Servir, adorer sa patrie // C'est devoir d'un bon maçon*» [то есть: «служить своей Родине, обожать ее — вот долг истинного масона (каменщика)»], она переписывалась и распевалась в Петербурге (*Соколовская 1914: 161*). У Пушкина были все основания гордиться. «О радость! о восторг! и я, и я масон!» — так можно перефразировать известный стих Василия Львовича применительно к его каменщицкой деятельности начала 1810-х годов.

Этой своей радостью Пушкин, будучи в декабре 1810 года в Москве, и поделился с Н. М. Карамзиным, который тотчас же оповестил насмешливо-го И. И. Дмитриева о новом увлечении их общего друга: «Добрый малой! Я поздравил его с новым достоинством <то есть, скорее всего, — новой степенью. — И. В.> масона» (Карамзин 1866: 135—136).

Замечательно, что масонская активность Пушкина совпадает по времени с его знаменитыми литературными выступлениями [сатиры 1810—11 годов, «Опасный сосед» (1811)]. Современники увидели какого-то «нового» Пушкина: ревностного масонского неопита преклонного возраста и по-юношески задиристого литературного бойца одновременно. Оба эти образа противоречили друг другу и резко диссонировали с давно сложившимися представлениями о Василии Львовиче как о легкомысленном салонном стихотворце и человеке сугубо «внешнем». Можно ли относиться к «новому» Пушкину всерьез? Ответом на этот вопрос стали многочисленные насмешки над поэтом, сатиры и дружеские розыгрыши, нередко затрагивавшие «масонскую тему».

В мае 1812 года К. Н. Батюшков просит П. А. Вяземского уведомить «милого Василия Львовича о новой сатире Милонова, сатире едкой и, к несчастью, весьма остроумной и по содержанию и по стихам. Предмет оной — Пушкин один, а эпиграф *Soyez plutôt maçon, si c'est votre métier*. Во всех случаях масон, как масон, и масон, как каменщик, — очень зло и едко!» (Батюшков 1885—1887, III: 185). Речь идет о сатире М. В. Милонова «К моему рассудку» (1811). Нетрудно заметить, что приведенный «едкий» эпиграф, взятый из III песни «Поэтического искусства» Буало, метит как раз в «прославившуюся» масонскую песню Пушкина: ср. «Служить своей родине, обогатить ее — вот долг истинного масона (каменщика)» и «Будьте уж лучше масоном (каменщиком), если это ваше ремесло!»

Милонов подвергает сомнению литературные способности Василия Львовича. Атакованный в пушкинской сатире «К В. А. Ж<уковскому>» А. С. Шишков обвиняет своего литературного противника в *безнравственности*: «Научась благочестию в „Кандиде“, и благонравию и знаниям в Парижских переулках, с поврежденным сердцем и помраченным умом...» (Пушкин 1811: 1). Пушкин ответил на этот «двойной удар» в двух посланиях к Д. В. Дашкову (1811 и 1813 годов). Обвинения Шишкова Василий Львович (вот уже полтора года «созидавший храмы добродетели и копавший темницы порокам») отверг в известном пассаже из первого:

Неужель от того моя постраждет вера,
 Что я подчас прочту две сцены из Вольтера?
 Я христианином, конечно, быть могу,
 Хотя французских книг в камне и не жгу.
 В предубеждениях нет святости ни мало:
 Они мертвят наш ум, и варварства начало.
 <...> Но благочестию ученость не вредит.
 За Бога, веру, честь мне сердце говорит.

Родителей моих я помню наставленья:
 Сын церкви должен быть и другом просвещенья!
 Спасительный вагон низпослан к нам с небес,
 Чтоб быть подпорою средь счастья и следа.
 Он благо и любовь. Прочь клевета и влоба!
 Безбожник и ханжа равно порочны оба.

(Пушкин 1811: 5—7).

Здесь Пушкин, конечно же, высказывал свои личные взгляды, но показательно, что его «просвещенные религиозные воззрения и убеждения» (Халчинский 1900: 364) полностью отвечали идеологической программе и духу СД: защита просвещения; культ разума и любви; «любезность к иностранцам» и патриотизм; европейская галантность в сочетании с благочестивостью; поругание фанатизма и суеверия, ханжества и обскурантизма. Принадлежность к этой либеральной ложе придавала Василию Львовичу большую уверенность в его благородной борьбе за чистоту вкуса и просвещение русских умов.

В 1811 году Василий Львович покинул СД и перешел в работавшую «по соседству» ложу «Елизаветы к добродетели» (далее ЕКД), входившую в союз Великой Директориальной ложи и работавшую на русском языке. Не менее изысканная и богатая, нежели СД, ложа Елизаветы отличалась большей строгостью в соблюдении обрядов и нравственной дисциплиной. Эта «мастерская» скоро стала образцом для других лож [Ф. Ф. Вигель вспоминает, что ее противопоставляли «нерадивым» СД (Вигель 1928: 116—117)]. Великий Мастер ложи Егор Кушелев в речи от 13 марта 1812 года выдвигал следующие требования к братьям (красноречиво свидетельствовавшие о нравах в масонском кругу той поры):

...Оставьте пустую и ни к чему не ведущую наружность, то есть: обеды, ужины, частые столовые ложи, а паче банкеты; делайте оные как можно реже.

...Старайтесь устроить так, чтобы дом ложи вашей ни мало не походил на трактир, клуб, или место увеселения и провождения времени, а напротив старайтесь веселить братьям сво мьсль, что ложа есть храм премудрости, где братья должны поучаться добродетели, и слушать чистейшей нравственности поучения.

...Приходить в ложу из клуба, из трактира, или из худшаго еще места есть оскорблять бога и навлекать на себя гнев его.

...Обращайте внимание братьев ваших на истинную каменщическую науку, то есть, на познание бога, природы и себя.

...Не будьте жадны вербовать кандидатов.

...Не вводите так легко и спешно в градусы; частое проаводство без внутреннего достоинства, делает градусы комедию, а сие есть величайший грех, ибо вы будете играть с нмянем и словом божием, а чрез то на себя, и на братий гнев и наказание божие навлець [ОР РГБ, ф.147, №92 (М.1969), л. 34об.—37].

Кушелев призывает братьев «истреблять из себя и собратий желание степеней», удерживаться «от шумных и суетных бесед, от карточной игры, от сладострастия и распутства, от общения с людьми, известными своим вольнодумством, от чтения модных кощунственных писателей, ибо сие оскорбляет тело, портит сердце, убивает дух, и творит человека не способным к работам каменщицким, для коих нужно иметь тело здоровое, сердце неиспорченное и разум истинно просвещенный» (л. 37). Ложа не клуб, но храм, и гнев Божий падет на оскорбляющих своим недостойным поведением его священные приделы.

Любопытно, что если попытаться представить себе собирательный образ осуждаемого Кушелевым нерадивого масона, то можно получить... незадачливого «лирического героя» знаменитой фривольной поэмы «Опасный сосед» (1811), не только повествующей о походе «автора» в публичный дом, но и содержащей кощунственное пародирование Писания! Но еще более любопытно, что Кушелев никак не мог иметь в виду Василия Пушкина, репутация которого в серьезной и респектабельной ложе Елизаветы была абсолютно безупречной и чрезвычайно высокой.

14 июня 1811 года В. А. Пушкин был избран ритором (витией) ложи Елизаветы и на торжественном собрании 28 июня утвержден (заочно, ибо находится «по надобностям своим в Москве») в должности [ОР РГБ, ф. 147, т. I, № 40 (М. 1917), л. 3об. — 4]. В июле Василий Львович, как известно, приехал в Петербург вместе со своей «гражданской женой» А. Н. Ворожейкиной и племянником Александром с целью определить последнего в Царскосельский лицей (*Черейский* 1989: 349). Еще одна цель петербургского вояжа В. А. Пушкина, по мнению Б. В. Томашевского, — попытка напечатать поэму «Опасный сосед» (к новому 1812 году она вышла в свет, очевидно, крайне малым тиражом) (*Томашевский* 1956: 10; это издание в настоящее время не известно (*Арзамас* 1994, II: 482).

Как видим, у Пушкина имелись и другие планы. 1 ноября того же года Высокопочтеннейший великий Мастер Кушелев объявил вновь приехавшему в столицу Василию Львовичу, что в отсутствие его,

при бывших общих выборах, он единодушно всех братьев согласием и учиненою балатировкою, избран в брата Витию и в члены сия почтеннейшая Ложа Елизаветы к добродетели, и что выбор сей основанный на известности и похвальных свойствах его души, каменщицким добродетелями украшенной и об отличных дарованиях его, тем должен быть лестнее, что оный последовал в его отсутствие.

За сим Великий Мастер повелел Пушкину приблизиться к жертвеннику и присягнуть высокопочтеннейшей ложе ЕКД [ф. 147, т. I, № 40 (М. 1917), л. 70об. — 71]. В обязанности ритора входило: приуготовление кандидатов к посвящению, разъяснение символов и ковра, произнесение торжественных речей и, с декабря 1811 года, цензурирование и утверждение предлагаемых другими братьями речей [сам Василий Львович в знак особого доверия к нему Великого Мастера и братьев был освобожден от цензуры (л. 103об.)].

Протоколы ложи ЕкД свидетельствуют: Пушкин подошел к исполнению новой должности с большим энтузиазмом. Приведем несколько наиболее ярких эпизодов из его «работ».

3 января 1812 года на собрании ложи «брат Вития Пушкин», «испросив слово, читал составленную им на новый год речь». «Она, — говорится в протоколе, — был сочинена прекрасным слогом, заключала в себе трогательные убеждения, дабы братие свободные каменщики сохранили нравы свои от пороков, и пребывали бы в союзе, единодушии, прочих добродетелях, могущих украшать имя Свободного Каменщика» (еще раз заметим, что эту речь о добродетелях произнес человек, только что (как раз к новому году) выпустивший в свет совершенно «безнравственную» поэму!). Речь очень понравилась слушателям, «и высокопочтеннейший В<еликий> М<астер> со всеми присутствовавшими тут братьями благодарил брата Витию за сию речь, известными знаками между нами употребляемыми». На том же собрании Пушкин, по поручению Великого Мастера, читал объяснение ученического ковра кандидатам (ОР РГБ, ф. 147, т. I, № 41, л. 1об.—2).

17 января 1812 года брат Пушкин выступил с весьма интересным предложением, говорившим о его незаурядных административно-финансовых способностях. Он предложил ввести в ложе своеобразный налог:

«...те братья, кои прежде закрытия Ложы будут просить, что бы позволено им было оставить Ложу», должны «вносить прежде выхода из оной непременно в кружку бедных что пожелают» (л. 13об.—14).

Замечательна реакция присутствовавших на это предложение: «Высокопочтеннейший Мастер вкупе со всеми братьями», находя в нем «сколь справедливые, столь человеколюбивые намерения брата Вития, с отличным удовольствием сие предложение одобрил». Более того,

за сие же предложение Высокопочтеннейший великий Мастер, купно со всеми братьями, изъявили брату Витию Пушкину чувствительнейшую благодарность знаками между нами употребляемыми, как такому свободному каменщику, кой услаждал братьев сея почтеннейшая Ложя отличными своими речами, предложил совет свой, исполненный благаго образа мыслей, являющих в нем истинную преданность Ордену нашему и искреннюю любовь вообще к человечеству (л. 13об.—14)!

Таким и только таким видели Василия Львовича Пушкина его собратья.

Еще один любопытный штрих, касающийся денежного вопроса... По «Ведомости о взносах на 20 декабря 1811 <года>», В. Л. Пушкин за полгода (с июля 1811 по январь 1812) внес 33 рубля из обещанных им 50 [ф. 147, ч. I, № 58 (М.1935), л. 14об.]. Уж не из тех ли ста рублей, которые он «одолжил» по приезде в Петербург у своего племянника, получившего их «на орехи» от тетушек (см. письмо А. С. Пушкина к Вяземскому от 15 августа 1825), выплачен этот взнос?

Наконец 29 января того же года брат Вития Пушкин, испросив слово,

изобразил краткою речью сколь прискорбно ему по случаю отбытия в Москву расстаться с нами, но что он сердцем и душою пребудет посреди нас, и заключил оную тем, что пожелал нам продолжать работы наши, соответственно тому, что требует почтеннейшее звание свободного каменщика, изъявив нам братскую свою любовь и усердие священными нашими знаками <...> На сие Высокопочтеннейший Великий мастер изъявил брату Витию Пушкину от себя и от имени всех братьев свое сожаление, что расстаемся с столь почтенным братом, украшающим Ложу нашу, благодарил его за все труды и усердие до сего времени в прохождении возложенной на него должности в оной им оказанные, заключил взаимным всего того ему желанием; и чтобы вскоре увидеть нам его возвратившагося в братские наши объятия, священными нашими знаками (л. 28об.—29).

Недели через три Василий Львович уехал из Петербурга в Москву, «покрыв», как говорится в списках членов ложи *ЕкД*, «работы на неопределенное время» [ОР РГБ, ф. 147, т. I, № 58 (М. 905), л. 112].

Принимал ли Пушкин участие в работах московских масонов (например, в ложе la *Félicité*, управляемой шевалье де Мезансом и собиравшейся в доме Всеволожского на Пречистенке), нам неизвестно. Во время войны 1812 года ложи были закрыты, и новый всплеск масонской активности Пушкина приходится уже на конец 1815 — начало 1816 годов, то есть на веселую арзамасскую пору. К этому времени Василий Львович уже был рыцарем VI степени, членом блистательного Капитула Феникса, управлявшего ложами в России (к сожалению, рыцарское имя и девиз, полагавшиеся ему по чину, в списках членов Капитула не указаны) [ОР РГБ, ф. 147, т. I, № 73 (М. 1950), л. 84об, 102об].

2. «Литературное масонство»

По всей видимости, Пушкин приехал в столицу в середине декабря 1815 года и сразу же отправился в ложу Елизаветы. 18 числа в присутствии членов ложи «почтенный брат Пушкин» читает речь о добродетелях каменщиков (вопрос, в котором экс-вития считал себя наиболее компетентным) [ОР РГБ, ф. 147, т. I, № 14 (М. 1891), л. 192, л. 225]’.

3 февраля 1816 года в Петербург приезжают Н. М. Карамзин и князь П. А. Вяземский. «Арзамас» оживился. Началась подготовка к посвящению Василия Пушкина в Гении Арзамаса — знаменитого розыгрыша. Мысль о подобном шутовском ритуале возникла давно (еще в конце 1813 года Д. В. Дашков предлагал Вяземскому устроить торжественное «отречение» Василия Львовича от «ереси» (*Арзамас 1994, I: 218*)), и форму для него «предложил» сам объект мистификации.

12 февраля 1816 года в ложе Елизаветы посвящали в товарищескую степень брата Тобаровского. Высокопочтенный мастер С. С. Ланской приказал брату ритору испытать брата Тобаровского и приуготовить его в товарищескую степень, что и было исполнено. Затем ритор представил Тобаровского к дверям храма, откуда, по повелению великого мастера, тот был введен во

храм и по совершении обрядов и путешествий при звуках гармонии был принят в товарищескую степень, облечен в соответствующую ей мантию и научен словам, знаку и прикосновению. После того брат ритор читал новопринятому брату товарищеское изъяснение приема и толкование ковра. А затем «Высокопочтенный мастер приглася братьев изъяснил радость и удовольствие присутствовавшему брату Василью Львовичу Пушкину бывшему ритору в сей почтенной ложе, заключа употребляемыми свящ<енными> знаками». На что брат Пушкин ответил «приличными выражениями и теми же знаками» благодарности [ОР РГБ, ф. 147, т. 1, № 45 (М. 1922), л. 19об.—20]. О риторстве Пушкина масоны ЕкД помнили. (Очевидно, хорошо знали о нем и арзамасцы (один из них, Ф. Ф. Вигель, был членом ложи Елизаветы), сумевшие по-своему оценить масонскую активность старого литературного бойца.

17 февраля 1816 года Д. В. Дашков пишет «речь члена Чу при целовании совы» (третья в обряде посвящения Василия Львовича), пародирующую разъяснение приема в ложу и толкование символов масонским витией. 24 февраля, на VIII ординарном Арзамасе, решено было посвятить следующее собрание приятию Пушкина. «Совокупными силами, — вспоминал Вигель, — приступлено к составлению странного, смешного и торжественного церемониала...» (*Арзамас 1994, I: 87*). Посвящение состоялось в начале марта.

Нет необходимости пересказывать в очередной раз остроумный обряд, во время которого пять арзамасцев произнесли пять «назидательных, ободрительных или поздравительных речей», разъяснявших значение «мьгарств» Василия Львовича (см.: *Арзамас, 1994, I: 87—89, 331—343*). Как видим, ему устроили своего рода «очную ставку» с... самим собой в качестве масонского ритора, причем так, что во время полуторачасового испытания он постоянно сталкивался с комическими «двойниками»-витиями. Смысл пародии ясен: ты долго рядил в масонские шуты других — «угодно ль на себе примерить?»

Сценарий, созданный арзамасцами во главе с Жуковским, говорит об их превосходном знании масонского обряда: хитон с раковинами, в который облекли Василия Львовича, соответствовал масонской мантии кандидата; «вервий союза, на пупе сходящийся в знак середоточения любви в едином фокусе» пародировал «золотую вервь шотландского масонства», знаменовавшую единодушие и единомыслие членов ордена; темная комната, куда привели «ветхого Пушкина», лохань, из которой его обрызгали, даже хлопущи, которые бросали ему под ноги, когда он поднимался с завязанными глазами по лестнице, — все эти шутовские атрибуты имели свои «прообразы» в ритуале [так, например, Ф. Я. Миркович вспоминал, что во время его посвящения в ложу СД ему под ноги бросали фельшфейера (*Миркович 1889: 26—27*)]. Очевидно, речи арзамасцев были написаны или по живым впечатлениям от масонских собраний (для этого в ту пору вовсе не обязательно было вступать в ложу), или на основе соответствующих обрядников.

Но посвящение Пушкина в Гении Арзамаса удалось не только благодаря остроумию и осведомленности Жуковского и его соавторов — оно было органичным и даже более того — необходимым для становления самого Арзамаса. Простодушного Пушкина, как вспоминал Вяземский, уверили, что это дружеское сообщество — «род литературного масонства» (*Арзамас 1994. I: 105*). Но в том-то и дело, что «уверовать» в это было не трудно, ибо, как справедливо заметил Вигель, «„Арзамас“ сделался пародией в одно время и домашних академий, и масонских лож, и тайных политических обществ» (*Арзамас 1994. II: 78*). Об арзамасских «заимствованиях» из масонской ритуалистики писали М. И. Гиллельсон, Б. М. Гаспаров, О. А. Проскурин. С. А. Фомичев обратил внимание на то, что «Арзамасское общество безвестных людей» возникло в год известного раскола в русском масонстве. Организационная реформа, вызвавшая этот раскол, по мнению исследователя, «в деятельности Арзамаса приобрела откровенно пародийные, игровые черты» (*Фомичев 1991: 160*).

Но не масонская, а литературная междоусобица была объектом арзамасской пародии. Арзамасцы стремились спроецировать каменщицкие обрядность и формы деятельности в литературную плоскость [уже давно в обществе говорили о вражде двух противоположных литературных «сект» (*Жихарев 1989, I: 194*)]. Получилось в прямом смысле «литературное масонство», то есть игровая литературная имитация «царственного искусства» (так шахматы имитировали военное сражение).

В самом деле, шуточная мифология Арзамаса может быть понята и как *литературный* аналог масонской. Есть Свет и Тьма, Разум и Глупость, Вкус и Безвкусица — и между ними идет непримиримая борьба. Защитники света и разума должны сплотиться и осмыслить себя и своих противников как определенные силы, выступающие в определенных формах. Арзамас создается и воспринимается его участниками как шутовской *литературный* Орден, цель которого, как и у масонов, достижение блага (но здесь: литературного, культурного). Арзамасцы — это «посвященные»; они проходят через обряд очищения от *литературной* «скверны»; получают, как розенкрейцеры, новые имена, но из *литературного* источника (баллады Жуковского); у них, как и у свободных каменщиков, свое летоисчисление, но основанное на *литературном* событии («Липецкий потоп»); в Арзамасе есть своя «темная хранина» и гроб-чернильница (*литературные* аналоги масонских атрибутов); здесь проводятся свои столовые (с гусем и без него) и похоронные: ложи (оплакивание *литературных* противников). Самих себя арзамасцы называют рыцарями или витязями, воспевают свои подвиги. Враждебная вкусу и здравому смыслу «Беседа» [уже имеющая структуру, легко уподобляемую не столько Государственному совету, сколько масонской иерархии: ср. «четыре Рядяда свободных полоумников халдейских» (*Арзамас 1994. I: 292*)] воспринимается как сборище «вольных каменщиков бессмыслицы» (там же, с. 291), строящих «Храм Ничтожества», дурного вкуса. Арзамасцы — это защитники Храма истинного вкуса, который

создал «отважный зодчий» Карамзин [см. показательное для этой литературной игры в масонство стихотворение П. Вяземского «Быль» (1818): «Язык отцов — тот устарелый храм; Карамзина сравним с отважным зодчим; С семьей же сов, друзья, и с прочим, прочим, Кого и что сравнить оставлю вам» (*Вяземский 1986: 117*)]. Рыцари в красных шапках, Гении Арзамаса, противостоят «рыцарю в картузе» (литературному староверу и известному противнику Карамзина П. И. Голенищеву-Кутузову) и «оратору вольных каменщиков» (Д. И. Хвостову) с братией.

В этом контексте становится ясным, почему именно Василий Львович, представлявший в одном лице духовного рыцаря-масона и литературного витязя-бойца, более других подходил для арзамасского ритуала (едва ли не самого известного события в истории общества!). В какой-то степени он помог состояться Арзамасу как «литературному масонству» (разумеется, этой стороной «многоликое» общество не ограничивается). Мавр (то есть Василий Львович) сделал свое дело, и обряд можно отменить. Пародию неинтересно дублировать.

Арзамасский розыгрыш никак не повлиял на отношение В. А. Пушкина к своему масонскому поприщу. Веселая литературская игра и серьезная каменщицкая деятельность не противоречили в его сознании друг другу и могли идти «параллельно»: литературная борьба и масонские «работы», очевидно, виделись ему двумя «театрализованными» формами служения просвещенного человека общему благу. Обе роли Василий Львович играл, что называется, самозабвенно — и каждую в свойственном ей «жанре». Другое дело, приходилось разрываться между Арзамасом и ложей. Так, любопытный и показательный эпизод произошел 15 марта 1816 года.

На вечер этого дня было назначено X ординарное собрание Арзамаса. Как известно, четверо членов общества собрались в доме Уварова, и Жуковский зачитал протокол предыдущего Арзамаса, на котором посвящали в Гении В. А. Пушкина. Самого новоиспеченного арзамасца не было, и члены общества, вознегодовав на него за то, что он, «не успев прикоснуться орудием сидения к седалищу Арзамаса, уже приподнял его с бесчинием и помышляет об отходе», разжаловали его из Вота в Плевалкина и наложили на него суровую епитимью (очевидный намек на известный факт биографии Пушкина). Пушкин все-таки пришел, но лишь «при конце присутствия»; его милостиво простили и даже избрали старостой (*Арзамас 1994, I: 343—347*). Настоящая причина его опоздания едва ли была уважительной в глазах членов общества: Василий Львович присутствовал на торжественном собрании совершенной и справедливой великой высокопочтенной Директориальной ложки Владимира к порядку, посвященном празднованию дня восшествия на престол Всеавгустейшего Монарха. И не только присутствовал, но и произнес, как гласит протокол, «речь, приличную нашему собранию и одушевленную свойственными каменщику желаниями Государю нашему, и заключил ее молитвою. Великий мастер и все братья <...> его благодарили

обыкновенными знаками» [ОР РГБ, ф. 147, т. I, № 8 (М.1885), л. 68об.—69]. Собрание завершилось в половине шестого вечера, и началась столовая ложка. По всей видимости, из-за последней Пушкин и не поспел к началу Арзамаса. Зато прибыл он как раз ко «вкусному ужину, за которым вместо гуся была его почтенная родственница остроногая стерлядь, заимствованная из обыкновенного садка и чародейством поваренного искусства получившая право гражданства в желудках их превосходительств» (*Арзамас 1994, I: 346—347*)...

Вскоре Василий Львович покинул Петербург. Но, судя по протоколам ложки Елизаветы, в мае-июне 1817 года он был в столице и посещал собрания. 7 июля было объявлено об отъезде брата Пушкина в Москву вместе с братьями Халчинским, Козьминным и Дмитриевым-Мамоновым [ОР РГБ, ф. 147, т. I, № 14 (М.1891), л. 86]. В масонской биографии Василия Пушкина началась новая пора.

3. В поисках манны

В ноябре 1817 года члены ложки ЕкД брата А. И. Дмитриев-Мамонов, А. Н. Садыков, А. П. Мансуров, Ф. Л. Халчинский и В. Л. Пушкин, находясь в Москве, по приглашению своей ложки и «по соизволению вел<икаго> Пр<овинциального> мастера, тогда также там бывшего, соединились и составили <ложу> под названием Ищущих Манны» [ОР РГБ, ф. 147, т. I, № 92 (1969), л. 84об.]. «Многие братья к ним пристали, — говорил в ложе Елизаветы ее ритор Н. С. Протопопов, — и сия ложка ежедневно более и более процветая, может служить примером правильности работ, единодушия и согласия братьев, и теперь уже считает до 40 членов. Сим важным преумножением союза нашего братьями усердными и ревностными мы обязаны вышеупомянутым членам ложки Елизаветы. Во уважение такового усердия их к общей пользе, сделано постановление, чтобы они оставались действительными членами ложки Елизаветы, по возвращении своем в С. Петербург вступили в права присвоенные сему званию» [ОР РГБ, ф. 147, т. I, № 92 (М.1969), л. 127об.]. В самом деле, в списках 1818—19 годов В. Л. Пушкин значится как член двух, московской и петербургской, лож.

Ложа Ищущих манны (далее *ИМ*) была еще более строгой и серьезной, чем «материнская» ложка Елизаветы. Во главу угла здесь ставились вопросы нравственного самоусовершенствования, борьба с так называемыми «темпераментальными недостатками» [так, мастер стула ложки С. П. фон-Визин, по словам мемуариста, «уцеломудрился» на шестом десятке (*Толстой 1881: 65*)], читались и обсуждались мистические сочинения (само название ложки указывает на ее мистическую направленность). Вся верхушка ложки, включая Василия Пушкина, имела рыцарское достоинство и входила в блистательный Капитул Феникса [причем имя В. Л. Пушкина значится в списке членов Капитула под № 25, что выше, чем у кого-либо из ложки *ИМ* — ОР РГБ,

ф. 147, т. 1, № 73 (М.1950), л. 84об.)). За исключением Василия Львовича, все высшие чины *ИМ* были «теоретическими братьями» и вплоть до 30-х годов собирались «в тиши» для мистических бесед. (Возможно, что и почтенный брат Пушкин посещал их собрания; по крайней мере близкое общение с мистиками настроило его на соответствующий лад). За работами ложи *ИМ* пристально следили почетные члены известные масоны П. И. Голенищев-Кутузов, Ф. П. Ключарев, П. Я. Титов, Р. С. Степанов. Речь при открытии *ИМ* читал ритор Великой Провинциальной ложи ревностный масон А. Н. Муравьев (ОР РГБ, ф. 14, № 368).

На учредительном собрании *ИМ* 2 декабря 1817 года В. Л. Пушкин был избран секретарем ложи [ОР РГБ, ф. 147, т. 1, № 16 (М.1893), л. 316об.]. Как брат-учредитель и секретарь он принял участие в торжественном шествии во время обряда инсталляции. Приведем соответствующий (весьма выразительный) фрагмент из протокола:

Вперед шел Великий Обрядоначальник с обнаженным мечем.

За ним учредители по два в ряд начиная с младших.

После них Учредители избранные в чиновники и офицеры несли:

братя Камынин и Зверев — ковер

брат Долгополов — меч

брат Фролов — знаки на подушке

брат Пушкин — Список и печать

брат Садьков — Законы

брат Курбатов — Акты

брат фон-Визин — Циркуль

брат Дмитриев-Мамонов — наутольник

оба Великие Надзиратели — по незажженной свече

Великий Провинциальный Мастер — заажженную свечу.

При восходе их в храм все братья находившиеся стояли в порядке и началась приятнейшая музыка.

По совершении трех путешествий во круг храма, музыка престала, учредители расположились около того места, которое определено для ковра <...> (ОР РГБ, ф. 14, № 368, л. 4—4об.).

Думается, арзамасским друзьям Василия Львовича это величественное маскарадное шествие доставило бы большое удовольствие. Но Арзамас догорел. Арзамасцы разъехались по делам службы. Василий Львович, уже перешагнувший порог пятидесятилетия, остался один. В письмах к Вяземскому 1817—1819-х годов он постоянно жалуется на скуку, невнимание друзей и свою подагру (см. Пушкин 1983). «Собственная песня его как бы была вместе с тем слета, — говорит биограф В. Л. Пушкина В. П. Авенариус. — <...> Что оставалось ему, как не искать утешения в сладостях жизни — в еде и питье, которых он всегда был завзятым поклонником» (Авенариус 1882: 623). Хотя жизнь Василия Львовича и представляла, судя по его письмам к Вяземскому, «одних обедов длинный ряд», суждение Авенариуса нуждается в существенной поправке. «Параллельно» этой светской, разгульной и суетной жизни шла другая — серьезная, благочестивая, «духовная». Пушкин посещает почти все собрания ложи в течение двух лет,

ревностно исполняет обязанности вверенных ему должностей, занимается благотворительностью (см. о взносах его в кружок бедных: ОР РГБ, ф. 14, № 370, л. 67об.). Василий Львович растет в чиновничьей иерархии ложи: секретарь, второй стуарт (страж), затем первый стуарт ложи (ОР РГБ, ф. 14, № 368, л. 15, 36). Видимо, торжественные и благочестивые работы воодушевляли стареющего поэта, не хотевшего смириться с тем, что «песня его спета». 24 июня 1819 года, в день святого Иоанна Крестителя — патрона всех свободных каменщиков, — «почтенный б<рат> Пушкин, — говорит в протоколе, — читал стихи сочиненные им в сей Высочайше торжественный день» (ОР РГБ, ф. 14, № 368, л. 31об.). Это была та самая «торжественная песнь», которая хранится ныне в арсеньевском фонде РГБ.

Написанная в типичной для поэтов-каменщиков восторженно-назидательной манере, особым «масонским слогом», она является, на наш взгляд, не просто профессиональным масонским стихотворением, излагающим основные постулаты и символы, но интереснейшим психологическим документом, характеризующим «внутреннего» Василия Львовича. По крайней мере кажется несомненным, что Пушкин верит в то, о чем «поет» (хотя бы пока поет): в горний свет, сияющий для ищущих премудрости, в стремление к истине и совершенству, в счастье уверовавшего и совершенствующегося человека...

Замечательно, что Пушкин, судя по протоколу, сам прочитал это стихотворение, в то время как ритуал предписывал читать такие стихи Великому мастеру ложи (Соколовская 1906: 846—847). Очевидно, Пушкину была оказана большая честь, — свидетельство признания его масонских, литературных и, возможно, декламаторских заслуг и талантов (ученик Тальма!). Хорошо известно, как любил Василий Львович читать свои произведения, и если учесть, что нынешняя его аудитория состояла из видных масонов, почтенных братьев и зеленой масонской молодежи, несложно представить, как приятно была ему оказанная «любезность».

Показательна «эволюция» масонских пристрастий Василия Пушкина: в ложе Соединенный друзей он воспевал дружбу, удовольствия жизни, служение отчизне и государю; в ложе Елизаветы к добродетели — произносил речи о добродетелях и пороках; в ложе Ищущих манны — пел о духовных исканиях каменщиков («Мы ищем манны, ожидаем, // Трудимся, чтоб ее вкусить»). В каждой из перечисленных лож ему удалось сыграть роль образцового масона, идеального выразителя общего духа.

Весьма симптоматично, что в своей «торжественной песне» В. Л. Пушкин ориентируется на ставшую классической в масонской среде оду ко дню св. Иоанна, написанную в 1803 году... ярким литературным противником Василия Львовича и всех арзамасцев известным масоном П. И. Голенищевым-Кутузовым. Пушкин заимствует из нее целые фрагменты!

Сравните:

Будь в духе правднует ты ныне,
Да торжество родится в нас,
Да мы во внутренней пустыне
Усальшым вопиющй глас.

П. Голенищев-Кутузов (Соколовская 1906: 854—855)

Земное все оставим ныне,
Сияет горний свет для нас!
Да в внутренней своей пустыне
Услышм вопиющей глас!
В. Пушкин

Существуют, оказывается, такие сферы, где арзамасский староста Пушкин может подражать ярчайшему представителю «другой секты в литературе» (как говорил язвительный кузен Василия Львовича А. М. Пушкин) (*Жихарев 1989, I: 194*). В масонской поэзии имелись свои правила, свои ориентиры — здесь авторитет П. Голенищева-Кутузова был очень высок [в собрании масонских песен, где находится пушкинское стихотворение, хранится пять копий оды Кутузова разных лет! (ОР РГБ, ф. 14, № 338)].

Возможна, впрочем, и другая версия пушкинских «заимствований» (в духе времени и в соответствии с характером Василия Львовича). Известен рассказ С. П. Жихарева о том, как однажды Кутузова признали лучшим, нежели В. Л. Пушкин, сочинителем экспромтов (*Жихарев 1989, I: 194*). Суровый масон в свое время *перещеголял* галантного Пушкина — не попробовал ли Василий Львович взять своеобразный реванш на поле противника и «*перемасонить*» старого каменщика?

«Некоторые оды, прочитанные во время празднества, — пишет в статье о стихотворениях ко дню св. Иоанна Крестителя Т. О. Соколовская, — поступали в масонский архив и забывались, но ныне, пришедшиеся „по мысли“ братьям, включались в списки масонских песен для последующего употребления во время собраний, оды перекладывались на музыку и пелись братьями хором» (*Соколовская 1906: 847*). Такой была и судьба «торжественной песни» Пушкина. Она вошла («потеряв» название и указание на авторство) в сборник песен («Новая книжка»), о котором говорилось в начале статьи. По всей видимости, это тот самый сборник, тайно отпечатанный в Университетской типографии П. А. Курбатовым, мастером стула ложи *ИМ*, о котором писал в своих мемуарах граф М. В. Толстой. Встречается песня Пушкина и в рукописных сборниках начала 1820-х годов (ОР РГБ, ф. 14, № 345, л. 15об.—16об.; ф. 267, № 28, ед. хр. 15, л. 5об.—6об.). Исполнялась она хором «под звуки органов, нарочно заказанных», на голос известного масонского гимна «(О вы, которых цепь священна...» (ОР РГБ, ф. 14, № 345, л. 14об.—15). Установленная дата ее написания позволяет хотя бы приблизительно определить время появления самого курбатовского сборника — наиболее полного печатного собрания масонских песен в России: между июлем 1819 и июлем 1821 года (строжайший запрет легально или тайно печатать масонские песни и другие сочинения)...

Из протоколов *ИМ* следует, что интерес Пушкина к ложе угасает где-то к середине 1820 года. В 1822 году ложи закрыли, и каких-либо сведений о «работах» Пушкина у нас нет. Тем не менее едва ли он полностью отошел от московского кружка каменщиков, продолжавшего собираться в доме

Петра Курбатова. Курбатов был в числе тех, кто провожал скончавшегося 20 августа 1830 года В. Л. Пушкина в последний путь. Надпись на могиле Василия Львовича на кладбище Донского монастыря намекает на многолетнюю борьбу покойного с грехом (напомним: одно из основных направлений деятельности ИМ): «*Душа его теперь покойна и радостна ибо получила в отпущение вины своя освобождение от владычества греха*» [как не похожа эта *настоящая*, последняя, эпитафия Пушкина на его многочисленные шуточные литературные автоэпитафии, которые он очень любил писать: «Здесь Пушкин наш лежит; о нем скажу два слова: Он пел Буянова и не любил Шишкова» (1816; *Арзамас 1994, II: 179*)!].

Слухи о благочестии и добротолубии В. Л. Пушкина жили в московском обществе и после его смерти. Сохранило их и семейное предание. Странный случай, рассказанный внучатым племянником В. Л. Пушкина Л. Н. Павлицевым (мемуаристом, как известно, с большой фантазией) уместно вынести в эпилог нашего повествования: похожая одновременно и на «серьезное» житие масона-подвижника, и на «маскарадную» пародию-мистификацию, эта явно не верифицируемая история, как представляется, лучше всего замякает масонский сюжет «биографического мифа» колоритнейшего героя замечательной эпохи.

**«Сон Ольги Сергеевны по поводу болезни ее дяди,
который она называла пророческим видением»**

Однажды Ольге Сергеевне «приснилось, будто бы Василий Львович появился перед нею в костюме адепта одной из находившихся прежде в Москве лож „вольных каменщиков“ (членом которой он в действительности состоял в начале двадцатых годов нынешнего века), одетый в белую мантию с вышитыми масонскими символическими изображениями. Василий Львович — точнее его призрак — держал в правой руке зажженный светильник, а в левой — человеческий череп.

— Ольга, — сказал призрак, — я пришел тебе объявить большую радость. Меня ожидает в среду, двадцатого августа, невыразимое счастье. Посмотри на белую мантию: знак награды за мою беспорочную жизнь; посмотри на зажженный в правой руке светильник — знак, что всегда следую свету разума; посмотри и на этот череп — знак, что помню общий конец и разрушение плоти. — На вопрос же племянницы, какое ожидает его счастье, призрак, исчезая, ответил „ни болезни, ни печали“, и ответил как ей показалось, особенно громко, отчего она проснулась и долго не могла опомниться под влиянием противоположных чувств: скорби, страха и радости¹.

Не прошло трех недель после описанного сновидения, как Василий Львович Пушкин отошел в вечность, именно в среду двадцатого августа 1830 года» (*Павлицев 1890: 220*).

Примечания

- ¹ Настоящая статья является переработанным и расширенным вариантом моего доклада на VII Тьяняновских чтениях 1994 г. Основные положения доклада изложены в заметке: И. Ю. **Визницкий**. Массонская песнь В. Л. Пушкина // VII Тьяняновские чтения: Тезисы и материалы для обсуждения. Рига - Москва, 1996 (в печати).
- ² Как показвал Ю. М. Лотман, предсмертный жест Василия Львовича приобретает в глазах современников историческое значение через отождествление его либо с повой умирающего воина (версия А. С. Пушкина), либо с легендой о смерти Анакреона, подавившегося виноградной косточкой, — о «легкомысленном поэте, легкомысленно встречающем переход к вечности» (версия Анненкова) (*Лотман 1994: 206*). Обе версии смерти В. Л. Пушкина, рассмотренные исследователем, имеют ярко выраженный иронический характер и являются производными литературной репутации автора «Опасного соседа». «Серьезную» версию, выдвинутую Павлищевым, Лотман не затрагивал. Между тем именно она позволяет поставить вопрос о различных точках зрения на жизнь и характер В. Л. Пушкина, бытовавших в различных общественных кругах его времени.
- ³ Сам В. Л. Пушкин, подобно знаменитому герою Фигаро, считал себя лучше (то есть — сложнее) своей светской репутации. В «Мыслях и характерах» (Российский музей. М., 1815, № 12) он жаловался на превратное мнение о себе, сложившееся в свете: «Я кружусь в обществах, и многие думают, что рассеянность есть моя ступия; но кому известно, что возвращаясь я часто домой с утомленным сердцем и с унылою душою? Докавательство, что нет ничего обманчивее наружности» (*Арвмас 1994, II: 121*).
- ⁴ Тема масонской речи Василия Львовича корреспондирует со следующим афоризмом из его «Мыслей и характеров», напечатанных в декабрьском номере «Российского музея» 1815 года (цена. разр. 1 ноября 1815 г.): «Красноречие есть прекраснейший дар Неба. Блажен тот, кто употребляет его в пользу добродетели» (*Арвмас 1994, II: 116*). Эта «мысль» вполне могла входить в его речь о добродетелях каменщиков.
- ⁵ Подобные истории пользовались большой популярностью в кругу вольных каменщиков. Ср., например, следующее «Видение одного масона» из собрания масонских рукописей РГБ: «Один недавно умерший весьма известный брат привиделся одному своему знакомому брату, еще не знавшему о его кончине. Умерший был мрачен и когда тот спросил его, почему он таков? то получил краткий ответ: я, брат, вступаю в хладную вечность» [*ОР РГБ, ф. 147, т. I, № 148 (М. 2025), л. 71*].

Литература

- Авенариус 1882* — **Авенариус В. П.** Василий Львович Пушкин. Биографический очерк // Исторический вестник. 1882. Т. III. С. 606—624.
- Анненков 1874* — **Анненков П. В.** Александр Сергеевич Пушкин в александровскую эпоху: 1799—1826. СПб., 1874.
- Арвмас 1994* — **Арвмас:** Сборник в двух книгах. М., 1994.
- Батюшков 1885—1887* — **Батюшков К. Н.** Сочинения: В 3 т. СПб., 1885—1887.
- Витель 1928* — **Витель Ф. Ф.** Записки. Ч. 2. М., 1928.
- Вяземский 1986* — **Вяземский П. А.** Стихотворения. Л., 1986.
- Вяземский 1992* — **Вяземский П. А.** Записные книжки. М., 1992.

- Дружинин* 1985 — *Дружинин Н. М.* Избранные труды: Революционное движение в России в XIX в. М., 1985.
- Жихарев* 1989 — *Жихарев С. П.* Записки современника; Воспоминания старого театрала: В 2 т. М., 1989. Т. I.
- Карамзин* 1866 — Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитрневу. СПб., 1866.
- Лотман* 1994 — *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII— начало XIX века). СПб., 1994.
- Масонство* 1914 — Масонство в его прошлом и настоящем. СПб., 1914. Т. II.
- Миркович* 1889 — *Миркович Ф. Я.* Его жизнеописание. СПб., 1889.
- Михайловский* 1900 — Из воспоминаний Михайловского-Данилевского. 1822 год // Русская старина. 1900. Т. 103. № 9. С. 629—649.
- Павлицев* 1890 — *Павлицев Л. Н.* Из семейной хроники; Воспоминания об А. С. Пушкине. М., 1890.
- Песни* — Песни <масонские>. Б. м. и б. г.
- Пиксанов* 1911 — *Пиксанов Н.* Дядя и племянник // А. С. Пушкин. Собрание сочинений. Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1911. Т. V. С. LXXVII—LXXII.
- Пушкин* 1811 — *Пушкин В. А.* Два послания. СПб., 1811.
- Пушкин* 1983 — Письма В. А. Пушкина к П. А. Вяземскому // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1983. Т. XI. С. 213—249.
- Пыпин* 1916 — *Пыпин А. Н.* Русское масонство. XVIII и первая четверть XIX вв. М., 1916.
- Соколовская* 1905 — *Соколовская Т. О.* Из масонских песен. Песни Les Amis réunis // Русский архив. 1905. Кн. III. С. 285—288.
- Соколовская* 1906 — *Соколовская Т. О.* Иоаннов день — масонский правдик // Море. 1906. № 23—24. С. 846—863.
- Томашевский* 1956 — *Томашевский Б.* Пушкин. Кюга первая (1813—1824). М.; Л., 1956.
- Толстой* 1881 — Воспоминания графа М. В. Толстого. <Ложа «Ищущих манны»> // Русский архив. 1881. Кн. II. С. 57—67.
- Фомичев* 1991 — *Фомичев С. А.* Пушкин и масоны // Русская литература. 1991. № 1. С. 156—165.
- Халчинский* 1900 — *Халчинский М. Е.* О влиянии В. А. Пушкина на поэтическое творчество А. С. Пушкина // Харьковский университетский сборник. В память А. С. Пушкина (1799—1899). Харьков, 1900. С. 351—422.
- Черейский* 1989 — *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. Л., 1989.

К ранней биографии А. С. Хомякова (1810—1820)

Н. Н. Мазур (Москва)

Вообще для биографа чрезвычайно важно смотреть прямо в лицо герою своему и иметь доверенность к его благодатной природе. Позволено трепетать за каждый шаг младенца, но шаги общественного деятеля, отыскивающего простора и достойной славы своим способностям, <...> не могут быть измеряемы соображениями педагогического рода.

П. В. Анненков. Литературные воспоминания.

Для биографий первых славянофилов более всего характерны две черты — очень высокая значимость, которая традиционно придается им при исследовании учения в целом, и довольно низкая документированность. Повышенная «идеологическая» значимость биографий следует из характера самого славянофильского учения — не столько цельной историко-философской теории, сколько проповеди нового мировоззрения, основанного на интуитивном знании народного духа и православной религиозности. Первые биографы — если не единомышленники, то сочувственники славянофилов — стремились представить в их биографиях образец развития именно такого мировоззрения. Кроме идеологических мотивов, ими руководило понятное стремление целостностью и последовательностью жизнеописания восполнить фрагментарность и незавершенность славянофильских текстов. Биография таким образом встраивалась в структуру всего учения. Так, например, в трудах о Хомякове постоянно подчеркивалась неизменность его характера и взглядов, а в описании жизненного пути Киреевского особое внимание уделялось его увлечению немецкой философией, преодолению этого влияния и религиозному обращению. За подобными акцентами ясно читается схема двух путей становления славянофильского мировоззрения — «органического», вырастающего из русской культурной и общественной традиции, и «переломного», связывающего славянофильство с европейской романтической культурой¹. Идеологические соображения сказались и на отборе документального биографического материала, в случае с Хомяковым и без того чрезвычайно скудного.

Впрочем, невысокая достоверность существующих биографий Хомякова объясняется не только идеологизаторскими усилиями биографов: они часто всего лишь развивали темы, заданные им самим. Сразу после смерти Хомякова в 1860 г. П. Н. Бартенев создал его первую биографию, опираясь при этом, главным образом, на рассказы самого Алексея Степановича. Состоявшая отчасти из фундаментальных идеологем («патриархальный быт», «русское воспитание»), отчасти из иллюстрировавших их анекдотов (полемика Хомякова-ребенка с аббатом, мечты его в десятилетнем возрасте «бунтовать славян»), биографическая схема Бартенева легла в основу всех последующих жизнеописаний Хомякова. Заслуживают отдельного исследования как степень сознательного влияния Хомякова на создание будущего текста своей биографии, так и история последующего развития и функционирования его «житийного» жизнеописания. Такое исследование тем более необходимо, что несмотря на отмеченную в современных работах слабую достоверность некоторых эпизодов в первых биографиях, авторитетность традиционной биографической схемы в целом остается по-прежнему высокой¹.

Несущей идеей этой схемы является утверждение того, что славянофильские убеждения Хомякова были естественным следствием его воспитания в русском и православном духе и оставались неизменными в течение всей его жизни. Таким образом, единством биографии подтверждается исключительная цельность натуры Хомякова, также провозглашенная его единомышленниками и первыми биографами (*Завитневич 1902: 91, Хомяков 1904: 123, Бердяев 1912: 30*).

Обычно утверждается, что первым обстоятельством, определившим мировоззрение ранних славянофилов, было их происхождение и семейный уклад: все они принадлежали к московским дворянским семьям, сохранившим традиции «патриархального быта» и православной религиозности (*Бартенев 1860: 29—30; Калюпанов 1889: 8; Лясковский 1897: 8; Завитневич 1902: 81—82; Бердяев 1912: 16; Флоренский 1916: 173—176*). Хомяков, как неизменно подчеркивают его биографы, знал своих предков наперечет за 200 лет и в особенности дорожил одним из них — любимым подскольничим царя Алексея Михайловича (*Бартенев 1860: 29—30; Барсуков 1889: 29; Завитневич 1902: 80; Кошелев 1994: 16—17*). Хранительницей «патриархального быта» в семье Хомяковых считается мать, ей же приписывают главную роль в воспитании детей. Отец — знаток французской литературы, человек образованный, но слабый характером, неудачливый игрок, по мнению биографов «не мог пользоваться в семье авторитетом, а потому и влияние его на детей не могло быть велико» (*Завитневич 1902: 81*). Мать, раздраженная громадными карточными проигрышами мужа, перевела имение на свое имя и разъехалась с ним, поселившись с детьми в селе Богучарово; впоследствии именно ей удалось восстановить расстроенное состояние. Отец «вторую половину жизни <...> прожил фактически отделенно от детей» (*Кошелев 1994: 27*). Предполагается, что именно мать воспитывала детей в крепости веры и любви ко всему русскому. Таким

образом, мировоззрение отца отождествляется со слабым европейским влиянием, а матери — с органическим русским началом (*Лясковский 1897: 7—8; Завитневич 1902: 84; Бердяев 1912: 33—34; Кошелев 1994: 26—27*). Принято считать, что Хомяков в юности вошел в круг «московских юношей», увлеченных немецкой философией, участвовал в создании и издании «Московского вестника» (а затем в «Московском наблюдателе», «Москвитянине» и «Московском сборнике»). Он рано отказался от службы и предпочел петербургской карьере московскую жизнь «природного, коренного, столбового *русского барина*» (*Кошелев 1994: 21*).

Важным элементом идеологизации является отчетливо «московский» характер биографии Хомякова: Петербург в ней является «чужим» пространством и идеологически, пребывание же там таит в себе угрозу конфликта. Сам Хомяков любил рассказывать историю о том, как мальчиком привезенный в Петербург, он решил, что это город языческий, в котором его заставят переменить веру (*Бартенев 1860: 30—31, Завитневич 1902: 86—87*). В 1824—25 гг. во время службы в Петербурге он едва не оказался причастен к заговору декабристов, но умение сохранить свою позицию и своевременный отъезд за границу спасли его (*Завитневич 1902: 93—94; Хомяков 1988: 13*). Когда же в 1832 г. Хомяков привез в Петербург «Димитрия Самозванца», холодный прием Пушкина заставил его покинуть город и пятнадцать лет в него не возвращаться (*Кошелев 1994: 54*). Трудно однако не заподозрить, что такое распределение ролей между двумя столицами порождено не столько историко-биографическими реалиями, сколько ретроспективной проекцией на биографию оппозиции Москвы и Петербурга, занимавшей важное место в славянофильском учении. Реальное соотношение «московского» и «петербургского» вариантов развития биографии Хомякова, как мы увидим дальше, было далеко не столь однозначным.

Немалое число подобных идеологических конструкций в традиционных жизнеописаниях Хомякова обнаруживается уже при критическом анализе их текстов. Целью настоящей работы является уточнение некоторых опорных (и наиболее идеологизированных) элементов биографии А. С. Хомякова и введение новых документальных материалов, необходимых для ее реконструкции. В работе рассматривается ранний «дославянофильский» период его жизни — до середины 1830-х гг., когда первые «объективные» следы славянофильских убеждений появляются вначале в поэзии, а затем в публицистике Хомякова. Поскольку число писем самого Алексея Степановича в этот период было чрезвычайно мало, главной опорой становится семейная переписка Хомяковых, находящаяся в отделе письменных источников Исторического музея, а также письма его отца Степана Александровича и старшего брата Федора, хранящиеся в других архивах.

Легко понять, какое имплицитное значение биографы вкладывали в рассказ о древности рода Хомяковых и связи его с допетровской Русью. Примечательно, что все они писали о непрямом предке Хомякова — любимце

царя Алексея Михайловича, но ни один из них — по незнанию или нежеланию — не говорил о другом — прямом и значительно более знаменитом предке Хомякова — его прапрадеде по материнской линии Иване Ивановиче Бибикове¹. Выдвинувшийся при Петре I и назначенный им в 1723 г. обер-прокурором Сената, при Екатерине I по личному указу императрицы он стал президентом ревизион-коллегии (а позже — камер-коллегии), участвовал в движении против верховников и закончил свои дни при Елизавете правителем Малороссии². Для нас, впрочем, важнее установить, когда именно вопрос родословной начинает играть особую психологическую или идеологическую роль в мировоззрении самого Хомякова. Полное отсутствие документов, которые свидетельствовали бы о его интересе к истории рода до 1840-х гг., придает любым суждениям по этому поводу характер гипотезы. В такой ситуации единственной опорой может быть общее отношение к категории «древности рода» в интересующую нас эпоху. Учитывая эволюцию этого отношения в первой половине XIX в., увлечение Хомякова родовой историей следует относить, на наш взгляд, к 1830-м годам.

Хорошо известно, что понятие «древности рода» утратило свое социальное («карьерное») значение уже к середине XVIII в. (оговоримся, что речь идет только о процессах, происходящих внутри сословных границ). Начало этому было положено упразднением местничества в 1682 г., затем введение петровской Табели о рангах и размывание границ старой аристократии вследствие дворцовых переворотов, фаворитизма, появления в России массы более или менее родовитых иностранцев, — привели к полному смещению старой родовой иерархии. Параллельный процесс происходил и в культуре — вначале Просвещение с идеей превосходства этической иерархии над социальной, а затем романтизм с культом исключительной личности, — лишили древность рода культурной ценности. Для культурного героя, выдвинутого эпохой Наполеона и наполеоновских войн, также было гораздо естественнее гордиться собственными заслугами, чем длиной родословной³. Встречавшиеся исключения из общего правила чаще всего оказываются связаны с ситуацией самоидентификации дворянина в отношениях с другими фамилиями или с властью. Таков, например, случай М. А. Дмитриева-Мамонова, который бережно хранил реликвию, указывавшие на особое положение его семьи по отношению к царствующей династии (*Лотман 1992: 323*). Общее отношение к родословной, как кажется, начинает меняться в 1830-е гг. — эпоху всеобщего увлечения историей (и в том числе историей допетровской Руси), когда под влиянием различных обстоятельств и происходит явное возрождение интереса к «древности рода».

Семья Хомяковых не принадлежала к «обломкам игрою счастья обиженных родов»; их двухсотлетнее дворянство⁴ не было маркированным по сравнению с другими дворянскими фамилиями, внесенными, как и Хомяковы, в шестую часть родословных книг (роды, доказавшие свое благородное происхождение до 1685 г.). Кроме того, нам ничего не известно об особых

обстоятельствах, которые могли бы спровоцировать ранний интерес Хомякова к своей родословной. Для 1810—20-х гг. этот вопрос был вообще мало актуален. С «практической» (карьерной) точки зрения гораздо важнее было родство с чиновной, военной или придворной аристократией, положение в авторитетной среде и имущественный статус. По московским меркам семейство Хомяковых относилось к «лучшему обществу» — основную роль в этом играли, по-видимому, светские связи отца Алексея, Степана Александровича, — постоянного члена, а в 1812 г. и старшины Английского клуба, что для Москвы было верным признаком определенного авторитета⁷. Заметим, что хотя С. А. Хомяков и любил Петербург, и нередко туда ездил, но по положению и связям он принадлежал, конечно, к московскому кругу. Напротив, «важная» родня матери Хомякова — ее двоюродные братья И. В. Шатилов и П. Н. Беклемишев — сделали успешную карьеру в Петербурге и там, насколько могли, способствовали служебным успехам племянников — Федора и Алексея⁸. Впрочем для действительно быстрой и блестящей карьеры их помощи и связей подчас не хватало⁹.

С формальной точки зрения состояние Хомяковых было довольно значительным — им принадлежало более тысячи душ в различных губерниях и собственный двухэтажный дом в Москве. Однако уже от деда А. Ф. Хомякова, известного в Москве «по своему достатку и неводержимой жизни»¹⁰, имение было унаследовано расстроеным, а жизнь на широкою ногу, неумелое ведение хозяйства и воровство управляющих при С. А. Хомякове усугубили положение¹¹. Экономические таланты матери Хомякова Марьи Алексеевны биографами значительно преувеличены. Прежде всего состояние было разделено между ею и мужем только в 1826 г. (оба сына — старший Федор и младший Алексей — принимали активное участие в спасении имения от кредиторов)¹². Управление имением после раздела давалось ей нелегко («тебе надобно теперь не только хозяйством заняться, — наставлял Федор Алексея в январе 1828 г., — но привести его в такой порядок (ежели ты теперь в Богучарове останешься), чтобы маменька сама могла им без труда и без страха управлять»)¹³. Вначале Марья Алексеевна недостаточно доверяла младшему сыну и слишком полагалась на обманывавших ее управляющих, но впоследствии отчасти благодаря ее крайней бережливости, отчасти потому, что к управлению имениями в середине 1830-х гг. был допущен Алексей, все долги были выплачены и состояние восстановлено¹⁴. Однако в 1820-е гг. содержание двух сыновей в Петербурге — Федора на дипломатической службе, а Алексея в гвардии, вызывало немалые затруднения. Отец был щедр, но сам вечно не досчитывался денег, мать выделяла их чрезвычайно скупно, и Алексею часто приходилось прибегать к посредничеству старшего брата, умевшего уговорить маменьку на расходы¹⁵. Похоже, что до середины 1830-х гг. Хомяков практически не располагал собственными средствами, что, как мы увидим дальше, неоднократно сказывалось на выборе им того или иного варианта развития собственной биографии.

Традиционное представление о распределении родительских ролей в семье Хомяковых — безвольный мот-отец, отлученный женой от семьи, и распоряжающаяся всеми делами непреклонная духом мать — совершенно не соответствует действительности. Окончательный разъезд родителей и неформальный раздел имений произошли, как мы уже говорили, не ранее 1826 г. Ему, по-видимому, предшествовал длительный период размолок, разъездов на лето и воссоединения семьи зимой в Москве. Марья Алексеевна называла себя человеком, «пережившим глубокие раны сердца»²¹, Степан Александрович утверждал, что все ее «осуждения всегда невольно напоминают басню о волке и ягнценке»²². Однако несмотря на постоянное недовольство Марьи Алексеевны мужем и упреки в его адрес, в решающие моменты ответственные родительские функции доверялись отцу. Именно он повез детей в 1815 г. учиться в Петербург, а в 1822 г. — Алексея в полк, у него же в 1824 г. Алексей просил разрешения выйти в отставку²³. Все имеющиеся сведения о его характере и биографии свидетельствуют о том, что и в обществе и в собственном семействе Степан Александрович играл вполне достойную роль.

Он служил при Екатерине в лейб-гвардии Конном полку и вышел в отставку поручиком «за болезнью» в декабре 1796 г. (отметим, что в этот же полк в 1822 г. удалось перевести Алексея)²⁴. Отказавшись от службы, он предпочел карьере иную форму социального успеха, основанную на общественном авторитете. Невысокий чин и умеренное состояние не мешали ему быть избранным в Москве старшиной Английского клуба, а в Сычевском уезде Смоленской губернии — предводителем дворянства²⁵. Примечательно, что сыновья не подвергали сомнению такую форму общественного признания. Так Федор рассказывал о своем знакомстве с А. Л. Нарышкиным: «он сам первый ко мне подошел, вошел со мной в разговор, говорил мне, что он знал Папиньку, но мне кажется, что он чуть ли не ошибается и не говорит ли против другого Хомякова: очень бы неместно было, ежели бы вместо умного гвардии поручика он мне в батюшки пожаловал дурака генерала»²⁶. Алексей же, решившись в 1830-е гг. предпочесть карьере частную жизнь и общественный авторитет, в сущности повторил — в иную эпоху и с иными последствиями — выбор отца.

Светскому успеху Степана Александровича способствовали его общительность, любезность и немалая образованность²⁷. Обширную начитанность сыновей, по-видимому, следует приписывать влиянию отца, хорошо говорившего по-французски и по-немецки и собравшего прекрасную библиотеку²⁸. Подчеркиваемый биографами европейский характер образованности Степана Александровича, как оказалось, совершенно не мешал ему быть патриотом вполне в духе своего времени. Он очень интересовался российской словесностью²⁹, письма писал принципиально по-русски и любил при случае щегольнуть знанием народных обычаев³⁰. Во время войны 1812 г. он проявил немалое мужество и щедрость: сам увозил раненых с поля боя в

госпиталь, который устроил в своем смоленском имении, а после выздоровления не скупясь снабжал их всем необходимым, в том числе и деньгами²⁹.

Круг интересов Степана Александровича был очень широк: он увлекался философией³⁰, математикой, гомеопатией, и изобретал собственные способы излечения болезней³¹. Любопытно, что все эти увлечения, вместе со страстью к охоте и к картам, разделял с отцом Алексей³². Кроме того, Степан Александрович единственный в семье гордился поэтическим призванием Алексея и даже оплачивал издание его драм³³. По сохранившимся письмам Хомякова к отцу кажется, что с ним он говорил свободнее и откровеннее, чем с матерью³⁴.

На основании благодарных отзывов Хомякова о матери биографы создали образ женщины необыкновенно сильного характера, которая пользовалась непререкаемым авторитетом у детей и сумела воспитать в них крепость веры и патриотизм. Марья Алексеевна была действительно очень набожна: она соблюдала все посты, регулярно отправлялась на богомолья и терпеть не могла учений масонского и пиетистского толка³⁵. Однако даже один из биографов-апологетов замечал, что Марья Алексеевна «доходила во внешних выражениях своей набожности до крайних пределов» (*Лясковский 1897: 30*). В строгости соблюдения обрядов мать, действительно, могла быть образцом для Алексея. Но в целом его «умное православие» имело мало общего с доходившей до суеверия набожностью матери³⁶. Не следует приписывать Марье Алексеевне и чрезмерного русофильства: она переписывалась с детьми по-французски, которым владела вполне свободно³⁷, к дочери Анне взяла гувернантку англичанку, а к сыновьям приглашались учителя иностранцы. Патриотизм ее носил вполне государственный характер — она восхищалась Петербургом³⁸, не подвергала сомнениям государственную иерархию и не отделяла государственной службы от «служения отечеству»³⁹. От сыновей она желала прежде всего успешной служебной карьеры, поэтому очень гордилась старшим сыном Федором, а после его ранней смерти не переставала ставить его в пример младшему. Впоследствии она не могла простить Алексею Степановичу либерального образа мыслей, нежелания служить и политически опасной бороды⁴⁰.

Марья Алексеевна обладала суровым и властным характером, от которого немало страдали все окружающие⁴¹. Получив во временное владение родовую вотчину мужа — село Богучарово, она запретила ему там появляться («очень хочу видеть Анету, — робко писал ей в 1829 г. муж, — сказал бы и вас, но вам сие может быть неприятно»⁴²), повела себя в нем полновластной хозяйкой и, распоряжаясь, совершенно не щадила чувства Степана Александровича. Взявшись за перестройку богучаровской церкви, она распланировала ее так, что могилы его родителей остались вне церкви, и несмотря на просьбы мужа плана не изменила⁴³. (Однако разрыва отношений между супругами не произошло: они продолжали переписываться (подчас с каждой почтой); письма Марьи Алексеевны обычно содержали упреки в неоправданных тратах, жалобы на здоровье и хозяйственные новости. Степан Алек-

сандрович оправдывался, отшучивался, сетовал на плохое управление жены и давал советы. Вообще во всей ситуации с разделом имущества Степан Александрович повел себя вполне достойно. Обременив состояние долгами, он добровольно передал управление лучшей частью имущества жене⁴¹. Заметим, что сыновья оценили эту жертву, не приняли в споре ничьей стороны и стремились к примирению родителей⁴². Поселившись отдельно, они посещали отца с такой же частотой, как и мать, относились к обоим родителям с почтением, однако не слишком прислушивались к их наставлениям⁴³.

Описанная семейная ситуация значительно отличается от представлений о «патриархальном быте», в котором якобы рос Хомяков. Не выдерживает проверки и гипотеза о «русском воспитании», повлиявшем в последующем на его славянофильские воззрения. «Русское воспитание» было одной из любимых теорий русских просветителей, которая приобрела особую популярность во время наполеоновских войн⁴⁴. Как предполагалось, в основе такого воспитания должна была лежать строго православная религиозность, а в образовании — последовательное предпочтение русской культуры и русских учителей иностранцам. Однако в реальности в эту эпоху такое воспитание встречалось нечасто и никак не гарантивало развития в будущем славянофильских воззрений (убедительный пример тому — Д. Н. Свербеев, который хотя и был воспитан на церковных книгах и сочинениях по российской истории, к славянофилам в зрелом возрасте относился с немалой долей иронии).

Считать твердость православных убеждений Хомякова непосредственным результатом семейного воспитания едва ли правомерно. Общий дух дома не был образцово религиозным: православие Марьи Алексеевны и дочери Анны граничило с бытовым суевением⁴⁵, Степан Александрович колебался от легкомыслия к мистицизму, Федор же, воспитывавшийся вместе с младшим братом, был настроен философско-скептически⁴⁶. В выборе учителей также не было оказано предпочтения русским: при детях состояли дядька — немец⁴⁷ и гувернантка — англичанка⁴⁸, более того, несмотря на нелюбовь Марьи Алексеевны к неправославным конфессиям, в учителя латыни был приглашен французский аббат⁴⁹. Сам факт присутствия среди учителей католического священника (по всей вероятности, иезуита) указывает на то, что воспитание детей было не православно, а — что гораздо более характерно для этой эпохи — карьерно ориентированным. Заметим, что даже скупость Марьи Алексеевны не помешала выбрать в учителя аббата — наиболее дорогостоящего из всех возможных наставников, но и наиболее престижного⁵⁰.

Вообще та или иная модель образования в это время была результатом выбора — между Москвой и Петербургом, между учебным заведением (военным, частным, университетским, иезуитским пансионом и т. д.) и домашним образованием. В сущности, в начале XIX в. речь шла скорее о выборе среды, чем о характере образования, который был в большинстве

случаев весьма сходным. Общая среда влияла на язык, стиль поведения, культурные и социальные предпочтения; от правильного выбора среды, а соответственно и связей, мог зависеть будущий успех в карьере. Ориентиром в воспитании и карьере в семействе Хомяковых являлся Петербург — именно туда в 1815 г. отец повез сыновей учиться³⁷. К сожалению, мы можем только предполагать — надеялись ли отдать их в пансион (например, иезуитский, оттого и разговоры детей о том, что их заставят переменить веру) или собирались ограничиться приглашением петербургских учителей. Точно так же неизвестно, что определило возвращение Хомяковых в 1817 г. в Москву — дороговизна ли пребывания в Петербурге, общее ли оживление Москвы, усилившееся с переездом туда на зиму 1817—1818 гг. двора, или иные причины. В 1817—1822 гг. братья Хомяковы берут уроки у московских профессоров и сдают кандидатский экзамен в Московском университете. Однако местом желаемой для них службы остается Петербург. Туда отправился делать дипломатическую карьеру старший брат Федор; «с белокаменной и с золотыми ея маковками мне не горько расставаться», — признавался он матери, уезжая в очередной раз из Москвы³⁸.

Алексей Хомяков выбрал для себя военное поприще, неизбежно удалявшее его и от Москвы и от родительского дома. Наиболее престижной в военной карьере была служба в столичных гвардейских полках, в один из которых и удалось перевести Алексея осенью 1822 г. Однако столь желанная, казалось бы, служба в лейб-гвардии Конном полку требовала немалых расходов. В гвардии стесненность в деньгах ощущалась особенно остро, а Алексей жил в «трех крошечных комнатах на Мойке»³⁹ и не имел собственного экипажа. Предаться «блестящей» жизни гвардейской молодежи ему могли мешать и строгое воспитание, и застенчивость, и отсутствие необходимых светских знакомств. Кроме того, малый рост и сутулость Хомякова служили поводом «не наряжать его на парады и при других торжественных случаях, где являлись его товарищи» (*Муханов 1887: 244*). Едва ли такая жизнь могла удовлетворять самолюбие Алексея, которое его старший брат не без оснований считал одной из главных черт его характера⁴⁰. Прослужив в гвардии всего два года, уже в 1824 г.⁴¹ он решает подать в отставку (один из близких знакомых Хомякова причиной отставки называл именно уязвленное самолюбие (*Муханов 1887: 244*). Похоже, что на службу в гвардию в Петербурге ему не хватило средств. Деньги Алексею выделялись довольно скудно: так, когда он собрался оставить службу и отправиться в заграничное путешествие, главным аргументом для убеждения матушки была экономия, которая могла бы из этого выйти («Что же до расходов, — писал ей Федор, — то они не превысят четверти того, что ему пришлось бы потратить на ремонтирование»)⁴².

Ограниченность в деньгах сказалась и на его заграничном путешествии. В семье долго обсуждали наиболее дешевый маршрут — вначале речь шла о двухмесячной поездке, во время которой он мог бы жить в Париже у брата, затем планировалось, что он вместе с отцом отправится навстречу Марье

Алексеевне, лечившейся с дочерью водами в Германии, и с ними вернется в Россию. Когда же стало ясно, что отец не собрал денег на поездку, Хомякову удалось уехать осенью 1825 г. вместе с дядей, генералом И. В. Шатиловым³⁹. Во время самого путешествия денег ему высылалось довольно мало⁴⁰. Когда же Марья Алексеевна решила, что Алексею время возвращаться домой, она замедлила посылку денег, и тем немало затруднила ему обратный путь⁴¹. Алексею так и не удалось поехать в Англию, в Швейцарию и Италию: он побывал едва ли не проездом, а в Вене оказался в полном безденежье и был вынужден занимать деньги на дорогу домой (Хомяков 1988: 175). Тем не менее вместо планировавшихся двух месяцев ему удалось пробыть в чужих краях около года — с осени 1825 по осень 1826 г.

В биографии Хомякова остается довольно неясной история его общения с декабристским кругом. Согласно общепринятой точке зрения, Хомяков, несмотря на участие в «Полярной звезде» и близкое знакомство с рядом декабристов, остался совершенно чужд их политическим идеям (Завитневич 1902: 93—94; Хомяков 1969: 11; Маймин 1976: 54). Говоря о критическом отношении Хомякова к декабризму, биографы обычно опираются на принадлежащие неустановленному лицу (самоу Хомякову?)⁴² воспоминания о жарких спорах юного Хомякова с Рылевым и Одоевским, в которых будущий славянофил утверждал, что военная революция безнравственна и является узурпацией войском прав народа (Завитневич 1902: 93—94; Хомяков 1969: 11).

Кажется, однако, что эта история не дает оснований для однозначных выводов. Прежде всего следует учитывать высокую вероятность ретроспективной коррекции, естественной для человека, находящегося под постоянным подозрением властей, тем более, что целью этих воспоминаний было доказательство лояльности Хомякова (запись заканчивается пассажем: «С тех пор и до сего дня он держится тех же мыслей. И правительство все-таки видит в нем революционера»). Кроме того, позиция Хомякова, как уже отмечалось, не несла в себе принципиально иной точки зрения — сомнения в правомерности государственного переворота и навязывания своей воли народу высказывали многие декабристы⁴³. Версии о полной чуждости Хомякова идеям декабристов противоречат и записки Свербеева, который вспоминал, что зимой 1826 г. в Париже он под воздействием разговоров с Хомяковым «день ото дня все более убеждался в том, что последние годы царствования императора Александра неминуемо должны были вынуждать многих к составлению смут и заговора, и что порядок вещей <...> вел нас к неизбежному разложению и требовал переворота или, по крайней мере, поворота»⁴⁴. По воспоминаниям дочери Хомякова, Алексей Степанович сам говорил, что, вероятно, попал бы под следствие, не окажись он во время восстания в Париже (Хомяков 1969: 11).

Письма Федора Хомякова о декабрьских событиях также показывают, что все происшедшее не было для него неожиданностью. Любопытно срав-

нить его письмо брату в Париж, отправленное с оказией, и письма родителям, шедшие обычной почтой, а значит, подвергавшиеся опасности перлюстрации. В письме брату примечательно разочарование Федора поведением заговорщиков: «многие из них показали гадкую слабость души, многие друг друга обличали и сказывали имена тех, которых еще не знали за их сообщников; кажется, и фанатик Рылеев в числе этих подлецов. Говорят, Бестужевы все славно выдержали допрос. <...> Ты уже видишь, что в этом сумасбродном предприятии гораздо меньше показано геройства, нежели можно было ожидать. Видно нам, бедным, суждено даже и в преступлении не иметь никакой силы». В заключительной части письма Федор просит передать «Як. Фед. Толстому», что их «давнишний спор решен делом: *Non sumus digni: non deposuimus praetextam*» ('Мы недостойны, мы не сняли еще детской одежды'. — лат.). На наш взгляд, в отчестве Толстого допущена описка: речь идет о Якове Николаевиче Толстом (1791—1867), председателе общества «Зеленая лампа», члене Союза благоденствия, жившем в это время в Париже. Спор с Толстым, судя по латинской фразе, мог идти о готовности народа к иной форме правления или же о способности декабристов в случае успеха переворота этим народом управлять (возможно, что в этих словах содержится намек на известный афоризм Жозефа де Местра «*Toute nation a le gouvernement qu'elle mérite*» ('Каждый народ имеет то правительство, которое он заслуживает'. — фр.)). Из нарочито туманных формулировок этого письма все же можно заключить, что Федор не сомневается в превосходстве конституционной формы правления, однако не верит в готовность к ней России⁹⁷. В конце он просит брата ни с кем случайным о заговоре не говорить и по почте ничего не писать⁹⁸.

Родителям 23 декабря 1825 г. Федор писал: «Молва вероятно уже увеличила все ужасы, но я, как очевидец многого, могу Вас уверить, что газеты на этот раз не лгут и даже не скрывают ничего. Вам приятно будет знать, что никто из коротких друзей Алексея и никто из моих приятелей не участвовал в безумном и преступном заговоре»⁹⁹. Последним среди участников он называет подчеркнуто отстраненно «конногвардейского Одоевского», который был не только хорошим знакомым и сослуживцем Алексея, но и родственником Хомяковых (в письме брату Федор о нем говорит: «наш Одоевский»). В описании случившегося Федор не входит, ограничиваясь посылкой отцу журнала «*Journal de St. Petersburg*». В следующем письме 30 декабря 1825 г. он добавляет: «обстоятельства запрещали мне писать, я надеюсь, однако же, что Вы получили короткое описание мое бывшего здесь и приложенный к оному № французского здешнего журнала. Я бы мог Вам сегодня еще сообщить некоторые черты происшествия, которые занимают теперь внимание общее, и все эти черты относятся к государю, которого твердость, кротость, решительность выше всяких похвал и тем больше всех восхищают, что мы его до сих пор совсем не знали»¹⁰⁰.

Таким образом, можно заключить, что Хомяков немало знал об идеологии и планах декабристов. Тогда именно к этому кругу следует возводить

его первое знакомство с использованием в политической модели идеи национального единства. В то время как национальная идея, бурно развивавшаяся в это время в Германии, Италии или Польше, была связана прежде всего с восстановлением территориального и государственного единства, в России речь шла о единстве нации, которое следовало восстановить на социальном уровне через освобождение крестьян, а на культурном — путем возвращения образованного общества к русскому языку и быту. Впервые актуализировавшаяся для русского общества во время Отечественной войны 1812 года, идея национального единства впоследствии оказалась лишней в политике Александра I. Тем большее значение она приобрела для оппозиции — как либеральной, так и консервативной (конечно, идеальное воплощение этой идеи либералы и консерваторы видели в совершенно противоположных формах: для одних это было представительное правление, для других — монархия, отражавшая в себе семейную модель с царем-отцом во главе; в первом случае единство гарантировалось равенством прав, во втором — равной заботой государя о своих подданных). Кроме хорошо известных попыток преодолеть социальный разрыв между обществом и народом (составление проектов и записок по крестьянскому вопросу, попытки способствовать добровольному освобождению крестьян помещиками, организуемые для просвещения народа ланкастерские школы и училища), часть декабристов занимали и проблемы создания единой национальной культуры⁶⁶.

Вполне возможно, что Хомяков не только знал, но и разделял многие положения национальной идеологии декабристов, однако это знание было бесполезным и даже опасным в ситуации второй половины 1820-х — начала 1830-х гг. Если в царствование Александра I патриотизм был характеристикой оппозиции, то Николай делает «любовь к отечеству» одним из главных элементов своей идеологии. Всякий патриотизм, отличающийся от государственного, был навсегда скомпрометирован в его глазах примером декабристов, исполненных, как он считал, «любви к отечеству, но в самом преступном направлении»⁶⁷. Характерно, что во второй половине 1820-х гг. III отделение пугало императора именно «русской партией», якобы существовавшей в Москве, и настроениями молодых дворян, среди которых революционный и реформаторский дух прикрывается «маской русского патриотизма»⁶⁸. Высказывать патриотические идеи, отличающиеся от государственных, в это время было довольно опасно, а в обстановке общего энтузиазма первых лет николаевского царствования и неуместно. В подобных обстоятельствах знание той роли, которую национальная идея играла в политических планах декабристов, могло скорее сыграть сдерживающую роль — этим можно отчасти объяснить позднее публичное объявление Хомяковым своих славянофильских воззрений.

Прожив без малого три года в Петербурге и год за границей, Хомяков вернулся в Москву осенью 1826 г. К этому времени, по-видимому, и следует относить его сближение с кругом «московских юношей», который до

1826 г. не был для него ни авторитетной, ни даже хорошо знакомой средой⁷¹. «Московских юношей» поколения Хомякова объединяли общие учебные заведения (университетский Благородный пансион, уроки у одних и тех же профессоров), затем служба в архиве Министерства иностранных дел, общие кружки (кружок Раича, общество Любомудров) и салоны (салон княгини Волконской, дом Елагиных). Кроме уроков у профессоров Московского университета, которые братья Хомяковы брали вместе с братьями Веневитиновыми, в биографии Алексея Хомякова в начале 1820-х гг. было мало сходного с «московской» моделью. Поступив на военную службу в 1822 г., он оказался обособлен как географически, так и психологически от сугубо штатского круга «архивных юношей». С 1822 по 1826 г. Хомяков бывал в Москве только проездом, ни с кем из москвичей не переписывался и остался совершенно чужд принятому среди них культу «задушевной дружбы»⁷².

Нет никаких оснований распространять на него и характерное для москвичей германофильство и увлечение философией⁷³. Убедительное доказательство тому — явное отличие его заграничной поездки от путешествий в чужие края «московских юношей». Последние в большинстве своем твердо знали, что едут «не смотреть, а учиться»⁷⁴, и имели для этого и необходимые знания и рекомендации⁷⁵. Естественно, что желанной целью их путешествия была обычная Германия и немецкие университеты. Хомяков большую часть времени провел в Париже, занимаясь живописью. Целью его поездки в семье считалось «рассеяние апатии», «поправление здоровья» и совершенствование французского выговора⁷⁶.

Поэтическая известность Хомякова в 1826 г. была связана не с московским, а с петербургским изданием — декабристской «Полярной звездой». Драма «Ермак» — главное произведение, написанное им к этому времени — носила на себе явный отпечаток эстетики «младодарханстов»: не только сама тема ассоциировалась с вольнодумной поэзией, но и вся поэтическая структура произведения (пафос национального героизма, ограниченный историзм, аллюзионность и повышенная риторичность) объединяла его с традицией, к которой принадлежали исторические драмы Кюхельбекера или «Думы» Рыльева. Обстоятельства, в результате которых Хомяков читал «Ермака» в доме Веневитиновых на следующий день после чтения там Пушкиным «Бориса Годунова», в точности неизвестны⁷⁷. Однако, на наш взгляд, нет ни малейших оснований считать драму Хомякова «московским ответом» пушкинскому «Борису Годунову». Прежде всего «Ермак» не вызывал в москвичах особого энтузиазма. Уже при первом знакомстве с рукописью, переданной в Москву весной 1826 г., Погодин отзывался о ней критически (*Барсуков 1890*: 30—31). «Борис Годунов», напротив, с первого чтения (10 сентября 1826 г.) был принят восторженно (*Цявловский 1916*: 11). Эстетические пристрастия Любомудров эволюционировали от «шиллеровского» типа драмы к «шекспировскому». История постепенно занимала центральное место в кругу их интересов, и «Борис Годунов» был воспринят как воплощение нового типа историзма.

Собираясь читать «Годунова» во второй раз 12 октября, Пушкин просил об ответном чтении. По-видимому, никто из «московских юношей» не решился вступить в пусть и невольное, но невыгодное соперничество с Пушкиным. Хомяков, судя по воспоминаниям Погодина, вначале отказывался читать, но в конце концов согласился. Впоследствии Погодин писал, что «Хомяков чтением своим приносил жертву»⁷⁶. Кажется, впрочем, что в этой фразе проявился ретроспективный характер воспоминаний — говоря о «жертве», Погодин подразумевает свое впечатление уже после холодного приема, оказанного «Ермаку». Зная самолюбивый характер Хомякова, любившего выходить победителем из любого спора и состязания, трудно поверить, что он согласился бы читать свою драму, будучи заранее уверен в неуспехе. Тем более показательно, что после неудачи с «Ермаком» Алексей немедленно покинул Москву и уехал к отцу в Липицы. Он не задержался даже на прощальный обед, данный перед отъездом в Петербург братом Федором, который одновременно был обедом в честь организации «Московского вестника»⁷⁷.

В Липицах Хомяков провел конец осени и начало зимы. Федор в письмах из Петербурга уговаривал брата ехать в Москву, чтобы познакомиться с княгиней Волконской, принять участие в «Московском вестнике»⁷⁸, а главное — уладить хозяйственные дела. Но советы брата не возымели никакого действия: Хомяков предпочел московскому признанию петербургское и отправился в столицу — заботиться о театральной постановке законченного в деревне «Ермака»⁷⁹. Его образ жизни в Петербурге был продолжением парижского — он делил время между дружеским общением, прогулками по городу⁸⁰, занятиями живописью в Эрмитаже и необременительными хлопотами в театральной дирекции⁸¹. Алексей прожил в Петербурге до конца июля 1827 г., а затем повинуясь настойчивым требованиям матери, отправился к ней в Богучарово.

До конца января 1828 г. он не появлялся в Москве и, как кажется, держался в стороне от «Московского вестника». Надеявшиеся на Хомякова⁸² издатели журнала были разочарованы: «Хомяков должен быть скоро в Москву, — писал Рожалин Погодину в июне 1827 г., — но от него можно ждать только умных советов и отрывков из его трагедии, а более едва ли чего-нибудь» (*Барсуков 1890*: 124). Без него осенью 1827 г. произошли перемены в редакции «Московского вестника», без него готовилось собрание стихов Веневитинова⁸³. Кажется, именно редкостью появлений Хомякова в Москве следует объяснять то, что его имя ни разу не было упомянуто в доносах тайной полиции на сотрудников журнала⁸⁴. Его личное общение с московскими издателями и участниками «Московского вестника» ограничилось февралем-мартом 1828 г. (перед его отъездом на русско-турецкую войну) и мартом-апрелем 1829 г. (во время зимнего отпуска). Участие Хомякова в журнале свелось к публикации там стихов.

После неожиданной смерти Веневитинова в марте 1827 г. в кругу «московских юношей» был создан идеализированный образ безвременно

погибшего гения⁶⁶, творчество которого объявлялось эталоном поэзии мысли. Однако посмертное утверждение Веневитинова в качестве главного кружкового поэта поставило других поэтов «Московского вестника» перед выбором: продолжать линию Веневитинова, соглашаясь тем самым на роль последователя, или создавать свой поэтический язык. По второму пути пошел Шевырев с его «трудным стихом» и экспериментами в области ритма⁶⁷. Поэзия Хомякова и тематически и стилистически была очень близка к веневитиновской, однако от открытого объявления своей позиции он воздержался.

Основания для некоторых предположений по этому поводу дают два стихотворения, напечатанные в «Московском вестнике» после смерти Веневитинова. «Элегия на В. К.» (1827, № 13, с. 11) и «К В. К.» (1827, № 23, с. 256), как можно заключить из заглавий, были посвящены памяти двоюродного брата Хомякова Василия Степановича Киреевского (1807—1826). В этих вполне традиционных текстах развивается классический элегический мотив обращения к тени друга. Однако и сам образ друга — пылкого и восторженного мечтателя, и появляющаяся во второй элегии тема поэтического преемничества с трудом связываются с реальной биографией В. С. Киреевского. Болезненный юноша, едва успевший за свою недолгую жизнь окончить Московский университет, не был даже особенно близок к братьям Хомяковым⁶⁸. Можно предположить, что в этих стихах происходит слияние образа Д. Веневитинова и В. Киреевского, тем более вероятное, что в стихотворении «На новый 1828 год» Хомяков говорит о Веневитинове как о «друге» и «брате» (Хомяков 1969: 79). В таком случае эти элегии можно читать не только как lamentации о смерти родственника, но и как своеобразный поэтический манифест — обещание продолжить дело Веневитинова. Не считая себя последователем Веневитинова, Хомяков не мог объявить сам себя его преемником — такое признание должно было прийти извне. Однако среди «московских юношей» поэзия Хомякова не получила такой оценки, несмотря на то, что ему удалось облечь в поэтическую форму некоторые важные положения разрабатывавшейся в этом кругу романтической эстетики⁶⁹.

Впрочем шеллингизм Хомякова кажется скорее данью общему языку любознательных, чем следствием его реального знакомства с немецкой натурфилософией или эстетикой. Остался незамеченным тот факт, что такое «шеллингизмское» стихотворение, как «Молодость» (МВ, 1827, № 5), является парафразой отдельных строк «Идеалов» Шиллера с отсылками к русскому переводу этого стихотворения Жуковским⁷⁰. Этот текст оказывается таким образом ориентирован на общий немецкий субстрат романтической культуры, в котором контаминируются Шиллер, Шеллинг и немецкие переводы Жуковского. Перед нами весьма характерный для этого времени случай шеллингизма без Шеллинга⁷¹.

Хомяков наиболее последовательно и подробно разработал тему поэтического призвания, важную для эстетической концепции «Московского вестника». Из приблизительно 40 стихотворений, написанных им в период с 1827 по 1832 гг., в трети из них развивается идея избранности поэта —

носителя высшего знания, отличающего его от обычных людей. Такое стойчивое возвращение к одной и той же теме едва ли можно объяснить исключительно желанием распространить идеи шеллингианской эстетики. Свою роль сыграли в этом и некоторые биографические обстоятельства.

На вторую половину 1820-х — начало 1830-х гг. приходится период поисков Хомяковым своего социального и культурного амплуа. Он стоит перед выбором — возвратиться на службу (военную или штатскую), уехать в деревню и заняться хозяйством или же сделать основой самоидентификации поэтическое творчество. В сущности речь шла о выборе между регулярно-адаптивным вариантом биографии, основанным на признании общепринятой социальной иерархии и стремлении занять в ней наиболее престижное место, и сингулярным (и в эту эпоху маргинальным) вариантом биографии человека неслужащего и стремящегося только к общественному (литературному) признанию. Хомяков, как кажется, склонен был предпочесть последний вариант, однако в силу различных причин (одной из которых было отсутствие собственных доходов³⁰), он вынужден был ориентироваться на мнение семьи.

Вообще в семье поэзия Алексея встречалась с разной степенью одобрения: отец больше всех гордился поэтическим призванием сына и принимал живое, хотя и не всегда полезное участие в его литературных трудах, мнение матери до нас не дошло, Федор же, занимавший по отношению к Алексею позицию старшего наставника, хотя и хвалил его стихи и старался подчас порадовать успехами брата маменьку³¹, однако видел в них пользу сугубо практическую: по его мнению, стихотворный труд помогал отточить слог, полезный при устройстве на службу³². Романтическое амплуа поэта и художника-аматера в семье не вызывало одобрения: от Алексея ждали служебной карьеры или, на худой конец, участия в управлении имением (судя по тому, что ему не выделяли части имения, предпочтение отдавалось службе).

Летом 1827 г. Хомяков отправился к маменьке в Богучарово, где попытался совместить поэзию с ведением хозяйства³³. Однако в деревне он не задержался и в конце января уехал в Москву с неясными планами — ехать лечиться то ли в Крым, то ли на Кавказ. Общий патриотический подъем, охвативший общество накануне объявления русско-турецкой войны — за освобождение единоверных греков от гнета турок, как ни странно, не оказал на Хомякова влияния (что плохо согласуется с рассказами о том, как в десять лет он собирался «бунтовать славян», а в семнадцать — бежал на помощь восставшим грекам). Между тем с перспективой турецкой кампании в семье оживают надежды устроить его карьеру. 17 марта 1828 г. Федор писал матери о необходимости для Алексея вернуться на службу: «Вы советовали мне постараться попасть хоть в какую-нибудь военную канцелярию: теперь мне это, кажется, уже не нужно, а что бы эдакое местечко доставить брату — вот право недурно бы было. Во-первых, занятия эти были бы ему приятнее и сходнее с его способностями и характером, нежели обыкновенная штатская служба, во-вторых, он получил бы в год то, чего не дослужился бы иначе и в два или три, а ведь без службы он, как ни говори, не обойдется.

Если вы на это согласны, то напишите поскорее, не упоминая в письме по почте об этом подробно, а говоря только, что Вы принимаете это предложение. Между тем я узнаю через Ивана Вас <ильевича> и других, возьмется ли Закревский об этом ходатайствовать. Если Вы согласны, то можете и братцу <?> об этом поговорить, но от себя, отнюдь не упоминая, что я Вам это предложил. Я впрочем знаю, что некоторых других молодых людей приняли к Витгенштейну или к Нессельр <оде>, а брат имеет в стихах своих хороший аттестат о знании русского языка. Пожалуйста, не медлите мне и об этом ответе: это гораздо лучше будет поездки его в Крым и на Кавказ»⁹⁰. 30 марта Степан Александрович писал Марье Алексеевне из Липиц: «Алексей ждет первой малой возможности ехать к вам, чтобы отправиться в Петербург, но завтра будет писать к брату: он соглашается на его предложение, но только при сохранении военного звания, дабы иметь возможность переместиться в адъютанты, для действительного участия в военных операциях»⁹¹. Однако то ли согласие Алексея запоздало, то ли не хватило связей, но устроить его на желанное место адъютанта не удалось, и он уехал на фронт, не зная точно назначения⁹². Хомяков надеялся на место при П. Д. Киселеве, но не получил его и в конце концов вступил в гусарский полк принца Оранского. Семья, рассчитывавшая на более безопасное и блестящее назначение, была этому не рада⁹³. Впрочем уже на второй год кампании удалось выхлопотать для него место при князе Мадатове⁹⁴.

После окончания войны Хомяков вышел в отставку и снова оказался перед необходимостью выбора между службой и частной жизнью, важность которого он прекрасно осознавал («Если нет особенного призвания или страсти (это все одно и то же), то служба необходима в России не только для того, чтоб заплатить долг отечеству, но и для того, чтоб наполнить пустыню дней и годов чем-нибудь», — писал он в 1831 г. (Хомяков 1904: 28—29)). Кажется, что в начале 1830-х гг. он окончательно решился не служить. Хотя впоследствии он не переставал сожалеть о военной службе и утверждать, что в ней состояло его истинное призвание (Муханов 1887: 244), в свете двух вполне добровольных отставок эти жалобы кажутся скорее признаком романтической стилизации собственного облика⁹⁵. Уйдя из военной службы, он не стал вступать и в штатскую. Осенью 1832 г. С. С. Уваров (в это время товарищ министра просвещения) приглашал Хомякова в создаваемый журнал Министерства народного просвещения⁹⁶. И место и условия сулили неплохие перспективы, однако Хомяков от предложения отказался. К сожалению, нам ничего неизвестно о причинах отказа; возможно, сказалось и то, что после смерти старшего брата в 1829 г. Хомяков стал главным наследником имения и опорой стареющих родителей.

Отказ от карьеры повлиял на будущее место и образ жизни — жить в Петербурге не служа было бы слишком дорого и далеко от имений. Примечательно, что в это время Хомяков еще не обосновывал свой выбор идеологическим превосходством московской жизни над петербургской, и

даже называл московскую жизнь «трудным испытанием» (Хомяков 1904: 28). Социальный статус Хомякова окончательно определен — он отставной офицер в невысоком чине штабс-ротмистра (X класс), помещик без собственных крепостных и денег. Опорой для самоидентификации отныне становится не социальный успех, а общественное признание, которое в начале 1830-х гг. для Хомякова было связано с поэтическим творчеством. В дальнейшем эволюция его отношения к поэтическому призванию и формирование славянофильских интересов приведут к постепенной смене культурной роли — от романтического поэта к проповеднику нового учения. Однако этот сюжет выходит за хронологические рамки настоящего исследования.

Примечания

- 1 Точно так же, подчеркивая в характере Хомякова рыцарскую воинственность, а в братьях Киреевских — склонность к христианскому смирению и страданию, биографы пользуются доминантами, выделенными еще в полемике о преобладающих чертах душевного строя русского народа, которая велась славянофилами на страницах «Москвитинина». Ср. статьи: М. П. Погодин. Параллель русской истории с историей западных европейских государств, относительно начала // Москвитинина. 1845. № 1; П. В. Киреевский. О древней русской истории (Письмо к М. П. Погодину) // Москвитинина. 1845. № 3; М. П. Погодин. Ответ П. В. Киреевскому. (Там же).
- 2 Известный исследователь славянофильства П. К. Кристофф, удрученный тенденциозностью и низкой документированностью славянофильских биографий, объявил даже, что при существующем уровне исследований ни одна из них в отдельности, ни все они вместе взятые ничего не могут добавить к пониманию учения в целом. Однако в книге о Хомякове ему все-таки пришлось пересказать традиционную биографическую схему. *Christoff 1972*. О «житийном» характере отдельных эпизодов биографии см. *Кошелев 1994*: 33—36.
- 3 Первое известное нам упоминание о том, что Хомяков написал статью о России, относится к началу 1837 г. 28 февраля 1837 г. жена Хомякова Екатерина Михайловна, урожденная Языкова, писала сестре: «Алексей поехал к Киреевским» читать статью об России, он теперь принялся писать и провой и стихами» [ОПИ ГИМ, ф. 178 (Хомяковы), л. 39, л. 25об; далее — ГИМ, с указанием номера дела и листа]. О какой именно статье идет речь — неясно, однако вполне возможно, что это была первая дошедшая до нас статья Хомякова «О старом и новом», обыкновенно датируемая 1839 г.
- 4 Чрезвычайно невелико не только число сохранившихся, но и вообще написанных Хомяковым писем в 1820—1830-х гг. Семейная переписка полна жалобами на отсутствие сведений об Алексее: «Брат несправедливо упрекает меня в том, что я к нему не пишу: до сих пор я не пропустил ни одного курьера, а от него я <во всем известной не имею>, — жаловался матери из Парижа 13 (25) апреля 1825 г. старший брат Федор. «У меня нет никаких новостей со времени отъезда отца и брата, и из-за этого я досадую и сержусь на Алексея, — писал он матери 30 июля (11 августа) 1825 г., ожидая в Париже выезда за границу отца и Алексея. — Непростительно оставлять нас в полном неведении того, что они делают и даже где они находятся». В письме от 5 января 1828 г. из Петербурга Федор спрашивал у матери: «Что брат? В Богучарове ли, у Вас ли или у батюшки? Он ко мне не пишет» [ГИМ, д. 37, л. 51; л. 50—47 (оригинал по-французски); л. 100]. Степан Александрович говорил об Алексее, что «лень его к писанию, <...> почти в графобобию

превращается» (*Барсуков 1891: 369*; оригинал письма С. А. Хомякова к Погодину см. в ОР РНБ, ф. Погодина, оп. II, карт. 49, д. 91, л. 3). «Имеете ли вы письма от Алексея или об нем от других, а я ничего совершенно об нем не знаю, что он делает», — писал отец матери 29 марта 1832 г. (ГИМ, д. 38, л. 19). Явная нелюбовь А. Хомякова к писанию писем родным представляет собой любопытный контраст с тем огромным объемом переписки, которую он вел в 1840—1850-е гг.

Мать Хомякова Марья Алексеевна Киреевская (1771—1857) была дочерью премьер-майора Алексея Никитича Киреевского (01.11.1745—01.03.1812) и Анны Степановны Бибиковой (15.08.1754—18.07.1781). Анна Степановна была дочерью гвардии поручика Степана Ивановича Бибикова (ум. до 1794) и Марии Ивановны Гурьевой. Степан Иванович был сыном Ивана Ивановича Бибикова (большого) (ум. в 1745 г., по другим источникам — 1747 г.) и Агриппины Автамоновны Ивановой. (Н. И. Ельчашинов. Материалы для генеалогии Ярославского дворянства. Вып. 2. Ярославль, 1913. С. 83; П. В. Долгоруков. Российская родословная книга. Ч. 4. СПб., 1857. С. 292; Г. Ровенский, Н. Бибииков. Родословная Бибииковых. Фрязино, 1996).

Русский биографический словарь. «Бетанкур — Бякстер». С. 26—27.

Ср. у Пушкина в «Езерском»:

Но ивинните: статья может,
Читатель, я вам досадил;
Ваш ум дух века просветил,
Вас спесь дворянская не гложет,
И нужды нет вам никакой
До вашей книги родовой...

*А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10 т.
Л., 1977. Т. 4. С. 247, 427.*

См. В. И. Чернозятков. Дворянское сословие Тульской губернии. Т. III (XII). Родословие. Ч. 6. М., 1909. С. 689.

Подпись его в числе старшин в 1812 г. есть в приходно-расходной книге клуба за 1803—1821 г. (ОР РГБ, ф. 518, д. 59, л. 125). Сведений о его участии в основании клуба, о котором писал П. Н. Бартенев (РА. 1889. №5. С. 85—98), найти, к сожалению, не удалось.

В числе близких московских знакомых семьи были Булгаковы, Обревковы, Соколовы, Тутолмины, князя Хованские и прочие известные в Москве особы. Любопытным свидетельством является альбом, поднесенный младшей сестрой Хомякова Анной «любимой маминьке в день ее рождения 1814 г. апреля 1», в котором находятся выполненные Анной портреты с подписями (ГИМ, д. 22). Среди них изображение А. Я. Булгакова, который «держит подшелек, в котором две тысячи червонных, которые собрал он в один концерт», его жены, урожденной княжны Хованской с детьми, московского политемпера Н. В. Обрескова, который «сидит в кабинете и занимается делами», и его семейства, князя П. А. Хованского, который «играет на скрипке левой рукой, чтобы показать свое искусство», и В. А. Хованского, который «едет на обед к графу Тормовову» (Тормасову, в это время московскому главнокомандующему), княгини Н. П. Куракиной и других видных московских особ.

Среди важных петербургских знакомств были семья Уваровых, Паниных и Кочубев, которые неоднократно упоминаются в семейной переписке Хомяковых (ГИМ, д. 38, л. 12; ГИМ, д. 37, л. 60—61, л. 88). Однако такое знакомство, основанное на соседстве по именным или «равенстве» членов Английского клуба, не давало оснований надеяться на протекцию и помощь по службе.

Сестры бабки Хомякова по матери, А. С. Бибиковой, были замужем — Аграфена Степановна за бригадиром Василием Осиповичем Шатиловым, а Наталья Степановна за подполковником Никифором Беклемишевым. Сын первой — Иван Васильевич Шати-

лов — к 1820-м гг. дослужился до звания генерал-майора, был вице-директором и инспектором департамента Генерального штаба е. и. в., с 1829 г. состоял в свите е. и. в. с оставлением в прежней должности, 18.04.1834 уволен в отставку «за болезнью» с мундиром и пенсией. Шатилов был дружен с А. А. Закревским и А. П. Ермоловым (Шукинский сборник. Вып. 9. М., 1910. С. 312—314). Петр Никифорович Беклемишев (1770—1852), полковник, ст. адъютант ген.-фельдм. кн. А. А. Прозоровского, командир 2-го конно-кавалерийского полка тульского ополчения (1812), тайный советник, с 1826 г. — шталмейстер двора е. и. в.

¹¹ С втием неоднократно сталкивался служивший по дипломатической части старший брат Хомякова Федор. Рассказ о поисках «хода» в салон графини Нессельроде находим в его письме матери от 11.05.1826 (ГИМ, д. 37, л. 106). Рассчитывая на свои служебные заслуги, в 1828 г. с началом турецкой кампании он решился «сам, без всякого посредничества и протекции» проситься к Нессельроде, ехавшему с государем в армию (письмо к матери от 17.03.1828 — ГИМ, д. 37, л. 95). Однако отсутствие протекции сыграло печальную роль, и Федор против своего желания был назначен на значительно менее видное и более опасное место секретаря при главнокомандующем Паскевиче (письмо к матери от 25.04.1828 — ГИМ, д. 37, л. 91). Не прослужив и полутода на Кавказе, он заболел горячкой и скончался.

¹² Архип князя Воронцова. Т. 14. М., 1879. С. 499.

¹³ Характерным примером конфликта между «государственной меркой» и действительным состоянием дел может служить ситуация, с которой столкнулся Федор в 1825 г. Выбирая в качестве награждения по службе между камер-юнкерством и повышением жалования, он решился просить о деньгах, но был уведомлен начальством, что по состоянию своему не имеет права на денежную прибавку (ГИМ, д. 37, л. 47).

¹⁴ ГИМ, д. 37, л. 67, 70об., 71, 72, 78, 80, 84 и др. План спасения имения находим в одном из писем Федора матери: «Можно, кажется, сделать эту сделку неопровержимым и верным образом в виде контракта. В оном означить, что Батюшка получил от Вас некоторую сумму наличных денег, например, 200 тыс. рублей, а вам за то отдает на 10 лет управление имением, с правом продавать его, закладывать и пр., но и с обязанностию принять на оное время уплаты процентов с долгов и, по возможности, капитала оных. Он же на все это время отказывается от права обременять имение новыми векселями» (ГИМ, д. 37, л. 119об.; по содержанию письмо датируется весной 1826 г.).

¹⁵ ГИМ, д. 37, л. 141.

¹⁶ Хотя и о хозяйствовании Хомякова остались не всегда лестные отзывы, например, М. П. Погодин считал, что он «был очень бережен, чтобы не сказать скуп, но нерасчетлив и беспорядочен в расходах, с трудом выпускал копейку из рук и не жалея тысячей, хозяйство шло плохо, несмотря на все изобретения и придумывания или именно из-за них» (ОР РГБ, ф. Погодина, оп. 1, карт. 28, д. 24, л. 16). В Семевский писал, что уровень жизни крестьян Хомякова был намного ниже, чем в остальной губернии (В. И. Семевский. Крестьянский вопрос в России в XVIII и первой половине XIX в. Т. 2. СПб., 1888. С. 397—399).

¹⁷ ГИМ, д. 37, л. 15об., л. 71об., л. 82—83, л. 91.

¹⁸ ГИМ, д. 48, л. 31.

¹⁹ ГИМ, д. 38, л. 2.

²⁰ ГИМ, д. 37, л. 15об.

²¹ И. В. Ашменков. История лейб-гвардии конного полка. 1731—1848. Т. 2. СПб., 1849. С. 116. Примечательно, что отставка Степана Александровича по времени совпадает с началом гоименной нового императора на гвардию.

²² Об набранной уездным предводителем он не без гордости упоминал в письме Погодину от 08.08.1832 (ОР РГБ, ф. Погодина, оп. 2, карт. 50, д. 77, л. 3).

- ²⁵ Письмо к матери из Парижа от 01(13).04.1825 (ГИМ, д. 37, л. 10—10об). Возможно, имеется в виду генерал-майор Алексей Афанасьевич Хомяков (1765 — после 1820). Александр Львович Нарышкин (1760—1826) — директор императорских театров, известный богач и меценат, знаток музыки и живописи.
- ²⁶ См. отрывки из записок А. И. Колечиковой в ст. Н. К. Пиксанова «Грибоедов и старое барство» (Н. К. Пиксанов. Грибоедов. Л., [1934]. С. 60).
- ²⁷ О библиотеке см. *Троицкий 1914*: 22.
- ²⁸ См., например, его письма к М. П. Погодину (ОР РГБ, ф. Погодина, оп. 2, карт. 50, д. 77 и др.). Отрывки из них были опубликованы с неточностями — *Барсуков 1891*: 24, 27—28.
- ²⁹ Так, хваля Погодину его «Марфу-Посадицу», Степан Александрович замечал ему, что на святках «никогда не заплетали хороводов, сия забава принадлежала уличным веселостям, начинавшимся всегда на фоминоей неделе, так называемой красной горкою, а об святках бывали санки, жив, жив курника и тому подобные; также и песнь сиди сидя яшка тоже уличная, а не подблюдная, и не могла быть спета о святках, а пристойнее была бы следующая: «Стоят сани снаряжены, и подстыю оне оправлены, только сесть в сани поехать» или следующая: «Меси, мати, мучцу, пеки пироги, к тебе будут гости, ко мне жиники»» (ОР РГБ, ф. Погодина, оп. 2, карт. 49, д. 91, л. 3). Изъявление Степаном Александровичем принципиального желания писать письма по-русски см. Хомяков *1904*: 10 (второй пагинации).
- ³⁰ Заметка о нем, помещенная в «Съезе отечества», заканчивалась словами: «Пусть услышит почтенный г. Хомяков, что доброе дело его не умирает и что люди, вовсе ему неизвестные, чтут его имя» (Съез отечества. 1814. Ч. 2. С. 174).
- ³¹ Соседа своего по имениям в Данковском уезде Рязанской губернии С. П. Жихарева Хомяков вояк к М. И. Коваленскому — другу и биографу философа-мистика Григория Сковороды, хранителю его рукописей, которые Коваленский давал читать знакомым (С. П. Жихарев. Записки современника. Т. 1. Л., 1989. С. 45).
- ³² ГИМ, д. 38, л. 21—25.
- ³³ В записках родственника Хомякова В. И. Хитрово неоднократно говорится о любви Хомякова к картам и билларду, в которые впрочем он предпочитал играть с домашними (ГИМ, д. 2, л. 29—31, 41 и др.).
- ³⁴ Письмо С. А. Хомякова к Погодину от 13.08.1831 (ОР РГБ, ф. Погодина, оп. 2, карт. 49, д. 91, л. 2).
- ³⁵ Ср. например, письмо Алексея отцу из Петербурга: «Что скавать мне вам, любезный батюшка, про наше адевшее житье-бытье? Оно идет себе мало-помалу, приятными переходами от праздности к безделью и vice-versa. У Охотниковых беспрерывно, всякий вечер у Шатилова, а впрочем иногда у Одоевского, у Мальцова, у Норова и довольно часто у Караманых. В этом доме преприятные вечера, довольно ума без умничаия и воп топ без принуждения. Розетки продолжает мне внушать стихи. <Далее в письме следуют стихи «Она лукаво улыбалась» и «О дева-роза, я в оковах»> Вот кажется первый раз я заврался в стихах для Евниной дочери. Вы по сему можете полагать, что она и не дурна, и не глупа, но ужасно кокетлива, и в данный момент занимается мной, чтобы поалить остальных поклонников» (ГИМ, д. 31, л. 83; письмо по содержанию датируется весной 1831 г., оригинал частью по французски). В письмах к матери Алексей говорил, в основном, о делах, а после женитбы — о делах и о здорове жены и детей.
- ³⁶ Федор писал ей в 1825 г.: «Газеты Петербурга сообщают нам новости, которые вам будут приятны: труды г-на Лабзина и всех его приятелей запрещены распоряжением правительства во всех семинариях, всех академиях и даже монастырях; Сионский вестник входит в их число, так же как и писания Юнга Штальлингга и мадам Гийон» (ГИМ, д. 37, л. 47об; оригинал по французски). Речь идет о Сионском указе № 30343 от 14 мая

- 1825 г. «Об отобрании из всех Духовных Училищ, мест и лиц книг, заключающих в себе учения, противные вере и благочестию» (Полное собрание законов Российской империи. Т. 40. СПб., 1830. С. 269).
- ³⁵ Ср. историю о шутках Хомякова над принадлежавшими Марье Алексеевне камнями от святой скалы, которые полагалось класть в стакан с водой для питья (Хомяков 1988: 30).
- ³⁶ Объясняя ей детали путешествия по Германии, 3 (15) мая 1825 г. Федор писал ей, что в Аахене все говорят по-французски, «так что вам только нужно переводчика в дороге, на месте Вы сами будете без затрудненной изъясняться» (ГИМ, д. 37, л. 43). Большинство писем Федора к матери из Парижа написано по-французски.
- ³⁷ В приписке к письму жены из Петербурга 20 мая 1847 г. перед отъездом за границу Хомяков сообщал матери: «Впрочем я должен сказать, что несмотря на нескладность большей части новых строений, ваш хваленый Петербург еще много стал великолепнее и красивее» (ГИМ, д. 31, л. 61).
- ³⁸ В 1841 г. жена Хомякова писала сестре: «На днях у нас был вечер и тапан была de bonne heure, что надобно приписать, кажется, к тому, что этот вечер был дан для Жуковского, что тут были два статских советника и обер-прокурор» (24.01.1841) (ОПИ ГИМ, ф. 425, д. 23, л. 93).
- ³⁹ Бартнев вспоминал, что она нередко говорила об Алексее Степановиче: «Этот-то что, дурак, совсем дурак, а вот мой Федя!» (Бартнев 1991: 67). Ср.: «старший Хомяков был любимым сыном родителей, так как своей успешною службою в коллегии иностранных дел он удовлетворял родительскому тщеславию и в молодые годы получил звание камер-юнкера» (Колчанов 1889: 152; см. также Ляковский 1897: 30).
- ⁴⁰ Письма Е. М. Хомяковой к сестре были полны жалобами на ее скупость и придирчивость: «Спросите, пожалуйста, будет ли доход с моей деревни, мам <сенька> опять пристаёт. Нашивите к В <ессею> <домашнее прованше Н. М. Язькова. — Н. М.>, мне нельзя самой писать, подумают, что по приказанию Алексея, он право никак об этом и не заботится» (19.02.1837) (ГИМ, д. 39, л. 18об). «Мапап сердит меня, что не везет в город. Бедная старуха всегда хочет копить деньги и думает, что это надо делать с молодости» (26.11.1837); «Приедешь туда (на Ордынку) <дом С. А. Киреевского — брата М. А. Хомяковой>, найдешь дом натопленный баней, карты и скучный вист и дюжинку старух, из которых половина говорит Мапап, что у вас платье было душно в собрании, что М. Ревё крадет и шьет мераво, а другая бранит или вторит Мапап, когда та нападает на бедного Алексея» (21.01.1838); «Мапап оставила мне 10 рублей на четыре дня, этого недостаточно, не правда ли? Нужно быть лучшей хозяйкой, чем я, чтобы прожить на такую малость» (01.06.1843) (ОПИ ГИМ, ф. 425, д. 23, л. 17, 55, 139; оригиналы частью по-французски). После смерти Е. М. Хомяковой И. С. Аксаков писал родным 27 января 1852 г., что Марья Алексеевна «много извела веку у Кат <ерини> Михайл <овны>» (И. С. Аксаков. Письма к родным. М., 1994. С. 228).
- ⁴¹ Письмо от 06.01.1829 (ГИМ, д. 38, л. 16). Анета — младшая дочь С. А. и М. А. Хомяковых.
- ⁴² Степан Александрович писал жене: «Хотя я и мог надеяться, что прежде нежели утвердятся сей план, он мне предложится на рассмотрение, но так как сего уже я ожидать не могу, то обяван заметить, что по предположенному размеру нового плана я предвижу, что гроба моих предков останутся вне церкви, то если сие согласию с вашим мнением, мне, предавшему мнению, где их прах опочив, нечего и скаазать, но если сие как-нибудь укрылось от вашей прозорливости, то не прикажете ли вы Серержке взять за основание западного размера плана меру старой церкви» (30.03.1828) (ГИМ, д. 38, л. 1). Серержка — Сергей Александров, крепостной архитектор Хомяковых, получивший после постройки церкви вольную (Хомяков 1904: 46). Могилы отца и матери С. А. Хомякова остались вне храма, а памятная доска, напоминавшая о месте их погребения, была повешена лишь в 1913 г., когда истинное местонахождение могил было уже неизвестно (Троицкий 1914: 20).

- ⁴³ По закону Марья Алексеевна не могла бы отобрать у мужа управление его родовой вотчиной, не объявив его слабоумным и недееспособным. Передача управления могла быть только добровольной.
- ⁴⁴ Так летом 1826 г. после завершения раздела Федор писал матери: «Папилька меня встретил втими словами: «Я сделал все, чего Вы от меня требовали в Ваших письмах, посмотрите, как я слушаюсь Ваших советов и как доверяю Вашей любви». Я ему отвечал и от души, что теперь мы обяваны больше, нежели когда-нибудь, жить для того, чтобы утешать его и усладить его старость» (ГИМ, д. 37, л. 81об; письмо датируется по содержанию, оригинал частью по-французски). Федор также уговаривал мать примириться и быть мягче с отцом: «он <...> в самом мрачном расположении духа. Если что и может поддержать его теперь, то разве одна надежда встретить истинные утешения дружбы в семье, т. е. от Вас и нас, а так как слова без дел ничего не доказывают, так и дела не убеждают, когда слова им противоречат» (ГИМ, д. 37, л. 84; письмо по содержанию датируется летом 1826 г.).
- ⁴⁵ Так и письма матери подчас оставались нераспечатанными. Степан Александрович писал ей из Петербурга 04.03.1827 г.: «Деньги 5000 р. Федором получены, вообрази какая его беспечность, он то письмо, в коем трансферной билет был прислан, получал от Петра Никифоровича, и пакет оный положил и не читал даже и письма. Уже Алексей оное нечаянно отыскал, предьявляя мне все ваши письма к ним» (ГИМ, д. 37, л. 12). Петр Никифорович — П. Н. Беклемишев.
- ⁴⁶ Ср., например, статьи в «Русском вестнике» за 1810—1814 г.: И. Ф. Богданович. Доранд или жертва безрассудного воспитания // РВ. 1810. Кн. 10. С. 6—78; [С. Н. Глинка] Усердие русского к обществу воспитанию // РВ. 1810. Кн. 11. С. 40—51; [С. Н. Глинка] О «Записке о воспитании», поднесенной гр. А. К. Разумовским Александру I, напечатанной в «Северной почте» // РВ. 1811. Кн. 15. С. 115—135; [С. Н. Глинка] Открыток из письма Степного жителя о новых французских дядьках // РВ. 1814. Кн. 2. С. 99—107; О французских пансионах // РВ. 1814. Кн. 2. С. 107—114.
- ⁴⁷ Так в письме от 28 января 1837 г. Е. М. Хомякова не без ехидства расказывала сестре, что «Анна Степановна гадает, кладя за образ бумажки, и хочет знать, кого из акушеров ей лучше ваять» (ГИМ, д. 39, л. 6).
- ⁴⁸ Так в письме от 13(25) апреля 1825 г. из Парижа Федор оправдывался: «Я не приобрел святых тайн не столько по причине, которые меня прежде удаляли от этого, сколько потому что мне никак не было времени порядочно говеть. <...> Вы сами знаете, что при сомнениях, которые меня так долго мучали, мне нельзя иначе приступить к этому делу как в некотором спокойствии духа» (ГИМ, д. 37, л. 51). «Хотел бы, кажется, ежеминутно переноситься к Вам, — писал он матери весной 1826 г., — чтобы в ваших безопасностях поддержать вас и уделить Вам скольконибудь той твердости философской, которую обяван я одному инстинкту и природе, и которую Вам должны дать Ваш разумок и религия» (ГИМ, д. 37, л. 68; подчеркнуто в оригинале; письмо датируется по содержанию).
- ⁴⁹ ГИМ, д. 38, л. 15.
- ⁵⁰ В семейных письмах ее называли Саррой Васильевной; по-видимому именно у нее Федор и Алексей учились английскому языку (ГИМ, д. 37, л. 103об).
- ⁵¹ По предположению Е. Е. Пастернак, упоминаемым в биографиях аббатом Boivin (Бартенев 1860: 30; Завитневич 1902: 85) мог быть Филипп Иванович Буавен (Boisvin), аббат, профессор французской грамматики и географии в Ришельевском лицее в Одессе, возможный знакомый Пушкова (М. А. Хомякова. Записки. Подготовка текста и комментарии Е. Е. Пастернак // Хомяковской сборник. Вып. 1. В печати). Можно с большой долей вероятности утверждать, что Буавен был одним из иезуитов, перебравшихся в Одессу вслед за известным педагогом — аббатом Nicole — после закрытия иезуитских пансионов в Петербурге в 1817 г.

- ³² Ср. письмо К. Батюшкова сестре о воспитании племянника в 1816 г.: «Если бы вы ввели на часы учителя латинского из семинарии в грубом хитоне, что нужды! — то это увеличало бы совершенно его домашнее воспитание. Что касается до француза, то редкий может учить сим наукам. За тысячу будет пирожник, за две отставной капрал, за три — школьный учитель из провинции, за пять, за шесть — аббат» (К. Н. Батюшков. Письма к Е. Н. и П. А. Шпилловым и к П. А. Вяземскому // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1980 год. Л., 1984. С. 140).
- ³³ Утверждения биографов о том, что привычной переезда в Петербург был пожар в 1812 г. московского дома, совершенно неосновательны, напротив, современники замечали, как курьез, что на углу Петровки и Кузнецкого моста каменные дома сгорели, а деревянный дом Хомякова остался цел (А. Я. Булгаков. Письма к жене // РА. 1886. Т. 3. С. 706—727). Об истории дома см.: Московская старина. Археологическая прогулка по московским улицам // РА. 1878. Т. 1. С. 482.
- ³⁴ Письмо от 28.10.1826 написано при возвращении в Петербург после московских коронационных торжеств (ГИМ, д. 37, л. 78).
- ³⁵ ГИМ, д. 38, л. 2.
- ³⁶ «Надеюсь на брата: он Вам будет в утешение; принудите его со временем быть Вам и в помощь! — из него можно все сделать, действуя только на его самолюбие. У меня живой его портрет в Дмитрие Веве<итинове>, с тою только разностью, что этот не ленив; у обоих и ум и душа славные», — писал Федор маменьке 07.01.1827 (ГИМ, д. 37, л. 103об).
- ³⁷ В императорском приказе от 7 марта 1825 г. в числе подавших прошения прежде 1-го января 1825 г. «увольняется от службы по домашним обстоятельствам лейб-гвардии конного полка корнет Хомяков поручиком» (Русский инвалид. № 63. 13 марта 1825 г.).
- ³⁸ ГИМ, д. 37, л. 15об. Письмо от 02.02.1825 из Парижа, оригинал по-французски. Ср. аргументацию Федора в другом письме маменьке: «на один месяц ему бы хватило тысячи франков на проживание и на путешествие в диалексане, а еще полутора тысяч — на обмундировку. Вы даже сделаете на этом экономно, потому что здесь все веда лучшего качества, чем в любом другом месте» (ГИМ, д. 37, л. 58). Письмо с ошибочной датой «19 Сент./10 Oct.» из Парижа (должно быть, по-видимому, 29 сентября/10 октября), оригинал частью по-французски.
- ³⁹ ГИМ, д. 37, л. 55, 58, 61, 71об.
- ⁴⁰ Любопытно, что Алексей и из-за границы предпочитал действовать через брата: «брат спрашивал в письме из Парижа, — писал маменьке Федор, — нельзя ли оставить ему ту тысячу, которая дана ему была для уплаты моего долга» (ГИМ, д. 37, л. 82—83; письмо по содержанию датируется весной 1826 г.). См. также полуанекдотическую историю о том, как из-за отсутствия денег Хомяков завялся писать образ для католического храма (Лясковский 1892: 15).
- ⁴¹ «Хотя я у Вас и просил денег для брата, — оправдывался Федор в письме к маменьке, — но к нему ничего такого не писал, что бы могло его сбить. Я думаю, что по получении векселя, он отправится в возвратный путь» (ГИМ, д. 37, л. 71об; письмо по содержанию датируется весной-летом 1826 г.).
- ⁴² Запись этих воспоминаний сделана, судя по глагольным формам в тексте, еще при жизни Хомякова. Оригинал ее хранится в фонде Хомякова (ГИМ, д. 1, л. 16), что позволяет предположить и то, что запись была сделана на основании его собственных рассказов.
- ⁴³ На сходство позиции Хомякова с мнением некоторых членов тайного общества указал А. Л. Ословат в ст.: О стихотворении «14-е декабря 1825» (К проблеме «Тютчев и декабризм») // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф. И. Тютчева. / Под общ. ред. Ю. М. Лотмана. Таллинн, 1990. С. 243—245. См. также: Л. Фришман. Декабристы и русская литература. М., 1988. С. 139—142.
- ⁴⁴ Д. Н. Свербеев. Записки (1799—1826). Т. 2. М., 1899. С. 308.

- ⁶⁵ На либеральные убеждения Федора указывает и любопытная «вольность», допущенная им в предисловии к своему переводу из Овидия: «Кто из любителей древней словесности забудет тот знаменитый век, в который судьба, отъяв от Рима славу мечтаемой долговременной вольности, хотела утешить его славою Поззии и словесных наук» (ТОЛРС. Ч. 14. М., 1819. С. 101; раждка оригинала).
- ⁶⁶ РА. 1884. Кн. 3. С. 223.
- ⁶⁷ ГИМ, д. 37, л. 122. То же — л. 124.
- ⁶⁸ ГИМ, д. 37, л. 116.
- ⁶⁹ См., например, ст.: В. С. Парсамов. Проблема национально-культурного единства в «Русской правде» Пестеля // Проблемы истории культуры, литературы, социально-экономической мысли. Саратов, 1989.
- ⁷⁰ Записки Николая I шпт. по изд.: 14 декабря и его истолкователи. М., 1994. С. 339.
- ⁷¹ Гр. А. Х. Бенкендорф о России в 1827—1830 гг. (ежегодные отчеты III отделения и корпуса жандармов) // Красный Архив. 1929. Т. 6 (37). С. 144—146. Приведенная цитата находится на стр. 150.
- ⁷² Хомякова так давно не было в Москве, что некоторые «архивные юноши» не знали его в лицо. Так в дневнике Погодина есть запись от 27 сентября 1826 г. «Хомякова выдала Мальцову за Пушкина и очень смеялись», то есть воспользовавшись всеобщим ожиданием знакомства с Пушкиным, только что возвращенным в Москву из ссылки, Веневитиновы подшутили над И. С. Мальцовым, не знавшим в лицо ни Пушкина, ни Хомякова. (Цяловский 1916: 16). С некоторыми любомудрами Хомяков по-настоящему сошелся только весной 1827 г. в Петербурге — так А. Кошелев вспоминал, что он и В. Одоевский очень сблизились с Хомяковым во время предсмертной болезни Веневитинова (Хомяков 1904: 119). С В. Титовым он проводил много времени в мае-июне 1827 г. (Барсуков 1890: 124).
- ⁷³ В этом он отличался даже от собственного брата, вполне владевшего языком «вадушевской дружбы». См. например, письмо Федора Алексею Веневитинову от 08.12.1827: «Пиши ко мне почаще, любезный друг, и про все <...>. Не скрывай от меня сомнений, в которых ты теряешься; неужели мы осуждены писать только про вещественные ежедневные события? неужели мы не можем делиться мыслями, которые ближе к душе, важнее для нашего внутреннего состояния? Одна такая переписка может заменить изустную беседу и вставить нас забыть на время разделяющие нас 720 верст. Если хочешь знать что-нибудь об брате, который теперь в Богучарове под Тулою, то напиши к нему. От него письма надобно вырывать силою, т. е. настоячивостью» (ОР РГБ, ф. 48, карт. 46, д. 2, л. 10).
- ⁷⁴ Кажется, впрочем, что Хомяков знал о философских интересах москвичей, поскольку, проезжая через Москву в июле 1825 г., общался с Веневитиновыми в разгар их увлечения Шеллингом (Веневитинов 1980: 352).
- ⁷⁵ Фраза из письма И. В. Киреевского отцу А. А. Елагину с просьбой отпустить его за границу (РА. 1894. № 10. С. 209).
- ⁷⁶ См. С. Н. Дурьяни. Русские писатели у Гете в Веймаре // ЛН. Т. 4—6, М., 1932. С. 421—497. М. Н. Алексеев. Русско-английские литературные связи (XVIII век — первая половина XIX века) // ЛН. Т. 91. М., 1982. С. 511—532.
- ⁷⁷ ГИМ, д. 37, л. 15об., л. 55 и др.
- ⁷⁸ Единственным источником сведений является дневник Погодина (Барсуков 1890: 45) и написанные им позже воспоминания о чтении «Бориса Годунова» (РА. 1865. Стб. 1249—1252).
- ⁷⁹ РА. 1865. Стб. 1250.

- ⁸⁰ Обед 24 октября 1826 г. был устроен Федором в отсутствие брата. Предупреждая ма-тушку о возможных тратах, он писал: «послезавтра у меня дается вкладчиной обед в 20 кувертов — огромный, пышный, веселый, умный, стихотворческий, журналистской, философской, пьяной, прощальный и так далее. На нем будут кипеть и шампанское, и остроумные шутки — и риксé glacé и московские стихи. — И всего этого на мою часть обойдется, кроме толки верхнего этажа, на 25 рублей, что не приведет меня в крайнее равовение» (ГИМ, д. 37, л. 75об.). В «Дневнике» Погодина среди участников обеда совершенно справедливо указан только Федор Хомяков (*Цявловский 1916: 18*), но Барсуковым при публикации было указано два брата Хомяковых (*Барсуков 1889: 48*), что и породило многократно повторяющееся утверждение о том, что именно А. Хомяков устраивал обед в честь организации журнала.
- ⁸¹ Письмо от 3 декабря 1826 г. (РА. 1884. Т. 3. С. 223—225).
- ⁸² Уговаривая брата ехать в Москву, Федор рассчитывал на то, что брат займется хозяйством. Нужно было получать деньги из Опекунского совета, расплачиваться с кредиторами, искать съемщика для московского дома и управляющего для маменьки (ГИМ, д. 37, л. 72об., 73об., 75). Но Алексей не оправдал ожиданий брата и маменьки. Иа Липицу он не торопился ехать ни в Москву, ни к маменьке в Богучарово, отговорившись тем, что придет в Москву для устройства дел вместе с отцом (ГИМ, д. 37, л. 78). 7 января Федор сообщал матери, что брат выехал из Липиц, и что ему нужно пожить в Москве, чтобы устроить дела (ГИМ, д. 37, л. 102), а 28 января Д. Веневитинов писал домой, что Хомяков уже третий день в Петербурге (*Веневитинов 1980: 393*).
- ⁸³ О гулянии по Петербургу с Д. Веневитиновым см.: *Веневитинов 1980: 396*. В письме А. Веневитинова в марте 1828 г. Титов также просил его «обнять всех наших» и напомнить «А. Хомякову наши всеобщие прогулки по Васильевскому острову» (ОР РГБ, ф. 48, карт. 46, д. 1, л. 27). Характеристику поведения Хомякова в светском обществе находим в письме А. Кошелева к матери от 28 мая 1827 г. (*Колодианов 1889: 150*).
- ⁸⁴ В письме от 13 мая 1827 г. Федор оправдывался перед маменькой, которая требовала немедленного приезда Алексея в Богучарово: «брат все ждет здесь развязки трагедии, завтра он увидится с <М. Ю.>Виельгорским, который вчера сам к нему приезжал, кажется дело идет на лад и скоро я смогу брата к Вам выслать»; 26 мая вновь повторял, что «брат в Ермитаже рисует, об Ермаке нет ответа» (ГИМ, д. 37, л. 101, л. 90об.). В. Титов писал Погодину в мае 1827 г.: «Алексей Хомяков, кажется, и не думает ехать в Москву, заботится о постановке Ермака на вешней сцене, недавно написал стихотворение „Поэт“» (*Барсуков 1890: 94*).
- ⁸⁵ Хомяков был внесен в список будущих сотрудников «Московского вестника», написанный рукой Пушкина (*Рукой Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.: Л., 1935. С. 310—311*).
- ⁸⁶ Напротив, Федор Хомяков по мере возможности помогал А. Веневитинову и Н. Рожалину в подготовке собрания стихов Дмитрия. Отвечая на вопрос А. Веневитинова, нужно ли включать в книгу отрывки из неоконченного романа «Владимир Пареский», Федор писал ему из Петербурга 8 декабря 1827 г.: «ответ труден. Отрывки сами по себе, сколько помню, не представляют особенного интереса. План в целом мне не известен. Таков ли он, чтобы представить его в рассказе с помещением отрывков, можно было бы придать истинной ценности изданию или дополнить для умного читателя понятия о характере и дарованиях покойного сочинителя — об этом я не могу, а ты можешь судить. Если на свое мнение не полагаешься, то посоветуйся с Рожалиным и Шевыревым или даже с Вяземским: они очень в состоянии разрешить твои недоумения. Жалко, что брата моего нет в Москве. Титов, не зная ни отрывков, ни плана в подробностях, думает однако же, что их не дурно было бы напечатать» (ОР РГБ, ф. 48, карт. 46, д. 2, л. 9).
- ⁸⁷ РС. 1902. Кн. 1. С. 34; РС. 1903. Кн. 3. С. 262; ИВ. 1886. № 3. С. 522; М. К. Лемке. Николаевские жандармы и литература. 1826—1855 гг. СПб., 1908. С. 259; Б. А. Мод-

валевский. Пушкин под тайным надзором. Л., 1922. С. 45; Л. Тартаковская. Дм. Веневитинов. Ташкент, 1974. С. 14—15.

- ⁸⁸ Предисловие Рожалина к первому изданию стихотворений Веневитинова было первым поэтизированным очерком его биографии. Ту же традицию продолжил неизвестный автор напечатанной в журнале «Галатея» рецензии на первую часть стихотворений Веневитинова: «Поэты и художники, сия отголоски гармонии предвечной, сия влукки неба, сия избранные пророки, теряются в нарядной толпе людей обыкновенных. Веневитинов и в жизни был поэтом: его счастливая наружность, его тихая и важная задумчивость, его стройные движения, вдохновенная речь, светская непритворная любезность, столько знакомые всем близким его видавшим, ругались в том, что он и жизнь свою образует как пронаведение нияцное» (Галатея. 1829. Ч. 2. С. 40). Л. Я. Гинзбург приписывала эту рецензию Хомякову, не указывая, к сожалению, оснований для подобной атрибуции (Л. Я. Гинзбург. Опыт философской лирики. Д. Веневитинов // Певтика. Вып. 5. Л., 1929. С. 78). Любопытно сравнить этот программный текст с реальным биографическим документом — письмом Ф. Хомякова к А. Веневитинову о выборе портрета для приложения к изданию стихов: «Первого портрета, сделанного Лагрена, я еще не видал, а видел второй, который недавно к вам отправлен. Большого сходства я не нахожу, но все те, которые видели его у меня, не зная, чей он, узнавали немедленно, что это Дмитрий. Он более может напоминать покойного тем, которые видели его года за два, еще очень молодого, не встревоженного, не созрелого и не возвышенного теми мыслями, которые безпрестанно занимали ум его и душу в последние времена. Для меня литографированный портрет, сделанный уже с мертвого похожее: на нем есть отпечаток важности и глубокомыслия, которого нет во французском Веневитинове, сделанном Лагрено» (ОР РГБ, ф. 48, к. 46, д. 2, л. 9 об). История эволюции личности, о которой пишет Федор, в поэтическом образе Веневитинова была снята.
- ⁸⁹ С этой точки зрения чрезвычайно любопытна запись в дневнике Погодина в ноябре 1827 г.: Шевырев «взбесил меня до крайности беспрестанным звоном о своих трудах, выходками против Дмитрия Веневитинова» (Барсуков 1889: 134).
- ⁹⁰ По крайней мере, Федор писал весной 1826 г. матери из Петербурга, что он только сейчас узнал по-настоящему Васюню, которого приволакивал для консультации у врачей. А Хомяков в это время был за границей (ГИМ, д. 37, л. 111).
- ⁹¹ Мысль о Хомякове как о преемнике Веневитинова, все-таки провозвучала, но исходила она с периферии московского круга. 10 апреля 1827 г. А. Н. Муравьев писал В. А. Мухомову: «Я до сих пор не могу совершенно утешиться о смерти Веневитинова. <...> Теперь его нам должен заменить Хомяков; я многого от него ожидаю и желаю очень с ним познакомиться» (Шукинский сборник. Вып. 5. СПб., 1906 С. 394).
- ⁹² О значении этого стихотворения в русской романтической традиции см.: В. Э. Вацуро. Лирика пушкинской поры. СПб., 1994. С. 113—126. Реминисценцию этих же строк обнаруживаем и в романе Веневитинова «Владимир Парекский» (Веневитинов 1980: 278).
- ⁹³ Как писал Г. Г. Шпет: «дух времени натурфилософовал. Шеллинг выражал его вместе с другими, но он давал всеобщую систему и стал потому во главе времени. Если бы, однако, Шеллинга и не было, шеллингианство, можно сказать, все-таки существовало бы» (Г. Г. Шпет. Соч. М., 1989. С. 136).
- ⁹⁴ Ср. историю о том, как в 1830 г. мать не пустила его в заграничную поездку, в которую он было собрался вместе с Погодиным (Письма М. П. Погодина к С. П. Шевыреву // РА 1882. Т. 3. С. 138).
- ⁹⁵ «В пок ледней «Полярной звезде», писал он матери из Парижа, — есть одно из стихотворений Алексея, которое произвело определенную сенсацию среди литераторов. Булгарин говорил о нем в своем журнале с восхищением. Не разделяя зигуназма этой болтуна по профессии, я нахожу их мильными, полными сильных и новых мыслей, и я похвалил за них Алексея» (ГИМ, д. 37, л. 47об). Письмо датируется по содержанию маем 1825 г. (оригинал по-французски). Речь идет о стихотворении Хомякова «Желание покоя», опубликованном в «Полярной звезде на 1825 год».

- ⁵⁶ О пользе стихов для слога см. ГИМ, д. 37, л. 41 (частично опубликовано РА. 1884. Т. 3. С. 221—223). См. также ГИМ, д. 37, л. 96.
- ⁵⁷ В январе 1828 г. Федор писал брату в Богучарово: «Хорошо делаешь, что занимаешься хозяйством и стихами <...> — плакать над делами не надобно, но смешно юм и шутить. Впрочем, я очень понимаю намерение, с которым ты эти строки писал» (ГИМ, д. 37, л. 141).
- ⁵⁸ ГИМ, д. 37, л. 95—96. Иван Вас. — И. В. Шатилов, давний сослуживец А. А. Закревского, в это время бывшего министром внутренних дел. П. Х. Виттенштейн — главнокомандующий русской армией на европейском театре турецкой войны; К. В. Нессельроде — в 1814—1856 гг. министр иностранных дел, поехавший во время русско-турецкой кампании вместе со своей канцелярией с Николаем на фронт. «Быть приятными к Виттенштейну и Нессельроде» означало — делать военную и дипломатическую карьеру. Под знакомыми ему «молодыми людьми» Федор мог подразумевать В. А. Муханова, бывшего с мая 1826 г. адъютантом Виттенштейна, и В. Н. Панина (в 1828—1829 гг. чиновник походной канцелярии МИДа).
- ⁵⁹ ГИМ, д. 38, л. 2.
- ⁶⁰ 7 апреля 1828 г. Федор писал матери: «Брату уже, кажется, никакой причины не будет следовать совету, данному мною в последнем письме, гораздо лучше будет лечиться на Кавказе, а потом если ему вадумается откатываться опять от помещичьей жизни, то будет еще очень выгодный и хороший случай в Петербурге» (ГИМ, д. 37, л. 93). 23 апреля 1828 г. Алексей был у Федора в Петербурге «при прежних намерениях», то есть не соглашаясь на штатскую службу, ватем уехал от него в Москву к матери, сопровождаемый просьбой Федора выдать брату «тысяч 5, меньше нельзя, они ему достанут на целую компанью» (ГИМ, д. 37, л. 91). 28 апреля Алексей уехал от отца на фронт (ГИМ, д. 38, л. 14).
- ⁶¹ 12 сентября 1828 г. Федор писал матери: «Сегодня я узнал чрез письмо от Батюшки об перемене службы брата и она меня огорчила, потому что я знаю, сколько Вам это будет неприятно» (ГИМ, д. 37, л. 31—32).
- ⁶² При Мадатове служил и его двоюродный брат Алексей Киреевский. 8 июня 1829 г. Степан Александрович писал жене: «Иван Васильевич <Шатилов> показывал мне письмо Мадатова, как он дурно отзывается об Алексее Киреевском, именно сими словами: „Сколько много доволен я Хомяковым, столько недоволен Киреевским“» (ГИМ, д. 38, л. 6). А. С. Киреевский был известным повесой и неудачливым игроком. См. ГАРФ, ф. 109, оп. 3, д. 317, л. 11—12.
- ⁶³ Подобной стилизации он был далеко не чужд: так обстоятельства его выхода в отставку дали повод Муханову сравнивать его с Байроном (*Муханов 1887: 244*). Ср. воспоминания В. И. Хитрово о поведении Хомякова на балах зимой 1830 г.: «адъютантский мундир очень к нему шел; он часто посещал на масленице этого года балы Балагородного Соборания, и когда дамы выбирали его в кавалеры на мавурку, что случалось весьма нередко, он постоянно отказывался от этой чести. Раз один знакомый А<лексей> С<тепановича> [<В.И.> Хитрово — указано на полях мемуаров], не танцовавший мавурки, принужден был отказаться танцовать ее с одной хорошенькою Г-вою [Гончаровою — расшифровано на полях мемуаров], он, подошед к нему, сказал ему смеясь, что жалее, что это не ему удалось отказать» (ГИМ, д. 2., л. 12). Другой современник находил много сходства в поведении Лермонтова и Хомякова, например, в их «громком и пронзительном смехе»; «не один раз,— писал А. Н. Муравьев,— просил я и того и другого смеяться прозе» (А. Н. Муравьев. Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871. С. 22).
- ⁶⁴ Осенью 1832 г. Степан Александрович писал жене: «Скаживал ли вам Алексей о новом предложении Уварова: что он его приглашает к себе в секретари не для письмоводства, а для того, чтобы издавать Журнал от Министерства Просвещения, и что он может отлучаться, когда захочет» (ГИМ, д. 38, л. 22).

Литература

- Баруков 1889; 1890* — Баруков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. Т. 2. СПб., 1889; Т. 3. СПб., 1890.
- Бартенев 1860* — Бартенев П. И. А. С. Хомяков // В память об А. С. Хомякове. Доклады, прочитанные 6 ноября 1860 г. в Обществе любителей российской словесности. Приложение к «Русской беседе». 1860. Т. 2. Кн. 30.
- Бартенев 1991* — Бартенев П. И. Воспоминания // Российский архив. М., 1991. С. 32—47.
- Бердяев 1912* — Бердяев Н. А. А. С. Хомяков. М., 1912.
- Веневитинов 1980* — Веневитинов Д. В. Стихотворения. Прова. Издание подготовлено Е. А. Майминым и М. А. Чернышевым. М., 1980.
- Завитневич 1902* — Завитневич В. Э. А. С. Хомяков. Т. 1. Кн. 1. Молодые годы, общественная и научно-историческая деятельность Хомякова. Киев, 1902.
- Колупанов 1889* — Колупанов Н. П. Биография А. И. Кошелева. Т. 1. Кн. 2. М., 1889.
- Кошелев 1994* — Кошелев В. А. А. С. Хомяков. Живнеописание в документах, рассуждениях и разысканиях // Север. 1994. № 1.
- Лопман 1992* — Лопман Ю. М. Избран. статьи в 3 томах. Т. 2. Статьи по истории русской литературы XVIII — первой половины XIX в. Таллинн, 1992.
- Ляковский 1897* — Ляковский В. Н. А. С. Хомяков. М., 1897.
- Маймин 1976* — Маймин Е. А. Русская философская поэзия: Поэты-любомудры, А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев. М., 1976.
- Муханов 1887* — Муханов Н. А. Воспоминание об А. С. Хомякове // Русский архив. 1887. Т. 1. С. 243—244.
- Троицкий 1914* — Троицкий Н. И. Село Богучарово. Родина А. С. Хомякова. Тула, 1914.
- Хомяков 1904* — Хомяков А. С. Полн. собр. соч. Т. 8. Письма. М., 1904.
- Хомяков 1969* — Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Б. Ф. Егорова. Л., 1969.
- Хомяков 1988* — Хомяков А. С. О старом и новом. Статьи и очерки. Составление, вступительная статья и комментарии Б. Ф. Егорова. М., 1988.
- Флоренский 1916* — Флоренский П. А. Около Хомякова [1916] // Символ. № 16, декабрь 1986. Републикация Р. Темпеста.
- Цяваловский 1916* — Цяваловский М. А. Пушкин по документам погодинского архива. Отдельный оттиск из издания «Пушкин и его современники». Пг., 1916.
- Christoff 1972* — Christoff, Peter K. An Introduction to Nineteenth-Century Russian Slavophilism. Vol. 1. A. S. Khomiakov. Hague: Mouton Press, 1972.

О стихотворении Шевырева «[Пушкину]» и античной параллели к нему

В. Н. Топоров (Москва)

Степан Петрович Шевырев вошел в русскую литературу в середине 20-х годов, когда ему не было еще двадцати лет, а первый раз появился в печати в 1820 г., будучи еще тринадцатилетним мальчиком. До начала 30-х годов он был не только активно печатавшимся поэтом, но и подавал немалые надежды. Жуковский, Вяземский, Пушкин, Баратынский, Гоголь высоко ценили поэзию Шевырева. Такие его стихотворения, как «Я есмь» (1825), обратившее на себя внимание Баратынского и Пушкина, «Сон» (1826—1827), «Звуки» (1827?), «Мысль» (1828), «Стансы» (1828), «Петроград» (1829), «К Риму» (1829), «Стансы Риму» (1829), «Послание к А. С. Пушкину» (1830) и др., несомненно, влили в реку русской поэзии новую струю — сильную и оригинальную, в которой слились два, казалось бы, столь разные, если не несовместимые, начала: одно — отсылающее к русской поэтической традиции высокой риторики, иератически-торжественной речи XVIII века, другое — к немецкому поэтическому и философскому романтизму. В дальнейшем другие занятия, в которых Шевырев также преуспел, многое сделав и как профессор Московского университета и как теоретик и историк русской литературы, оттеснили поэзию на второй (если не третий) план, и стихотворения 1825—1831 гг. составляют безусловно лучшую часть поэтического наследия Шевырева и его значительную заслугу в развитии одной из существенных линий в русской поэзии первой трети XIX века.

Несмотря на это Шевырев остается сильно недооцененным поэтом, к тому же еще и весьма мало исследованным. Во многом такому положению способствовала та «общественная» позиция, которую занимал Шевырев в 40—60-е годы и которая вызывала критику как «чужих», так и «своих», во всяком случае людей обычно (правда, без особого тонкого разбора) зачисляемых в адрес «славянофилов». Моды менялись, и Шевырев все более оставался в стороне. Вероятно, в чем-то виноваты были и «позиция» Шевырева, и отчасти сам он. Видимо, было в нем что-то, что у многих вызывало личную неприязнь и даже раздражение, иногда принимавшее дикие формы (в 1857 году по причине «идеологических» расхождений он был избит графом А. Бобринским и его отнесли домой на простынях). Не приходится говорить о том, что Шевырев стал героем ряда эпиграмм. Но если суммировать наиболее объективные из отрицательных свидетельств, то оказывается, что главными его грехами были трусость (занимая место декана,

Шевырев действительно был тем, кого в наше время назвали бы перестраховщиком) и «добросовестное раболепие». О первой писал Иван Аксаков в связи с чрезмерной осторожностью Шевырева при процедуре защиты одной диссертации; о втором — Герцен: «Булгарин с Гречем не идут в пример, они никого не надули, их ливрейную кокарду никто не принял за отличительный знак мнения. Погодин и Шевырев, издатели „Москвитянина“, совсем, напротив, были добросовестно раболепны. Шевырев, не знаю отчего, может увлеченный своим предком, который среди пыток и мучений, во времена Грозного, пел псалмы и чуть не молился о продолжении дней свирепого старика». Конечно, и трусость и «добросовестное (что это значит? — ведь не добровольное же, а потому что что-то извне принуждало его к этому) раболепие» — малопочтенные свойства человека, но и то и другое в природе человека, особенно когда природе помогают еще со стороны. Почему бы «раболепие» не попытаться заменить здесь «верностью» идее, а заодно, нельзя исключать, и людям, от которых кое-что зависело в жизни Шевырева. Как бы то ни было, опыт XX века склоняет к большей терпимости и к более мягким оценкам. А объективный взгляд на полуторавековую ретроспективу подтверждает, что и эти люди — и Шевырев, и Погодин, и Греч, и Булгарин, — во многом достойные критики (хотя и не столь огульной и часто пристрастной и поверхностной), а может быть, и порицания и еще больше сожаления, внесли немалый вклад в русскую культуру, а Шевырев (отчасти и Булгарин) и в русскую литературу.

Но сейчас — о раннем Шевыреве, дебют которого был замечен первыми поэтами того времени, о добром приятеле и собеседнике Пушкина, высоко ценившего его и как поэта (шевыревскую «Мысль» он назвал «одним из замечательнейших стихотворений нашего времени», самого Шевырева считал человеком, который способен «оживить нашу дремлющую северную литературу» [письмо к С. П. Шевыреву от 29 апреля 1830 г.], признавал в нем «истинный талант», который «неоспорим»), и как ученого, исповедующего «историзм» (ср. положительную пушкинскую оценку шевыревской «Истории поэзии» и его самого как критика, «заслужившего доверенность просвещенного читателя») и одновременно размышляющего над судьбами русской поэзии и остро ставящего вопрос о современном состоянии русского языка (*Что сделалось с российским языком! / Что он творит безумные проказы!*), и как умного и заинтересованного собеседника.

Шевырев платил Пушкину взаимностью, более того, признавал его особое место в русской литературе (*Но чьи из всех родимых звуков мне / Теснятся в грудь неотравимой силой? / <...> / Твои — певец! избранник божества, / Любовь народа полномочный! / Ты русских дум на все лады орган! / Помазанный Державиным предтечей, / Наш депутат на европейском вече. — / Ты — колокол во славу россиян!*), связывал именно с ним надежды на будущее русского языка и поэзии, но при этом сохранял независимую по отношению к Пушкину позицию в своих взглядах на язык поэзии (следуя «лингвистической» философии немецкой

романтики, Шевырев принадлежал к тому узкому кругу людей, которые первыми в России заговорили о «языке поэзии» как вполне операционном и философски обоснованном понятии), а именно в языке, так понимаемом, он видел соль поэзии и главный пункт расхождения во взглядах и поэтической практике между Пушкиным и им самим¹.

В 1830 году Шевырев написал два стихотворения, обращенные к Пушкину. Одно из них — «Послание к А. С. Пушкину», появившееся в альманахе «Денница» на 1831 г., с. 107—114; с указанием места и даты — «Рим. Август 1830 г.» (дата не вполне точна, так как считается, что в основном работа происходила между 20 июня и 14 июля, а кое-какие заготовки, как, например, *Заубренный спондесм гекзаметр...*, относятся к апрелю, а иногда и к несколько более раннему сроку). Другое стихотворение появилось в «Литературной газете» (1830, т. II, с. 161) под заглавием «Сравнение», которое принадлежало, видимо, А. А. Дельвигу. В рукописи (хранится в Отделе рукописей Института русской литературы, Дашковское собрание) стихотворения в составе письма к Дельвигу от 14/2 сентября 1830 г., как сообщает издатель, первоначальное заглавие «Пушкину» тщательно зачеркнуто, но все-таки читается с большой долей уверенности; рядом же написано: «Вам предоставляю окрестить». Издатель считает, что снятие заглавия объясняется неудобством помещать стихотворение-эпиграмму на Пушкина в период нападков на него Булгарина и Николая Полевого в органе самого Пушкина. При теперешних републикациях выбран компромиссный вариант заглавия — «[Пушкину]».

Вот текст этого стихотворения, в котором Шевырев заявляет о противоположности своих и пушкинских позиций (точнее, это ответ на некие «несогласные» высказывания Пушкина в отношении поэзии Шевырева), если можно так сказать, бросает ему перчатку, четко обозначая свою принципиальную точку зрения:

[Пушкину]

1. Вменяешь в грех ты мне мой темный стих,
2. Проврачных мне не надобно твоих;
3. Ты нищего ручья видал ли жижу?
4. Видал на сквошь, как я весь стих твой вижу.
5. Бывал ли ты хоть на реке Десне? —
6. Открой же мне: что у нее на дне?
7. Вменяешь в грех ты мне нечистый стих.
8. Пречистых мне не надобно твоих:
9. Вот чистая водица ключевая,
10. Вот Алеитико бурда густая!
11. Что ж? — выбирай, возьми любой стакан:
12. Ты ваь воду... Зато не будешь пьян.

(раврядка веаде наша. — В. Т.)

Стихотворение делится на две части, по шесть стихов каждая. Обе части открываются двумя сходными стихами, которые, собственно говоря, и со-

ставляют акт «бросания перчатки», о чем упоминалось выше. Только в двух случаях нарушается подобие этих двух пар стихов (1—2 и 7—8). Зато эти нарушения существенны, поскольку они, находясь в рамке, где формулируется пункт противопоставления, главная его идея (контраст особенно ярок, разителен, когда он в силах полностью развести два одинаковых до того контекста), и уточняют смысл каждой из противопоставляемых позиций: 1—2 — темный : прозрачный & 7—8 — нечистый : пречистый, откуда — темный → нечистый и прозрачный → пречистый, а следовательно, и формирующееся новое противопоставление нечистый : пречистый, являющееся привативной оппозицией, второй член которой усилен до предела («пречистый» как превосходная ступень качества чистоты), причем оппозицией, так сказать, со своей «предисторией» («темный» — «прозрачный»).

Это ключевое противопоставление организует весь текст стихотворения, по меньшей мере, в двух отношениях. Во-первых, грамматически текст «разыгрывает» тему противопоставления первого и второго лица. Специфика этого противопоставления в некоем вызове со стороны первого лица, обращенном ко второму, в инициативе вызова и в то же время в уступке ему права выбора (*выбирай, возьми...*). В этой ситуации сфера второго лица оказывается обширней сферы первого лица. (Особенно это проявляется в «сильных» позициях противопоставления. Так, *ты* в стихотворении встречается пять раз, тогда как *я* — лишь однажды; глагол во втором лице отмечен восьмикратно: три презенса (*Вменяешь* дважды и *не будешь*), два претерита (*видал ли /ты/; бывал ли /ты/*), три императива (*открой, выбирай, возьми*); к этому следует прибавить двукратное появление притяжательного местоимения 2-го лица (*твоих, твой*). Сфера первого лица существенно уже: одно личное местоимение в именительном падеже (*я*), пять раз в дательном падеже (*мне*), однажды притяжательное местоимение (*мой*) и дважды в глаголе (*вижу /я/. Видал*). Впрочем, *Видал* в стихе 4 двусмысленно. После стиха 3 *Ты нищего ручья видал ли жижу?* ожидается следующий вопрос в стихе 4 — *Видал насквозь, как я весь стих твой вижу?* — как бы конкретизация предыдущего вопроса (как, в какой степени ты видал?), но в тексте стихотворения вопросительный знак в стихе 4 отсутствует (сознательно ли это сделал автор или по рассеянности не поставил его, остается неясным, хотя второе объяснение представляется более вероятным логически). Исходя из буквы текста, стих 4 приходится толковать приблизительно так — (А) я видал насквозь (жижу нищего ручья), видал так (ясно), как я весь стих твой вижу. Впрочем, остается вариант понимания *Видал* в стихе 4 и как формы 2-го лица претерита, если исходить из того, что поэт, как бы не ожидая ответа *ты* (Пушкина) на свой вопрос в стихе 3 в силу его очевидности, сам отвечает на него — (Да, ты) видал насквозь, (так) как я весь стих твой вижу. В зависимости от выбора несколько (минимально) меняется и статистика форм лица, ничего, однако, не меняя в существе дела. Вообще же следует заметить, что само стихотворение, представляющее собой на поверхностном уровне монолог, взволнованный и без выхода к грани, за которой начинается резкость (стихи 2 и 8: *Про-*

зрачных/Пречистых мне не надобно твоих), похоже, по крайней мере логически, на трансформацию в монологическую форму глубинного диалога, из которого постепенно была вытеснена партия второго лица. Во всяком случае стихотворение, собственно говоря, и отсылает к пушкинско-шевьевревскому диалогическому спору о «прекрасной ясности» и «темноте», чреватой глубокими смыслами. Предположение о генетически предшествующей и/или лежащей в основе, на глубине, форме этого стихотворения, точнее — генетическая память о «диалогическом» прошлом и следах его в настоящем, подтверждаются в значительной степени и пунктуационной системой текста: четыре вопросительных знака, отсылающих к вопросам, на которые нет прямых ответов того, к кому они обращены, но которые с определенной достоверностью восстанавливаются по словесным реакциям Я, три двоеточия, одно многоточие, один восклицательный знак (а их могло бы быть еще два — после ...*мне не надобно твоих*<!>) создают ту «пунктуационную» ауру, которая типологически часто сопresentствует диалогу на ином уровне.

Во-вторых, указанное выше ключевое противопоставление организует текст стихотворения и через семантическую поляризацию его и формирование двух зон — «пушкинской» прозрачной (*прозрачный, нищий*, т. е. бедный или даже вовсе лишенный «тяжеломатериального», «темного», *жижа, насквозь, пречистый, чистая водица* ключевая, *вода, не будешь пьян*, т. е. непьяность, трезвость, которые видят то, что есть, и не видят того, что во тьме, на глубине) и «шевьевревской» темной (*темный, дно*, т. е. место сокращения глубинных смыслов, *нечистый, бурда густая* и имплицитная возможность другого по сравнению с *не будешь пьян* выбора — пьяности-опьянения, как бы помогающей преодолеть поверхностную видимость зримого мира и открыть смыслы, лежащие на глубине, более того, сам дух темной и тяжелой хтонической стихии).

Эти два приема организации текста стихотворения, каждый из которых предполагает «свое», по своему принципу выстроенное противопоставление, позволяют выделить воедино ядро текста. Оно сохраняет идею противопоставления и как бы вдвое усиливает ее за счет сведения соответствующих членов двух оппозиций воедино, во-первых, и композиции целого, синтезируемого их этих двух сформировавшихся двучленных конструкций, во-вторых. В результате выкристаллизовывается идея некоей глубинной предикативизации, а если учесть присутствующие в стихотворении метонимические ходы Я → мой стих & Ты → твой стих (*твоих, scil. — твоих стихов*), а также то, что на поверхностном уровне предикативность транспонируется в «определительность», то восстанавливается некая схема типа: «мои стихи» (Я) & «темные», «нечистые», «непрозрачные» — «твои стихи» (Ты) & «светлые», «пречистые», «прозрачные». В этой формуле отражено различие (вплоть до противоположности) двух поэтических языков, двух поэтических систем, каждая из которых и до первой трети XIX века и после нее в разные периоды развития русской поэзии играла свою важную конструктивную роль.

Таким образом, Шевырев в этом стихотворении обозначает наличие двух противоположных (по крайней мере, в пределе) языково-поэтических начал. В основе одного — гармония (излюбленное слово Шевырева, ср.: *Прошла гроза — очнулся — внемяю: / Звучит гармония небес — «Сон»; — Тогда в восторге сердца ясном / Узришь пылающей душой / Весь мир гармонии святой — «Четыре новоселья»; — И глас гармонии был отзвук во вселенной. / И примирен стихий раздор. — «Я есмь»; — <...> Кто теперь у наших вод / Песни новые, живые гармонически поет? — «Русский соловей в Риме», 1830 и др., но особенно в «Послании к А. С. Пушкину», где пушкинская гармония, хотя бы в ослабленном виде, по словам поэта, гармонизирует и его стихи: *Но, может быть, порадуешь себя / В моем стихе своим же ты успехом, / Что в древний Рим отозвалась твоя / Гармония, хотя и слабым эхом*). В основе другого — сознательная дисгармония, стихийность, грубая вещественность, темнота, шум.*

Подробнее говорить о генеалогии этого типа поэтического языка и о причинах целенаправленного усвоения Шевыревым именно такого языка здесь говорить не придется. Зато можно, хотя и в общем виде, напомнить, зачем обращаются к «бездне низа», к хтоническому, к дисгармонии как наследию хаоса. Через шестьдесят лет об этом писал другой поэт:

Покорны солнечным лучам,
Так сходят корни в глубь могилы
И там у смерти ищут силы
Бежать навстречу вешним дням.

Впрочем, об этом же писал и сам Шевырев в стихотворении «Я есмь»:

Да будет! — был глагол творящий
Средь бездн ничтожества немых,
Из мрака смерти — свет живящий
Ответствует на глас — и вмиг <...>.

В нижней бездне, в царстве смерти обретается жизненная сила, преодолевающая смерть и дающая жизнь в высшем ее цветении, в том числе и вдохновение, силу творчества, «мед поэзии». «Темный» и «нечистый» стих Шевырева не только язык тех же свойств, но и тема двух бездн (так или иначе с двумя безднами связана как бы двойная жизнь, жизнь вдвое, нередкий мотив у Шевырева, ср.: *Ты всю вселенную сожжешь, / Обнимешь мир двойной душой, / Двойную жизнь зажжешь в крови. / Упьешься сладостью двойною. — «Четыре новоселья» или *Всё дышит жизнью двойной / <...> / И кровь ключом двойным течет / По жилам Божия творенья, / И мир удвоенный живет / В едином миге два миновенья. — «Сон», ср. там же: <...> *грудь <...> / Дышала вдвое у меня*): во времени — начала творения и его конца (ср. «Я есмь», «Сон», «Мысль», «Петроград» и др.); в пространстве — верхнего и нижнего миров, Неба и Хтона, двух не-**

пременных сотрудников в деле жизни (*Бесконечность моря. / Бесконечность неба. / Две великих мысли / Божия создания / <...>* — «Специя», 1861). В этом сотрудничестве они равноправны, потому что только их полное слияние, до неразличения, до взаимного умирания и растворения друг в друге — залог жизни всего живого:

Чу! внимайте... полночь бьет!
 В этом бое умирает
 Отходящий в вечность год
 И последний миг слышит
 С первым мигом бытия
 Народившегося года:

 Где ж раздельное явлено?
 Где граничное мгновенье?
 Плод в зерне, в плоде верно
 В сменах сих живет творенье.
 Но есть жизнь, где нет волны,
 Нет полуночного боя:
 Там святая тишина,
 Точка вечного покоя
 («31 декабря», 1842).

И все-таки «хтоническое» в своей сильной или ослабленной, почти гармонизированной форме, поэту сопрроднее и ближе. Потому-то так часто и обращается он к образам воды — Океана, моря, реки, потока, ручья, как бы чувствуя или догадываясь, что именно вода, «мировая» вода — и локус, где возникла жизнь, и огромный его депозитарий. Поэтому же и «темное» и неясное говорит поэту больше, чем светлое; ночь ему ближе дня. Он «ночной» поэт по преимуществу, потому что ночью разум дремлет и бессилен перед тайнами иного мира, а интуиция, чувства, наоборот, просыпаются и им становится ясно даже неведомое и непосильное рассудку (в этом отношении, как, например, и в «космологичности», Шевырев близок «ночному» Тютчеву):

Как ночь прекрасна и чиста,
 Как чувства тихи, светлы, ясны!
 Их не коснется суета,

 И всё, что ясно зрится в день,
 Что может выразиться словом,
 Слилось в сумрачную тень,
 Облечено мечты покровом.
 Не ясно совершает взор,
 Но всё душою дозреваешь:
 Так часто сердцем понимаешь
 Немого друга разговор.
 («Ночь», 1828)

И в другом стихотворении с тем же названием, написанном год спустя всё о том же «ночном»:

Немая ночь! прими меня,
Укрой испуганную думу;
Боюсь рассеянного дня,
Его бессмысленного шума.

.....
Как всё в тебе <ночи. — В. Т.> согласно, стройно!
Как ты велика и спокойна!
И скольких тайн твоя полна
Пророческая тишина!
Какие думы и порывы
Ты в недрах вачала святых,
И сколько подвигов твоих
Присвоил день самолюбивый!

.....

Образ темных, непрозрачных вод из стихотворения «[Пушкину]» сквозной в поэзии Шевырева, в частности, он повторяется в двух стихотворениях, где говорится о Тибре (Шевырев подолгу жил в Риме): «Тибр! ты ль это? чем же славен? / Что добра в твоих волнах? / <...> / Тесен, мути еи!.. — незавидно / Прокатил тебя твой рок! / Солнцу красному обидно / Поглядеться в твой поток / <...>» («Тибр», 1829) или: «Что грядеи, Тибр? — Струя желта, мути еи! / Иль желчь ты встревожен беспокойной, / <...>» / «Мне недосуг: не спит моя волна: / Я мою Рим, я града освяtitель: / Я, нагрузив нечистым рамена, / Бегу в поля, усердный их поитель. — / <...> / Приемлет он <океан. — В. Т.> грехи моих римлян / И с волн моих нечистое смывает / <...> / Себя несущ на жертву я один / Целению и здравию отчизны...» («Ода Горация последняя», 1830) [Вопреки названию это не перевод из Горация, но оригинальное стихотворение; об этом предупреждал Дельвига сам автор: «Если скажут, что в соч. Гор[ация] нет такой оды, можете объявить в мою защиту, что я поднял папирус в Помпее: если обвинят в дерзости, что я осмелился к Одам Гор[ация] прибавить свою, то прошу вас извинить меня эпитетом: последняя»]; ср.: Лавры, тополи густыми / Сеньми к Тибру наклонясь, / Шепчут листьями живыми, / В струи желтые глядясь [«Русский соловей в Риме», 1830; напечатано в альманахе «Альциона» на 1832 г., 11—13; в сборнике «Молодик» на 1843 г., ч. 1, с. 191—193 перепечатано под заглавием «Русская песня в Риме»; рукопись не имеет заглавия]. — И здесь характерное стремление обозначить, но и свести воедино два поэтических типа, иногда парадоксально близких, но все-таки разных. Тибр спрашивает: «Лавры, тополи густые! / Кто теперь у наших вод / Песни новые, живые / Гармонически поет? / Как полны любовной муки / Отъиваются в струях: / То неведомые звуки / На полуденных брегах! // Часто я, забывшись в беге, / В море волн не тороплю / И, покоясь в звучной неге, / Их дослушивать люблю. / Много песен, голоса стый, / Распевает мой народ: / Сей же песни в онкои, чистой / Не слышать у наших вод». И далее — об этом чудом, но живом голосе: Заунывный, тихий, нежный, / Чувством звук его дрожит: / Голос правильно небреж-

ный, / Чистым золотом звенит. / В песне русской, в песне
томной / Выливает душу он. / <...>. Тибр и шумная дубрава
(ср. тихость русской песни) славят русского соловья. При нежности и
чистоте звуков русской песни они еще и правильно-небрежны, и этот оксю-
морон в конечном счете отсылает к контрасту гармонического (небесного) и
дисгармонического (хтонического), хотя и сильно смягченному, контрасту в
пределах единого целого. — И еще в одном «тибрском» стихотворении
1830 г. «русское» и «итальянское» сведены воедино («Не в славу нам...») в
виде своих более частных и специализированных «речных» вариантов —
«невского» и «тибрского».

Показательно и место из перевода песни четвертой из дантовского
«Ада», сделанного в Риме в 1839 г., — о глубокой, темной, туманной бездне,
в которой ничего нельзя различить и которая поэтому делает человека
как бы слепым:

Над нами вниз спускались бедны склоны;
И скорбью злой кипела бездна эта,
И в вечный гром ее сливались стоны,

И глубина была без цвета:
Мой острый взор, как ни пытался дна,
На что упасть, не обретаю предмета,

«Под нами ад — слепая глубина!»

.....

— при дантовском:

Vero è che 'n su la proda mi trovai
della valle d' abisso dolorosa
che tuono accoglie d'infiniti quai.

Oscura e profonda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discerneva alcuno cosa.

«Or discendiamo qua giù nel cieco mondo»

.....

(*Inferno* IV, 7–13).

Но то, что так заостренно полемически выражено в стихотворении
«[Пушкину]», в ином стиле и иной тональности уже присутствовало в меся-
це или двумя ранее написанном «Послании к А. С. Пушкину». Иначе —
потому, что, сознавая незрелость своего поэтического голоса, поэт по мере
возможностей пытается адаптироваться к голосу Пушкина, хотя и заранее
опасается, что в полной мере ему не удастся этого сделать:

Из гроба древности тебе привет:
Тебе сей глас, глас неокрепый, юный;
Тебе звучат, наш камертон, поэт,
На лад твоих настроенные струны.
Простишь меня великодушно в том,
Когда твой слух взыскательный и нежной
Я оскорбляю не слаженным стихом
Иль рифмою нестройной и мятежной.

.....

Из Рима мой к тебе несется стих,
 Весь трепетный, но полный чувством тайным,
 Пророчеством, невятным для других,
 Но для тебя не темным, не случайным.
 Здесь, как в гробу, грядущее видней;
 Здесь и слепец дерзает быть пророком;
 Здесь мысль, полна преданья, смелей
 Потьмы веков проивает орлиным оком;
 Здесь Дантов стих всю бедну исходит
 От дна земли до горниго эфира. <...>

Рим и его история, — как бы оправдывается поэт, — объясняют взволнованность и невятность его пророчеств, соприкоснувшихся с тайным. И не случайно именно здесь возникает имя Данта, стих его, те две бездны — низа и верха, — которые придают ему мощь и убедительность подлинного свидетельства (в стихотворении «Чтение Данта», написанном в том же 1830 году, — о его стихах, которые *тверды и полны, / Как моря упругие волны и о том, Что в море купаться, то Данта читать*, — в обоих случаях соприкосновение со стихией, встреча с глубиной, природной ли, поэтической ли). Сообразен, созвучен морю должен быть и занемогший и впавший в сон богатырь — русский язык, разменявший свою силу на «песенки <...> да брани», которые ему только и стали милы. А надо — *Чтоб богатырь стряхнул свой сон глубокой, / Дал звук густой и сильный и широкой, / Чтоб славою отчизны прогудел, / Как колокол из меди лит Рифейской, / Чтоб перешел за свой родной предел*. Громкость — свойство поэтического языка того типа, который избран поэтом, и средство стряхнуть с него, теперешнего, сон (*Что, если б встал Державин из могилы, / Какую б он наслал ему грозу!*). Гром, греметь, громадный — частые и отмеченные элементы словаря поэта: море, реки, леса, пространства в их громкости и громадности — образец, «камертон» (пользуясь словом поэта), на который должен равняться, настраиваться поэтический язык:

Когда крылат мечтою дивной сей,
 Мой быстрый дух родную Русь объемлет
 И ей отсель прилежным слухом внемлет,
 Он слышит там: со плесками морей,
 Внутри ее просторно заключенных,
 Ис воем рек, лесов благословенных,
 Гремит язык, соввучно вторя им.

 Какой тогда хвалой гремлю я Богу,
 Что сей язык он мне вложил в уста.

Это тот язык, что окреп стараньями Ломоносова и Державина, это язык-богатырь, который:

Стал на ноги уменьем рыбаля
 И начал песнь от Бога и царя.
 Воскормленный средь северного хлада,
 Родной вины и льдыстых Альп певцом,
 Окреп совсем и стал богатырем,
 И с ним гремел под бурю водопада.
 Но отгремев, он плавно речь повел

(Ср. еще: *Так на крылах грозы ужасной / Несется гром далеко-гласный / По неизмерным небесам / <...> / Над жертвой смерть оставилась: / Гремит косой и глас гремит / <...> / Я емь! гремит в устах народа / <...> / Но выше он гремит, согласнее, звучней. / В порывах творческого чувства, / Им создан дивный мир искусства / <...> / Греми сильней, о мощный глас! / И ныне и в веках грядущих / Звучи дотопле, как, смеясь / Со звуками миров, в ничтожество падающих, / Ты во а гремишь в последний раз. — «Я емь»; — Когда же мрачного покровы / Ты сбросишь девственную тень, / И загремит живое слово, / И яркий загорится день: / <...> — «Стансы» и др.). Гром, греметь и гармония, предельно сближенные фонетически единым консонантным остоном г-р-м, тем взрывчатей обнаруживают у Шевырева свою антонимичность. Синонимами же к *гром*, *греметь* у него нередко выступают шум, шуметь, равно относящиеся и к природе и к языку, которые в поэтической философии поэта созвучны и — на должной глубине — соприродны, хотя, конечно, и природа и язык могут безмолвствовать, дремать (ср.: *Когда безмолвствуешь, природа, / И дремлет шумный твой язык, / Тогда душе моей свобода, / Я слышу в ней привывный клик. — «Стансы»*). Этот акцент на акустически активном, но деструктивном или смешанном, невнятном, хаотическом соотношен с отмеченной ролью глагола *слушать* (*шум слушают*: ср. *шу-: -уш-*), а слушание-прислушивание как раз и есть основной способ восприятия хаотического, «безвидного», иррационального, объединяемых в хтоническом. Шумы и синкопы «хтона» уловимы только слухом. Вероятно, сказанное подтверждает возможность видеть в поэтическом мире Шевырева и в его поэтическом языке хтонический компонент (ср. в «Петрограде» в описании города, которому грозит гибель: *Что чернеет лоно вод? / Что шумят валы морские?*). Речь не идет о «хтонических» ритмах, но о «хтонических» темах и мотивах и «хтонической» фактуре стиха, той *тяжести недоброй*, из которой создается *прекрасное*, или, если устранить космологические ассоциации, о том типе «непрозрачного», затрудненного, «шероховатого», как бы хранящего следы своего тяжелого рождения поэтического языка, который представлен в творчестве старшего современника Шевырева — Баратынского (ср., кстати, и шевыревские примеры типа *И с сердцем грудь полуразбитым / Дышала вдвое у меня*).*

Такой тип поэтического языка, если только он не следствие неумения поэта распорядиться должным образом своими способностями (а Баратынский

и Шевырев, несомненно, умели писать и «легким», «летучим», ясным языком), а следствие сознательного выбора, в историко-литературном плане может быть понято как реакция на линию «легкого» и ясного стиха, связанную с именами Жуковского, Батюшкова и Пушкина на высшем уровне и с многими эпигонами-«гладкописцами» на среднем и низшем, которым, по Шевыреву, *Лишь только б ум был тихо усыплен / Под рифменный, отборный пустовон.*

Уже ранее отмечалось², что Шевырев шел во второй половине 20-х годов «путем экспериментатора, стихового разведчика». Его занимала задача значительного расширения русской поэтической речи (в частности, и в сторону «простонародности»), увеличения ритмического разнообразия стиха (ср., например, паузники в переводе шиллеровского стихотворения «Die vier Weltalter»: *Но труд возник: вызывают на бой <...>* — «Четыре века», 1827; введение элизий, ср.: *что воин один, то лагерь весь* [ср. также шевыревское рассуждение «О возможности ввести итальянскую октаву в русское стихосложение», 1831]; опыт соблюдения итальянских перебоев ямбического метра, ср.: *Ливень, ветер, гроза одним порывом / В очи франкам неистовые бьют...* — в переводе из «(с)вобожденного Иерусалима», ср. также «Сонет италианским размером», 1831 и др.), и Шевырев и практически и теоретически с успехом занимался решением этой задачи, хотя, строго говоря, на эти занятия ему было отпущено всего 5—7 лет, по прошествии которых вехи его главных интересов были сменены. В этот отрезок времени Шевырев безусловно новатор, хотя это новаторство и не понималось оппонентами поэта³, или объяснялось упрощенно, — например, переработанностью «темного», «тяжелого», «жесткого» поэтического языка архаического стиля. При этом не обращалось внимания на наличие у Шевырева «легких», плавных, ясных стихов (кое-что из них — ср. «Цыганку» и «Цыганскую пляску» — склонны были даже приписывать Пушкину). Вообще Шевырев, как правило, теоретически стоял выше своих критиков и был наблюдательнее, аналитичнее, профессиональнее их. Современный исследователь (М. Л. Гаспаров) в связи с усилившейся экспансией приблизительной рифмы с рубежа 1830 г. напоминает, что «Шевырев в 1841 г. уже говорил о „музыкальной школе“ Жуковского, рифмовавшей „не для одного слуха, но и для глаза“, как о чем-то минувшем». Но и последующие исследователи недооценили опыты Шевырева в его работе над русским поэтическим языком.

Решая свою главную задачу, в центре которой был язык, в частности и прежде всего, поэтический язык, соотносимый с нормализованным литературным языком, Шевырев, по сути дела, не имел выбора. Направление «от противного» было задано реформой Карамзина, чей слог Шевырев считал образцовым и не раз положительно высказывался на эту тему. В том же «Послании к А. С. Пушкину» он писал, имея в виду язык:

Но отрemean <о «державинском» языке. — В. Т.>, он плавню речь повел
 И чистыми Карамзина устами
 Нам исповедь народную прочел, —
 И речь несласть широкими волнами:
 Что далее — то глубже и светлей;
 Как в зеркале, вся Русь гляделась в ней;
 И в океан лишь только превратилась,
 Как <...>

Меж тем когда из уст Карамзина
 Минувшее рекою очистиной
 Текло в народ <...>

В другом месте Шевырев говорил, что слог Карамзина «стал слогом всех»⁴. Собственно, эта «всеобщность» языка, подготовленная усилиями Карамзина (впрочем, конечно, «всеобщность» достаточно условная), и вынуждала Шевырева (и, как известно, далеко не только его) искать альтернативный вариант — не легкого, плавного и ясного языка, а напротив, тяжелого, шероховато-жесткого, темного, который вовсе не предполагал отказ от сделанного Карамзиным, но учет достигнутого и известное — в широком пространстве поэтического языка — сосуществование с ним. И острие полемики было направлено не против Карамзина и его языка, а против его эпитетов, превративших, по словам Шевырева, «мощного богатыря» в замученного галльской диетой, испитого, бледного, вялого и скудного сибарита, почивающего на розах и издающего недужные стенания («Послание к А. С. Пушкину»).

И вот против таких «поэтических» модификаций карамзинского «слога», против той «гладкости», за которой нет ни таланта, ни силы, ни выразительности, против «гладильщиков» и «утожников»⁵ он боролся последовательно и решительно. «А отрицательные достоинства языка, каковы суть: гладкость, плавность и пр., о которых давно твердят наши риторики, стали уже неотъемлемою собственностью и посредственных поэтов и едва ли какой-нибудь строжайший учитель риторики найдет в них хотя десяток стихов в пример неисправностей слога! Честь и слава нам! Мы стали выше своих риторик»⁶. Другой положительный пример Шевырев видит в Баратынском: «Он <Баратынский. — В. Т.> принадлежит к числу тех русских поэтов, которые своими успехами в мастерской отделке стихов исключили чистоту и гладкость слога из числа важных достоинств поэзии»⁷. В письме к М. Погодину от 3 декабря 1830 г.⁸ по поводу своего «Послания к А. С. Пушкину» Шевырев пишет: «Ты заметишь, может быть, <...> тогда жесткость, но я достиг бы цели, если бы она искупалась силой» (в лучших стихах Шевырева эта сила, несомненно, присутствует). В ответном письме от 26 января 1831 г.⁹ Погодин пыгается несколько «унять» своего адресата: «За силой и мыслью ты не гоняйся: по-моему жертв быть не должно. Что сильно, то может быть и гладко, и одно достоинство другому не мешает, одно за счет другого не должно обижать». Этот совет вызвал у Шевырева взрыв эмоций, и раздражение явно чувствуется в

его ответе Погодину в письме от 15 марта 1831 г.⁸: «Гладкое не мешает силе: Эх, вы, гладыльщики! Да долго ли это будет? Да все мое послание написано против гладких стихов — и еще вам они не надоели! — Да отчего мускуловатая рука богатыря не гладка? — Да в чем вы разумеете гладкость? Це зу ру с д в и га ю. О ужас! Quo usque?.. Надо, надо вам греметь с кафедры стихами Данта, чтоб вы поняли и стую гармонию»⁹.

Эти последние слова об «истой гармонии» очень важны, поскольку они свидетельствуют о максималистском понимании гармонии, гармонии как высшей примирительницы самых, казалось бы, непримиримых противоположностей. Если такая гармония возможна, то сила ее абсолютна. Как бы для того, чтобы испытать, есть ли такая гармонизирующая сила, которая примирила бы и предельно далекое от нее, Шевырев и экспериментирует с языком, усложняя, утяжеляя, ужесточая его, — в ожидании реакции со стороны гармонии. Но одновременно с испытанием силы гармонии это и испытание читателя, его «разрешающей» силы. Поэтому естественно, что эта жесткость, непрозрачность и затрудненность языка, преследуя свои цели, выступают и как фильтр, отсеивающий «недостойного» читателя и тем самым помогающий формировать соответствующего тому, что остается по ту сторону фильтра, читателя, как бы обучая и проверяя его. В разные периоды развития русской поэзии оба эти противопоставленные друг другу типа поэтического языка вступали во взаимодействие, обогащая поэтический язык и исподволь выдвигая перед ним новые цели. Хотя в целом (оно, однако, не может быть признано общим правилом и остается скорее статистической характеристикой) «темный» язык предполагает тенденцию к архаизации, а «светлый» — к разного рода новациям, оппозиция этих двух типов поэтического языка никак не может быть сведена к различию между линиями «архаистов» и «новаторов» при том, что соответствующие пересечения достаточно часты.

В заключение — одна любопытная параллель ситуации, представленной в стихотворении Шевырева «[Пушкину]» и касающейся именно такой же и по тем же основаниям выстраиваемой оппозиции. Эта параллель — из древнегреческой поэзии III века до н. э. Речь идет о финале каллимаховского гимна «К Аполлону», в котором актуализируется противопоставление тех же самых двух типов поэтического языка (и это само по себе важное соответствие не столь уж удивительно), но и — что значительно важнее — оно «разыграно» в жанре спора-прения двух участников его, во-первых, и с помощью тех же, что и у русского поэта, образов этих двух типов языка поэзии. Более того, есть и еще одно общее у обоих поэтов в связи с сопоставляемыми здесь текстами, и это личное, так сказать, «автобиографическое» начало. У Шевырева оно выступает открыто, демонстративно, с известным напором. Как известно, с Каллимахом связывается новая поэтическая линия, проходившая, однако, в пределах старого «эпического» поля. Эта «новизна» в пределах хорошо известного традиционного нередко вызывала жесткую критику со стороны литературных

«староверов», упрекавших поэта за неумение писать обширные эпические поэмы, которые создавались некогда поэтами-эпиками. Каллимах в сознании своей правоты был столь же нетерпим к своим оппонентам, и в финале гимна «К Аполлону» и в найденном позже «Прологе» к «Началам» он издевается над своими критиками, представляя их в аллегорических фигурах Зависти и Насмешки или в образе злобных демонов тельхинов, и изображает их поражение в попытках дискредитировать его перед Аполлоном. Естественно, однако, что это «личное», каллимаховское в гимне выражено прикровенно, в соответствии с неизбежными жанровыми ограничениями. Тем не менее присутствие этого «личного» несомненно и здесь. Свое отношение к «стиху кикликов», которым его попрекали за неумение его следовать ему, Каллимах высказал в соответствующей эпиграмме, о которой см. ниже.

Вот тот финал гимна «К Аполлону», к которому здесь привлекается внимание как к параллели (пока не интерпретируемой) к проанализированному выше стихотворению «[Пушкину]»²:

Ὁ Φθόνος Ἀπόλλωνος ἐπ' οὐατα λάθριος εἶπεν 105
 «Οὐκ ἄγαμαι τὸν αἰοῖδὸν δε οὐδ' ὄσα πόντος αἰεῖδη
 Τὸν Φθόνον ἀπόλλων ποδί τ' ἤλασεν ὡδέ τ' εἶπεν
 «Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ
 λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι σурφетὸν ἔλκει.
 Δροῖ δ' οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδαρ φορέουσι μέλισσαι, 110
 ἀλλ' ἦτις καθαρὴ τε καὶ ἀχράαντος ἀνερπει
 πίδακος ἐξ ἰερῆς ὀλίγη λιβάς, ἄκρον ἄωτον».
 Χαῖρε ἀναξ· ὁ δε Μῶμος, ἴν' ὁ Φθόνος, εἶνα νεῖτο.»

Таким образом, сфера чистого, прозрачного, незамутненного представлена словами, находящимися в отношениях взаимопереводимости — чистый, пречистый 'очень чистый', но и 'святой' (ср. Пречистая Богородица), прозрачный. ключевой, с одной стороны, и καθαρός, ἀχράαντος, πίδαξ ἰερῆ, с другой; сфера же нечистого, темного — словами нечистый, темный, ср. бурда мутная, с одной стороны, и λύματα γῆς, σурφетός, с другой. Стоит отметить, что так или иначе эти слова характеризуют воду, поток, реку (ср. ручей, река, водица, вода; ποταμός, ῥόος). Эти же слова в русском стихотворении соответственно определяют стих, стихи, т. е. поэзию; в греческом тексте так определяется певец (αἰοῖδός), который поет, как море-пучина (ὄσα πόντος αἰεῖδη). Иначе говоря, при «трансперсонажном» переводе Пушкину соответствует Аполлон на основании «чистоты», а Шевыреву — тот не нравящийся Аполлону певец, который объединяется с Шевыревым признаком нечистоты, непрозрачности, мутности. Существенно, что оба сопоставляемые текста в своей глубинной структуре выводят из диалогического прения, но в русском варианте — голос принадлежит «темной», так сказать, «дионисийской» стороне, а в греческом — «светлой», «чистой», «аполлинической». Другая сторона в обоих случаях оттеснена на периферию, и ее голос в основном восстанавливается при отталкивании от характеристики его носителя соперником. Что для Шевырева указанное

соотношение было совсем не случайным и неоднократно воспроизводилось, показано выше. То же, видимо, можно сказать и о Каллимахе: об этих же двух сторонах, одна из которых (отрицательная) дана явно, а противоположная ей (положительная) восстанавливается через отрицание отрицательной стороны, говорится в одной из очень «личных» эпиграмм Каллимаха:

Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, οὐδὲ κελεύθῳ
χαίρω τίς πολλοὺς ᾄδει καὶ ᾄδει φέρεϊ·
μισῶ καὶ περίφοιτον ἐρώμενον, οὐδ' ἀπὸ κρήνης
πίνω· σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια <...>
(Collimaque. Op. cit. 125: XVIII)

Кикляков стих ненавижу; дорогой идти проторенной,
Где то туда, то сюда толпы бредут, не хочу.
То, что нравится многим, не мило мне; мутную воду
Пить не хочу из ручья, где ее черпают все <...>

(в переводе Э. Каза — «je ne bois pas à la source commune; tout ce qui est publique me ré pugne»).

Вода из общедоступного источника, к которому обращаются все, не может вдохновить на подлинное творчество, но писать «банальные» стихи с ее помощью можно. Каллимах чувствует себя одиноким среди «кикляков»: им он платит ненавистью и отвращением (ср. Ἐχθαίρω, σικχαίνω — при шевыревском — *Пречистых мне не надобно твоих*).

Встает вопрос о том, как интерпретировать эту достаточно богатую и сложную русско-греческую параллель, где два типа поэзии определяются через воду — чистую, прозрачную или темную, мутную, реально — принадлежит ли она чистой типологии, имеющей тем не менее и свои реальные же основания, или объясняется чем-то из обширного репертуара возможностей культурных связей. Формально степень конгруэнтности схем, лежащих в основе этих двух сопоставляемых текстов, достаточно велика, чтобы видеть в русском тексте отражение влияния древнегреческого текста (независимо от того, какими путями это влияние осуществлялось). Известно, кроме того, что в Университетском Благородном пансионе Шевырев усиленно занимался древнегреческим языком. Знание античной литературы обнаруживается в ряде шевыревских текстов, и вообще языки давались ему легко, и, будучи в Италии, он специально уделял время изучению античной и западноевропейских литератур. Конечно, возможности знакомства с Каллимахом открывались перед Шевыревым в Италии, куда он в начале 1829 года уехал в качестве воспитателя сына княгини Э. А. Волконской и где он пробыл около четырех лет (именно в Италии писались им «пушкинские» стихотворения). Располагая свободным временем, он упорно занимался, и дневниковые записи позволяют судить о широте его интересов и интенсивности занятий. Кстати, в записи от 28 или 30 июля 1830 года, т. е. между написанием «Послания к А. С. Пушкину» и «[Пушкину]», Шевырев замечает: «В России мне кажется, должно было

бы предпочитать методу историческую, и самую философию, если возможно, заключить в историю. Если бы я стал писать эстетику для русских, я предложил бы ее в порядке историческом, начиная с Гезиода и Гомера»⁴. Здесь, в Италии, он, конечно, мог встретиться с Каллимахом и в первую очередь с его гимнами. Но случилась ли эта встреча в Италии, остается неясным, хотя такое предположение исключить нельзя, если бы не одно событие, имевшее место в России еще раньше, в 20-е годы XIX века. Речь идет о гигантском предприятии петербургского знатока классических языков Ивана Мартынова, который с 1823 по 1829 год издал 26 томов (!) своих переводов в серии «Греческие классики, переведенные Иваном Мартыновым». В этой серии в 1823 году появилась книга под названием «Гимны Каллимаха Киринейского. Перевел с Греческого языка и составил примечания на оныя Иван Мартынов»⁵.

Эта книга переводов до того в России малоизвестного поэта не могла пройти мимо такого книжника и человека, испытывавшего несомненную тягу к античной литературе, как Шевырев. Этому утверждению не препятствует отсутствие в «списке мест и особ, благоволивших подписаться на получение перевода Греческих классиков, с Греческим подлинником и без онаго» фамилии Шевырева и, более того, кого бы то ни было из москвичей, хотя в списке указываются 32 места Российской Империи, в которых оказались подписчики на мартыновский том переводов гимнов Каллимаха. Но в библиотеке Московского Университета этот том, конечно, был.

Приведенный выше фрагмент древнегреческого текста каллимахова гимна «К Аполлону» И. Мартынов перевел в прозе следующим образом:

Зависть во уши Аполлона тайно рекла, не дивлюсь песнопевцу, воспевающему предметы, не равные понту. Аполлон же пхнул зависть ногою, и тако вещал: течение Ассирийской реки велико: но оно много нечистоты, много тины влечет с водою; и Мелиссы не из всякой реки черпают воду для Димитры, но приносят ей самую чистейшую из священного узкого родника, ничем неоскверненного. Приветствую тебя, царю! Глумление же да погибнет⁶.

Этот фрагмент и основное противопоставление, его организующее, равным образом отсылают к каллимаховой эпиграмме XXVIII (Ἐχθαίρω τὸ ποίητα τὸ κικλίκόν...) внутри корпуса текстов александрийского поэта и к шевыревскому стихотворению «[Пушкину]», если говорить о связях текста Шевырева с каллимаховым источником. Но то, что у Каллимаха характеризует с очевидностью различие между двумя видами воды — нечистой, мутной, с одной стороны, и чистой, с другой, — и лишь гадательно и во всяком случае вторично два типа поэзии и поэтического языка, то у Шевырева относится именно к поэзии, к стиху, а к воде — лишь как к термину сравнения. Всё это дает основание считать, что Шевырев не только был знаком с мартыновским переводом гимна Каллимаха «К Аполлону», но и помнил его финал (по меньшей мере) и, более того, в стихотворении «[Пушкину]» воспользовался «предметно-смысловой» конструкцией

Каллимаха в целом полемики относительно двух типов стиха, двух типов поэтического языка.

Нужно напомнить, что переводы из Каллимаха были сопровождаемы Мартыновым обширными и при этом весьма квалифицированными и толковыми комментариями (так, к гимну «К Аполлону» примечания занимают три с половиной десятка страниц, 42—77). Очень возможно, что Шевырев кое-что почерпнул из них и для себя, расширив и обострив контекст противостояния и обосновав обращение к сравнению двух видов воды. Так, поэтическое сравнение стиха с *водой* особого рода могло быть инспирировано культурно-исторической реальей к фразе мартыновского перевода *Мелиссы не из всякой реки черпают (носят) воду*, а именно: «В некоторых храмах языческих богов было в обычае брать воду в известном, нарочно определенном для того источнике или реке, равно как и не всякой огонь употреблялся»⁷. — К словам про воду, *ни чем неоскверненную* ср. в примечаниях Мартынова: «ἄκρον ἄωτον, summus flos, высочайший цвет. Им <этим выражением. — В. Т.> означает все превосходнейшее в своем роде. Так Феокрит говорит θεῖος ἄωτος ἴριον. Идил. XIII, 27. Пиндар ἀυλαῖεται δὲ καὶ ἐν μουσικῆς ἄωτῳ. Ода I <Pind. Olymp. I, 14—15. — В. Т.>. Омир λίνοιο λειπὸν ἄωτον. Ил. I, 657 <правильно — λίνοιο τε λειπὸν ἄωτον. Ил. 9, 661; в первой песни всего 611 стихов. — В. Т.> Аллегория, заключающаяся в пяти прекраснейших стихах <108—112. — В. Т.>, выражает простую мысль, что не в величине, но в существе состоит достоинство вещей»⁸. Эта последняя мысль о существе поэзии, стиха была особенно близка Шевыреву, и об этом, собственно, — его стихотворение «[Пушкину]».

Наконец, следует обратить внимание еще на одно важное обстоятельство, мимо которого едва ли мог пройти в своей полемике с Пушкиным такой опытный литературный боец, как Шевырев. Финальный фрагмент каллимахова гимна «К Аполлону» (105—113), приведенный выше, был лишь следствием некоего важного события, о котором сообщается в фрагменте того же гимна, непосредственно предшествующем финалу (97—104). В нем речь идет о поединке между Аполлоном и чудовищным драконом Пифоном. Если вспомнить, что Аполлон — бог поэзии и носитель гармонии и что сама поэзия — двух родов, различающихся в зависимости от источников творческой инспирации, поэзия небесная, «аполлиническая» и поэзия нижнего мира, преисподней, «пифолическая», — то восстанавливается возможность реконструкции самих этих двух разновидностей поэзии, из которых первая — благо, и она открыта людям, а вторая — страшная и опасная для человека сила хтонического творчества, от которой людей нужно оберегать (история музыки в Древней Греции, типов ее, соответствующих инструментов особенно ярко свидетельствует об этой борьбе «разрешенного» и «запрещенного»). Фрагмент каллимахова гимна «К Аполлону» (как и соответствующего гомеровского гимна) как раз о поединке Аполлона и его победе над хтоническим противником, о возобладании

«аполлинической» поэзии, как известно, однако, не окончательном. Вот этот фрагмент (97—104):

Ἥ ἡ παῖ ἦ οὐν ἀκούομεν, οὐνεκα τοῦτο
 Δελφός τοι πρῶτιστιον ἐφύμνιον εἴρετο λαός,
 ἦμος ἐκτιβολίην χρυσεῶν ἐπεδείκνυσο τόξων.
 Πυθῶ τοι κἀόντι συνήντατο δαίμῶνιός θήρ, 100
 αἰνός δ' ὄφρις· τὸν μὲν σὺ κατήναρες ἄλλον ἐπ' ἄλλω
 βάλλων ὠκὺν ὀιστόν, ἐπηύτησε δὲ λαός
 «Ἥ ἡ παῖ ἦ οὐν, ἰεὶ βέλος, εὐθύ σε μήτηρ
 γείνατ' ἄοσσητήρα». τὸ δ' ἐξέτι κείθεν ἀέδρη.

В переводе И. Мартынова:

Ио! да вопиют все тебе, Ио Псан. Дельфийский народ прежде всех употребил сие возглашение, когда ты явил искусство метать стрелы со влаторо лука. Пифон, страшное чудовище, лютой змий, устремился на тебя; но быстрые стрелы, метаемые тобою одна за другой, умертвили его. Тогда народ воскликнул: Ио! Ио Псан, метай стрелы: мать родила тебя избавителем; и с того времени тако воспевают тебя¹.

Так родился псан, так родился «аполлинический» тип поэзии, бесспорным носителем которого в русской литературе был как раз Пушкин. В полемике с ним Шевырев отстаивал и иной тип поэзии и поэтического языка, так сказать, «пифонический», если прибегнуть к гиперболе и иметь в виду некий «нижний» предел сознательно затрудненной, «негладкой» поэзии, в которой нет-нет да и становятся слышимыми страшные синкопы хтонической природы. Баратынский и Тютчев, каждый по-своему, в известной степени работали и на дисгармонизацию русского поэтического языка, и в этом отношении *mutatis mutandi* они были вместе с Шевыревым. Пик «аполлинической» поэзии проходил, и в этом смысле поэтический опыт Шевырева не был беспоследственным. Конечно, при всем этом *Алеатико бурда густая* и *пьяность*, о которых говорит поэт, далека от той великой и ной поэзии, что идет «по краю иррационального» и неотъемлема от тайны жизни и смерти, той последней ситуации, из которой рождается такая поэзия:

И темным путником ко мне стучалась ночь,
 Водю мертвою поила.

Примечания

¹ Подробнее о теме отношения Шевырева с Пушкиным см. М. Аронов. Пушкин и Шевырев // Временник Института русской литературы. Л., 1936. № 2; он же. Поэзия С. П. Шевырева // С. П. Шевырев. Стихотворения. Л., 1939. С. VI—VII, IX—XVI, XXXVI; В. Вересаев. Спутники Пушкина. Л., 1937. Т. 2. С. 67—69; ср. также Ю. В. Мамин. Молодой Шевырев // Ю. В. Мамин. Русская философская эстетика (1820—1830-е годы). М., 1969. С. 149—190.

- ² Ср. М. Аронсон. Повесть С. П. Шевырева. С. XXIII—XXIV.
- ³ «Эксперимент Шевырева <с соблюдением итальянских перебоев ямбического метра. — В. Т.> был осмеян; но не чем иным, как такими же попытками ввести в русский ямб ритмические вариации, характерные для романской (на этот раз французской) силлабики, были знаменитые ритмические перебои Тютчева в „Silentium“ <...>», см. М. А. Гаспаров. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строрфика. М., 1984. С. 142.
- ⁴ См. С. П. Шевырев. Взгляд на современную русскую литературу // Москвитянин 1842 № 2. С. 166; ср. комментарий — В. В. Виноградов. Основные этапы истории русского языка // В. В. Виноградов. Избранные труды. История русского литературного языка. М., 1978. С. 51, 199.
- ⁵ Определения Шевырева, ср.: «Ох, уж эти мне гладкие стихи, о которых только что и говорят наши утюжники! Да, их эмблема утюг, а не лира» (на письма к А. В. Веневитинову, см. М. Барсуков. Жизнь и труды Погодина. Т. III. С. 75—76, ср. М. Аронсон. Повесть С. П. Шевырева. С. XXIV).
- ⁶ «О Рецензии на „Собрание Новых Русских Стихотворений“ // Московский Вестник. 1827. Ч. 6. С. 445—446.
- ⁷ «Обозрение русской словесности в 1827 г.» // Московский Вестник. 1828. Ч. 7. С. 71.
- ⁸ Институт русской литературы. Дашковское собрание. № 37.
- ⁹ ГПБ. Архив Шевырева. № 2.
- ¹⁰ ИРЛИ. Дашковское собрание.
- ¹¹ См. М. Аронсон. Повесть С. П. Шевырева. С. XXIV—XXV.
- ¹² Цитируется по изданию: Callimaque. Les Origines — Réponse aux Telchines — Élégies — Épigrammes — Iambes et pièces lyriques — Hécaté — Hymnes. Texte établi et traduit par Émile Cahen. Paris, 1972. P. 229, 231.
- ¹³ Ср. русский перевод С. С. Аверинцева в книге «Александрийская поэзия» (М., 1972. С. 106).

На ухо раз Аполлону шепнула украдкою Зависть:
 «Мне не по нраву певец, что не так поет, как пучина!»
 Зависть ударила ногой Аполлон и слово примолвила:
 «Ток ассирийской реки обилел, но много с собою
 Грязи и скверны несет и темным илом мутится.
 А ведь не всякую воду приносят Деметре Мелиссы,
 Нет, — но отыдут сперва прозрачно-чистую влагу
 И от святого ключа зачерпнут осторожно, по капле».

Радуйся царь! Да отыдет Хула — и Зависть прихватит.

- ¹⁴ «Дневник», т. I — Архив Шевырева. ГПБ.
- ¹⁵ Гимны Каллимаха Киринейского. Перевел с Греческого языка и составила примечания на оныя Иван Мартынов. СПб., 1823. Ч. II. Кн. 2. С. XIII + 245.
- ¹⁶ Указ. соч. С. 39, 41.
- ¹⁷ Указ. соч. С. 76.
- ¹⁸ Указ. соч. С. 76.
- ¹⁹ Указ. соч. С. 39.

«Видение короля»:
комментарий к центральной теме

С. Ю. Неклюдов (Москва)

Как известно, большая часть Пушкинских «Песен западных славян» (1835) — это вольные переводы из книги П. Мериме «Гюзла» (1827), выданной французским писателем за подлинные записи южнославянских («иллирийских») народных песен.

«Видению короля», первому стихотворению цикла, у Мериме соответствует «Видение Томà II, короля Боснии» (третий текст в книге), которое, как и все включенные в «Гюзлу» произведения, написано прозой, но разбито на ряд небольших, примерно равновеликих и пронумерованных фрагментов (*Guzla 1827: 33—40*). Возможно они — по замыслу мистификатора — имитируют стихотворные строфы; в этом случае тексты, не имеющие подобной рубрикации (или по крайней мере значительная их часть), скорее всего, должны изображать либо песни без строфической организации, либо прозаические предания.

Кроме того, «Видение Томà II» тематикой и общими персонажами связано у Мериме с тремя другими произведениями. Перечислю их.

«Смерть Томà II, короля Боснии. Фрагмент» — второй текст книги, не переведенный Пушкиным. Это — имитация отрывка «старинной легенды», возможно — «прозаической» (без внутренней рубрикации), «плохая сохранность» которой (якобы утраченное начало) должна гарантировать ее «древность» и «подлинность».

«Битва у Зеницы-Великой» — четырнадцатый текст (переведен Пушкиным под тем же названием). Центральным персонажем здесь является Радивой, брат главного героя «Видения», имя которого (Тома) также упоминается в последних строках.

Наконец, «Конь Томà II» — двадцать восьмой (предпоследний) текст (у Пушкина — «Конь», последнее стихотворение «Песен») имеет диалогическую структуру и содержит предсказание королю скорой и мучительной гибели.

Таким образом, данные произведения распределены в книге симметрично и равномерно — в ее начале, середине и конце. Не приходится сомневаться, что сделано это с определенным расчетом; помимо желания придать сборнику структурную цельность, своеобразный композиционный каркас, данный прием, очевидно, был использован и для создания впечатления о сюжетно разветвленном, варьируемом эпическом цикле, к темам и персонажам которого традиция возвращается снова и снова.

Неоднократно писалось, что Мериме (в том числе — в известном «саморазоблачительном» письме С. А. Соболевскому, на самом деле представлявшем собой еще одну мистификацию) всячески старался скрыть свои знания балканских (прежде всего, южнославянских) традиций и зависимость от них текстов «Гюзлы», которая была не столь уж незначительной (М-П: 116). Одним из источников этого знания (кроме двух книг, упомянутых самим Мериме, и некоторых произведений Ш. Нодье) были, вероятно, публикации народных песен данного региона, в том числе знаменитое собрание сербского фольклора Вука Караджича (выходившее в 1814—1833, а с 20-х годов переводившееся на европейские языки, включая французский, английский, русский), а также греческие песни в изданиях Н. Лемерсье и К. Фориеля (М-П: 104).

Тем не менее, сколь ни обширны фольклорные параллели к «Гюзле» (*Jovanovitch 1911*: М-П: 116), в целом они довольно случайны и соответствующих устных традиций, конечно, адекватно отражать не могут. Другой вопрос, что в своей литературной стилизации Мериме умело и органично синтезировал гетерогенные элементы славянского (и не только славянского) фольклора, зачастую полученные не из аутентичных записей устной словесности, а из вторичных источников.

Все сказанное относится и к сюжетам о боснийском короле Томаше II (середина XV в.), источником которых была легенда, пересказанная канцлером французского консульства в Боснии А. Шометт-Дефоссе (*Chaumette-Desfossés 1812*), об одном из событий в кровавой истории Боснии. Прототипами центральных персонажей послужили Степан Томаш и его сын Степан Томашевич, погибшие, соответственно, в 1461 и 1463 г. (М-П: 107, 167; *История Югославии 1963*: 135—136). Что же касается песни «Конь Томà II», то в ней Мериме использовал поэтические формулы зачина и финала одной песни из упомянутого сборника К. Фориеля (М-П: 113).

Эти исторические имена Мериме обыгрывает весьма примечательным образом.

В заглавиях всех трех текстов главный герой называется Томà II (Thomas II, в примечаниях Пушкина — Фома). Во «Фрагменте» призрак отца зовет его Этьеном (Etienne, т. е. Степан); имя обезглавленного татарами королевского сына — тоже Этьен. В самом «Видении» имя героя — Томà (Thomas; в первом издании, известном Пушкину) или Этьен-Томà (Etienne-Thomas; во втором издании 1840 г.). В комментариях Мериме и в «Видении» покойный отец героя зовется Томà I.

Отсюда следует, что для роли отца используется имя Томà, а для роли сына — Этьен; поэтому покойный отец героя — только Томà, убитый сын — только Этьен (подчеркнем: к началу повествования оба они мертвы — погибли насильственной смертью). Сам же герой, выступающий сперва в качестве отца (в начале «Фрагмента»), а затем — в качестве сына, зовется Этьен-Томà (во втором издании «Гюзлы»), т. е. совмещает в себе оба амплуа — и отца, и сына, будучи при этом, как и они, обречен на мучительную смерть.

Замкнутость в кругу комбинаций из двух имен создает у всего цикла отчетливую фаталистическую тональность. Каждый персонаж обречен играть роль, предписанную именем (как, скажем, это имеет место в романе Гарсия Маркеса «Сто лет одиночества»: постоянное повторение в роду Буэндиа одних и тех же имен — Хосе Аркадио и Аурелиано — сопровождается воспроизведением и сходных «жизненных амплуа»).

Эта тональность подчеркивается у Мериме настойчивыми прогностическими мотивами. Гибель королю предрекает призрак его покойного отца [«Когда перестанешь ты преследовать меня?» — И призрак ответил: «Когда ты будешь отдан Магомету» («Фрагмент»)] и его конь [«...потому что из кожи боснийского короля неверный сделал для меня седло» («Конь Томà II»)]; это пророчество сбывается [«Тогда этот злобный неверный отдал его в руки своих палачей, и они с него живого содрали кожу и из нее сделали седло («Фрагмент»), «...кожу сняли до ногтей его ног, и в эту кожу радостно оделся Радивой» («Видение»)] (М-П: 39, 101).

Надо добавить, что в «Видении» профетическая тема является центральной, целиком определяющей сюжет произведения. Именно о ней речь и пойдет в дальнейшем.

Как уже говорилось, Пушкин переводит не все перечисленные тексты (непереведенным остался второй текст — «Смерть Томà II, короля Боснии. Фрагмент»). Кроме того, оказались до предела ослаблены и их внутренние связи. В соответствующих произведениях «Песен западных славян» главный герой безымянен, в стихотворении «Конь» он даже не назван «боснийским королем», как в оригинале, а в конце стихотворения «Битва у Зеницы-Великой» вместо персонажа по имени Томà фигурирует другой герой, носящий имя Георгий, т. е. тематическая общность перечисленных текстов, очевидная у Мериме, здесь отсутствует, а историческая конкретика «Видения» отодвинута на второй план.

Показательно, что Пушкин почти не использовал и довольно обширных авторских комментариев к «Гюзле», ограничившись лишь краткими пояснениями, хотя вообще-то он никак не мог рассчитывать на хорошее знакомство отечественного читателя с книгой французского автора, которая, по его собственному признанию, в России была редкой (М-П: 122—123).

Однако среди этих немногочисленных случаев наибольшее количество примечаний относится именно к рассматриваемому циклу и в первую очередь — к «Видению короля», а самое подробное из них (хотя и переведенное с некоторыми сокращениями) посвящено исторической подоплеке центрального события; надо заметить, что у Мериме оно относится не к «Видению», а к «Фрагменту». Пушкин опускает мотив мученической гибели героя как искупления греха отцеубийства, который вообще сохраняется лишь в латентной форме [«Ты справедлив, мой Боже! Ты наказываешь отцеубийцу...» (Guzla 1827: 39); в «Песнях западных славян» эта вторая фраза отсутствует], а также многие подробности, разворачивающие и варьи-

рующие сюжет (прибегнув к хитрости, султан предлагает королю мир при условии лишь выплаты старой дани. Томá соглашается и приходит в лагерь «неверных», где вскоре его задерживают, а после отказа от обрезания сдирают с живого кожу и приканчивают стрелами). В целом здесь в большей степени, чем у Мериме, комментарий играет роль, аналогичную роли «объяснительной легенды» к историко-эпической народной балладе, тематически как бы незамкнутой и предполагающей знание более широкого событийного контекста.

Относительное соответствие Пушкинского произведения южнославянскому фольклору (большее, чем можно было бы ожидать при столь неточной и многоступенчатой трансмиссии), вероятно, проистекало из непосредственного знакомства автора с другими, несравнимо более аутентичными источниками. Речь идет опять-таки о собрании славянских народных песен Вука Караджича; прямо из него Пушкин переводит для своего цикла две сербские песни. Надо добавить, что Караджич был фигурой, известной в России, в 1817 г. он встречался с Карамзиным, Жуковским, Шишковым, Румянцевым и др., получил от Российской Академии наук серебряную медаль за свой «Сербский словарь», а в 1926 г. от Николая I — пожизненную пенсию за заслуги в развитии славянской словесности.

При переводе прозаических и стилистически «нейтральных» текстов Мериме Пушкин подбирает языковые формы из образного арсенала русского фольклора и русской простонародной речи (*Яцимирский 1909: 375—402; Елизарова 1937: 41—72; М-П: 117*), а избранный им для «Песен западных славян» «сумароковско-востоковский» трехстопный вольный стих с двусложной концовкой был призван, как показывает Н. С. Трубецкой (1987: 364—369), имитировать сербский эпический десятисложник (точнее — ритмическое впечатление, которое тот должен был производить на русского слушателя и читателя), а также — опять-таки без достаточных оснований — размер русской народной поэзии, которая, как и сербская, представлялась тогда принципиально мало отличающимся вариантом общеславянской поэтической традиции.

Сюжетом рассматриваемого стихотворения является профетическое «чудное виденье», которое открывается королю (но скрыто от окружающих) в церкви осажденного турками города. Перед ним предстает картина сокрушительного поражения в войне и его собственной мученической смерти (*М-П: 138*):

Горе! в церкви турки и татары
И предателя, враги болумлы.
На амвоне сам султан безбожный,
Держит он наголо саблю,
Кровь по сабле свежая стремится
С вострия до самой рукоятки.
<...>

И султан прислужников кликнул
 И сказал: «Дать кафтан Радивоя!
 Не бархатный кафтан, не парчовый,
 А содрать на кафтан Радивоя
 Кожу с брата его родного».

Особый ужас вызывают в нем призраки отца (к тому времени уже убитого) и изменника-брата:

Короля внезапный обнял холод:
 Тут же видит он отца и брата.

Итак, видение, заключает в себе предзнаменование грядущих событий, своего рода заглядывание за «горизонт времени», т. е. некий аналог гадания (которое в свою очередь можно истолковывать как «спровоцированное предзнаменование»). Король узнает свою судьбу, более того, видит ее не со стороны, а входит в пространство призрачного спектакля, становясь его центральным персонажем.

Видение возникает внезапно, без каких-либо подготовительных слов или действий героя. Подобное явление картин будущего — одна из форм предсказания судьбы, среди которых можно выделить три случая (разумеется, далеко не исчерпывающих всех народных фаталистических концепций).

Согласно первому, будущее есть ожидаемая конфигурация событий, которая полностью зависит от настоящего. В настоящем уже присутствуют определенные доминантные действия, осуществление (или неосуществление) которых неминуемо должно привести к сложению подобной конфигурации. (Описание этого ожидаемого результата и есть предсказание. Данная концепция организует многие предписания и запреты, построенные по формуле: «Если сделать (или не делать) то-то, то впоследствии случится (или не случится) то-то». В некоторых фольклорных традициях они составляют довольно значительные массивы текстов и совсем не обязательно касаются только мистической сферы бытия.

Примечательно, что в некоторых румынских запретах, содержащих отчетливый прогностический элемент (в будущем должны произойти те или иные неблагоприятные явления, если человек его нарушит) «вместо ожидаемого [грамматического] будущего времени (или настоящего в значении будущего) в „истолковательной“ части возникает сложное прошедшее, имеющее характер завершенности, результативности <...> В некотором смысле данные клише описывают результат нарушения запретов, осуществление угрозы, ведь в инвективах и запретах нанесение физического ущерба относится к будущему, а фразеологизмы регистрируют его как факт совершившийся, чьи последствия сказываются в настоящем» (Кабакова 1993: 139—140).

Иногда знание о будущем принадлежит некоему потустороннему существу, которое считает возможным его сообщить (либо бывает на то спровоцированным) — непосредственно или через какого-нибудь медиума. Вопрос, откуда это существо знает о грядущем, не является предметом обсуждения.

Наконец, будущее может представляться некой «второй реальностью», находящейся в потустороннем мире, куда иногда бывает можно заглянуть — случайно или намеренно. Рассматриваемый сюжет явно относится к этой категории.

На материале сербского эпического фольклора Н. И. Толстой (1996: 40—41) анализирует мотив видения своей судьбы, прочитываемой в отражении на поверхности жидкости (в колоде, сосуде с водой и т. д.); если отражение без головы, гадающему суждена смерть. Это — явное заглядывание в потусторонний мир, в котором присутствует (или каким-то образом спроецирована) наша реальность, но с некоторым «обгоном» во времени, с его «опережением».

Отражающая поверхность есть «окно», отверстие в этот мир (ср.: Толстая 1994), но это — не единственное возможное отверстие. Им может оказаться и настоящее окно, и замочная скважина, и дверь. Так, если повитуха, входя в хату, предварительно заглядывает в окно и видит повесившегося или плавающего, виселицу или полную избу воды, это предрекает судьбу новорожденного (Белова, Гриценко 1996: 29; Баранова. Данькова, Маслинский 1996: 51). В данном контексте любопытна следующая дневниковая запись Юрия Олеси (1996: 164): «Перед гибелью они <Мейерхольды> прощались со мной в моем сновидении. Подошли к какому-то окну с той стороны, с улицы и, остановившись перед темным, но прозрачным для меня окном, поклонились».

Церковь вообще является одним из мест, предпочтительных для процедуры гадания. Так, узнавание ночью судьбы «у церковного замка» происходит посредством выслушивания через замочную скважину звучащего в церкви предсказания (Цивьян 1994: 124); это — тоже нахождение между мирами, но скорее на границе не «визуальной» (как с зеркалом), а «акустической». Герой же Пушкинского стихотворения, как мы помним, пройдя через церковную дверь, оказывается внутри своего будущего, совмещается с ним и претерпевает все то, что ему вскоре предстоит претерпеть.

Размещение в потустороннем мире картин будущего позволяет, как кажется, понять «механизм» подобного предзнаменования логически не слишком противоречивым способом. Однако, вероятно, объяснение такого рода будет далеко не единственным. Дело в том, что в церкви король видит и погибшего к тому времени отца, фигура которого относится уж никак не к будущему, а к прошлому.

Для разрешения этого недоумения обратимся к этнографическим материалам, согласно которым в гаданиях сохраняется явственная «связь с поминальными обрядами и с культом предков», они прямо совпадают по своей форме с обрядами задабривания умерших предков, объединяются с ними единой семантикой, связанной со славянскими представлениями о посредничестве душ предков в предсказаниях судьбы (Виноградова 1981: 17, 19—20).

Таким образом, о судьбе вопрошают у предков. Подобное совмещение прошлого с будущим имеет универсальный характер (ср. грамматическое прошедшее вместо ожидаемого будущего времени в румынских запретах).

В «Энеиде» (кн. 6, ст. 710—892) герой узнает о грядущих поколениях своих потомков и их деяниях от покойного отца. Надо добавить, что в данном случае это предсказание связано с идеей реинкарнации: души, очищенные от скверны и испившие влаги летеиского забвения, возвращаются к земной жизни, обретая новые тела и новую, предначертанную судьбу (Вергилий 1933: 176—180).

В маньчжурском предании шаманка Нисань отправляется в потусторонний мир и в своих путешествиях попадает в обиталище всеобщей праматери Омси мамы («Все [люди] — твои внуки», — говорит ей героиня). Она — хранительница душ нерожденных детей и одновременно — хозяйка царства мертвых с его подробно описанными и истолкованными картинами загробного воздаяния, о которых шаманке велено рассказать людям после возвращения в мир живых (Яхонтов 1992: 119—122).

В «Синей птице» Метерлинка (II, 3) Страна Предков, она же Страна Прошлого, Страна Воспоминаний отделена прочими областями потустороннего мира от Царства Будущего (V, 10) — охраняемого Временем места обитания детей, которым еще предстоит родиться. Однако в «Сбручении» Царства Будущего и Прошлого находятся совсем рядом и даже соединены между собой, Потомки с Предками «близко соприкасаются», их «связывают общие интересы». Обитель Предков (III, 7) представляет собой уходящую вглубь времен улицу, на которой в геналогической последовательности располагаются жилища предков героя, начиная со стоянки пещерного человека; трое из них, воплощающие в себе все лучшее в роде (Великий Предок, Великий Крестьянин и Великий Бедняк) должны совершить выбор невесты Тильтия, но не в состоянии этого сделать, поскольку юноша сам не может идентифицировать среди прочих девушек свою единственную суженую. Показательно, что это удается его будущему ребенку из Обители детей (IV, 9), куда путешественники попадают сразу после Обители Предков и где герой встречает бесконечное количество своих далеких потомков (Метерлинка 1958: 440—452, 504, 519).

Все это весьма напоминает картину мира фантастических обитателей планеты Тральфамадор в романе К. Воннегута «Бойня номер пять», скорее всего возникшую под влиянием этнолингвистической «гипотезы Сепира-Уорфа» (вспомним об антропологическом образовании писателя!): «когда человек умирает, это нам только кажется. Он все еще жив в прошлом, так что очень глупо плакать на его похоронах. Все моменты прошлого, настоящего и будущего всегда существовали и всегда будут существовать. Тральфамадорцы умеют видеть разные моменты совершенно так же, как мы можем видеть всю цепь Скалистых гор. Они видят, насколько все эти моменты постоянны, и могут рассматривать тот момент, который их сейчас интересует. Только у нас, на Земле, существует иллюзия, что моменты идут один за

другим, как бусы на нитке, и что если мгновение прошло, оно прошло бесповоротно» (*Воннегут 1978: 43*).

Итак, по наблюдениям мистических визионеров (а Билли Пилигрим — несомненный визионер в мире своих фантазий; на это указывает и фамилия героя), время в потустороннем мире не течет, оно как бы застыло. Следовательно — и человеческая мысль идет к подобной идее совершенно независимыми путями, — там прошлое и будущее теснятся рядом, находятся вместе, соприсутствуют. Приведенные выше примеры из разных традиций (а количество их можно значительно умножить) демонстрируют это достаточно наглядно.

Но здесь есть некоторая двойственность. С одной стороны, события мифологической эпохи, обладающие для человеческого сообщества парадигматическим значением, всегда удалены в некую исходную точку, в безусловное прошлое, отделенное от профанного времени и в этом смысле имеющее островной характер. С другой стороны, эти мифологические события вечно творятся в другом, сакральном хронотопе, как бы параллельном нашей повседневности. Рассмотренные случаи несомненно являются воплощением именно этой модели.

В заключение следует остановиться еще на одной детали. Само видение является герою в чрезвычайно отчетливых, «сценически» и зрительно структурированных формах, тяготеющих к наглядной статической организации (*М-П: 138*):

На амвоне сам султан безбожный,
<...>
Пред султаном старик бедный справа,
Униженно стоя на коленях,
Подает ему свою корону;
Слева, также стоя на коленях,
Его сын, Радивой окаянный,
Бусурманскою чалмою покрытый
(С тою самою веревкою, которой
Удавил он несчастного старца),
Край полы у султана целует,
Как холоп, наказанный *фалангой*.

У Мериме эта картина описывается следующим образом (*Guzla 1827: 36—37*):

Перед окверненным алтарем — Магомет с дурным взором <...> перед ним — Томà I, который, преклонив колени, смиренно вручал свою корону врагу христианского народа.

Также на коленях — предатель Радивой с тюрбаном на голове; в одной руке он держал веревку, которой удавил отца, а другой подносил к губам край одежды викария сатаны, чтобы поцеловать ее, как побитый раб.

Перевод, таким образом, достаточно точен; обратим, однако, внимание на появившиеся в тексте Пушкина наречия *справа* и *слева*.

Вообще оппозиция *правый/левый* несомненно маркирует положительную и отрицательную оценку персонажей (в данном случае — отца и брата героя). Но уместно напомнить, что она наиболее явно проступает именно в магической и мантической практике и в связанных с ними фольклорных мотивах, прямо соотносясь с оппозициями «счастье — несчастье», «доля — недоля», а также «старший — младший», «предок — потомок», в чем, возможно, заключена и идея порядка появления во времени (Иванов, Топоров 1965: 91—93, 95—96). Соответственно, здесь правая и левая стороны также скорее всего соотносятся с прошлым и будущим, что опять-таки подтверждается этнографическим материалом, согласно которому гадания вообще тесно связаны с культом предков.

Можно предположить, что симметричное положение коленопреклоненных фигур справа и слева перед амвоном имеет некоторые аналогии со структурой традиционных плоскостных изображений (прежде всего, иконы), когда их «прочтение» производится от одной стороны картины к другой. При этом, как отмечает Б. А. Успенский (1995: 271—272, 299—300), «в европейском искусстве направление времени обозначается в большинстве случаев слева направо <...> что может быть связано с направлением нашего письма, а в какой-то степени, возможно, и со спецификой нашей ориентации». Если перенести этот принцип на рассматриваемую сцену, получается, что «вектор времени» здесь имеет обратную направленность: от потомка (живого брата, репрезентирующего будущую ситуацию) к предку (покойному отцу, связанному исключительно с прошлым). Это в общем соответствует языковой модели (отнюдь не только русской), согласно которой будущее расположено «позади» («за»), а прошлое — «впереди» («перед»), куда, как получается, направлен и поток времени, и взгляд человека. Следует напомнить, что и в истории языка будущее время является более поздним, вторичным по своему возникновению.

Однако все-таки нельзя с полной уверенностью сказать, по отношению к кому (к королю или к султану) справа и слева находятся персонажи. Эта ситуация также знакома традиционной живописи. Например, «по иконописной терминологии правая часть считается „левой“ и, напротив, левая часть изображения — „правой“». Таким образом, отсчет производится не с нашей (зрителя картины) точки зрения, а с прямо противоположной зрительной позиции, которую можно отождествить с позицией внутреннего наблюдателя, представляемого внутри изображаемого мира». Но «иногда этот внутренний наблюдатель позиционно совпадает с центральной фигурой изображения» (Успенский 1995: 254, 297).

К этому надо добавить, что выявленное А. А. Салтыковым (1981: 33—34) и интерпретированное Б. А. Успенским (1995: 299—300) композиционное соответствие между словесным поучением и его живописным эквивалентом показывает следующее. Будущее (смерть с косой) находится справа от зрителя (слева для «внутреннего наблюдателя») и позади аллегорической фигуры «смертного человека», а настоящее (земные богатства) — слева

(справа для «внутреннего наблюдателя») и впереди нее; подобная пространственная репрезентация временной последовательности характерна для средневекового искусства.

Если с такой точки зрения рассмотреть анализируемую композицию, то «внутренним наблюдателем» несомненно будет сам король, а правая и левая стороны поменяются местами. Соответственно, прошлое героя (отец) окажется слева от него, а будущее (брат) — справа.

И, наконец, последнее. Несмотря на приведенное выше рассуждение, я все-таки совсем не уверен, что подобное расположение фигур было подсказано именно иконографической традицией. Непосредственным источником могли оказаться другие, не переведенные Пушкиным (но скорее всего известные ему) тексты из того же собрания Караджича, в которых оппозиция *правый/левый* присутствует в весьма отчетливой и функционально значимой форме. Так, в песне «Смерть Королевича Марко» вещая дева-вила объясняет герою, как ему узнать свою судьбу: надо подняться на вершину горы, оглянуться *справа налево* и, обнаружив между двумя елями колодец, посмотреть в него (Толстой 1994: 18). Здесь есть и мотив провидческого заглядывания в иной мир, и сопряженная с ним (причем очень четко прочерченная) траектория взгляда визионера: *справа налево*, т. е. — учитывая все сказанное выше — от прошлого к будущему. «Подсказка» в переводе могла идти и отсюда.

Это, однако, не столько исключает предложенное истолкование, сколько демонстрирует универсальность закономерностей кристаллизации мотива из разнородных семантических атомов в «силовом поле» традиции.

Литература

- Баранова, Даныкова, Маслинский 1996 — Баранова В., Е. Даныкова, К. Маслинский. Народные рассказы о Боге в Тверской области // Живая Старина. 1996. № 4.
- Белова, Гриценко 1996 — Белова О. В., П. Е. Гриценко. Духовное наследие Чернобыльского Полесья // Живая Старина. 1996. № 4.
- Вергилий 1933 — Вергилий. Энеида. Пер. В. Брюсова и С. Соловьева. Ред., вступит. ст. и коммент. Н. Ф. Дератани. М.: Л., 1933.
- Виноградова 1981 — Виноградова Л. Н. Девичьи гадания о замужестве в шкеле славянской календарной обрядности (западно-восточнославянские параллели) // Славянский и балканский фольклор. Обряд. Текст. М., 1981.
- Воннегут 1978 — Воннегут К. Бойня номер пять, или Крестовый поход детей, и другие романы. М., 1978.
- Елизарова 1937 — Елизарова М. Е. «Гюлла» и «Песни западных славян» // Лит. учеба. 1937. № 12.
- Иванов, Топоров 1965 — Иванов Вяч. Вс., В. Н. Топоров. Славянские явковые моделирующие семиотические системы (Древний период) М., 1965.
- История Югославии 1963 — История Югославии. Т. 1. М., 1963.

- Кобакова 1993* — Кобакова Г. И. О жанровых реализациях одного мифологического мотива: мифологический персонаж наносит ущерб человеку // Символический язык традиционной культуры. М., 1993 (Балканские чтения. II).
- М-П — Мерице* — Пушкин: Сборник / Сост. Э. И. Киринос. М., 1987.
- Метерлиньк 1958* — Метерлиньк М. Пьесы. М., 1958.
- Олеша 1996* — Олеша Ю. «Мы должны оставить множество свидетельств...» Дневники. Вступление и публикация В. Гудковой // Знамя. 1996. № 10.
- Салтыков 1981* — Салтыков А. А. О некоторых пространственных отношениях в произведениях византийской и древнерусской живописи // Древнерусское искусство XV—XVII вв. М., 1981.
- Толстая 1994* — Толстая С. М. Зеркало в традиционных славянских верованиях и обрядах // Славянской и балканский фольклор. Верования. Текст. Ритуал. М., 1994.
- Толстой 1994* — Толстой Н. И. Мифологическое в славянской народной поэзии. 1. Между двумя соснами (елями) // Живая Старина. 1994. № 2.
- Толстой 1996* — Толстой Н. И. Мифологическое в славянской народной поэзии. 3. Месяц в горшке, звезды в посудине // Живая Старина. 1996. № 2.
- Трубецкой 1987* — Трубецкой Н. С. К вопросу о стихе «Песен западных славян» А. С. Пушкина // Н. С. Трубецкой. Избранные труды по филологии. М., 1987.
- Успенский 1995* — Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995.
- Цивьян 1994* — Цивьян Т. В. Человек и его судьба — приговор в модели мира // Понятие судьбы в контексте разных культур. Под ред. Н. Д. Арутюновой. М., 1994.
- Яхонтов 1992* — Книга о цыганке Нисань. Факсимиле рукописи, издание текста, транслитерация, перевод на русский язык, примечание, предисловие К. С. Яхонтова. СПб., 1992 (Фольклор народов Маньчжурии. Вып. 1).
- Яцимирский 1909* — Яцимирский А. И. «Песни западных славян» // А. С. Пушкин. Сочинения. Под ред. С. А. Венгерова. Т. III. СПб., 1909.
- Guzla 1827* — La Guzla, ou Choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et Herzégovine. P., 1827 (изд. 2 — P., 1840).
- Jovanovitch 1911* — Jovanovitch V. M. "La Guzla" de Prosper Mérimée. Etude d'histoire romantique. Paris, 1911.
- Chaumette-Desfossés 1812* — Chaumette-Desfossés A. Voyage en Bosnie dans les années 1807 et 1808. [P.], 1812 (ed. 2 — 1821).

Окно в Европу:
Источниковедческий этюд к «Медному Всаднику»

М. С. Неклюдова (Москва/Лос-Анджелес)

А. Л. Осоват (Москва/Лос-Анджелес)

Вторая строфа Вступления к поэме содержит хрестоматийные строки (15—16):

Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно, —

которые отсылают к первому авторскому примечанию: «Альгаротти где-то сказал: *Pétersbourg est la fenêtre par laquelle la Russie regarde en Europe* [Петербург — окно, через которое Россия смотрит в Европу]». Афористический потенциал сентенции Альгаротти и ее парафразы в «Медном Всаднике» обусловил возникновение одного из самых навязчивых вербальных клише (*окно в Европу*), применяемых при характеристике петровских реформ и «новой», вестернизирующейся России¹. Между тем собственный смысл высказывания Альгаротти, его локальный и широкий (биографический) контексты, особенности его пушкинской рецепции — все это никогда не подвергалось специальному обследованию, необходимость которого настоятельно диктуется интересами научного комментария к «Медному Всаднику».

1

Выходец из состоятельной семьи, Франческо Альгаротти родился в 1712 г. в Венеции² (прозвище «падуанский лебедь», которое встречается в переписке современников, скорее всего фиксирует его привязанность к Падуе — гнезду этой купеческой фамилии). Окончив университет Болоньи (1733), он начал разъезжать по Италии, а затем (в 1734—1736 гг.) обосновался в Париже; здесь он свел знакомство с маркизой Эмилией дю Шатле, благодаря которой вошел в круг собеседников Вольтера. Альгаротти, который уже в эти годы отличался широкой эрудицией, немало, по-видимому, постарался, чтобы произвести выгодное впечатление: в комплиментарном отзыве Вольтера (письмо от 3 ноября 1735 г.) сквозит легкая ирония — «молодой человек, которому известны языки и обычаи всех стран, который пишет стихи, как Ариост, и досконально изучил Локка и Ньютона»³. Весной 1736 г. Альгаротти отправился в Лондон, где сразу же был избран членом Королевского научного общества, а также, используя рекомендательное

письмо Вольтера, завязал контакты с лордом Харви (John, Lord Hervey of Ickworth), одним из влиятельных придворных политиков, тесные отношения которого с королевской семьей (прежде всего с Каролиной, женой Георга II) высоко ценил премьер-министр Роберт Уолпол. Судя по всему, у молодого Альгаротти было незаурядное бисексуальное обаяние: роман с лордом Харви дополнялся параллельным — с леди Монтегю, близкой (и немолодой) приятельницей последнего; некогда Александр Поуп обращал к ней мадригалы, потом — сатиры.

В это время Альгаротти работал над популярным изложением первой фундаментальной оптической теории; заботы по изданию потребовали его возвращения в Италию. (4 сентября 1736 г. Харви писал Генри Фоксу о том, что крайне сожалеет по поводу отъезда Альгаротти, который его «отменно развлекает»¹.) Книга «Ньютонизм для дам», вышедшая в конце 1737 г. и уже летом следующего года появившаяся по-французски, принесла автору европейскую известность, но на родине повредила его репутации: она пополнила реестр сочинений, запрещенных Ватиканом, и попытка Альгаротти получить статус секретного дипломатического агента Венеции в Англии встретила резкий отказ. Весной 1738 г. Альгаротти сообщил своему брату Бономо о том, что видам его карьеры более всего соответствует Англия², где он снова появился в марте 1739 г. Однако обстоятельства ему не благоприятствовали. Лорд Харви утратил прежнюю пылкость, к тому же его положение после смерти Каролины (ноябрь 1737 г.) некоторое время оставалось неопределенным³, и, по-видимому, он не мог (или не рискнул) протезировать итальянскому сочинителю, искавшему места в британской дипломатической службе. Гораздо большую заинтересованность в судьбе своего возлюбленного выказала леди Монтегю, предложившая ему совместно обосноваться в Италии; однако, при таком варианте Альгаротти пришлось бы расстаться с карьерными и светскими амбициями, и он продолжал искать удачу на других путях.

Весной 1739 г. в Петербурге было объявлено о предстоящем бракосочетании Анны Леопольдовны, племянницы бездетной императрицы Анны Иоанновны, и Антона Ульриха, принца Брауншвейгского. На этой церемонии Англию должен был представлять Чарлз Калверт (1699—1751), пятый или шестой (генеалогические справочники здесь расходятся) лорд Балтимор, наследственный губернатор заокеанской колонии Мериленд⁴. Близкий приятель «принца Фреда» (наследника престола, прославившегося в основном своим распутством), лорд Балтимор заслужил отзвья, колеблющиеся в достаточно широком диапазоне. Впрочем, слух о том, что он не был силен в родном языке⁵, носит совершенно анекдотический характер, а суждение Георга II о неполной вменяемости лорда Балтимора⁶ вряд ли претендует на объективность ввиду резкой неприязни короля к принцу Уэльскому и его окружению. С другой стороны, Хорас Уолпол (сын премьер-министра и основатель жанра «готической повести») свидетельствовал: лорд Балтимор — «прекраснейший и честнейший человек на свете, с большим количеством

беспорядочных знаний, но не способный к тому, чтобы руководить политической партией»¹.

Мотивы, по которым Балтимор пригласил Альгаротти сопутствовать ему в поездке в Россию, до сих пор остаются непроясненными. Распространенная точка зрения, приписывающая последнему роль некоего интеллектуального советника², не может считаться убедительной: сугубо церемониальные обязанности, возлагаемые в данном случае на представителя британской короны, вряд ли требовали особых умственных усилий. Здесь предполагалось врожденное (или приобретенное длительным опытом) знание придворного и великосветского этикета, которым обладал сам Балтимор, но отнюдь не его итальянский спутник (не имевший даже дворянского достоинства). Другое дело — Альгаротти, которому это путешествие сулило очевидные выгоды. Во-первых, контакты с Балтимором могли бы приблизить его к принцу Уэльскому, а во-вторых, Петербург рассматривался им в качестве одного из плацдармов для устройства своей карьеры. Еще в первый приезд в Лондон Альгаротти познакомился с русским послом (в 1732—1738 гг.) Антиохом Кантемиром и расположил его к себе³; теперь же Кантемир (переведенный в Париж) отдельным письмом рекомендовал спутника лорда Балтимора графу А. И. Остерману, долготеленному куратору российской внешней политики⁴. Альгаротти повез в Петербург экземпляр «Ньютонизма для дам» для поднесения императрице, а также изготовленное по этому случаю стихотворное послание «Ее Величеству Анне Джиованновне, императрице всех Россий <sic!>».

«Августа», собственная яхта лорда Балтимора, отошла от английских берегов 10/21 мая 1739 г.⁵ и ровно через месяц достигла Кронштадта⁶. Во время свадебных торжеств, состоявшихся 1—3 июля (по ст. стилю) 1739 г., Альгаротти находился вместе с членами дипломатического корпуса, кроме того, он был удостоен чести войти в число 48 танцоров на бале-маскараде. Однако надежды Альгаротти на то, что панегирик Анне Иоанновне откроет перспективы сотрудничества с императорским двором (возможно, он ждал заказа на книгу о России) не оправдались: стихи было милостиво приняты, но, как позднее сетовал их автор, «ни граф Остерман, ни кто-либо другой в Петербурге» в разговорах с ним не касались этой темы⁷. Впрочем, визит Альгаротти в Россию был весьма непродолжительным — уже 16/27 июля 1739 г. яхта лорда Балтимора отплыла из Кронштадта⁸ в Данциг. Оттуда начался вояж двух путешественников по Германии (имевший на этот раз частный характер), и именно он оказался поворотным событием в судьбе Альгаротти.

Побывав в Дрездене, Лейпциге и Потсдаме (где их радушно принял прусский король Фридрих-Вильгельм), Балтимор и Альгаротти прибыли в замок Рейнсберг — резиденцию прусского кронпринца, будущего Фридриха Великого. Рекомендация короля-отца пришла в Рейнсберг уже после их приезда, но вполне вероятно, что оба гостя были заочно аттестованы кронпринцу его доверенным лицом в Петербурге — У. фон Зумом. Специаль-

ный интерес прусского Фридриха к наперснику английского Фредерика мог, наверное, питаться и воспоминанием о несостоявшемся двойном породнении принцев², и сходными обстоятельствами, в которых пребывали оба наследника престола, подвергавшиеся остракизму со стороны августейших отцов. Имя же итальянского эрудита Фридрих к тому времени не только знал, но даже успел обыграть в стихотворном послании Вольтеру от 13 ноября 1736 г. («Корреджио, Тициан, Рубенс, Буонаротти / Нам известны также, как и Альгаротти»; далее следует шутивная апология его «искусства владения компасом и счетом», в чем он превзошел Архимеда, — *Voltaire-CW*. V. 88. P. 119).

26 сентября 1739 г. Фридрих сообщал фон Зуму: «У нас здесь побывали лорд Балтимор и молодой Альгаротти, которые своими знаниями не могут не вызывать уважение у всех тех, кто знаком с ними. Мы много говорили о вас, о философии, науках, искусстве, наконец, обо всем, что позволяет вкус образованных людей»³. В письме Вольтеру (от 10 октября 1739 г.) Фридрих выразился почти теми же словами, но несколько подробнее: «Молодой Альгаротти, известный вам, понравился мне в высшей степени. Он обещал мне вернуться сюда, как только сможет. Мы много говорили о вас, о геометрии, о стихах, о пустяках, наконец, обо всем, что достойно разговора. В нем много живости, огня и мягкости, а это именно то, что меня устраивает. Он сочинил кантату, которая тут же была положена на музыку и которой все остались довольны» (*Voltaire-CW*. V. 91. P. 17).

В ответном письме (от 1 ноября) Вольтер витиевато, но более чем прозрачно намекнул на то, что от Фридриха зависит осчастливить своего нового знакомого: «И ты, молодой гражданин этого плоского мира, <...> прекрати, Альгаротти, свои наблюдения за человеческим родом, <...> более не утруждай себя поисками человека. Он найден» (*Voltaire-CW*. V. 91. P. 31). Альгаротти, сразу из Рейнсберга вернувшийся в Англию, как будто внял этому совету: ни о его новых поисках патрона, ни о продолжении контактов с лордом Балтимором (за спиной которого стоял принц Фред) нам ничего неизвестно. 28 декабря 1739 г. Вольтер сообщает Фридриху о том, что с большим запозданием получил письмо Альгаротти (от 1 октября из Лондона), полное восторгов по поводу пребывания в Рейнсберге: «Ах, какой принц! — говорит он, он никак не придет в себя от удивления. А я, монсеньор, а я, почему я не Альгаротти!» (*Voltaire-CW*. V. 91. P. 55). Кронпринц и Альгаротти вступают в переписку, между тем 20 мая 1740 г. умирает Фридрих-Вильгельм и его сын становится королем Пруссии под именем Фридриха II.

Уже 6 июня 1740, вызванный ласково-настойчивым письмом Фридриха⁴, Альгаротти покидает Англию, а через три недели его имя появляется в списке тех лиц, которые составляют «приобретение» нового прусского короля (*Voltaire-CW*. V. 91. P. 222). Постоянно находясь в обществе короля (в начале сентября 1740 г. в Клеве он присутствует при первой встрече Фридриха и Вольтера — см.: *Voltaire-CW*. V. 91. P. 296), Альгаротти скоро

начинает тяготиться статусом сугубо придворного лица и просит дипломатического назначения в Англию. Фридрих отказывает под тем предлогом, что человека, наделенного столь многосторонними талантами, ожидают особо ответственные поручения, впрочем, в утешение расстроенному Альгаротти (который лечился тогда от дурной болезни) награждает его графским титулом (20 декабря 1740 г.)²¹. Тем временем смерть Карла VI Габсбурга побуждает Фридриха II развязать «войну за австрийское наследство». В декабре Пруссия отторгла у Австрии Силезию, и вскоре король посылает Альгаротти в Турин с секретной миссией — соблазнить Пьемонт перспективной войны с Австрией (ради приобретения Миланской области), не связывая при этом Берлин никакими обещаниями.

Вступив наконец в сферу европейских политических интриг, Альгаротти растерялся. Любопытно, что свою пассивность и нерешительность он пытается оправдать (в письме Фридриху от 8 февраля 1741 г. из Турина), сетуя на то, что «политика этого <Сардинского> двора и состояние этой страны окутаны почти такой же тайной, как и в России»²². Сравнение навеяно, конечно, недавними известиями о династических переменах в Петербурге, близко затронувшими лиц, которых Альгаротти должен был хорошо помнить: по смерти Анны Иоанновны (17 октября 1740 г.) новым российским императором был объявлен Иоанн VI Антонович (двухмесячный сын Анны Леопольдовны и Антона-Ульриха) при регенте Э. И. Бироне, но уже 9 ноября указ грудного младенца-императора извещал об отрешении регента и назначении Анны Леопольдовны «правительницей» и Антона-Ульриха «соправителем». Отношение петербургских верхов к амбициям прусского короля было достаточно негативным (к тому же, по свидетельству фельдмаршала Б. Х. Миниха, в узкий кружок Анны Леопольдовны входили два «заклятых врага Пруссии» — послы Польши и Австрии²³), и не удивительно, что туринский вояж посланца Фридриха вызывает озабоченность у русских дипломатов. Меняется тональность упоминаний о старом знакомце в служебной переписке Кантемира, который с явным облегчением докладывал 13 апреля 1741 г. из Парижа: информатор из Турина хотя подтверждает слух, «будто он, Алгаротти, прислан с комиссиею от короля Прусского, но однако ж не приметил в нем никаких поступков, от чего можно заключить, что он упражняется в какой-либо негоциации»²⁴. Итоги этой миссии были подведены в письме Фридриха от 15 июня 1741 г.: «Мой дорогой Альгаротти, я ожидаю вас с нетерпением; мне приятней видеть в вас друга, чем получать ваши посольские отчеты»²⁵. Здесь нелишне отметить, что через год — вместе с Англией, Голландией и Саксонией — Пьемонт выступил на стороне Австрии.

Наш дальнейший обзор биографии Альгаротти будет по необходимости носить еще более беглый характер. В прусских владениях Альгаротти находился до 1742 г. Фридрих, закрепивший свои первые территориальные приобретения Бреславским миром с Австрией, уже не мог уделять много времени своим ученым, но непрактичным приятелям; последовала размолвка, и Альгаротти переехал в Дрезден к саксонскому курфюрсту Августу III. В

1744—1745 гг., пока он исполнял ряд поручений в Италии и готовил к изданию «Конгресс на Цитере» (эротическую поэму, в тематическом и стилевом планах напоминающую «Замок Гниды» Монтескье), — прусские войска оккупировали Саксонию. По Дрезденскому миру, заключенному в самом конце 1745 г., Саксония сохранила независимость: Фридриху приходилось считаться с позицией российской императрицы Елизаветы Петровны (завявшей престол 25 ноября 1741 г.), которая обещала поддержку Августу III.

Эти перипетии непосредственным образом коснулись Альгаротти. В 1746 г. он просит П.-Л. Мопертюи, одного из приближенных Фридриха, выхлопотать ему возвращение на службу прусского короля. «Его надо иметь, — писал Фридрих Мопертюи 24 мая 1746 г., — но он не принадлежит к числу тех, кого надо иметь за любую цену»⁷; так была сформулирована основа возобновившихся отношений. С 1747 г. Альгаротти обитает в королевском замке Сан-Суси (под Берлином), куда, потеряв мадам дю Шатле, в 1750 г. перебирается и Вольтер. В 1751 г. этот кружок распался, а в 1753 г. Альгаротти навсегда уезжает из Германии, оставаясь камергером прусского короля и не прерывая с ним эпистолярных сношений. С особенным вниманием он следил за ходом Семилетней войны (1756—1762), в которой Пруссия противостояла русско-австрийской коалиции и итог которой мог оказаться неутешительным для Фридриха II, если бы новый русский император Петр III (восшедший на престол в самом конце 1761 г.) не оказался восторженным поклонником прусского короля.

Последние десять лет Альгаротти провел в Италии, регулярно публикуя стихи, трактаты и эссе по вопросам эстетики. Перед смертью он приступил к изданию своего Собрания сочинений в восьми томах⁸. Умер Альгаротти 3 мая 1764 г. в Пизе, и на его могиле выбита сочиненная им эпитафия в горадианском духе: «*Hic jacet Algarottus, sed non omnis*» [Здесь лежит Альгаротти, но умер он не весь].

Не столь звучный вариант эпитафии, предложенный Фридрихом: «Здесь лежит подражатель Овидия, ученик Невтона», вызвал реплику Вольтера: «Не вижу ничего общего между беднягой Альгаротти и Овидием кроме большого носа» (*Voltaire-CW. V. 112. P. 99*). Этот иронический тон окрашивает всю посмертную репутацию итальянского литератора. Для ближайших поколений его имя прежде всего ассоциируется с типом ученого (или поэта)-приживальщика при королевском дворе⁹. Для историков эстетики рубежа XVIII—XIX вв. Альгаротти — один из многих поверхностных авторов того времени, когда «строгость схоластики изгнана была французским легкомыслием, но не заменена философическою степенностью»¹⁰. Общий же взгляд на Альгаротти из следующего века лучше всего репрезентирует характеристика, данная Томасом Карлейлем в биографии Фридриха II. Здесь Альгаротти представлен как заметная фигура эпохи Просвещения, его достоинства на виду — классическая образованность, вкус, ясный стиль; но при этом у него отсутствуют человеческий стержень и целенаправленная творческая сила: «Увы, наш „падуанский лебедь“ <...> плав,

величаво перебирая лапками, в никуда <...> Тяжко читать его книги! <...> Его литературная дорога пролегает совсем вблизи от теплых и плодородных областей, но так и не заводит туда. Серьезный, страстный дилетантизм — да, это казалось прекрасным молодому Фридриху и всему миру в то время, но не нам!»³¹

Собственно говоря, в европейской культурной памяти сохранилась лишь одна фраза Альгаротти — та самая, которая процитирована в поэме Пушкина. Но зато она является настолько общеизвестной, что и в старой, и в современной литературе вполне допустимо ее вольное цитирование, на основе которого, в свою очередь, строится новая игра слов: «If Petersburg was Russia's „window on the west“, Voltaire was just as surely Europe's „window on the east“»³². Здесь, как и во многих других случаях, форма утрачивает авторство и всякую связь с той книгой путевых писем Альгаротти, которая станет теперь предметом нашего внимания.

2

Эта книга впервые увидела свет — под заглавием «Saggio de lettere sopra la Russia» — в 1760 г. в Париже³³. (Можно даже предположить, что это произошло во второй половине года: Вольтер, работавший тогда над «Историей Петра Великого», 15 августа 1760 г. сообщал Альгаротти, что еще не получил книгу, которую намеревался использовать во втором томе своего труда, а 28 ноября благодарил за доставленный экземпляр — *Voltaire-CW*. V. 106. P. 54, 334.)³⁴ Корпус первого издания составили восемь писем, адресованных лорду Харви и обнимающих период с 10 июня по 30 августа 1739 г.: согласно авторским пометам, письма I и II отправлены соответственно из Гельсингфорса и Ревеля, письмо III — из Кронштадта (от 21 июня), письма IV, V, VI — из Петербурга (от 30 июня, 6 и 13 июля), письма VII и VIII — соответственно из Данцига и Гамбурга. Второе, «пересмотренное и дополненное», издание (Париж, 1763) включало еще четыре письма (IX—XII по общей нумерации), адресованные маркизу Сципione Маффеи (Scipione Maffei) из Германии в период с 27 августа 1750 г. (Берлин) по 24 апреля 1751 г. (Потсдам). Следующее переиздание этой книги Альгаротти запланировал в рамках своего Собрания сочинений (*Opere Varie del conte Algarotti <...>*. Livourne, 1764. T. 5), но поскольку именно в это время он скончался, остается неясным, отражало ли авторскую волю появившееся здесь новое заглавие — «Viaggi di Russia», которое в дальнейшем и утвердилось в эдидионной практике.

Невозможно, впрочем, дать точный ответ и на целый ряд коренных вопросов, возникающих в связи с изданием этой книги. Как соотносится текст, опубликованный в 1760 г., с путевыми письмами Альгаротти 1739 г.? Существовали ли в реальности эти письма? Наконец, почему автор решил напечатать книгу спустя целых два десятилетия после своего визита в Россию?

Известно, что во второй половине 1730-х гг. между Альгаротти и лордом Харви велась переписка, однако до сих пор выявлены только письма последнего, причем одиннадцать относятся к 1736—1738 гг. и только два — к 1739 г. (от 8 марта и 29 сентября)¹⁰. На этом фоне частотность посланий Альгаротти, включенных в его книгу, вызывает удивление: получается, что с 10 июня по 13 июля 1739 г. он корреспондировал лорду Харви чаще, чем раз в неделю (см. выше). Следует заметить также, что Альгаротти издал свою книгу на итальянском языке, хотя на самом деле его эпистолярное общение со своим лондонским корреспондентом происходило по-французски и по-английски. Из писем Харви от 20 сентября и 30 октября 1736 г. (первое — на французском, второе — на английском) мы знаем, что выбор языка эпистолярии был предметом специальных дебатов, и в итоге Харви окончательно перешел на английский, настояв при этом, чтобы Альгаротти, в свою очередь, пользовался исключительно французским¹¹. Таким образом, даже если допустить существование реальных путевых писем Альгаротти из России, приходится констатировать, что в процессе подготовки к печати (через семнадцать лет после смерти адресата) они были переведены с французского на итальянский язык и тем самым не могли не подвергнуться авторской редактуре. Но учитывая то обстоятельство, что в материалах Альгаротти, относящихся к 1740—1750 гг., не сохранилось никаких следов подобной работы (или хотя бы рефлексии над ней)¹², весьма правдоподобной выглядит версия о позднейшем происхождении всей книги, т. е. о фиктивном характере его путевых писем о России.

В любом случае авторская стратегия не очень понятна. Именно в тот момент, когда Берлин был временно оккупирован войсками русско-австрийской коалиции, камергер Фридриха II издает книгу своих путевых писем о России — безусловно сочувственный, хотя и сугубо деловой обзор различных отраслей государственной жизни (экономический потенциал, торговля, войско и т. д.). Общая тенденция «Писем о России» ни у кого не могла вызывать сомнений. «Множество предметов представлялось любопытству его в России, — писал М. Н. Муравьев в прочувственной заметке об Альгаротти. — Он удивлялся духу Петра Великого, которого воспоминание было тогда еще толь свежее. Он измерял в воображении силы Государства, которое вместе касается Швеции и Китая, и отдавал справедливость способностям Российского народа»¹³.

Решение всего круга затронутых выше вопросов усложняется наличием важного документального источника: в Британском музее хранится подлинный дневник Альгаротти, описывающий его путешествие в Россию (*Giornale del Viaggio da Londra a Petersbourg nel Vascello The Augusta di Mylord Baltimore nel mese di Maggio U.S. L'Anno MDC.CXXXIX*). Этот текст, до сих пор остающийся неопубликованным, уже привлекал к себе внимание исследователей, которые прежде всего отмечают его разительное отличие — как в идейном, так и в стилистическом планах — от книги «русских» писем Альгаротти. Если последняя практически лишена непосредственных зарисо-

вок с натуры, то дневник Альгаротти, насколько можно судить по доступным для нас выдержкам, представляет собой целую россыпь конкретных и весьма ядовитых наблюдений по поводу нравов двора Анны Иоанновны, российских обычаев и всего социального порядка”.

Эпиграфом к этому дневнику могла бы стать, пожалуй, острота, произнесенная спутником Альгаротти во время их пребывания в Рейнсберге — сразу после визита в Россию. В уже цитировавшемся письме Вольтеру от 10 октября 1739 г. кронпринц Фридрих, высказав свои впечатления от лорда Балтимора («Я восхищался гением этого англичанина, как восхищаются прекрасным лицом, закрытым вуалью. Он очень плохо говорит по-французски, но несмотря на это всем нравится его слушать; что же касается английского, то на нем он говорит слишком быстро — так, что нет возможности за ним уследить»), следующим образом передает его слова: «Il appelle un russe un animal mécanique; il dit que Pétersbourg est l'oeil de la Russie, avec lequel elle regarde les pays policés; que si on lui éborgnait cet oeil, elle ne manquerait pas de retomber dans la barbarie dont elle n'est guère sortie [Он говорит, что русский — это механическое животное. Он утверждает, что Петербург — это глаз России, которым она смотрит на цивилизованные страны; и что, если ее ослепить на этот глаз, она немедленно упадет в варварское состояние из которого едва вышла]» (*Voltaire-CW. V. 91. P. 17*).

Э. Кросс⁴ первым обратил внимание на то, что приведенная острота (обыгрывающая аналогию между путешественником, только что вернувшимся из России, и Одиссеем, вырвавшимся из пещеры одноглазого циклопа Полифема) несомненно корреспондирует с самой знаменитой фразой из книги Альгаротти 1760 г. (письмо IV; от 30 июня 1739 г.): «Ma qual cosa le dirò prima, qual poi di questa città; di questo gran finestrone, dirò così, novellamente aperto nel norte, per cui la Russia guarda in Europa? [Но что сказать Вам сначала, а что потом об этом городе, этом огромном окне, назову его так, открывшемся недавно на севере, через которое Россия смотрит в Европу?]»⁴. Развивая это наблюдение, мы склонны полагать, что *bon mot*, сообщенное в письме Фридриха от 10 октября 1739 г., родилось в ходе постоянных бесед Балтимора и Альгаротти, которые велись по-французски (и/или по-английски; см. попутное замечание Фридриха), и именно его языковое оформление имплицировало возможность последующей трансформации, основанной на семантической связи между лексемами *глаз* и *окно* (ср. французскую идиому *oeil de boeuf* и ее английскую кальку *bull's eye* [слуховое окно])⁴.

Иными словами, само сравнение Петербурга с окном, через которое Россия смотрит в Европу, имеет, по всей вероятности, французское происхождение (напомним, что подлинные письма Альгаротти из России могли существовать только на этом языке), хотя циркулировало сначала в итальянском переводе, а затем и в обратном переводе с итальянского.

В наших же целях существенно подчеркнуть, что приватная острота лорда Балтимора (и Альгаротти) также могла быть известной читающей публике.

Письмо Фридриха Вольтеру от 10 октября 1739 г. вошло в корпус первых посмертных изданий как адресата (т. н. Кельское издание), так и адресанта⁴, а затем регулярно перепечатывалось в их позднейших собраниях⁵.

3

Образ Петербурга как *прорубленного окна* в Европу складывается, по-видимому, на рубеже 1820—1830-х гг. в кругу литераторов «Московского вестника», которому тогда был близок Пушкин. К 1829 г. относится лапидарная запись в дневнике М. П. Погодина, резюмировавшая некий спор, произошедший в доме С. Т. Аксакова: «Петр прорубил окошко, а Аксаков его заколотит»⁶. Мы не располагаем сейчас данными для реконструкции точного смысла этой записи, и остается лишь предположить, что автора дневника вывела из себя одна из тех анти-петербургских lamentаций (и в защиту русской старины), на которые никогда не скутился отец первых славянофилов. Что же касается самого оборота «прорубить окно», использованного в погодинской парфразе Альгаротти, то оно к тому времени являлось уже вполне стандартным (и как таковое попало в Академический словарь)⁷.

Ближайшую параллель к этой записи находим в дневнике С. П. Шевырева, друга и единомышленника Погодина и такого же (в те годы) безусловного адепта Петра I. 13 июля 1830 г., находясь в Риме, он записал: «Теперь в России к Западу сто врат настезь растворено — и просвещение Европейское разных столетий, разных племен так и хлещет в нем морем Атлантическим. <...> Петр Первый прорубил первые врата, широкие, огромные; Екатерина Вторая прорубила вторые, но в несчастливое время, когда волны просвещения Европейского полны были кровью революции и гнойным отходом застоявшегося человечества, в то время, когда бы надо было запереть их»⁸.

Последний фрагмент дает пример ассоциации по смежности: *окно* → *ворота* (см. у Белинского в 1842 г.: Петр Великий, по выражению Альгаротти, создал Петербург, который является окном в Европу, «а следовательно, первый сделал и ворота...»⁹; ср. в уже цитировавшейся его статье 1841 г.: «Он <Петербург> окно и дверь в Европу»¹⁰). Одним из следующих звеньев в этой цепочке является *занавес* (дверь/врата и занавес — компоненты «царских врат», главного входа в алтарь), и можно допустить, что при переносе сентенции Альгаротти в русскую языковую среду она реминисцировала с тем вербально-изобразительным образом, который встречается и в переписке Петра I с Алексеем Петровичем, и на ртомном знамени Преображенского полка (1700 г.), где дано аллегорическое изображение прошлых и будущих морских триумфов России: «Марс и Нептун раскрывают занавес, за которым видны море с лодкой, крепость на берегу, <...> меч, выходящий из облаков»¹¹. Этот образ активно использовал Карамзин, причем не только в «Письмах русского путешественника» (Петр «должен был только разорвать завесу, которая скрывала от нас успехи разума человеческого», — ч. III, письмо <103>), но также в шестом томе «Истории», посвященном

обзору царствования великого князя Иоанна III Васильевича. В апологии Иоанна, заостренной выигрышным сравнением с Петром I («... новейшие <историки> замечают в нем разительное сходство с Петром Первым: оба без сомнения велики; но Иоанн, включив Россию в общую государственную систему Европы <...>, не мыслил о введении новых обычаев, о перемене нравственного характера подданных...»), Карамзин неоднократно подчеркивал его успехи во внешней политике и в одном случае выразился так: Иоанн III, «раздрав завесу между Европою и нами <...>, принимал союзы» и т. д.»

Обращает на себя внимание и стихотворная вариация Шевырева на эту же тему — «Петроград» (Московский вестник. 1830. Ч. 1. № 1. С. 3—6), входящий в круг непосредственных источников «Медного Всадника»¹². Третья его строфа, которой открывается речь Петра I, содержит следующее пророчество: «Станет град же, наречён /По строителе высоком: /Для моей России он /Просвещенья будет оком».

Этот пример языковой ассоциации (окно → око; праслав. *окъно — из око) как бы возвращает фразу Альгаротти к ее источнику — высказыванию: «Petersbourg est l'œil...», одновременно перевода его в другой оценочный регистр. С другой стороны, весь контекст петербургской темы (город, построенный на болоте) в особенности мобилизует тот определенный круг значений, в котором могут выступать око, окно и окнище (буквальный перевод итал. *gran finestrone*) — 'источник', 'чистое, незаросшее место на озере/болоте', 'родник', а также 'прорубь', 'трясина' и т. д.»

4

Принято мнение, что Пушкин вряд ли заглядывал в книгу Альгаротти. По традиции, идущей от Н. О. Лернера¹³, вероятным источником первого примечания к «Медному Всаднику» считается сохранившаяся в библиотеке Пушкина (и полностью разрезанная) книга «Tableau Général de la Russie Moderne...» [Общая панорама современной России...], написанная Виктором де Комерасом и вышедшая — под инициалами V. C*** — в Париже в 1802 г. Оба тома этой книги снабжены тождественным эпиграфом: «St. Pétersbourg est la fenêtre par laquelle la Russie regarde continuellement l'Europe. Algarotti. *Lettres sur la Russie*».

Здесь надо еще раз напомнить текст пушкинского примечания: «Альгаротти где-то сказал: Pétersbourg est la fenêtre par laquelle la Russie regarde en Europe». И сразу бросаются в глаза две детали. Во-первых, у Пушкина неточно приведена французская цитата (опущено слово «continuellement» [«постоянно»]) и, во-вторых, название книги Альгаротти (тоже французское) не только снято, но и скрыто расплывчатой — если даже не намеренно глухой — ссылкой. Для объяснения этих разночтений обычно привлекается пушкинская запись все той же фразы Альгаротти (без указания на автора и источник), обнаруженная на одном из листов рабочей тетради, которая в 1826—1827 гг. заполнялась перебеленным текстом четвертой и пятой глав «Евгения Онегина». Поскольку данная запись: «P<éters>b<ourg>

est la fenêtre par où la Russie regarde en Europe»⁴⁶ почти идентична цитате из первого примечания к «Медному Всаднику» (если не считать незначительного расхождения в грамматической форме), то делается вывод о том, что знакомство Пушкина с книгой «Tableau Général de la Russie Moderne...» произошло задолго до работы над «Медным Всадником» и, таким образом, уже ко второй половине 1820-х гг. сентенция Альгаротти закрепляется в его памяти в измененной редакции и не реминисцирует с каким-то определенным сочинением итальянского путешественника⁴⁷.

Лишь однажды, сколько нам известно, высказывалась иная точка зрения. В 1972 г., переиздавая свою работу «Пушкин и Шекспир» (1965), М. П. Алексеев пополнил ряд возможных источников «Графа Нулина» именно «Письмами о России», во французском издании которых (1769) в качестве приложения был помещен «Опыт о продолжительности правления семи римских царей». Не касаясь сейчас обнаруженной автором очень любопытной параллели к пушкинской поэме 1825 г., отметим его попутное суждение, относящееся к «Медному Всаднику»: «Хотя принято считать, что Пушкин взял цитату об „окне в Европу“ не непосредственно из „Писем о России“, а из эпиграфа другой книги <...>, было бы трудно отрицать возможность знакомства Пушкина с книгой Альгаротти в целом»⁴⁸.

Это предположение легко поддается проверке.

Письмо IV «Писем о России», помеченное «Петербург, 30 июня 1739», открывается пассажем, которое в оригинале выглядит следующим образом: «Dal norte io vengo a lei, Mylord, le più spesse volte ch'io posso: nè lascerò andar certamente questo corriere senza darle novella di me, aspettando pure di riaverne quanto prima di lei. Ma qual cosa le dirò prima, qual poi di questa città; di questo gran finestrone, dirò così, novellamente aperto nel norte, per cui la Russia guarda in Europa?» [С севера я обращаюсь к Вам, милорд, так часто, как только могу. И этого курьера я, конечно, не отпущу без того, чтобы сообщить Вам новости о себе, и надеюсь как можно скорее узнать их и от Вас. Но что сказать Вам сначала, а что потом об этом городе, этом огромном окне. назову его так, открывшемся недавно на севере. через которое Россия смотрит в Европу?]⁴⁹

В том случае, если Пушкин читал книгу Альгаротти, более чем вероятно, что он пользовался одним из двух французских переводов. Первый, появившийся в Лондоне в 1769 г. (и через год переизданный в Невшателе), представляет интересующий нас фрагмент в таком виде: «Je n'ai pas de plus grand plaisir, Mylord, que de vous écrire; et je le fais le plus souvent qu'il me possible. Je vais enfin vous parler de cette nouvelle ville, de cette grande fenêtre, ouverte récemment dans le Nord, par où la Russie regarde en Europe» [У меня нет большего удовольствия, милорд, чем писать Вам, и я это делаю настолько часто, насколько возможно. Сейчас я наконец расскажу вам об этом новом городе, об этом огромном окне, открытом недавно на севере, через которое Россия смотрит в Европу]⁵⁰.

В другом переводе, помещенном в собрании сочинений Альгаротти, вышедшем в Берлине в 1772 г., этот фрагмент выглядит иначе: «Du fond du Septentrion je viens à vous, Mylord, le plus souvent qu'il m'est possible; et je ne laisserai certainement pas partir ce courier sans vous donner de mes nouvelles: je me flatte que j'aurai bientôt le plaisir de recevoir des vôtres. Mais que vous dirai-je de cette ville, de cette grande fenêtre, qu'on vient d'ouvrir dans le Nord, permettez moi cette expression, et par où la Russie découvre l'Europe?» [Из глубин севера я обращаюсь к Вам, милорд, как можно чаще, и я не дам уехать этому курьеру без того, чтобы сообщить Вам мои новости, и я льщу себя надеждой, что вскоре я буду иметь удовольствие узнать о Ваших. Но что же мне сказать Вам об этом городе, об этом огромном окне, только что открывшемся на севере, простите мне подобное выражение, через которое Россия открывает Европу]».

Из этого сопоставления с очевидностью следуют два вывода. Во-первых, сентенция Альгаротти была извлечена Пушкиным именно из текста «Писем о России»: наречие («continuellement» [«постоянно»]), которое находим в цитате, взятой в эпиграф к книге Комераса, и которое способно изменить смысл всей фразы, отсутствует и в итальянском оригинале, и в обоих французских переводах. Во-вторых же, Пушкин опирался на текст лондонского издания 1769 г.: ключевой глагол («regarde» [«смотрит»]) сохранен только в тексте этого перевода («regarde»), который и дает редакцию, наиболее приближающуюся к пушкинской записи 1826—1827 гг. — вплоть до буквального тождества концовок («...par où la Russie regarde en Europe»). Косвенным свидетельством в пользу перевода 1769 г. (уже привлекавшего к себе внимание М. П. Алексеева) служат данные книговедческих исследований, согласно которым как раз это лондонское издание было наиболее широко представлено в русских частных собраниях XVIII—XIX вв.⁴¹

Поскольку среди имен известных нам владельцев этого издания фигурируют М. С. Воронцов и И. И. Дмитриев⁴², допустимо предположение, что Пушкин читал или проглядывал книгу Альгаротти дважды — не только в начале 1820-х гг. (в Одессе), но и в начале 1830-х гг. (в Москве). В таком случае запись в рабочей тетради 1826—1827 гг. была действительно сделана по памяти — но с опорой на первоисточник. Что же касается вторичного обращения к «Письмам о России», оно могло стимулироваться интересом Пушкина как в целом к «истории Петра Великого и его наследников до государя Петра III» (из письма Бенкендорфу около 21 июля 1831 г.⁴³), так и к частному сюжету, связанному с судьбой Иоанна Антоновича (см. хотя бы запись в «Table-talk» о гороскопе, заказанном в связи с его рождением⁴⁴), на свадьбе родителей которого присутствовал Альгаротти.

В поле зрения Пушкина скорее всего попала и острота лорда Балтимора. Одно из изданий Вольтера, в котором была опубликована его переписка с Фридрихом II (Париж, 1818—1820), находилось в библиотеке Пушкина, и том, включающий письмо от 10 октября 1739 г. был целиком разрезан⁴⁵. Контекст письма, в котором упоминался и Альгаротти, без труда позволял

установить преемственную связь между метафорами *Petersbourg est l'oeil* и *Petersbourg est la fenêtre*, и возможно, что намеком на это обстоятельство является глухая ссылка в первом примечании к «Медному Всаднику»: «Альгаротти где-то сказал...»⁷

Примечания

- ¹ Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 тт. Л., 1948. Т. V. С. 135, 150. Далее ссылки на это издание даются сокращенно: Пушкин, с указанием тома и страницы.
- ² Белинский, который, приведя цитату на Альгаротти по тексту «Медного Всадника», назвал ее «счастливым выражением, в немногих словах удачно свлотившим великую мысль» (В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. VIII. С. 395; далее ссылки на это издание даются сокращенно: Белинский, с указанием тома и страницы), первым редуцировал ее до краткой метафоры (см. в его статье 1841 г. «Россия до Петра Великого»: «Он <Петербург> окно и дверь в Европу» (Белинский. Т. VI. С. 146).
- ³ Наиболее полным жизнеописанием Альгаротти до сих пор является диссертация И. Ф. Трент, базирующаяся на широком круге архивных материалов: I. F. Treat. Un cosmopolite Italien du XVIII-e siècle. Francesco Algarotti. Treviso, 1913. Далее в ссылках сокращенно: Treat.
- ⁴ The Complete Works of Voltaire. Toronto, 1969. V. 87. P. 241. Письма Вольтера к и к Вольтеру цитируются по этому изданию (т. 85—135), ссылки на которое далее даются в тексте сокращенно: Voltaire-CW, с указанием тома и страницы.
- ⁵ Lord Hervey and His Friends. 1726—38 / Ed. by Earl of Ilchester. London, 1950. P. 249.
- ⁶ См.: Treat. P. 66.
- ⁷ См.: R. Halsband. Lord Hervey: Eighteenth-Century Courtier. London, 1973. P. 227—255.
- ⁸ Этот семейный титул увековечен в названии самого крупного города современного американского штата Мериленд.
- ⁹ См.: J. G. Morris. The Lords Baltimore. Baltimore, 1874. P. 50.
- ¹⁰ См.: Lord Hervey's Memoirs / Ed. by R. Sedgwick. London, 1952. P. 304.
- ¹¹ Letters of Horace Walpole, Earl of Orford, to Sir Horace Mann. London, 1843. V. II. P. 178.
- ¹² См.: Treat. P. 79; R. Halsband. Op. cit. P. 248.
- ¹³ См. в письме Кантемира маркизе Монконсей (Monconseil) от 10 июля 1738 г. (из Лондона в Париж): «Кстати о книгах: появилась новая книга венецианского дворянина (sic!) Альгаротти, посвященная системе Ньютона и, в особенности, его оптике; она написана по сходному плану и почти тем же стилем, что и „О множественности миров“ <трактат Фонтенеля>. Я прочел ее за несколько дней с большим удовольствием. Она написана с толком, столь же понятна, как и шутила, так что, если вы хотите без особого труда стать ньютоновской, то достигнете этого после второго чтения этой книги <...>. Мне сообщили, что автор сейчас в Париже. Он мне хорошо известен: его разговор весел без аффектации, он умен и многое знает, так что заслуживает вашей дружбы» (Н. Grasshoff. Antioch Dmitrievič Kantemir und Westendorp: Ein russischer Schriftsteller des 18. Jahrhunderts und seine Beziehungen zur westeuropäischen Literatur und Kunst. Berlin, 1966. S. 121). Кантемир даже перевел «Ньютоном для дам» на русский язык, но издание не состоялось из-за вмешательства Святейшего Синода (подробнее см.: V. Boss. Newton and Russia: the Early Influence, 1698—1796. Cambridge (Mass.), 1972. P. 116—127). Существует гипотеза (не имеющая, впрочем, документальной опоры) о том, что еще в бытность свою в Лондоне Кантемир подал и лорду Балтимору, и Альгаротти идею путешествия в Россию, которая смогла реализоваться только летом 1739 г. (см.: A. Cross. The Lords Baltimore in Russia // Journal of European Studies. 1988. V. XVIII. P. 79—80).

- ¹⁴ См. письмо Альгаротти Кантемиру от 29 октября 1739 г. (Н. Grasshoff. Op. cit. S. 122).
- ¹⁵ См.: R. Halband. Op. cit. P. 248. 12/23 июня 1739 г. «Санкт-Петербургские ведомости» (№ 47.С. 372) поместили информацию «из Лондона от 19 мая», в которой извещалось о предстоящем визите в Россию лорда Балтимора в сопровождении ряда «ученых персон», из которых был поименован только «славный математик Кинг».
- ¹⁶ См.: Treat. P. 82.
- ¹⁷ Из письма Кантемиру от 29 октября 1739 г. (Н. Grasshoff. Op. cit. S. 123).
- ¹⁸ Об этом «Санкт-Петербургские ведомости» извещали 17/28 июля 1739 г. (№ 57. С. 455). Здесь приводится более широкий состав свиты лорда Балтимора («господин Граф Альгаротти <sic>», математики Кинг и Деагольер), а также упоминалось об осмотре английскими гостями Академической Библиотеки и Кунсткамеры. — Тем же числом датирует отплытие «Августы» И. Ф. Трит (см.: Treat. P. 91; со ссылкой на другую официальный источник). Не умеем объяснить тот факт, что С. Я. Сомова, которая просматривала комплект «Санкт-Петербургских ведомостей» за данный период, «бесспорной датировкой» русского путешествия Альгаротти считает май-август 1739 г. (см.: С. Я. Сомова. Франческо Альгаротти и его сочинения в русских книжных собраниях XVIII в. // Русские библиотеки и их читатели: Из истории русской культуры эпохи феодализма. Л., 1983. С. 192).
- ¹⁹ В 1730 г. английское правительство выступило с инициативой матримониальной комбинации, заключавшейся в том, что Фредерик женится на принцессе Вильгельмине (дочери Фридриха-Вильгельма и сестре Фридриха), а Фридрих женится на принцессе Аниэ (дочери Георга II и сестре Фредерика). Прусский король соглашался, однако, только на замужество дочери.
- ²⁰ Treat. P. 100.
- ²¹ См.: Opere del conti Algarotti. Edizione novissima. Venezia, 1794. Т. 15. P. 25. Далее ссылки на это издание (Venezia, 1792—1794. Т. 1—16) даются сокращенно: Opere, с указанием тома и страницы.
- ²² См.: Treat. P. 108—109.
- ²³ Treat. P. 117.
- ²⁴ Рус. старина. 1874. Т. IX. С. 94.
- ²⁵ Н. Grasshoff. Op. cit. S. 126.
- ²⁶ Treat. P. 121.
- ²⁷ Treat. P. 151.
- ²⁸ Библиографию сочинений Альгаротти (а также литературы о нем, вышедшей до 1912 г.) см.: Treat. P. 253—256.
- ²⁹ См. письмо принца де Ливия, «самого светского человека Европы», польскому королю Станиславу-Августу, описывающее его свидание с австрийским императором Иосифом II в 1785 г. (Prince de Ligne. Lettres et pensées <...>, suivi de fragments de l'Histoire de ma vie. Paris, 1989. P. 79).
- ³⁰ Это суждение из «Истории повани и влоквины» Ф. Бутервека (1802) приводим по статье Н. И. Надеждина «„Всеобщее начертание теории изящных искусств“ Бахмана» (1832), в которой «почти дословно» (как обнаружил Ю. В. Мани) заимствован соответствующий фрагмент из указанного немецкого комpendиума (Н. И. Надеждин. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 299; см. комментарий на с. 517).
- ³¹ Т. Carlyle. History of Friedrich II. of Prussia, called Frederick the Great. London, 1858. V. II. P. 664.
- ³² С. Н. Wilberger. Voltaire's Russia: Window on the East. Oxford, 1976. P. 16 (=Studies on Voltaire and the Eighteenth century. Vol. 164). Показательно и то, что авторы, впервые обращающиеся к русской теме, с восхищением открывают для себя сентенцию Альгаротти в ее каноническом варианте (см.: М. Curtius. A Forgotten Empress: Anna Ivanovna and Her Era 1730—1740. New York, 1974. P. 121).

- ³³ См.: **A. Franceschetti**. L'Algarotti in Russia: dal «Giornale» ai «Viaggi» // *Lettere Italiane*. 1983. № 3. P. 313—314. Как сообщает автор, все поиски того издания (*Viaggi di Russia*. Venezia, 1760), которое в диссертации И. Ф. Трит фигурирует в качестве *editio princeps* (см.: **Treat**. P. 258), оказались безрезультатными.
- ³⁴ Этот экземпляр, как и целый ряд прижизненных изданий Альгаротти, сохранился в библиотеке Вольтера, купленной Екатериной II (см.: Библиотека Вольтера: Каталог книг / Под ред. М. П. Алексеева и Т. Н. Копревой. М.; Л., 1961. С. 115).
- ³⁵ Этот подсчет сделан по материалам издания: **Lord Hervey and His Friends** (см. примеч. 5), где некоторые письма опубликованы — но преимущественно в сокращенном виде.
- ³⁶ См.: **Lord Hervey and His Friends**. P. 249, 255.
- ³⁷ См.: **A. Franceschetti**. *Op. cit.* P. 324.
- ³⁸ **М. Н. Муравьев**. Полн. собр. соч. СПб., 1820. Ч. 3. С. 228—229.
- ³⁹ Подбор цитат из этого дневника см. в работах: **Treat**. P. 94—95; **A. Franceschetti**. *Op. cit.* P. 330.
- ⁴⁰ См.: **A. Cross**. *Op. cit.* P. 83.
- ⁴¹ **Opera**. Т. VI. P. 70; см. также в современном издании: **F. Algarotti**. *Viaggi di Russia / A cura di E. Volpato*. Torino, 1979. P. 29.
- ⁴² Стоит также отметить, что в европейской архитектурной традиции, столь хорошо известной Альгаротти, было принято уподобление человеческого лица — фасаду здания и, соответственно, глаза — окоу (см., напр.: **N. Molok**. «L'architecture parlante», ou *Ledoux vu par les romantiques* // *Romantisme*. 1996. V. 92. P. 50).
- ⁴³ См.: *Oeuvres complètes de Voltaire*. [Kehl,] 1785. Vol. 64. P. 449—450; *Oeuvres posthumes de Frédéric II, roi de Prusse*. [Berlin,] 1789. Т. IV. P. 445—446. (Здесь и в следующем примечании в ссылаках на источники указаны только те страницы, где находится интересующая нас цитата.) По тексту, вошедшему в издание Фридриха II, Карлеяль перевел письмо на английский язык («Petersburg is the eye of Russia, with which it keeps civilised countries in sight; if you took this eye from it, Russia would fall again into barbarism, out of which it is just struggling» — **T. Carlyle**. *Op. cit.* V. II. P. 666). — По-пути отметим, что оба издания этой переписки на русском языке включают письмо от 10 октября 1739 г.: в переводе сохранена похвала в адрес Альгаротти и купированы слова лорда Балтимора о русских в Петербурге (см.: Переписка Фридриха Великого, короля Прусского, с господином Вольтером, с 1736 по 1778 год. М., 1807. Т. 1. С. 237—240; То же. М., 1816. Ч. 1. С. 188—190).
- ⁴⁴ См., напр.: *Oeuvres de Voltaire*. Paris, 1831. V. 53. P. 672.
- ⁴⁵ **Н. Барсуков**. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1889. Кн. 2. С. 315. Вместе с этой фразой Погодина В. В. Виноградов фиксирует также пассаж из «Старой записной книжки» Вяземского: комментируя предполагаемую эвакуацию памятника Петру I в 1812 г., автор заметил: «И подлинно, слишком было бы грустно старнику видеть, как через прорубленное им окно валели в дом его недобрые люди» (**П. А. Вяземский**. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. VIII. С. 120; ср.: **В. В. Виноградов**. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 389). Цитируемое место, однако, Вяземский вел только при первой публикации отрывков из своей восьмой записной книжки (см.: Рус. архив. 1873. Кн. I. Стб. 1026—1027), в подлинном тексте соответствующей дневниковой записи (от 23 июня 1830 г.) оно отсутствует (см.: **П. А. Вяземский**. Записные книжки. (1813—1848) / Изд. подготовил В. С. Нечаева. М., 1963. С. 175—176).
- ⁴⁶ См.: *Словарь Академии Российской*, по азбучному порядку расположенный. СПб., 1822. Ч. IV. О-П. Стб. 268. В этой связи не представляются убедительными ни замечание В. В. Виноградова о том, что пушкинская строка отмечена «ярким народным и профессионально-конкретным словесным обличьем» (**В. В. Виноградов**. Указ. соч.

- С. 389), ни дальнейшее развитие этой тенденции в современной работе (см.: Д. Н. Медриш. «О чем же думал он...»: Фольклорное слово в «Медном Всаднике» // Рус. реч. 1992. № 1. С. 100—101).
- ⁴⁷ Цит. по: И. М. Тойбин. Пушкин и философско-историческая мысль в России на рубеже 1820 и 1830-х годов. Воронеж, 1980. С. 78. Историческая рефлексия Шевырева этого периода наиболее подробно освещена в кн.: L. Udolph. Stepan Petrovič Ševyrev. 1820—1836: Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Rußland. Köln; Wien, 1986. S. 167—177; 200—210.
- ⁴⁸ Белинский. Т. VI. С. 25.
- ⁴⁹ Белинский. Т. V. С. 146.
- ⁵⁰ В. Ю. Матвеев. Аллегорический образ Нептуна в искусстве петровского времени // Гереальдика: Материалы и исследования. Л., 1983. С. 56—57.
- ⁵¹ Н. М. Карамзин. История Государства Российского. М., 1989. Кн. II. Т. VI. Стб. 216, 213. Характеристика Иоанна III, данная Карамзиным, привлекла особое внимание и при первом чтении, и при последующих. Спустя много лет тот же Погодин назвал ее непревзойденным образцом русского языка и стиля своей эпохи (см.: М. П. Погодин. Николай Михайлович Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников. Материалы для биографии. М., 1866. Ч. II. С. 189—190).
- ⁵² См.: М. Аронсон. К истории «Медного Всадника» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. [Т.] 1. С. 221—226; А. Л. Осипов. К литературным отношениям Пушкина и С. П. Шевырева // Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983. С. 57—61.
- ⁵³ См.: Н. И. Толстой. Славянская географическая терминология: Семаснологические этюды. М., 1969. С. 207—209; Словарь русских народных говоров. Л., 1987. Вып. 23. Одале — Осеть. С. 129—131.
- ⁵⁴ См.: Н. О. Лернер. Примечания // Пушкин. / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1915. Т. VI. С. 451.
- ⁵⁵ См.: [V. de Comeiras.] Tableau Général de la Russie Moderne, et Situation Politique de cet Empire au commencement du XIX-e siècle. Par V. C***. Paris, 1802. Т. 1—2; титульный лист обоих томов. Ср.: Б. А. Модзалевский. Библиотека А. С. Пушкина (Библиографическое описание.) СПб., 1910. С. 183 (№ 698).
- ⁵⁶ Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты / Подготовили к печати и комментировали М. А. Цявловской, Л. Б. Модзалевской, Т. Г. Зенгер. М.; Л., 1935. С. 505.
- ⁵⁷ См.: А. С. Пушкин. Медный Всадник. / Издание подготовил Н. В. Измайлов. Л., 1978. С. 266.
- ⁵⁸ М. П. Алексеев. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 259; примеч. 52. (То же: Л.; 1984. С. 271).
- ⁵⁹ Opera. Т. VI. P. 70; см. также в современном издании: F. Algarotti. Viaggi di Russia. / A cura di E. Bologna. Torino, 1979. P. 29. (Здесь и далее курсив в цитатах везде наш. — М. Н., А. О.).
- ⁶⁰ Lettres du comte Algarotti sur la Russie, contenant l'état du Commerce, de la Marine, des revenus, et des forces de cet Empire <...> Traduites de l'Italien. Londres, 1769. P. 64. Ср. английский перевод, изданный в Лондоне одновременно с французским: «I am at length going to give you some account of this new city, of the great window lately opened in the north thro' which Russia looks into Europe» (Letters from Count Algarotti to Lord Harvey and the Marquis Scipio Maffei <...> London, 1769. V. 1. P. 46).
- ⁶¹ Oeuvres du Comte Algarotti. Traduit de l'Italien. Berlin, 1772. V. 5. P. 77.
- ⁶² См.: В. Я. Сомов. Французская «Россика» эпохи Просвещения и русский читатель // Французская книга в России в XVIII в.: Очерки истории. Л., 1986. С. 228. (Ср.: С. Я. Сомова. Указ. соч. С. 191.) См. также: Дореволюционные издания по истории

СССР в иностранном фонде ГПБ. Систематической указатель / Составители А. Л. Гольдберг, И. Г. Яковлева. Л., 1986. Вып. III. С. 43.

- ⁶³ См.: В. Я. Сомов. Указ. соч. С. 228. Есть основания полагать, что эта книга Альгаротти находилась в библиотеке еще одного пушкинского знакомого — графа М. Ю. Вельгорского: о собранной им «Росси́ке» с восторженной завистью писал М. А. Корф в бытность свою директором Императорской публичной библиотеки (см.: О. Д. Голубева. М. А. Корф. СПб., 1995. С. 45–46).
- ⁶⁴ Пушкин. Т. XIV. С. 256.
- ⁶⁵ Пушкин. Т. XII. С. 169, 404 (черновик). О теме Брауншвейгского семейства у Пушкина см.: В. В. Ремарчук. Заметка Пушкина о Железной маске // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982. Т. X. С. 315–318; Н. Я. Эйдельман. Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984. С. 156–180.
- ⁶⁶ См.: Oeuvres complètes de Voltaire. Nouvelle édition. Paris, 1818. V. XXXIX. P. 366. Ср.: Б. А. Модвалевский. Указ. соч. С. 361, 363 (№ 1491).
- ⁶⁷ За помощь в написании этой работы благодарим С. У. Гардянино, Б. А. Каца, Г. А. Левитона, Н. Н. Мааур, В. А. Мильчюгу, К. Ю. Рогова и Б. А. Успенского.

Коррекционное примечание. Настоящая работа была уже сверстана, когда авторы ознакомились с публикацией: Франческо Альгаротти. Русские путешествия / Перевод с итальянского, предисловие и примечания М. Г. Талалая // Невский альманах: Историко-краеведческий сборник. СПб., 1997. [Т.] III. С. 235–264. (Во избежание возможных недоразумений следует оговорить, что заголовок первого перевода фрагментов книги «Viaggi di Russia» на русский язык ориентирован на итальянскую эдиционную практику, а не на отечественную традицию). Заинтересованный читатель найдет здесь новую информацию по истории издания этой книги; попутно же заметим, что автор предисловия вторит некоторым общим представлениям (например, об опосредованном знакомстве Пушкина с текстом Альгаротти), пересмотр которых предложен в публикуемой выше статье.

**Об изоморфизме двух поздних
стихотворений Пушкина
(«Нет, я не дорожу мятежным наслаждением»
и «Из Пиндемонти»)**

Вяч. Вс. Иванов (Лос-Анджелес/Москва)

Стихотворение Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением» (датируемое обычно интервалом от 1830 г. до 1832 г., а возможно и следующими годами) и написанные вероятно немногим позже (в 1836 г.) стихи, условно обозначенные автором «Из Пиндемонти», можно сравнить друг с другом и по тематической их направленности, и по структуре. Роман Якобсон, по-видимому первым заметивший общность выраженного в них и в стихах того же 1830 года «Поэт, не дорожи любовью народной» «противопоставления своего, высшего суда и восторга минутному шуму и назойливым восторгам вакханки и толпы», обнаружил и сходство зачинов всех трех стихотворений (Якобсон 1987: 196). Но внутри этого предположенного Якобсоном триединства ближе всего друг к другу начальные строки двух нами сперва названных сочинений. Они относятся к 1-му лицу: сам автор говорит о том, чем он не дорожит или что он не дорого ценит. Третье же стихотворение переведено в план условно-обобщенного 2-го лица: это — обращение к поэту вообще, которому автор советует не дорожить «любовью народной». Необязательность прямого соотношения этой рекомендации с самим Пушкиным (во всяком случае 6 лет спустя) видна хотя бы из противоречия строке «Памятника» «И долго буду тем любезен я народу» [любезный в значении *любимый* (Сл.Яз.П.: II, 518)]. Значимость противопоставления 1-го лица 2-му в поэтических текстах, подчеркнутая в трудах Ю. М. Лотмана, заставляет ближе присмотреться к тем чертам, которые объединяют именно те два стихотворения в этой группе, которые написаны от имени автора.

Другое обстоятельство, которое затрудняет сближение с ними сонета «Поэту», состоит в их форме. Оба эти стихотворения написаны строгим александрийским стихом, объединяемым с указанным сонетом метром (правильный шестистопный ямб с цезурой), но не строфическим построением. Парная рифмовка с чередованием женских и мужских рифменных пар в двух первых стихотворениях отличается от принятой в третьем видоизмененной схемы «французского» сонета аВаВ аВВа ССd EEd. При такой перекрестной рифмовке в первом катрене и охватной во втором катрене и в терцетах только шесть из 14 строк (исключительно те, где рифмы мужские) связаны попарно, тогда как в двух первых стихотворениях попарно связаны все строки при правильном чередовании мужских и женских рифм. Сходная вариация сонетной формы с обратным распределением охватной и перекрестной

рифмовки и мужских и женских рифм $A\bar{b}bA$ $AbAb$ использована в катренах стихотворения «Мадона», написанного на следующий день после «Поэту» (8 июля 1830 года), но в нем так же, как в предшествующем сонете, построен лишь первый терцет, а второй принадлежит к «итальянскому» типу: CCd EdE . Сонет «Мадона» обращен к Н. Гончаровой (тогда еще невесте), что подтверждается и его совпадением с письмом, написанным к ней через три недели: «Les belles dames me demandent à voir votre portrait, et ne me pardonnent pas de ne pas l'avoir. Je m'en console en passant des heures entières devant une madone blonde qui vous ressemble comme deux gouttes d'eau...» (X, 299) = 'Прекрасные дамы просят меня показать ваш портрет и не могут простить мне, что его у меня нет. Я утешаюсь тем, что часами простаиваю перед белокурой мадонной, похожей на вас как две капли воды...' (X, 818). Поскольку к ней (уже как к жене) обращены и строки «Нет, я не дорожу» (поэтому датировка их после 1831 года кажется более вероятной: стихотворение помечено 19 января, а Пушкин женился 18 февраля 1831 г.), «Мадона» включается в тот же круг стихотворений 1830—1836 г., которых тем самым оказывается уже четыре — два из них обращены к Гончаровой, а два других объясняют природу истинных ценностей. Из этих четырех стихотворений два — сонеты, написанные 7—8 июля 1830 г. Якобсон заметил, что число строк в стихотворении «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем» — четырнадцать и что эта излюбленная Пушкиным композиционная схема синтаксически подражает строфике сонета (иногда опрокинутого — с вынесением вперед шестистишия — Якобсон 1987: 194). Кроме примеров, отмеченных в этой связи Якобсоном, стоит обратить внимание и на датированный 1835 годом перевод из А. Шенье «Покров, упитанный язвительной кровью», где внутри текста из 14 строк александрийского стиха отчетливо выделяется первое четверостишие. Кажется возможным предположить, что оживление интереса Пушкина к александрийскому стиху в поздний период (в частности, в двух разбираемых стихотворениях) могло быть связано и с переложениями Шенье (ср. еще написанное в 1827 г. «Близ мест, где царствует Венеция златая» с четким делением на три четверостишия), а возможно и с другими французскими прообразами.

Стихотворение «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем» строится на подробно изученном в той же статье Якобсона синтаксическом противопоставлении начального шестистишия, описывающего чувственный восторг оргиастической вакханки, и заключительного восьмистишия, посвящаемого смиреннице-жене. Стихи «Из Пиндемонти» (всего 20 с половиной строк) построены на сходной антитезе двух частей, из которых первая, перечисляющая мнимые общественно значимые занятия, занимает 8 строк, за ними следует четыре с лишним строки полемических размышлений и неполных 8 строк, перечисляющих подлинные источники счастья (в этот последний раздел входят и еще две полемические строки). В первом стихотворении начало синтаксически едино, а во втором оно распадается на несколько отдельных высказываний, зачины которых варьируют смысл начального *не дорожу ценю*: *я не ропщу о том, мало горя мне*. Но оба стихотворения сходны использо-

ванием перечислений, особенно в начальных их частях. Если следовать якобсоновскому пониманию доминанты первого стихотворения как преимущественно грамматической, то становится очевидным его сходство со вторым. В обоих текстах в первых их частях изобилуют формы множественного числа существительных. В первой части первого стихотворения они нагнетаются к концу — *криками, ласк, лобзаний, содроганий*, тогда как во второй им соответствуют только *моленья*. В первой части второго стихотворения есть повторяющиеся дважды и во второй части в другом смысле *права, боги, налоги, дарям* (в черновом варианте первой части, по содержательным причинам предпочтенном в советском академическом издании — во второй части — *от дара*), *замыслах*, и эта нарастающая множественность утраивается при переходе к полемике в обобщающей шекспировской цитате (со ссылайкой на текст «Гамлета» у самого Пушкина) *слова, слова, слова*. Во второй полемической части есть формы множественного числа *властей, помыслов* (ср. до этого: *замыслах*), а в третьей заключительной — *красотам, созданными, восторгах*.

В лексическом плане стоит обратить внимание на использование слова *восторг* в обеих частях стихотворения «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением» в двух разных контекстно обусловленных значениях. В начальном шестистишии речь идет о *восторге чувственном*, который обнаруживает вакханка. В этом смысле в других пушкинских текстах чаще используется форма множественного числа *восторги*: словоупотребление данного стихотворение превосхищено более ранними стихами, где *восторги сладострастия* противопоставлены несравненно более привлекательным *отрадам Прямой любви, прямого счастья* (Сл.Яз.П.: I, 366—367)¹. То, что здесь слово употреблено в единственном числе, можно связать с обдуманым контрастом его же употреблению применительно к автору во второй части стихотворения: *восторгу моему*. Здесь говорится о чувстве, охватывающем поэта наедине с возлюбленной в момент их близости. Кажется возможным сравнить именно это значение с тем, как с помощью формы множественного числа того же слова подлинное счастье описано в стихах «Из Пиндемонти»: «пред созданными искусств и вдохновенья // Трепеща радостно в восторгах умиленья» (III, 369). Соединение и различие слов *восторг* и *вдохновение* характерно для ряда пушкинских текстов, в частности, касающихся искусства (Сл.Яз.П.: I, 366). В alexandрийских стихах «К вельможе», написанных 23 апреля 1830 г. (за два с небольшим месяца до двух названных сонетов), слово *восторг* (в единственном числе) применено к тому ценителю красоты, который находит ее и во внешности Гончаровой, и в произведениях итальянского искусства, и в то же время (как автор «Из Пиндемонти») чуждается мирской суеты:

Влиянье красоты

Ты живо чувствуешь. С восторгом ценишь ты
И блеск Алябьевой, и прелесть Гончаровой.
Беспечно окружась Корреджием, Кановой,
Ты, не участвуя в волнениях мирских,
Порой насмешливо в окно глядишь на них...

(III, 171)

Не стоит ли и стихотворение «К вельможе» в качестве пятого включить в разбираемую группу пушкинских стихотворений? (Ср. о связи этого стихотворения с «Из Пиндемонти»: Вацуро 1974: 205—206).

Другие ключевые слова, объединяющие, как и существительное *восторг*, оба разбираемых стихотворения, — *счастье* и *счастливей*. Антоним *счастья* — *горе* (Сл.Яз.П.: I, 514) в сочетании *мало горя* встречается в начальной части стихотворения «Из Пиндемонти» в связи с отрицанием значения свободы печати. В заключительном полустиишии слово *счастье* выступает в качестве суммирующего все выше сказанное: «Вот счастье!» (III, 369). В последней части стихотворения «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением» подобное восклицание содержит в оксюморонном сочетании прилагательное *счастливей*:

О как мучительно тобою счастлива я
(III, 369)

Как и в других поэтических текстах Пушкина, в «Из Пиндемонти» истинное счастье обретается в связи с подлинной свободой (Бочаров 1973, Якобсон 1987). В стихотворении проводится различие между условной или мнимой свободой на примере свободы печати и «иной, лучшей свободой», которая только и нужна автору (ср. Лопман 1995: 157, 209). () мнимой свободе он говорит насмешливо, заставляя вспомнить вельможу, именно так иронически глядящего на мирские волнения :

И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.

Биографическая интерпретация этой части стихотворения затруднительна. Пушкина волновали цензурные трудности, связанные с печатаньем его сочинений. Цензоров к тому времени у него было особенно много: не только царь и Бенкендорф, но и особенно досаждавший ему Уваров с подручными. Очевидно, что (как и по отношению к славе в сонете «Поэту», в этом смысле типологически напоминающем аналогичные стихи Китса) здесь предлагается некоторая экстремальная модель отрешения от всего мирского, не прямо соотносящаяся с реальной психологией поэта. Можно было бы предложить сравнение со стихами о давно замысленном (но оттого не более реальном) побеге «в обитель дальнюю трудов и чистых нег» (тоже александрийской стих). Но возможно и еще одно прочтение строк о мнимом значении цензуры: как до этого развенчивается деятельность дипломата, так здесь благодаря ироническому контексту умалется и роль цензора, а не только цензуруемого им *балагура*.

С подлинной или «иной, лучшей» свободой связываются и «иные, лучшие» права. Это слово в стихотворении «Из Пиндемонти» употреблено в обеих его частях. В первой части в качестве примера тех прав, которыми автор не дорожит, упоминается собрание налогов:

Не дорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова.
Я не ропщу о том, что откавали боги
Мне в сладкой участи оспоривать налоги...

Близкое словоупотребление удается обнаружить в письме Пушкина Вяземскому конца лицейской поры. Говоря о том, что до выпуска остался еще год, Пушкин сетует: «Но целый год еще плюсов, минусов, прав, налогов, высокого, прекрасного!.. целый год еще дремать перед кафедрой... это ужасно» (X, 8). Можно думать, следовательно, что начало иронического отношения к политически понимаемым и подозрительно громко (или высоко и прекрасно) звучащим правам восходит еще к концу лицейских занятий. В этой связи можно было бы предположить, что непосредственно следующая за только что приведенной строка «Или мешать царям друг с другом воевать» могла метить и в разошедшегося с Пушкиным (после неудачной последней встречи в 1825 г.¹) бывшего лицеиста князя Горчакова, с 1817 г. продвигавшегося по дипломатической службе. Любопытно, что лицейские лекции Куницына по Энциклопедии прав дошли до нас в записи Горчакова (Томашевский 1990: 2, 223)², а пушкинские отметки по предметам этого любимого им преподавателя были невысокими.

Что касается лексики начальной части стихов «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением», и в ней можно найти переключку с более ранним периодом, а именно со словарем южных романтических поэм. оборот *язвою лобзаний*, до сих пор не разъясненный³, совпадает со строками в «Бахчисарайском фонтане»:

Чей страстный поцелуй живеи
Твоих явительных лобзаний.

В ответ на критику Вяземского Пушкин предлагал заменить эпитет *язвительный* на *пронзительный*, поясняя: «Дело в том, что моя грузинка кусается, и это непременно должно быть известно публике» (X, 76). Но и публике, и многим видным пушкинистам осталось неизвестным, что кусается и пушкинская вакханка. Эпитет *язвительный* в близком смысле употреблен и в начале того близкого по времени перевода из Шенье, который упомянут выше в связи с уподоблением строфики александрійского стиха сонетной синтаксической схеме.

Изоморфность строения двух сопоставляемых стихотворений сказалась и в том, что их первые половины отнесены к предшествующей биографии поэта и его жизненному опыту, к этому времени оцениваемому как негативный (ср. «Воспоминание» и его поэтическую мифологию — Сендерович 1982). Это относится и к опыту эротическому, и к социальным устремлениям всей среды поэта в молодости. В этом смысле сопоставление с поздней умудренностью вельможи в обращенных к тому стихах оказывается уместным.

Примечания

¹ Ошибкой словаря представляется помета при этом значении (*чувственные наслаждения любви*) «только мн. ч.» (там же, 366). Именно в разбираемом контексте (в словаре в этом томе не прощитированном) слово использовано в единственном числе, как и в раннем стихотворении «Торжество Вакха» («Восторг и дерзость наслаждения») и в не-

скольких других сочинениях молодого Пушкина (*Григорьева 1969: 214*). Использование формы множественного числа *восторги* характерно для ранних произведений Пушкина и резко идет на убыль после 1823—1826 гг. (*Григорьева 1969: 217, 247*; после 1826 г. зафиксированы только 3 случая употребления, 2 из них в связи с античными сюжетами). Постепенно уменьшалось и число характерных для молодого Пушкина употреблений слова *восторг* по отношению к поэтическому творчеству; *Григорьева 1969: 129* (и примеч. 43), 130.

² *Щеголев 1907; Томашевский 1990: 2, 341; Черейский 1975: 109—110* (с дальнейшей библиографией).

³ Относительно возможного влияния на молодого Пушкина просветительского понимания права ср. *Томашевский 1990: 1, 35—36; 2, 222—226; Лотман 1995: 32—33*, ср. о Куницыне и Пушкине *Черейский 1975: 208—209* (с литературой). Не вполне ясно, как рано у Пушкина мог возникнуть и известный скептицизм по поводу тех общераспространенных просветительских мнений, которые ему безоговорочно готов приписать Томашевский. Судя по цитированному письму Вяземскому, как и по упомянутому Лотманом пушкинским отметкам, отношение к поставленному Куницыным «краеугольному камню» у Пушкина могло и отличаться от других людей тов.

⁴ В этом отношении неудачны и замечания Р. Якобсона (1987, 189), видевшего здесь трафаретное переносное значение, обеспрямечивающее слово. Путанице способствуют и статьи *Сл.Яв.П.: IV, 1031*, где не было принято во внимание основополагающее свидетельство пушкинского письма Вяземскому по поводу «Бахчисарайского фонтана».

Литература

- Бочаров 1973* — Бочаров С. «Свобода» и «счастье» в поэзии Пушкина // Проблемы поэтики и истории литературы: К 75-летию со дня рождения и 50-летию научно-педагогической деятельности М. М. Бахтина. Саранск: Морд. гос. ун-т им. Н. П. Огарева, 1973.
- Вацуро 1974* — Вацуро В. Э. «К вельможе» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л.: Наука, 1974. С. 177—212.
- Григорьева 1969* — Григорьева А. Д. Поэтическая фразеология Пушкина // *Левин 1969*. С. 5—292.
- Левин 1969* — Поэтическая фразеология Пушкина. Отв. ред. В. Д. Левин. М.: Наука, 1969.
- Лотман 1995* — Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки: 1960—1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПб., 1995.
- Пушкин 1957—1958* — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1957—1958 (ссылки даются в тексте в скобках: римская цифра обозначает том, арабская — страницу).
- Сендерович 1982* — Сендерович С. Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики // *Wiener Slavistischer Almanach. S.-Bd. 8 (Literarische Reihe, hrsg. von A. Hansen-Löve)*. Wien, 1982.
- Сл.Яв.П.* — Словарь языка Пушкина. Под ред. В. В. Виноградова. Т. I—IV. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1956—1961.
- Томашевский 1990* — Томашевский Б. В. Пушкин. Т. 1, 2. М.: Худож. лит., 1990.
- Черейский 1975* — Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л.: Наука, 1975.
- Щеголев 1907* — Щеголев П. Е. Кн. А. М. Горчаков и Пушкин // Собр. соч. Пушкина под ред. С. А. Венгерова. Т. I. 1907. С. 236—238.
- Якобсон 1987* — Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.

Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет)

Л. Н. Киселева (Тарту)

В статьях о семиотике бытового поведения, а также в «Статьях по типологии культуры», разрабатывая проблемы взаимодействия искусства и жизни, Ю. М. Лотман писал о том, как в определенные исторические эпохи модель, созданная в произведениях искусства, влияет на выбор поведенческой стратегии и реальные жизненные поступки людей.

Продолжая эту мысль, хотелось бы поговорить о воздействии (точнее — взаимодействии) искусства и идеологии на примере формирования официальной идеологии николаевской эпохи и ее известной формулы «православие, самодержавие, народность».

Вряд ли можно утверждать, что провозглашению «триады» предшествовала заранее разработанная стратегия официальных политических и идеологических жестов, которые должны были ее скрепить. Тем не менее, на 1833—34 гг. приходится ряд важных акций такого рода: создание национального гимна, путешествие императора Николая по России, празднование совершеннолетия наследника, открытие Александровской колонны в Петербурге и др., нашедших продолжение и в последующие годы (в частности, нагнетание официального культа Отечественной войны и его апогей — «бородинская годовщина» 1839 г.).

Однако, при всей их важности, подобные акции сами по себе не обеспечили бы кредита уваровской доктрине. Чтобы стать фактом национального сознания, провозглашенная концепция нуждалась в поддержке искусства — в авторитетных художественных произведениях, которые явились бы воплощением заданного комплекса идеологием. Возникновение такого рода произведений свидетельствует о том, что в 1830-е гг. существовала также отчетливо осознаваемая внутрикультурная потребность — потребность в создании национального (национально окрашенного) русского искусства, и эти два процесса шли параллельно, хотя порой достаточно тесно переплетались между собой.

Анализируя историю создания российского гимна «Боже, царя храни» (1833), мы уже выдвигали мысль о ключевой роли карамзинистов и, в частности, В. А. Жуковского, в создании основополагающих текстов, скрепивших уваровскую формулу вскоре после ее провозглашения¹. К таким текстам, вне всякого сомнения, принадлежит и первая русская национальная

опера — опера М. И. Глинки на либретто барона Е. Ф. Розена «Жизнь за царя» (1836), прославившая подвиг костромского крестьянина Ивана Сусанина, отдавшего жизнь за спасение первого царя из дома Романовых — «избранного Михаила». Известно, что участие Жуковского в создании оперы было значительным. Именно он предложил Глинке сусанинский сюжет, нашел либреттиста, а впоследствии написал текст арии Вани, свой вариант финальной сцены и знаменитого хора «Славься», деятельно участвовал в постановке и создании сценографии оперы. Роль Жуковского, таким образом, отнюдь не ограничивалась дружеской поддержкой начинающего автора, это было именно концептуальное участие в формировании идеологии национальной оперы, — факт уже сам по себе знаменательный¹.

Чтобы по-настоящему оценить выбор сусанинского сюжета (напомним, что сначала Глинка в качестве сюжета для своей первой оперы выбрал «Марьину рошу» Жуковского), необходимо остановиться на истории его становления и функционирования в русской культуре начала XIX в.

Носители русской культуры так привыкли к сусанинскому сюжету, что и не задумываются о том, что источником его возникновения в национальном культурном сознании является не история, не исторические документы или предания, а именно опера.

В авторитетных академических курсах истории России эпизод с Иваном Сусаниным или едва упоминается (у С. М. Соловьева, С. Ф. Платонова) или не упоминается вовсе (как, например, у В. О. Ключевского). Если говорить об исторических источниках, то, по сути, единственным документом является «обельная» грамота 1619 года, выданная крестьянину Богдашке Собинину царем Михаилом Феодоровичем. Из нее следует, что где-то на рубеже 1612—1613 гг. «приходили в костромской уезд польские и литовские люди, а тестя его, Богдашкова, Ивана Сусанина литовские люди изымали и его пытали великими непомерными муками, а пытали у него, где в те поры мы, великий государь, <...> были, и он, Иван <...> не сказал, и польские и литовские люди замучили его до смерти»¹. Вот, собственно, и все, что документально известно о подвиге Сусанина, за который его потомки, семья его дочери и зятя, были освобождены от податей и пожалованы землей. В грамоте 1633 г. на имя дочери Сусанина Антонида повторены те же сведения.

Первыми заинтересовались свидетельствами об Иване Сусанине историки-краеведы². Так, в 1792 г. некий полковник Иван Васильев в «Собрании исторических известий, относящихся до Костромы» перефразировал слова грамоты 1619 г.³ Затем в 1804 г. в III части «Словаря географического Российского государства» его автор Афанасий Щекатов опять по сути пересказывает слова грамоты, но уже с некоторыми чисто риторическими украшениями. В статье «Коробова деревня Костромской губернии» Щекатов объясняет, почему жители этой деревни называются белопащцами, т. е. не платят податей: «О причине сего их освобождения и неплатежа не излишним будет поместить здесь анекдот, служащий к чести и славе Костромского народа. Когда избрание Российского Государя упало на Боярина Михаила

Феодоровича Романова, тогда гонимые из всех Российских стран Поляки, уведав, что избранный Государь находится не в городе Костроме, а в отчине своей, бывшей в Костромском уезде, почли сей случай к погублению его удобнейшим. И так, собравшись в немалом числе, бегут прямо к селению, не сомневаясь найти в нем молодого Боярина. По прибытии в оное, встречается с ними Дворцового села Домнина крестьянин Иван Сусанов; хватают его и спрашивают о местопребывании искомой Особы. Поселянин приметил на лицах их начертанное злонамерение, отговаривается незнанием; но Поляки, удостоверены быв прежде, что избранный Государь подлинно находится в оном селении, не хотят крестьянина отпустить из рук живаго, естъли он искогаго места не объявит. Злоден его мучат и отягчают несносными ранами; однако все сие не сильно было принудить к открытию толь важной тайны вернаго крестьянина, которой еще указывает им разныя другия места, дабы далее тем от поисков их удержать. Наконец, по претерпении многих мучений от сих злодеев, страдалец наш лишается жизни, коею однакож спасает жизнь своего Государя, между тем щастливо скрывагося»⁴.

Потом историк Н. И. Костомаров в работе 1862 г. «Иван Сусанин (Историческое исследование)» обращал внимание на многие несообразности рассказа Щекатова: почему поляки, если им важно было поймать Михаила, остановились на первом встретившемся им крестьянине, который, к тому же, отказался им отвечать. Они могли его убить в отместку за сопротивление, но, по логике, должны были ловить и других крестьян, чтобы добиться своей цели. Можно было бы еще увеличить число вопросов: куда, наконец, девались эти поляки после того, как они убили Сусанина и все-таки не нашли Михаила, и т. п.

Костомаров недвусмысленно заявил, что невозможно доказать, за что и почему погиб Сусанин⁵. Причем за пару лет до появления его исследования С. М. Соловьев, не оспаривая самого подвига костромского крестьянина, заметил, что пытал Сусанина не отряд поляков, «но по всем вероятностям воровских казаков, ибо поляков не было тогда более в этих местах»⁶.

Пolemический пафос Костомарова был направлен против верноподданнической трактовки сусанинского сюжета. Суть позиции историка сводилась к тому, что это литературный, книжный миф⁷. Костомаров, однако, рассматривал эволюцию сусанинской темы в учебниках по истории (С. Глинка, Константинов, Кайданов и др.), лишь упомянув о Думе Рылеева и опере М. И. Глинки. Нам же представляется, что основную роль в формировании сусанинского мифа сыграли как раз художественные тексты.

Пolemическая работа Н. И. Костомарова вызвала достаточно напряженную дискуссию, свидетельствовавшую об остроте поставленной проблемы. Локальный костромской сюжет уже перерос в миф, скреплявший не только официальную идеологию, но и национальное самосознание в целом. Как писал Н. В. Гоголь в «Выбранных местах...»: «Его <дома Романовых. — Л. К.> начало было уже подвиг любви. Последний и низший подданный в государстве принес и положил свою жизнь для того, чтобы дать нам царя, и

сею чистою жертвою связал уже неразрывно государя с подданным»⁶. Сусанин трактуется как «строительная жертва», положенная в основание новой династии и новой русской истории. Наличие такой жертвы, как показывает процесс формирования сусанинской легенды, оказывается необходимым историческому сознанию нового времени не в меньшей мере, чем сознанию средневековому⁷.

Н. И. Костомарову достаточно резко и весьма характерно по логике рассуждений возразил С. М. Соловьев (который сам был весьма скептически настроен насчет поляков): «Костомаров понапрасну употребил приемы мелкой исторической критики, подкапываясь под известие о подвиге Сусанина. Для подобных явлений есть высшая критика. Встречаясь с таким явлением, историк углубляется в состояние духа народного, и если видит большое напряжение нравственных сил народа, какое было именно у нас в Смутное время <...>, то не усумнится признать достоверным и подвиг Сусанина, не станет подвергать мученика новой пытке, допрашивать: действительно ли он за это замучен, и было ли из-за чего подвергаться мучениям»⁸. В полемику энергично включились М. Погодин (см. статью с характерным заглавием «За Сусанина»), Д. Иловайский и др., возник целый поток краеведческой литературы.

В замечательных сборниках «Костромская старина» появился ряд публикаций о Сусанине и его потомках. Уже факты, приведенные в заметке Н. И. Коробницина о костромском памятнике Сусанину, показывали, что местное почитание земляка-«поселянина» не было ни активным, ни глубоким. Хотя инициатива сооружения памятника формально принадлежала костромскому дворянству, возникла она не спонтанно, а в результате «толчка» сверху. В 1833—34 гг. Николай I, путешествуя по стране, «посетил почти все местности России, ознаменованные великими событиями в ее исторической жизни»⁹, в том числе и Кострому. Повсюду в местах высочайших визитов стали возникать памятники. Однако в Костроме между разрешением воздвигнуть памятник Сусанину и Михаилу Романову, данном в 1834 г.¹⁰, и открытием памятника 14 марта 1851 г. прошло почти 20 лет, хотя проект В. И. Демута-Малиновского был представлен еще в 1835 г.!

Седьмой выпуск «Костромской старины», содержащий любопытный раздел о потомках Сусанина, убедительно показал, как привилегии (освобождение от податей) и царские милости (подарки, строительство за счет казны деревенской церкви в честь святого покровителя Сусанина Св. Иоанна Предтечи) отрицательно сказались на жизни деревни. По мнению Н. Виноградова, привилегии породили лень, безынициативность, и, в результате, так называемые потомки Сусанина жили беднее, чем другие крестьяне в округе. Более того, они «ударилась в раскол» и «сектантство» (сперва укрывали «бегунов», а затем к ним присоединились), занялись фальшивомонетничеством, так что из-за возникших «беспорядков» правительству даже пришлось в начале 1850-х гг. вводить в их деревню воинскую команду¹¹.

Картина единения народа и престола получалась не слишком розовая, а приведенная в сборнике запись народного предания о гибели Сусанина только укрепляла мысль о достаточно позднем происхождении повествования и не могла украсить общей картины.

Новый виток полемики вокруг Сусанина возник уже в советские годы. Статья Ю. Черниченко, посвященная проблемам советской деревни, лишь походя задевала сусанинскую легенду³⁶, но она сразу вызвала отповедь в академических кругах. В. И. Буганов вновь поднял историю вопроса и, через голову Черниченко, возражал все тому же Костомарову, хотя и не привлекая никаких новых фактов, но настаивая, что Сусанин спас избранного Собором царя...³⁷

В 1993 г. на страницах того же журнала «Вопросы истории», где была опубликована статья Буганова, заметкой А. С. Вайсмана с характерным заглавием «Не исторический факт, а монархическая легенда» полемика вновь продолжилась. А. Вайсману возразил Н. А. Зонтиков, статья которого содержит много важных уточнений о месте пребывания Михаила Романова осенью 1612 г. и о возможном времени и месте смерти Сусанина³⁸. Ученый присоединяется к точке зрения А. Домьянского, доказывавшего в свое время, что Сусанин погиб поздней осенью 1612 г., спасая не царя, а своего господина, сына владелицы села Домнина Марфы Романовой³⁹. Н. А. Зонтиков справедливо замечает: «Предположение краеведа не подвергалось обсуждению историками. <...> перенос событий на осень 1612 г. лишил сусанинскую историю самого главного — непосредственного «отдания жизни за царя», ибо осенью Михаил был лишь скромным боярским сыном. Это шло вразрез с устоявшимися канонами и имело бы нежелательный политический эффект»⁴⁰.

Таким образом, новейшее исследование показывает, что, по-видимому, костромской крестьянин Иван Сусанин (его существования и мученической смерти никто из скептиков не отрицал) был убит не случайной шайкой разбойников (как полагал Костомаров), а погиб, не выдав местопребывания своего боярина, уехавшего с матерью на богомолье в монастырь Св. Макария на Унже.

Конечно, и после работы Н. А. Зонтикова приходится принимать на веру (ибо документы отсутствуют), что существовал польский отряд, специально посланный для того, чтобы захватить или уничтожить одного из вероятных русских кандидатов на московский престол, соперника польского королевича Владислава. Однако главное, что в том виде, какой легенда обретает после исследования Зонтикова, она лишается важнейшего компонента для функционирования в качестве *общенационального мифа*: сознательной жертвы крестьянином жизни за царя и/или за отечество. Нас же в настоящей работе как раз и интересует, как шло формирование сусанинского мифа, которому суждено было сыграть столь значительную роль и в распространении официальной идеологии николаевской эпохи, и в становлении русского национального искусства. Как уже было сказано, ведущая роль принадлежит здесь искусству и, в особенности, опере.

Первой значительной художественной интерпретацией сусанинского сюжета явилась не известная дума Рылеева, а забытая теперь опера А. А. Шаховского «Иван Сусанин», музыку к которой написал композитор К. А. Кавос. Она имеет подзаголовок «Анекдотическая опера», и ее источником несомненно являлся цитировавшийся нами «Словарь» Щекатова (обратим внимание на ключевое слово «анекдот», с которого Щекатов начал свой рассказ).

Премьера оперы Шаховского-Кавоса состоялась 19.X 1815 г., но в посвящении императору Александру I стоит дата 20.V 1812 г. (если это только не опечатка), цензурное разрешение — 21.X 1814 г.²

Когда бы ни была написана опера — до или после нашествия Наполеона на Россию, — в любом случае она создавалась в контексте национально-патриотического подъема эпохи 1812 года. Тема борьбы с врагами за свободу отечества звучала как актуальная аллюзия на современность.

Очевидно, что интерпретация сусанинского сюжета в принципе допускает два акцента: общепатриотический и монархический³. Упомянувшиеся нами краеведы Васьков и Щекатов приводили нейтральную, скорее — общепатриотическую версию, зато А. А. Шаховской явно акцентировал монархическую трактовку. Уже «посвящение» задавало концепцию:

Свидетельница дел преславных
Седая Руска старина,
Времен открыла свиток давных,
Как солнце правда в нем видна.
В нем явны, к трепету кичливых,
Деянья Россия правдивых,
Их верность к Богу и Царяч.
Противу супостат упорство;
Властям безмолвное покорство:
Урок народам и векам.

Подчеркивалось и равенство всех сословий перед монархом:

...все сыны твоей державы
Безсмертнем вечаны равно.
Там Скопин брат, защитник Царский;
Святитель Гермоген, Пожарский;
Твой славный предок Филарет;
И Палицын Монах смиренный,
И Милли в хижине рожденный,
Равно дивят величьем свет.

И все-таки выдвижение крестьянина на роль главного героя, спасителя престола и отечества, требовало дополнительных оговорок. Это был следующий шаг после знаменитого карамзинского тезиса «и крестьянки любить умеют», уже ясно намеченный в публицистике (особенно в «Русском вестнике» С. Н. Глинки). Шаховской, однако, подчеркивает, что именно внимание царя уравнивает крестьянина с уже признанными героями:

Да не сокроется забвеньем,
 Суссанин, верный селянин.
 Ты оживи его возвращеньем,
 И он Твоей России сын.
 Так, он победоносцам равен,
 Почтен, велик, бессмертен, славен,
 Коль спас священный Царский род.
 В его усердьи к Михаилу
 Уври наш Царь, любви той силу,
 Что Твой хранит к Тебе народ.

Одновременно Шаховской задает концепцию патерналистического самодержавия: государь — отец, подданные — дети. «Крестьянский» характер сюжета позволял включить и модель: господин (помещик) — отец своих крестьян и, наконец, более общую модель: Бог — отец всех людей, царь — всех подданных, помещик — своих крестьян²⁴.

Так, крестьяне в опере Шаховского радуются освобождению и приезду молодого барина в свою вотчину: «Слава Тебе Творцу небесному! Ты воскресил нас из мертвых. — Бывало только и слышно, что все плачут да молятся. <...> Теперь будет у нас радость да веселье. <...> Мы все его любим, как отца родного. <...> Я от радости лет десяток с плеч скинул... Сподобилась увидеть молодого нашего Боярина — то-то не наглядное солнышко» и т. д.²⁵ Про старого барина Филарета Романова, находящегося в плену, Суссанин у Шаховского говорит: «Дети не выдадут отца; а он отец всей Руской земле, и по сану, и по роду, и по добру, которое он ей сделал» (Шаховской: 10). Готовясь к смерти за Михаила, Суссанин прямо заявляет собственным детям: «Я смертию моею спасу вам другова отца. — А ежели мне жить, то не вы одни, вся наша вотчина, а может и вся Святая Русь осиротеет; чтож легче — беда одной семьи, или целаго Государства?» (Шаховской: 38).

Идеологами утопической модели патерналистического самодержавия или государства-семьи являлись многие деятели начала XIX в. и из лагеря карамзинистов, и из лагеря «архаистов». Карамзин разрабатывал ее в «Вестнике Европы», затем в записке «О древней и новой России...», Сергей Глинка в своем «Русском вестнике»; ее придерживались и А. С. Шишков, и Жуковский, и мн. др. (позже Гоголь, а по-своему и Пушкин в 1830-е гг.). Скажем, забегая вперед, что недаром бывшие литературные противники — Шаховской и Жуковский — оказались столь близки в трактовке сусанинского мифа.

А. А. Шаховской был первым, кто развернул сюжетный каркас сусанинской темы в связанное многофигурное повествование. Потом в сюжете оперы Глинки «Жизнь за царя» участвуют те же 4 основных персонажа: Суссанин, его дети (дочь, приемный сын) и жених дочери²⁶, только у Шаховского они названы другими именами. Очевидно, что Шаховской не имел никаких дополнительных сведений, помимо словаря Щекатова, где имена, кроме главного, не называются (поэтому исторических Антонида и Богдана Собинина Шаховской называет Машей и Матвеем).

Действие приурочено к осени, до Покрова⁷. На сцене — счастливые пейзажи. Маша и ее жених Матвей ждут свадьбы, но отец Маши Иван Суссанин не благословляет молодых, пока на русской земле хозяйничают враги и нет царя. Завязка происходит в тот момент, когда в овин на пустоши внезапно нагрянули враги. Они ищут Михаила Романова, поскольку есть известия о том, что он избран на царский престол. Прямолинейности и доверчивости молодого крестьянина Матвея противопоставлена у Шаховского осторожность и мудрость старика Суссанина, который вызывается проводить польский отряд, а Матвея посылает предупредить барина об опасности. Здесь и далее Шаховской применяет несколько сюжетных пружин, которыми воспользовались потом и Рылеев, и Розен.

Затем действие переносится в избу Суссанина. Сестра и брат ждут возвращения отца. Образ Алексея — праобраз будущего Вани из оперы Глинки-Розена (вплоть до текстуального совпадения — и там, и там он называется птенчиком). Суссанин возвращается с поляками: он плутал с отрядом, зашел в избу якобы чтобы спросить дорогу, а на деле — чтобы узнать, спасен ли Романов. В этом месте у Шаховского наступает кульминация: пока Суссанин прощается с детьми и посылает Алексея за помощью, в горницу врываются поляки, хотят его убить, дочь молит о пощаде. Матвей приносит весть о спасении Романова. Ситуация достигает драматического накала, но знаменательно, что тут-то у Шаховского, вопреки преданию, следует благополучное разрешение конфликта. Оно выдает весьма рациональный ход мысли: если будущий царь спасен, то нет необходимости умирать. Кроме того, спасение хотя и наступает по принципу *deus ex machina*, оно тщательно мотивировано на уровне сюжета: Алексей успевает привести русский отряд, который спасает всех.

Конечно, подобное самовольное вторжение в исторический сюжет снижало — возможно, вопреки намерениям автора — образ главного героя, сводя его к достаточно традиционному ампулу верного слуги. Трагического героя из крестьянина не получилось, но Шаховской к этому и не стремилась. У него явно отсутствует идея ценности жертвы как таковой, жертвы во что бы то ни стало. Напротив, *happy end* был ему необходим, поскольку:

1) укладывался в жанровые каноны. Опера, особенно анекдотическая, в те времена не могла кончаться трагически;

2) соответствовал настроению эпохи. Всеобщей радости победы над Наполеоном вполне отвечали заключительные куплеты оперы:

Пусть злодей стравится
И грустит весь век;
Должен веселится
Добрый человек.

(Шаховской: 50);

3) вписывался в концепцию народа-ребенка (ср. потом у Гоголя — «племя поющее и пляшущее»).

Опера Шаховского-Кавоса имела грандиозный успех и продолжала ставиться еще в начале 1830-х гг. Собственно, снятие ее с репертуара произошло по решению Кавоса, давшего тем самым ход опере Глинки, за постановку которой он сам и взялся.

Следующую после Шаховского художественную версию сусанинского сюжета дал К. Ф. Рылеев в своей известной думе, одной из немногих, высоко оцененных Пушкиным. Конечно, Рылеев опирался на те же источники, что и Шаховской, однако с добавлением «Русской истории в пользу воспитания» С. Н. Глинки.

Еще в «Русском вестнике» (1810, №10) в статье «Письмо Старожилова о памятнике, поставленном в селе Громилове крестьянину Ивану Сусанину, пострадавшему для спасения жизни Царя Михаила Феодоровича» Глинка обратился к сусанинскому сюжету. Как явствует из заглавия статьи, на страницах «Русского вестника» был «сооружен» первый в России памятник Ивану Сусанину. Правда, это был воображаемый памятник, воздвигнутый персонажами утопического мира «Русского вестника»: идеальными дворянами Артемием Булатовым и Герасимом Старожиловым, идеальным сельским священником отцом Иваном и такими же идеальными крестьянами. Все эти герои были созданы С. Н. Глинкой, чтобы вкоренить эту утопическую «реальность» в умах и сердцах читателей журнала, сделать ее образцом для подражания и постепенно заместить ею современную — негативную — российскую действительность.

Иван Сусанин — один из многих исторических героев, на примере которых С. Глинка стремился перевоспитать своих читателей. Краткое повествование о подвиге Сусанина вложено в уста отца Ивана, который говорит проповедь при освящении памятника. Вот как излагается решающий эпизод: «Рукою слабых низлагает Господь злобу и гордость сильных. Толпы врагов встречают Ивана Сусанина. Где Царь Михаил? вопрошают они. Сулят ему золото, почести и за ослушность грозят смертью. Бог простоту вразумляет. Сусанин берет за указание врагам убежище Царя Михаила; ведет их дальними и окольными дорогами, и с помощью Божию, через людей Руских, передает к Царю весть о поисках врагов. <...> Сусанин говорит: *Злодеи! вот голова моя* <...> Сусанин стерпел муки, не обольстился корыстию; пострадал за Веру, умер за Царя Русаго!»²⁸. В заключении проповеди приводится прямое обращение к аудитории: «Крестьяне Руские! сотоварищи усерднаго, вернаго и незабвеннаго крестьянина Ивана Сусанина: будьте верны Богу, Государю и Господам своим: и вас възыщет рука Божия, и вас не оставит милосердие Царское и благодарность отцев-помещиков»²⁹. Подвиг крестьянина трактуется С. Глинкой как сознательная и высокая жертва, но навязчивый дидактизм, безусловно, ослабляет воздействие самого героического эпизода. Конечно, это был следующий шаг после сочинений Васькова и Щекатова, но все же статья С. Н. Глинки — скорее публицистическая, чем художественная версия сусанинской темы.

В «Русской истории...» Глинки приведен почти тот же рассказ о подвиге Сусанина, но добавлены поэтические подробности блуждания и гибели в зимнем заснеженном лесу. Эта конкретизация сроков (приурочение к зимнему времени), отсутствовавшая в источниках, но исходящая из факта избрания Михаила в феврале 1613 г., была связана, конечно, со стремлением согласовать событие с историей, однако привела к обратному эффекту, усилив мифологическое начало. Еще А. Домнинский обратил внимание на то, что в Костромской губернии в феврале блуждания по лесу совершенно исключены, т. к. из-за глубокого снега «никак невозможно ни пройти, ни проехать, кроме проложенной дороги»⁹.

В «Русской истории...» С. Н. Глинка еще более, по сравнению с «Русским вестником», драматизирует свой рассказ: «Скопище злодеев спешит за ним. Великодушный Сусанин ведет их совсем в противную сторону по лесам и снегам глубоким. Утомленные враги подкрепляются вином; Сусанин одушевляется Верою и верностью. К полуночи очутились они в непроходимом лесу. Злодеи возроптали на Сусанина.— Ты обманул нас,— воскликнули они. „Не я“, отвечал Сусанин: „вы сами себя обманули. Ложно мыслили вы, что я выдам вам нареченнаго Государя. <...> Вот голова моя; делайте со мною, что хотите; поручаю себя Богу“. Сусанин умер в лютых муках и истязаниях; вскоре и убийцы его погибли»¹⁰.

Автор не замечает, что его стилистические «изыски» производят порой комический эффект (чего стоит фраза, где вера и верность уравниваются с вином!). Дело здесь не в стилистической глухоте С. Глинки, а в трудных попытках русской прозы создать напряженное динамическое повествование. Однако авторские находки в приведенном описании сцены в лесу оказались существенными, недаром за них так ухватилась последующая традиция.

Рылеев, создавая колорит своей думы, развивает и закрепляет эти находки С. Глинки, иногда прямо его перефразируя (блуждание в зимнем лесу), равно как и сюжетные находки Шаховского (Сусанин посылает сына с предупреждением об опасности). Однако поэта-декабриста в первую очередь интересует идея жертвы за отечество. Сравнивая думу Рылеева с соответствующими местами повествований С. Глинки, опер Шаховского и затем М. Глинки-Розена, можно заметить, что повторяются как будто одни и те же слова, но включение их в иной контекст (языковой, поэтический, идеологический) расставляет совершенно иные акценты.

Скажи, что Сусанин спасает царя,
Любовью к отчизне и вере горя.

<...>

Предателя, минали, во мне вы нашли: <ср. у С. Глинки: «Ложно
Их нет и не будет на Русской земли! мыслили вы...»>
В ней каждый отчизну с младенчества любит
И душу именованную свою не поубит.

<...>

Кто русский по сердцу, тот бодро и смело,
И радостно гибнет за правое дело!
Ни кавни, ни смерти и я не боюсь:
Не дрогнув, умру за царя и за Русь!²

Как явствует из приведенной цитаты, Рылеев выводит из поступка одного крестьянина характеристику национального характера («кто русский по сердцу...»). Именно эта генерализация поднимает Сусанина до уровня высокого героя, героя-гражданина. Такой важной трансформации темы способствовала не только общественная позиция Рылеева, но и избранный им жанр. Создавая сравнительно небольшое по объему стихотворное произведение, он имел возможность опереться не только на находки своих предшественников по сусанинской теме, но главное — на разработанную традицию русского поэтического языка.

Можно сказать, что дума Рылеева более предыдущих текстов способствовала мифологизации сусанинского сюжета, но все-таки основную роль в этом процессе сыграла опера М. И. Глинки «Жизнь за царя».

После восстания 1825 г., в контексте нового царствования, обращение к теме Смутного времени сделалось политически весьма актуальным и приобрело дополнительные идеологические коннотации. Недаром правительство и лично Николай так поощряли слабую драму Н. В. Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла» (1834). Драма задала канон интерпретации «горячей» темы, хотя высочайшее покровительство и не смогло обеспечить ей подлинного театрального успеха. Скандал с закрытием журнала Полевого только подлил масла в огонь.

*Рука всевышнего три чуда совершила:
Отечество спасла,
Повту ход дала
И Полевого удушила*

— так иронически подвели современники итог событиям, связанным с кукольниковской пьесой³.

В конце 1834 г. М. И. Глинка вплотную приступил к работе над своей оперой, задуманной как опера нового типа (музыка должна была занять в ней ведущее место, и авторство должно было закрепиться за композитором, в отличие от прежней традиции, когда автором оперы считался драматург — автор текста) и как опера *национальная*. Для исполнения последней задачи, разумеется, гораздо более подходил сусанинский сюжет, чем сентиментальная история о певце Усладе из «Марьиной рощи». Однако, выбирая для Глинки народно-патриотический сюжет, Жуковский не мог не осознавать его близости с сюжетом кукольниковской пьесы. Рискием предположить, что близость как раз и входила в программу Жуковского, для которого было важно, чтобы новая опера продемонстрировала возможность благонамеренной и проправительственной, но *художественной* интерпретации патриотической темы. Жуковский отчетливо понимал, что складывается канон

русского национального искусства и не хотел отдавать его на откуп «шинельным» авторам».

Избранное из нескольких вариантов³ заглавие оперы М. И. Глинки — «Жизнь за царя» — задавало отчетливо монархическую версию трактовки сусанинского сюжета. Апофеоз в финале (с хором «Славься...») не только усиливал этот акцент, но и окончательно выводил сюжет на новый уровень. Смерть Сусанина становилась началом русской истории периода династии Романовых (у Рылеева этот момент лишь намечен в последних строках: «Снег чистый чистейшая кровь обагрила: / Она для России спасла Михаила!»). Для первых зрителей оперы и в течение последующих 80 лет это был длящийся исторический период, и таким образом диахронический и синхронический планы сюжета смыкались, становясь одним из сигналов того, что мы имеем дело с мифологическим (точнее — неомифологическим) текстом.

Финальный апофеоз подчеркивает и кольцевую композицию оперы, начинавшейся хором:

Страх не страшусь,
Смерти не боюсь,
Лягу за Царя, за Русь!
Мир в земле сырой!
Честь в семье родной!
Слава мне на Руси святой!...
(ЖЗЦ: 1).

Первые три цитировавшиеся строки повторены Сусаниным в 6-м явл. 2-го акта, кроме того они прямо реализуются в сцене его гибели (2-е явл. 3-го акта), а четырем последним строкам соответствует один из лейтмотивов финала:

Не понапрасну
Погиб отец ваш —
Но честной смертью
За Русь святулю,
За Государя!
<...>
Память во веки
Сусанину!
(ЖЗЦ: 71).

Кроме того, финальное венчание на царство Михаила как бы завершает мотив свадьбы Антониды и Богдана Собинина, которая готовится, но так и не происходит во 2-м акте. Эта параллель знаменательным образом расширяет пределы одной крестьянской семьи до масштабов государства-семьи. Присутствие детей Сусанина на финальном торжестве по специальному приглашению царя — тоже символический акт усыновления осиротевшей крестьянской семьи отцом-государем:

Когда поввал вас Царь,
 Ваш Отец-Государь —
 Так и Царь наградит!
 И народ воугласит:
 «Память во веки
 Сусанину!»
 (ЖЗЦ: 72).

Характерно, что сцена начинается с мотива семейного горя и сиротства посреди общего торжества: «Все *та* же тоска-печаль в душе! ... Нет, нам еще тяжеле здесь! ... В людях чужих!» (ЖЗЦ. С. 68). И далее сцена развивается именно как преодоление частного горя и преобразования его во всеобщую радость, где здравица царю перемежается поминовением Сусанина (отметим, что так построены сцены и в варианте Розена, и в варианте Жуковского)⁴. Реплика в либретто организует сценографию финала так, что дети Сусанина сливаются с толпой ликующего народа (хотя и остаются на переднем плане), что подчеркнуто словами хора, к тому же выделенными автором курсивом:

Избранника Божьяго весь народ
 С великой любовью и радостью ждет!

 Память во веки
 Сусанину!
 (ЖЗЦ: 72).

Заметим, что параллелизмы и повторы (практически на всех уровнях словесного текста) — это не просто дань «внешнему» фольклоризму, но и словесное проявление лейтмотивной музыкальной структуры. Правда, в тексте Розена использованы достаточно традиционные словесные формы стилизации народного языка (добрый молодец, ясный сокол, девица, светик, красна весна, пташечки, родимый, кроткая горлянка и др.), однако музыка Глинки принимает на себя основную нагрузку по воплощению национально-го начала⁵; тексту и в этом вопросе отводится явно вспомогательная роль. Это явственно выразил уже один из первых рецензентов оперы Я. Неверов: «Должно заметить, что в поэме <т. е. в либретто.— Л. К.> слышишь язык народный <...> Мы не будем упрекать Барона Розена за его стихи. Все лежало на ответственности музыканта и он один должен был создать и поддержать интерес целого»⁶.

В сюжете как раз допускаются довольно значительные отступления от «внешнего» фольклоризма, особенно в сценах подготовки свадьбы Антониды. Подробности народного свадебного ритуала были несомненно известны и дотошному Розену, и Жуковскому, и М. Глинке, однако в опере он представлен в весьма «спрессованном» виде. Даже если исключить смотрины, сговор и предсвадебную неделю (этот «пропуск» косвенно мотивирован — с повторением сюжетного хода оперы Шаховского — тем, что срок уже назначенной свадьбы был отложен), то все же бросается в глаза, что канун (девичник) и сам день свадьбы (сборы и приезд свадебного поезда) совме-

щаются в опере в одно действие (см. д. 2, явл. 4—8). Несоблюдение внешних этнографических подробностей не мешает, однако, восприятию «целого» как произведения народного (национального), поскольку речь идет о передаче фольклорного начала в тексте иной художественной природы, а не о создании фольклорного текста как такового¹.

В поисках путей для передачи фольклорного начала оба автора имели возможность опереться на опыт русской литературы конца 1820 — начала 1830-х гг., в частности, на традицию «Вечеров на хуторе близ Диканьки» с их отступлениями от точности в передаче свадебного ритуала. Вообще, опыт литературы существенно помог в создании оперы и либреттисту, и композитору. Так, полагаем, что Розен воспользовался пушкинскими приемами передачи народного (и, шире, национального) сознания через народную речь, использованными в «Капитанской дочке» («иносказательный разговор», притчи, песни, пророческий сон). Приближенный к Пушкину в 1830-е гг., Розен мог познакомиться с повестью еще до ее публикации. Однако перечисленные приемы в «Жизни за царя» настойчиво педалируются и прямолинейно «раскрываются».

В первой же сцене с поляками в ответ на конкретное требование проводить их «к жилищу царя» Сусанин рисует аллегорическую картину:

Высок и свят наш Царский дом,
И крепость Болжия крутом!
Под нею сила Руси целой,
А на стене, в одежде белой,
Стоят крылатые вожди:
Так недруг близко не ходит!
(ЖЗЦ: 40).

Реплика поляков «Да что ты нас Русскою притчей морочишь?» подчеркивает для зрителей иносказательный и национально-окрашенный характер цитированного монолога.

Наконец, во 2-м явл. 3-го акта дан развернутый иносказательный монолог Сусанина, весьма напоминающий «воровской разговор» пушкинского вожатого, опять прерванный репликой поляков: «Проклятый Москаль! что за странный язык! / Ты бесишь людей! говори напрямик» (ЖЗЦ: 65). Здесь же сразу проводится и пророческий сон Сусанина:

Я видел во сне:
В заре, как в огне:
Святая Русь, с своим Царем,
Кипела славным торжеством!..

(при всех содержательных различиях ср. пророческий сон Гринева в главе «Вожатый»). На песнях специально останавливаться не приходится, ими пронизана вся опера.

Еще один пушкинский текст, безусловно, важный для «Жизни за царя» — «Борис Годунов» с его противопоставлением русских и поляков как носителей различного национально-культурного сознания. Известно прямое воз-

действие пушкинской трагедии на драматургическое творчество барона Розена⁴⁰. Однако в опере использование опыта «Бориса Годунова» ощущается как раз в музыке, а не в словесном тексте. Известно, что у М. Глинки польское начало мелодически представлено не менее объемно, полновесно и привлекательно, чем русское. У Розена же поляки даны однопланово, вполне в духе думы «Иван Сусанин».

Розен подхватывает лексику Рыльева. Ср. слова молодого «сармата» в думе: «Ну, то-то, москаль!.. / <...> Скорей!.. не заставь нас приняться за сабли» и поляков в опере: «Москаль! нам не нужно твое хлебосошество, <...> Нас ведать твое ли холопское дело? <...> Сейчас повинуйся!» и т. п.⁴¹ Однако следует учитывать, что польская тема в 1830-е гг. была особенно «горячей». На премьере «Жизни за царя» публика вообще не знала, как, при неоднозначности музыкального решения, следует реагировать на появление поляков на сцене. М. И. Глинка свидетельствует в своих «Записках»: «В сцене поляков, начиная от польского до мазурки и финального хора, царствовало глубокое молчание, я пошел на сцену, сильно огорченный этим молчанием публики, и Иван Кавос, сын капельмейстера, управлявший оркестром, тщательно уверял меня, что это происходило оттого, что тут действуют поляки»⁴². Текст Розена должен был помочь публике выйти из затруднения.

Говоря о способах передачи национального начала в «Жизни за царя», необходимо специально остановиться на пространственно-временной модели оперы и на глубинно-мифологической природе этой модели.

Если поставить простой вопрос, когда происходит действие в опере и сколько времени оно продолжается, то окажется, что ответить на него будет совсем не просто. В тексте Розена какие бы то ни было ремарки о времени действия отсутствуют. Видимо, это породило стремление при последующих публикациях либретто внести в этот вопрос ясность, что только запутало дело. Так, в популярном сборнике «Кратких либретто», подготовленном известным критиком и автором истории оперного искусства Вс. Чехихиным и выдержавшем множество изданий, сообщается: «Время — 1613 г. *Первый акт. Село Домнино. — Ледоход. Крестьяне песнями славят весну.* <...> Сусанин является с дурной вестью: поляки двинулись на Москву <...> Собинин заявляет, что выбор царя уже состоялся»⁴³. Несообразность такой хронологии очевидна даже при самом поверхностном знакомстве с историей: освобождение Москвы от поляков состоялось осенью 1612 г., а сбор, избравший царя, — в феврале 1613 г., гибель Сусанина происходит в опере зимой, поэтому в I акте не может быть весеннего ледохода 1613 г.

Розен, прекрасно осведомленный в истории Смутного времени (три его трагедии, написанные до «Жизни за царя», были посвящены событиям конца XVI в.), видимо, намеренно не дал обозначения времени, поскольку оно не поддается вытягиванию в последовательную линейную цепочку. Если считать слова в начале I акта: «Весна свое взяла, / Красна весна пришла — / Все пташечки воротились к нам» указанием на время действия (а не симво-

лическим способом выражения радости), то оно не согласуется со звучащими тут же известиями о нашествии поляков и о возвращении Михаила Федоровича в свою вотчину. Если действие начинается осенью (как было у Шаховского), то между актами должен существовать временной промежуток.

Полагаем, вопросы хронологии ни Розена, ни Глинку, ни зрителей не занимали, хотя публика была убеждена, говоря словами Я. Неверова, что «наш Поэт излишне придерживался исторической точности и не позволил себе ни одного эпизода, ни одной частности, которые бы напоминали зрителю, что он видит произведение искусства, а не Историю»⁴. Такой вывод тем более знаменателен, что тот же Неверов считал днем смерти Сусанина 27 ноября, а назначенную именно на этот день премьеру оперы «Жизнь за царя» «трогательной трезной» по Сусанину. Откуда ему оказалась известна эта дата, остается по сей день загадкой. Но еще большей загадкой остается то, как при таком убеждении сам Неверов выстраивал для себя последовательность событий. Видимо, никак, поскольку и его, и всех остальных интересовала не хронология событий, а *Событие*, вставленное не в реально-историческое, а в мифологическое время (мы еще вернемся к нему, когда остановимся на мотине утренней зари)⁵.

То же происходит в опере и с пространством. Место действия 3-го акта обозначено у Розена следующим образом: «Проголина в дремучем лесу. Ночь». В создании колорита этой сцены в зимнем лесу авторы «Жизни за царя» вдохновлялись соответствующими местами думы «Иван Сусанин», но отметим, что у Рылеева все мотивировано гораздо рациональнее, чем в опере (хотя тоже не до конца).

У Рылеева блужданье по лесу повторено дважды. Начало: «Куда ты ведешь нас?... не видно ни зги! / Сусанину с сердцем вскричали враги: — / Мы вязнем и тонем в сугробинах снега» — отпеснено к позднему вечеру (тут и возникает некоторая несогласованность: «Заставил всю ночь нас пробыться с метелью...», а далее после описания ужина: «Давно уж за полночь!.. Сном крепким объята / Лежат беззаботно по лавкам сарматы», и потом еще: «Луна между тем совершила полкруга;/ Свист ветра умолкнул, утихнула вьюга,/ На небе восточном зарделась заря»). Гибель же Сусанина происходит на следующий день. Яркий солнечный свет («Уж солнце высоко сияет с небес») контрастно подчеркивает у Рылеева ту глушь, в которую завел врагов Сусанин. Она действительно непроходима: «И сосны и ели, ветвями густыми / Склонившись утрюмо до самой земли,/ Дебристую стену из сучьев сплели./<...> Все в том захоластье и мертво и глухо...». Текст завершается убийством Сусанина, о дальнейшей судьбе «сарматов» не сказано ни слова, но читателю нетрудно ее додумать.

У Розена крестьянин тоже ведет поляков, по их словам: «Все дальше в лес,/ Все глубже в топы!» (ЖЗЦ: 58). Как можно обнаружить *топь* зимой, среди снегов, выносятся за скобки. Наедине с собой Сусанин говорит о себе:

И вот, очутился
 Далеке от всех,
 В глуши непроходной
 Болот и лесов
 <...>
 Ахти, дикая глушь,
 Ты меня поглотила!
 (ЖЗЦ: 60, 62).

А полякам он обрисовывает ситуацию гораздо резче:

Туда завел я вас,
 Куда и серый волк
 Не забегал!
 Куда и черный вран
 Костей не заносил!
 (ЖЗЦ: 66).

Крестьяне во главе с Собининым, отправившиеся выручать Сусанина, не могут напасть на его след «в мятель, / В неведомой глуши» (ЖЗЦ: 55). Однако в то время, как поляки за кулисами пытаются героя, происходит следующее: «Вбегает Собинин со своим ополчением и, вняв мукам Сусанина, с шумом туда бросается. Сеча за кулисами» (ЖЗЦ: 67). Таким образом, «дикая глушь» оказалась весьма недалекой и доступной, всего нескольких минут не хватило для того, чтобы могла повториться счастливая развязка оперы Шаховского-Кавоса. Чтобы у зрителей не оставалось никаких неясностей относительно судьбы врагов отечества, в финале «Жизни за царя» Собинин уточняет:

Наши молодцы жестоко
 Отплатили палачам:
 До последнего нарублен
 Там на месте лютой враг!
 (ЖЗЦ. С. 71).

Однако не следует думать, что речь идет об авторских недоработках или же о случайных противоречиях. Трудно сказать, осознавали ли барон Розен или даже М. И. Глинка мифологическую природу собственного текста, но они сумели направить его восприятие в соответствующее русло.

Уже в начале 3-го акта публике дано понять, что герои находятся в необычном мире:

От наших мечей
 Укрыла врага
 Лукавая глушь.
 И темная ночь,
 И злая мятель!
 (ЖЗЦ: 54—55).

Если у Рылеева слова молодого «сармата»: «Какая же, братцы, чертовская даль!» — это лишь эмоциональное восклицание, то у Розена ключевое определение *лукавая* точно выражает дьявольскую природу окружающего — и

леса, и метели, и ночи, и врагов. Эта линия пунктиром проходит через всю сцену в лесу. Только в свете сказанного ясны слова Собинина:

И Ляху не дадим
Над нами смех творить!
(ЖЭЦ: 56).

Между тем, не только русские крестьяне воспринимают поляков как бесов, но и поляки называют Сусанина «лешим Московским» и «змеем». Если сперва поляки трактуют природную стихию как явного врага, противопоставляя ему дьявольское лукавство своего провожатого:

Открытым врагом бушевал снега —
Лишь тайного б нам остережся врага!
Безмысленно буря по дебри гудет:
Но змей с потаенным лукавством ползет!
(ЖЭЦ: 58—59).

то далее они уже и лес называют *заколдованным*:

Все тот же глухой, заколдованный лес!
Не знаем, но, кажется, были мы здесь!
(ЖЭЦ: 59).

Заметим, что Сусанин в разговоре с врагами как бы исключает себя из пространства разбушевавшейся стихии:

Путь мой прям! но вот причина:
Наша Русь для ваших братьев
Непогодна и горька!
(ЖЭЦ: 58).

Только в момент душевной борьбы перед предстоящей пыткой силы природы оборачиваются и к Сусанину враждебной стороной:

Ахти, бурная ночь,
Ты меня истомила! и т. д.
(ЖЭЦ: 62).

То же относится и к крестьянам из отряда Собинина. В начале 3-го акта они появляются на сцене, как отмечается в ремарке, «с поникшею головою» и поют «глухим голосом»:

Не видно ни зги,
Нет следу нигде!
<...>
Нам снег и мороз
Слипают глаза!
(ЖЭЦ: 54).

Стихия теряет над ними власть в тот момент, когда они принимают решение преодолеть ее силой духа. На призыв Собинина:

Не унывайте, братьцы
 Не уступайте выюге
 И трудному безпутью —
 <...>
 Мы стойкостью Русской,
 Мы непреклонным духом
 Всю трудность переломим —

хор отвечает:

Скорей умрем,
 Чем без успеха
 Домой придем!
 (ЖЗЦ: 55, 57).

Итак, метель, лес, ночь представлены в «Жизни за царя» не просто как природные явления, а как духовные испытания, искус героев, поэтому их воздействие на русских и поляков не одинаково. Если по отношению к врагам Руси силы природы однозначно враждебны и губительны, то для русских они оказываются преодолимыми и, в конечном итоге, помогают патриотам исполнить свое предназначение — спасти царя.

Символический смысл приобретает в опере и мотив зари, которую ждет Сусанин, чтобы объявить врагам правду об их судьбе. Если исходить из его же слов, что он завел поляков «куда и серый волк / Не забегал!..», то, казалось бы, герою нет основания выжидать время из опасения за жизнь царя и восклицать «в изступлении»: «Заря! заря!.. Мой Царь спасен!» (ЖЗЦ: 66). Напомним, что заря упоминается и в думе Рылеева, но там это лишь естественный сигнал к пробуждению: «На небе восточном зарделась заря, / Проснулись сарматы!..», Сусанин же погибает в момент, когда «сарматы» убеждаются в том, что заблудились в непроходимом лесу. Но у Глинки-Розена утренняя заря — это символ победы света над тьмой. В пророческом видении Сусанина заря трактуется как прообраз светлого будущего Руси. Одновременно заря — предвестие жертвенной смерти.

Понятно, что мотив жертвы сам по себе обладает повышенной мифогенной активностью. Мы уже упоминали выше, что в опере именно этот мотив возвышает крестьянского персонажа до урня трагического героя и, более того, окружает его ореолом христианского мученика³⁶. Однако для «Жизни за царя» особенно важен аспект подвига Сусанина как строительной жертвы — «жертвы в основание царства»³⁷. Здесь неомифологический текст, созданный в 1830-е гг., проявляет удивительную связь с историософской мыслью эпохи Московского царства, впервые в русской культуре ощутившей настоятельную потребность в такой жертве. Вместе с тем, если в средневековой словесности разрабатывался мотив пожертвования сыном властителя (другими словами — сыноубийства), что создавало сложные проблемы в согласовании с христианской новозаветной традицией³⁸, то сусанинский сюжет позволял счастливо избежать этих трудностей.

Подвиг Сусанина трактуется в опере как добровольное *самопожертвование* сына-подданного во имя спасения отца-монарха (вспомним слова Гоголя, приведенные в начале статьи!), предпринятое без всякого участия со стороны последнего. Оно может быть описано словами евангелиста: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Иоанн, 15: 13) и полностью укладывается в новозаветный канон. Молодость Михаила, который годится Сусанину в сыновья, а также наличие у Сусанина собственных детей своеобразно инвертирует ситуацию в возрастном отношении, лишняя раз подчеркивая государственное значение события.

Мрачному языческому жертвоприношению сына отцом, культивировавшемуся словесностью XVI в. и имевшему печальное продолжение в петровскую эпоху, была найдена знаменательная и трогательная замена. Создавалась новая мифология христианского царства, основанного на любви подданных к монарху, что имело для идеологии николаевского царствования исключительную важность. Недаром в «Жизни для царя» имеется вариация только что созданного тогда национального гимна В. А. Жуковского-А. Ф. Львова «Боже, царя храни»:

Боже! спаси Царя!
Ты умудри меня,
Ты научи меня,
Боже, спаси Царя!
(ЖЗЦ: 41) *.

а после 1837 г. сам гимн, по распоряжению Николая I, должен был исполняться в заключение спектакля¹. «Жизни за царя» придавался тем самым статус текста, выражающего официальную точку зрения. Сусанинский сюжет оформился в государственный миф с большими идеологическими возможностями². Однако, чтобы этот потенциал был оценен по достоинству, общественному сознанию необходима была достаточная предварительная подготовка, которую осуществили сочинения С. Н. Глинки, опера Шаховского-Кавоса, дума Рылеева, а в завершение — потребовался концептуальный импульс Жуковского и гениальное воплощение сюжета в музыке М. И. Глинки.

Примечания

- ¹ См.: Л. Н. Киселева. Карамзинисты — творцы официальной идеологии (заметки о росийском гимне) // Тьяняновские чтения (в печати).
- ² См. об этом в капитальном труде: А. А. Говентуд. Русский оперный театр XIX века (1836—1856). Л., 1969. С. 19—21 и далее. Более подробно мы касаемся этого вопроса в нашем докладе «Театр в литературной жизни России 1830-х годов (слово — музыка — идеология)», прочитанном в 1996 г. на конференции «Литературный текст и соседние культурные ряды» в Бергамском университете (Италия).
- ³ Текст граноты многократно воспроизводился. Мы цитируем его по монографии Костомарова: Исторические монографии и исследования Николая Костомарова. СПб., 1863. Т. 1. С. 483. В новейшее время он перепечатывался В. И. Бутановым и Н. А. Зонтико-

вом по наданию: Собрание грамот и государственных договоров. М., 1822. Т. 3 (ссылки на их работы см. ниже).

⁴ Этому предшествовало, видимо, первое публичное упоминание о Сусанине в официальной ситуации: 14 мая 1767 г., во время визита Екатерины II в Кострому, костромской епископ просвещенный Дамаскин, в приветствии, обращенном к императрице, безглаголю упомянул о том, что царь Михаил Федорович «крестьянином Иваном Сусаниным утаен бысть» (Взгляд на историю Костромы, составленной трудами князя Александра Ковловскаго. М., 1840. С. 174).

⁵ См.: Собрание исторических известий, относящихся до Костромы. Сочиненное Полковником Иваном Васильевым. М., 1792. С. 49—50.

⁶ Словарь географический Российскаго государства, описывающий Азбучным порядком Географически Топографически... М., 1804. Т. 3. С. 747—748. Первый том этого издания имеет несколько отличающийся титул: Географической словарь Российскаго государства, сочиненный в настоящем онаго виде. Т. 1. М., 1801. Курсив в цитате принадлежит А. Щекатову.

⁷ См.: Исторические монографии и исследования Николая Костомарова. СПб., 1863. Т. 1. С. 504.

⁸ С. М. Соловьев. История России с древнейших времен. Кн. V. М., 1961. Т. 9. С. 11 (данная лекция Соловьева относится к 1860 г.).

⁹ См.: Исторические монографии и исследования Николая Костомарова... С. 504.

¹⁰ Н. В. Гоголь. Собр. соч. в 7 т. М., 1967. Т. 6. С. 246.

¹¹ О становлении мифологемы «строительной жертвы» в русской культуре см. важнейшее исследование: М. Пляханова. Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995. С. 145—170 (глава 4: «Жертва в основании царства»).

¹² С. М. Соловьев. О статье Костомарова «Иван Сусанин» // С. М. Соловьев. Цит. изд. С. 361—362.

¹³ Н. И. Коробинин. Историческая заметка о памятнике Царю Михаилу Феодоровичу и посланнику Ивану Сусанину // Костромская старина. Сб., издаваемый Костромскою губернскойю ученою архивною комиссиею. Кострома, 1897. Вып. 4. С. 200.

¹⁴ См.: Северная пчела. 1834. № 240. 23 октября. С. 958.

¹⁵ См.: Костромская старина. Кострома, 1911. Вып. 7. С. 78—79, 107.

¹⁶ Ю. Черниченко. Уралиение с известными // Звезда. 1974. № 4. С. 177.

¹⁷ В. И. Буганов. Вопреки фактам // Вопросы истории. 1975. № 2. С. 203—206. Здесь приведены ссылки на упомянутые нами выше труды М. Погодина, Д. Илловайского и др.

¹⁸ См.: А. С. Вайсман. Не исторический факт, а монархическая легенда // Вопросы истории. 1993. № 1. С. 173—175.

¹⁹ См.: Н. А. Зонтиков. Иван Сусанин: легенды и действительность // Вопросы истории. 1994. № 11. С. 21—30. Пользуемся случаем выразить благодарность А. Л. Осповату за указания на эти важные для нас работы.

²⁰ См.: А. Доминикский. Правда о Сусанине // Русский архив. 1871. С. 01—034.

²¹ Н. А. Зонтиков. Указ. соч. С. 25.

²² См.: Иван Сусанин. Опера в двух действиях. СПб., 1815. Второй титул (после посвящения): Иван Сусанин. Анекдотическая опера. Музыка Капельмейстера Г. Кавоса (имя автора текста, считавшегося по нормам эпохи автором оперы — А. А. Шаховского — указано в конце посвящения). Далее мы будем приводить ссылки на это издание в тексте в скобках следующим образом: Шаховской, с указанием страницы. Оговорим сразу, что страницы посвящения не нумерованы, поэтому ссылка приводиться не будет. Курсив наш.

²³ См.: А. А. Гозенгуд. Указ. соч. С. 18.

²⁴ На примере «Русского вестника» мы рассматривали эту модель в работе: Л. Н. Киселева. Система взглядов С. Н. Глинки (1807—1812) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 513. 1981. С. 58—62.

²⁵ Ср. те же мотивы в «Жизни за царя»:

Из плену к нам домой
 Боярин наш молодой!
 Все горе отошло,
 Как солнышко взошло!
 Кто солнышком глядит?
 Кто солнышком блестит?
 Михаила Федорович!..

(Жизнь за царя. Опера в трех действиях. Сочинение Барона Ровена. Музыка М. И. Глинки. СПб., 1836. С. 1). Далее ссылки на это издание будут приводиться в тексте в скобках следующим образом: ЖЗЦ, с указанием страницы.

²⁶ Ср. замечание А. Козаковского о том, что в действительности муж дочери Сусанина Антониды — Богдан Собишкин, видимо, не участвовал в событиях. Приемный сын — лицо совершенно вымышленное, но, с легкой руки Шаховского, ставшее непременной принадлежностью сусанинского сюжета.

²⁷ Приемный сын Сусанина Алексей говорит в опере Шаховского, что ему исполнится 14 лет «о Покрове».

²⁸ Русский вестник. 1810. № 10. С. 10—11. Курсив в цитате принадлежит С. Н. Глинке.

²⁹ Там же. С. 13.

³⁰ А. Доминский. Указ. соч. С. 09.

³¹ Русская история в пользу воспитания, сочиненная Сергеем Глинкою. М., 1818. Ч. 6. С. 11. Курсив в цитате принадлежит С. Н. Глинке.

³² К. Ф. Рылеев. Полн. собр. стихотворений. Л., 1971. С. 154—155. Далее в тексте цитируется это издание.

³³ Русская эпиграмма (XVIII — начало XX века). Л., 1988. С. 369.

³⁴ На этом аспекте мы подробнее останавливаемся в другой своей работе (см. примеч. 2).

³⁵ Сперва опера носила заглавие «Иван Сусанин» (оно даже сохранилось в первой рецензии В. Ф. Одоевского) Однако вряд ли следует приписывать отход от этого варианта лишь совпадению с заглавием думы казенного Рылеева. Скорее, было важно отличить новую оперу от шедшей на сцене популярной оперы Шаховского-Кавоса. Предложенный вариант «Смерть за царя» был отклонен по рекомендации императора, которому опера была посвящена. Нельзя не признать, что в своем выборе Николай I демонстрирует идеологическую и эстетическую чуткость.

³⁶ Сразу после постановки оперы В. Ф. Одоевский писал: «Среди всеобщей радости, плач сирот о виновнике торжества производит разительную противоположность; эта прекрасная мысль, самая драматическая идея» (В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 125. По-другому — как «этическую проласть» — трактует эту сцену Т. Чередиенко, автор интересной и острой статьи, затрагивающей «Жизнь за царя». Она пишет о «целенаправленном контрасте» финала оперы: «Гимническая государственная самоидентификация оказывается воодушевленной на „слезе ребенка“» (Т. Чередиенко. Русская музыка и геополитика // Новый мир. 1995. № 6. С. 194). Думается, что здесь есть некоторая натяжка, плод ораторского увлечения, как и в попытке истолковать сокращение имени героя: «И Сус» в рукописи М. Глинки — как указание на параллель с Христом, а также в назывании детей Сусанина «тронцей сирот», а Вани — «как бы вос-

крещив И Сусом». По Чередииченко, финал оперы «отзвучивает» «монументальным бессердечием», но если так, то непонятно, зачем в апофеозе столь настойчиво повторяется «вечная память» Сусанину. Однако автор статьи этого упорно не замечает, и это тем удивительнее, что в статье тонко вскрывается литургическая природа музыки «Жизни за царя», связь композиции оперы с церковным обрядом.

³⁷ Глубокие замечания о воплощении русского национального начала в музыке Глинки были сделаны В. Ф. Одоевским уже в его «Письме к любителю музыки об опере г. Глинки: Иван Сусанин» (В. Ф. Одоевский. Указ. изд. С. 118—119) и развиты в последующих статьях.

³⁸ [Януарий Неверов]. О новой опере г. Глинки: Жизнь за царя. Письмо к Наблюдателю из С. Петербурга от 10 Декабря 1836 года // Московский наблюдатель. 1836. Ч. 9. С. 379.

³⁹ Отметим, что мотив свадьбы помогает передать в опере глубинно-мифологическую природу народного сознания. Присущий народному ритуалу изоморфизм свадьбы и похорон прямо раскрывается в 8-м явл. 2-го акта, когда ритуальное оплакивание невесты свадебным хором переходит в плач дочери по отцу, которого увели враги. Присутствует этот мотив и в финальной сцене, где совмещаются венчание (царя) и оплакивание (героя).

⁴⁰ Оно было отмечено уже современниками. См. рецензию на пьесу Розена «Россия и Баторий» (Северная пчела. 1834. № 8. 11 января). Из исследователей о путях воздействия «Бориса Годунова» на драматургию 1830-х гг. подробно писал В. Э. Вацуро: В. Э. Вацуро. Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов // История русской драматургии XVII — первая половина XIX века. Л., 1982. С. 343—346. Здесь же им дан наиболее основательный анализ драматургии Розена (см.: С. 327—343).

⁴¹ Рылеев же, с целью противопоставления русского и польского начал, вводит в текст думы характерно русские реалии: «дымная избушка», «урчина», «русская каша и щи», хлеб «большими ломтями» — знаки патриархального крестьянского быта.

⁴² М. И. Глинка. Записки. М., 1988. С. 72.

⁴³ [Вс. Чешински]. Краткие либретто. СПб., 1914. С. 13.

⁴⁴ [Януарий Неверов]. Указ. соч. С. 376.

⁴⁵ На примере «Жизни за царя» мы имеем возможность наблюдать тот процесс «перемещения историко-бытовых текстов в сферу мифологии», который в определенной степени характерен, по мнению исследователей, театральному действу как таковому [Ю. М. Лотман, Э. Г. Минц. Литература и мифология // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 546. 1981 (=Труды по знаковым системам. XIII)]. С. 42.

⁴⁶ Права Т. Чередииченко, когда подчеркивает мотив креста («Мой крестный путь») в предсмертном монологе Сусанина (Указ. соч. С. 194). Однако вряд ли возможно проводить прямую параллель (которую осторожно намечает исследовательница) между «крестным путем» Сусанина и Христа, равно как и между 2-м явл. 3-го акта («Ох, горький час! / Ох, смертный час!...») и молением в Гефсиманском саду; такая ассоциация возможна лишь в той мере, в какой всякий мученик подобен Христу.

⁴⁷ М. Б. Пляханова. Указ. соч. С. 145.

⁴⁸ См.: Там же. С. 166—167.

⁴⁹ Тот же мотив, но в предельно свернутом виде, присутствует и у Шаховского в конце 1-го действия его оперы: «Иван и Матвей. Милосердный Боже! / Сохрани его <Михаила. — Л. К.>. Маша. Не остави, Боже! / Ты отца моего». Однако простонародный «акцент», пришедший на рифму, переводит реплики в сниженный регистр и придает им почти пародийное звучание (видимо, корректировавшееся музыкой).

- ³⁰ Надо сказать, что «Жизнь за царя» не была единственной постановкой, которая завершалась исполнением гимна. См. об этом: А. А. Говенштуд. Указ. соч. С. 72. Характерно, что одно из первых публичных исполнений гимна «Боже, царя храни» состоялось в Александринском театре 10 января 1834 г. после постановки оперы Шаховского-Кавоса «Иван Сусанин» (см.: Северная пчела. 1834. № 10. 13 января. С. 39).
- ³¹ Следующий этап воплощения сусанинской темы — «Костромские леса. Русская быль в 2-х д. Жителям Костромы, землякам Ивана Сусанина» Н. Полевого (см.: Драматические сочинения и переводы Н. А. Полевого. СПб., 1842. Ч. 1. С. 321—435). Автор открыто эксплуатирует сусанинский миф, равно как и все приемы и ходы своих предшественников по его разработке. Эта пьеса могла бы послужить прекрасным примером для демонстрации того, как производится чисто риторическая амплификация текста. Вместе с тем, прав В. Э. Вацуро, отметившей попытку Полевого разработать тему героической гибели Сусанина в бытовом регистре, «едва ли не в противовес хорошо памятной ему „Руке всевышнего“ Кукольника» (В. Э. Вацуро. Указ. соч. С. 365).

Шарль Дюран — французский журналист в немецком городе на службе у России (материалы к биографии)

В. А. Мильчина (Москва)

Автор одной из двух русских работ, где идет речь о Шарле Дюране и где даже цитируются его письма, С. Н. Дурьин, характеризует его следующим образом: «Французский журналист, имя которого мы тщетно бы искали в словарях»¹. Относительно словарей Дурьин не совсем прав, в «Grand Larousse universel du XIX siècle» Дюран упоминается, но не в статье, посвященной ему персонально, а в рассказе о бонапартистской газете «Капитолий» (Capitole; 15 июня 1839—3 декабря 1840), в выпуске которой он принимал активное участие, будучи ее главным редактором². Однако эпизод с редактированием «Капитолия» относится к финалу журналистской деятельности Дюрана, расцветом которой следует считать редактирование им вышедшей во Франкфурте франкоязычной газеты «Journal de Francfort» (1833—1839). Сам Дурьин также ведет речь преимущественно о бонапартистском финале журналистской и политической карьеры Шарля Дюрана и о тех его инициативах, которые касаются сближения с русским правительством французского писателя Александра Дюма. Что же до деятельности Дюрана в «Journal de Francfort», она, насколько нам известно, не привлекала специального внимания ни русских, ни французских исследователей, что, по-видимому, объясняется не в последнюю очередь «экзотическим» статусом издания — французской газеты, которая выпускалась в немецком городе на русские, австрийские и прусские деньги и не являлась, следовательно, ни французской, ни русской, ни немецкой. Между тем архивные документы, связанные с именем Дюрана, позволяют не только прояснить основные этапы его биографии и особенности политической позиции, но и уточнить наши представления относительно закулисных механизмов формирования общественного мнения в 30-е годы XIX века.

Биографические сведения о Дюране весьма скудны. Основную информацию на этот счет содержит письмо анонимного легитимиста из Франкфурта к «г-ну графу» (по всей вероятности, Бенкендорфу) от 27 декабря 1836 г., сохранившееся в Секретном архиве III Отделения³. Предупредив, что он не ставит под письмом подписи, дабы адресат не подумал, будто он пишет из корысти и ждет награды за сообщенные сведения, и объявив, что его политическая религия — легитимизм и потому он любит и уважает русского императора, анонимный информатор приступает к описанию жизнен-

ного пути Шарля Дюрана. Будущий редактор «Journal de Francfort» родился в почтенной семье в Лангедоке; от природы он получил блестящие дарования, которые хорошее образование лишь развило. Однако «дурное сердце привело его к дурным поступкам», он влез в долги, стал героем многочисленных скандалов; переехав в Париж, связался там «с самыми пламенными революционерами». Во время Ста дней (1815) Дюран был секретарем у префекта департамента Буш-дю-Рон; затем, вынужденный покинуть Францию, поселился в Женеве, писал в «Journal de Lomond» статьи «самого опасного направления»⁴, организовал тайное общество и произносил в клубах такие речи, которые «заставляли бледнеть и отступать самых бесстрашных якобинцев». Из-за дурного поведения, продолжает анонимный информатор, Дюран нигде долго не уживался: он перебрался в Гент, оттуда из-за долгов был вынужден бежать в Голландию, там снова принялся за журналистику и стал издавать «Гаагский листок». Проникнув в почтенный дом, он, уже будучи женат, соблазнил и увез дочь хозяев и стал странствовать по Европе вместе с нею; попав во Франкфурт, он жил там в нищете и вдруг чудом сделался редактором «Journal de Francfort».

Одновременно, в том же 1833 г. Дюран становится агентом русского правительства⁵. Он состоит в переписке с III Отделением, а именно, с самим Бенкендорфом, которого в целях конспирации именует в письмах и донесениях исключительно «господином Сен-Жоржем». 15 апреля 1834 г. Дюран просит у господина Сен-Жоржа разрешения прочесть в Петербурге курс лекций⁶ и в сентябре—октябре в самом деле посещает Петербург и Москву и читает в северной столице публичные лекции о французской литературе⁷. Одновременно он пишет для своей газеты корреспонденции из России, где весьма натурально исполняет то, ради чего он был нанят в русскую службу: объясняет европейским читателям, что Россия — страна исключительно мирная и что русский император далек от мысли начать «крестовый поход против Запада» (намерение, которым постоянно пугала своих читателей французская либеральная пресса)⁸.

14 ноября 1834 г. он публикует в «Journal de Francfort» «Письмо Ш. Д. из Москвы» (перепечатанное 20 ноября монархической парижской «Gazette de France»). Мирные жители Европы в смятении, пишет Дюран, им сулят то войну, то революцию. «На Востоке толкуют только о грядущих катастрофах Запада, на Западе — только о планах России и о ее неизбежном вступлении в Константинополь». Однако, уверяет Дюран своих читателей, русское правительство столько же собирается идти войной на Константинополь, сколько атаковать Пекин или Нью-Иррк. Дюран делает публике доверительные признания:

Вы знаете, каковы были мои сомнения на сей счет и как избегал я до сегодняшнего дня выносить по этому поводу какое-либо суждение. Пооанания, приобретенные мною в этом путешествии, вселили в меня глубокое убеждение, что постоянный рост российской мощи нимало не связан с завоевательными планами и что русское дворянство, которое, по мнению Европы,

только и думает о том, как бы овладеть Турцией, на самом деле гораздо меньше, чем все другие политические силы Европы, помышляет об этом завоевании, которое создало бы на месте России две империи и уничтожило Петербург и Москву, так, однако, и не превратив Константинополь в русский город; наконец, что план императора бесспорно заключается в том, чтобы набрать войны наступательной, имея при этом довольно силы, чтобы помешать другим совершить то, что он не позволяет совершить самому себе.

Следующее «Письмо Ш. Д. из Москвы», напечатанное в «Journal de Francfort» через неделю, 21 ноября 1834 г. (перепечатано в «Gazette de France» 29 ноября) развивает и углубляет тему. Я поехал в Россию, пишет Дюран, чтобы узнать, в самом ли деле она сильна и угрожает ли она Европе или Азии. «Мое глубокое убеждение заключается в том, что, если только Лондон или Париж не устроят провокацию, войны, которая могла бы привести русских в Константинополь, не будет; мое убеждение состоит в том, что эта кампания, которая была столь национальной при императрице Екатерине², оказалась бы антинациональной при императоре Николае»; в русском кабинете, уверяет Дюран, сейчас царит тот же дух умеренности и мудрости, какой царил в пору Адрианополя³. Зачем же в таком случае, пишут в Париже, Россия ведет приготовления на море? Вероятно, она хочет напасть на Запад, на либеральные, конституционные системы? Дюран отвечает на эти вопросы с прежней «исповедальностью»: по приезде в Россию, пишет он, увидев флот в Кронштадте, увидев смотр стотысячной отборной армии в Петербурге и другой смотр в Москве, узнав о силе, которую скоро могут приобрести военные поселения, и о преданности русского народа монарху, которого он почитает за Бога на земле, я тоже испугался, но через месяц пребывания в России мысли мои прояснились.

Система России — в поддержании порядка, и система эта не просто мирная и консервативная, она сугубо оборонительная. Видя грандиозные приготовления, ведущиеся в Российской империи, и думая о гении умеренности, который ими управляет, можно догадаться, что дело порядка в сотни раз более надежно, чем думают на Западе, можно догадаться, что либеральный дух не столько силен, сколько шумен, можно догадаться, что монархии, если на них нападут, способны оказать большее сопротивление, чем полагают иные горячие головы, наконец, можно воскликнуть: «Нет! короли еще не уходят!»⁴ Но во всем этом нет и тени утрав.

Из всего увиденного Дюран делает вывод:

Россия обладает даже большей силой, чем я полагал прежде, но в политике она исповедует идеи примирительные и бескорыстные, каких я за ней даже не подозревал. Ресурсы ее неисчерпаемы, ибо корни их таятся в почве, которая приносит тем больше плодов, чем лучше становится управление страной. Управляют же ею сторонники прогресса, которые идут впереди нации и беспрепятственно укаивают ей дорогу; единство сил, единство взглядов — все это сосредотачивается в человеке, который обладает сильным умом и железной волей: этот человек — император.

Кончается статья недвусмысленным предупреждением, обращенным к европейским соседям России: в мирное время бояться этой империи нечего, но если военные действия все-таки начнутся, она выкажет себя еще более сильной, чем мы думаем.

Приведенные отрывки вполне репрезентативны для журналистской манеры Дюрана и для той роли, которую он для себя избрал: он защищает Россию, однако делает это с позиции человека якобы постороннего, незаинтересованного и сугубо европейского. Очевидно, что в лице Дюрана российское правительство нашло чрезвычайно ценного пропагандиста — внешне совершенно неангажированного, которого нельзя упрекнуть в пристрастности, по сути же послушно исполняющего желания тех, кто платит ему деньги. Впрочем, кроме ссылок на собственную «эволюцию» от скептической оценки России до восторженного ее приятия, ничего уникального в статьях Дюрана нет; они вполне укладываются в рамки той газетной риторики, какая была в ходу у всех тогдашних монархических журналистов. Гораздо оригинальнее взгляды Дюрана на собственное ремесло, изложенные им в письмах к представителям российских властей.

26 июня 1835 г. в письме российскому вице-канцлеру графу К. В. Несельроде Дюран объясняет причины, по каким он стал служить России⁹. Около 5 лет назад, говорит он, я покинул литературу ради политики, ибо поставил своей целью отстаивать принципы порядка.

Сторонники революции, говорил я себе, поддерживают и вознаграждают своих защитников, отчего же сторонникам монархии быть более неблагодарными? <...> Я не знал (но затем я это узнал), что если солдат, защищающий монархию, пользуется всеобщим уважением, то писатель, принимающий ее сторону, должен быть готов к тому, что от него будут отрезать, словно его услуги — такого рода, каких люди почтенные не оказывают.

Я говорил себе: если даровитые литераторы, служащие якобинцам, удостоиваются похвал и славословий от представителей либерального общественного мнения, то те литераторы, которые защищают власть и законы, будут, без сомнения, поощрены правительством, дабы все увидели, что служение справедливейшему из дел принесит некоторую пользу и славу.

Увы, продолжает Дюран, на мою долю выпали лишь анонимные письма, угрозы и полуофициальные преследования; я утешался надеждою на то, что получу вознаграждение за муки, — но был обманут и в этом.

К несчастью, господин граф, я ошибся. Преданный солдат получает награду, от преданного писателя отрекаются как от шпиона. Республика прославляет своих защитников, монархия же своих, кажется, стыдится.

Далее следуют денежные выкладки, призванные разжалобить адресата: «Journal de Francfort» приносит в год 3600 франков, вдобавок главному редактору платят 2400 франков за публикацию парламентских прений, однако у него есть брат, помогающий ему и при необходимости его заменяющий, и эти 2400 франков идут ему, еще 1600 — переводчику, таким образом, самому редактору и его семейству остается сущая мелочь».

«Тогда, — говорит Дюран, — я воззвал к министрам трех великих держав. Россия вела себя выше всяческих похвал. Представитель Пруссии сказал, что пруссаки поступят так же, как австрийцы, а австрийцы за весь 1834 и начало 1835 г. заплатили всего сто дукатов». Между тем, жалуется Дюран, я вовсе не обязан защищать монархическую идею; я мог бы остаться в Петербурге читать лекции, у меня было там целых сто подписчиков! Выходит, заключает он, «что чем больше услуг окажу я монархии, тем старательнее она будет от меня отречься и доказывать, что я действую не с ее ведома». Дюран просит Нессельроде замолвить за него словечко перед Меттернихом и вытребовать у того для редактора «Journal de Francfort» ежегодную субсидию вместо разовых вознаграждений, иначе он, Дюран, бросит газету. Редактор «Journal de Francfort» увещевает российского вице-канцлера:

Вы ведете войну с дурной прессой, это замечательно, но вы не ободряете прессу хорошо, а это неверно. Поверьте, я знаю множество талантливых писателей, которые сделали либералами только потому, что твердо знали: роялистскими писателями быть невыгодно <...> Что до меня, положение мое следующее: публика полагает меня журналистом полуофициальным и получающим щедрое вознаграждение. Таково ее убеждение, и переменить его невозможно. Правительства же не вознаграждают меня из страха, как бы у публики не сложилось то убеждение, каким она и без того уже давно прониклась.

Впрочем, понимая всю сложность своего положения, Дюран просит не награждать его *русским* орденом (в этом случае он рискует прослыть русским шпионом), но походатайствовать перед австрийскими властями насчет награждения его орденом *австрийским*.

Это совершенно ясное и циничное осознание того, что в основании любых высказываний лежит материальный интерес и что убеждения находятся в прямой зависимости от тех денег, какие за них платят, едва ли не главная отличительная особенность позиции Дюрана.

Россия в общем была довольна своим новым «приобретением». О первых шагах Дюрана на новом поприще русский дипломатический агент Г.-Т. Фабер докладывал из Кобленца 30 сентября/12 октября 1835 таким образом:

«Journal de Francfort» начал говорить по-французски в самом сердце Германии, жителю которой в основном враждебны России и находится под французским влиянием; его новый редактор, одаренный всеми способностями, что необходимы для того, чтобы сражаться с парижскими газетами, встал также на защиту России. Вначале он проповедовал в пустыне. Вместе того, чтобы пробудить во французах и немцах симпатию к России, он вызвал одну лишь антипатию; надо прямо признаться, он действовал слишком грубо, что в те дни было недопустимо. Немецкие газеты выдали свои чувства, упорно не желая помещать на своих страницах переводы статей франкфуртского журналиста, и, напротив, охотно воспроизводя на них ядовитые намеки парижских газет. Парижские же журналисты, выполняя ту работу, за которую им платят, отвечали франкфуртскому профессору клеветами и ложью касательно тех людей и вещей, о каких он вел речь в своих

статьях. Сам пыл, с которым редактор «Journal de Francfort» опровергал французов, казался им доказательством возложенной на него официальной миссии; так же обстояло дело и в Германии. Искренние сторонники России желали бы видеть в ее защитнике больше скромности, больше политического такта и меньше риторических ухищрений. Нельзя отрицать, что новый редактор выкавал на избранном им поприще талант и усердие, однако бесспорно также, что укрепить позицию ему помогли не столько его личные усилия, сколько сама сила обстоятельств.

Русское правительство стало публиковать на страницах «Journal de Francfort» материалы о реальных своих действиях, и это подействовало на европейскую публику лучше любых проповедей, уверяет Фабер и заключает:

«Journal de Francfort» стал основным источником, в котором можно прочесть публикации этих документов; неоспоримое достоинство его заключается в том, что он причудливым образом и французских читателей к русским именам и всему, что с ними связано, познакомил их со страной, которая до тех пор оставалась для них землей совершенно неведанной».

Главная трудность состояла в том, чтобы скрыть связи редактора «Journal de Francfort» с Россией, оставить публику в убеждении, что он хвалит Россию по зову собственного сердца, а не по приказу, подкрепленному солидными выплатами; русские власти вечно мечтали о том, чтобы найти на Западе «писателя с репутацией, который не принадлежит ни к крайне правым, ни к крайне левым, писателя серьезного, обладающего авторитетом в сферах политической и литературной», и вложить в его уста все собственные суждения в защиту России; именно поэтому русское правительство старалось скрыть свои связи с Дюраном, разглашение же их воспринимало как неудачу. Некоторые из статей Дюрана, писал 8/20 ноября 1836 г. Бенкендорфу русский посол в Париже граф П. П. Пален, «достаточно хорошо написаны, но они не достигают обычно цели, потому что общественное мнение восстановлено против автора и на него везде смотрят как на наемного агента правительства, который пишет не по убеждению, а за определенную плату».

Между тем Дюран, двойной или даже тройной агент по призыванию, решил расширить круг своих заказчиков; не удовлетворившись служением «трем великим державам» — России, Австрии и Пруссии, он затеял интригу с конституционной «июльской» Францией, отношения которой с этими абсолютными монархиями были в середине 1830-х годов весьма прохладными.

Анонимный информатор Бенкендорфа и самозванный «биограф» Дюрана продолжает свой рассказ:

Долгое время Шарль Дюран честно исполнял свои обязанности, но тут поступила команда сделать пол-оборота влево <...> Интриган по имени Луи Дюран, проживающий в Париже на rue Vieux, 35, ловкий агент всех правительств, у которых есть деньги, прибыл из Парижа в Прагу, чтобы наблюдать там за депутатом Беррье и, питая, вероятно, преступные замыслы, завязать связи при дворе Карла X^{II}. Австрийская полиция об этом узнала и

немедля выслала его из Богемии, но у него имелось и другое поручение — отправиться во Франкфурт и соблазнить Шарля Дюрана, в чем он преуспел без большого труда. Четырех дней хватило на метаморфозу. Журналист повянул его в свои финансовые дела, рассказав о том, чего он может лишиться. Парижский Луи Дюран ответил: ни о чем не беспокойтесь, все, что вы потеряете с одной стороны, вы получите с другой — от нашего министерства. Для начала вы будете получать четыре сотни флоринов в месяц и подарки (подарки ему сделали великолепные), однако, — продолжил парижанин, — нам нужны гарантии вашей полной преданности. Тогда журналист предоставил ему копии своей переписки с особой, которая носит псевдоним Сен-Жорж и, должно быть, имеет честь быть вам известной. Мне эту последнюю деталь сообщали в письме из Парижа²⁰.

Механизм работы Шарля Дюрана на два фронта раскрывает в деталях его письмо от 5 января 1837 г., адресованное Луи Дюрану (в одном из донесений «г-ну де Сен-Жоржу» франкфуртский Дюран специально подчеркивает, что Дюран парижский ему не родственник, а всего лишь однофамилец²¹):

Ваши замечания, дорогой друг, справедливы; что до меня, мне не подобает служить какому бы то ни было делу вопреки, кое-как. Я не меньше вашего желаю сообщить моему листку более отчетливое направление. Каким образом? Вот в чем вопрос. Во всяком деле нужна точка отсчета. Газета, которую я выпускаю, принадлежит не одному мне. Моя собственность на десять лет — это направление газеты, ее редактирование: я обязан писать для нее статьи в монархическом духе. Моя гаветка пришла публичке по вкусу, даже государи читают ее своими лавами (случай, единственный в своем роде). Видя это, к ней пристрастились министры, и некоторые особы удостоили меня кто милостей, кто — указаний и советов. В таком состоянии находились дела в ту пору, когда завязались наши отношения с вами. Служить равном Франции, новой династии²² и здравому смыслу — трем вещам, которые ныне стали нераздельны, — я был на это готов, причем такое мое поведение не вызвало бы возражений ни у старых, ни у новых моих закачиков. Я хочу служить монархии, власти, законному порядку, а все это в употреблении повсюду. Однако тотчас поднялся крик, ибо вокруг трона всегда пахнет стадо людей, которых Людовик XVIII совершенно справедливо называл большими роялистами, чем сам король. Меня обвинили в измене прежнему направлению, мне стали пытаться повредить самыми разными способами. У меня есть доказательство, что враги мои не пресупели в своих попытках ни в Вене, ни в Петербурге и не смогли настроить против меня императора Николая, состоит же это доказательство в том, что г-н Нессельроде (не говорю: г-жа Нессельроде, ибо она нынче на меня дуется), разбирая жалобы весьма высокопоставленных чиновников, недовольных мною, и мои скромные возражения, счел, что прав я. Я ждал мнения Пруссии. Оно оказалось весьма кислым; именно в Берлине я пришлось совсем не ко двору, хотя именно в пользу Берлина я так часто высказывался в прежних моих парижских корреспонденциях! — Год подходит к концу, мы подводим итоги, получаем замечания и советы от особ, всегда желавших мне добра. Оставляю в стороне болтовню, чтобы сообщить вам самую сущность, сердцевину наиболее рассудительных из полученных мною писем.

Выслушайте меня внимательно:

Никто не возражает против того, что некоторые статьи, обратившие на себя внимание, были написаны в духе «золотой середины»²³. Но мне напо-

минают, что инструкции (которые я сам попросил мне дать и которые были мне любезно даны) рекомендовали мне не касаться карлистских дел и не говорить ничего, что могло бы очаровать или разочаровать карлистов²³ (а я то и дело их разочаровываю), советовали критиковать чрезмерный либерализм французского правительства с превеликой осторожностью и, напротив, решительно поддерживать это правительство во всех его начинаниях, призывая укрепить порядок и власть, избегая при этом, насколько возможно, разговора о *вопросах династических*.

Такова была поставленная передо мною задача, и я шел своим путем, когда вы решительно обрушились на карлистов и в статье — впрочем превосходной, — обошлись с вопросами династическими так, как я с ними не обходился еще никогда. Те, кому это понравилось, стали громко хвалить меня, и это замечательно. Те, кому это не понравилось (а я знаю и таких), не осмелились раскрыть рта. Но вот вопрос, который мне могут задать и который, хотя вам он и не кажется затруднительным, на самом деле затруднителен в высшей степени; заключается он в следующем: «Статья ваша, бесспорно, хороша. Но почему вы нарушаете инструкции?»

Конечно, я мог бы ответить: потому что у меня есть в Париже друг, которому это доставляет удовольствие, и все бы разъяснилось. Но примите во внимание, что автором статьи считаюсь я и что я обязан представить ревоны, по которым я захотел поступить не так, как мне было рекомендовано.

Недавно я получил от вас великолепную статью о России. Вечером я оказываюсь в обществе русского посла г-на Убри²⁴ и, объятый мыслями о России, сообщаю ему, какую статью надеюсь завтра поместить в своей газете. Он тотчас перебивает меня. «Остерегитесь поступать таким образом, — говорит он. — Вас знают за нашего человека. В Париже рассердятся за то, что мы внушаем публике подобные мысли через прессу, а не идем, как и подобает, путями дипломатическими». А я молчу, как рыба, и не могу ответить ему: «Да ведь статья-то прислана мне из Парижа», — хотя это разрешило бы все затруднения. Я, кажется, писал вам, что в прошлом году цензор безжалостно вычеркнул у меня одну фразу, — которая, по его словам, могла рассердить императора Николая (о том, что ему лучше было бы не прозвонить варшавскую ревь), — а между тем фразу эту написал сам император Николай²⁵.

Итак, вот каково мое положение, и я прошу вас понять. Вы можете опубликовать на страницах моей газеты все, что вам заблагорассудится. Трудность вовсе не в этом: я могу напечатать в своей газете *все, все без исключения*, ибо здесь я единственный хозяин. Но до сих пор, именно потому, что я был единственным редактором газеты, все, что я там публиковал, считалось сочиненным мною. Повтому обо мне могут подумать, будто я намеренно предаю гласности то, о чем меня просили умолчать, или рассматриваю с одной точки зрения то, на что меня просили взглянуть с точки зрения совершенно противоположной; не то, чтобы различия во мнениях были так уж значительны, но все-таки для одного человека они слишком велики. Теперь представьте, что у меня появился сотрудник — это тотчас разрешит все проблемы, ведь я не обязан посвящать его во все малкие указания, какие получаю, и могу спокойно печатать и его статьи, и его корреспонденции. Понимаете теперь, в чем дело? И могу ли я надеяться получить от вас ответы на следующие вопросы? Согласны ли вы, чтобы раз в неделю в газете появлялось *письмо из Парижа*? Вы его напишете или я (что безусловно произойдет, если я не получу в срок вашей статьи), я оставляю за собой право помещать его *всегда*, авторство же свое признавать лишь тогда, когда мне это будет удобно.

Или вам больше по душе, чтобы иные идеи не выглядели рожденными в Париже, чтобы в Париже их принимали во мнения немешкие? Тогда дайте мне право сообщать им ту форму, какую мне заблагорассудится. Я буду печатать до и после вашей заметки известия из Дамшта или Берлина и объявлять все вместе корреспонденцией, например, из Пруссии.

Говоря короче: напечатано будет все, что вам угодно, но с одним условием: чтобы я имел право либо представить вашу статью как *корреспонденцию из Германии*, либо, если я сочту это необходимым, приписать авторство себе. Таким образом я смогу служить делу, которому служите вы, не попадая постоянно в затруднительные положения, которые тем более смешны, что их легко можно избежать, не принося никакого ущерба нашему общему делу. Скажите мне *согласен*, и я поручусь вам раз и навсегда, что напечатаю все ваши статьи *без исключения*.

Теперь, друг мой, скажу вам два слова о одном весьма важном предмете. Правда ли, что генерал Атален²⁶ едет в Петербург? Это было бы большим, огромным счастьем, ибо с императором необходимо видеться лично, господина же Баранта император не любит²⁷. Генерал Атален узнает за один час аудиенции больше, чем обычный посол — за год. Николай, в отличие от своего брата, не лицемер²⁸; он человек прямой, поверьте мне в этом. Если он заблуждается, то заблуждается чистосердечно. Он любит тех собеседников, с кем может говорить как военный с военным. Послов он терпеть не может. Все, что связано с дипломатией, приводит его в отчаяние. Я жил в его дворце и знаю все это досконально. До 1834 г. император был настроен решительно против Луи-Филиппа, и кабинет его придерживался совершенно иных мнений, нежели канцелярия г-на Нессельроде²⁹. Многие собственноручные письма императора голландскому королю Вильгельму доказывают, что в ту пору он мечтал только о контрреволюции. В 1834 году я убежденно провозгласил *большие перемены*. И я, которого голландский король осыпал милостями, был вынужден тайно выслать ему из Петербурга письмо с предупреждением о том, что ему больше не на что *рассчитывать*³⁰, ибо впервые после 1830 г. кабинет и канцелярия сошлись во мнениях. Г-же Нессельроде пришлось в эту пору довольно туго, ибо она отказалась обедать с маршалом Мэзоном³¹, а пражских агентов³² из Петербурга выслали. Голландский король Вильгельм, сделавшийся чрезвычайно осторожен, несколько раз благодарил меня за бесценный совет, справедливость которого обстоятельства подтвердили полностью. Итак, император уже два года стоит на верном пути. Чтобы доверить его обращение, нужен человек ловкий, военный и никогда не имевший никакого отношения к дипломатии. Имя генерала Аталена поразило меня, и я не мог не адресовать вам эти строки, из которых вы, возможно, сумеете извлечь пользу³³.

Помимо богатейшей (хотя зачастую весьма субъективной) картины европейской политической жизни в середине 1830-х годов, письмо Дюрана к Дюрану содержит выразительное и незаурядное по степени откровенности описание журналистской «кухни» — закулисной стороны выпуска политических газет, где за каждой, даже внешне нейтральной, фразой стоят большие деньги «клиентов» и мастерское умение редактора вести интригу. Еще подробнее Дюран описывает ту же кухню в недатированном письме к «г-ну де Сен-Жоржу» из Теплица, написанном, по-видимому, осенью 1838 г.³⁴

Прежде, чем приступить к основной теме письма, Шарль Дюран излагает (как бы оправдываясь) предысторию своих отношений с агентом правитель-

ства Луи-Филиппа — Луи Дюраном. Вначале (дело происходило в конце 1835 г.) двое Дюранов договорились, что Дюран парижский будет писать для «Journal de Francfort» статьи о промышленности, в политическом отношении нейтральные, однако через три месяца (а именно 22 февраля 1836 г.) во Франции к власти пришел Тьер, «старинный товарищ» Шарля Дюрана по учебе на факультете права (Тьер, южанин, как и Дюран, учился праву в 1815—1818 гг. в Эксе). Луи Дюран уверил франкфуртского однофамильца в том, что обращается к нему от лица нового премьер-министра; он просил быть более благосклонным к Июльской династии и оценивал эту благосклонность в 6000 франков в год; чек на первую треть этой суммы прилагался). «Я спросил себя, — пишет Шарль Дюран, — стоит ли мне разыгрывать Катона и отсылать деньги или же следует их принять, оставив за собою право примирить мои интересы с моими принципами».

Ведь Нессельроде, напоминает Дюран, сказал мне: «Во всем, что касается России, слушайте нас, в остальном же сообразовывайте свои мнения с мнениями Франкфуртского сейма и его председателя, графа Мюнх-Беллингаузена». Дюран отправился за советом к председателю сейма; тот три недели думал, т. е. советовался с австрийским канцлером Меттернихом, а затем велел Дюрану согласиться на предложение французам, причем на экземпляре, предназначенном для австрийского канцлера, пометать особым знаком статьи, инспирированные французским правительством, чтобы Меттерних мог не ломать голову над их авторством. «Скоро, — продолжает Дюран, — статьи из Парижа сделались настолько откровенно профиллипповскими и проиюльскими, что стали составлять контраст с моими собственными статьями и с направлением газеты». Дюран снова пошел к графу Мюнху и спросил, не следует ли отказаться от сотрудничества с французами, но мудрый граф ему это отсоветовал: если вы откажетесь, объяснил он, французы за те же деньги купят услуги другого журналиста, в котором мы не сможем быть так же уверены, как в вас. Тут Дюрана осенило: да ведь не обязательно печатать статьи, поступившие из Франции, в первоизданном виде, можно вносить в них некоторые коррективы. Мюнх согласился, и Дюран стал править парижские статьи в нужном духе, а на экземпляре Меттерниха пометать эти исправленные места красным, дабы «отделить парижский стиль от франкфуртского».

«Направление иностранных статей, — сообщает Дюран, — поразило г-на Убри <русского посланника>. Он осыпал меня упреками. Я объяснил ему, что действую с ведома председателя сейма и попросил о том справиться. Я добавил, что среди статей, его шокировавших, нет ни одной, которая принадлежит мне, но что все они оплачены. Я принес ему три или четыре статьи, поступивших ко мне тем временем из Парижа, он их прочел и сказал: на вашем месте я бы это не печатал». Поскольку графа Мюнха в это время не было во Франкфурте (он уехал в Вену), Дюран на три-четыре месяца прервал публикацию материалов, поступающих из Парижа. Тем временем в столице Франции произошла смена министерства; 15 апреля 1837 г. к власти

пришел более правый кабинет Моле. Парижский Дюран вновь стал умолять франкфуртского не бросать их дела: пусть печатает не готовые статьи, а правленные, лишь бы соблюдал общую линию. Луи Дюран посулил Шарлю 500 франков в месяц, относительно которых тот «твердо знал, что их выплачивает граф Монталиве» (министр внутренних дел в кабинете 15 апреля 1837 г.). Однако, признается Шарль Дюран, теперь я стал бы печатать подобные статьи даже бесплатно, ибо убедился, что залог благоденствия Франции — в политике Луи-Филиппа. Дальше Дюран набрасывает в доказательство своего тезиса выразительный очерк политического состояния Франции:

Легитимисты-карлисты суть адвокаты без клиентов, якобинцы, напротив, — люди, любимые толпой и потому могущественные. У первых есть истинные принципы и ни единого человека, способного их поддержать, у вторых — одаренные люди, но зато никаких принципов. Между этими двумя партиями, равно неспособными творить добро, помещается знаменитая «золотая середина», открывшая настоящий приворот нашего века, а именно — любовь к деньгам. Партия эта сильна и могущественна, и вся Франция несомненно ее поддерживает, ибо всякий француз мечтает о деньгах.

Министры и депутаты, пишет Дюран, за все получают подарки, все религиозные, нравственные, политические, промышленные вопросы решаются с кошельком в руках, и надо опасаться, как бы Франция не стала добычей не либералов, но нищих, которые тоже хотят получить свою долю богатства.

При таком расположении умов что случилось бы с Францией, не сделался ее королем человек хитрый, ловкий и умелый? В нравственном смысле Луи Филипп — никто, но в настоящих обстоятельствах он — истинный дар небес. Вы скажете мне, сударь, что я говорю так, потому что мне за это платят. Согласен; но, повторяю, если бы мне прекратили платить, я остался бы при своем убеждении.

Что бы ни говорил Шарль Дюран о своей искренней приверженности Луи-Филиппу, очевидно, что дело было не только и не столько в его доброй воле, сколько в том, что его публикации были санкционированы и оплачены теми кругами во Франции, которые франко-английскому союзу предпочитали союз франко-русский и искали пути сближения Июльской монархии с Россией (Дюран прилагает к письму полученную им от французозов инструкцию — как именно следует хвалить Июльскую монархию: восславлять французские победы в Африке и русские в Азии и объяснить, что в этих «параллельных» победах виден перст Божий, указующий на то, что эти две страны сообща, рука об руку должны оказывать услуги цивилизации и свободе, ибо они друг другу не соперницы, но союзницы³⁰).

Больше того, Дюран утверждает, что Луи-Филипп хотел поручить ему поехать в Берлин, когда там будет Николай I, и замолвить словечко за него, Луи Филиппа, а после того, как Дюран отказался, мотивируя это собственной малозначимостью (кто я такой, чтобы говорить с Николаем!), французы в отместку на два месяца прекратили выплату ему денег, узнав же, что он едет в Теплицу на свидание с «г-ном де Сен-Жоржем», прислали ему 4000

франков, лишь бы он поехал туда и дал благоприятный отзыв о французском короле. «Таким образом, сударь,— триумфально заключает Дюран,— пригласили меня в Теплицу вы, а дорогу оплатил король французов».

В искусстве выторговывать вспомоществования и награды Дюран был истинным мастером. Об этом свидетельствует его письмо к Нессельроде от 13 ноября 1837 г., в котором редактор «Journal de Francfort», «излагая одному из самых логически мыслящих людей нашего века рассуждение сугубо логическое», неопровержимо доказывает, почему российский кабинет непременно должен наградить его орденом ⁴:

Вся Европа видит, с каким усердием вот уже четыре года «Journal de Francfort» служит России.

Вся Европа знает, что государь, правящий такой державой, как Россия, не способен оставить без награды столь самоотверженное служение истине.

Итак, публика приходит к выводу, что, раз невозможно вообразить, будто награда не была вручена, значит, на самом деле она вручена. А если о ней никому ничего не известно, значит, она была вручена тайно, вот и все.

Почетная награда могла бы известить публику, что четыре года достойных почтения трудов наконец оценены по заслугам, а это не только явилось бы большой честью для редактора газеты, но и принесло бы превосходные политические плоды.

Молчание же доказывает лишь одно: если право на награду не подлежит сомнению, а император справедлив, значит, награда вручена, но тайно. Вся публика, уверяя ваше сиятельство, в этом убеждена. Явное же поощрение заставило бы, напротив, усомниться в существовании поощренной тайны.

Когда я имел честь затронуть в переписке с вашим сиятельством эту тему, вы сказали: «Докажите мне, что это в наших интересах». Тогда я этого доказать не мог. Теперь это настолько очевидно, что самое простое умозаключение может послужить искомым доказательством.

Тем не менее, боясь, как бы ваше сиятельство не принял умозаключение за жалобу, я спешу добавить, что, будучи совершенно доволен тем, что имею, остался бы доволен и грядущим, будь оно похоже на настоящее; прежней остается и моя признательность, равно как и преданность делу правды и справедливости.

Позвольте мне, г-н граф, в моих интересах надеяться, что доброта вашего сиятельства в наступающем году не позволит вам забыть о вспомоществовании, каким вы награждали меня в годы предыдущие.

Рассуждения Дюрана не оставили равнодушным Бенкендорфа, и он отвечал вице-канцлеру:

Поскольку Дюран адресует свое сугубо логическое рассуждение самому логически мыслящему человеку в мире, в основе же его логики лежит страстное желание получить награду, я полагаю, по здравом размышлении, что следует дать ему Владимира 4-й степени. Станислав выхвалял бы шутки поляков, и мог бы прийтись не по ираву логике антипольской ⁵.

Дюран, как и всякий агент, состоящий на жаловании, в принципе умел излагать любые события в том ключе, какой ему кажется в данный момент более нужным начальству. Однако были у него темы «заветные», предметы, о которых он рассуждал, по-видимому, не только по обязанности, но и

исходя из собственных выношенных убеждений. Таков его взгляд на современную Европу как на мир, где все решают деньги, причем, в соответствии со своими собственными приоритетами, Дюран отнюдь не считает подобное положение дел сколько-нибудь предосудительным. В уже цитированном письме из Теплица Дюран касался этой темы применительно к Франции; в письме от 27 января 1836 г. к «г-ну де Сен-Жоржу» те же сюжеты рассмотрены применительно к Германии и Европе в целом.

Наша Германия, сударь, нынче спокойна, несмотря на все усилия, какие были предприняты, дабы ее заволновать, особенно в пору Варшавской речн¹. С каждым днем теории все больше уступают место интересам материальным, которые Пруссия использует с восхитительной ловкостью. Нынче таможенные службы волнуют нас в сто раз больше, чем любая либеральная идея, не оттого что в наших маленьких государствах стало меньше заговорщиков и болтунов, но оттого что нынче стало возможно держать их в изоляции, противопоставляя их шумным системам нужды обывательские, горшок с похлебкой, также имеющий свою привлекательность.

Весьма вероятно, что в России биржевой ажиотаж и промышленное шарлатанство, которые терзают Европу, вызывают великое презрение; больше того, имея вы возможность увидеть их более пристально, презрение ваше сделалось бы еще сильнее. Однако, сударь, именно эти презренные вещи и спасут мир. Они увлекают умы, варажают души алчностью, которая становится отличительной чертой эпохи и перед которой смолкают либеральные идеи, являющиеся — по крайней мере среди юношества — плодом великодушных заблуждений. Миром правят финансисты, и корысть, эгоизм, скупость, постепенно занимают в нем так много места, что вытесняют из него и честь, адеleineю роялистами, и фанатический энтузиазм, отличающий либералов. Общество, которое готовит нам нынешняя эпоха, будет обществом людей, которые предпочитают не рассуждать, а считать, и мы наведем в мире порядок, опираясь на человеческую корысть, на естественный инстинкт собственника, как в другую эпоху навели бы его, опираясь на верность и честь. Общество будет презренным, но управляемым, а лекарства против его развращенности власти будут искать позднее. Итак, несмотря ни на что, я утверждаю, что происходящее — большая удача, ибо все, что укрепляет чувство собственности, служит победе над классами революционных². Тот, кто хочет сохранить свое имущество, становится уже по одному этому сторонником власти, а власти лучше жить в доме не слишком чистом, чем в доме, охваченном пламенем, — ведь чистоту можно постепенно навести с помощью бдительных и суровых законов.

Сам Дюран тоже был человеком, «который предпочитает считать», и, не удовлетворившись прежними, впрочем довольно успешными спекуляциями, решил поставить на новую идею, которую счел весьма перспективной и, очевидно, более прибыльной. Давние бонапартистские симпатии дали себя знать, и Дюран присоединился к числу сторонников принца Луи-Наполеона (будущего Наполеона III). О этом повороте в своих симпатиях он рассказал в письме, написанном в Париже 18 мая 1839 г. и адресованном члену Государственного совета генерал-адъютанту графу А. Ф. Орлову, который проявил интерес к предыдущим донесениям Дюрана³:

Я часто писал в моей газете, а при нашем личном свидании в Теллиде говорил вашему сиятельству словесно о том, как велика ловкость короля Луи-Филиппа, как усердно этот монарх сохраняет свою корону и правит французской буржуазией, которая сегодня господствует повсюду и, под именем национальной гвардии, защищает и поддерживает новую власть. Убеждение мое было искренним и, о чем бы ни разглаговльствовали политики разных партий, я был убежден: при первой же опасности мы узнаем, насколько готова вооруженная буржуазия защищать королевскую власть, ею же самою созданную. Так вот, генерал, только что произошло возмущение⁴⁴. Я видел его своими глазами, во всех подробностях, и удивление мое таково, что мне необходимо, совершенно необходимо исповедаться и, покаявшись в собственной глупости, отказаться от моего предыдущего мнения.

Я видел, как в Париже, в присутствии сиятельства, всего местного гарнизона численностью в 14000 человек и полиции, которую восставшие осадили и которая, следовательно, узнала обо всем первой, — я видел, говорю я, как 300 уличных мальчишек захватили кордегардию, выгнали оттуда вооруженных людей, заняли два моста и многие густонаселенные кварталы, выстроили баррикады, причем ни один буржуа не высказал по сему поводу ни малейшего возражения, так что они триумфально занимали свою стратегическую позицию в течение полутора суток, и все это время огромный парижский гарнизон, насчитывающий 14000 человек и 8 пушек, трубил общей сбор, призывая на помощь еще 8—10 тысяч человек, ибо не мог сам справиться с тремя сотнями уличных мальчишек. Вот что я видел.

Пехотинцы смеялись и говорили: мы не станем ничего делать без национальной гвардии, мы не хотим компрометировать себя, имея дело с народом, а гражданская гвардия, насчитывающая в общей сложности 60 тысяч человек, за целые сутки предоставила всего две с половиной тысячи бойцов⁴⁵. Принцы⁴⁶ побывали в мэриях и возвратились во дворец. Огромный двор Каррузель и Тюльери были запружены войсками и пушками, все проспекты, набережные и улицы охранялись целыми батальонами. Тогда король смог выйти и показаться войскам, от которых парижское население было удалено на пушечный выстрел.

А народ кричал, и свистел, и хохотал! А национальные гвардейцы, вместо того чтобы отправиться исполнять свой долг, поливали вино в кофейнях, мечтая получить наконец новое министерство, которое они в конце концов, худо ли, хорошо ли, получили⁴⁷.

Все это ничего бы не значило, генерал, если бы это первое свидетельство общего охлаждения к главе государства было единственным простоявшим фактом, какой я заметил, однако дело в том, что народ не просто разочаровался в нынешнем государе, он призывает другого и не скрывает его имени. Власть в тревоге; они убеждены, что за всем этим стоит Луи-Наполеон. Толкуют о полковнике Водре, а он спокойно сидит в своем поместье⁴⁸, идут г-жу Гордон, а она две недели как уехала из Парижа⁴⁹; проведят обыск у г-на Гереля, замешанного в страсбургском деле, но ничего, ровно ничего не находят; ни одного бонапартиста не могут ни схватить, ни изблочить, а имя Бонапарта переходит из уст в уста и, кажется, приводит власти в ужас⁵⁰. И я сам не могу прийти в себя от изумления, видя, какую популярность начинает приобретать имя Наполеона.

Я виделся недавно со многими журналистами. Один из них, г-н Кост, редактор «Тепрь»⁵¹, сказал мне: не сомневайтесь, министерские вопросы скоро никого не будут волновать, мы возвращаемся к вопросам династическим. Человек, сделавшийся ныне весьма заметным, г-н Тьер, сказал мне буквально следующее: будьте уверены, что Франция так же мало дорожит младшей ветвью, как и старшей⁵².

Эти симптомы отвращения от Луи-Филиппа и становящаяся с каждым днем все более сильной симпатия к Луи-Наполеону кажутся мне достойными самого серьезного внимания. Я предполагаю изучить положение дел глубоко, не высказывая ни ненависти, ни любви ни к одной из сторон, с единственным намерением приехать в Петербург мои наблюдения, которые, возможно, будут не лишены интереса. Покамест, желая воспользоваться данным мне разрешением, я решил написать это письмо вашему сиятельству, а чтобы избежать нескромностей почты, отдаю свое послание мушкетеру, направляющемуся в Лондон, который пошлет его по почте оттуда.

По-видимому, Дюран в самом деле решил, что ситуация вот-вот переменится и следует сделать ставку на племянника Наполеона. В письме к Бенкендорфу от 30 июня 1839 г. он оценивает положение дел во Франции еще более резко:

По моему убеждению, младшая ветвь будет царствовать недолго. Короля ненавидят. Самые влиятельные из близких к нему людей так запячканы, что нельзя выразить испытываемое к ним презрение <...> Конец подходит уже явно, потому что недовольство охватило всех. Несомненно, совершенно несомненно, что во Франции готовится новая революция. Вопрос только в том, в чью она будет пользу? ¹³

Исходя из того, что революция эта совершится в пользу Луи-Наполеона, Дюран, оставив Франкфурт и тамошнюю газету (последний номер, подписанный им, вышел 22 апреля 1839 г.), начинает в июне 1839 г. вместе с маркизом Франсуа Клодом Огюстом де Круи-Шанелем (1795—1873) выпускать бонапартистскую газету «Капитолий», пытающуюся играть на «наполеоновских» воспоминаниях и симпатиях простого народа и выступающую за союз Франции с Россией. Дюран просил у Бенкендорфа денежной поддержки и для нового своего издания; Бенкендорф отказал, однако Дюран продолжал распространять повсюду слух, будто он все-таки получает деньги от российского правительства ¹⁴.

Со своей стороны, правительство Луи-Филиппа также не было склонно поощрять сторонников молодого Бонапарта. В конце 1839 г. по обвинению в причастности к бонапартистскому заговору Дюран и Круи-Шанель были арестованы. Насколько можно понять из противоречивых и запутанных свидетельств об истории дюрановского ареста, главной уликой против него была найденная в его бумагах копия письма к «г-ну де Сен-Жоржу» (возможно, это было то самое письмо от 30 июня 1839 года, которое мы процитировали выше), в котором бывший редактор «Journal de Francfort» объяснял мотивы своего перехода на бонапартистские позиции и давал понять, что император Николай поощряет намерения принца Луи-Наполеона; поскольку французское правительство было так же мало заинтересовано в огласке подобного документа, как и сам Дюран, документ постановили считать несуществующим, а Дюрана выпустили на свободу ¹⁵.

Дюрана освободили 1 февраля 1840 г., а 8 февраля в газете «Пресс» появилось извещение о том, что российское правительство не имело с ним никаких сношений, помимо выплаты незначительных субсидий для «Journal

de Francfort»; эту «ноту» воспроизвели все центральные газеты, однако русское посольство официально отмежеввалось от причастности к ней, хотя писал ее Я. Толстой (см. примеч. 64). Вообще позиция России заключалась в том, чтобы, насколько это возможно, представить свои отношения с Дюраном эпизодом несущественным и недостойным обсуждения.

Русский поверенный в делах в Париже граф П. И. Медем 29 ноября/11 декабря 1839 г. доносил вице-канцлеру Нессельроде:

Г-н Дюран, бывший главный редактор «Journal de Francfort», а с недавних пор редактор «Капитолия», газеты бонапартистской и республиканской оппозиции, арестован. С самого начала, чтобы придать себе весу, он постарался внушить, будто ежемесячно получал от русского правительства крупное денежное вспоможение. На допросах он постоянно повторял это утверждение и выверял, что вспоможение это выплачивалось ему для защиты интересов Луи Бонапарта и, следовательно, для развития революционного движения во Франции. Он уверял, что находился в постоянных сношениях с графом Бенкендорфом, выступавшим в переписке под именем Сен-Жоржа, с российским же посольством в Париже дела не имел. Заявления эти произвели на короля и его министров впечатление тем более тягостное, что они, кажется, склонны им верить. В то же время они до крайности смущены, ибо не знают, как продолжать судебное разбирательство, известия о котором могут осложнить отношения между двумя кабинетами. Именно на это Дюран и рассчитывал, надеясь, что правительство скорее прекратит расследование, чем предаст гласности заявления редактора «Капитолия» касательно его сообщничества с нашим правительством в деле свержения существующего порядка во Франции³⁶.

Далее Медем уверил начальство в своей готовности опровергнуть эти клеветнические заявления в ответ на первый же официальный запрос.

Нессельроде 26 декабря 1839/7 января 1840 г. отвечал, что, согласно воле императора, и запроса ждать не следует:

Вы сами должны обратиться к французскому кабинету с заявлением, что мы, со своей стороны, не только не видим никакого неудобства в том, чтобы против Дюрана начался судебный процесс по всей форме, но, напротив, от всей души этого желаем, ибо намерения императора лишь выпяtrait в ярком свете гласности. Что же то тех сношений, указанием на которые вышеуказанная особа рассчитывает смутить русское правительство, то верно только одно: в ту пору, когда Дюран редактировал «Journal de Francfort», мы порой прибегали к его услугам для исправления ложных новостей и предрасудков, насаждаемых ежедневной прессой на счет России, и для сообщения публике тех принципов, каких единственно и может придерживаться его императорское величество — государь, ненаменно стоящий за поддержание мира и уважение к общественному порядку. Мы даже назначили Дюрану в этой связи скромное вспоможение — 2400 франков в год. По всей вероятности, сумма эта показалась ему недостаточной, и он приехал в Париж, где попытался ваявать сношения с г-ном Тьером и его сторонниками³⁷, а убедившись в тщетности этих усилий, продал свои услуги отбросам всех партий, которые тайне готовят свержение существующего порядка. Как бы там ни было, с того дня, когда Дюран прекратил редактирование «Journal de Francfort», мы прекратили выплачивать ему вспоможение и не поддерживали с ним никаких сношений, в чем и можем дать французскому правительству официальное ручательство³⁸.

В самом деле, после того как Дюрана выпустили, III Отделение окончательно прервало с ним всякие отношения⁷⁰. Тем временем Луи-Наполеон предпринял (в Булони) очередную попытку свергнуть Луи-Филиппа, окончившуюся неудачей и заключением претендента на престол в форт Ам. Редакторам бонапартистского «Капитолия» не оставалось ничего иного, кроме как прекратить его выпуск, что и произошло 3 декабря 1840 года. Сделав «хорошую мину при плохой игре», редакторы объявили, что выполнили свою задачу — воскресили память об императоре, подтвердили, что воспоминания об Империи — не пустая химера, доказательством чего призвано служить перенесение его праха в Собор Инвалидов.

Отношения Дюрана с Россией в 1840-е годы далеки от прежней безоблачности; из певца Российской империи Дюран превратился в ее гонителя. В 1841 г. в Париже была напечатана брошюра республиканцев Ж. Саррю и Б. Сент-Эдма «Заметка о г-не О. де Круи-Шанеле, отрывок из „Биографий современников“», куда вошли некоторые детали, касающиеся контактов Дюрана с русским правительством, и русскому послу Палену пришлось просить министра иностранных дел Гизо о том, чтобы эта брошюра не была допущена к распространению⁷¹. В следующем, 1842 г. Я. Н. Толстой и русский поверенный в делах в Париже Н. Д. Киселев получили анонимное письмо, извещавшее их, что Дюран вместе с неким поляком собирается издавать альманах «Забавный Плутарх» (*Plutarque drolatique*), в первой тетради которого будет помещена «бурлескная, скандальная и враждебная биография российского императора» с гравюрой и виньеткой, после чего Киселев пожаловался Гизо, а тот, не имея права по закону запретить все издание целиком, обещал запретить печатание гравюры и виньетки⁷². Умер Дюран не позднее 1849 г.⁷³

Итоги сотрудничеству Шарля Дюрана с российским правительством подвел отчет III Отделения за 1840 год⁷⁴:

Здесь нельзя умолчать о журналисте Дюране, который явил собою разительный и вредный пример необыкновенной гибкости ума, в высшей степени способного с равным искусством защищать и проповедовать самые противоположные мысли. Издавая *Франкфуртский журнал*, Дюран был ревностным поборником монархического правления и защитником законного порядка; силою красноречия своего, а более неоспоримую основательностью доводов он всегда с блестящим успехом опровергал клеветы и ажеумствования революционных журналов. Но тот же Дюран вдруг решился оставить это возвышенное поприще и, видя смуты во Франции, предположил себе другую цель, воспользоваться расположением умов и, под благовидным предлогом, спасти Францию от ужасов анархии, ей угрожающей, возвести на престол Франции династию Наполеона. Для достижения этой цели он основал в Париже, в 1839 году, новый журнал, под именем *Капитолий*, в котором, лаская и либералов, и наполеонистов, надеялся, соединением этих партий и силою красноречия своего уничтожить замыслы демократов, стремящихся к возобновлению республики, и приуготовить переворот в пользу

Людвига-Бонапарта, а вместе с тем утвердить прочный союз между Францией и Россией. Такая быстрая перемена действий Дюрана дала повод оскорбительному для достоинства России заключению не только журналистов, но и самого французского кабинета, будто бы наше правительство поощряет интригу Дюрана. Независимо от возникшей по этому обстоятельству дипломатической переписки, в журнале *La Presse* помещена была статья, писанная нашим агентом¹, в которой были решительно опровергнуты оскорбительные для России наветы, и объявлено, что если Дюран, как редактор *Франкфуртского журнала*, получал некоторое пособие от нашего правительства за помещаемые опровержения ложных статей на счет России, то со времени основания им журнала *Капитолий* всякое с нашей стороны сообщение с ним прекращено.

Здравомыслящая часть французской публики совершенно одобрила как эти статьи, так и действия в сих обстоятельствах нашего поверенного в делах гр<афа> Медема. Наконец, и сам Дюран написал сильное возражение противу поминутых наветов, помещенное в журнале *Капитолий*. Лучшим же доказательством того, какого мнения наше правительство о принце Людвиге-Бонапарте, могло служить французскому правительству сделанное распоряжение, когда равнеслись слухи о намерении этого принца прибыть в Россию, дабы ему не был свидетелествуем нашим миссиями паспорт на проезд в Россию, а вместе с тем было бы воспрещено ему дальнейшее следование в наши пределы, если бы он, несмотря на означенное распоряжение, вознамерился перейти границу. Нынешний редактор *Франкфуртского журнала*, барон Вринц, с успехом продолжил редакцию в том же монархическом духе, каким она отличалась в предшествовавшие годы.

Впрочем, потеря журналиста Дюрана принесла нашему правительству очевидную пользу, ибо в последнее время *Франкфуртский журнал*, несмотря на то, что он находился под непосредственным наблюдением шефа жандармов, начал приходить в ощутительный упадок, а вступивший место Дюрана барон Вринц, под тем же влиянием и наблюдением надает его с большею благонамеренностью. Что же касается до немецких журналов, то к пригорьбу должно сказать, что они не столь охотно принимают, как прежде, статьи от наших агентов, и странно, что Германия, так сильно восстававшая против Франции, ныне очевидно высказывает свое недоброжелательство к России!

Примечания

- ¹ С. Н. Дурьмин. Александр Дюма-отец и Россия // Лит. наследство. М., 1937. Т. 31/32. С. 496; о Дюране речь идет также в другой статье этого же тома «Лит. наследство»; см.: Е. В. Тарле. Донесения Якова Толстого из Парижа в III отделение // Там же. С. 590—591, 652.
- ² Grand Larousse universel du XIX siècle. Т. 4. Р. 323.
- ³ ГАРФ. Ф. 109. С.А, оп. 4. № 37. Л. 26—27 об.; подл. по-фр.
- ⁴ Из другого источника мы знаем еще об одном эпизоде журналистской деятельности Дюрана: в 1826 г. он участвует в издании лионской либеральной газеты «*Indépendant*», не просуществовавшей и года (см.: Histoire générale de la presse française. P., 1969. Т. 2. Р. 165).
- ⁵ См.: А. Л. Осеоват. Тютчев и заграничная служба III Отделения // Тьяновский сборник: Пятое Тьяновские чтения. Рига; Москва, 1994, С. 110—111.

- ⁶ ГАРФ. Ф. 109. СА, оп. 4. № 37. Л. 12—13; подл. по-фр.
- ⁷ Пять лет спустя А. И. Тургенев в письме к брату, Н. И. Тургеневу, вспомнил об этом курсе Дюрана в связи с аналогичным курсом Н. И. Греча — очевидно, по сходству «внештатных» занятий двух профессоров-шпионов: «Здесь Греч открыл публичный курс лекций о русском языке, как некогда ваш *Durand* о франц[узской] литературе. Стечение велико, ибо он говорит в духе уваровского и ругает все, что не кажется ему самобытным русским; а где самобытное? Он под покровительством полицейских меценатов. Лекции бесцельны, шутки площадные, читает выписки из журнальных глупостей противный ему журналистов. Слушателей до полтысячи, à 15 р[ублей] серебром par tête <с человека.— фр.>; но многие и даром. И литературу хотят употребить каким-то нечистым средством: для этого всегда найдутся Гречи и Булгарины.— Но — *сiù боло* <какой от этого толк.— лат.>?» (Санкт-Петербург, 22 декабря 1839 г. — РО ИРЛИ. Ф. 309. № 706. Л. 94). Дюран, со своей стороны, был большим поклонником Греча и видел в нем одаренного соратника в деле защиты на Западе интересов России, который, — сообщает редактор «*Journal de Frankfurt*» в письме к Нессельроде от 25 августа 1837 г., — «разъяснил ему, Дюрану, самым превосходным образом» мирную политику России. В похвалу Гречу Дюран приводит следующей «анекдот»: Греч уезжал из Франкфурта сразу после того, как газеты опубликовали очередную «подлую статью» о русском императоре. «Некий французский путешественник, случайно увидев, что в паспорте Греча стоит: „русский“, сказал: „Хотел бы я оказаться на расстоянии pistolетного выстрела от вашего императора и размазать ему голову“. В подобное возбуждение привела юношу гаветная статья. На другой день, просвещенный рассказами г-на Греча, он просил у него прощения и возмущался клеветой гаветчиков. Юноша этот, по моему убеждению, воплощает в себе не только Францию, но и Европу. Отнимем у лжи ее власть над общественным мнением. Поверьте мне, г-н граф, и благоволите уверить других: истина не должна быть безгласна» (АВПРИ. Ф. Канцелярия. Оп. 469. № 56 (1837). Л. 1об.—2; подл. по-фр.). О сотрудничестве Греча с III Отделением см.: М. Н. Лемке. Николаевские жандармы и литература, 1825—1855. СПб., 1909. С. 143—151.
- ⁸ См.: M. Cadot. La Russie dans la vie intellectuelle française. 1839—1856. P., 1967. P. 505—510.
- ⁹ Имеются в виду русско-турецкие войны 1768—1774 и 1787—1791 г., результатом которых было присоединение к России Крыма; в это время очень актуальной была идея так называемого «Греческого проекта» — завоевания Россией Константинополя и превращения его в столицу воссозданной греческой монархии, монархом которой должен был стать представитель дома Романовых — второй внук Екатерины II Константин.
- ¹⁰ Т. е. в 1829 г., когда армия И. И. Дибича без боя заняла город Адрианополь и тем открыла себе путь к турецкой столице, однако не стала продолжать наступление. Война окончилась подписанием в сентябре 1829 г. Адрианопольского мирного договора, так как в русских правительственных кругах осознали, что завоевание Стамбула может втянуть Россию в конфронтацию с ведущими европейскими державами (см.: В. И. Шеремет. Турция и Адрианопольский мир 1829 г. М., 1975. С. 115—116).
- ¹¹ Имеются в виду события весны 1833 г., когда по просьбе турецкого султана Махмуда, напуганного действиями его забунтовавших вассалов, повелителя Египта Мехмеда-Али и его сына Ибрагима, русской флот — к ужасу французского и английского правительств — бросил якорь перед дворцом султана. Плодом этих событий стало заключение 8 июля 1833 г. секретного Ункит-Искандерского договора между Россией и Турцией, ставивший последнюю в полную зависимость от первой (см.: А. Дебидур. Дипломатическая история Европы. Ростов-на-Дону, 1995. Т. 1. С. 297—302).
- ¹² Парафраз известного античного речения «Боги уходят», связанного с крушением язычества на заре христианской эры и оживленного в культурном сознании французов начала XIX в. Шатобриана, который закончил его свою поэму в прозе «Мученики» (1809, кн. 24).
- ¹³ ГАРФ. Ф. 109. СА, оп. 4. № 37, л. 21—24; подл. по-фр.

- ¹⁴ Деньги в самом деле не очень большие — на фоне литературных гонимых знаменитостей; для сравнения: Бальзак в 1829 г. продал издателю свой роман «Шуаны» за одну тысячу франков, за первое книжное издание «Отца Горно» в 1835 г. получил уже 3500 франков, а «История величия и падения Девара Бирото» в 1837 г. принесла ему 12500 франков (см.: R. Pietrot, Honoré Balzac. P., 1994. P. 157, 248, 316).
- ¹⁵ АВПРИ. Ф. Канц. Оп. 469. № 69 (1835). Л. 36об.; подл. по-фр.
- ¹⁶ См.: В. А. Мильчина, А. Л. Осеоват. Петербургский кабинет против маркиза де Кюстина: нереализованный проект С. С. Уварова // Новое лит. обозрение. 1995. № 13. С. 274—275.
- ¹⁷ Е. В. Тарле. Донесения Якова Толстого... // Лит. наследство. М., 1937. Т. 31/32. С. 566. Именно тем фактом, что Дюран уже «засветился» в качестве русского наемного агента объясняет Пален в этом донесении необходимость отправки в Париж другого агента, чья тайная миссия была бы прикрыта некими безобидными служебными обязанностями, — Я. Н. Толстого, призванного выступать под видом «корреспондента министерства просвещения». Вообще, судя по отзывам «коллег» Дюрана, популярность его газеты была равной в разных странах. Российский агент в Пруссии барон Швейцгер доносил в Петербург в феврале 1838 г., что «статьи „Journal de Francfort“, писанные г-ном Дюраном, отличаются большим остроумием, тем же, что доверены другим людям, бесконечно посредственны. Французский язык делает эту газету популярной в высших кругах, где никогда не стали бы читать с таким вниманием газеты немецкие, однако по этой же самой причине читатели ее никогда не будут многочисленными» (ГАРФ. Ф. 109. С.А, оп. 4. № 258. Л. 78; подл. по-фр.). Напротив, Я. Н. Толстой (возможно, видя в Дюране соперника) извещал петербургское начальство 30 мая/11 июня 1838 г., что большая часть французских газет черпает информацию из «Аугбургской газеты», что же до «Journal de Francfort», «газета эта, хотя и выпускаемая на французском языке, до такой степени непопулярна в Париже, что порой ее бывает даже трудно раздобыть; ее невозможно отыскать ни в многочисленных кабинетах для чтения, ни в кружках и кафе» (ГАРФ. Ф. 109. С.А, оп. 4. № 188. Л. 142; подл. по-фр.).
- ¹⁸ *Беррье Пьер Антуан* (1790—1868) — знаменитый адвокат, депутат, один из наиболее влиятельных защитников легитимизма при Июльской монархии, в 1835 г. побывал в Австрии, был принят австрийским императором, а затем посетил в замке Горидц инвергнутого в 1830 г. короля *Карла X* (1757—1836) и получил от дофина герцога Ангулемского бумагу, в которой тот объявлял недействительным свое отречение от трона, сделанное в июле 1830 г. не добровольно, но под давлением обстоятельств; бумага эта вызвала большой скандал во французском парламенте.
- ¹⁹ ГАРФ. Ф. 109 С.А, оп. 4. № 37. Л. 27—27об.; подл. по-фр.
- ²⁰ См.: Там же. Л. 30об.
- ²¹ Орлеанскому дому (младшей ветви Бурбонов), представитель которой *Луи-Филипп* (1773—1850) был в результате голосования в палате депутатов избран королем французов 7 августа 1830.
- ²² Имеются в виду *доктринеры* — политическая партия при Июльской монархии, получившая название «золотой середины» за то, что пыталась избежать крайностей — как республиканской, так и монархической.
- ²³ То есть сторонников свергнутого короля *Карла X*, защитников легитимной власти, принадлежавшей, по их мнению, лишь старшей ветви Бурбонов. Легитимисты возлагали большие надежды на русского императора, однако Николай, хотя и осуждал Луи Филиппа за узурпацию власти, неизменно отстранялся от контактов с французскими легитимистами и не оказывал им никакой официальной поддержки. Обсуждение прав на престол двух династий — старшей и младшей ветви Бурбонов — Дюран и называет выше обсуждением вопросов династических.

- ²⁴ *Убри Петр Яковлевич (1774—1847)* — с 30 мая 1835 г. по 22 декабря 1847 г. русский посланник при Германском союзе, сейм которого заседал во Франкфурте.
- ²⁵ Имеется в виду речь, которую 4/16 октября 1835 г. произнес в Варшаве, обращаясь к членам варшавского муниципалитета, император Николай I. Речь эта, выдержанная в раздражительных, гневных тонах, содержала множество пассажей, оскорбительных и для поляков, и для европейских держав (полякам Николай пригрозила, что, если они по-прежнему будут обольщаться химерами национальной независимости, он сотрет Варшаву с лица земли и уж, конечно, не станет ее восстанавливать; европейцам объяснил, что во всей Европе лишь одна Россия является оплотом покоя и порядка). Реакция европейских стран — Англии и Франции — не заставила себя ждать. Ванителная парижская газета «*Journal des Débats*» опубликовала (11—19 ноября 1835 г.) цикл статей, где в весьма резких выражениях упрекнула Николая в допетровском варварстве, деспотизме и нарушении Заключительного акта Венского конгресса 1815 г. Дело дошло до того, что несколько газет (французская «*Von sens*» 19 ноября 1835 г., английская «*Morning Chronicle*» 20 ноября 1835 г.) заподозрили российского императора в умопомешательстве, ибо, — писали они, — монарх, находящийся в здравом уме, не обращается так с собственными подданными. В результате на рубеже 1835—1836 гг. император, по свидетельству французского поверенного в делах в Петербурге Серсе, «с дрожью» ожидал очередных номеров английских газет (*Archives du Ministère des Affaires étrangères, Paris, Cotterpondance politique, Russie*. Т. 190. Fol. 273 verso; донесение от 28 ноября 1835 г.) и, стремясь сгладить негативный эффект от своего варшавского выступления, был особенно ласков с посланн крупнейших европейских держав: англичанином Даремом, австрийцем Фикельмоном, французом Барантом.
- ²⁶ *Атален Луи Мари, барон (1784—1856)* — адъютант Луи-Филиппа (занявший это место еще в битвост короля герцогом Орлеанским); 31 августа 1830 г. Атален в качестве чрезвычайного посла «короля французов» прибыл в Петербург и привез Николаю I собственноручное письмо нового короля, извещавшее о его вступлении на престол (см.: А. Молок. Царская Россия и Июльская революция 1830 г. // Лит. наследство. М., 1937. Т. 29/30. С. 744—745). Атален рассказывал о том, как принял его император, в весьма восторженных тонах, однако в Париже осенью 1830 г. ходили слухи, что «прием был грозный» и что, получив известия о бельгийской революции, Николай «очень надулся и стал холоднее» к Аталену, который «старался оправдать действия народа» (РО ИРЛИ. Ф. 309. № 314. Л. 154. Зоб., письма А. И. Тургенева Н. И. Тургеневу от 24 сентября и 19 октября 1830 г.). Мнение о том, что Атален был наилучшей кандидатурой для контактов с Николаем I, опроверг в своих мемуарах и близкий ко двору Луи-Филиппа филантроп Б. Аппер, считавший, что для общения с царем следовало выбрать человека более родовитого (см.: В. Appert. Dix ans à la cour du roi Louis-Philippe. Berlin; Paris, 1846. Т. 2. P. 170).
- ²⁷ *Барант Проспер Брюжьер, барон де (1782—1866)* — французский историк, доктор, назначен французским послом в Санкт-Петербурге королевским указом от 11 сентября 1835 г., но прибыл в Петербург только в январе 1836 г. (он вручил Николаю I верительные грамоты 29 декабря 1835/10 января 1836 г. (см.: P. de Barante. Souvenirs. P., 1895. Т. 5. P. 239—247)). Не один Дюран был убежден в том, что «человеку невоинному» нечего рассчитывать завоевать доверие императора, так как «самые важные аудиенции Николай дает верхом», и потому «генерал, заслуженный кавалерист, имеет при русском дворе гораздо больше шансов на успех, нежели такой почтенный академик, как г-н де Барант» (см.: F. A. P. Falloux. Mémoires d'un royaliste. P., 1888. Т. 1. P. 132). Меж тем нелюбовь Николая I была, по-видимому, вызвана не личными качествами Баранта, но общей напряженностью в отношениях царя с Францией. По свидетельству русского посла в Париже графа Палена, Барант неизменно старался «равными и примирительными речами призывать французский кабинет отказаться от любых выражений недовольства, говоря, что если даже обидные слова <о Франции> и вырвались у

императора, происходило это в его ближайшем окружении и могло стать известным лишь благодаря предосудительной нескромности и не должно влиять на политические отношения двух стран» (АВПРИ. Ф. Канцелярия. Оп. 469. № 169 (1838). Л. 374об.—375; подл. по-фр.; письмо к Нессельроде от 19/31 января 1838 г.).

²⁸ С легкой руки Наполеона, назвавшего Александра I лукавым «византийцем» (см.: E. Las Cases. *Mémoires de Sainte-Hélène*. P., 1968. P. 182; первое изд. — 1823), у этого императора была в Европе стойкая репутация лицемера.

²⁹ В отличие от членов «русской партии» при императорском дворе, выступавших за изоляционистскую политику России, вице-канцлер Нессельроде был сторонником большей гибкости в отношениях с Западом, за что (равно как и за свое нерусское происхождение) нередко получал упреки в том, что он «действует не в духе русской народности» (Отчет III Отделения за 1841 г. — ГАРФ. Ф. 109. Оп. 223. № 6. Л. 148об.). Французский посол Барант в своих донесениях не один раз противопоставляет рассудительную мудрость вице-канцлера в отношении к Франции раздражительности императора (см., напр.: P. de Barante. *Souvenirs*. P., 1895. P. 563; *Ibid.* P., 1897. Т. 6. P. 390). Французские биографы Нессельроде, характеризуя его политическую позицию в середине 1830-х гг., замечали, что «сейчас он сторонник суровых репрессий внутри страны, и невмешательства (*laissez faire*) во всем, что касается отношений санкт-петербургского кабинета с Францией» (G. Sarrut, B. Saint-Edme. *Biographie des hommes du jour*. P., 1836. Т. 2, pt. 1. P. 30).

³⁰ Некоторое «потепление» в отношениях Николая I к «июльской» Франции в эту пору отмечали и другие французские наблюдатели. «Мнения императора, кажется, сделались с некоторых пор более умеренными, — докладывал 14 августа 1835 г. французский поверенный в делах в Петербурге Серсе, — я не хочу сказать, что его предубеждения против нас исчезли, вовсе нет! однако он, пожалуй, начинает осознать, что в конце концов, рано или поздно мы можем стать ему полезны. Итак, я недалеко от мысли, что роль Дон Кихота, которую он прежде принял на себя касательно всего, что делается во Франции, начинает его слегка тяготить. Он, без сомнения, еще хочет видеть в себе опору и покровителя всех тех государей, что страшатся революционного развития событий, но, возможно, сегодня желания его уже не идут дальше сохранения влияния на боязливые немецкие государства, которые продолжали бы рассчитывать на его поддержку» (*Archives du Ministère des Affaires étrangères, Correspondance politique, Russie*. Т. 190. Fol. 451).

³¹ 25 августа 1830 г. в Бельгии началась революция, целью которой было отделение Бельгии от Голландии и придание ей статуса независимой державы, который она провозгласила 4 октября 1830 г. и который был ратифицирован Лондонской конференцией в июле 1831 г. Если Франция и Англия были сторонниками независимой Бельгии, то Николай I поддерживал голландского короля Вильгельма I (1772—1843) и потому, что был связан с ним родственными узами (сестра царя, великая княгиня Анна Павловна, была женой сына короля, принца Вильгельма Оранского), и потому, что считал себя обязанным отстаивать целостность абсолютных монархий в Европе. Однако внешнеполитическая ситуация уже в 1830 г. заставила царя ограничиться моральной поддержкой Вильгельма и отказаться от идеи военного вмешательства в бельгийские дела (см.: А. Молож. К истории революции 1830 г. в Бельгии // Красный архив. 1941. Г. 1 (104). С. 200—248).

³² *Мэзон Никола Жозеф, маркиз, маршал (1771—1840)* — французский посол в Петербурге в 1834—1835 гг. Дюрин намекает на легитимистские симпатии графини Марии Дмитриевны Нессельроде (урожд. Гурьевой; 1786—1849), о которых красноречиво свидетельствует, например, ее реакция на покушение на Луи-Филиппа, организованное в июле 1835 корсикайцем Фески: «Положение Короля-гражданина не из приятных, но он его заслужил; отчего было ему не остаться герцогом Орлеанским?» или ее отношение к главному зачинщику дела легитимизма адвокату Беррье: «Я видела с Беррье; он человек очень интересный и очень рассудительный» (*Lettres et papiers du chancelier comte de Nesselrode, 1760—1850*. P., 1908. Т. 7. P. 263). Вагмды графини Нессельроде не были тайной при дворе. Неизвестный француз, проживший 12 лет в Петербурге, в письме к предшественнику Баранта, маршалу Мэзону, написанном, по-видимому, в начале

1834 г., отзывался о супруге вице-канцлера следующим образом: «... вот кто настоящей министр. У нее гордый характер и твердая воля. Гордию свою она смиряет только перед особами королевской крови, всех остальных она считает ниже себя. Она — единственная женщина, которая играет здесь политическую роль. Она карлистка (именно она покровительствовала Дантесу), сторонница Бурбонов французских и испанских, мигелистка, оранжистка и проч.» (Archives Nationales, AP/156 (III) 19, dossier 3, carton 18, № 275. Fol. 2 verso; мигелистка — сторонница португальского короля дона Мигеля Браганского, убежденного абсолютиста и противника конституционной монархии; оранжистка — сторонница голландской династии Оранских, свергнутой с престола в Бельгии в 1830 г.).

¹⁵ Французских легитимистов, представителей свергнутого короля Карла X, жившего в Праге.

¹⁶ Archives du Ministère des Affaires étrangères (Paris). Correspondance politique. Russie. T. 192. Fol. 9—10; подл. по-фр.

¹⁷ ГАРФ. Ф. 109. С.А, оп. 4. № 37. Л. 30—33об.; подл. по-фр. Датируется по упомянутой в письме поездке Николая I и его свиты, в которую входили Бенкендорф и А. Ф. Орлов, в Германию и Австрию (Теплиц). Поездка эта состоялась летом 1838 г.: император был в Берлине с 7 по 20 мая и с 6 по 11 сентября 1838 г.; курс минеральных вод в Теплице он проходил с 7 по 29 июля.

¹⁸ Мюнх-Беллингаузен Эдуард Иоахим (1786—1866), дипломат, доверенное лицо австрийского канцлера Меттерниха, был в 1823—1848 гг. председателем сейма Германского союза; сейм этот был создан в 1815 г. согласно одному из решений Венского конгресса и заседал во Франкфурте.

¹⁹ ГАРФ. Ф. 109. С.А, оп. 4. № 37. Л. 38—38об.

²⁰ АВПРИ. Ф. Канц. Оп. 469. № 26 (1837). Л. 29; подл. по-фр.

²¹ АВПРИ. Ф. Канц. Оп. 469. № 26 (1837). Л. 28; подл. по-фр. Орден св. Станислава был учрежден 7 мая 1765 г. польским королем Станиславом-Августом Понятовским; с 1815 г. император Александр начал жаловать этим орденом польских уроженцев, а в 1831 г. он был включен в систему российских орденов, где занимал низшую ступень, ниже орденов св. Анны и св. Владимира; право на награждение орденом св. Станислава имели не только российские подданные, но также иностранцы, оказавшие важные услуги Российской империи (см.: Исторический очерк российских орденов. СПб., 1892. С. 22—23; Из истории русской культуры. Т. 5. (XIX век). М., 1996. С. 762—765). В письме к С. С. Уварову от 12 мая 1839 г., где он ходатайствует о награждении Александра Дюма российским орденом, Дюран писал: «...для того, чтобы нанести полякам удар сокрушительный и необходимый, не было ли бы уместно посоветовать его величеству пожаловать <Александру Дюма> именно орден св. Станислава второй степени? Если наши первые французские гении будут награждены царем, то не благоугодно ли было бы видеть их прогуливающимися перед поляками и их друзьями, нося на шее польский орден, пожалованный единственным истинным властителем Польши?» (С. Н. Дурылин. Указ. соч. С. 498). В 1836 г. орденом Станислава третьей степени уже был награжден другой француз — художник Орас Верне.

²² АВПРИ. Ф. Канц. Оп. 469. № 78 (1836). Л. 1—1об., подл. по-фр.

²³ См. примеч. 25.

²⁴ Сходные впечатления вынес из своих поездок во Францию в сентябре 1838 и мае 1839 г. сотрудник III Отделения, чиновник особых поручений при Бенкендорфе А. А. Саттынский; в служебной записке о Франции он говорит: «Трудящийся класс, составляющий большинство нации, делается с каждым днем все более чуждым интересам моральным; убеждения для него ничто, деньги — все, и все думают лишь о том, как бы их заработать. Вот в чем полагаю я немаловажное доказательство того обстоятельства, что умонастроение народа приняло наилучшее направление: во время последнего мятежа революционерам, несмотря на все их усилия, не удалось увлечь толпу за собой...» (ГАРФ.

- Ф. 109. С.А. оп. 4. № 63. Л. 3; подл. по-фр.; под «последним мятежом» подразумеваются республиканское восстание 12 мая 1839 г.).
- ⁴³ АВПРИ. Ф. Канц. Оп. 469. № 66 (1839). Л. 1—2об.; подл. по-фр. Если верить будущему соратнику Дюрана, бонапартисту Круи-Шанелю, это письмо Дюрана к Орлову читал и одобрил принц Луи-Наполеон, через которого оно и было переслано в Петербург (см.: G. Sarrut, V. Saint-Edme. *Biographie des hommes du jour*. P., 1841. T. 5, (t. 2. P. 401).
- ⁴⁴ Восстание под руководством республиканцев Бланки и Барбеса, происшедшее в Париже 12 мая 1839 г. Подробное описание того же бунта Я. Н. Толстым см.: Е. В. Тарле. Указ. соч. С. 585—589.
- ⁴⁵ Сходные цифры приводит в своем донесении Бенкендорфу от 17/29 мая 1839 г. Я. Н. Толстой: «Другое важное наблюдение, невольно бросающееся в глаза, — это то, что Национальная гвардия никогда еще в такой мере не уклонялась и не выкавывала своего нежелания участвовать в подавлении мятежа. Из составляющих ее 60 тысяч, не считая 20 тысяч призываемых в предместьях, с большим трудом удалось собрать три тысячи» — и далее о трусости национальных гвардейцев-буржуа, разбежавшихся при виде ружей (Е. В. Тарле. Указ. соч. С. 587—588).
- ⁴⁶ Сыновья Луи-Филиппа.
- ⁴⁷ Предыдущее министерство, возглавляемое графом Моле, ушло в отставку 8 марта 1839 г., за чем последовал двухмесячный парламентский кризис, разрешившийся тем, что 12 мая новым председателем совета и министром иностранных дел был назначен маршал Сульф, оказавший королю решительную поддержку в подавлении мятежа.
- ⁴⁸ Ср. у Я. Н. Толстого: «Была даже пущен слух, что арестован полковник Водре, но письмо его жены удостоверяет, что он не покидал департамента Côte d'Or» (Е. В. Тарле. Указ. соч. С. 586). *Водре Клод Никола (1784—1857)* — французский офицер, недовольный тем, что старший сын короля, герцог Орлеанский, не сделал его своим адъютантом и потому попытавшийся с помощью своего артиллерийского полка, стоящего в Страсбурге, поднять восстание в пользу племянника Наполеона I, принца Луи-Наполеона. Мятеж, начавшийся 30 октября 1836 г., был тотчас подавлен, а зачинщики арестованы; принц Луи-Наполеон был выслан в Америку, а его сообщники в январе 1837 г. оправданы судом присяжных.
- ⁴⁹ *Гордон (урожд. Бро) Элеонора Мария (1808—1849)* — певица и политическая деятельница, секретный агент Луи-Наполеона; вместе с полковником Водре готовила бонапартистское выступление в Страсбурге (1836), была оправдана судом присяжных и продолжала интриговать в пользу Луи-Наполеона вплоть до революции 1848 г.
- ⁵⁰ Сходным образом описывает ситуацию русской поверенный в делах в Париже П. И. Медем в донесении, адресованном Нессельроде 29 ноября/11 декабря 1839 г.: «Повавчера в столице распространился слух, что Луи-Бонапарт тайно прибыл сюда и что правительство делает все возможное, чтобы его схватить. Появление его уже связывалось заговором, призванным стать началом мятежа, как вдруг выяснилось, что юноша этот не покидал Англии, откуда, однако, продолжает поддерживать деятельные сношения со всем, что праждебно правительству во Франции. Власти получали новые доказательства этих сношений в бумагах, найденных у многих подозрительных личностей, в частности, у владельцев газеты „Капитолий“ и у ее главного редактора Шарля Дюрана, бывшего редактора „Journal de Francfort“» (АВПРИ. Ф. Канц. Оп. 469. № 151 (1839). Л. 64об.—65; подл. по-фр.).
- ⁵¹ *Кост Жак (1798—1859)* — журналист, редактировавший в 1829—1842 г. либеральную газету «Temps», посвященную «прогрессу в сферах политической, научной, литературной и промышленной».
- ⁵² Тьер, поклонник Наполеона, мечтавший о том, чтобы Франция новыми победами воскресила свою былую славу военной державы, и подготовивший перенос праха Наполеона

с острова Святой Елены в Собор Инвалидов (15 декабря 1840 г.), не мог не привлечь сочувственного внимания Дюрана-бонапартиста. Кроме того, Тьер, по-видимому, импонировал агентам русского правительства своим политическим шовинизмом и беспринципностью; так, Я. Н. Толстой, агент III Отделения в Париже, 1/13 сентября 1837 г. писал своему коллеге барону К. Ф. Швейцеру, занимавшему аналогичную должность в Пруссии: Тьер «не придерживается никакой системы, он сторонник власти, в какой бы форме она ни проявлялась: вообще люди высшего ума менее подвержены обольщениям систем; впрочем, такие люди весьма редки» (ГАРФ. Ф. 109. С.А, оп. 4. № 252. Л. 9—9об.; подл. по-фр.).

⁵³ С. Н. Дурьлин. Указ. соч. С. 500.

⁵⁴ См.: Е. В. Тарле. Указ. соч. С. 590. Бонапартисты в этот период вообще деятельно утверждали в умах версию о возможном союзе России с принцем Луи-Наполеоном и о «бонапартизме» Николая I; поддерживавшая принца газета «Соплегсе» писала, например (5 октября 1839 г.), что российский император преклоняется перед Наполеоном и называет Романовых и Бонапартов единственными династиями, способными даровать своим народам славу и величие.

⁵⁵ См.: G. Sarrut, B. Saint-Edme. *Biographie des hommes du jour*. P., 1841. T. 5, pt. 2. P. 383—418.

⁵⁶ АВПРИ. Ф. Канц. Оп. 469. № 151 (1839). Л. 98—98об.; подл. по-фр.

⁵⁷ Тьер, в следующем, 1840, году, возглавивший «кабинет 1 марта», в 1839 г. находился в оппозиции к действующему министерству, во главе которого в начале года стоял граф Моле, а с мая — маршал Суэйт.

⁵⁸ АВПРИ. Ф. Канц. Оп. 469. № 151 (1839). Л. 366—369об.; подл. по-фр. Французский посол в России П. де Барант в донесении министру иностранных дел Суэльту от 15 января 1840 г. уточнял, однако, ссылаясь на самого российского вице-канцлера, что разрыв денежных отношений произошел не сразу: Г-н Нессельроде не отрицает, что г-н Дюран, перейдя от редактирования «Journal de Frankfort» к редактированию «Капитолия», продолжал получать деньги от русской полиции, но он увернет, что выплаты эти прекратятся задолго до ареста Дюрана» (Archives du Ministère des Affaires étrangères. Paris. *Correspondance politique, Russie*. T. 196. Fol. 22 verso — 23).

⁵⁹ См.: С. Н. Дурьлин. Указ. соч. С. 558.

⁶⁰ См.: АВПРИ. Ф. Канц. Оп. 469. № 150 (1841). Л. 48—49, 77—80; донесения Палея Нессельроде от 16/28 января и 1/13 февраля 1841 г. В «Bibliographie de la France» за 1841 г. такая брошюра не значится; однако заметка о Круи-Шанеле, включающая в себя компрометирующие сведения о якобы имевших место сношениях принца Луи-Наполеона и императора Николая (при посредничестве Дюрана) вошла в очередной том «Биографий» (G. Sarrut, B. Saint-Edme. *Biographie des hommes de jour*. T. 5, pt. 2), объявленный в «Bibliographie de la France» 17 июля 1841 г.

⁶¹ ГАРФ. Ф. 109. С.А, оп. 4. № 194. Л. 56; подл. по-фр. (донесение Я. Н. Толстого Бенкендорфу от 1/13 октября 1842 г.). В библиографическом указателе французской периодической печати (E. Hatin. *Bibliographie historique et critique de la presse périodique française*. P., 1866) такое издание не значится.

⁶² См.: С. Н. Дурьлин. Указ. соч. С. 558.

⁶³ ГАРФ. Ф. 109. Оп. 223, № 5. Л. 119об.—124.

⁶⁴ Имеется в виду Я. Н. Толстой; его донесение по этому поводу см.: Е. В. Тарле. Указ. соч. С. 590—592.

Рассказ Лескова и «миф 1812 года»

Р. Г. Лейбов (Тарту)

Из этих рассказов только немногие имеют элемент чудесного — в смысле сверхчувственного или таинственного. В прочих причудливые или загадочные основания <...> истекают из свойств русского духа и тех общественных веяний, в которых для многих, и в том числе для самого автора <...> заключается значительная доля странного и удивительного.

Н. С. Лесков. Предисловие к сборнику «Святочные рассказы»¹

I

Рассказ Н. С. Лескова «Зверь» был впервые опубликован в «Рождественском приложении» к «Газете А. Гатцука» 1883 г., а затем вошел в сборник Лескова «Святочные рассказы» (1886 г.). Год написания важен, поскольку события 1812 г. были в центре газетных и журнальных публикаций в связи с 70-летием Отечественной войны в 1882 г. Однако, рассказ Лескова привлек наше внимание именно тем, что ни хронологически (время действия), ни сюжетно он к событиям 1812 г. как будто не имеет никакого отношения.

Как отмечает Х. Маклейн, «„Зверь“ <...> воспроизводит основную тему диккенсовской „Рождественской песни“ (Christmas Carol): моральное преобразование злого человека под психологическим воздействием, связанным с Рождеством»². Напомним кратко сюжет рассказа, разбитого, как это часто бывает у Лескова, на короткие главы и ведущегося от 1-го лица.

Действие разворачивается во время детства повествователя в имении его дяди, куда мальчик попадает на Рождество один (его отец находится в служебной командировке, мать едет к отцу, поручая пятилетнего мальчика своей сестре). Дядя, сообщает повествователь, «был очень богат, стар и жестоко»³ (в образе дяди отразились реальные черты дяди Лескова М. Страхова). Жестокость и страх образуют атмосферу дядиною имения; лесковский повествователь придает образу inferнальные черты (япрочем, не педалируя их), описывая «Эолову арфу» в доме дяди:

В доме все не любили эту арфу и думали, что она говорит что-то такое вездешнему грозному господику и он не смеет ей возражать, но оттого становился еще немилосерднее и жесточе... Было несомненно примечено, что есан ночью срывается буря и арфа на башне гудит так, что звуки долетают через пруды и парки в деревню, то барин в ту ночь не спит и наутро <...> отдает какое-нибудь жестокое приказание <...> (261).

В конце 2-й главы читатель получает сигнал того, что сейчас начнется главное действие — дважды употребляется слово «зверь», стоящее в заглавии рассказа:

В обычаях дома было, что там <...> никакая вина не прощалась. Это было правило, которое не изменялось, не только для человека, но даже и для явера <...>. Оттого в доме <...> всегда царил безотрадная унылость, которую с людьми разделяли и явери (261—262).

Дядя — большой любитель псовой охоты, в том числе — медвежьей. Из захваченных на охоте медвежат молодой доезжачий Фералонт (Храпонт или Храпощка по «простонародному» произношению) отбирает обычно одного, самого «умного» и «благонадежного», которому позволено жить на воле до тех пор, пока он ведет себя смиренно и не трогает «ни кур, ни гусей, ни телят, ни человека» (263). Медведь, нарушивший «правила общежития», обрекается на казнь: его держат некоторое время в яме, а потом травят специальными «медвежьими собаками» (или «пьявками»); если же медведю удастся уйти от собак, его убивают из засады стрелки.

Как раз на Рождество назначена травля провинившегося медведя, носящего, как говорит рассказчик, «испанскую кличку Сганарель» (264). Сганарель отличается исключительным умом и живет на воле уже 5 лет, но в конце концов и он начинает «шалить» (действуя по принципу градации: сперва отрывает гусю крыло, потом переламывает хребет жеребенку и, наконец, калечит слепого старика и его поводыря).

Храпон, жалея Сганареля, все же подчиняется воле барина и отводит «друга»-медведя в яму; он рад, что барин не назначил его в засаду и говорит сестре, что в таком случае «лучше бы сам всякие муки принял, но в него ни за что бы не выстрелил» (267).

Эти слова доходят до барина, и Храпон назначается в засаду.

Гости, съехавшиеся в дом дяди на Рождество, отправляются глядеть на травлю. Умный Сганарель ни за что не хочет идти из ямы, хотя его и пытаются выгнать оттуда холостыми выстрелами и горячей соломой. В конце концов опять прибегают к помощи Фералонта, который выводит Сганареля из ямы и снова отправляется в засаду.

За лапу Сганареля зацепилась веревка, привязанная Храпоном к бревну, по которому они со Сганарелем выбирались из ямы; стремясь избавиться от веревки, Сганарель раскручивает бревно и сокрушает им всех спущенных на медведя собак-«пьявок». Затем веревка обрывается, бревно сшибает сошки, с которых должен был прицелиться напарник Храпона Флегонт, а Сганарель, перекувыркнувшись, попадает к Храпону и собирается на радостях лизнуть друга. В это время Флегонт все-таки стреляет, но попадает не в медведя, а в Фералонта, ранив его в руку навывлет. Сганарель убегает в лес.

Дядя назначает на завтра охоту на бежавшего медведя, велит обложить лес. Дети ждут распоряжений о Храпоне, который не пустил при встрече со Сганарелем в ход охотничьего ножа и «не хотел поднять своей руки на своего косматого друга» (276).

Все предвидят для Феропонта наказание и в страхе замолкают, что еще сильнее раздражает дядю. Чтобы разрядить зловещее молчание, приехавший на Рождество старик-священник о. Алексей обращается к детям с разъяснением смысла славянского рождественского песнопения «Христос рождается». Разъяснение переходит в проповедь, под воздействием которой плачет и преображается жестокий помещик. (По замечанию Маклейна, это, как и у Диккенса, «the most questionable part of „The Wild Beast“»¹.)

Дядя велит позвать Феропонта и объявляет ему о своем прощении:

— Ты любил зверя, как не всякий умеет любить человека. Ты меня этим тронул и превзошел меня в великодушьи. Объявляю тебе от меня милость: даю вольную и сто рублей на дорогу. Иди куда хочешь (278).

Сганареля тоже прощают и не отыскивают. Дядя проводит остаток своей жизни в Москве, занимаясь благотворительностью, в чем ему помогает Феропонт, отказавшийся от вольной и ставший верным слугой, а затем и камердинером дяди, который называет его в шутку «укротитель зверя». На этом заканчивается рождественский рассказ Лескова.

II

Х. Маклейн предлагает остроумную интерпретацию «Зверя», согласно которой человеческие конфликты в рассказе соотносятся с основами христианской теологии. Хозяин, согласно этой интерпретации, представляет собою фигуру «злого Бога» (Иеговы Ветхого Завета); Сганарель — «человека с маленькой буквы», грешного, но способного любить и достойного любви; наконец, Феропонт — Иисуса как посредника между Богом и человеком, своей добровольной жертвой и любовью дарующего человеку (у Лескова — медведю) жизнь².

Нам представляется, что эта попытка связать лесковский рассказ с христианской догматикой (актуальная в связи с «рождественским» колоритом повествования) должна быть дополнена краткими соображениями о идеологической конструкции рассказа.

Заглавие рассказа многозначно, как и процитированная нами заключительная фраза. Эта многозначность отражает культурную амбивалентность понятия «зверь». С одной стороны, «зверь» — часть природы, мира, противопоставленного цивилизации, и в руссоистской концепции, столь влиятельной в русской культуре XIX в., получающего устойчиво положительную оценку. С другой стороны, «зверь» — традиционная культурная метафора, имеющая универсальный характер и столь же устойчиво отрицательную оценку³. Эти две концепции сосуществуют и взаимодействуют в рассказе.

Феропонт — «укротитель зверя» и тогда, когда дрессирует медведя (здесь важна подчеркнутая включенность медведя в социальную жизнь — он не только марширует с палкой, но и с удовольствием таскает на мельницу

вместе с мужиками тяжелые мешки с мукой), и тогда, когда примером своей дружбы со зверем обращает хозяина от социальной жестокости (выраженной в рассказе нагнетанием мотивов власти, страха и наказания) на путь естественной любви и дружбы (в начале рассказа Ферапонт описан как «хозяин» и одновременно «друг» Сганареля, в конце — как «слуга» и «друг» барина) *.

Эпиграф к рассказу (из Жития Св. Серафима) — «И звери внимаху святое слово» — обозначает тему снятия противопоставления социального и природного. Медиатором здесь служит Слово — то есть заветы Христа (ср. описание сомнений маленького героя рассказа, можно ли молиться за обреченного на казнь Сганареля, и ссылку на Ноев ковчег как пример возможности спасения зверей *).

Конфликт «Зверя», таким образом, — не конфликт «Природы» и «Цивилизации», а конфликт «социального» и «природного» зла, «силы» с одной стороны (как мы говорили, зло получает и «сверхъестественную» мотивировку) и христианского Слова, завершающийся, как и положено в рождественском рассказе, апофеозом Слова, победой Прощения над Виной. Главным объектом внимания здесь конечно является не «природное», а «социальное»; заметим, что «социальное» зло вовлекает в свою орбиту даже животных (ср. описание собак-«пьявок» как врагов медведей, а также охоту как главный атрибут дядиного мира; если у Толстого в «Казаках» изображено «естественное» отношение казаков к войне как к охоте, то Лесков, напротив, изображает охоту как войну).

Твердости, жест/о/кости, мужественности (в мире природном или в мире человеческом) противопоставлены мягкость и милосердие (ср. эпиграф из Лао-Цзы в повести «Скоморох Памфалон»: «Слабость велика, сила ничтожна», 8, 174).

Можно говорить о тернарной (а не бинарной, как у Толстого) идеологической схеме лесковского рассказа:

<i>природа</i>		<i>цивилизация</i>
естественное зло	«сила»	социальное зло
	христианство	
	добро	
	(«слабость»)	
	пример (Ферапонт)/слово (Священник)	

Это представляется нам особенностью не только рассматриваемого текста, но и лесковской картины мира; ср. «периферийность» Лескова в бинарной — в смысле К. М. Лотмана — русской культуре XIX века.

III

Возникает естественный вопрос: при чем тут 1812 год? Здесь необходимо сделать некоторое методологическое отступление. «Осевое» для русской культуры XIX в. положение 1812 г. выразилось, в частности, в обилии как будто бы случайных и немотивированных упоминаний Отечественной войны в самых разных текстах классического века русской литературы. Это часто напрямую связано с так называемым «наполеоновским мифом» (в частности, у Достоевского); однако и сам «наполеоновский миф» в России представляется нам не отражением французского (или немецкого) «наполеоновских мифов», а интегральной частью того, что мы рискнули бы назвать «мифом 12-го года». Именно этот миф — а точнее, его рождение и риторическое оформление летом-зимой 1812 года и является предметом нашего интереса.

Наш подход к лесковскому тексту в значительной степени противоположен интертекстуальному подходу (или, точнее — дополнителен по отношению к нему), хотя может показаться сходным. Представление об интертекстуальном измерении произведения уподобляет текст принимающему устройству, которое может быть настроено (читателем/интерпретатором) на разные «волны». Реальный смысл текста раскрывается в совокупности его потенциальных взаимодействий с другими текстами того же автора (классический объект в исследованиях русской литературы — лирика Мандельштама) или других авторов (классический объект — «Доктор Живаго» Пастернака).

Мы предполагаем, скорее, подход, обозначенный в работах В. Н. Топорова и других исследователей Тартуско-московской школы, рассматривающих «петербургский текст» в русской литературе и «петербургский миф» (в этом значении слово «миф» и употребляется нами выше). «Петербургский миф» не содержится (не «изложен») ни в одном тексте, но он присутствует в разных текстах, как анаграммированная разгадка в загадке, и может быть реконструирован по их корпусу.

Большие исторические события (вернее, их смыслы, как они открываются современникам и потомкам в текстах самых разных жанров) отбрасывают тени далеко вперед. Астрономы судят о «первовзрыве» по структуре «стабильного» космоса — так же и смысл события можно искать не только в центре «взрыва» (когда язык описания вырабатывается и наиболее динамичен), но и на «периферии» (ср. однако сказанное в начале о возможной актуализации событий 1812 г. в памяти современников в связи с юбилеем 1882). При этом подходе взгляд определяется спецификой избранного объекта: в центр помещается не отдельный литературный текст, а миф («петербургский», организованный в значительной степени петровскими реформами, или связанный с 1812 годом и в значительной степени «московский»)

Наша дальнейшая задача — не интерпретация рассказа Лескова (пути ее мы попытались наметить выше), как при интертекстуальном подходе, а обнаружение следов «мифа» (если принять гипотезу о его присутствии в лесковском тексте).

IV

1. *Реалии 1812 года* связаны в «Звере» с двумя персонажами¹¹. Один из них весьма важен для сюжета рассказа, другой — абсолютно периферичен в сюжете, но значим в персонажной структуре. Первый — священник о. Алексей «с бронзовым крестом двенадцатого года» (277). Наперсный крест — «нормальный» атрибут православного священнослужителя — заменяется здесь воинской наградой. Как мы помним, именно под воздействием проповеди священника преобразуется помещик. Воинский атрибут у Лескова становится атрибутом религиозным. В связи с этим необходимо вспомнить, что война 1812 года изображалась современниками не просто как священная, но как апокалиптическая битва — война с Антихристом.

Апокалиптическая риторика 12-го года была специально рассмотрена в книге Б. М. Гаспарова¹². В связи с нашим предметом отметим тему апокалиптического зверя в поэзии (Державин), церковных и светских риторических жанрах и публицистике 1812-го года (подробнее об этом см. ниже).

Второй персонаж — камердинер дяди Жюстин (или Устин Петрович), старичок «из пленных французов двенадцатого года» (267 — обратим внимание на совпадение формулировок). Он является «связанным» персонажем в повествовании (упоминается только при упоминании дяди) и выполняет обычные камердинерские функции посредника. Существенно при этом, что Жюстин является функционально «двойником» двух других персонажей рассказа: именно его после его смерти заменяет в камердинерской должности Феррапонг; кроме того, как и Сганарель, он является пленником (ср.: «из числа п л е н н ы х медвежат отбирали одного» — 263).

2. *Пленный медведь* носит имя не испанское, как замечает рассказчик (ложная атрибуция — обычный привлечения внимания), а итальянское, но заимствованное (скорее всего, по наблюдению Х. Маклейна, из «Смешных жеманниц» Мольера) во французском варианте.

«Природно-культурной» двойственности Сганареля, о которой шла речь выше, соответствует его «национальная» двойственность. Русский «тотем» (по выражению М. Эпштейна) наделяется французским именем. В связи с этим вернемся к теме зоологической символики 1812 года. Образ апокалиптического Зверя легко трансформировался в метафорического «хищника»¹³:

Как тигр, алчною разъяренный,
В Россию ворвался;
Со скрежетом зубов чрез холмы, доли рыщет,
Как вепрь очни грозит, как змий прельщеньем свищет <...>¹⁴
(Ф. Иванов. Песнь великому вождю героев.)

О русская земля! ты век не производишь
Ни тигров яростных, ни алчных крови львов¹⁵.
(А. Воейков. К отечеству)

или басенного Волка у Крылова («Волк на псарне», «Волк в овечьей шкуре»). Характерно, что в последнем случае сюжет особенно близок к лесковскому:

конфликт русской и французской культур (для Крылова, как и для Федора и Сергея Глинок, антифранцузская пропаганда 1812 года была продолжением борьбы с галломанией) кодируется как вторжение зверя в человеческий мир (ср. общий мотив покушения на скот)

В связи с этим можно вспомнить лубочную картинку 1812 года, изображающую войну как охоту на Наполеона. Старая метафора «война=охота» актуализировалась в 1812 году в связи с оснащением отрядов крестьянского ополчения. Ср. в романе Загоскина «Рославлев»:

- <...> что мы, с кулаками, что ль пойдем?
 — Да с чем попало, — отвечал Буркин. — У кого есть ружье — тот с ружьем, у кого нет — тот с рогатиной¹⁶.
 — Да где у нас штыки-то?
 — Вот еще что? А чем рогатина хуже штыка?
 — И, конечно, не хуже, — подхватил сотенный начальник. — Бывало, хвятишь медведя под лопатку, так и он долго не повернется; а какой-нибудь поджарый француз...¹⁷

Та же метафора охоты, распространенная на генерализованное описание войны 1812 года, активно использовалась в «Войне и мире» Толстого. Говоря о наступлении французов, Толстой развивает «механистическую» метафору (сталкивающиеся армии уподобляются двум шарам разной массы); но, переходя к описанию второго этапа войны (2-я часть 4-го тома), он явно предпочитает метафору охоты (ее введение переключается с описанием охоты в IV–VI главах 4-й части 2-го тома):

Подбитый зверь под Бородиным лежал там где-то, где его оставил отбежавший охотник; но жив ли, силен ли он был, или он только притамас, охотник не знал этого. Вдруг посыпался стон этого зверя (IV, 2, II).

Он <Кутузов. — Р. А.>, как опытный охотник, знал, что зверь ранен <...> (IV, 2, XVII).

Положение всего <французского. — Р. А.> войска было подобно положению раненого животного, чувствующего свою погибель и не знающего, что оно делает <...> Шорох Тарутинского сражения спугнул зверя, и он бросился вперед на выстрел, добежал до охотника, вернулся опять назад и, наконец, как всякий зверь, побежал назад, по самому невыгодному, опасному пути, но по знакомому, старому следу (IV, 2, X)¹⁸

В концепции рассказа Лескова, которую мы попытались реконструировать выше, можно увидеть параллель к пронизывающей мироощущение людей 1812 года двойственности в отношении к неприятелю, связанную с разными вариантами осознания глубинного билингвизма собственной культуры.

Наполеоновские обертоны можно различить и в единственной детали туалета Станареля — шляпе, которую медведь с удовольствием носит и даже надевает, выходя из ямы на кажущуюся неминуемой гибель. Правда, это не треуголка, а обычная мужичья шляпа, но украшенная воинским атрибутом: «павлиньим пером или <...> соломенным пучком вроде султана» (265).

Наконец, сама яма, западня, из которой Сганареля выгоняют горячей соломой в этом контексте начинает ассоциироваться с горячей Москвой, единственный исход из которой для Бонапарта — гибельное отступление [одновременно яма проецируется на «адскую бездну» — неперенный финал Наполеона в патристической лирике 12-го года, ср. также к мотиву ямы:

Сей царь земли, сей бог побед,
В ров гибели, для нас нрытьей,
С высот честей своих падет¹⁹.

(М. Милонов. К патристам).

Разумеется, эти параллели не работают на сюжетном уровне (Сганарель — «пленный», а не завоеватель, и в этом смысле его сюжет — скорее сюжет «Мцыри»; напомним, однако, что и тема пленника складывалась в русской литературе под воздействием мифа Св. Елены²⁰; к теме низложенного владыки ср. сравнение Сганареля с Королем Лиром). Для нас важно другое — насыщение текста деталями, соотносимыми с 1812 годом, бриколаж этих мотивов и деталей позволяет нам рассматривать лесковский рассказ как часть «текста 12-го года»²¹.

3. *Москва и Петербург*. Петербург в тексте не упомянут ни разу; можно, однако, обнаружить петербургский прототип страшного дядиноного дома:

В имени дяди был огромный каменный дом, похожий на в а м о к. Это было претенциозное, но некрасивое и даже уродливое двухэтажное здание с круглыми куполом и с башней, о которой рассказывали страшные ужасы. Там когда-то жил сумасшедший отец нынешнего помещика <...> это также почему-то считалось страшным; но всего ужаснее было то, что наверху этой башни <...> была устроена так навываемая «Золова арфа» (261).

Этот прототип — Михайловский (Инженерный) замок — отыскивается в другом лесковском свиточном рассказе, «Привидение в Инженерном замке»:

В Петербурге во имени многих <...> худю славою долго пользова-лось характерное здание бывшего Павловского дворца, известное нынче под названием Инженерного замка. Таинственные явления, приписываемые духам и привидениям, замечал здесь почти с самого основания замка. Еще при жизни императора Павла тут, говорят, слышал голос Петра Великого, и <...> сам император Павел видел тень своего прадеда. <...> Словом, дом был страшен потому, что там жил или по крайней мере являлись тени и приидения и говорил что-то страшное, и вдобавок еще сбывающееся (110—111).

В этой перспективе неслучайной деталью представляется и дядина табакерка с портретом Павла I, появляющаяся в кульминационный момент повествования, когда дети и священник с замиранием сердца ждут жестокого приговора над Фералонтом.

Вообще, атрибуты дядиноного мира, предметы, окружающие его, указывают на Петербург и на XVIII век: вольтеровские кресла, декоративные детали одежды и охотничьего снаряжения²². Оружие дядиных охотников («шведские Штрабусы, немецкие Моргенраты, английские Мортимеры и

варшавские Колеты» — 269), согласно комментариям Б. Я. Бухштаба (544), также «арханчно» для изображенной эпохи (упоминаются европейские мастера XVI—XVIII вв.).

«Петербургский» колорит усадьбы контрастирует с Москвой, куда отправляется преображенный барин вместе с Ферапонтом (они оба, сообщает рассказчик, похоронены на Ваганьковском кладбище). Движению героев из «Петербурга» в Москву параллельно преображению барина из «Павла I/Александра Павловича» в «Александра Павловича/Феодора Кузьмича» (в связи с «павловско-александровской» темой ср. упоминание безумного отца дяди).

Противопоставление Москвы и Петербурга, сопутствовавшее оформлению «петербургского мифа», актуализировалось в 1812 г. в связи с оккупацией и пожаром Москвы. М. А. Волкова тогда же так сформулировала противопоставление двух столиц:

Он <Бонапарт.— Р. А.> знает, что в России огромное значение имеет Москва, а блестящий, нарядный Петербург почти то же, что все другие города в государстве²¹.

Еще в начале XIX в., за несколько лет до войны, Москва в восприятии современников — город, причудливо сочетающий старинные русские и «новомодные» европейские черты; пропитанный французской салонной культурой; наполненный французскими эмигрантами, торговцами и учителями; в литературной борьбе — оплот «карамзинистов» (в противоположность официально-бюрократическому петербургскому патриотизму «Беседы»). Все дальнейшее развитие «петербургского мифа» происходит на фоне резко изменившейся функции Москвы: после 12-го года она воспринимается как «подлинно-русский» всесословный город (vs. «немецко-чухонский» светско-бюрократический Петербург), город-жертва, подобно Фениксу возродившийся из пепла (последнее важно для консервативных утопий более позднего времени, в формировании которых определенную роль играли «люди 12-го года» — ср. близость Ф. Глинка и кружка «Москвитянина» в 30—40-е гг.).

После 1812 года — и в значительной степени под его воздействием — переформулируется противопоставление двух столиц; поэтому мы сочли необходимым включить «московско-петербургскую» коллизии рассказа Лескова в этот обзор мотивов «мифа 1812-го года».

4. Чудо. Сюжет «Зверя» — чудесное преображение грешника, победа Слова над Силой. Сюжет «мифа 1812 года» — тоже рассказ о чудесном избавлении ценой страшной жертвы, результатом чего должно стать полное преображение мира; ср. в стихотворении Воейкова 1812 года:

Да будет целый мир единое семейство!
Да обнимаются, как братья, царя!²²

(легко заметить воздействие этих настроений на политику Александра I в «Священном Союзе» — см. об этом в упоминавшейся книге Б. М. Гаспарова).

Заметим, что апокалиптическая картина будущего мира имплицировала актуальную для нашей темы «зоологическую» символику («агнец, победивший змия» и «агнец рядом со львом»). Для анализа лесковского рассказа важен и «внутренний» аспект этой утопии: у многих современников 1812 г. в представление о будущем преобразении мира входило освобождение крестьян. Сама война могла описываться как восстание против тирании (Ф. Глинка, Милонов). «Народ просит воли, чтоб не потерять вольности», — формулирует Ф. Глинка в «Письмах русского офицера»². То, что эти надежды не были оправданы после войны, послужило, как известно, одним из импульсов формирования декабристской оппозиции (ср. грибоедовский замысел трагедии о 1812 годе, где главный герой — крепостной воин, который не может перенести возвращения в рабское состояние и кончает с собою после войны).

Можно говорить об антонимии лесковского рассказа и исторического сюжета: Александр не дает воли народу, победившему врага/ Барин дает волю слуге возлюбившему зверя, «как не всякий может любить человека»³. В этом смысле «Зверь» в рамках жанра рождественского рассказа реализует нереализованное историей, но заложенное в сюжет «мифа 1812 года» чудо⁴, перенося героев как бы из XVIII века в 1861 год⁵.

«Миф 1812 года» — не только повествование о чудесном избавлении от неприятеля, но и повествование об обретении национальной идентичности. Принадлежа дворянской культуре, определившей развитие всей русской культуры XIX в., он отражал не «реальность факта», а «реальность сознания»⁶. Замечательно, что рассказ Лескова воспроизводит сюжетно-персонажную схему мифа 1812 года, в которой присутствуют три участника, попарно вступающие в отношения синонимии; начальная ситуация характеризуется взаимным противопоставлением двух таких синонимических пар; конечная — исключением одного из персонажей и установлением третьей синонимической пары:

барин = медведь («зверь»)
медведь = слуга («дружба»)

дворяне = французы (франц. культура)
французы = «народ»⁷ (противники
«петербургского» государства)

барин = слуга («дружба»)

дворяне = народ (единая
«московская» всесословная русская
культура)

V

Мы несколько не утверждаем, что Лесков каким-либо образом проецировал сюжет своего рассказа на историю 1812 года. Более того — мы уверены в противоположном. Этот сюжет хорошо вписывается как в жанровую традицию рождественского рассказа, так и в общий сюжет русской прозы XIX в.⁸ Наши построения базировались на другом предположении: то, что

мы назвали «мифом 1812 года» явилось важной составляющей всего этого сюжетного пространства и опосредованно запечатлелось в «Звере». Нашей целью было не столько проанализировать рассказ Лескова, сколько привлечь внимание к смысловым потенциям противоречивого, насыщенного и полного «странными сближениями» языка современников Отечественной войны.

Примечания

- ¹ Полн. собр. соч. Н. С. Лескова. Т. 18. СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1903. С. 5. Здесь и далее *р а з р ы д а* в цитатах принадлежит нам; *курсив* — авторский.
- ² Hugh McLean. Nikolai Leskov: The Man and His Art. Cambridge: Mass; London, 1977. P. 385.
- ³ Н. С. Лесков. Собр. соч. М., 1958. Т. 7. С. 260. Далее ссылки на это издание даются в тексте (в скобках указывается страница 7-го тома этого издания или, при ссылках на другие тома, том и страница через запятую).
- ⁴ Нами в дальнейшем не рассматривается явная связь лесковского рассказа с реконструированным В. Н. Топоровым и Вяч. Вс. Ивановым мифом о поединок Бота-Громовержца и его противника [см.: Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). М., 1965]. Ср в связи с этим кроме приведенного места эпизод, в котором дядя «равняет мужество» мальчика: «<...> один раз, когда мне было три года и случилась страшная гроза, которой я боялся, он выставил меня одного на балкон и впер дверь, чтобы таким уроком отучить меня от страха во время грозы» (261). В связи с этим неслучайно антагонистом дяди выступает медведь [о связи медведя с Волосом/Велесом см.: Б. А. Успенский. Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982. С. 99—112]. Характерно, что в рассказе оказывается д в а ж д ы табуированным имя дяди Лескова — Михаил: «дядя» в «Звере» остается безымянным, а медведь, что специально оговорено рассказчиком, носит другое имя (о контаминации Николая и Михаила см. указ. работу Б. А. Успенского, с. 18—30). Ср. также х р о м о т у дяди в заключительной сцене («громовержец» закономерно обменивается атрибутами с «противником», поскольку лесковской рассказ инвертирует финал мифа).
- ⁵ Hugh McLean. Op. cit. P. 386.
- ⁶ Hugh McLean. Op. cit. P. 388.
- ⁷ Можно говорить о своеобразной борьбе метонимического и метафорического концептов в русской культуре. Для Достоевского более актуальным будет второй, для раннего Толстого — первый. У позднего Толстого доминирует метафорическое толкование понятия; напомним, что в конце 80-х гг. намечается сближение Лескова с Толстым и у Лескова появляются формулировки типа: «<христианство> ставит его господином над зверем, живущем в самом человеке» («Невинный Пруденций (легенда)», 9, 78).
- ⁸ Церковнославяно-русской каламбур в слове «укротитель», конечно, неслучаен у Лескова с его любовью к языковым играм, основанным на столкновении культурных контекстов.
- ⁹ Как известно, ветхозаветная история Потопа толкуется как аллегория Нового Завета.
- ¹⁰ Напомним, что «преступление» Станареля заключается в том, что он начинает проявлять свою медвежью силу, бросая таким образом вызов власти помещика.
- ¹¹ Несомненно, эти реалии выполняют функцию временных маркеров действия «Зверя», относя его к 40-м годам. Нам, однако, кажется, что только к этому их роль сведена быть не может.
- ¹² Б. М. Гаспаров. Повитический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. Wien, 1992. С. 83—117 (Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 24).

- ¹¹ Эта обривность связана с одической традицией XVIII века. О связи патриотической лирики Отечественной войны с этой традицией см. в упомянутой работе Б. М. Гаспарова.
- ¹² Повты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 342 («Библиотека поэта», Большая серия).
- ¹³ Там же. С. 271.
- ¹⁴ М. Н. Загоскин. Рославлев, или Русские в 1812 году. М.: Гослитиздат, 1955. С. 157.
- ¹⁵ Там же. С. 255—256.
- ¹⁶ Непосредственно к лесковскому сюжету ср. в IX гл. 4-й части 4-го тома «Войны и мира»: «В середине ночи солдаты пятой роты услышали в лесу шаги по снегу и треск сучьев.
— Ребята, ведмедь, — скавал один солдат. Все подняли головы, прислушались, и на леса, в яркий свет костра, выступили две державшиеся друг за друга, странно одетые человеческие фигуры.
Это были два прятавшиеся в лесу французы».
- ¹⁷ Повты 1790—1810-х годов. С. 530.
- ¹⁸ К теме медведя-пленника ср., помимо «Дубровского» (знаменательное соединение мотивов русско-французской диалогии, жестокого барина-охотника, «пленного» медведя как орудия испытания героя и пожара), также знаменитого по полемике Вяемского с Пушкиным медведя из «Цыган».
- ¹⁹ Еще одна деталь этого рода — описание исключительно суровой зимы (таким образом мотивируется решение матер повествователя отправиться к мужу без мальчюка), отсылает одновременно к жанровым клише рождественских рассказов и к обязательным для рассказов об Отечественной войне описаниям зимы 1812 года.
- ²⁰ «Экзотические» детали одежды и туалета XVIII века — обязательный элемент исторической прозы следующего столетия начиная с пушкинской эпохи («Пиковая дама»). Этому, несомненно, способствовали резкие перемены в одежде дворян в начале XIX века.
- ²¹ Грибоедовская Москва в письмах М. А. Волковой к В. И. Ланской. / Пер. с фр. и предисловие М. Свистуновой // Вестник Европы. 1874. Кн. 8 (Август). С. 595.
- ²² Повты 1790—1810-х годов. С. 275.
- ²³ Ф. Н. Глинка. Письма русского офицера. М., 1985. С. 148.
- ²⁴ Если вспомнить тексты, прямо касающиеся 1812 г., на память, конечно, прежде всего приходит толстовской Платон Каратаев, любившей всех (включая Пьера, зверей и врагов-французов) «однаковой любовью».
- ²⁵ К «инверсивности» финала — ср. примеч. 3.
- ²⁶ Ср. соотношение тех же эпох в посвящении «Тупейного художника» (с его крайне — и намеренно — запутанной хронологией) «Святой памяти благословенного дня 19-го февраля 1861 г.» (220).
- ²⁷ Этим утверждением вовсе не снимается вопрос об отражении 1812 г. в недворянской культуре (городской и сельской, духовном красноречии и т. д.), а лишь конкретизируется наша точка зрения. Для 1812 года, напротив, в высшей степени характерно интенсивное взаимодействие разных субкультур.
- ²⁸ Понятие «народ» (vs. дворяне) активно используется в языке 1812 года. Синонимия «интервенции» и «бунта» в сознании дворян, переживающих вторжение Наполеона, рассматривается нами в другой части работы.
- ²⁹ См. об этом: Ю. М. Лотман. О сюжетном пространстве русского романа XIX столетия // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 746. 1987 (=Труды по знаковым системам. XX). С. 102—114.

Три смерти (Иван Ильич, Андрей Фокич, Анна Ивановна)

О. А. Лекманов (Москва)

Борису Михайловичу Гаспарову

В зависимости от желания и настроения читателя повесть Льва Толстого «Смерть Ивана Ильича» может интерпретироваться двойко. Первая интерпретация: жизнь человека бессмысленна, потому что заканчивается смертью и со смертью [«Что это? Неужели правда, что смерть? И внутренний голос отвечал: да, правда. Зачем эти муки? И голос отвечал: а так, ни зачем» (Толстой 1964: 108—109)]. Вторая интерпретация: жизнь человека осмысленна, потому что не заканчивается смертью и со смертью [«Где она? Какая смерть? Страху никакого не было, потому что смерти не было» (Толстой 1964: 115)]¹.

Русская литература XX века с ее напряженным интересом к тайне смерти и поисками путей преодоления смерти, восприняла как родственные себе обе намеченные интерпретации. В чем легко еще раз убедиться, рассмотрев фрагменты двух ключевых отечественных романов нынешнего столетия, восходящие к одному и тому же эпизоду «Смерти Ивана Ильича».

Вот этот эпизод, в котором описано начало ракового заболевания главного героя повести Толстого: «Раз он влез на лесенку, чтобы показать непонимающему обойщику, как он хочет драпировать, оступился и упал, но, как сильный и ловкий человек, удержался, только боком стукнулся об ручку рамы» (Толстой 1964: 77).

А вот эпизод романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита», представляющий собой пародийный парафраз (у Толстого удар боком, у Булгакова — задом) только что процитированного эпизода «Смерти Ивана Ильича»: «Тот <...> повернулся и ловко подал ему один из темных дубовых низеньких табуретов <...> Буфетчик вымолвил: — Покорнейше благодарю, — и опустился на скамеечку. Задняя ее ножка тотчас и с треском подломилась, и буфетчик, охнув, пребольно ударился задом об пол» (Булгаков 1988: 475). Учитывая указанную параллель с произведением Толстого, рискнем предположить, что именно это, предательски спровоцированное нечистой силой падение, послужило причиной заболевания буфетчика Сокова и его смерти «от рака печени» (Булгаков 1988: 477).

Там, где у Толстого «ручка рамы», у Булгакова — «низенький табурет». Однако в «Смерти Ивана Ильича» фигурирует и «низенький пуф»

(Толстой 1964: 62), на который никак не может удобно усесться один из персонажей. Повесть Толстого и сцену из романа Булгакова, описывающую визит Сокова к дьяволу, сближает еще целый ряд общих мотивов.

Прежде всего, само имя отчество буфетчика — «Андрей Фокич» звучит сходно с именем отчеством героя произведения Толстого — «Иван Ильич». Но этого мало: фамилия «Соков» является «усеченным вариантом» фамилии эпизодического персонажа «Смерти Ивана Ильича» — «буфетчика Сокова» (Толстой 1964: 62).

После посещения Воланда и зловещих предсказаний сатаны буфетчик спешит к знаменитому врачу Кузьмину, который велит Сокову «завтра же дать мочу на анализ» (Булгаков 1988: 481). Саркастическое изображение бесполезного визита Ивана Ильича к знаменитому врачу, полагающему, что «исследование мочи» пациента «может дать новые улики» (Толстой 1964: 83), есть и в повести Толстого¹. А мотив «мертвых глаз» сестры милосердия, привидевшейся булгаковскому знаменитому врачу Кузьмину (Булгаков 1988: 483), вероятно восходит к следующему фрагменту «Смерти Ивана Ильича»: «Тебе не видно — он мертвый человек, посмотри его глаза» (Толстой 1964: 89).

Упоминается у Толстого (Толстой 1964: 98) и вошедшая в поговорку булгаковская «осетрина» (второй свежести) (Булгаков 1988: 474).

К опознанию реминисценции из «Смерти Ивана Ильича» Булгаков ненавязчиво готовит внимательного читателя в предыдущей сцене «Мастера и Маргариты», где есть прямая и тоже иронически окрашенная цитата из «Анны Карениной» (к слову сказать, предыдущего по отношению к «Смерти Ивана Ильича» произведения Толстого): «Все смешалось в доме Облонских, как справедливо выразился знаменитый писатель Лев Толстой. Именно так и сказал бы он в данном случае. Да! Все смешалось в глазах у Поплавского» (Булгаков 1988: 470). Интересно, что отдаленный прообраз экономиста Поплавского, прибывшего из Киева в Москву с целью завладеть квартирой покойного племянника жены, также появляется на страницах повести Толстого: «Надо будет попросить теперь <после смерти Ивана Ильича.— О. А.> о переводе шурина из Калуги,— подумал Петр Иванович. — Жена будет очень рада» (Толстой 1964: 58).

Впрочем, монолог, предсказывающий смерть буфетчика Сокова от рака и развивающий пессимистическую «интерпретацию» повести Толстого (смерть всеильна), звучит уже в первой главе «Мастера и Маргариты»: «...вообразите, что вы, например, начнете управлять, распоряжаться и другими и собою, вообще, так сказать, входить во вкус, и вдруг у вас... кхе... кхе... саркома легкого <...> и вот ваше управление закончилось! Ничья судьба, кроме своей собственной, вас более не интересует. Родные вам начинают лгать, вы, чуя неладное, бросаетесь к ученым врачам, затем к шарлатанам, а бывает, и к гадалкам. Как первое и второе, так и третье — совершенно бессмысленно <...> И все это кончается трагически: тот, кто еще недавно полагал, что он чем-то управляет, оказывается вдруг лежащим

неподвижно в деревянном ящике, и окружающие, понимая, что толку от лежащего нет более никакого, сжигают его в печи» (*Булгаков 1988: 279—280*)¹.

Оптимистическую «интерпретацию» повести «Смерть Ивана Ильича» развил Борис Пастернак в своем романе «Доктор Живаго».

Так же, как Булгаков, Пастернак загодя готовит внимательного читателя к опознанию «толстовского» вкрапления в роман. Этому служит упоминание о «Крейцеровой сонате» (следующем, после «Смерти Ивана Ильича» этапном произведении позднего Толстого; *Пастернак 1989: 45*) и появление на страницах романа эпизодического персонажа, толстовца Выволочнова. Суть взглядов неприятного Пастернаку Выволочнова сводится к мертвенному — безоговорочному и нетворческому усвоению идей Толстого: «Это был один из тех последователей Льва Николаевича Толстого, в головах которых мысли гения, никогда не знавшего покоя, улеглись вкушать долгий и неомраченный отдых и непоправимо мельчали» (*Пастернак 1989: 46*).

Темой для собственной вариации Пастернак избрал тот же фрагмент «Смерти Ивана Ильича», что и Булгаков. Но пастернаковский «пересказ» эпизода повести Толстого гораздо менее волен и ироничен: «Как-то зимой Александр Александрович подарил Анне Ивановне старинный гардероб <...> Собирать гардероб пришел дворник Маркел <...> Некоторое время все шло как по маслу. Шкап постепенно вырастал на глазах у Анны Ивановны. Вдруг, когда только осталось наложить верх, ей вздумалось помочь Маркелу. Она стала на высокое дно гардероба и, покачнувшись, толкнула боковую стену, державшуюся только на пазовых шипах. Распущенной узел, которым Маркел стянул наскоро борта, разошелся. Вместе с досками, грохнувшись на пол, упала на спину и Анна Ивановна и при этом больно расшиблась <...> С этого падения началось предрасположение Анны Ивановны к легочным заболеваниям» (*Пастернак 1989: 71—72*).

Несмотря на очевидное сходство приведенного фрагмента с соответствующим эпизодом «Смерти Ивана Ильича», дальнейшее развитие «толстовского» сюжета в романе Пастернака отчетливо полемично по отношению к повести Толстого.

Так, у Толстого жена умирающего Ивана Ильича не может решиться сообщить мужу, целиком сосредоточенному на своей боли, что их дочери сделано официальное предложение выйти замуж: «Прасковья Федоровна вошла к мужу, обдумывая, как объявить ему о предложении Федора Петровича, но в эту самую ночь с Иваном Ильичом совершилась новая перемена к худшему» (*Толстой 1964: 111*). У Пастернака, напротив, умирающая Анна Ивановна сама символически соединяет судьбы своей дочери Тони и Юрия Живаго: «Юра и Тоня подбежали к ней в одну и ту же минуту. Они стали плечом к плечу у ее постели. Продолжая кашлять, Анна Ивановна схватила их соприкоснувшиеся руки в свои и некоторое время продержала соединенными. Потом, овладев голосом и дыханием, сказала: — Если я умру, не расставайтесь. Вы созданы друг для друга. Поженитесь» (*Пастернак 1989: 81*).

Выборочно, только «оптимистические» фрагменты «Смерти Ивана Ильича» цитирует Юрий в монологе, обращенном к Анне Ивановне: «Человек в других людях и есть душа человеческая. Вот что вы есть, вот чем дышало, питалось, упивалось всю жизнь ваше сознание <...> Не о чем беспокоиться. Смерти нет» (Пастернак 1989: 77). Сравним с безысходным, предсказанным Воландом финалом жизнеописания буфетчика Сокова в эпилоге «Мастера и Маргариты»: «Андрей же Фокич умер от рака печени в клинике Первого МГУ месяцев через девять после появления Воланда в Москве» (Булгаков 1988: 665).

В заключение остается напомнить, что ни «Мастер и Маргарита», ни «Доктор Живаго», разумеется, не сводимы к сугубо «пессимистической» или «оптимистической» конценциям. Подобно Толстому, Булгаков и Пастернак предоставляют читателю самому сделать выбор между верой в то, что все будет хорошо и ощущением, что все идет плохо.

Примечания

- ¹ Мы здесь намеренно не касаемся вопроса о том, что хотел сказать своей повестью Толстой. Не вызывает сомнения, что сам он верил или старался верить в бессмертие души. Однако, в отличие, скажем, от написанной на сходную тему притчи «Три сына», повесть «Смерть Ивана Ильича» не поддается однозначному истолкованию. См., особенно, окончание пронаведения, распадающееся на два финала: «Он услышал эти слова и повторил их в своей душе. „Кончена смерть, — сказал он себе. — Ее нет больше“. Он втянул в себя воздух, остановился на половине вдоха, потянулся и умер» (Толстой 1964: 115).
- ² Отметим, что при раке печени в отличие от рака почки (описанного Толстым) от пациента не требуют немедленно сдать анализа мочи, о чем врач Булгаков конечно же знал. Вероятно, в данном случае писателю было важнее следовать за Толстым, чем за «правдой жизни».

Мы сочли возможным привести столь обширную цитату из «Мастера и Маргариты» потому, что в монологе Воланда отчетливо прослеживаются мотивы, позаимствованные у Толстого: от упоения Ивана Ильича своей властью, до лжи родственников и отчаянных мыслей Ивана Ильича об ученых врачах, шарлатанах и гадалках.

Литература

- Толстой 1964 — Толстой Л. Н. Собр. соч. в 20 т. Т. 12. М., 1964.
 Булгаков 1988 — Булгаков М. А. Белая гвардия; Мастер и Маргарита. Минск, 1988.
 Пастернак 1989 — Пастернак Б. Л. Доктор Живаго. М., 1989.

Тетушка искусств
Из комментария к стихотворениям Кузмина
двадцатых годов

Н. А. Богомолов (Москва)

Прежде всего требует некоторого пояснение заглавие, выбранное нами для статьи. Оно восходит к первому стихотворению, названному «Луна», из цикла М. Кузмина «Для августа», и в контексте звучит так:

Понятней расстоянье
При взгляде на луну,
И время, и разлука,
И тетушка искусств, —
Оккультная наука,
И много разных чувств.

Похоже, что Кузмин действительно полагал оккультизм хоть и не матерью, но все же тетушкой искусства. Он никогда не был безоговорочным последователем эзотерических учений, и более того — время от времени протестовал против чересчур активного их использования в современности. Характерным образцом его отношения к оккультным наукам и их претворению в поэзии является рецензия на первый сборник стихов М. Волошина: «К сожалению, мы недостаточно осведомлены в тайных науках, чтобы судить, насколько глубок оккультизм Максимилиана Волошина. Открывает ли он новые перспективы, или же ограничивается переложением — в звучные, несколько однотонные строфы — изысканий французских мыслителей в этой опасной области знания? Однако для нас важно то, что сама точка зрения автора — его взгляд на вещи, природу и человеческие чувства — насквозь проникнута оккультизмом. Это, в конце концов, внежизненная, «внемировая» лирика, трепетно-холодная и гипнотизирующая, одетая в слепительно-яркие, но не всегда согласованные между собою краски, эти местами щегольские по технике, перегруженные, тяжеловато-пышные, торжественные строки производят впечатление влекущей и странной, несколько страшной маски... Можно не испугаться, не поверить, но пройти мимо, не смутившись хотя бы в первую минуту, невозможно»¹. После таких слов было бы странно видеть в Кузмине автора, почитающего «тайную доктрину» тем, что порождает искусство вообще и его собственное — в частности. И однако наряду с этим искусство и оккультизм для него нередко выглядели говорящими об одном и том же, но разными словами и понятиями. И потому рассказы оккультистов можно было перевести на язык поэзии, сделав их при этом более существенными, чем они являются в оригинале.

Попытки проследить влияние разного рода текстов, связанных с оккультизмом, на позднюю поэзию Кузмина уже предпринимались¹. Знакомство его с оккультными трактатами разного рода очевидно прежде всего из самого текста стихов, но существует и мемуарный фрагмент, который может прояснить некоторые (впрочем, довольно поздние) источники знаний Кузмина: А. Е. Шайкевич рассказывает о том, что во время работы Кузмина над романом о Калиостро он познакомил его с П. Д. Успенским, и они какое-то время беседовали: «...но они не подошли друг к другу. Кузмину не важны были оккультные знания, в которые посвящен был Калиостро <...> Успенский же, мало увлекавшийся мотивами эстетическими, видел в этом мифомане лишь корыстолюбивого и декоративного шарлатана. Но все же беседа их была ярка, и Кузмин с легка ловил все к оккультным доктринам отношения имевшие пояснения Успенского»².

Выделенные нами слова, как кажется, дают основание увидеть в беседе не только интерес Кузмина к Успенскому как автору «Четвертого измерения», что отметил автор мемуаров, и «Символов Таро», о чем писал комментировавший текст Г. А. Морев, но просто носителя и толкователя тайной доктрины; и сам интерес Кузмина к оккультизму вряд ли может быть ограничен только насущными задачами работы над романом о Калиостро. Известно, какое сильнейшее впечатление произвели на Кузмина два его очень кратких по времени путешествия — в Египет и в Италию. Беглость свиданий не помешала глубинному постижению. То же самое можно отнести и к тем «первоначальным сведениям по оккультизму», если воспользоваться названием книги д-ра Папюса, которые у Кузмина несомненно были.

Предметом нашего внимания в данной статье будет одно из наиболее загадочных стихотворений Кузмина — «Первый Адам», входящее в книгу «Параболы». Напомним его текст:

Йони-голубки, Ионины недра,
О, Иони Иорданских струй!
Мирты Киприды, Кибелины кедры,
Млечная мать, Маргарита морей!

Вышел вратами, немотствуя Воле,
Влажную вывел волной колыбель.
Берег и ветер мне! Что еще боле?
Сердцу среднему солнечный хмель.

Прокрастание — верхнему севу!
Воспоминание — нижним водам!
Дымы колдуют Дельфийскую деву.
Ствол богоносный — первый Адам!

Стихотворение это комментировалось уже несколько раз, но по большей части авторы в рамках поставленных перед собою задач ограничивались примечаниями фактологического свойства. Для пояснения ряда не слишком широко известных понятий приведем с некоторыми сокращениями комментарий А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика: «Первый Адам — Адам Кадмон

(евр. „Адам первоначальный“), в традиции иудаизма и каббалистической мистике довременный первообраз для духовного и материального мира, а также для человека. Ср. образ „первого человека Адама“ в 1-м послании к коринфянам св. апостола Павла (XV, 45). *Иони-голубки* — <...> женские гениталии, символ женского начала мироздания и божественной производящей силы. Ср. стихотворение Кузмина 1923 г.: „В гроте Венерином мы горим... // Зовы голубок, рассыпши роз...“ (Россия. 1923. № 8. С. 5). *Мирты Киприды*... — Афродита (Киприда) представлялась как богиня плодородия, вечной весны и в окружении миртов, роз, анемонов и т. п. *Дельфийская дева* — сибилла Дельфийская (греч. миф.), наиболее известная в Древней Греции, пророчившая в Дельфах; вероятно, ассоциируется у Кузмина с изображающей ее фреской Микельанджело на плафоне Сикстинской капеллы⁴.

Добавим к этому некоторые факты. Прежде всего, напомним, что в тексте, отсылка к которому содержится в цитированном комментарии, апостол Павел говорит о Первом Адаме так: «Сеется тело душевное, восстает тело духовное. Есть тело душевное, есть тело и духовное. Так и написано: «первый человек Адам стал душою живущею»; а последний Адам есть дух животворящий. <...> Первый человек — из земли, перстный; второй человек — Господь с неба. Каков перстный, таковы и перстные; и каков небесный, таковы и небесные; И как мы носили образ перстного, будем носить и образ небесного. <...> Говорю вам тайну: не все мы умрем, но все изменимся» (1-е Кор. 15, 44—45, 47—49, 51). Пытаясь в своем комментарии дать не только фактическое, но отчасти и герменевтическое толкование стихотворения, А. Г. Тимофеев относительно Первого Адама пишет: «При всей затруднительности вынесения однозначной оценки происхождения этого образа мы склонны усматривать в нем каббалистическую (Адам Кадмон, т. е. Первоначальный — довременный первообраз духовного и материального мира, также и человека) или гностическую (по Валентину, один из двух высших эонов, погрузившийся в материю и затем снова поднявшийся на небо) окраску»⁵.

В. Ф. Марков и Дж. Малмстад в своем комментарии указывают, что Воля — согласно герметической доктрине, первый бог, отец Разума. У них же содержится указание на то, что «ствол богоносный» — очевидный фаллический символ. К использованию образа Дельфийской девы существенно будет процитировать отрывок из статьи Кузмина «Крылатый гость, гербарий и экзамены»: «Мы подходим к основному истоку всякого искусства — чисто женскому началу Сибилинства, Дельфийской девы — пророчицы, вещуньи. Это начало потом подвергается влиянию других духовных наших сил — воли, темперамента, порыва или гармонизации, но ядро необходимое — таково. Без него — всякое мастерство — простая побрякушка и „литература“»⁶.

Но все эти пояснения, как кажется, не проясняют самого смысла стихотворения, а оставляют его столь же загадочным. Попробуем прочитать его последовательно и внимательно, оставив пока в стороне название, которое представляет собою один из наиболее сложных моментов в истолковании стихотворения, а также имея в виду совершенно справедливое наблюдение

В. Маркова: «Основной прием <...> в стихах *Парабол*, — смешение образов, планов, слов. Поэтому в книге все дублируется и трюится. В какой-то мере даже этот прием накладывания одного на другое (как у Ходасевича в «Соррентинских фотографиях») и перехода одного в другое идет от гностиков (которые мыслили параллельно и концентрическими кругами) и из оккультных традиций. Например, по Василиду, Гермес=Логос=фалл. Тригемист объединял египетского Тота и греческого Гермеса»⁷.

Прежде всего обратим внимание на настойчивые и даже несколько назойливые аллитерации, не слишком часто встречающиеся в творчестве Кузмина⁸. Создается впечатление, что поэт нарочито обращает внимание читателей на звуки стихотворения, и это немедленно провоцирует желание поискать нечто в звуковом строе. Как кажется, это желание оказывается вполне оправданным. Первое слово стихотворения «йони» в своем более привычном русскому слуху виде «ион+и» оказывается рассыпанным по первым двум строкам: ИОНИны, ИОаНи, ИОрдаНскИх. Но столь настойчивое повторение заставляет задуматься: а почему отсутствует неизменная пара этого слова — «лингам»? Как кажется, заимствованное из санскрита слово все же заключено в стихотворении, будучи практически полностью анаграммировано в звуках последней строки: «ствол боГоНосный — первый АдАМ»⁹.

В то же время нам представляется, что Кузмин не только использует индийскую глубоко символическую пару понятий, освященных для русской поэзии творчеством Ф. Сологуба, но и называет (также в анаграммированном виде) их совсем, как на первый взгляд кажется, не символические русские корреляты. Поиски облегчаются довольно странным отсутствием рифмы, связывающей вторую и четвертую строки первой строфы: во второй и третьей строфах эта рифма оказывается на своем месте, а тут пропадает, замененная совершенно нехарактерным для Кузмина консонансом (или, по иной терминологии, диссонансом) — «струй — морей». (Обратив на это внимание, достаточно взглядеться в окончание второй строки (напомним, так насыщенной звуковым образом слова «йони»), чтобы увидеть вполне определенное: «ИорданскиХ струИ»). Теперь остается поискать русское соответствие йони, и обнаружить его звуки (и буквы) рассыпанным по двум первым строчкам последней строфы: «ПроИЗрастание — воДАм». Если слушателям/читателям такое разнесение звуков представляется слишком далеким для восприятия непосредственным ощущением, укажем, что в слове «произрастание» вдобавок таится соотносительная по глухости/звонкости пара к ключевому сочетанию звуков «эд»: произраСТание; в третьей строке поддерживает вынесенное в рифму Д нагнетание этого же звука (четыре Д, из которых три — в самом начале слов), да и ключевое (оно же — последнее) для стихотворения слово «Адам» также присутствует в сознании читателя (хотя точнее, конечно, будет назвать его, используя выводы исследования М. Л. Гаспарова¹⁰, «перечитывателем»).

Итак, стихотворение оказывается окольцовано словами «йони» (первая-вторая строки) и «лингам» (последняя), а также соответствующими им

русскими словами (вторая строка и начало последней строфы). К смыслу этого мы еще вернемся в центральной части нашего исследования, а сейчас попробуем обратиться к толкованию иных символов стихотворения.

Нам уже приходилось указывать ¹⁴, что «Маргарита морей», по всей видимости, связана с циклом Вяч. Иванова «Золотые завесы», и прежде всего с девятым сонетом цикла:

Есть мощной звук: немолчною волной
В нем море Воли мается, вадьямая
Из мутной мглы все, что — Мара и Майя
И в маревах мерцает нам — Женой.

Уст материх в нем музыка немая,
Обманный мир, мечтаний мир ночной...
Есть звук иной: в нем вир над глубиной
Клокочет, воли гортани разживая.

Два звука в Имя сочетать умеи;
Нырни в пурпурный вир пучины южной,
Где в раковине дремлет день жемчужный;

Жемчужину схватить рукою смей,—
И пред тобой, светясь, как Амфрита,
В морях горит — Сирена Маргарита.

Столь же насыщенный анаграмматическими построениями ¹⁵, как и стихотворение Кузмина, сонет Иванова, как кажется, является подтекстом многообразным. Прежде всего, это относится, конечно, к самому тексту: «море Воли» Иванова отчасти поясняет Волю Кузмина, морские мотивы ивановского стихотворения находят частичное отражение во второй строфе у Кузмина (хотя там есть и другие подтексты, о которых речь пойдет далее), существенно обратить внимание и на индийскую символику Иванова в связи с первым словом (и его формально отсутствующей соотносительной парой) в стихотворении Кузмина. Но не менее существенно и то, что «Золотые завесы» являются параллелью к циклу «Эрос», особенно существенному для Кузмина, ибо в нем отчетливо слышны гомосексуальные мотивы. Биографический ключ, очевидный для современников ¹⁶, заставляет вспомнить и другие стихотворения девятисотых годов: речь идет прежде всего о цикле Кузмина «Струи», название которого откликается в слове «струй» второй строфы (напомним, что соседствующие циклы «Струи» и «Мирты» [ср. «Мирты Киприды»] входят в раздел «Триптихи» книги «Сог ardens»). а также о многих обстоятельствах, связавших в 1906—1909 гг. Кузмина и Иванова: смерти Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, влияния А. Р. Минцловой, сложных любовных переживаний и пр. Может быть, нелишне будет отметить также и некоторые параллели, связывающие «Мирты» Иванова со стихотворением Кузмина. Прежде всего — это строка: «Под миртами — Венерины черты», т. е., как и у Кузмина, мирт связан прежде всего с Венерой/Афродитой. Но еще более существенно, что весь цикл Иванова кончается, как и стихотворение Кузмина, откровенным описанием:

И вдруг рукой вдоль чресл моих скользнула
 И, трижды перекинув, затянула
 На трижды препоясанном — змею.

И был охват колец столь тут и цепок,
 Что в узел он всю мощь собрал мою;
 Она ж вскричала, торжествуя: «Крепок!»

Имеет значение, вероятно, и то, что «змея» в строках Иванова явственно намекает на его же собственные откровенно эротические «Узлы змеи», ставшие на какое-то время наиболее растиражированным бульварной критикой и пародистами его стихотворением.

Поиски интертекстуальных соответствий между интересующим нас текстом Кузмина и произведениями Иванова можно было бы и продолжить (см. ниже «Экскурс»), однако, как кажется, пока достаточно будет указать на два момента: во-первых, на отнесение подавляющего большинства этих параллелей ко второй половине девятисотых годов, когда Иванов и Кузмин дружили (несмотря на иногда наступавшие периоды охлаждения), что заставляет видеть у Кузмина две явно не названных, но весьма значимых для обоих поэтов в то время особенности, — сильнейшие эротические переживания и многостороннее воздействие личности и эзотерической практики А. Р. Минцловой. Второй момент — возможность разворачивания стихотворения Кузмина не только в той системе символов, которая непосредственно заключена в его тексте, но и в системе ассоциаций с древнеиндийскими мифами и традициями, на которые опирается «древняя мудрость» в ее теософическом изводе, что было весьма существенным для Иванова. Цитируем лишь катрены двенадцатого сонета «Золотых завес»:

Клан пращуров твоих варостиа Тибет,
 Твердыня тайн и пустынь чар индийских,
 И на челе покорном — солицу буддийских
 Напечатал смиренномудрый свет.

Но ты древней, чем ветхий их завет,
 Я зрел тебя, средь оргий мусийских,
 Подъемлющей, в толпе рабьей нубийских,
 Навстречу Ра амаен ильской цвет.

Здесь важно не только название тайн индийской (тибетской) мистики, но и упоминание весьма почитаемого в теософии Египта. Герония цикла, таким образом, связывается с оккультной традицией, опирающейся на тайны Египта, Тибета, Индии и пр. Потому не удивительно будет, если и в стихотворении Кузмина мы увидим отголоски тех же воззрений.

Но сперва обратимся к казалось бы изолированной теме Ионы, названной в первой строке. Именно «Иона» было названо в оглавлении книги «Параболы» стихотворение, предшествующее «Первому Адаму» (в тексте оно оставлено без заглавия), также датированное маем 1922 года. Потому представляется вполне вероятным, что Иона в «Первом Адаме» каким-то образом соответствует одноименному персонажу предыдущего стихотворения, текст которого напомним читателям:

Я не мажусь снадобьем колдуний,
 Я не жду урочных полнолуний,
 Я сижу на берегу,
 Тихий домик стерегу
 Посреди наступий да петуний.

В этот день спустился ранним рано
 К заводям зеленым океана, —
 Вдруг соленая гроза
 Ослепила мне глаза —
 Выплеснула вев Левиафана.

Громы, брызги, облака несутся...
 Тише! тише! Господи Иисусе!
 Коням — бег, героям — медь.
 Я — садовник: мне бы петь!
 Отпусти! Зовущие спасутся.

Хвост. Удар. Еще! Не переспорим!
 О, чудовище! нажрися горем!
 Выше! Выше! Умер? Нет?..
 Что за темной, тихой свет?
 Прямо к солнцу выbleван я морем.

Иона в стихотворении «Я не мажусь снадобьем колдуний...» — обыкновенный, средний человек, обыватель, «садовник», подвергшийся атаке не кита, как Иона, а Левиафана (по кажущемуся вполне справедливым наблюдению В. Маркова и Дж. Малмстада Левиафан здесь не библейский, из книги Иова, а гоббсовский, то есть метафора государства). Потому мы имеем все основания читать «Я не мажусь снадобьем колдуний...» как стихотворение о судьбе обывателя, сперва достигнутого зевом Левиафана-государства, но затем — именно потому, что он не волшебник и не герой, а простой садовник, — «выbleванного» морем к солнцу. И тогда вполне резонным будет признать, что во второй строфе «Первого Адама» речь также идет о сходном персонаже, после «влажной колыбели» оказавшемся на берегу под свежим морским ветром. Открыто говорит об этом параллелизм следующих строк: «прямо к солнцу выbleван я морем» и «сердцу срединному солнечный хмель». Солнечный свет и тепло, дающие любому человеку возможность существовать в окружающем его мире, являются сквозным символом творчества Кузмина, предстающим в разных обличиях, от предельно серьезных до иронически остранных¹¹.

Философические истолкования смысла данного фрагмента пока можно оставить сторонникам умозрительного отношения к тексту, которое нам в высшей степени чуждо, и обратить внимание на еще две строки, явно вписывающиеся в герметическую традицию: «Произрастание — верхнему севу! / Воспоминание — нижним водам!» Что такое «верхний сев» и «нижние воды» и почему им приписывается то произрастание, то воспоминание, мы недвусмысленно и не гадательно объяснить не можем, однако хотелось бы обратить внимание, что сама эта формула является, по всей видимости, отсылкой к известной формуле Гермеса Трисмегиста: «Что сверху, то и внизу». Рит-

мическое, словораздельное и даже пунктуационное подобие (конечно, не одинаковость!) двух этих строк свидетельствует об их обратимости, возможности поменять их части местами без существенного ущерба для темного смысла.

Но наиболее очевидна оккультная природа всего текста куэминского стихотворения при сопоставлении его с двумя главами «Тайной Доктрины» Е. П. Блаватской, открывающими вторую половину второго тома этого гигантского труда. Нам не известно с полной достоверностью, читал ли Куэмин Блаватскую по-английски или по-русски в каком-либо из довольно многочисленных частичных переводов, появлявшихся в девятисотые и десятые годы, или же знал ее концепцию в переложениях кого-либо из популяризаторов, или даже — что также не исключено — сам обращался к тем же источникам, что и Блаватская (хотя, как кажется, индийская мифология никогда не была в поле его особенно пристального зрения, за исключением некоторых общеизвестных, носившихся в воздухе сведений). Но совпадения представляются разительными и, главное, объясняющими сложную связь образов.

(Очевидно, вообще вся главная идея стихотворения поясняется представлением, выраженным в «Тайной Доктрине», что «...какое бы происхождение не приписывалось человеку, эволюция его произошла в следующем порядке: 1) бесполой, как и все примитивные (ранние) формы; 2) затем, в силу естественного перехода, он стал «одиноким гермафродитом», двуполым существом; и 3) наконец, он раздвинулся и стал тем, чем он является сейчас»⁴).

В своих комментариях А. Г. Тимофеев рассматривал подобную точку зрения, однако — никак не объяснив этого — пришел к однозначному выводу: «Вряд ли здесь <то есть в стихотворении „Первый Адам“.— Н. Б.> подразумевается первый Адам — человек до разделения на мужчину и женщину»⁵.

Меж тем, как представляется нам, вязь слов, обозначающих мужские и женские гениталии, о чем шла речь выше, настаивает именно на обратном: Куэмин говорит о первом Адаме как об андрогине в самом прямом смысле этого слова. Но «Тайная Доктрина» идет и далее. Блаватская пишет: «...самое слово «Бог», в единственном числе вмещающее всех Богов или *Theoi*), дошло до «высших» цивилизованных народов из странного источника, из столь же исключительно фаллического, как и индусский Лингам, во всей его примитивной откровенности»⁶.

Фаллос-лингам не случайно завершает у Куэмина все стихотворение в слиянии с пронизывающими последнюю строфу звуками, составляющими имя женских гениталий. Его Первый Адам становится Богом вообще, но Богом не просто фаллическим, а андрогинным, что в полной степени соответствует довольно бессвязному, но впечатляющему изложению Блаватской в начале второй части второго тома (названного «Антропогенезис») ее основополагающего труда. Время от времени кажется, что второй и третий разделы этой части являются развернутым комментарием к стихотворению Куэмина, хотя, скорее всего, дело обстоит прямо наоборот. Прощируем хотя бы основную нить повествования Блаватской, касающейся пока что занимающего нас вопроса о том Адаме, который описан в стихотворении:

«Адам-Адами есть родовое, составное имя, такое же древнее, как и сама речь. Тайная Доктрина учит, что Ад-и было имя, данное арийцами первой человеческой расе, овладевшей речью в этом Круге. Отсюда и термины Адоним и Адонай (древняя, множественная форма слова Адон), примененные евреями к их Иегове и Ангелам, которые были просто первыми духовными и эфириобразными сынами Земли и Бога Адониса <...> Адам-Адами есть олицетворение двойного Адама: парадигматичного Адама-Кадмона-Творца, также и низшего земного Адама, который, по мнению сирийских каббалистов, имел лишь Нэфеш, „дыхание жизни“, но не *Живую Душу*, полученную им лишь после его Падения. <...> Каббалисты учат существованию четырех различных Адамов или же преобразению четырех последующих Адамов, эманаций от Диукна или Божественного Призрака Небесного Человека, эфириобразной комбинации Нэшама, высшей Души или Духа; этот Адам не имел, конечно, ни грубого человеческого тела, ни *тела желаний*. Этот Адам есть Прототип (*Tzige*) второго Адама. <...> Первый есть Совершенный, Священный Адам, „Тень, которая исчезла“ (Цари Эдема), происшедший от божественного Тцелем (Образа); второй именуется Протопластичным Андрогинным Адамом будущего земного и разъединившегося Адама; третий Адам есть человек, созданный из „праха“ (первый, Непорочный Адам); и четвертый есть предполагаемый прародитель нашей собственной расы — Падший Адам. <...> Первоначальная Каббала была вполне метафизична и не имела никакого касания к животному или земному полу; позднейшая Каббала удружила божественный идеал под тяжким фаллическим элементом». Правда, далее Блаватская совершает от этого переход к восточному оккультизму, который в высших своих проявлениях снова отрекается от сексуального начала; но, как кажется, для Кузмина этот переход не имеет особого значения.

Но зато существенным для него должно было стать завершающее этот раздел описание гностического представления об Адамах: «...у гностиков второй Адам также исходит от Первичного Человека, Офит Адамас, „по образу которого он создан“; третий, от этого второго — Андрогин. Последний символизирован в шестой и седьмой паре муже-женственных Эонов-Амфаин-Ессумен <...>, и Вананин-Ламертаде <...> — Отец-Матьер), — тогда как четвертый Адам или Раса представлен приапическим чудовищем. Последний — после-христианская фантазия — является деградированной копией до-христианского гностического символа „Благого“ или „Он, кто создавал до существования чего-либо“, Небесный Приап — истинно, рожден Венерою и Вакхом, когда этот Бог вернулся из своего путешествия в Индию, ибо Венера и Вакх являются позднейшими образами Адити и Духа. Позднейший Приап, хотя и будучи единым с Агафодемоном, гностическим Спасителем, и даже с Абраксасом, не является уже глифом для абстрактных творческих Сил, но символизирует четырех Адамов или четыре Расы...»³⁰.

Напомним, что Кузмин интересовался гностицизмом на протяжении большей части своей жизни, а слово «Абраксас» имело для него особое, почти сакральное значение³¹.

Таким образом, стихотворение Кузмина оказывается погруженным в самую сердцевину оккультных представлений о происхождении человечества, причем эта оккультная доктрина опирается на изложение чрезвычайно разнообразных, но в равной степени существенных для Кузмина представлений, отголоски которых можно найти во многих его произведениях.

Однако из такого анализа явно выпадает вторая строфа стихотворения, где речь заходит о чем-то довольно загадочном и совершенно ином, чем в первой и последней. И тут подтверждением нашей теории о знакомстве поэта с «Тайной Доктриной» оказывается очевидное сходство этой второй строфы с третьим разделом той же части ювита Блаватской, носящим название «„Святых святых“. Унижение его». Собственно говоря, почувствовал то, о чем мы будем в дальнейшем говорить, уже В. Ф. Марков, писавший: «Редко в каком стихотворении нет смешения и многозначности <...> Индусские „йони“ в „Первом Адаме“ не только „голубки“, но и „недра“, и „врата“»².

Учитывая это соображение, мы позволим себе несколько уточнить его. Ключом к пониманию символической природы образа является, как кажется, сочетание «млечная мать», довольно странно соединяемое сочинительной связью с «Маргаритой морей» и более ранними «миртами Киприды, Кибелиными кедрами». Думается, что в этом контексте «млечная мать» может быть расшифрована как священная корова индийской мифологии. Тогда «выход вратами» становится вполне конкретным описанием того, что фиксировала Блаватская: «В Индии, желающий стать брамином или *Дви-джа*, „рожденным во второй раз“, должен пройти через „Золотую Корову“»³.

Если наша догадка верна, то в таком случае мы должны проследить, что же именно понимается Блаватской под символическим обрядом современных индусов. Согласно «Тайной Доктрине», он является аналогом «Ковчега Завета», или «Святого Святых». Рассуждение о нем Блаватская начинает с таких слов: «*Sanctum Sanctorum* древних, называемый также Адитум — скрытое помещение в западной стороне храма, закрытое с трех сторон белыми стенами и имеющее лишь одно отверстие или дверь, завешенную занавесью, — было понятием общим для всех народов древности» (С. 576). И далее, описывая еврейский Ковчег Завета, она говорит: «...вместо прекрасного и целомудренного саркофага (символа Чрева Природы и Воскрешения), как мы видим это в *Sanctum Sanctorum* язычников, они <евреи. — Н. Б.> придали построению ковчега еще более реалистический характер, благодаря двум Херувимам, помещенным друг против друга на крышке Ковчега Завета, при чем крылья их простерты таким образом, чтобы они образовали совершенное Иони (как можно видеть это сейчас в Индии). Кроме того, значение этого зарождающего символа было подчеркнуто еще четырьмя мистическими буквами имени Иеговы, именно IHVH <...>, *Jod* <...>, означющим *membrum virile*; *He* <...>, *чрево*; *Vau* <...> крючок, или загиб, или гвоздь, и снова *He* <...>, которое также означало «отверстие»; все целое образовывало совершенную *двуполую* эмблему или символ, или I (e) H (o) V (a) H, мужской и женский символ» (С. 577).

Далее идет описание разного рода Святого Святых — у египтян («покой царя» в пирамиде), индусов (уже упоминавшаяся «Золотая Корова»), греков (Аргха). «Солнце (Отец), Луна (Мать) и Меркурий-Тот (Сын), были самой ранней Троицей египтян, которые олицетворили их в Озирисе, Изиде и Тот'е (Гермесе), В Евангелии гностиков *Pistis Sophia*, семь великих Богов, разделенные на две Триады и высочайшего Бога (Солнце), являются низшими Троичными Силами <...>, силы которых пребывают соответственно в Марсе, Меркурии и Венере; и Высшей Троичностью — тремя „Невидимыми Богами“, обитающими на Луне, Юпитере и Сатурне» (С. 580). Еще несколько далее речь снова возвращается непосредственно к интересующей нас теме: «Адам, как предполагаемый великий „Прародитель Человеческой Расы“, так же как Адам Кадмон, создан по образу и подобию Божьему, следовательно, он — приапический образ. Еврейское слово Сакр' и Н'кава, дословно переведенные, означают Лингам (Фаллос) и Иони (Ктис), несмотря на их перевод в Библии как „мужчина и женщина“. Как сказано там <Быт., 1, 27>: „Бог создал человека по образу своему, по подобию Божьему создал он его: муже-женою сотворил он их“ — андрогинного Адама Кадмона. Но это каббалистическое имя не есть имя живущего человека, ни даже человеческого или божественного Существа, но имя обоих полов или органов размножения, называемых по-еврейски с такою обычною откровенностью, главным образом, на библейском языке, Сакр' и Н'кава; эти два потому и являются образом, под которым „Господь Бог“ являлся обычно своему избранному народу» (С. 585—586). Цитируя Блаватскую, отметим, что в русском синодальном переводе библейская цитата звучит несколько иначе: «И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их».

И в самом конце этого раздела автор опять возвращается к гностикам, утверждая, что «...Абраксас или Абрасакс, некоторых гностических сект, был тождественен Богу евреев, который отвечал египетскому Горы. Это доказано неопровержимо, как на „языческих“, так и на „христианских“ гностических драгоценностях. <...> он был в одном аспекте Солнцем, в другом — Луною или Гением Луны, тем зарождающим Божеством, которого гностики приветствовали как «Ты, кто возглавляешь тайны Отца и Сына, Ты, кто светишь ночью, занимая второе место, первый Владыка Смерти» (С. 594—595).

Особый вопрос составляет знакомство или незнание Кузмина с пятой книгой труда Блаватской, впервые изданной лишь после ее смерти и переведенной на русский язык полностью лишь недавно. Но раз мы вступили в сферу сопоставлений тех текстов, знакомство с которыми Кузмина лишь более или менее вероятно, но прямые доказательства этого знакомства отсутствуют, видимо, имеет смысл процитировать и сравнительно небольшой отрывок из этой книги, поскольку в нем в еще более концентрированной форме говорится о сопоставлении и даже соприкосновении тех же самых символов, который определяют образное движение интересующего нас стихотворения. «Невозможно отрицать присутствие полового элемента во

многих религиозных символах, но этот факт ни в коей мере не заслуживает осуждения <...> Посвятительный обряд в Мистериях о Жертве, приносящей в жертву саму себя, которая умирает духовной смертью, чтобы спасти мир от разрушения — действительно от обезличивания — был установлен во время Четвертой Расы <...> Еще позднее, когда неопит, как уже упоминалось, чтобы стать еще раз возрожденным в своем утерянном духовном состоянии, должен был пройти через внутренности (чрево) *девственной* телки, убитой в момент этого обряда, что заключало в себе опять тайну и столь же великую, ибо она относилась к прогрессу рождения или, вернее, к первому вступлению человека на эту землю через Вак — „сладкозвучную корову, которая дает пищу и воду“ — которая есть женский Логос. Она также касалась того же самого самопожертвования „божественного Гермафродита“ — третьей Коренной Расы — преобразования Человечества в понастоящему физических людей после утери духовного могущества. Когда плод зла был испробован вместе с плодом добра, то в результате произошла постепенная атрофия духовности и усиление материальности в человеке, и тогда он был обречен на рождение посредством нынешнего процесса. Это тайна Гермафродита, которую древние держали в таком великом секрете и завуалировали. Не отсутствие нравственного чувства, не присутствие в них грубой чувственности заставляло их изображать свои Божества в двойственном аспекте; скорее это было их знание тайн и процессов первобытной Природы“. И несколькими строками далее Блаватская обращается к фаллической символике розенкрейцерства, которое было для Кузмина, по всей видимости, чрезвычайно значимым, поскольку розенкрейцерство для Минцловой было одним из трех главных путей человека к достижению всех своих высших целей; для Вяч. Иванова. сколько мы можем судить по довольно разрозненным свидетельствам, в первую очередь именно путь к идеалам розенкрейцерства мог служить оправданием подчинения влиянию Минцловой; нам уже приходилось писать и о том, что два стихотворения Кузмина имеют подтекстом розенкрейцерский текст XVIII века, и о том, что розенкрейцерский знак, висящий над постелью С. Г. Спасской-Каплун, связывается с теми потрясениями человека, которые оказываются определяющими для его духовного мира...

Но возвратимся к тексту «Тайной Доктрины»: «„Братья Розы и Креста“ средних веков были такими же добрыми христианами, как и другие в Европе, но тем не менее все их обряды были обоснованы на символах, значение которых было преимущественно фаллическим и сексуальным. Их летописец <...> описывает как „Мучения и жертва Голгофы, Крестные Муки были в их [розенкрейцеров] знаменитой благословенной магии и торжестве протестом и призывом“. Протестом — от кого? Ответ: протестом от распятой Розы, величайших и наиболее раскрытых из всех сексуальных символов — Иони и Лингама, „жертвы“ и „убийцы“, женского и мужского привада в Природе»².

Нет сомнения, что и процитированные нами слова, и те, что остались не процитированными, могут быть представлены как пояснения различных

символов стихотворения Кузмина. Но гораздо более существенным представляется для выяснения связи поэта с оккультной традицией одно из многочисленных пояснений Блаватской, подобных следующему: «...в то время как Логосы всех стран и религий в половом отношении соответствуют женской Душе Мира или Великой Бездне, Божество, которому эти Двое в Одном обязаны своим бытием, вечно сокрыто и называется Единным Сокровенным и находится лишь в косвенной связи с „Творением“ <...> Даже Эскулап, называемый „Спасителем всего“, тождествен, согласно древним классическим писателям, египетскому Пта, Творящему Разуму или Божественной Мудрости, и Аполлону, Ваалу, Адонису и Геркулесу. И Пта, в одном из своих аспектов, есть *Anima Mundi*, Вселенская Душа Платона; Божественный Дух египтян; Святой Дух ранних христиан и гностиков; Акаша индусов и даже, в своем низшем аспекте, Астральный Свет»².

То, что в исследованиях самых различных ученых представало как логически выстроенная последовательность доказательств, позволяющих отождествить те или иные древние символы или мифологические образы, то в сочинениях оккультистов (и, едва ли не более всего — в «Тайной Доктрине») становилось единым полем для создания собственного мифа, свободно использующего различные топоры и логики, прихотливым образом соединяя их в ассоциативные цепи. И для Кузмина, который был склонен столь же произвольно связывать самые принципиально разнородные явления повседневной жизни и искусства в жизненную среду своих произведений, подобное отношение вполне могло представляться художественно плодотворным.

Именно на нем, как кажется, и была построена образность интересующего нас стихотворения, в котором объединяется индуистская символика с библейской, санскрит с русским языком, поэтика Вяч. Иванова с собственно кузминской, и т. д.

Экскурс: «*Cor ardens*» и «Сети»

В составе четвертой книги сборника Иванова «*Cor ardens*», называемой «Любовь и смерть», существует загадочный раздел «Триптихи», комментарии к которому отсутствуют как в наиболее полном на сегодняшний день брессельском издании сочинений Иванова, так и в новейшем двухтомнике «Новой библиотеки поэта» (туда, кстати, из пяти триптихов вошли всего два)³. Меж тем, как нам представляется, именно в этом разделе наиболее отчетливо выявлены черты сближения на какой-то (хотя и довольно краткий) момент поэтических систем Иванова и Кузмина.

Мы не обладаем сколько-нибудь достоверными данными о том, когда создавались «Триптихи», но совершенно очевидно, что уже после смерти Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, последовавшей 17 октября 1907 г. Напомним достаточно хорошо известные факты: сразу же после этой трагической смерти на помощь Иванову пришла обладавшая значительной оккультной силой

А. Р. Минцлова, которая стала оказывать свое влияние не только на него, но и на жившего этажом ниже по той же лестнице Кузмина²⁰. Влияние на последнего продолжалось недолго, однако оно несомненно в самом конце 1907 и начале 1908 г., и это сказалось в поэтической структуре третьей части книги Кузмина «Сети», состоящей из циклов «Вожатый», «Мудрая встреча» и «Струи», причем «Мудрая встреча» прямо посвящена Иванову²¹. Известно также, что всю эту третью часть Кузмин планировал издать отдельно в издательстве Иванова «Оры», о чем записал в дневнике: «Решили <с Вяч. Ивановым. — Н. Б.> „Мудрую встречу“, „Вожатый“, „Струи“ и дух<овные> стихи издать отдельно в „Орах“ весною же» (19 февраля 1908²²). Таким образом, для Кузмина, несомненно, третья часть «Сетей» ассоциировалась с именем Вяч. Иванова. Но нетрудно заметить, что вся она решительным образом отличается от частей предыдущих. Не повторяя блестящей характеристики, данной М. Л. Гаспаровым, сошлемся на его статью «Художественный мир М. Кузмина: тезаурус формальный и тезаурус функциональный», где (без обозначения связи с поэтикой Вяч. Иванова) составлен текст, описывающий поэтический мир этого кузминского цикла.

Но обратим внимание на то, что не только Кузмин близок здесь к Вяч. Иванову, но и Иванов также оказывается именно в этом конкретном разделе весьма близок к Кузмину. Буквально повторено название одного из циклов — «Струи»; другое название цикла — «Розы», хотя и связано, совершенно бесспорно, с собственным ивановским словоупотреблением (напомним относящееся к Иванову определение Кузмина — «певец розы»), но в то же время вряд ли может быть упущено из виду, что слово это чрезвычайно существенно для цикла Кузмина (по подсчетам М. Л. Гаспарова — 6 раз, что намного больше всего из разрядов «Общие понятия», «Природа неживая» и «Природа живая»). Это и объяснимо, т. к. для Кузмина роза принимает значение откровенно мистическое, объясняемое ее функциями в видениях, которые он испытывал под водительством Минцловой (см. подробнее в нашей статье «Автобиографическое начало в раннем творчестве Кузмина»²³).

В весьма значимом месте у Иванова появляется слово «Вожатый» — в завершающем сонете всего раздела:

Благословен Вожатый, кто мостил
Твой путь огнем нежужим и безгневым!

У Кузмина же это — не только название цикла, но и вообще сквозной мотив всего творчества (подробно исследован К. Харером²⁴). «Золотые сандалии» (последний из сонетных триптихов Иванова) находят соответствие в «целую ногу твою» Кузмина (напомним, что именно в это время строка воспринималась с особой обостренностью, поскольку вызывала в памяти лишь полгода назад опубликованный «Картонный домик», где поцелуй «ботинки» символизировал гомосексуальное сближение и тем самым делался предметом постоянного обсуждения как в сочувственных отзывах, так и в

разного рода гневных инвективах и пародиях). Выносимое во всем этом триптихе в рифму слово «далее» в достаточно непривычном множественном числе и с эпитетами «светлых» и «райских» вполне может восприниматься как аналогичное кузминскому словоупотреблению в двустииши:

Засияли нежно дали
Через порог небесных врат.

Первый сонет ивановского цикла «Снега», где сквозным мотивом становится легенда о Геро и Леандре, не только «предсказывает» более позднее стихотворение Кузмина «Геро» (оно-то как раз вполне может быть независимым от ивановского, восходя просто к общеизвестной легенде), но и разворачивает одно из трехстиший завершающего всю третью часть стихотворения Кузмина:

Если б мне дали последней имены страдания,
Принял бы в плаваньи долгим и этот пролив, —
Послушный.

(обратим внимание, что и там, и там именно лирический герой стихотворения выступает в роли Леандра, рассекающего волны, хотя символическое наполнение мотива, конечно, разное — откровенно эротическое у Иванова и жертвенно мученическое у Кузмина).

Параллели подобного рода можно было бы множить весьма долго, но для нас они не очень принципиальны, ибо мы вовсе не пытаемся доказать, что Иванов брал готовые формулы из стихотворений Кузмина и переосмыслял их в одном из разделов своего лучшего раннего сборника. Нам представляется, что и Иванов, и Кузмин в данном случае восходят к одному и тому же источнику — к той жизненной ситуации, которую они переживали в конце 1907 и в начале (по крайней мере) 1908 г. Для Иванова это была утрата любимой и страстно желанной жсны, на которую наложилось оккультное воздействие Минцловой, воспринимавшейся как доверенное лицо покойной. Для Кузмина — неразделяемая любовь к Виктору Наумову, названному в посвящении «Victor Dux», на которую наложилось оккультное воздействие Минцловой (а также отчасти Б. Лемана и — с меньшей оккультной силой — М. Гофмана), воспринимавшееся как пророчество и завет.

И этот источник порождает два текста принципиально разной направленности, но в то же время теснейшим образом между собою связанных. У Иванова это — открыто сексуальное начало, любовное томление по ушедшей, которое теперь невозможно реализовать:

С порога на порог преодолений
Я восхожу; но все неодолен
Мой змеевидный корень, — смертный плен
Земных к тебе, небесной, вождлений.

Фаллическая символика этого катрена очевидна, как говорит само за себя и терцетное завершение сонета:

То девою покрытой и немой,
 То благосклонно-траурной супругой
 Тебя встречает страстный вызов мой.

И поцелуй уж обменен с подругой...
 Но чели скользят с песков мечты кормой,
 Подрыт волной зеленой и упругой.

И все композиционное построение «Триптихов» достаточно явно построено как движение от воспоминания о связи в тонком огне и звездных слезах, оборванной смертью, — к обретенным чрез посредство Мнемосины «сияньям томным предбрачного заката», — далее к брачным миртам и наиболее откровенным описаниям, — от них к слиянию смерти и нетленной красоты (которая и становится нетленной только будучи спасена Смертью), — и в завершение к торжественному преобразению своей возлюбленной в Мадонну, стоящую выше плотских вожделений.

В чем-то аналогично построение и интересующего нас раздела книги Кузмина, только в нем объект любви жив, а потому воспоминание претворяется в предвосхищение, но оккультная практика и там, и там становится той движущей силой, которая позволяет соединить любящего и любимого (любимую) в том единстве, что стоит выше земного, повседневного, обыденного.

Потому-то, как нам представляется, интересующее нас прежде всего позднее стихотворение Кузмина нуждается в проецировании на более ранние тексты, определяющие пусть и кратковременные (уже к лету 1908 г. Кузмин разочаровывается в оккультной практике и пишет едкую повесть «Двойной наперсник», направленную против Минцловой), но все же не могущие быть опущенными контакты между двумя поэтами на общей для них в то время почве. В дальнейшем эта связь была несколько ослаблена, но в стихотворениях Кузмина двадцатых годов (хотя, как кажется, на совсем иной основе — как один из возможных кодов, свободно выбираемых среди изобилия самых разнообразных прочих) она получает возможность вновь очнуться и превратиться в поэтически действенную.

Примечания

Работа над статьей велась при поддержке гранта факультета журналистики МГУ. Аллалон. 1910. № 7. Пар. 2-я. С. 37—38.

Начало свое этот интерес ведет от В. Ф. Маркова, писавшего: «Оккультнам и эзотерика, хлынувшие в кузминскую поэзию в *Н<еведешних> В<ечерах>*, в *Параболах* царят безраздельно, и их образы сплетаются в сложнейшие клубки смысла, где трудно отделить друг от друга гностику, пифагорейство, орфизм, масонство, магию, астрологию, алхимию, а может быть и ровенкрейцерство с каббалистикой» (Владимир Марков. О свободе в поэзии: Статьи. Эссе. Разное. СПб., 1994. С. 118; стоит отметить также существенное примечание Маркова к этой фразе, где он процитировал часть того же самого текста кузминской рецензии, что и мы несколькими строками выше). В комментарии Дж. Малм-

стада и самого Маркова к изданию, где эта статья была впервые опубликована (М. Кузмин. Собрание стихов. München, 1977. Т. III), сделаны многие существенные наблюдения. Без указания раннего рода оккультных подтекстов не могли обойтись и другие комментаторы стихов Кузмина — А. В. Лавров, Р. Д. Тищенко, А. Г. Тимофеев. См. также наши статьи «Автобиографические мотивы в раннем творчестве Кузмина», «Из комментария к стихотворениям Кузмина двадцатых годов» и «Отрывки из прочитанных романов» (Н. А. Богомолов. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995). О специфике скептического отношения Кузмина к оккультному см. имеющую выйти в сборнике материалов будапештского симпозиума по творчеству Вяч. Иванова нашу статью «Вячеслав Иванов и Кузмин». О различных мифологических коннотациях йони см. также недавнюю книгу: Rufus C. Sampausen. The Yoni: Sacred Symbol of Female Creative Power. Rochester, Vermont, 1996.

³ Русская литература. 1991. № 2. С. 108—109 / Публ. Г. А. Морева. Курсив наш. — Вероятно, следует особо отметить, что в свете этого знакомства с автором специальной работы «Символы Таро» следует более внимательно приглядеться к различным упоминаниям таро в стихотворениях Кузмина. Как сами принципы обращения к таро, так и значение отдельных карт, становящееся предметом анализа Успенского, вполне могут быть истолкованы в качестве подтекстов поддних (начиная с «Неадавших вечеров») произведений Кузмина.

⁴ М. Кузмин. Избранные произведения. Л., 1990. С. 544. По этому же изданию в статье цитируются все стихотворения Кузмина.

⁵ М. Кузмин. Арена. СПб., 1994. С. 426.

⁶ М. Кузмин. Условности. Пг., 1923. С. 173.

⁷ Владимир Марков. Цит. соч. С. 122.

⁸ См. суждение В. Маркова: «Если раньше это <консонантные повторы и корневые двойники. — Н. Б.> были преимущественно явления односторонние, захватывали начало слова, ограничивались одним согласным (или двумя) и не переплетались с другими способами звуковой инструментации <...> то теперь...» — и среди многочисленных приведенных далее примеров нового отношения к звуку трижды фигурируют строки из «Первого Адама» (Владимир Марков. Цит. соч. С. 125).

⁹ Вообще говоря, мы не принадлежим к сторонникам теории «тотального анаграмматизма» даже в специально выбранных повитических текстах, одно время довольно влиятельной (см., напр.: В. С. Баевский, А. Д. Кошелев. Поэтика Блока: анаграммы // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та Вып. 459. 1979 (=Блоковский сборник. III). С. 50—75. Там же — библиография). Вместе с тем трудно отрицать, что звуковая насыщенность отдельных текстов приобретает время от времени особое качество, провоцирующее поиски соответствий звука и смысла, и в таком случае поиски анаграмматических построений, на наш взгляд, становятся закономерными.

¹⁰ М. А. Гастаров. Первоочтение и перечтение: к тьявиновскому понятию успешности поэтической речи // Тьявиновский сборник: Третий Тьявиновский чтения. Рига, 1988. С. 15—23.

¹¹ Н. А. Богомолов. «Мы — два грозой зажатые ствола» // Анти-мир русской культуры: Язык, фольклор, литература. М., 1996. С. 318—319.

¹² См. процитированный О. Дешарт отрывок из оставшейся в рукописи работы М. С. Альтмана «Ономастика в поэзии Вячеслава Иванова» (Вячеслав Иванов. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. II. С. 764—765). Стихи Вяч. Иванова в дальнейшем цитируются по этому собранию сочинений.

- ¹³ Ср. в письме В. Я. Брюсова к Э. Н. Гиппиус: «А что-то бедняк Городецкой! легко ли читать „Завесы“ после „Эроса“!» (Литературное наследство. М., 1976. Т. 85. С. 697; к слову «Завесы» Брюсов сделал примечание: «Стихи Вяч. Иванова озаглавлены „Завесы“: очевидно, имеются в виду завесы *раздвигаемые*»).
- ¹⁴ Так же — в списке стихотворений из рабочей тетради Кузмина (ИРЛИ. Ф. 172. Оп. 1. Ед. хр. 319; ср.: А. Г. Тимофеев. Материалы М. А. Кузмина в Рукописном отделе Пушкинского дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб., 1993. С. 29) и в беловом автографе РНБ.
- ¹⁵ См.: Н. А. Богомолов. Заметки о «Печке в бане» // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990.
- ¹⁶ Тайная Доктрина: Синтез науки, религии и философии. Е. П. Блаватской, автора «Разоблаченной Иванды». Т. I. Космогенезис. Кн. 2. Л., 1991. С. 163.
- ¹⁷ М. Кузмин. Арена. С. 426.
- ¹⁸ Тайная Доктрина. С. 57.
- ¹⁹ Тайная Доктрина. М., 1992. Т. II. Кн. 4. С. 567, 572—574.
- ²⁰ Там же. С. 575.
- ²¹ Напомним, что издававшийся при ближайшем участии и, как можно предположить, под сильнейшим творческим воздействием Кузмина альманах назывался «Бавианд», а его истолкованию Кузмин посвящает специальную заметку, не опубликованную при жизни (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 40. Частично — М. Кузмин. Избранные произведения. С. 535).
- ²² Владимир Марков. Цит. соч. С. 122—123.
- ²³ Тайная Доктрина. Т. II. Кн. 4. С. 580. Далее страницы этой части сочинения Блаватской указаны непосредственно в тексте.
- ²⁴ Тайная Доктрина. Т. III. М., 1993. С. 277—279.
- ²⁵ Там же. С. 279. Исправляем явную опечатку: в книге читается не «Июни», а «Июны».
- ²⁶ Тайная Доктрина. Т. I. Кн. 2. С. 65.
- ²⁷ Вячеслав Иванов. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. II; Вячеслав Иванов. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб., 1995. Кн. 1.
- ²⁸ Приведем лишь два фрагмента из писем А. Р. Минцловой к Вяч. Иванову, где она обсуждает с ним мистические проблемы, связанные с укоренением Кузмина в оккультные: «Кузьмину <так> я написала уже, в ответ на 1-ое его письмо. И напишу еще раз (я получила его письмо, 2-ое, большое). Напишу на днях, через 2 дня, вероятно (я немного устала сейчас). Я очень люблю его и с радостью помогу ему, хотя, боюсь, это будет трудно.
- Вся трагедия его — в том, что он (невольно) переставил ступени, и прежде чем научиться *Vouloir*, вступил на ступень *Oser*, и теперь надо это привести в гармонию. Я помогу ему, конечно, т. к. я увидела его, и когда увидела — полюбила» (Письмо от 10 января 1908 // РГБ. Ф. 109. Карт. 30. Ед. хр. 2. Л. 30—30об).
- «Я еще хочу написать Кузьмину сегодня. То, чего он не поймет в моем письме, — разъясните ему *Вы*. В случае с ним — как и в большинстве случаев — является мучительность *невожможности* ожидать полного повиновения. А ведь только это — вполне развязывает руки учителю. Возможность последних отречений, не связанная с властью *первых* требований, самых ничтожных, по-видимому, — для этого, чтобы преодолеть это, нужна, необходима такая исключительность натуры, организации, — и такая сила любви, сопresentствующей, помогающей, быть может, — изнемогающей мигунами, но вечно живой, горящей, как Пламень Купины — — у Кузьмина этого нет — — Все, что я могу, я постараюсь сказать ему сейчас — —» (Там же, л. 37об — 38).

- ²⁹ См. в письме к В. В. Руслову от 6 февраля 1908: «„Мудрая встреча“ посвящена Вяч. Иванову, т. к. ему особенно нравится, но по-настоящему посвящается, как и все с весны 1907 г., тому лицу, имя которого Вы прочтете над „Ракетами“ и над „Вожатым“» (Н. А. Богомолов. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С.214). Внутренне, таким образом, шло обращение к В. А. Наумову.
- ³⁰ Цитируем по подготовленному нами совместно с С. В. Шумихиным к печати тексту дневника Кузмина.
- ³¹ М. Л. Гаспаров. Избранные статьи. М., 1995.
- ³² Н. А. Богомолов. Цит. соч. С. 124—130. Со значительным внутренним опасением осмеливаемся напомнить читателю, что на гомосексуальном аргю роза означает анус. Кузмин внал это из французского выражения, сообщенного ему В. Ф. Нувелем.
- ³³ Klaus Hager. Michael Kuzmin: Studien zur Poetik der frühen und mittleren Schaffensperiode. München, 1993. S. 58—89.

Еще раз о Пастернаке и Кузмине:

к истории публикации пастернаковского стихотворения
«Над шабашем скал, к которым...» («Пушкин»)

Г. А. Морев (Санкт-Петербург/Иерусалим)

Взаимоотношения Кузмина и Пастернака несколько раз становились объектом исследовательского внимания в связи с публикацией ряда документов из пастернаковского наследия¹, а также в связи с обращением к творческой истории рассказа Пастернака «Воздушные пути» и с попытками интерпретации его посвящения Кузмину².

Теперь, когда благодаря этим (и другим, появившимся вне зависимости от контекста исследования отношений двух писателей) материалам очевидна мотивированность самой темы «Пастернак и Кузмин», представляется целесообразным обратиться к ней и, в частности, к одному из ее центральных, наряду с посвящением «Воздушных путей», «сюжетных» эпизодов — участию Пастернака в редактировавшемся Кузминым альманахе «Абрассас» — вновь и, следуя уже опробованной в пастернаковедении методологии³, попытаться, не привлекая новых материалов, еще раз прокомментировать данные, связанные с обозначенной темой, упорядочив их и собрав воедино.

I

Кажется первое упоминание имени Кузмина Пастернаком зафиксировано в мемуарах Н. Н. Вильмонта, передающего свой разговор с поэтом, состоявшийся весной 1920 года. В ответ на признание собеседника в любви к поэзии Гумилева и Мандельштама Пастернак, согласно мемуаристу, недоуменно заметил: «Но ведь даже Кузмин лучше пишет»⁴. Однако если свое отношение к Мандельштаму и Гумилеву Пастернак впоследствии трактовал как несправедливую их «недооценку» («Люди и положения»), то оценка творчества Кузмина (правда, остранившаяся в передаче мемуариста несколько уничижительным «даже»⁵) не подвергалась такой коррекции.

Весной 1922 года в московском альманахе «Современник» (№ 1) Пастернак публикует статью «Несколько положений» — свою «первую эстетическую декларацию периода С<естры> М<оей> Ж<изни>»⁶, — являющуюся частью написанной в конце 1918 года работы «Квинтэссенция»⁷.

Содержание появившейся в 1922 году статьи Пастернака позволило Л. С. Флейшману констатировать «совпадение „Нескольких положений“ с платформой М. Кузмина 1922 г.» со ссылкой на отклик Кузмина, процити-

ровавшего текст Пастернака в статье о поэзии Анны Радловой⁶. Однако сочувственному отклику Кузмина предшествовало эпистолярное обращение Пастернака к Ю. И. Юркуну (14 июня 1922 года), функция которого определена Флейшманом как «дальнейшее прояснение установок»⁷. Если принять во внимание хронологию — письмо Пастернака почти на месяц опередило появление статьи Кузмина, свидетельствующей о его знакомстве с «Несколькими положениями» — то, по-видимому, оправданно предположить осознание Пастернаком близости собственной эстетической платформы к взглядам Кузмина и стремление указать на эту близость своему адресату и его ближайшему confidentу.

Тон и содержание письма Пастернака Юркуну, фактически не проанализированные при его публикациях, заставляют рассматривать этот текст как реплику в ранее начатом диалоге: Пастернак посылает письмо и только что вышедшие «Детство Люверс» (Юркуну) и «Сестру мою — жизнь» (Кузмину)⁸ в ответ на аналогичный жест Юркуна, ранее подарившего Пастернаку свой роман «Дурная компания» (Пб., 1918). Более того, ряд деталей письма (упоминание о «молчаньи», «тяготившем совесть» адресанта, предположение об информированности Юркуна относительно планов заграничной поездки, возникших у Пастернака в начале 1922 года, и сожаление об упущенной возможности «побывать» у Кузмина⁹) свидетельствуют о недавнем личном знакомстве корреспондентов. Такое знакомство, обстоятельства которого нам, к сожалению, неизвестны, состоялось, очевидно, в начале 1922 года, когда Пастернак был в Петербурге¹⁰.

Согласно дневниковым записям Кузмина, письмо Пастернака было получено в его доме в двадцатых числах июня 1922 года и вызвало ответ Юркуна, нам также неизвестный¹¹. Безусловно, это письмо не могло остаться незамеченным Кузминым, хотя бы благодаря чрезвычайно дружественной оценке «Дурной компании»: к перипетиям писательской биографии Юркуна Кузмин относился в высшей степени заинтересованно и, по некоторым свидетельствам, был склонен симпатизировать людям, ценившим его талант¹².

II

Адресуясь к Юркуну и — «в порядке порывистого сверстничества» — к Кузмину¹³, Пастернак касается тем, актуальных для Кузмина и лейтмотивных для его критических статей, печатавшихся в периодике и, в частности, в 1920—1922 годах в «Жизни искусства». Предположение о знакомстве Пастернака с позицией Кузмина-критика, кажется, мотивирует факт неожиданно-развернутого эпистолярного обращения к Юркуну, подкрепленного памятью о недавней встрече.

Особое место в номенклатуре эксплуатирувавшихся Кузминым тем занимали для Пастернака вопросы о «современности» искусства и о природе художественного изображения: их биографическая значимость актуализировалась не только возросшей идеологической поляризацией общества, но и

«двойственностью положения поэта по отношению к футуристическому движению»^к в 1922 году. Эти вопросы — центральные в написанной ранее Пастернаком статье «Квинтэссенция» (и в ее печатном варианте — «Нескольких положениях») — рассматривались Кузминым в статьях «Скачущая современность» (Биржевые ведомости. Веч. вып. 1916. 9 сентября), «Скороходы истории» (см. прим. 7) и — отчасти — «Мечтатели» (Жизнь искусства. 1921. 29 июня — 1 июля. № 764/766). Сопоставление текстов демонстрирует близость позиций. Фрагмент из «Нескольких положений», процитированный позднее Кузминым — «<Современные течения> вообразили, что искусство, — как фонтан, тогда как оно губка. <Они> решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться. <Они> сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия»^л — и утверждения Пастернака о «бесконечности» искусства, его «повсеместности и повсевременности»^м корреспондируют с мыслями Кузмина о функции художника [«<...> художник изображает себя, даже творит (потому что он — не отражатель, не изобразитель, не описатель) свой мир <...> он, несомненно, будет современен, находясь в известном времени»^н], о телеологии искусства («Искусство всегда было, есть и будет, должно быть впереди истории и жизни. В этом его прирожденная революционность и его смысл. Никакого „отражения жизни“ <...>»^о) и с его выпадами против «формального подхода» в «Мечтателях» («Физиономия <издательства „Алконост“. — Г. М.> достаточно определенная, по школьным определениям — символисты, сами предпочитают называть себя мечтателями. Если сравнить с формальными барабанами московских школ и упрямым достоинством акмеизма <...> то, конечно — мечтатели <...> Произведения их можно разбирать с какой угодно точки зрения, проще и убедительнее всего применить, конечно, формальный подход, но сами авторы ставят себе задачи более широкие и менее определенные»^п). Традиционному для Кузмина скептическому отношению к понятию «литературной школы» тождествен пафос фрагмента из «Нескольких положений» о «специальностях» и «эстетике», «классифицирующей воздушные шары по тому признаку, где и как располагаются в них дыры, мешающие им летать»^р.

В письме Юркуну Пастернак развивает темы «Нескольких положений», откликаясь на некоторые кузминские тексты^с. Так, его обращение к пушкинской теме и уподобление революционной современности «Пушкинскому времени», возможно, стимулированы декларацией соприсутствия Пушкина в современности в стихотворении Кузмина «Пушкин», читавшемся им на пушкинском юбилее в феврале 1921 года и вошедшем в сб. «Нездешние вечера», о котором отзывался Пастернак в письме Юркуну (*Он жив! и всех душа нетленна, / Но он особенно живет!*). К теме «личных врагов памятника на Тверском бульваре» в письме Пастернака ср. следующее замечание Кузмина: «<...> у них <художников. — Г. М.> есть свое право считать вот именно свое настроение и мировоззрение современным. Кто из

них наиболее близок к истине, трудно сказать, но мы знаем, например, что для 20—30-х годов характерен Пушкин (помимо его вневременного значения), которого при жизни упрекали в несовременности²⁴. Имя Пушкина отсылает также к актуальному металитературному дискурсу, тематизировавшему принадлежность творчества Кузмина к «пушкинской» линии в контексте «революционной» проблематики: ср. утверждение Б. Эйхенбаума в выступлении на том же пушкинском юбилее: «<...> в поэзии Кузмина, Ахматовой, Мандельштама находим мы новое ощущение классического Пушкина, утвержденное красивым в своей парадоксальности афоризмом Мандельштама: „Классическая поэзия — поэзия революции“²⁵».

В свою очередь, ознакомленный с письмом Пастернака, Кузмин, помимо оценки романа Юркуна и указанных выше совпадений, не мог не отметить и других, близких его (к тому времени печатно не высказанным) убеждениям, положений Пастернака: неприятия «новаторства» «Серапионовых братьев» и Пильняка²⁶, упоминания экспрессионизма в качестве эстетического ориентира²⁷ (идеология экспрессионизма легла в основу доктрины «эмоционализма» и не раз сочувственно анализировалась Кузминым²⁸), а также рассуждений Пастернака о «дружественной критике, преждевременно объявляющей человека мастером, канонизирующей его в меру своих умеренных требований и больше ничего от него не желающей» и о «той абстракции, которой подвергается человек, мирящийся со званием мастера» (ср. в датированных мартом 1922 года «Парнасских зарослях» Кузмина об «опасности <...> повторений и перепевов, которые всегда знаменуют застой и, следовательно, смерть творчества <...> Общество ведае лениво и не любит перемен в своих любимцах, русское же общество, кроме того, и неблагоприятно. „Они любят уметь только мертвых“²⁹), и, наконец, определения стихотворений из «Нездешних вечеров» как «вещей <...> прямого сердечного назначения» (ср.: «Все искусства действуют на воображение через чувственные внешние чувства. Одна поэзия — непосредственно лицом к лицу»³⁰).

III

18 июля 1922 года Кузмин публикует статью «Крылатый гость, гербарий и экзамены» (Жизнь искусства. № 28), посвященную только что вышедшему сборнику Анны Радловой «Крылатый гость» (<Пг.>, 1922), и знаменующую собой один из первых подходов к формулировке credo «эмоционализма», окончательно оформленного к концу 1922 года³¹. Центральный тезис статьи («Искусство — эмоционально и вещь»³²) раскрывается автором с помощью приведенной выше цитаты из «Нескольких положений», сигнализирующей о знакомстве Кузмина с альманахом «Современник». Одновременно одна из характеристик поэзии Радловой имплицитно отрицательную оценку посланной Пастернаком Кузмину «Сестры моей — жизни»³³ (при совершенном пока игнорировании посланного Юркуну «Детства Люверс»³⁴).

Наряду с «Несколькими положениями» и стихотворным циклом Пастернака «Разрыв» центральное место в «Современнике» занимали стихи В. Брюсова и его статья «Неореализм», декларирующая принципы новой литературной группы «неореалистов». Статья Пастернака, данная в качестве «передовой», и завершающая сборник статья Брюсова позволяют рассматривать «Современник» как «попытку организационного оформления группировки „неореалистов“, патронируемой Брюсовым».

Принципы «неореализма», предполагавшие учитывать «опыт ряда последних художественных школ»⁶ — импрессионизма, символизма, футуризма, кубизма — восходили к более ранним брюсовским построениям о «синтезе между „реализмом“ и „идеализмом“»⁷, которые, несомненно, были близки Кузмину, в 1910-е годы высказывавшемуся в печати в том же духе⁸. В начале 1920-х годов вектор социокультурной активности Брюсова и Кузмина также совпадает: их объединяет параллельное стремление к созданию «синтезирующих» литературных доктрин («неореализм» и «эмоционализм»⁹), связанное с попытками конституировать подлинно «современное» искусство (ср. название брюсовского альманаха) и с деятельностью эфемерных литературных группировок.

В связи с принадлежностью Пастернака к футуристическому движению немаловажно и то, что Кузмин (как и Брюсов, с 1913 года пристально и сочувственно следивший за развитием футуризма в России) во второй половине 1910-х годов сам оказывается довольно тесно — биографически и литературно — связан с футуристами¹⁰, и в начале 1920-х годов легитимизирует эту связь (напечатав, например, обращенные к нему тексты Хлебникова¹¹), переводя ее за рамки личной приязни в область актуальной истории литературы.

Участие Пастернака в издательском предприятии Брюсова было, таким образом, вдвойне знаменательно для Кузмина, который неизменно акцентировал личную и литературную симпатию к Брюсову (сыгравшему определяющую роль в развитии его писательской биографии) и солидаризовался с ним едва ли не во всех дискутировавшихся на рубеже 1900—1910-х годов вопросах.

Эта очевидная в историко-литературной ретроспективе близость чутко осознавалась и Пастернаком: характерно, что его развернутый отклик на статью Кузмина «Говорящие» (Жизнь искусства. 1922. 8—15 августа. № 31), на сей раз посвященную повести «Детство Люверс», рассмотренной Кузминым под углом «новизны и революционности <...> произведения искусства»¹² и признанной им «самой значительной и свежей русской прозой» «за последние три-четыре года»¹³, содержится в письме к Брюсову, написанном 15 августа 1922 года, накануне личной встречи с Кузминым в Петербурге, куда Пастернак прибыл, направляясь в Германию, 11 августа. Здесь Пастернак, очевидно, только что познакомившийся с газетным текстом статьи Кузмина, диагностирует свой литературный успех и поддержку Кузминым как торжество «Брюсовского дела»: «Знайте, Валерий Яковлевич, что никогда я не горжусь собою, но всегда тем, что Брюсовское дело (поэзия порывистая и выразительная“, нескоро стирающаяся) пре-

успевает, идет от признания к признанию. Так, — тут, например, в Петербурге, сильно и круто выделал мою прозу <...> Мих. Ал. Кузмин, поставив ее выше Белого и Ал. Толстого, не говоря уже о Пильняке и Серапионадах. И — <...> я порадовался за Вас, вспомнив Ваши вкусы. Ваши заветы и заветы литературы. Ваших друзей <...>»⁴.

IV

Некоторые подробности состоявшегося на другой день, 16 августа 1922 года, знакомства Пастернака с Кузминым переданы в дневниковой записи Кузмина, зафиксировавшего, в соответствии с общим характером своего Дневника, в основном, внешнюю казну события⁵. Кузмин констатировал дружескую расположенность Пастернака к Юркуну и одновременно выразил разочарование тем, что Пастернак оказался не знаком с его последними работами⁶.

Вряд ли, однако, можно согласиться с основанным исключительно на дневниковой записи Кузмина выводом о том, что визит Пастернака «не привел к углублению <их> отношений»⁷. Результатом встречи с Кузминым стало участие Пастернака в дебютном выпуске альманаха «эмоционалистов» «Абракадас», появившемся в октябре 1922 года и составившемся, по-видимому, как раз в дни пребывания Пастернака в Петербурге⁸.

Пастернак впервые напечатал в «Абракадасе» написанное в 1918 году и вошедшее позднее в цикл «Тема с варьяциями» стихотворение «Над шабашем скал, к которым...», получившее в этой публикации заглавие в pendant кузминскому из «Нездешних вечеров» — «Пушкин».

Выбор Пастернаком для публикации в альманахе Кузмина стихотворения из цикла, закладывающего основу его «пушкинианства», характер которого был позднее определен поэтом как «нравственный»⁹, и эмблематичность его заглавия должно рассматривать, имея в виду «пушкинианство» самого Кузмина¹⁰ и критическую интерпретацию его поэтики, как наследующей «классической» пушкинской линии, и, следовательно, репрезентирующей «революционность» и укорененность в «современности», а также в контексте согласующихся с такой интерпретацией рассуждений Пастернака о «Пушкинском <= революционному > времени» в письме Юркуну.

При таком рассмотрении актуализируется знаковый характер публикации Пастернака в кузминском альманахе, причем не столько очевидный прагматический его аспект (демонстрация личного расположения к поддерживавшему его авторитетному автору), сколько семантический: жест Пастернака — вне традиционных рамок литературной корпоративности и этикетности — прочитывается на фоне отмеченных выше апелляций к имени Пушкина, маркирующих, прежде всего, чрезвычайно существенную для Пастернака проблематику «революционности» и «современности» искусства¹¹, становящуюся центральным предметом обсуждения в его письмах Юркуну и Брюсову (а также в критических отзывах Кузмина в нем), и приобретающую особый

психологический статус в связи с планируемой им заграничной поездкой. «Перспективы заграничные, чреватые кривотолками, искажениями истины, разочарованиями в совести уехавшего» определяли для Пастернака «надобность в <...> декларативности», с какой, например, он высказал «утверждение того, что я — современен» в состоявшемся незадолго до поездки в Петербург разговоре с Л. Троицким¹.

В этой интертекстуальной и биографической связи появление в «Абракасе» «Пушкина» — последней публикации, санкционированной поэтом перед отъездом за границу — манифестирует принципиальную для Пастернака «принадлежность современности» — позицию, аргументированную им при встрече с Троицким и изложенную в письме Брюсову. Контекст альманаха указывает на его солидаризацию с Кузминым в понимании «функционального» характера этой принадлежности².

V

Встреча с Кузминым стала центральным эпизодом пребывания Пастернака в Петербурге³. Влияние личного знакомства заметно и в последовавших печатных отзывах Кузмина о Пастернаке. В опубликованном в ноябре 1922 года «Письме в Пекин» Кузмин подтвердил свою высокую оценку «Детства Люверс» («как это современно по жизненности, как ново»), а в сентябрьском постскриптуме к «Парнасским зарослям» специально отметил «стихи Б. Пастернака „Сестра моя жизнь“ и еще лучший цикл его стихотворений „Разрыв“»⁴.

Текст «Парнасских зарослей» увидел свет в Берлине в январе 1923 года. Появление сборника «Завтра», в котором была помещена статья Кузмина, совпавшее со временем пребывания Пастернака в «русском Берлине», знаменовало новый «сюжетный» поворот в их отношения, следствием которого и явилось, по нашему мнению, посвящение Кузмину «Воздушных путей» (1924). Однако подробное рассмотрение этой темы — предмет специальной и, надеемся, будущей работы.

Примечания

¹ См.: Л. Флейшман. Неизвестный автограф Б. Пастернака // Материалы XXVI научной студенческой конференции. Тарту, 1971. С. 34—37; Б. Л. Пастернак. Письмо Ю. И. Юркуну <Губа. Г. Г. Шмакова> // Глагол. I. Ann Arbor, 1977. С. 189—193; G. Svetov. B. Pasternak and M. Kuzmin (An inscription) // Wiener Slavistischer Almanach. 1980. Bd. 5. S. 67—69; Письмо Б. Пастернака Ю. Юркуну / Вст. заметка, комм. и публ. Н. Богомолова // Вопросы литературы. 1981. № 7. С. 225—232.

² См.: Е. Толстая. Пастернак и Кузмин (к интерпретации рассказа «Воздушные пути») // Russian Literature and History. In Honor of Prof. I. Sennan. Jerusalem, 1989. P. 90—96. Ср. также: Е. Толстая. «Доктор Живаго» в контекстах модернистской прозы // Русский авангард в кругу европейской культуры. Междунар. конф. Тезисы и материалы. М., 1993. С. 178—179.

- ³ Ср.: L. Fleishman. Pasternak and Bukharin in the 1930s // Boris Pasternak and His Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak. Berkeley, 1989. P. 171.
- ⁴ Н. Вильмонт. О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли. М., 1989. С. 19. Свидетельства более раннего интереса Пастернака к Кузмину нам неизвестны. Любопытно, однако, документальное подтверждение такого интереса в кругу Пастернака, у его товарища с 1913 г. по группам «Лирика» и (позднее) «Центрифуга» Н. Н. Асеева, названного Пастернаком (в письме 1922 г. к Ю. И. Юркуну) «лучшим моим другом» [об отношениях Пастернака и Асеева в 1910-е гг. см.: Christopher Barnes. Boris Pasternak: a Review of Nikolaj Aseev's *Oskyla* (1916) // Slavica Hierosolymitana. 1977. Vol. I. P. 293—305]. Мы имеем в виду черновик стихотворного посвящения «М. Кузмину <sic!>». По прочтении его книги «Сети», сохранившийся в архиве Асеева: *Как медленный орел превратительно парит / Над око дальнему непостижимой кручей, — / Так бледный день глуша — совсем не озарит / [Сияние его ивысканных совуций.] // Нам повести своей пленительный хитрец / Открыл лишь лист один как будто бы ошибкой. / Но щеки [девушек] — не рав жарил багрец / Под томяю его и дерзостной улыбкой!* (1913; РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 2. Ед. хр. 687). А. Урбан отмечал влияние Кузмина в посвященных Пастернаку «Терпнах другу» (1913) Асеева; см.: Н. Асеев. Стихотворения и поэмы. (Библиотека поэта. Большая серия). Л., 1967. С. 8. Среди других участников Центрифуги к «Кругу Кузмина» в 1914—1917 гг. принадлежали Рюрик Ивнев, адресат посвящения пастернаковской статьи «Квинтэссенция» (1918, подробнее см. ниже; текст посвящения и коммент. к нему: Л. Флейшман. Неизвестный автограф Б. Пастернака. С. 34, 36—37), автор позднейших воспоминаний о Кузмине [Звезда. 1982. № 5; ср. также инскрипт Ивнева Кузмину на сб. «Руконог» (М., <1914>), любезно сообщенный нам Р. Д. Тюменевом: «Дорогому Михаилу Алексеевичу / старшему другу / 30/IV 1914 СПб», — и недавно опубликованный его сонет-акростих Кузмину 1916 г.: Р. Ивнев. Мерцающие звезды. М., 1991. С. 41], и Константин Большаков, посвятивший Кузмину два стихотворения в сб. «Солнце на излете» (М., 1916), одно из которых («Польше», 1915) было выделено Пастернаком в его письме Большакову от 11 октября 1916 г. (см.: Л. Флейшман. Фрагменты «футуристической» биографии Пастернака // Slavica Hierosolymitana. 1979. Vol. IV. P. 101—103). Посвящение Кузмину непосредственно предшествовало стихотворению «Бельгия» (1914) с посвящением Пастернаку, за которое тот отдельно благодарил автора. Ср. в той же книге стихотворение «После...» (1914), посв. Юр. Юркуну, и «ответную» адресацию Большакову «Пейзажа Гогена» (1916) в «Вожатом» Кузмина (СПб., 1918). К Кузмину любопытствовал и начинающий С. Бобров (см. его письма Андрею Белому 1909 г.: Лица. Биографической альманах. 1. М., СПб., 1992. С. 125—143. Публ. К. Ю. Постоуленко), открывший свою первую книгу «Вертоградни над ловами» (М., 1913) эпиграфом на Кузмина. Наконец, особый ракурс тема «Кузмин и Пастернак» приобретает в контексте биографических и литературных связей Кузмина и Маяковского во второй пол. 1910-х гг.: в свете особой, подробно описанной самим Пастернаком («Охранная грамота», «Люди и положения») и его исследователями (см., прежде всего: Л. Флейшман. Борис Пастернак в двадцатые годы. München, <1981>), роли Маяковского в литературной биографии Пастернака факт взаиморасположенности Кузмина и Маяковского, несомненно, играл свою роль в восприятии фигуры Кузмина Пастернаком. Несмотря на то, что актуальность темы «Маяковский и Кузмин» осеивалась как их современниками, так и позднейшими исследователями [см. заявленные, но в силу равных причин не осуществленные, работы Р. Б. Гуля «о Маяковском и Кузмине» (Новая русская книга. 1923. № 5—6. С. 51) и Г. Г. Суперфина. «Кузмин и Маяковский» (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1973. Вып. 308 (=Труды по знаковым системам. VI). С. 439)], к разработке проблемы приступили лишь в последнее время (см.: Л. Селезнев. Михаил Кузмин и Владимир Маяковский (к истории одного посвящения) // Вопросы литературы. 1989. № 11. С. 66—87).

- ¹ Ср., впрочем, наблюдения Е. В. Пастернак и К. М. Поливанова над трансформацией источников в воспоминаниях Н. Н. Вильмонта: *Минувшее. Исторический альманах*. 15. М.: СПб., 1994. С. 13.
- ² Л. Флейшман. Неизвестный автограф Б. Пастернака. С. 36.
- ³ Автограф, обнаруженный Л. С. Флейшманом, датирован «19/ХII.1918» (там же). Учитывая это обстоятельство, не приходится, конечно, говорить о том, что статья Пастернака «ориентирована на некоторые только что опубликованные тексты Кузмина» и усматривать в ней «вхо кузминских высказываний из статьи „Скоророды истории“» (впервые опубли.: *Жизнь искусства*. 1920. 27 июня. № 488/489) или стихотворений из сборника «Неудешевые вечера» (Пб., 1921), а также «аллюзию на пильняковский роман „Голый год“» (1920; опубли. в 1921) в метафоре, восходящей, по наблюдению Е. В. Пастернак, к стихотворным наброскам Пастернака 1912—1913 гг. [см.: Первые опыты Бориса Пастернака. / Публ. Е. В. Пастернака // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1969. Вып. 236 (=Труды по знаковым системам. IV). С. 281], как это делает в своей статье Е. Толстая (*Russian Literature and History*. P. 90). Досадное невнимание к хронологии (и, следовательно, известная произвольность выводов) существенно снижают ценность этой любопытной частными наблюдениями работы.
- ⁴ Л. Флейшман. Неизвестный автограф Б. Пастернака. С. 37. Имеется в виду статья Кузмина «Крылатый гость, гербарий и экзамены» (см. ниже).
- ⁵ Там же.
- ⁶ «Детство Люверс» было опубликовано в альманахе «Наши дни» (Кн. I. М., 1922), «Сестра моя — жизнь» (М., 1922) вышла в изд. З. Гржебина; обе эти публикации — также как и выход альманаха «Современник» с «Несколькими положениями» и циклом стихотворений «Разрыв» — датируются (с разной степенью точности) весной 1922 г. Во всяком случае, Кузмин, судя по основному тексту его статьи «Парнасские заросли» (март 1922), вышеупомянутые вещи Пастернака были до этого времени неизвестны. В «Парнасских зарослях» (опубл. в январе 1923 г., см. ниже) ранние произведения Пастернака охарактеризованы как «виртуозные» и «несколько холодные» (Завтра. I. <Берлин>, 1923. С. 120). Сохранился экземпляр «Сестры моей — жизни» с недатируемым инскриптом Пастернака Кузмину (воспроизведен в кн.: Е. Пастернак. Борис Пастернак. Материалы для биографии. М., 1989. С. 362).
- ⁷ Вопросы литературы. 1981. № 7. С. 228, 230. Письмо Пастернака здесь и далее (без ссылок) мы цитируем по указ. публ. Н. Богомолова.
- ⁸ Пастернак приехал в Петербург 13 января 1922 г. к своей будущей жене Е. В. Лурье (их брак был заключен там же в конце февраля). Впечатления от петербургской литературной жизни и от встреч с петербургскими литераторами (в частности, с Ахматовой: ср. о «чувстве живого знакомства с ней» в письме Юркуну) инспирировали план переселения в Петербург после возвращения из-за границы, о котором Пастернак сообщал Юркуну (см. также: Christopher Barnes. Boris Pasternak. A Literary Biography. Vol. I. 1890—1928. Cambridge, 1989. P. 294, 300).
- ⁹ Вопросы литературы. 1981. № 7. С. 226. В воспоминаниях о Юркуне О. Н. Гильдебрандт, перечисляя его литературные пристрастия, отмечала: «Очень правильно „Детство Люверс“ Пастернака» (см.: Юр. Юркун. Дурная компания. СПб., 1995. С. 457).
- ¹⁰ См., например: О. Н. Гильдебрандт. М. А. Кузмин / Предисл. и комм. Г. А. Морева. Публ. и подг. текста М. В. Толмачева // Лица. Биографический альманах. I. С. 271.
- ¹¹ Ср. симптоматичную неудачу вистольярного же «поколенческого» диалога Асеева с Блоком (1916; см.: Лит. наследство. М., 1987. Т. 92. Кн. 4. С. 700—701) и характерное суждение современника о Кузмине: «<...> поэту, очевидно, знаком секрет вечной молодости — или постоянного обновления — ибо чем же иначе объяснить, что автор „Вожатого“ силою своих вдохновений и свежестью чувства представляется нам моложе

- автора «Сетей?» (Иван Оксенов. Книжки М. А. Кузмина // Записки Передвижного общедоступного театра. 1919. Июль - июль. Вып. 22—23. С. 17).
- * Л. Флейшман. Борис Пастернак в двадцатые годы. С. 14.
- ¹⁷ Б. Пастернак. Избранное в двух томах. М., 1985. Т. 2. С. 276—277 (угловыми скобками отмечен текст, сокращенный Кузминым при цитировании).
- ¹⁸ Там же. с. 278.
- ¹⁹ «Скачущая современность»; цит. по кн.: М. Кузмин. Условности. Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 152.
- ²⁰ «Скороходы истории»; там же, с. 23 (в «Условностях» статья перепечатана с цензурными сокращениями).
- ²¹ Там же, с. 154. Об отношении Пастернака к формализму см., в частности: Вяч. Вс. Иванов. Пастернак и ОПОЯЗ // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 70—82.
- ²² Б. Пастернак. Избранное в двух томах. Т. 2. С. 279. Ср. также утверждение Кузмина (в статье «Раздумия и недоумения Петра Отшельника»): «Но как же существуют символисты, акменсты, футуристы? На взгляд беспристрастного человека их не существует: существуют отдельные поэты <...> но школ нет» (Петроградские вечера. 1914. Кн. 3. С. 214) — с текстом из «Нескольких положений»: «Символист, акменст, футурист? Что за убийственный жаргон!». О «полемическом самоопределении» Пастернака по отношению к футуризму [ср. первоначальное название фрагмента о школах из «Нескольких положений» — «Оставьте меня» (Л. Флейшман. Неизвестный автограф Б. Пастернака. С. 34)] см.: Л. Флейшман. Борис Пастернак в двадцатые годы. С. 13—14, 122, 196.
- ²³ И на литературную практику писателей, повдвие, в начале 1923 г., объединенных Кузминым в группу «эмоционалистов»: ср. хронологическое определение в письме — «час по нашим часам навад», вероятно, долженствующее подтвердить для адресата знакомство Пастернака с первым издательским предприятием группы — альманахом «Часы. 1. Час первый», вышедшим в Петербурге в декабре 1921 г. Об актуальности временной семантики названия сборника для Кузмина см.: Т. Л. Никольская. Эмоционалисты // Russian Literature. 1986. Vol. XX. № 1. P. 61.
- ²⁴ «Скачущая современность»; цит. по: Условности. С. 152.
- ²⁵ Б. Эйхенбаум. Проблемы поэтики Пушкина // Пушкин. Достоевский. Пб., 1921. Цит. по: Б. Эйхенбаум. О поэзии. <Л.>, 1969. С. 25 (цитируется «Слово и культура» Мандельштама). О параллелях между выступлением Эйхенбаума и стихотворением Кузмина «Пушкин» см.: Robert P. Hughes. Pushkin in Petrograd, February 1921 // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age. Berkeley; Los-Angeles; Oxford, <1992>. P. 209.
- ²⁶ См. позднейшие статьи Кузмина: «Говорящие» (Жизнь искусства. 1922. 8—15 августа) и «Письмо в Пекин» (Абракадас. Пб., 1922, ноябрь. <Вып. 2>). Одновременно с их публикацией, видимо по инициативе Кузмина, Я. Н. Блох исключил из состава подготовлявшегося им издательства «Петрополис» и редактировавшегося Кузминым альманаха «Завтра» статью И. Груадва, посвященную «Срапониовым братьям», к которым принадлежал и сам критик (см. письмо Блоха Кузмину от 8 ноября 1922 г., опубл. А. Г. Тимофеевым: Русская литература. 1991. № 1. С. 196).
- ²⁷ «Я почти убежден, что Вам порывистая определенность, экспрессионизм, выразительная правда с содержанием, туго и лично накаланивающимся, жизненно мечтательным егс. — сродни и по душе» — ср. наименование противопоставляемых футуризму и акменизму символистов «мечтателями» в одноименной статье Кузмина.
- ²⁸ См. его статьи: Пафос экспрессионизма // Театр. 1923. № 11; Эмоциональность как основной элемент искусства // Арена. Театральный альманах. Пб., 1924.

- ²⁹ Завтра. I. С. 118. Отметим пушкинский подтекст в этом пассаже Кузмина («Мы ленивы и нелюбобитны» — «Путешествие в Аравум»), всплывающий прямой цитацией из «Бориса Годунова». Ср. сближение имен Кузмина и Пастернака в сходном контексте у Виктора Шкловского: «Писателям обыкновенно не везет на критические статьи. Пишут о них обыкновенно после их смерти. Нет статей о Хлебникове, о Маяковском, о Михаиле Кузмине, Осипе Мандельштаме, о Пастернаке» (Книжный угол. 1921. № 7. С. 18). Ср. также дарственную надпись Пастернака Ахматовой на «Сестре моей — жизни» (Лит. наследство. М., 1983. Т. 93. С. 654), содержание которой изложено в письме Юркузу.
- ³⁰ М. Кузмин. Чешуя в неводе // Стрелец. Сб. 3. Пб., 1922. С. 108. Ср. также напечатанную позднее, но выработавшуюся Кузминым во второй половине 1922 г. формулировку: «Искусство не доказывает и не поучает — оно показывает и передает из сердца в сердце эмоцию» (Арена. С. 10).
- ³¹ См. статью Кузмина «Эмоциональность и фактура» (Жизнь искусства. 1922. 26 декабря. № 51), а также «Декларацию эмоционализма», написанную Кузминым, по сообщению П. В. Дмитриева и А. Г. Тимофеева, составителей новейшей библиографии критической прозы Кузмина, в декабре 1922 г. (De Visu. 1994. № 5/6. С. 111).
- ³² Цит. по: Условности. С. 173.
- ³³ «Так же просты и суровы рифмы. Тут не встретишь рифмы вроде „валипи“ и „Киплинг“, это было бы неуместно и почти неприлично, как румяна на прекрасном, спокойном и родном лице» (там же, с. 175; ср. рифму «спили — Киплинг» в стихотворении «Тоска» из «Сестры моей — жизни»).
- ³⁴ Ср., впрочем, предположение Е. Толстой, усматривающей в тексте статьи Кузмина скрытые аллюзии на темы и сюжетные эпизоды повести Пастернака (Russian Literature and History. P. 91).
- ³⁵ Л. Флейшман. Незнаменный автограф Б. Пастернака. С. 36. Ср.: Lazar Fleishman. Boris Pasternak. The Poet and His Politics. Cambridge, Mass.; London, 1990. P. 112—113.
- ³⁶ Цит. по: В. Брюсов. Среди стихов: 1894—1924. Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990. С. 612.
- ³⁷ Там же, с. 319 (из рец. Брюсова на «Жемчуга» Гумилева; впервые опубли.: Русская мысль. 1910. № 7. С. 206, вт. паг.).
- ³⁸ См., например, в «Заметках о русской беллетристике»: «Намечаются пути к воссозданию формы романа, который дал бы нам отражение современности <...> Если бы мы не побоялись быть пророчками, то сказали бы, что находимся на пороге нового бытового символика-реалистического романа» (Аполлон. 1910. № 7. С. 43, вт. паг.); «Что может быть лучше синтетизма и символизма: когда, прочтя простую повесть, восклицашь <...>: „Боже мой, да ведь это вся Россия! <...>”» (Там же. 1910. № 11. С. 50, вт. паг.).
- ³⁹ Ср. оставшуюся в рукописи статью Брюсова «Ктеатика» (1920; опубли.: Филологические науки. 1964. № 3. С. 187—191), совпадающую в ряде центральных пунктов с платформой «эмоционализма», которой стороннему немузику запомнилась как «синтез всех искусств — поэзии, театра, живописи...» (Н. Мандельштам. Вторая книга. <М.>, 1990. С. 105).
- ⁴⁰ См.: John E. Malmstad. Mixail Kuzmin: A Chronicle of His Life and Times // М. А. Кузмин. Собрание стихов. <Т.>III. München, 1977. С. 142—143; Владимир Марков. Поэзия Михаила Кузмина // Там же. С. 367—371. Ср. также участие Кузмина (наряду с Н. Куальбильем и Д. Бурлюком) в составлении В. Кандицким и Ф. Марком альманаха «Der blaue Reiter» (München, 1912) (см.: С. Волков, Л. Флейшман. Альбан Берг и Михаил Кузмин // Russian Literature Triquarterly. 1976. № 14. P. 453, 455—456) и в объединившем символистов и футуристов сборнике «Стрелец» (Пг., 1915). Симптоматично сближение Кузмина и футуризма (именно в его московском «изводе») в современной им критике; см., например: «Линии <молодой поэзии.— Г. М.> <...>

следующие: <...> Гумилевская и Ахматовская, затем <...> любовь Кузмицкая, с которой сплетается <...> и линия московского футуризма» (С. Рафалович. Молодая поэзия // Куранты. 1919. № 3—4. С. 17); «Но иногда (см. „Эхо“) он <Кузмин> начинает зачем-то имитировать Маяковского, Хлебникова и др., и тогда становится похожим чуть ли не на московских имажинистов» (Э. Голлербах. Старое и новое. Заметки о литературном Петербурге // Новая русская книга. 1922. № 7. С. 4). Заметим, что эта близость была очевидна и для Кузмина; см. его дневниковую запись от 3 октября 1921 г.: Минувшее. Исторический альманах. 13. М.: СПб., 1993. С. 491; публ. Н. Богомолова и С. Шумихина. См. также примеч. 4.

⁴¹ Стихотворение «Вам» (1909) в альманахе «Часы. 1. Час первый» и письмо к Кузмину (1909, б. д.) в первом выпуске «Абраксаса» (Пб., 1922, октябрь). См.: А. Е. Париев. Хлебников в дневнике М. А. Кузмина // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Тезисы и материалы конф. 15—17 мая 1990 г. Л., 1990. С. 156—165, а также коммент. Н. И. Харджиева в кн.: В. Хлебников. Нежданное провидения. М., 1940. С. 425.

⁴² Цит. по: Условности. С. 519.

⁴³ Там же, с. 161.

⁴⁴ Ср. о «порывистой определенности <...> выравнительной расправе с содержанием» в письме Юркуну. На сходство формулировок «современности» и «революционности» искусства в письмах Пастернака Юркуну и Брюсову уже было указано Л. Флейшманом (Л. Флейшман. Статьи о Пастернаке. Вегетер, 1977. С. 61). Существенно также, что в ряде мест письмо Пастернака Брюсову демонстрирует близость к проklamированным Кузминым положениям «эмоционализма»: ср. упоминание об «эмоциональных плоскостях» индивидуальности, а также тезис об «индивидуальности истинной, как новой социальной клеточке нового социального организма» и его детализацию Пастернаком, перекликающуюся в частности с утверждениями Кузмина на статьи «Скорходы истории» и «Декларации эмоционализма» (ср. пункты 10 и 11: Абракас. Пг., 1923. Февраль. <Вып. 3>. С. 3). Заметим, что проблема «эмоциональности» волновала в то же время и Н. Агеева, утверждавшего: «Вопрос об эмоциональном воздействии искусств ясен и так. Дело в том, чтобы закрепить это положение и сделать на него выводы для искусства современного — в частности для поэзии» (Корабль. 1922. № 5—6. С. 25).

⁴⁵ Цит. по: Пастернак и Брюсов К истории отношений / Публ. Елены Пастернак // Россия/Russia. 3. Толио, 1977. С. 247 (курсив в цитате наш). Согласно воспоминаниям Н. Н. Вильмонт, в эти же дни Пастернак вырезал из газеты статью Кузмина и прислал ему в Москву. «Пастернак был восхищен, более того — ошарашан <...> статьей <...> Кузмина, которая его „окрыляла“ (его слово)» [Н. Вильмонт. О Борисе Пастернаке. С. 99, 193; отметим обыгрывание кузминской метафоры («Крылья»)]. Обратим также внимание на итоговую аттестацию Пастернака в статье Кузмина: «выдающийся и свежий художник <...>, строгий и скромный» (Условности. С. 161, курсив наш). Последняя нетривиально-личностная в критическом тексте характеристика связана у Кузмина с реакцией откликнов на спекулятивную «дружескую критику Эрэнбурга» [«Россия, мол, погибает, и погибнет, но не унывайте: — у вас есть Пастернак» (там же)] и, несомненно (особенно если учесть, что статья Кузмина появилась до его личного знакомства с Пастернаком), мотивирована упреждающей негативной реакцией самого Пастернака на «Берлинскую литературную шумиху», которую он «против воли отчасти втянул», в письме к Юркуну (указ. публ., с. 230; см. коммент. Н. Богомолова — с. 232). Напомним в этой связи, что, когда в 1936 г. в речи «О скромности и смелости» на Минском пленуме Правления СП СССР Пастернак обращается к теме скромности как нормы писательского поведения, реагируя, в частности, на персональный полемический выпад В. Инбер, прощитывавшей в своем выступлении в неоративном контексте восторженный пассаж из отчета И. Эрэнбурга о парижском Конгрессе в защиту культуры 1935 г., касающийся Пастернака, и на речь А. Безыменского, упрекавшего

- Пастернака в отказе от публичной литературно-общественной активности [см.: Л. Флейшман. Борис Пастернак в тридцатые годы. Jerusalem, <1984>. С. 317—319; в связи с комментарием Л. Флейшмана ср. также в статье Кузмина иронично по поводу «большой или меньшей предприимчивости в смысле <литературных> сношений» (Словности. С. 158)], он хронологически связывает эту тему с культурной ситуацией 1922 г., на которую в свое время откликнулся Кузмин (см.: Christopher Barnes. The Original Text of «O skromnosti i smelosti» // Slavica Hierosolymitana. 1979. Vol. IV. P. 298).
- ⁴⁰ Дневниковая запись Кузмина приведена в укав. публ. Н. Богомолова (с. 226—227). О. Н. Гильдебранд, присутствовавшая при встрече, в позднейших мемуарных заметках свидетельствовала, что Пастернак, в частности, восторженно говорил о Рильке и о Цветаевой (см.: Г. А. Морев. Из истории русской литературы 1910-х годов: к биографии Л. Канингсера // Минувшее. Исторический альманах. 16. М.: СПб., 1994. С. 127—128). Заметим, что индентифицировавшее обширную переписку письмо Пастернака к Цветаевой (с откликом на «Версты») было написано в тот же день, что и письмо Юркуну.
- ⁴¹ С начала 1920-х гг. болезненное ощущение происходящего помимо его воли вытеснения из литературной жизни и выужденного «погружения в туманную неизвестность для литер<атурных> сфер» (Дневник, 16 августа 1922; цит. по укав. публ. Н. Богомолова. С. 226—227) становится постоянным предметом авторефлексии Кузмина.
- ⁴² Е. Толстая. Пастернак и Кузмин // Russian Literature and History. P. 91.
- ⁴³ Пастернак и Ахматова — единственные «посторонние» участники этого кружкового издания.
- ⁴⁴ Из отзыва на анкету журнала «На литературном посту» (1927. Кн. 5—6. С. 62).
- ⁴⁵ См., в частности, о программах для Кузмина религиозно-этических валентностях пушкинских т-мы: Г. А. Морев. Заметки о прозе Кузмина // Русская мысль. 1990. 2 ноябрь. Литературное приложение № 11. С. V.
- ⁴⁶ Ср. позднейшую экспликацию этой связи у Пастернака: «Мне кажется, что в настоящее время менее, чем когда-либо, есть основание удаляться от пушкинской эстетики. Под эстетикой же художника я понимаю его представление о природе искусства, о роли искусства в истории и о его собственной ответственности перед нею» (На литературном посту. 1927. Кн. 5—6. С. 62). Тема революции (с сопутствующими ей метаисторическими оборотами) и «пушкинская» топика коррелировал для Пастернака через идиоматичный им в идеологии поэта «нравственный смысл» [«В революции дорожу больше всего ее нравственным смыслом» (1932; цит. по: Л. Флейшман. Борис Пастернак в тридцатые годы. С. 82) — ср. об «элементах нравственного характера» в понимании Пушкина в укав. публ. ответов на анкету журнала «На литературном посту»]. Политической кульминацией идеи смежности «в вековом прототипе» стали пастернаковские «Стансы» 1931 г. [«С толетием с лишним — не вчера...»; ср. также письмо Пастернака отцу от 25 декабря 1934 г. с автохарактеристикой «поэт пушкинского толка», раскрываемой через признание «Я стал частью своего времени и государства, и его интересы стали моими», квалифицированное Л. Флейшманом как «декларация, указывающая на наибольшую идентификацию пастернаковских позиций с советской действительностью» (Борис Пастернак в тридцатые годы С. 221), и слова поэта о «русской революции <...> той самой, о которой думал Пушкин» в письме 1937 г. в Президиум Союза писателей (De Visu. 1993. № 4. С. 79)]. Генетическая связь этих построений с характеристиками из письма Юркуну очевидна.
- ⁴⁷ Россия/Russia С. 248—249 [«Я начал с предположительного утверждения того, что я — современен, и что даже уже и французские символисты, как современники упадка буржуазии, тем самым принадлежат нашему времени». «Утверждения», высказанные Троцкому и буквально совпадающие с положениями статьи Кузмина «Скачущая современность» (см. выше), были подтверждены Пастернаком и в изменившейся политической ситуации — ср. его отклик на Постановление ЦК РКП 1925 г. «О политике

партии в области художественной литературы»: «<...> искусство <...> связывать <...> с эпохой должны собственный возраст <...> и его крепость, и только в таком случае оно впоследствии в состоянии напоминать эпоху, давая возможность историку предполагать, что оно ее отражало» (Журналист. 1925. № 10. С. 11).]

¹⁴ Ср.: На литературном посту. 1927. Кн. 5—6. С. 62. В юном — такое социокультурное — ракурсе, заданном речью Блока «О навичении поэта» и «Клеблемы треножником» Ходасевича, рассматривала позднее «рост» Пастернака «вверх, т. е. к Пушкину» в «Темах и вариациях» С. Парнок в статье «Борис Пастернак и другие», написанной в марте 1924 г. и выглядящей во многом итоговой в критическом обсуждении отношения раннего творчества Пастернака к «современности» (обзор других высказываний см.: А. Флейшман. Борис Пастернак в двадцатые годы. С. 16—17). Отметим, что статья С. Парнок, несмотря на полемику с оценкой Кузминным «Сестры моей — жизни», проинизана многочисленными — явными и скрытыми — отсылками к статьям Кузмина «Скачущая современность» и «Говорящие» (см. публикацию полного текста статьи Парнок и тонкую интерпретацию ее критической позиции: М. Ратгауз. Страх и Муза. София Парнок о Борисе Пастернаке // Лит. обозрение. 1990. № 11. С. 86—92).

¹⁵ В письмах, посланных Пастернаком уже из Германии, он несколько раз упоминает о знакомстве с Кузминым: см. его письма брату от 16 сентября 1922 г. (Е. Пастернак. Борис Пастернак. Материалы для биографии. С. 370), Цветаевой от 12 ноября [здесь имя Кузмина помещено в контекст имен ближайших литературных соратников и друзей Пастернака в этот период, как в России, так и за границей: «Расставаясь с Маяковским, Асеевым, Кузминым <...> я в той же линии и в том же духе рассчитывал на встречу с Вами и Бельм» (Переписка Бориса Пастернака. М., 1990. С. 303—304)] и С. Боброву от 17 января 1923 г. (Е. Пастернак. Борис Пастернак. Материалы для биографии. С. 375).

¹⁶ Завтра. I. С. 122. По мнению А. Флейшмана, постскрипtum к «Париасским варосям» означает «принятие» «Сестры моей — жизни» Кузминым, «видимо, после встречи с Пастернаком в Петербурге» (А. Флейшман. Неизвестный автограф Б. Пастернака. С. 37).

Вертер на колесах

А. К. Жолковский (Лос-Анджелес)

1

Одним из плодов возрождения исследовательского интереса к Зоженко является возможность выработки нового взгляда на его соотношение с «большой литературой» и соответственного нового типа наслаждения его классическими текстами. Возвращение автопсихоаналитической повести «Перед восходом солнца» (1943; далее сокр. — ПВС) ее места в зоженковском корпусе и та историческая смена всей системы литературных (и иных) координат, благодаря которой оно стало возможным, релятивизировали устоявшееся «культурно-социологическое» прочтение Зоженко как разоблачителя советского быта, мещанско-пролетарской психологии и языковой несостоятельности «нового человека». Сегодня, в соответствии с собственными многочисленными настояниями писателя, даже в самых смешных своих вещах Зоженко предстает мрачноватым философом жизни, а его «мещанские» маски — комическими вариациями на темы тех же фобий и невротозов, которыми всерьез мучается (квази)автобиографический герой-повествователь ПВС, узнаваемый также в мемуарах о писателе¹.

Предлагаемое новое прочтение Зоженко претендует не столько на отмену принятого, сколько на сдвиг и углубление фокуса. Экзистенциальную суть зоженковского мироощущения можно схематически свести к 'страху перед непрочностью существования, недоверчивым поискам защиты от опасностей и жажде покоя и порядка'. Знаменитый зоженковский сказ есть, в сущности, не что иное, как амбивалентное — ненадежное — повествование сомневающегося рассказчика об этом ненадежном мире. Говоря очень кратко, Зоженко оказывается великим писателем советской эпохи не только и не столько как сатирик коммунального быта, сколько как поэт страха, недоверия и амбивалентной любви к порядку (Жолковский 1996. *Zholkovsky 1996*).

В отдельном тексте автор обычно сосредотачивается лишь на некоторых из своих любимых тем, и в зависимости от их конкретного набора традиционная интерпретация может требовать радикального пересмотра или сравнительно скромных поправок, обеспечивающих, так сказать, наведение на резкость в инвариантных терминах. Примером первого случая может служить «Операция» (1927). Принятая трактовка этого рассказа как сатиры на некультурность героя, явившегося на «глазную, верхнюю» операцию в грязных носках, далека от новой, обнаруживающей в том же сюжете (на фоне общей системы зоженковских инвариантов и конкретных параллелей с

ПВС) метафорический роман героя с докторшей и целый комплекс амбивалентного отношения к женщине, боязни ножа, недоверия к медицине и т. п.² Пример второго случая — рассказ «Страдания молодого Вертера» (далее сокращенно — *СМВ*)³, довольно прямая культурно-политическая направленность которого ревизии не подлежит, но в рамках зошенковской картины мира получает более тонкую фокусировку и многообразную поддержку. К его разбору мы и обратимся.

В самых общих чертах сюжет этого средней по зошенковским меркам длины рассказа-фельетона (три с лишним страницы книжного текста) сводится к следующему.

Во время велосипедной прогулки рассказчик предается мыслям о недалеком светлом будущем и засягает на закрытую для велосипедистов аллею, не замечая обращенных к нему окриков. Он подвергается грубому обращению и чуть ли не аресту со стороны сторожей, которые, неохотно ограничившись взятием штрафа, в конце концов отпускают его, хотя им «охота волочить <его> в милицию». Вновь на велосипеде, он с еще большей настойчивостью мечтает о будущем («Душа не разорвется... Я согласен сколько угодно ждать»). К счастью, заключает рассказчик, «подобное боевое настроение среди служащих по охране зеленых насаждений идет на убыль... А то... это слишком неприятная неудача, с которой следует бороться со всей энергией».

Нравоучительная концовка практически свободна от иронии — в отличие от часто применяемой Зошенко «ложной морали» [типа призыва: «Не пей! С пьяных глаз ты можешь обнять своего классового врага!» в финале «Землетрясения» (1929; 1: 444)]. Неопределенна, пожалуй, лишь степень серьезности, с которой сам автор готов утверждать, что грубость и насилие действительно уходят в прошлое. Но такая амбивалентность типична для знакомой «культурно-социологической» фигуры Зошенко, избирающего для своей зэповской сатиры скромные мишени (сторожей, банщиков, буфетчиков) и окутывающего свои разоблачения нарочито глуповатой аурой⁴. На зыбкую двойственность работают и трехчастное повествование *СМВ*, в котором идеалистические мечтания сменяются грубой реальностью, но не только не разбиваются об нее, а напротив, как бы заряжаются от нее дополнительной энергией, и мотивирующий эту композицию образ наивного рассказчика, подчеркнута невнимательного к окружающему и, значит, неспособного претендовать на безраздельное доверие читателя. Мотив «невнимательности» драматизируется в целую сценку (на полстраницы текста), в ходе которой сознание героя, упорствующее в позитивном восприятии действительности, находит всевозможные способы идеалистического истолкования неприятных сигналов:

«Кто-нибудь проштрафился... В дальнейшем, вероятно, этого не будет... Так грубо, вероятно, и кричать не будут... За кем-то гонятся», говорю я сам себе и тихо, но бодро еду... Тогда я начинаю понимать, что дело касается меня...» и т. д.

Подобный разбор *СМВ* в традиционном духе может быть продолжен с целью уточнения критической позиции автора, обсуждения степени близости к нему фигуры рассказчика, соотношения с общей амбивалентной трактовкой у Зоценко 'сентиментальной' темы 'и, наконец, рассмотрения многочисленных стилистических эффектов рассказа:

«Жалко только — колесья не все. То есть колесья все, но только они сборные»; «Скоро мы заживем, как фон-бароны»; «Лешка... впиается своей клешней в мою руку...»; «Вы видели наглые речи... Такие у меня всегда убегают»; «<А> то я тебя оштрафую — не дам цветка»; и т. п.

Однако при таком подходе не поставленными остались бы два связанные друг с другом ключевые вопроса анализа любого самого маленького шедевра: Чем (помимо общей идеологической установки) мотивируются и объединяются в единую структуру многочисленные детали текста? Какое место все они и рассказ в целом занимают в системе мотивов, образующих поэтический мир автора? Ответ на эти вопросы позволяет, как правило, приблизиться и к пониманию художественного масштаба и долговечности произведения. В случае *СМВ* среди вопросов, ждущих ответа, — такие, как: Почему велосипед? Почему Вертер? Почему «клешня»? Почему «тихо... еду»? Почему «душа»? — и ряд им подобных.

2

Начнем с 'души' и 'тишины', которые относятся к наиболее фундаментальному слою зоценковских инвариантов. Душа у Зоценко — это постоянный локус страхов и беспокойств, объект забот и лечебных процедур (в том числе психотерапевтических), а в идеальном случае (в младенчестве, в обеспеченной старости на блаженной вилле «Тишина» и в другие моменты воображаемого 'гарантированного покоя') — благодарный носитель искомого 'спокойствия'. Типичным воплощением покоя и является все тихое, мирное, отсутствие шума¹, тревог, волнений, криков и т. д.

В *СМВ* оба мотива проведены с большой отчетливостью:

«Приличный велосипед, на котором я иногда совершаю прогулки для успокоения нервов и для душевного равновесия. Конечно... ехать — сплошное мученье, но для душевной бодрости... я высегаю... <С> сердце у меня смягчается... 'Не будем так часто слышать этих резких свистков...' Снова... раздается тревожный свисток, и какие-то окрики... И кричит осипшим голосом... <Я> тихо, но бодро еду... <С> торож... орет, что есть мочи... Хрип рвдается из его груди. Дыханье с шумом вырывается наружу... У меня шумит в голове... Я бреду с развороченной душой... Я тихо еду по набережной... Тут, тихо смеясь, он подает мне незабудку... Эта тихая сценка улаживает мое страдание... 'Ничего. Душа не разорвется...'... Снова радость и любовь к людям заполняют мое сердце... С переполненным сердцем я вернулся домой и записал эту сценку...»

Душа/сердце обрамляют разворачивающий душу шумный сюжет, да и самая поездка, как выясняется, имела целью обретение душевного покоя, чем заостряется ирония трехфазного повествования. В полном соответствии с описанным в ПВС, зощенковский герой, подобно Гоголю, ищет покоя в дороге, но ситуация «на улице» тоже чревата для него опасностями.

Угрозы душевному покою и неприкосновенности личности исходят от мелкого начальства и принимают, помимо криков, форму физического насилия с участием 'рук'. Образ родительской руки как причины детских страхов и источника более поздних фобий Зошенко подробно рассмотрен в ПВС (см. *Masing-Delic 1980, Hanson 1989*). Чужая агрессивная рука, уташающая сама по себе, а часто вооруженная ножом, скальпелем, палкой, пистолетом и т. п., способы ее обезвреживания и апроприации, в частности, в виде «руки автора», а там и уязвимость собственной руки для новых нападений — важнейший инвариантный комплекс Зошенко (*Жолковский 1995а*). В СМВ 'ручной' топос представлен достаточно полно:

«<П>арнишка... машет палкой и грозит кулаком... <С'>едоватый... сторож... орет...: — Хватай его...!... Лешка прицеливается в меня, и палка его ударяет в колесо велосипеда... Человек десять добродетов... начинают хватить меня за руки... Сторож говорит: — Как я ахну тебе по зубам... Держите его крепче... Не выпущайте его, суку... Лешка... впирается своей клешней в мою руку и говорит: — Я ему, гадюке, хотел руку пересбить... — Братцы... Не вертите мне руки... Сторожу... охота волючить меня в милицию... Я массирую себе руки... ..Нашелся фои-барон, руки ему не верти...» Я вижу — сторож... В руках у него цветочек... <Т>ихо смеясь, он подает мне незабудку...»

Стоит отметить особо сильные эффекты — такие, как серия взаимоналожений двух рук, начальственной и собственной (достигающая кульминации в эпизоде с лешкиной «клешней», а в конце разрешающаяся вручением цветка)°, или абзац, следующий за отпусанием героя «восьюси», в котором герой идет «покачивая<я>сь», у него «шумит в голове», и он «бред<ет> с развороченной душой». О 'шуме' и 'душе' мы уже говорили, а 'качание' (и другие колебательные состояния) — одна из основных манифестаций нарушения порядка и покоя, так что здесь наглядно и при том в инвариантных зощенковских терминах демонстрируется воздействие внешних сил беспорядка на тело, голову и душу героя.

3

'Велосипедный' топос вошел в литературу в конце XIX века как атрибут эпохи модерна — символ увеличения скорости, сокращения расстояний, освобождения личности и даже сексуального раскрепощения°. У Зошенко велосипед появляется, помимо СМВ, еще минимум дважды, но оба раза в довольно мрачном контексте и без каких-либо любовных обертонов. Рассказ «Каторга» (1927) вертится вокруг болезненного страха воровства и близкой к нему 'гостевой' фобии:

Посещая родственников и знакомых, рассказчик, опасаящийся похитителей, таскает велосипед с собой на верхние этажи, поскольку «человеку со здоровой психикой не составляет труда понести на себе машину... Да и у родственников тоже сидишь — за руль держишься. Мало ли какое настроение у родственников... Отвертят заднее колесо или внутреннюю шину вынут». Надорвавшись от ношения велосипеда («А я, действительно, держусь за руль и качаюсь <I>»), герой вынужден лечиться.

Еще один велосипедный сюжет — детская главка «Первый урок» в *ПВС*:

Автобиографический герой получает велосипед в оплату репетиторских занятий с более взрослым человеком. «У нас условие: если он выдержит экзамен, я получаю его велосипед. Это великолепное условие... И вот торжественный момент. Он выкатывает в коридор свой велосипед. У меня помутилось в глазах, когда я увидел его машину. Она была ржавая, разбитая, с помиям рулем и без шин. Слезы показались на моих глазах...» В мастерской велосипед отказываются ремонтировать, а старьевщик «не хотел давать рубля... Но потом смягчился, увидев, что на ржавом руле есть звонок» (3: 556—557).

В обоих сюжетах обращает на себя внимание теснота связи между героем и велосипедом, который как бы замещает, по принципу «Шинели», женскую фигуру — объект амбивалентного зоценковского желания, а то и вообще оказывается символическим двойником самого героя, подвергающимся реальному или воображаемому разрушению. В мире Зоценко самоотождествление с предметом или животным (сапогами, шубой, галошей, козой) может развивать гоголевскую тему отчуждения и порабощения личности, но может, особенно в сюжетах с более сложными техническими устройствами, воплощать и идею совершенной отлаженности и в то же время хрупкости человеческого организма.

Рассказ «Диктофон» (1924) начинается с рассуждений о том,

«До чего все-таки американцы народ острый... Сколько... изобретений... сделали!... опасные <I> бритвы „Жиллет“, вращение Земли вокруг своей оси... <P>одарили американцы миру особую машину — диктофон... <M>асса винтиков, валиков и хитроумных заглушечников бросилась нам в лицо... <M>ашинка... нежная и хрупкая на вид...» Далее «было приступлено к практическим опытам» — в диктофон говорили, кричали, ругались, «делали ногами чешетку... — машина действовала безотлагательно». Но она «оказалась несколько хрупкая и неприспособленная к резким звукам». От звука пистолетного выстрела она «испортилась и сдала» (1: 203—205).

В этой вариации одновременно на лесковского «Левшу» и на «Город в табакерке» Одоевского технический аппарат уже целиком берет на себя роль главного героя. Темы (без)опасности, нежности и хрупкости формулируются напрямую, и сюжет (включающий характерный зоценковский мотив 'недоверчивого испытания') состоит из серии почти человеческих реакций машинки на адресуемые ей грубые речи и действия. При этом звукозаписывающее назначение диктофона мотивирует не только этот «диалог», но и вариацию на упоминавшуюся уже зоценковскую тему 'аллергии к шуму и выстрелам', приписанной здесь механическому alter ego автора.

Аппарат, состоящий из «массы винтиков, валиков и хитроумных загугулинок», представляет собой готовый предмет, воплощающий 'взаимодействие колесьев' — излюбленную зощенковскую метафору 'правильного функционирования' самых разных систем (технических, социальных, физиологических и т. п.). В «Возвращенной молодости» и *ПВС* целые разделы, посвященные задаче самолечения, построены на излюбленной Зощенко механицистской метафоре 'организм — машина'. Кстати, в «Диктофоне», благодаря беглому упоминанию об изобретении американцами, помимо разных машин, также «вращения Земли вокруг своей оси», взаимодействие колесьев оказывается взятым также и в макрокосмическом масштабе, чем, в свою очередь, реализуется инвариантное зощенковское соотношение функционирования отдельной человеческой единицы со всеобщим миром(бес)порядком.

Прямая формулировка взаимодействия колесьев как одной из манифестаций идеи 'порядка' дана в фельетоне «Все важно в этом мире» (1940):

«Слушайте, вы, начальник станции! Поезда у вас ходят аккуратно. Но... уборная... касса... и т. д... Все важно в этом мире... Возьмите для примера военное дело. Там у них все согласовано. Во всем полное взаимодействие всех частей. Каждая мелочь совпадает, и каждая часть одновременно работает, как колесья одной машины. Самолеты бомбят. Танки наступают. Пехота движется. Машины подвозят горючее. Кухни варят обед. Кассы продают билеты. Врачи перевязывают. Техники чинят. И так далее» (2: 452—454).

Вариантом 'правильного взаимодействия' является 'комплектность' того или иного набора, по ходу сюжета, как правило, разрозняемого ¹⁴.

Другая распространенная манифестация порядка — буквальное или фигуральное 'равновесие', отсутствие которого (в частности, 'качание'), вызывает об 'уравновешивании'.

Поп на похоронах «не стройно держится на ногах» и «уравновешивает» эту качку помахииваниями кадила» («Шумел камыш»; 2: 318—319). «Начал Петюшка Ящиков все-таки свою китель сдирать, чтоб, так сказать, уравновесить другие нижние недоставтки» («Операция»; 1: 398). «<Д> авай временно поменяем профессиями... Неделю или две поработаем так, а после опять поменяемся. А потом опять. Вот оно и получается у нас какое-то равновесие» («Какие у меня были профессии»; 2: 246).

Тремя излюбленными зощенковскими метафорами — взаимодействием колесьев, равновесием и самоотождествлением с машиной — и определяется («сверхдетерминируется») выбор и разработка в *СМВ* образа велосипеда.

Правильность взаимодействия с самого начала ставится под сомнение неграмматичностью формы колесья ¹⁵ и рассуждением о некомплектности велосипеда:

«Очень хороша, славная, современная машина. Жалко только — колесья не все. То есть колесья все, но только они сборные. Одно английское — „Три ружья“, а другое немецкое — „Дукс“. И руль украинский. Но все-таки ехать можно. В сухую погоду... Конечно... ехать сплошное мученье, но для душевной бодрости и когда живья не особенно дорога — я выезжаю».

Сборность велосипеда и оговорки об опасности для жизни служат предвестием грядущего провала взаимодействия между героем и социальными институтами, а с возвращением идиллических мечтаний воцаряется и идеальная комплектность:

«Мне рисуются прелестные сценки на недалекого будущего. Вот я, предположим еду на велосипеде с колесьями, похожими друг на друга, как две капли воды...»

Проблема равновесия, в буквальном смысле в тексте не названная, но, конечно, подразумеваемая самим устройством велосипеда и способом езды на нем, объявляется как мы помним, главным экзистенциальным стимулом прогулки. Желанное равновесие, на время обретаемое в виде «тихой, но бодрой» езды, вскоре, однако, нарушается («Я иду со своим велосипедом, покачиваюсь»), но возвращается в идиллической третьей части («Я бодро еду на велосипеде. Я верчу ногами»).

Слияние героя с его велосипедом, заложенное опять-таки уже в самой конструкции этого кентавроподобного аппарата, акцентировано рядом средств, начиная с характерного сдвига по смежности: «Лешка прицеливается в меня, и палка его ударяет в колесо велосипеда» (ср. также далее: «Я ему, гадишке, хотел *руку* перебить, чтоб он не мог *ехать*»). Хотя никаких сведений о поломке не поступает, этот удар по одному из «колесьев» достаточно чувствителен — подобно атакам, обрушиваемым на диктофон. Действительно, за ударом по велосипедному колесу следует выкручивание рук герою⁴.

Символически единство героя и велосипеда выражено последовательным сюжетным параллелизмом между душевными состояниями одного и комплектностью/функционированием другого. Как было сказано, некомплектность велосипеда (руль которого, кстати, своим украинским происхождением подобен самому автору) эмблематизирует нехватку у героя внутреннего покоя и правильного взаимодействия с окружающей реальностью. Даже в идиллическом финале сторож вынужден сказать ему: «Чего это ты сдуру не туда сунулся? Экий ты, милочка, ротозей».

При этом герой отнюдь не противится общественному порядку, а напротив, стремится и в нем увидеть черты 'правильного функционирования', в случае же нарушения поддерживает идею штрафа:

«Кто-нибудь проштрафился, — говорю я сам себе, — кто-нибудь, наверно, не так улиду перешел. В дальнейшем, вероятно, этого не будет; — Братцы, я штраф заплачу. Я не отказываюсь. Не вертите мне руки; — Ну, куда ты выехал, дружок... А ну, валяй дальше, а то я тебя оштрафую — не дам цветка».

Однако, успешное взаимодействие со средой для зощенковского героя возможно лишь в виде гротескного оксюморона. Так, процитированный выше программный пассаж о взаимодействии колесьев кончается следующей виньеткой:

«<Я> на работу не западал, потому что я имел хорошую привычку выходить с запасом времени. В этом смысле у меня нет полной согласованности со всеми остальными колесьями транспорта, и благодаря этому я выигрываю. Чего и вам желаю» (2: 454).

Но герою *СМВ* недоступно и такое решение, ибо он представляет собой противоположный тип зоценковской маски — не болезненно подозрительного разоблачителя непорядков, а, напротив, чрезмерно доверчивого энтузиаста⁹.

4

Мечтам невольная преданность советского Вертера заставляет всерьез задуматься о заглавии рассказа. Как известно, Зоценко любил давать своим произведениям классические названия, лишь в некоем условном, фельетонном смысле соотносившиеся с их сюжетами. Однако к *СМВ* гётевский Вертер имеет более прямое отношение.

Помимо своей общей сентиментальной мечтательности и фиксации на душе, герой *СМВ* сходен с Вертером также в амбивалентном отношении к официальным структурам. Вспомним вторую книгу гётевского романа, где описываются конфликты Вертера с начальником, нарушение им условностей в гостях у расположенного к нему графа фон К., приводящее к отставке, и его неспособность ужиться даже с благожелательным, но сухим покровителем князем*. Непереносимым для субъекта противоречим с объективной социальной действительностью (в сочетании с реализующей ту же тему безнадежной любовью к замужней бюргерше) и определяется проverbsальная 'самоубийственность' Вертера. Эта проблематика была вовсе не чужда Зоценко.

Прежде всего, в тексте *СМВ* вопрос о качестве жизни, о ее непрочности и даже сомнительной ценности разрабатывается с большой последовательностью.

«<Д>ля душевной бодрости и когда жизнь не особенно дорога — я выежаю... Рисуетя замечательная жизнь... „...Скоро мы яживем, как фон-бароны“... „Ничего. Душа не разорвется. Я молод. Я согласен сколько угодно ждать“... „Товарищи, мы строим новую жизнь...“»

Герой (подобно своему реальному автору) страдает нервным расстройством, полусерьез роняет реплику о допустимости самоубийства, но изю всех сил старается уверить себя в надежности новой жизни. Эту свою решимость он формулирует как более или менее явное обращение вертеровского топоса, подчеркнутое использованием ключевой интертекстуальной лексемы «молод».

Подобно герою *СМВ*, подумывающему о том, чтобы расстаться с жизнью, причем отнюдь не из-за женщины (и в этом смысле в отличие от гётевского Вертера), сам Зоценко пытался покончить с собой в возрасте 19 лет из-за «единицы» на школьных выпускных экзаменах (*Томашевский 1994: 340*), т. е. тоже по причине конфликта с истеблишментом. Впрочем, некий 'женский' элемент присутствовал и тут, и в соответствующей главке *ПВС* это подчеркнуто искусным словесным стыком:

«Я лежу на операционном столе... Я проглотил кристалл сулемы... Я с отвращением слежу за... процедурой. Ну что они меня будут мучить. Пусть бы я так умер. По крайней мере кончатся все мои огорчения и досады. Я получил единичку по русскому сочинению. Кроме единички, под сочинением была надпись красивыми чернилами: «Чепуха». Правда, сочинение на тургеневскую тему — *Лиза Калитина*. Какое мне до нее дело?.. Но все-таки пережить это невозможно» (3: 467).

Таким образом, некий романтический мостик к Вертеру, характерным образом опосредованный литературой, все-таки перебрасывается. Более того, двумя страницами позже описывается и реальное самоубийство знакомого студента из-за неудачной любви. А тема столкновения с истеблишментом, объявляющим литературную деятельность Зоженко «чепухой», возвращается в *ПВС* еще раз, но автор уже не настроен по-вертеровски:

«Я уложу из редакции. У меня уже нет чувств, какие я когда-то испытывал в гимназии... Я не огорчаюсь. Я знаю, что я прав» («Снова чепуха»; 3: 507).

В «Комментариях и статьях к повести „Возвращенная молодость“» (1933) Зоженко посвящает несколько страниц проблеме самоубийства, объясняя его «неумением обращаться с самим собой... заведовать своей сложной машиной — своим телом» (3: 86). Идеальным же образцом обеспечения правильного функционирования собственного организма для Зоженко был не кто иной, как автор настоящего «Вертера»:

«Гёте... не имел в молодости здоровья... И это здоровье он создал собственной волей и тщательным изучением своего тела. В 19 лет у него было кровотечение из легких. В 21 год он был, казалось бы, конечной неврастеник с крайне расшатанным здоровьем и нервной системой. Он не мог переносить даже малейшего шума... Он боролся... со своей неврастенией... чрезвычайно настойчиво и обдуманно... Он приходил в казармы, где бьют в барабан, и подолгу заставлял себя слушать этот шум. Иной раз он, будучи штатским человеком, шагал вместе с воинскими частями, заставляя себя маршировать под барабанный бой... Порядок и точность во всем были главные правила поведения Гёте... <Б>удучи министром, <он> говорил: „Лучше несправедливость, чем беспорядок“» (3: 99—100).

В этой ориентации Зоженко на Гёте (столь отличного от своего сентиментального героя) примечателен не только акцент на роли внутреннего порядка в управлении собственной физиологической машиной, но и приятие сколь угодно жесткого внешнего порядка, наглядно выраженное маршировкой под ненавистный, но упорядоченный шум и программно сформулированное в заключительной максиме. Очевидная аналогия с добровольно-принудительным самоперевоспитанием в тоталитарных условиях подкрепляется рассуждением Зоженко о том, как Пушкин мог бы избежать своей практически самоубийственной гибели:

«В двух случаях Пушкин продолжал бы жить. Первое — Пушкин отбрасывает политические колебания и, как, скажем, Гёте, делается своим человеком при дворе. Второе — Пушкин порывает со двором... Двойственное же положение... привело его к гибели. Противоречия не ведут к здоровью... Эта смерть была похожа на самоубийство» (3: 82).

Именно на 'гётеанский' вариант и берет курс герой-рассказчик СМВ, предаваясь примирительной лакировке власти в образе сторожа с незабудкой в руках. В этой связи примечателен тот иностранный, в частности немецкий, акцент, с которым подается желанный гибрид прав человека и подчинения власти. Велосипед у рассказчика частично английский, частично немецкий, а надежды на «уважение к личности» и «мягкость нравов» оба раза связываются с «фон-баронским» самообразом участника будущей «прелестной», предположительно социалистической, жизни. Впрочем, во второй раз герой готов отречься от мировых стандартов («Подумаешь — нашелся фон-барон, руки ему не верти»), и в финальном лозунге о строительстве новой жизни и необходимости «все-таки уважать друг друга» бароны отсутствуют⁶.

5

Как это характерно для Зошенко, текстуальный уровень рассказа при ближайшем рассмотрении обнаруживает филигранную отделку. Не только основные сюжетные ходы, но и практически все ключевые слова и мотивы проходит с повторами и вариациями, как мы это уже видели на примере 'ручного', 'душевного' и 'шумового' топосов. Что касается последнего, то, в духе общей повествовательной иронии рассказа, не любящий окриков герой дважды по ходу сюжета и притом с самыми, казалось бы, лучшими намерениями склонен и сам поднять крик:

«Захотелось крикнуть: „Братцы, главные трудности позади. Скоро мы важивем, как фон-бароны“»; «Снова им хочется сказать что-нибудь хорошее или крикнуть: „Товарищи, мы строим новую жизнь...“» и т. д.

Аналогичное ироническое сближение героя с его мучителями проявляется также во взаимности обвинений в сумасшествии:

«— Братцы, да что вы, обалдели! Чего вы, с ума спятили совместно с этим постаревшим болваном?... <Сторож:> — А он, как ненормальный едет»⁷.

Построенный вокруг велосипедной езды, погони, перехвата и спешивания нарушителя, рассказ изобилует глаголами движения.

По ходу действия сообщается что герой ехал однажды на велосипеде, что он регулярно совершает велосипедные прогулки, что ехать (2 раза) можно, хотя и сплошное мученье, что он выезжает, едет, воображает, как кто-то неправильно перешел улицу, слышит, что кто-то бежит позади него, воображает, что за кем-то гонятся. Сторож бежит по дороге, герой соскакивает с велосипеда и стоит в ожидании, сторож подбегает, доброты подбегают, сторож жалуется, что герой, сука, прямо вагнал его, что он едет (3 раза) не там, где надо, как будто с луны свалился, хорошо, что помощник успел остановить его. Герой утверждает, что не хотел удирать, сторож говорит: Он не хотел удирать!... Такие у меня всегда удирают. Героя решают не влочить (2 раза) в милицию, он идет с велосипедом.

покачиваясь, бредет, выходит на набережную, садится на свою машину, тихо едет, воображает, как он бодро едет (2 раза) на велосипеде с одинаковыми колесьями и видит — сторож идет в мягкой шляпе и, спросив, куда это он ехал и сдуру сунулся, велит валять обратно.

Почти каждый глагол появляется минимум дважды, включая такие, на первый взгляд, незаметные пары, как *гонятся — загнал* и *свалился — валяй*.

На фоне этой моторной пантомимы выделяется серия 'вращательных' лексем:

«Сворачиваю на боковую аллею... Осенняя природа равнорачивается передо мной... Я оборачиваюсь назад... А он ногами кружит... Не вертите мне руки... Я бреду с равнороченной душой... <Н>ашелся фон-барон — руки ему не верти... Вот я сворачиваю на эту злосчастную аллею... Он вертит цветочком... А ну валяй обратно... Я верчу ногами... С переполненным сердцем я вернулся домой и записал эту сценку, которую вы сейчас читаете».

Истоки вращательной парадигмы, метафорически спроецированной также на душу героя и на пейзаж, а в конце подключенной к замыканию повествовательной рамки на читателя, естественно возвести к основному физическому действию рассказа — вращению педалей и колес велосипеда. В этом главном значении вращательные глаголы употреблены лишь дважды, оба раза применительно к ногам, причем лексически не совсем аккуратно («ногами кружит», «верчу ногами»; точнее было бы «крутить педали <ногами>» и «вертеть/крутить педали») и потому — остраненно. Аналогичным образом сдвинуты и тем самым акцентированы и три другие употребления глагола «вертеть» (правильнее было бы «скручивать руки» и «вертеть в руках цветочек»). Они, кстати, выделены и тем, что, как мы помним, рифмуются друг с другом семантически и композиционно — в качестве соответственно негативного реального и позитивного воображаемого 'ручного' обращения с личностью.

Единая тенденция, скрывающаяся за этими лексическими играми, состоит в настойчивом избегании естественно напрашивающихся «крутить(ся)» и «вращать(ся)» в пользу нарочито выпячиваемого «вертеть». В свете излюбленного Зоженко «некультурного» осмысления языковых варваризмов, в этом настойчивом верчении соблазнительно прочесть анаграмму заглавного имени, представляющего как бы именем деятеля по соответствующему глаголу: Вертер — тот, кто вертит. Это тем более вероятно, что поскольку две другие лексические составляющие заглавия («страдани-» и «молод-») повторены в тексте (см. выше), постольку естественно ожидать появления в нем и ключевой третьей.

Приемы обыгрывания иностранных, да и русских, имен собственных и насыщения текста лексическими вариациями на центральную тему применяются у Зоженко как с подчеркнутым обнажением, так и с утонченной незаметностью.

Рассказ «Обезьяний язык» (1925; 1: 264—266) целиком построен на неправильном употреблении политической терминологии «с иностранным, туманным значением» — слов «кворум», «пленарный», «перманентно», «индустрия» и т. п. В рассказе «Рачис» (1926) кириллическое прочтение латинского написания французской столицы положено в основу сюжета и вынесено в заглавие. В фельетоне в газете «Пушка», озаглавленном «„Пушка“ — Пупкину» (1928; *Зощенко 1991*: 310), предлагается шуточный способ «оттопить на пушечный выстрел» от памятника поэту покушающихся на него злоумышленников.

Остригающая этимологическая игра с Пушкиным открыто подхватывается в главе «Возвращенной молодости», вводящей героя по фамилии Волосатов:

«Такая, скажем, блестящая и сияющая, как фейерверк, фамилия Пушкин мало обозначает чего хорошего, если от нее немного отвлечься и если отойти от привычки к ней. Это будет средняя фамилия из батальной жизни, вроде — Ядров, Пулев или Пушкарев» (3: 28—29)¹⁶. Далее следует целая страница равнозначительно этимологизирующих переводов на русский язык таких имен, как Тиберий («пьяница»), Заратустра («старый верблюд»), Боттичелли («Бутылочки или Посуднички»), Тигоретто («маляр, красильщик»), Пуанкаре («примерно — Кулаков»), и обратный перевод на иностранные языки «скромн<ой> фамили<и> Волосатов, что по-французски будет, если хотите, мосье Шве. А по-немецки — господи Харман» (3: 29)—30)¹⁷.

Весь этот этимологический напор является проекцией в языковую сферу характерной установки зощенковских персонажей на упрощенную «научность» и рациональность. Зощенко охотно прибегает также к лесковского типа народным этимологиям вроде «утопия» от «утопиться» («Пушкин» 1927; 1: 374) и комически путает (в параллель к описываемому в «Голубой книге» провалу отравления римским папой Александром VI Борджиа и его сыном Цезарем неугодных кардиналов в результате перепутывания отравленных бокалов) два значения слова «папа»: абсурдное сочетание «папа с сыном» обыгрывается на протяжении всего эпизода (3: 336—338).

Более тонкие лексические эффекты останутся по большей части незамеченными и неизученными. Так, в рассказе про «глазную» операцию мотивы переодевания героя под сурдинку разъясняются тоже в «глазном» коде: «Охота было Петюшке *пыль в лава пустить* <докторше>» («Операция»; 3: 398). А заглавного героя рассказа «Монтер» (1926) связывает с его антагонистом-тенором подспудная паронимасия, особенно изощренная в некоторых падежах и конструкциях, например: «Тут, конечно, *монтер* слестнулся с *тенором*» (3: 356; *Жолковский 1996*).

В качестве типологической параллели к паре «вертеть — Вертер» рассмотрим пассаж из «Голубой книги»:

«А приехал в то время в Россию немецкий герцог, некто Голштицкий... с тем, чтобы жениться по политическим соображениям на дочери двоюродного брата Ивана IV... Наверное, расфуфыренный. В какихнибудь шелковых штанах. Банты. Ленты. Шпага сбоку. Сам, наверное, длинновязый.

Этакая морда красная, с рыжими усидцами. Пьяница, может быть, крикун и рукосуй... Врет, наверно, с три короба. Дескать, у нас в Германии... Дескать, мы герцоги и все такое». Свадьба назначается, готовится («<и>весту в баню ведут»), но отменяется ввиду скоропостижной смерти невесты. Герцог собирается угажать, но ему предлагают жениться на «сестренке» покойной: «Она, правда, постарше той, и она менее интересна из себя, но все-таки, она, может быть, вам подойдет. Тем более, такой путь сделали из Германии — обидно же возвращаться с голым носом» (3: 229).

Несмотря на политический характер брака и единичность развязки, телесно-эротический аспект сюжета (включенного в раздел «Любовь») настойчиво акцентируется — крупным планом усов герцога и обтянутой нижней части его корпуса (штаны, шпага, длинновязый), многозначительно звучащим в этом контексте словом «рукосуй», упоминанием о бане, обсуждением сравнительной «интересности» двух сестер и, наконец, завершающей пуантой — метафорическим «голым носом».

В свернутом виде вся эта конструкция задана самим топонимическим титулом персонажа — Голштинский, внимание к словесной фактуре которого сразу же привлекается невежественным истолкованием его в качестве фамилии и поддерживается далее фонетическим параллелизмом между «герцогом» и «Германией». «Голштинский» коннотирует «голоштанность», которая вторит морализированию на тему вранья и брака по расчету, а главное, развертывается в образы облегающих штанов, материально-телесного низа и голого носа-фаллоса.

Аналогичным образом в *СМВ* имя «Вертер» оказывается заглавной эмблемой двух основных тематических ветвей рассказа. С одной стороны — мечтательной, 'душевной', страдательной, болезненной, самоубийственной, с другой — 'колесной', машинной, тренажной, регулировочной, обеспечивающей равновесие, правильное взаимодействие и консервативное возвращение на круги своя — à la Гёте.

Примечания

¹ Новейшую волну образуют книги Попкин, Скиттон, сборник *Томашевский 1994*, подборка материалов международной юбилейной конференции по Зоценко (Москва, июнь 1994 года) в журнале «Литературное обозрение» (1995, № 1, С. 4—65), а также серия исследований, посвященных проблемам зоценковского автопсихоанализа, — статьи Мазинг-Делич, Ходжа, Мэй, Синявского и Хансон (в двух последних намечено и сопоставление *ПВС* с другими текстами Зоценко). «Культурно-социологический» подход я усматриваю в работах Вольпе, Чудаковой, Щеглова (1986), Попкин и множестве более традиционных. Самые полные на сегодня публикации мемуарных и документальных данных о Зоценко осуществлены Долинским (*Зоценко 1991*: 33—144) и Томашевским (1995).

² Подробнее см. *Жолковский 1995a*; о зоценковских неврозах см. *Masing-Delic 1980*.

³ Рассказ, впервые напечатанный в 1933 году под названием «Страдание <sic> молодого Вертера» и вошедший в «Голубую книгу» (1934—1935; раздел «Неудачи»), цитируется

по изданию *Зоценко 1987: 3, 364—368*; дальнейшие ссылки на это издание ограничиваются указанием тома и страницы.

- ⁴ К эволюционным аспектам повествования может относиться и обобщенное в тексте молчаливое название (с 1924 года до наших дней) алополучного бульвара, на который рассказчик сворачивает с Каменноостровского проспекта: парк имени Ленина (А. С. Долгивый, устно).
- ⁵ Зоценко был, в частности, автором двухмисленных «Сентиментальных повестей» и не переставал иронически отзываться о поэтах, готовых «про цветки поэмы наворачивать» («Мишель Синяптин»; 2: 179).
- ⁶ О проблематике 'покая' см. *Zholkovsky 1996*, о 'душе' см. *Жолковский 1995б*.
- ⁷ К теме «борьбы с шумом» Зоценко возвращался неоднократно.
- ⁸ Примирительный вариант взаимодействия с младшей в терминах 'ручного' топоса, причем опять с позитивным упоминанием о «баронах», представлен в более позднем рассказе («Огни большого города»; 1936; 2: 277—280); см.: *Жолковский 1995а: 276—277*.
- ⁹ См. *Kern 1983: 111—113, 216—217*. Одно из ранних отражений этого топоса в русской литературе — «Человек в футляре» Чехова (1898). Для сопоставления с Зоценко, особенно с главой «Первый урок» из *ПВС* (о которой ниже), интересен также квазавтобиографический рассказ Ю. Олеши «Цепь» (1929).
- ¹⁰ См. *Зоценко 1991: 285—287*; о 'гостях' и 'родственников' см. *Жолковский 1996*.
- ¹¹ 'Шинельный' мотив широко применялся Зоценко, вообще в разных отношениях отождествлявшего себя с Гоголем; см., в частности, *Кадаш 1994*.
- ¹² О 'комплектности' и бланках к ней мотивам, в частности применительно к *СМВ*, см. *Щелов 1996*.
- ¹³ Вдобавок к неграмматичности, форма *колесья* обладает коннотацией 'множественности', а не 'двойственности', которая соответствовала бы числу колес велосипеда; этому вторит и неправильное употребление квантора «(не) все», примененного начиная с трех. Тем самым велосипед приравнивается к чему-то вроде поезда и транспорта вообще на «Все важно в этом мире» (см. выше).
- ¹⁴ Это распространенная техника нарастания предвестий, постепенно переходящих со второстепенных персонажей и объектов на главных героев.
- ¹⁵ Оба типа представлены, например, в рассказе о слабой таре (3: 308—312), рассказчик которого, благодаря своей чрезмерной неуверенности и подозрительности, проникает в суть жульнической комбинации — в отличие от «не интеллигента», надевшего очки лишь для того, «чтобы его было хуже выдать». Чересчур легковжны также зубная врачиха из «Рассказа о корыстной молоднице» (3: 206—209), ошибочно полагавшая, что жеником это «ерунда», и загадочный герой «Рассказа о старом дураке» (3: 242—245), подслеповатый как в прямом, так и в переносном смысле.
- ¹⁶ Об 'иностранном' топосе у Зоценко см. *Zholkovsky 1996*. Из некоторых повидных вариантов рассказа, по-видимому, под давлением менявшейся внешнеполитической линии, были последовательно изъяты немецкое колесо («Одно английское, другое московское»; 1940: 38; подписано к печати 23/II—1939, т. е. до пакта с Германией), потом английское колесо и происхождение велосипеда («У меня довольно хороший велосипед. Приличный велосипед... Одно московское, другое тульское»; *Зоценко 1946: 67*), а затем и сам велосипед (в издании 1960 года выпущены все четыре соответствующих абзаца); таким образом истебанизм постепенно решал-таки проблему 'некомплектности'. В последующих изданиях наменилось и заглавие: исчезло прилагательное «молодого», вероятно, ввиду почтарения автора.

Кстати, еще один скрыто «немецкий» мотив может быть усмотрен в том «цветке», невидачей которого сторож угрожает герою в воображаемой идеалистической сценке в финале. Это — незабудка, во-первых, своим названием дающая понять, что герой «не

вабы» своих радужных надежд; во-вторых, своим цветом вписывающаяся в иронически блоковский и общеромантическую синие-голубую гамму Зоценко (ср. «Рассказы Синявского», «Мишель Синягин», «Голубая книга»); и, в-третьих, возможно, восходящая непосредственно к «голубому цветку» Новаласа и, значит, как бы противопоставленная гётевскому началу.

- ¹⁷ Классический случай взаимных подозрений в сумасшествии — рассказ о «приятной встрече» в поезде с «психическими» (3: 434—438).
- ¹⁸ Переключки с Пушкиным включает также аллюзию на рассуждения о литературной новизне скромного имени Татьяна («Евгений Онегин», II: 24).
- ¹⁹ Пристрастие Зоценко к значащим именам вообще и этимологизации иностранных имен в частности наводит на мысль, что фамилия Werther, омонимичная (с поправкой на архаичную орфографию) прилагательному werter, «ценный, дорогой, уважаемый», введена в рассказ об ощущении, что «жизнь не особенно дорога», и необходимости «уважать друг друга» (корень «уваж-» появляется в тексте дважды) еще и по этим соображениям. Как известно, Зоценко любил этимологизировать и собственную фамилию, восходившую, согласно его размышлениям, к наванию профессии его прапрадеда, итальянского архитектора, участвовавшего в постройке потемкинских деревень: Зоц-енко (*Scalfon 1993: 14*); отметим, кстати, «сборность» происхождения писателя.

Литература

- Вольпе 1991 — Вольпе Ц. Книга о Зоценко // Искусство непохожести. М.: Советский писатель, 1991. С. 141—316. [1940].
- Жолковский 1995а — Жолковский А. К. Рука ближнего и ее место в поэтике Зоценко // Новое лит. обозрение. 1995. № 15. С. 262—286.
- Жолковский 1995б — Жолковский А. К. К ренитерпретации поэтики Михаила Зоценко («Энциклопедия страха» и идейная структура рассказа «Душевная простота») // Известия РАН. Сер. лит. и яв. 1995. 54 (5). С. 50—60.
- Жолковский 1996 — Жолковский А. К. Зоценко из XXI века, или Поэтика недоверия // Звезда. 1996. № 5. С. 190—204.
- Зоценко 1940 — Зоценко М. М. [Проневедения] 1935—1937. Л.: Художественная лит., 1940.
- Зоценко 1946 — Зоценко М. М. Избранные проневедения 1923—1945. Л.: Художественная лит., 1946.
- Зоценко 1960 — Зоценко М. М. Рассказы и повести: 1923—1956. Л.: Советский писатель, 1960.
- Зоценко 1987 — Зоценко М. М. Собрание сочинений в трех томах. Л.: Художественная лит., 1987.
- Зоценко 1991 — Зоценко М. М. Уважаемые граждане: Пародии; Рассказы; Фельетоны; Сатирические заметки; Письма к писателю; Одноактные комедии. Подг. М. Э. Долинский. М.: Книжная палата, 1991.
- Кадаш 1994 — Кадаш Т. Гоголь в творческой рефлексии Зоценко // Томашевский 1994: 279—291.
- Синявский 1994 — Синявский А. Д. Миры Михаила Зоценко // Томашевский 1994: 238—253. [1988].

- Томашевский 1994 — Лицо и маска Михаила Зощенко. Сост. Ю. В. Томашевский. М.: Олимп-ППП, 1994.
- Томашевский 1995 — Воспоминания о Михаиле Зощенко. Сост. Ю. В. Томашевский. СПб.: Художественная лит., 1995.
- Ходж 1994 — Ходж Т. Элементы фрейдизма в «Перед восходом солнца» Зощенко // Томашевский 1994: 254—78. [1989].
- Чудакова 1979 — Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зощенко. М.: Наука, 1979.
- Щеглов 1986 — Щеглов Ю. К. Энциклопедия некультурности. Зощенко: рассказы двадцатых годов и «Голубая книга» // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мир автора и структура текста. Teaneck NJ: Hermitage, 1986. С. 53—84 (сокр. вар. в: Томашевский 1994: 218—238).
- Щеглов 1996 — Щеглов Ю. К. Антиробинзонада Зощенко (Человек и вещь у М. Зощенко и его современников) // Мир Михаила Зощенко. Ред. Г. А. Белая и А. М. Ушаков. М.: ИМЛИ (в печати).
- Hanson 1989 — Hanson K. Who виноват? Guilt and Rebellion in Zoshchenko's Accounts of Childhood // Russian Literature and Psychoanalysis. Ed. D. Rankour-Laferriere. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1989. P. 285—302.
- Kern 1983 — Kern S. The Culture of Time and Space: 1880—1918.
- Masing-Delic 1980 — Masing-Delic I. Biology, Reason and Literature in Zoshchenko's «Pered voskodom solnca» // Russian Literature. 1980. Vol. 8. P. 77—101.
- May 1996 — May R. Superego as Literary Subtext: Story and Structure in Mikhail Zoshchenko's «Before Sunrise» // Slavic Review. 1996. Vol. 55. № 1. P. 106—124.
- Popkin 1993 — Popkin C. The Pragmatics of Insignificance: Chekhov, Zoshchenko, Gogol. Stanford University Press, 1993.
- Scatton 1993 — Scatton L. Mikhail Zoshchenko: Evolution of a Writer. Cambridge University Press, 1993.
- Zholkovsky 1996 — Zholkovsky A. Food, Fear, Feigning, and Flight in Zoshchenko's «Foreigners» // Russian Literature. 1996. Vol. 40. № 3 (в печати).

«Инженеры человеческих душ»: к истории изречения

О. Ронен (Анн Арбор)

В связи с неуклонно растущим научным интересом и массовым влечением к сталинскому стилю как «литературному стилю т. Сталина», по поводу которого первым пошутил, кажется, Илья Эренбург (1925: 188), и тому стилю в литературе и искусстве, который облюбовал и выращивал Сталин, удивляет неполная выясненность источника или источников определения, данного им писателям.

Между тем это крылатое слово вошло в справочник Ашукиных (1966: 288) и, вне сомнения, останется в русской фразеологии наряду со многими другими лапидарными лозунгами и сардоническими апофегмами генсека и генералиссимуса: «головокружение от успехов», «техника решает все», «жить стало лучше», «эта штука сильнее, чем Фауст», «наука бывает всякая».

В самом деле, наука бывает всякая. Наша наука, в частности, по определению не принадлежащая к разряду точных наук, разделяется на науку не совсем точную и совсем не точную. Пример последней находим в опыте А. Флакера (1992: 64—66), на основании общего идейного сходства выведшего сталинскую формулу из «Адмиралтейства» Мандельштама («хищный глазомер простого столяра») и таких строк Маяковского, как «С чугуном чтоб и с выделкой стали / о работе стихов, от Политбюро, / чтобы делал доклады Сталин».

Как будет показано, Сталин действительно воспользовался словами Маяковского при сочинении своего афоризма, но не этими, а гораздо более похожими и по форме, и по содержанию, и исторически многозначительными (Ронен 1983: 192).

Валентин Катаев, прозвавший Маяковского Командором, остроумно подметив в нем сочетание бендеровского озорства с величием Каменного Гостя, почему-то не учел его роли в создании советского девиза литературы, когда не без комического ужаса вспоминал в последние годы жизни о том, что незадолго до сталинского определения писателей нечто подобное напечатал в центральной газете Юрий Олеша, «что можно проверить».

Проверить очень легко. Миниатюрный рассказ «Человеческий материал» неоднократно перепечатывался с тех пор, как появился в праздничном номере 7 ноября 1929 г. на страницах «Известий». Вот несколько относящихся к делу абзацев из него:

Когда я вырасту, я буду таким, как господин Ковалевский.
Этого требует от меня вся семья.
Я буду инженером и домовладельцем <...>

Ныне оглядываюсь: все инженеры вокруг меня!
 Ни одного домовладельца — все инженеры.
 И я среди них — писатель.
 И шикто не требует, чтобы я был инженером. <...>

Если я не могу быть инженером стихий, то я могу быть инженером человеческого материала.

Это звучит громко? Пусть. Громко я кричу: «Да здравствует реконструкция человеческого материала, всеобъемлющая инженерия нового мира!»

Этот лозунг в самом деле близок к сталинскому, в частности, своим диалектическим снятием противопоставления инженер / писатель, которое уже в хрущевские годы иронически восстановит Борис Слуцкий («Что-то физики в почете, что-то лирики в загоне»), отталкиваясь, впрочем, скорее всего от каламбура И. Терентьева (1928: 16): «Мир химикам — война творцам!»

В отличие от Сталина, однако, Олеша стремился быть материалистом и говорила не о душах, и даже не о психике, как Сергей Третьяков (1923: 202), считавший что «рядом с человеком науки работник искусства должен стать психо-инженером, психо-конструктором» (о возможном влиянии Третьякова на Сталина см: Gutkin 1994: 190), а о человеческом материале, подобно Маяковскому в «Стихе как бы шофера» (также 1929 г.): «за перекровку человеческого материала».

Прежде чем проследить значительно более раннюю и еще более близкую к сталинской формулировку аналогии поэт — инженер у Маяковского, полезно процитировать само высказывание Сталина по воспоминаниям К. Л. Зелинского (1991: 166), свидетеля «не безоговорочно достоверного», по парламентарно-деликатному определению Вяч. Вс. Иванова (1993: 116), но, кажется, единственного, который оставил какой-то конспект встречи вождя со своими писателями 26 октября 1932 г. на банкете у Максима Горького:

— <...> Да, я забыл еще сказать вам. Я хотел сказать еще о том, что производите вы... Есть разное производство: артиллерии, автомобилей, машин. Вы тоже производите товар. Очень нужный нам товар. Интересный товар. Души людей. Также важное производство — души людей. <...>

— Все производства страны связаны с вашим производством. И оно невозможно без того, чтобы не знать, как человек входит, как он участвует в производстве социализма. Вот тут кто-то правильно говорил, что писатель не должен сидеть на месте. Он должен знать жизнь страны. <...>

— <...> Человек перерабатывается самой жизнью. Но и вы помогите перделке его души. Это важное производство — души людей. Вы — инженеры человеческих душ.

Итак, не «инженеры человеческого материала», как у Олеша, не несколько клинически звучащие «психо-инженеры», как у Третьякова, не «инженеры слова», как у Ем. Ярославского (1934: 240), чья репутация безбожника не позволила ему даже вслед за вождем повторить в докладе на Первом съезде советских писателей слово «душа», не «путейцы языка», как у Хлебникова, и не «грузификаторы языка», как у самого Зелинского и конструктивистов, а именно «инженеры человеческих душ» и даже «производству душ».

Горький, судя по его докладу на Первом съезде советских писателей, понял, какую мысль классиков литературы и марксизма парафразировал Сталин, но предпочел опустить мало симпатичное ему опосредующее художественно-историческое звено — футуристов. Он поставил рядом со сталинским определением то, которое незадолго до Сталина употребил сам, — «мастера культуры»:

Государство пролетариев должно воспитать тысячи отличных «мастеров культуры», «инженеров душ». <...> Это ставит нас не только в традиционную для реалистической литературы позицию «судей мира и людей», «критиков жизни», но предоставляет нам право непосредственного участия в строительстве новой жизни, в процессе «изменения мира» (Горький 1934: 18).

Мастера, инженеры, строители жизни, изменители мира... Есть характерное сходство, вероятнее всего объясняющееся не «странными сближениями», а общим источником в просветительской нравственной философии, между словами тургеневского Базарова «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник» и прославленным афоризмом из «Тезисов о Фейербахе», написанных в 1845, но опубликованных лишь в 1888 г.: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его».

Разумеется, в традиции вольных каменщиков, Тургеневу хорошо известной, храм и есть мастерская, но «детям» эта традиция была уже чужда и пробивалась наружу лишь в переносных оборотах речи, в принципе эмансипированного труда и стирания противоречия между физическим и умственным и т. п. Тот культ труда, который создали нигилисты, был унаследован пореволюционным футуризмом; прямая дорога ведет от лозунга Базарова к «Приказу № 2 армии искусств» (1921):

Мастера,
а не длинноволосые проповедники
нужны сейчас нам.

Есть, однако, известное родство даже между «Тезисами о Фейербахе», идеей пресуществления жизни искусством «не на словах, а на деле» у Владимира Соловьева — «длинноволосого проповедника», и тоской вещей по новому искусству у Маяковского:

Слушайте!
Паровозы стонут,
дует в щели и в пол:
«Дайте уголь с Дону!
Слесарей,
механиков в депю!»

.....
Пока капителим, спорим,
смысл сокровенный ища:
«Дайте нам новые формы!» —
несется вопль по вещам.

Тут речь идет, разумеется, о вещах, а не о человеческих душах, но еще в 1918 г. Маяковский назвал себя, или свою поэтическую ипостась из будущего, именно «душ человеческих слесарем». Говоря о «мастерах культуры», Горький проигнорировал грубоватое профессиональное самоопределение Маяковского едва ли не как попытку «богемца» примазаться к рабочему классу и избрал слово «мастер» в советском (не международном) социальном контексте как лишенное жестко определенной классовой принадлежности: мастер может быть и мастеровой, и маэстро, и мэтр. Сталин же, неплохо знавший стихи Маяковского и, по-видимому, любивший их, припомнил, надо думать, шестнадцатое явление «Мистерии-Буфф», в котором «самый обыкновенный человек входит на замершую палубу» и в ответ на вопрос нечистых, принявших его было за шествующего по водам Христа и преградивших путь «проходимцу», отвечает:

Кто я?
 Я — дровосек
 дремучего леса
 мык лей,
 навитых аянами книжничков,
 душ человеческих искусный слесарь,
 каменотес сердец быльничков.
 Я в воде не току,
 не горю в огне —
 бунта вечного дух непреклонный.

Вся разница между сталинским словом и «кенингом» Маяковского в том, что у Сталина инженер, а не слесарь. «Кадры решают все», и «техника решает все»: Сталин продвинул героя Маяковского в инженеры и лишний раз лягнул поверженный РАПП, причислив писателей к инженерам, интеллигентам, спецам, а не к рабочим.

Интересно, что во второй версии «Мистерии-Буфф», сочиненной в конце 1920 г. для новой мейерхольдовской постановки, с более поздними вставками, посвященными Третьему конгрессу Коминтерна, Маяковский изменил как раз цитируемое место, сделав своего представителя не художником, вечным бунтарем, не каменотесом сердец (образ, восходящий к песне франкмасонов) и слесарем душ, а «человеком просто», бесклассовым и бесплеменным:

Кто я?
 Я не из класса,
 не из нации,
 не из племени.
 Я видел тридцатый,
 сороковой век.
 Я из будущего времени
 просто человек.

Как известно, в прижизненных изданиях Маяковский печатал рядом оба варианта «Мистерии» как два самостоятельных произведения, и первый, со «слесарем душ человеческих», был доступен любому читателю. Но читатель того времени заметил бы тут заимствование или даже плагиат (ср.

Чуковский 1994: 237), а не изощренную аллюзию или то, что сейчас называем мы литературным подтекстом, а поэтому не проявлял несносной наблюдательности. Кажется, только Виктор Шкловский (1944: 35), да и то дальним обиняком, в своем очерке «() любви и работе», написанном во время войны, намекает на родство между сталинским инженером человеческих душ и персонажем Маяковского:

Я был на айтысах. Певцы приветствовали нас, называя нас инженерами человеческих душ, а сказителей — инженерами богатырских душ.

Инженер не каталогизирует, а создает чертежи. Маяковский говорил, что надо создавать рыры, а не только нюхать их.

Инженер — создатель, а не зритель.

Надо строить человеческую душу, а не только ее описывать. По какому чертежу будет создан человек-победитель, человек нашей страны, тот, который будет жить в городах стройных, как невод на морском берегу.

Неожиданное сочетание образа города — невода на морском берегу с «инженерами душ» подсказывает третье сопоставляемое в разорванной логике этого абзаца: ловцы человеческих душ. Именно этот евангельский символ стоит у Маяковского рядом с образом «слесаря душ» и в «Мистерии-буфф», в которой человек из будущего «идет по воде, что по-суху», «рассекая генисаретские воды, и в стихотворении 1918 г. «Поэт рабочий», посвященном той же теме:

А мы
не деревообделочники разве?
Голов людских обделываем дубы.
Конечно,
почтенная вещь — рыбачить.
Вытащить сеть.
В сетях осетры бл
Но труд поэтов — почтенный паче —
людей живых ловить, а не рыб.
Огромный труд — гореть над горном,
железа шпательные класть в закал.
Но кто же
в безделье бросит укор нам?
Мозги шлифуем рашпилем языка.
Кто вышк — поэт
или техник,
который
ведет людей к вещественной выгоде?
Об.
Сердца — такие ж моторы.
Душа — такой же хитрый двигатель.
Мы равные.
Товарищи в рабочей массе.
Пролетарии тела и духа.

После описания кочевых народных поэтов и отступления о П. А. Капице и о мельнице, на которой физик жил в Англии, Шкловский возвращается к Маяковскому (41):

Маяковский был инженер любви, он хотел построить богатырскую любовь и оказался тогда большим и ненужным, но остался чертеж любви.

Метафора Шкловского явно парафразирует строки из «Человека»:

Ветхий чертеж
— неизвестно чей —
первый неудавшийся проект кита.

Прямо сказать, что Сталин воспользовался «первым чертежом» Маяковского, было нельзя. Но о Сталине Шкловский и не упоминает: он отдает его формулу состояющим азиатским певцам, и теперь, действительно, «чертеж — неизвестно чей». Так еще нагляднее стало видно, как Маяковский снабдил советскую речь, от вождя до альфа, эффектными эмоционально-экспрессивными лозунгами.

Метаморфозам девиза советской литературы, брошенного Сталиным за пирушественным столом и разнесенного по всей словесности страны гостями, можно было бы посвятить монографическое исследование. Ограничимся примером того, как воспользовался им Осип Мандельштам, остро ощутивший противоречивый семантический потенциал и двусмысленный подтекст сталинской инженерии душ и его власти над этим «важным товаром», по поводу которого нельзя было не вспомнить и Мефистофеля, и Чичикова, и «купцов земных» из 18-й главы Апокалипсиса, рыдавших, что товаров их никто уже не покупает, «и коней, и колесниц, и тел и душ человеческих».

С одной стороны, Мандельштам подчеркивал бездарную, эксплуататорскую суть и физиологически выраженную паразитарность диктатора:

...воплощение нетворческого начала...
...неспособен сам ничего придумать...
...тип паразита...
...надсмотрщик...
...десятик, который заставлял в
Египте работать евреев...
(Герштейн 1986: 46).

Его толстые пальцы, как черви, жирны...

Но уже в следующем стихе знаменитой своей поэтической инвективы он отдал должное и другой, чисто речевой стороне «кремлевского горца»:

А слова, как пудовые гири, верны.

Да и как они могли не быть верными: за ними стояла стилистическая сила тех авторитетов и мощных мастеров риторики, от катехизиса до Маяковского, у которых Сталин взял свой убедительный набор броских и тяжких общих мест, где звуковой повтор подменяет логику, а параллелизм — развитие мысли.

Ценитель Маяковского, Мандельштам не мог отказать и Сталину в том, что запечатлено в самом его имени «для сильных губ чтеца». Это верная сталь, верные гири, не картонные гири эпигона, о которых Мандельштам писал в «Путешествии в Армению». Поэтому, мне кажется, что ошибаются

те, кто считает палиюдию 1937 г. «Когда б я уголь взял для высшей похвалы» вымученными стихами. В ней Мандельштам на самом деле, хоть и под влиянием Еликоницы Поповой, дал волю сомнениям в правоте своего раннего суждения и позволил победить «верной», а не «жирной» ипостаси двоящегося образа, «широкой груди осетина», а не «широкой жопе грузина» из первой версии «Мы живем, под собою не чуя страны» (Богатырева 1992: 263).

Случай метко парафразировать определение «инженеры человеческих душ» представился Мандельштаму, когда 3 апреля 1933 г. он читал стихи в клубе художников в Ветошном переулке. Председательствовал Тышлер. Мандельштам читал, между прочим, «Ламарка», «Фазтонщика» (с импровизацией на тему из речи Троцкого в ЦКК в июне 1927 г. о зигзагах кавказских дорог), «Сохрани мою речь навсегда» и другие стихи с острым и страшным злободневным подтекстом. В конце чтения один художник крикнул: «Что-нибудь об индустриализации!» Мандельштам ответил: «Это все об индустриализации. О техническом переоборудовании психики отстающих товарищей!» Ответ Мандельштама вызвал громкие аплодисменты (Горнунг 1990: 436). Вознаграждена была не только идеологическая находчивость, но и обращение к самому вескому авторитету: намек на инженерию душ был, очевидно, понят.

Через три месяца после ареста Мандельштама за стихи о Сталине на съезде писателей хлопали Бабелю, когда он сказал:

Говоря о слове, я хочу сказать о человеке, который со словом профессионально не соприкасается: посмотрите, как Сталин кует свою речь, как кованы его немногочисленные слова, какой полны мускулатуры (Бабель 1934: 279).

Вряд ли слушатели (или, через полвека, тот национально мыслящий критик, который именно Бабеля назвал основателем культа личности Сталина среди писателей) распознали здесь отзвук все той же сатиры Мандельштама:

Как подкову кует за указом указ,
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.

Но то, как инженеры человеческих душ, от Пильняка, Вс. Иванова и Крымова до Яна и Антоновской чертили или перестраивали душу самого Сталина, это уже другая и долгая тема.

Литература

- Ашукны* 1966 — Ашукны Н. С., М. Г. Ашукныа. Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения. 3-е изд. М.: Худож. лит., 1966.
- Бабель* 1934 — Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Худож. лит., 1934. С. 278—280.
- Богатырева* 1992 — Богатырева С. Завещание // Вопросы литературы. 1992. Вып. 2. С. 250—276.
- Герштейн* 1986 — Герштейн Э. Г. Новое о Мандельштаме. Париж: Atheneum, 1986.
- Горьки* 1990 — Горьки Л. Из воспоминаний об Осипе Мандельштаме // О. Э. Мандельштам. «И ты, Москва, сестра моя, легка...»: Стихи, проза, воспоминания, материалы к биографии. Венок Мандельштаму. М.: Моск. рабочий, 1990. С. 434—438.
- Горький* 1934 — Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Худож. лит., 1934. С. 9—18.
- Зелинский* 1991 — Зелинский К. Одна встреча у Горького (Запись из дневника). Публ. Л. Зелинского // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 144—170.
- Иванов* 1993 — Иванов Вяч. Вс. Почему Сталин убил Горького? // Вопросы литературы. 1993. Вып. 1. С. 91—134.
- Терентьев* 1928 — Терентьев И. Антихудожественный театр // Новьей ЛЕФ. 1928. № 9. С. 13—19.
- Третьяков* 1923 — Третьяков С. Откуда и куда? (Перспективы футуризма) // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 192—203.
- Флакер* 1992 — Флакер А. Предпосылки социалистического реализма // Вопросы литературы. 1992. № 1. С. 62—71.
- Чуковский* 1994 — Чуковский К. Дневник (1930—1969). М.: Современный писатель, 1994.
- Шкловский* 1944 — Шкловский В. Встречи. М.: Сов. писатель, 1944.
- Эренбург* 1925 — Эренбург И. Рвач. Париж, 1925. С. 188.
- Ярославский* 1934 — Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Худож. лит., 1934. С. 238—240.
- Cutkin* 1994 — Cutkin Irina. The Legacy of the Symbolist Aesthetic Utopia: From Futurism to Socialist Realism // Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. Eds. Irina Paperno and Joan Delaney Crossinan. Stanford: Stanford UP, 1994. P. 167—196, 225—228, 271—279.
- Ronen* 1983 — Ronen Omary. An Approach to Mandel'shtain. Jerusalem: The Magnes Press, 1983.

«Дайте Тютчеву стрекозу...»

Осипа Мандельштама

Г. Г. Амелин (Москва)
В. Я. Мордерер (Москва)

Мелькает движущийся ребус...

Б. Пастернак. «Высокая болевнь»

...Это было всё что угодно, но не язык,
всё равно — по-русски или по-немецки.

О. Мандельштам. «Шум времени»

Сюжет этого бессюжетного шуточного стихотворения Осипа Мандельштама возникает намного раньше, и его анализ придется начать издалека. Русская поэзия непредставима без пира: от сниженного образа самого забубенного пьянства — и до возвышенного, философски патетического «разума великолепного пира». Пастернак, зажигая греческий смысл слова «пир» — «огонь», пишет в 1913 году:

Пью горечь туберов, небес осенних горечь
И в них твоих имен горящую струю.
Пью горечь вечеров, ночей и людных сборищ,
Рыдающей строфы сырую горечь пью.

Мандельштам откликается на пастернаковские «Пиршества» с законной горечью и гордостью лишенца:

Кому зима — арак и пунш голубоглазый,
Кому душистое с корицею вино,
Кому жестоких звезд соленые приказы
В избушку дымную перенести дано (I, 140) ¹.

В 1928 году Пастернак переписывает свои стихи:

Наследственность и смерть — востолбы наших трапез.
И тихою зарей — верхи дерев горят —
В сахарнице, как мышь, копаются анапест,
И Золушка, спеша, меняет свой наряд ².

Большой любитель общего дела Валерий Брюсов решил принять участие в «Пьянстве» — именно так называлось в черновике его стихотворение «Симпосион заката», написанное 15 августа 1922 года (возможно, сразу после выхода в свет мандельштамовского «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...»):

Всё — красные раки! Ой, много их, тоннами
 По блюдам рассыпал Зарный Час (мира рваный стиль!),
 Глядя, как повара, в миску дня, монотонными
 Волнами лили привычные приности.

Пиршество Вечера! То не «стерлядь» Державина,
 Не Пушкина «трюфли», не «чаши» Явьякова!
 Пусть посуда Заката за столетия варжавлена,
 Пусть приелся повтам голос «музык» его;

Всё ж, гулящие гости! каждый раз точно обух в лоб —
 Те щедрости ветра, те портьеры на западе!
 Вдвое слушаешь ужом; весь дыша, смотришь в оба, чтоб
 Доглотнуть, додрожать все цвета, шумы, запахи!

Сейчас не так важно, оправдание это или порицание большевизма «красных раков» (Мандельштам увидит этот Закат в «сапожках мягких ката», палача — I, 523), чувство собственного конца или стремление завершить традицию, закавычить застолье, пропеть и пропить закат самого симпозиона. Пиршество на этом не закончилось. Создавая в тридцатые «Стихи о русской поэзии», Мандельштам возвращается к теме:

Сядь, Державин, развалился, —
 Ты у нас хитрее аиса,
 И татарского кумыса
 Твой початок не прокис.

Дай Явьякову бутылку
 И подвиги его бокал.
 Я люблю его ухмылку,
 Хмель бьющуюся жилку
 И стихов его накал (I, 190).

«Симпозион заката», павший на годовщину гибели Блока и Гумилева, написанный сразу после смерти Хлебникова («наследственность и смерть — застольцы наших трапез») и не скрывает трагический смысл этого пира — «пира во время чумы». Брюсовский текст, как и сборник «Меа», куда он входит, стоит как бы на полпути от пастернаковских «Пиров» к «Дайте Тютчеву стрекозу...» Мандельштама. Последний — вне поэтических пиров, но в каком-то смысле возникает из них (см. начало «Стихов о русской поэзии»). От трапезы Брюсов переходит к сотрапезникам и загадкам их имен:

Книг, бумаг, рифм, спаренных едва лишь,
 Тает снег, дрожа под лунной грудью;
 Гей, Геката! в прорезь туч ты валяшь
 Старых снов, снов буйных буршей грудю.

Разгадка этих строк содержится в этом же стихотворении, «Современная осень» (1922):

Ночь, где ж ты, с твоей смертельной миррой,
Ночь Жуковских, Тютчевых, всех кротких?
Метки редких звезд в выси надмирной —
Меди длинных стрел с тетив коротких .

«Буйный бурш»-футурист и «кроткий» юродивый — Хлебников, зарифмовавший имя Тютчева с тучей:

О, достоевскиймо бегущей тучи!
О, пушкиноты млеющего поддиз!
Ночь смотрится, как Тютчев,
Безмерное замривым полня.

Вероятно, за это «достоевскиймо» тучи Хлебников и был назван на языке самого Достоевского «кротким». И еще в «Маркизе Дэзес»:

О Тютчев туч! какой загадке,
Плывешь один, сверху внемля?
Какой таинственной погадка
Тебе совы — моя вемя?»

Отвечая на чужие, Мандельштам загадывает и свои загадки. Три раздела «Стихов о русской поэзии» — три века российского стихотворства: XVIII, XIX, XX. Сначала поэты названы по именам, потом — эхом цитат, а двадцатый век описан фауной и флорой прекрасного смешанного леса. К «Стихам о русской поэзии» и «Батюшкову» примыкает тогда же написанное «Дайте Тютчеву стрекозу...», его условно можно рассматривать как пятое в цикле. Но есть еще и шестое, появившееся тогда же, — «К немецкой речи». Мы настаиваем на том, что оно примыкает к циклу. Но тогда с чем связано обращение в «Стихах о русской поэзии» к немецкой речи?

Латинское *germano* означает «родной» или «брат». Именно об этом напоминает поэт в разгар братоубийственной Первой мировой войны:

Всё перепуталось, и сладко повторять:
Россия, Лета, Лорелея (I, 115).

Вольнолюбивая гитара Рейна оплакивает равно уходящих в пучину забвения и смерти русалок Руси и Лорелей Германии, декабристов и их немецких собратьев, волновавшихся о «сладкой вольности гражданства». Но Лета, роднящая чистоту Рейна и волю Волги, всё-таки не река забвения («сии дела не умирают!»), она — символ стремления к родной свободе речи (реки), сладкой перепутанности, слитности языковых стихий.

«Декабрист» Мандельштама — спор со «Старыми усадьбами» (1913) Николая Гумилева:

Русь бредит богом, красным пламенем,
Где видно ангелов сквозь дым...
Они ж покорно верят знаменьям,
Любя свое, живя своим .

Гумилевская Русь бежит чужого и нового, в ней любят свое и живут только своим. Все стихотворение, начиная с заглавия, обыгрывает ключевое слово «Русь»: «старые усадьбы» — «разбросаны» — «руская головка» — «сыровая» (Русь) — «не расстаться с амулетами» — «Руссо». Русь, где покорно верят знаменьям и живут своим, выплывает «бледной русалкой из заброшенного пруда». С такими амулетами Мандельштам спешит расстаться. По его собственному признанию, разговор с Гумилевым никогда не обрывался, и «К немецкой речи» — его продолжение.

Чьей дружбой был разбужен юный поэт Мандельштам, когда он «спал без облика и склада»? Кто поставил «вехи»? Кто «прямо со страницы альманаха, от новизны его первостатейной» сбежал «в гроб ступеньками, без страха»? Конечно, Гумилев. Родная немецкая речь говорит о Гумилеве судьбою и стихами поэта-офицера Клейста, «любезного Клейста, бессмертного певца Весны, героя и патриота», как назвал его Карамзин⁶. Из него и взят эпиграф «К немецкой речи»: «Друг! Не упусти (в суете) самое жизнь. // Ибо годы летят // И сок винограда // Недолго еще будет нас горячить!» Аналогия судеб требует разгадки имен, а она еретически проста: нем. Kleister — «клей», как и Сиппи (Клейст / Гумилев).

Без немецкой речи нам «Дайте Тютчеву стрекозу...» не разгадать. Тут бы мы рискнули заметить, что не все, что пишется по-русски, — по-русски же и читается. Итак:

Дайте Тютчеву стрекозу —
Догадитесь почему!
Веневитинову — розу.
Ну, а перстень — никому.

Боратынского подошвы
Изумил прах веков,
У него без всякой прошвы
Наволочки облаков.

А еще над нами волен
Лермонтов, мучитель наш,
И всегда одышкой болен
Фета жирный карандаш.

И еще две строфы, которые в вариантах были соответственно второй и пятой:

Пятна жирно-нефтяные
Не просохли в купах лип,
Как наряды тафтяные
Прячут листья шелка скрип.

А еще, богохранима
На гвоздях торчит всегда
У ворот Ерусалима
Хомякова борода⁷.

Вручение тому или иному поэту особого атрибута нуждается в разгадке, к которой настойчиво призывает сам автор: «*Догадайтесь почему!*» Ушедший из туч Тютчев получает в дар странную стрекозу. Этот неожиданный дар объясним, если обратиться к стихотворению, написанному два года спустя и посвященному А. Белому:

Как *стрековы* садятся, не чужа воды, в камыши,
Налетели на *мертвого жирные карандаши*

И еще из «10 января 1934»:

Весь день твержу: печаль моя *жирна* ..
О Боже, как *жирны* и *синеглазы*
Стрековы *смерти*, как *лазурь черна* (I, 207).

Мандельштам в юности откликнулся на энтомологический пассаж Белого из «*Зимы*» (1907) ⁴:

Пусть за стеною, в дымке *блеклой*,
Сухой, сухой, сухой *мороз*, —
Слетит веселый рой на *стекла*
Алмазных, блестящих *стреков*.
(сб. «*Урна*»).

И если в *ледяных алмазах*
Струится *вечности мороз*,
Здесь — *трепетание стреков*
Быстроживущих, *синеглазых*.
(сб. «*Камень*», 1910: 1, 70) ⁵.

Но эти милые создания никак не походят на своих устрашающих сестер из (условного) цикла на смерть Андрея Белого. Между тем несомненно, что в погребальное стихотворение смертоносные стрекозы вместе с жирными карандашами попали именно из «*Дайте Тютчеву стрекозу...*». С чем же связано превращение невиннейшей стрекозы в жирное чудовище смерти, принадлежащее Тютчеву?

«*Тот же Тютчев*» (II, 33) обнажает теперь в своем имени смысл *нем. tot* — «мертвый»⁶. «*Стрекозы смерти*» — это «жирные карандаши», обратное столь же верно: «на мертвого жирные карандаши» «налетели», «как стрекозы». Немецкое *fett* — «жирный, тучный». То есть тучный Тютчев подобен жирному Фету (это — не шутка). Метеорология этого стихотворения — в том смысле, в каком сам Мандельштам говорит о поэтической метеорологии в «*Разговоре о Данте*», — субстанциональная основа и перво-материя каких-то целостных и взаимосвязанных событий, а не метеосводка имен и разрозненных атрибутов.

Поэзия — это тавтология в самом плодотворном смысле этого слова. Строка «*Фета жирный карандаш*» тавтологична в целом, потому что «жирный карандаш», «литографский карандаш», использующийся для рисунка по камню — *нем. Fettkreide* (*Kreide* — «мел») ⁷.

Одна из многочисленных и недоброжелательных рецензий на второе издание мандельштамовского «*Камня*» содержала упрек, которым он тут же с блеском воспользовался в собственных языковых играх. Сподвижник Горького А. Н. Тихонов под псевдонимом А. Серебров писал в «*Летописи*» (1916): «В общем, „*Камень*“ О. Мандельштама — тверд, холоден, пре-

красно огранен самыми изысканными стихотворными размерами, хорошо оправлен рифмами, но всё же блеск его — *мертвый — тэттовский*» (I, 449). Жирный карандаш налетел со страниц журнала на сей раз на самого Мандельштама. «Безжизненность» мандельштамовской поэзии обыгрывалась названием известной фирмы Тэта, производившей искусственные, поддельные драгоценности.

Откликаясь на «океаническую весть» о смерти Маяковского¹⁷, Мандельштам в «Путешествии в Армению» использует тот же прием. На фоне Totentanz современников, букашек-писак на тризне поэта, сам Маяковский сняет фальшивым бриллиантом Тэта: «На дальнем болотном луту экономный маяк вращал бриллиантом Тэта. И как-то я увидел пляску смерти — брачный танец фосфорических букашек. Сначала казалось, будто попрыскивают огоньки тончайших блуждающих пахитосок, но росчерки их были слишком рискованные, свободные и дерзкие. Черт знает куда их заносило!» (II, 117) ¹⁸.

Жирные карандаши журналистики — игра на «жир/жур», т. е. франко-немецком *jour* (день), от которого и происходит слово «журналистика» («весь день твержу: печаль моя жирна») ¹⁹.

Уточненная игра со смертью в раннем стихотворении:

От легкой жизни мы сошли с ума:
С утра вино, а вечером подмесье.
Как удержать напрасное веселье,
Румянец твой, о нежная чума?
<...>
Мы смерти ждем, как сказочного волка,
Но я боюсь, что раньше всех умрет
Тот, у кого тревожно-красный рот
И на глаза спадающая челка. (I, 288—289)

Ответить на вопрос, почему первым должен умереть тот, у кого тревожно-красный рот, будет крайне сложно, если не видеть межъязыковой каламбур, построенный на трех языках — русском, немецком и французском: «Но я боюсь, что раньше (франц. *tôt*) всех (франц. *tout*) умрет (нем. *Tod*; *tot*) // Тот, у кого тревожно-красный (нем. *rot*) рот...» ²⁰.

Умерший совсем юным Дмитрий Веневитинов, в стихотворении Мандельштама олицетворяет жизнь (*vita*) и получает розу ²¹. Эта роза отсылает не к традиционалистскому образу русской поэзии XIX—XX веков, а к мандельштамовской философии природы: «Растение — это звук <...>, воркующий в перенасыщенной волновыми процессами сфере. Оно — посланник живой грозы, перманентно бушующей в мироздании, — в одинаковой степени сродни и камню, и молнии! Растение в мире — это событие, происшествие, стрела, а не скучное бородатое развитие!» (II, 114).

С перстнем же связана жуткая макабрическая история, которая длилась почти столетие и достигла своей кульминации как раз ко времени создания мандельштамовского текста. В июне 1931 года, в связи с тем, что на территории Данилова монастыря был организован приемник для несовершен-

летних правонарушителей, упразднилось и монастырское кладбище. Началось «массовое» вскрытие могил, эксгумация и перенесение «праха русской литературы» на Новодевичье кладбище. Подробное описание этого оставил Вл. Лидин, свидетель и очевидец очередного всплеска «любви к отеческим гробам»¹.

Одно из стихотворений Веневитинова так и озаглавлено — «К моему перстню»:

Ты был отрыт в могиле пыльной,
 Любви глашатай вековой,
 И снова пыли ты могильной
 Завещан будешь, перстень мой.
 <...>
 Века промчатся, и быть может,
 Что кто-нибудь мой прах встревожит
 И в нем тебя откроет вновь;
 И снова робкая любовь
 Тебе прощепчет суеверно
 Слова мучительных страстей,
 И вновь ты другом будешь ей,
 Как был и мне, мой перстень верный².

«Верный талисман», перстень из раскопок Геркуланума, подаренный Веневитинову Зинаидой Волконской, по его же завещанию друга положили в гроб. При перенесении праха перстень был снят с руки и передан в Литературный музей. Вряд ли об этом мечтал поэт, предсказывая свое загробное расставание с верным перстнем. Снятие перстня — осквернение праха, но и присвоение не меньший грех. «Перстень — никому», — настаивает Мандельштам. В вечной смене жизни и смерти этот «любви глашатай вековой» — талисман самой Поэзии, он принадлежит всем и никому. Из разверстого гроба, где похоронена поэтическая жизнь, как Веспер, восходит перстень — символ неизбежного торжества поэзии над смертью³.

Имя «Боратынский» — композиционный центр стихотворения, узел загаданной шарады. В развязывании такого узла, в его «узнавании», — предупреждает Мандельштам, — «росток, зачаток и — черточка лица или полухарактера, полувзвук, окончание имени, что-то губное или небное, сладкая горошина на языке» (II, 115). Костяк имени Боратынского — *брт(н)*, — обрстая языковым мясом, приобретает весьма причудливые формы («Дошло до того, что в ремесле словесном я ценю только дикое мясо, только сумасшедший нарост...») — II, 92):

a) raten — «отгадывать»; Rätsel — «загадка» («догадайтесь почему?»).

b) Wegbereitung — «прокладывание пути»; Wegbereiter — «человек, прокладывающий путь». Такое прочтение имени Боратынского подготовлено самим Мандельштамом: «Подготовка (Bereitung) речи еще более его <Данте — Г. А., В. М.> сфера, нежели сама артикуляция» (II, 247). Это, конечно, и о себе⁴. Поэтическая речь — вечное движение, путь, путешествие, потому что, по Мандельштаму, «говорить — значит всегда находиться

в дороге» (II, 223). О «Божественной комедии»: «В песни ясно различимы две основных части: световая, импрессионистическая *подготовка* и стройный драматический рассказ Одиссея о последнем *плаваньи...*» (II, 233). Поэзия есть умение рифмовать отсутствующие слова: bereift («готовый к чему-л., на что-л.») и bereist («много путешествующий»).

И наконец: «Если первое чтение вызывает лишь *одышку* и здоровую усталость, то запасайся для последующих парой неинтересных швейцарских башмаков с гвоздями. Мне не на шутку приходит в голову вопрос, сколько подметок, сколько *воловоых подошв*, сколько сандалий изнасил Алигьери за время своей поэтической работы, *путешествая* по козьим тропам Италии. <...> У Данта философия и поэзия всегда *на ходу*, всегда на ногах. Даже остановка — разновидность накопленного движения <...> Стопа стихов — вдох и выдох — шаг.

<...> *Шаг, сопряженный с дыханием и насыщенный мыслью...*» (II, 217) ².

Weg — «путь» по принципу шарады продолжает самостоятельную жизнь в тексте, переключаясь с «век» («раздражают прах *веков*») и weh — «больной» («*одышкой болен*»); и уже «К немецкой речи» — «века» («какие вы поставили мне *веки?*») ².

Таким образом, Боратынский — бард, поэт, прокладывающий новые пути поэзии в веках (Пастернак бы уточнил — «воздушные пути»), его «*подошвы изумили/раздражают сон/прах веков*».

с) Vort — «прошва, кромка» («без всякой *прошвы* наволочки облаков»). Вслед за тучами Тютчева и тучностью Фета пришел черед и облакам Боратынского.

d) Bart — «борода» («*Хомякова борода*»).

Мы имеем дело далеко не с «сумасшедшим наростом», а глубоко продуманным ходом поэтической мысли. Тем более что прецеденты были. Так, другой мандельштамовский мучитель, Генрих Гейне, в «Романтической школе» подал такой пример: «Наконец выяснилось, что сочинителем является доселе неизвестный деревенский пастор, по фамилии Пусткухен (Pustkuchen), что по-французски значит omelette soufflée (дутая яичница) — имя, определяющее и всё его существо (eine Name, welcher auch sein ganzes Wesen bezeichnete)» ².

Графическая и звуковая ипостаси слова сливаются в транскрипции нем. Sohle — «*подошва*» по-русски в одном из вариантов:

Пятна жирно-нефтяные
 Не просохли в купях лип ²,
 Как наряды тафтяные
 Прячут листья шелка скрип.

То, что «не просохли» транскрибирует Sohle, подтверждается другими примерами: «...Для того ли разночинцы // Рассохлые топали сапоги...» («Полночь в Москве...», I, 177); «Под соленою пятою ветра...» («Нашедший подкову», I, 146). Мотив «шитья», рождаемый рифмой «*подошвы/прошвы*» — это мотив самого стихотворчества, сочинения стихов:

versohlen — «подшивать подметки, шить подошвы» содержит vers, закрепляя и развивая русскоязычную омонимию слова «стопа». «Пятна жирно-нефтяные» пропитаны именем Фета.

В целом же смысл этих строк проступает в фонетически близких немецких эквивалентах («звуков стакнутых прелестные двойчатки»). В «Разговоре о Данте»: «По вольному течению мысли разбираемая песнь очень близка к импровизации. Но если вслушаться внимательнее, то окажется, что певец внутренне импровизирует на любимом заветном греческом языке, пользуясь для этого — лишь как фонетикой и тканью — родным итальянским наречием» (II, 233). Так вот если вслушаться внимательнее, Мандельштам сквозь русскую ткань внутренне импровизирует на любимом немецком наречии.

Скрипичные листы рукописи всегда что-то скрывают, прячут (List — «хитрость», «лукавство»), но текст указывает не показывая, называет не называя собственную тайну, разгадку. Ведь (*м*)учитель Лермонтов (lempen — «учить»), действительно, *волен* хотеть: wollen — «хотеть», а Wolke — «туча».

Мы сталкиваемся с мистификацией в каком-то мистическом смысле этого слова. Стихотворение — о Поэте, а не поэтах, о тернистом пути и первооткрытиях, ибо подлинный поэтический гений — всегда первопечатник, Гуттенберг, о жизни и смерти и, конечно, о... сладкой горшине юмора. Поэт волен плутовать и путать смех и смерть, комическое и трагическое (не об этом ли конец платоновского «Пира»²), показывать уши осла и когти льва. Что ж с того? Ведь даже борода комика Хомякова — богохранима и тютчевской грозе равна (*лат. tutus* — «хранимый»).

Р. С. В своем дневнике Чуковский писал о разговоре с Тынниковым в начале тридцатых. Мандельштамом Тынников был решительно недоволен. Говорил, что он напоминает ему один виденный в берлинском кабаре трюк: два комика, развлекая публику, прыгают на батуте — скачут, скачут, всё выше и выше и... улетают.

Примечания

¹ Здесь и далее все цитаты из Мандельштама лишь с указанием тома и страницы даются по изданию: Осип Мандельштам. Сочинения в двух томах. М., 1990.

² Б. А. Пастернак. Собрание сочинений в пяти томах. М., 1989. Т. I. С. 58.

³ В. Я. Брюсов. Собрание сочинений в семи томах. М., 1974. Т. III. С. 206, 182.

⁴ Владимир Хлебников. Творения. М., 1986. С. 54, 410.

⁵ Н. Гумилев. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 215.

⁶ Эвальд Христиан фон Клейст был смертельно ранен в битве под Кунерсдорфом в августе 1759 года. Похоронен его русские офицеры, восхищенные мужеством противника: «Через несколько дней умер Клейст с твердостью Стоического Философа. Все наши Офицеры присутствовали на его погребении. Один из них, видя, что на гробе у него не было шпаги, положил свою, сказав: у такого храброго Офицера должна быть шпага и в могиле. — Клейст есть один из любовных моих Повтов» (Н. М. Карамзин. Письма русского путешественника. Л., 1987. С. 39).

⁷ О. Мандельштам. Полное собрание стихотворений. СПб., 1995. С. 221, 484.

⁸ К. Тагановскы. Essays on Mandel'shtam. Harvard, 1976. P. 136.

⁹ Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 286.

¹⁰ В русской поэзии смертоносные стрелы появлялись, пожалуй, только у А. К. Толстого и перекликались с «Лесным царем» Гете, но и у Толстого стрелы оставались манящими, эфемерными и шароющими пясуньями:

Где гнутся над омутом лоды,
Где летнее солнце печет,
Летают и пляшут стрелы,
Веселый введут хоромод:

«Дитя, подойди к нам поближе,
Тебя мы научим летать!
Дитя, подойди, подойди же,
Пока не проснулася мать!

Под нами трепещут былинки,
Нам так хорошо и тепло,
У нас бирюзовые спинки,
А крылышки точно стекло.

Мы песенку знаем так много,
Мы так тебя любим давно...
Смотри, какой берег отлогий,
Какое песчаное дно!» (1840-е годы)

(А. К. Толстой. Полное собрание стихотворений
в двух томах. Л., 1984. Т. I. С. 113).

¹¹ Смертоносной становится и «туча»:

Тени легли на дорогу сыпучую:
Что-то ползет, надвигается тучею,
Что-то наводит испуг...

<...>

Прочь! Не тревожьте поддельным веселием
Мертвого, рабского сна (I, 261).

Как и пастернаковская проза, разрушающая и творящая, убивающая и воскресающая, тютчевская туча Мандельштама также соединяет оба полюса — жизнь и смерть.

¹² Литографический оловянный «грифельный оловянный» заслуживает особого внимания. Приведем другой пример — пример в смысле примерки, приглядки — из «Путешествия в Армению». Образ литографического карандаша, рассыпаясь (или еще только собираясь воедино) как типографский набор («Я буквой был, был виноградной строчкой...»), насыщает собой «Путешествие», прорастая и обрастая различными темами, но сохраняя при этом след, печать своего происхождения. Засечь такие следы-контексты можно лишь поперечными срезами по отношению к продольному развитию основного сюжета. Впрочем, начать можно с самого карандаша: «Я говорю о собирателе абхазских народных песен М. Коваче. Еврей по происхождению <..> он обструтал себя в талию, обвинил, как карандаш, под головою»; «Я навсегда запомнил картину семейного тиришества у К.: дары московских астрономов на сдвинутых столах, бледно-розовую, как испуганная невеста, семгу (кто-то из присутствующих сравнил ее жемчужный жир с жиром чайки), черную, как масло, употребляемое типографским чертом, если такой существует»; На

острове Севан: «Скорость движения облаков увеличивалась ежеминутно, и *прибой-первопечатник* спешила *идать* за полчаса в *ручную жирную гуттенберговскую Библию* под тяжело надуленным небом <...> Не оттого ли, что я находился в среде народа, <...> живущего <...> по солнечным часам <...> в образе астрономического колеса или *роя, вписанной в камень?* Чужелюбие вообще не входит в число наших добродетелей. Народы СССР *сожигают* как школьники. Они знакомы лишь по классной парте да по большой перемене, пока *крошит я мел*» (II, 359, 357, 100, 105).

¹¹ О. Ронен. Три призрака Маяковского // Шестые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига; Москва, 1992. С. 12—13.

¹² Отклик на самоубийство Маяковского есть уже в самом начале «Путешествия в Армению». Он археологически свеж: «В самом начале моего пребывания пришло *известие*, что *каменщики* на длинной и узкой косе Саампакерта, *роя яму* под фундамент для маяка, наткнулись на *кувшинное погребение древнейшего народа Урарту*. Я *уже* видел раньше в Эриванском музее *скрюченной в сидячем положении скелет, помещенный в большую гончарную амфору, с дырочкой в черепе, просверленный для влого духа*» (II, 101). Комментарий к этому месту П. М. Нерлера сулит немало удовольствия любознательному читателю (II, 448—449).

¹³ Та же игра у Ницше в «Рождении трагедии»: «„журналист“, этот бумажный раб дня» (Ф. Ницше. Сочинения в двух томах. М., 1990. Т. I. С. 137).

¹⁴ У Брюсова в одном из стихотворений сборника «Stephanos» (1906):

Владыка слов небесных, Тот,
Тебя в толпе земной отметил,—
Лишь те часы твоей дух живет,
Когда царит Он, — мертв и светел.
(В. Брюсов. Указ. соч. Т. I. С. 398).

И также. «Сны дела (нем. Tat) не умирают» (II, 115). Та же игра уже в связи с именем *Татлини* у В. Хлебникова: «Татлини, тайновидец допостей <...> // Паутинный дол снастей // Он железною подковой // Рукой мертвой завязал» (Велимир Хлебников. Творения. М., 1986. С. 104).

¹⁵ Жизнь, vita, вознаграждена цветком, цветом, соцветьем. Живет у Мандельштама то, что цветет:

За радость тихую дышать и жить...
Я и садовник, я же и цветок...
(«Дано мне тело...», I, 68).

Пусть имена цветущих городов...
Не город Рим живет среди веков...
(«Пусть имена цветущих городов...», I, 98).

Я не искал в цветущие игновения...
Но, если эта жизнь — необходимок ть бреда...
(«Касандра», I, 118, 119)

Венецйской живни, мрачной и бесплодной...
Только в пальцах — *роя* или склянка...
(«Венецйская живни», I, 129).

¹⁶ Вал. Лидин. Перенесение праха Н. В. Гоголя // Российский архив. М., 1991. Т. 1. С. 243—246.

- ¹⁹ Д. В. Веневитинов. Стихотворения и проза. М., 1980. С. 48—49. См. также: *Омри Ронен*. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague, 1973. P. 367—387.
- ²⁰ Веневитинов и его атрибуты, роза и перстень-кольцо, входят в стихотворение «Венецианская жизнь» («вене»+«жизн»), созданное в 1920 году. Мандельштам никогда не наввал бы, как Державин, гроб — седьмой дряхлеющей вселенной. Для него гроба — «синые прожмаки», «горы голубого дряхлого стекла». Даже когда нет спасения, зшафот с завешенной плахой отражается в венецианском зеркале ковчегом с вернувшимся голубем.
- ²¹ «Подготовка самих органов восприятия» подчас важнее самого восприятия: «Не с таким ли чувством певца итальянской школы, готовясь (bereiten — «готовить, готовить») к гастрольному перелету в еще молодую Америку, окидывает голоком географическую карту...» (II, 61).
- ²² Не это ли имел в виду Борис Пастернак, говоря, что поэт пишет ногами, а не руками? Во всяком случае свой первый шаг (pas) — и Пастернак это прекрасно понимал — он делал именем — Пастернак.
- ²³ Понятие «Век/Weg» слишком дороги Мандельштаму, чтобы он не продолжил игру, и поэтому:

Он будет вспоминать, как спать ложилось время
 В сугроб (Wehe) пшеничный за окном.
 Кто вску поднимал болезненные веки —
 Два сонных яблока больших...
 («1 января 1924», I, 152).

И наконец в «Петербургских строфах» (1913):

Тяжка обуза северного сноба —
 Онегина старинная тоска (Wehmut).
 На площади Сената — вал сугроби,
 Дымок костра и холодок штыка... (I, 85).

Здесь же: «Кружилась долго мутная метель» и уже в другом стихотворении, с палиндромным отражением — «Мировая туманная боль» (I, 74).

- ²⁴ H. Heine. Werke in fünf Bänden. Berlin; Weimar, 1976. Bd. IV. S. 227.

²⁵ Ср.: «И к губам такие липнут // Клятвы...», где Lippe — «губа». Этот глоссарий замыкается греч. lipos — «жир».

Из портфеля
тартуских изданий

В 1992 году Ю. М. Лотманом была предпринята попытка возобновить издание серии «Статьи по типологии культуры» при лаборатории истории и семиотики Тартуского университета (вып. I издан в Тарту в 1970, а вып. II — в 1973 гг.).

Третий выпуск «Статей по типологии культуры» открывался публикуемой ниже вступительной заметкой Ю. М. Лотмана и состоял из двух разделов. Первый включал статьи, подготовленные сотрудниками лаборатории в процессе работы над проектом «Словаря символов и эмблем эпохи Просвещения». Кроме публикуемых ниже статей Е. Г. Григорьевой и Е. А. Погосян, в этот раздел входили статьи М. Ф. Гришаковой «Символическая структура поэм М. Хераскова» (напеч.: В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 30—48) и Л. О. Зайонц «От эмблемы к метафоре» (напеч.: Новые безделки. Сб. статей к 60-летию В. Э. Вацуро. М., 1995/96. С. 50—76). Именно здесь предполагалось впоследствии поместить материалы к «Словарю символов и эмблем эпохи Просвещения».

Второй раздел был отведен для обобщающих работ, посвященных русской культуре XVIII века, и в дальнейшем должен был, по замыслу редактора серии Ю. М. Лотмана, послужить основой для создания учебного пособия по русской культуре и литературе XVIII века. Здесь была помещена работа Ю. М. Лотмана «Литература в контексте русской культуры XVIII века» (опубл.: Из истории русской культуры. Т. IV: XVIII — начало XIX века. М., 1996. С. 83—159).

В связи с финансовыми трудностями издание сборника было отложено. Настоящая публикация включает оставшиеся до сих пор неизданными материалы третьего выпуска «Статей по типологии культуры».

Е. П.

Между эмблемой и символом

Ю. М. Лотман

XVIII веку отведено в русской культуре особое, совершенно уникальное место. Прежде всего это век экспериментальный. Век огромного опыта, искусственного по своей природе, но завершившегося эпохой Пушкина и Гоголя. Этот взгляд на русскую культуру XVIII века не нов. Впервые его развернуто изложил Белинский. Вся история русской культуры XVIII века мыслилась ему как постепенный переход пересаженного чужеродного организма в органическое состояние, отсюда и устойчивая и много раз повторявшаяся как последователями Белинского, так и его противниками параллель между Пушкиным и Петром I. Петр, согласно этому взгляду, стоит у истоков искусно пересаженной чужеродной культуры, Пушкин — знаменует ее превращение в органическое национальное явление.

В дальнейшем концепция эта подверглась и трансформации, и критике. Наиболее убедительные критические замечания были связаны, с одной стороны, с указаниями на сомнительность мысли о полной отгороженности допетровской эпохи от европейского развития и в связи с этим об органичности петровской реформы (в последнее время сходные идеи убедительно развивает А. Н. Панченко в своих работах). С другой, указывалось, что само понятие органичности обладает неопределенностью и что в данном случае субъективная позиция самого исследователя слишком влияет на весь ход рассуждений.

Вопрос об исторической оценке культуры XVIII века и ее петровского начала не решен. Представляется плодотворным рассматривать его не во всей своей многоликой его сложности, а выделяя отдельные, относительно частные аспекты. В данном случае мы рассматриваем в пределах почти столетия отражения культурных процессов во внешних их знаках в пространстве между аллегорией и эмблемой, с одной стороны, символом и метафорой с другой. Если в «пюпитках» XVIII века понятия эти предстают как лежащие в одной плоскости, то в реальных историко-динамических процессах они, скорее, занимают антитетические места. Это невольно нас вводит в пространство более общих антитез.

Говоря о культуре XVIII века и очерчивая границы между Петром I и Пушкиным, мы тем самым уже вводим презумпцию единства культуры и государственности. Такое слияние имеет длительную традицию и прочно вошло в наше сознание. Еще Пушкин подчеркивал руководящую роль государственности в истории русской культуры, а в разговоре с великим князем Михаилом Павловичем — однородность революционности и царской

власти. Он же изумил великого князя, сказа ему: «Вы все Романовы — революционеры и уравниатели».

Между тем такой взгляд находится в вопиющем противоречии между поразительным подъемом литературы и культуры в России XIX века и менее поразительной деградацией и разложением в то же самое время ее государственных основ. Разрыв культуры и государственности, подготовленный ходом развития в XVIII веке, превратился в следующее столетие в противопоставление и враждебность. Этот фатальный процесс отразился как в капле воды в динамике символических языков XVIII века.

Переход от эмблемы к символу составляет как бы доминирующую ось этого процесса.

Разница между символом и эмблемой заключается в том, что эмблема подразумевает адекватный перевод с одного языка (например, словесного) на другой (например, графический). Между эмблемой и ее значением существует отношение взаимной переводимости. Когда, например, создается эмблематический знак, имеющий некий утвержденный за ним смысл, а сам этот эмблематический знак включает в себя словесную надпись — текст какого-либо лозунга, то вся эта триада означает одно и то же и взаимопереводима. Необходимость нескольких выражений одного и того же содержания диктуется педагогическими или агитационными соображениями, но неизменно подразумевает однозначность смысла. Выражения меняются, но смысл остается неизменным. Таким образом, эмблема логична по своей природе.

Символ также основывается на идее перевода, однако перевод мыслится здесь, как нечто парадоксальное. Символ подразумевает перевод знаков с одного языка на другой, при этом оба языка находятся в состоянии взаимной непереводаемости. Поэтому отношение символа к его значению всегда имеет не полностью предсказуемый, лишь частично конвенциональный художественный или мистический характер. Одновременно такого рода соотношение неизменно обнаруживает подлинный смысловой взрыв, поэтому если между эмблемой и ее значением существуют однозначные отношения, то символ со своим значением находится в отношениях принципиальной неоднозначности и неполной предсказуемости.

Принципиальное различие природы символа и эмблемы не означает однако их взаимной несоотнесенности. Являясь враждебными полюсами культурного и художественного пространства, постоянно противоборствуя друг другу и тратя теоретический пыл на взаимное отрицание, эти полюса существуют только как противоположные части единого комплекса. Как постоянно случается в истории культуры, уничтожение врага есть одновременно тотальное самоуничтожение. Победы в такой ситуации значительно опаснее, чем поражение.

Средневековая древнерусская культура строилась на символической основе. Все художественно изображаемое было лишь символическим обозначением пензобразимого, а все словесно сказанное означало то, что

словесно сказать нельзя. Отсюда в частности постоянный вопрос, на каком языке говорят ангелы и связанная с этим проблема невозможности выразить их речь тем или иным земным национальным языком. За этим вопросом стоял вопрос об отношении небесного и земного царств. Если небесное царство мыслилось как противостоящее земному, то между их языками возникало отношение непереводимости. Оно заменялось возможностью мистического соответствия. Если же своя земля, например, Московская, осмыслялась как Святая Русь, то тогда в русском языке естественно разделялись ангельский, церковнославянский язык и бытовая разговорная речь. В иных культурных ситуациях роль ангельского языка могли исполнять греческий или латинь. Существенно здесь другое — соотношение и перекрещивание двух типов понятий: с одной стороны, небесное — земное, с другой, свое — чужое.

Символический по природе язык средневековой культуры господствовал в церковной ее области, проникая в государственную лишь в такой мере, в какой эта последняя обожествлялась. Однако на периферии культуры, конечно, существовала и вещественно-реальная и эмблематическая семантика, последняя завоевывала фольклорно-городскую (особенно Новгородскую) сферу, проникая в письменные, бытовые области культуры. Одновременно проникающие западные влияния вторгались не в сакральную сферу, которая себя ревниво защищала, а в технико-практическую и в государственно-эмблематическую. Расширение области светской государственности привело к конфликтованию распределению: государство присвоило себе эмблематику, оставив символизм в пределах церковной культуры. В Петровскую эпоху это привело к резкому расширению эмблематической сферы и даже к агрессивному ее проникновению в церковную область. Характерен пример такого постоянно колеблющегося в выборе стилистических ключей проповедника, как Гавриил Бужинский. В речи, произнесенной 30 мая 1717 года, он, прославляя Петра, трансформирует религиозную символику своей проповеди в государственную эмблематику: «но якоже подражаша Орлу небесному истинный птенець его св. Исаакий, тако и в день его рожденный Орел Российский, вонстину птенець Орла небеснаго, Присветлейший монарх Всероссийский Петр I, тех же следов к небеси и подражатель и хранитель, не иными степенями тако жими, иимже возлете Орел небесный и се орел Всероссийский возлетает сими степенми...»¹.

Дальнейшее развитие государственного ораторства, с одной стороны, и государственной же педагогики, сопровождалось ростом сферы эмблематики. Однако расширяясь и захватывая все области культуры, эмблематика изнутри пропитывалась символизмом, созревало внутреннее противоречие, которое было тем более острым, что далеко не всегда осознавалось непосредственными носителями культуры. Внешне оно проявлялось как конфликт между а и итационными и художественными задачами, которые ставились перед искусством Ломоносовской эпохи. Одновременно протекал двойной процесс: научного осмысления искусства, как например в «Письме о пользе

Стекла» Ломоносова и художественного переживания науки, примерами чего могут быть его же «Утреннее размышление о Божием Величестве» и «Вечернее размышление о Божием Величестве при случае великого северного сияния». В первом случае поэзия становится наукой, во втором — наука становится поэзией. В одах Ломоносова это противоречие создает художественное напряжение внутри текста.

Привычка мыслить стадияльными категориями — пережиток гегелевской модели — подсказывает нам образ лестницы эпох, из которых каждая отрицает предшествующую и становится самодержавным представителем своего времени. Привычный взгляд на действительность через такую призму приводит к значительному упрощению, причем причина смены одного периода другим фактически делается необъяснимой. Современный взгляд рисует более сложную картину: каждая эпоха представляет собой пучок различных, как правило контрастных или даже несовместимых культурных тенденций. Какая-либо из них, завоевывая предпочтение в наиболее динамических сферах культуры, объявляет себя единственно существующей. Другие тенденции в переводе на ее язык именуется плодами невежества, некультурности или просто объявляются несуществующими. Эта ослепленная авторитетом культуры данной эпохи точка зрения, как правило, подсказывает выводы исторической науке и этим увековечивает себя в глазах потомства. Однако перемещение ценностей в процессе развития культуры меняет в глазах последующих поколений систему оценок. Процесс этот был замечен и описан русскими формалистами, получив наиболее полное выражение в трудах Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова. Однако в их концепции в дальнейшем пришлось внести значительные коррективы. Существеннейшее состоит в том, что реально действуют не две — высшая и низшая — тенденции, а сложный пучок и в том, что момент перехода от одного состояния к другому совершается в порядке непредсказуемого взрыва. После него сложившаяся эпоха культуры создает свое прошлое, упрощенный образ которого усваивается новой культурой. Этот плод ретроспективной самооценки предстает перед будущим историческим мышлением как единственно возможный.

Культура середины XVIII века образовывала сложные переплетения: два столетия европейской истории — от Декарта до Канта и от Расина до Шиллера — были втиснуты в четверть века. Мольер и Вольтер, Мильтон и Шиллер переживались одновременно, как современники. Это создавало исключительную открытость путей и необычайное разнообразие культурных стереотипов. Естественным следствием этого было ускоренное развитие культурного процесса.

Русская культура XVIII века имела светский характер. Авторитет сакральной культуры был разрушен, отброшен вместе со всем, что показалось враждебным новой «европеизированной» цивилизации. Но «свято место пусто не бывает». Высший авторитет, отнятый у церкви, был пе-

редан словесному искусству и в первую очередь, поэзии. Внешне это выразилось в том, что церковь рекрутировала свои ряды в значительной степени из недворянского духовного сословия. Недворянство господствовало также в изобразительных искусствах, театре и науке. Последнее нашло отражение в известном высказывании госпожи Простаковой о том, что «география — недворянская наука». Монополией дворянства осталась литература, в первую очередь, поэзия. Это придало литературе совершенно особую социокультурную роль. Личная независимость поэта была лишь выражением представления о независимости поэзии от государства. Пушкин писал в известном письме А. А. Бестужеву: «Об нашей-то лире можно сказать, что Мирабо сказал о Сиесе: „Son silence est calamité publique“². Иностранцы нам изумляются, они отдают нам полную справедливость, как это случилось. Причина ясна. У нас писатели взяты из высшего класса общества — аристократическая гордость сливается у нас с авторским самолюбием. Мы не хотим быть покровительствуемы равными. Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явился в его передней с посвящением или с одою — а тот является с требованием на уважение, как шестисотлетний дворянин, — дьявольская разница»³. Следует однако говорить, что монополия дворянства на литературу была скорее фактом самоописания определенного (доминирующего) пласта культуры, чем реальностью. Заложенная Ломоносовым традиция фактически не исчезала и все дальнейшее развитие литературы складывалось как противоположность полярных тенденций. Доминирующим здесь было даже не социально-культурное противопоставление, не разные типы аудитории, не конфликт конкретных жанров, например, прозы и поэзии. Все эти показатели могли меняться и в каком-то смысле выбор их был случайным. Так, столь же закономерным сколь случайным было противопоставление характеров Тредиаковского и Сумарокова. Не случайным здесь был самый факт наличия бинарной антитезы. Образующие его контрастные группы в своих субъективных намерениях стремились уничтожить свою антитезу, которая оценивалась ими как порождение «невежества», плохого вкуса или дилетантизма. Однако объективно уничтожение любой из противостоящих групп было не только невозможно, но и губительно для победителя. Чем острее полемика и яростнее порождаемые ими личные конфликты, тем необходимее для каждой группы сам факт наличия противника. Вся культура XVIII века пронизана системой зеркал: сатира характеризует точку зрения сатирика, идилия и ода подразумевают запрятанную в глубине сатиру.

Новаторство Державина, в частности заключалось в том, что он обнажил и сделал фундаментом своей позиции эту связь противоположных полюсов. Переливание оды в сатиру и сатиры в оду, интимной лирики в философскую поэзию не означало однако (вопреки распространенному мнению) уничтожения жанровой полярности, создания этого «среднего стиля», который делается основой поэзии Карамзина. У Державина пересечение границ

является структурным принципом и, следовательно, воспринимается на фоне их непересекаемости. Это могло восприниматься, с одной точки зрения, как варварство и невладеение поэтическим вкусом, с другой точки зрения, как поэтическая смелость. Однако постоянно была необходимость для читателя ощущать этот прорыв через границу.

Такая художественная позиция задавала для Державина необходимость структурного многоязычия. Это в частности проявлялось в постоянном переходе символов в эмблемы и эмблем в символы. Как показано в публикуемой в этом сборнике статье Елены Погосян, колебания аудитории между этими полюсами — обязательное условие восприятия многогранности художественного мира Державина. Показательна при этом та свобода, с которой Державин переводит символику своих стихотворений в эмблематику иллюстраций к ним. Это показывает, что для него оставалось возможным двойное чтение его текста: точно также как в поэзии его «низкое» могло функционировать как «высокое», а «высокое» как «низкое», не стирая, а подчеркивая между ними структурное различие, взаимный переход символов и эмблем подразумевал острое ощущение разницы их смысловых функций.

Внутренняя сложность любого факта истории литературы приводит в частности к тому, что каждый из них чреват не какой-либо одной, а многими равновероятными путями дальнейшего развития. Если этапы постепенного разнотия дают нам достаточно предсказуемые динамические цепочки, то моменты взрыва, которыми так богата история русской литературы, образуют пучки случайностей. Державин своим сложным и противоречивым поэтическим творчеством взорвал русскую литературу. Это в частности проявилось в отсутствии у него непререкаемых последователей и в острой полемике, которой сопровождалась оценка Державина теми, кто претендовал на роль его продолжателей. Так Пушкин, получивший по хрестоматийно известному эпизоду лицейского экзамена «лиру» Державина и высоко ценивший символический смысл этого эпизода, в стихах лицейского периода весьма критически отзывался о последних стихотворениях Державина. Ср. в «Тени Фовизина»:

Дениж, он <Державин. — Ю. Л.> будет вечно славен,
Но для чего так долго жить.

Строки эти не были случайностью: смелое новаторство Державина, позволявшее ему буквально до последней строки, до предсмертных строк «Река времен в своем стремлении...» оставаться новатором и экспериментировать в области неожиданных художественных форм, с позиций карамзинистов воспринималась как старческий маразм. Фактически у Державина был только один продолжатель — сам Державин. У гениальных художников «продолжателей» в том смысле, который обычно вкладывается в это слово, не может быть (как позже Мандельштам иронически хотел взглянуть «чей он современник»). Но если у Державина не было «продолжателей» (как их не

было у Пушкина или Данте, Достоевского или Чехова), то это не означает, что он не оказал мощных воздействий на появление новых, оригинальных и непредсказуемых путей в русской литературе. Причем именно те, кто наиболее резко отрывались от державинской традиции в пространство художественного новаторства, настаивали на своей преемственности от него. В наиболее близкой перспективе здесь необходимо указать на два имени: Карамзина и Семена Боброва. Поскольку относительно к Карамзину этот вопрос уже рассматривался, составители настоящего сборника нашли более уместным сосредоточить внимание на практически совершенно не изученном творчестве Боброва. Полемические высказывания карамзинистов настолько прочно вошли в сознание историков литературы, что Боброву — одному из гениальнейших и оригинальнейших русских поэтов просто не нашлось места. То, что Бобров выпал из работ по истории литературы, имеет еще одну существенную причину — все еще непреодоленное влияние гегелевского мышления на историческую науку. То, что не имеет продолжения и же не может быть включено в ту или иную концепцию прогресса (всегда очень условную и субъективную) объявляется просто не существующим. Можно вспомнить, как Белинский в период страстного поклонения «гегелевскому колпаку» объявлял несуществующей всю китайскую культуру, поскольку она не укладывалась в европейские представления о динамическом процессе. На фоне таких потерь забвение тех или иных «невыписывающихся в окаем», по выражению М. Цветаевой, имен проходит совершенно незаметно. В перспективе данного сборника Бобров представляет интерес как создатель усложненно-символической системы поэзии. Только несправедливость истории и абсолютное забвение воспрепятствовали Боброву пережить второе рождение в эпоху символизма. Но было и другое препятствие: глубокая связь Боброва с путем, так и не получившим развития в русской литературе, а в более широкой перспективе связанным с Данте — слияния символизма и эмпиризма, непосредственно ощущаемого и научно познаваемого, который придает поэзии Боброва редкое своеобразие и делает исторически оправданным место анализа его творчества в общей картине путей от аллегории к символизму.

Ценность культуры XVIII века для исследователя и ее прелесть для читателя в том, что она не равна сама себе — постоянно в переходах, смене оттенков, составляющих широкое пространство инициативе читателя. Такого рода совмещенность противоречий возможна лишь в молодые эпохи; когда смолоду стареющий XX век («Кто веку подымал болезненные веки...» — Мандельштам) русского декаданса в погоне за модой имитировал культуру и вкусы XVIII века, дух эпохи и ее культуры передать не удалось: молодость нельзя имитировать, любые подделки только подчеркивают гибельные черты старости.

Если нам суждено пережить новую вспышку искусства, то верность традиции XVIII века будет заключаться в том, чтобы быть на него непохожим.

Настоящий сборник выполнен группой молодых, но уже достаточно зрелых исследователей, объединенных общими принципами подхода к материалу. Важнейший из них — последовательная свобода в выборе точек зрения и конкретных концепций. Все публикуемые материалы обсуждались на заседаниях Семиотической группы Тартуского университета. Представляя читателю настоящий сборник, редактор не считал себя вправе искусственно унифицировать исследовательские концепции. Сама сущность культуры XVIII века с ее принципиальным совмещением взаимно непереводимых языков подсказывала необходимость исследовательского полиморфизма.

Предлагаемый читателю сборник представляет собой первый опыт коллективного труда группы. Высказываем надежду, что он не окажется единственным.

Примечания

¹ Проповеди Гавриила Бужинского (1717—1727). Юрьев, 1901. С. 67.

² «Его молчание — общественное бедствие» (фр.).

³ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. XIII. М.; Л., 1937. С. 179.

Эмблема: принцип и явление (теоретический и исторический аспекты)

Е. Г. Григорьева

Как явствует из заглавия, наше исследование распадается на две большие части: теоретическую и конкретно-историческую. Первая не должна казаться лишней, поскольку терминологическая и понятийная путаница в области изучения эмблематики достаточно велика. Предмет описания исчезает или в непомерном расширении его понимания, или распадается на более мелкие объекты, изучение которых не дает автоматически картину целого. Как кажется, необходимо сочетание двух подходов к понятию проблемы.

Исходя из исторически локализованного явления, мы попытались представить принципы работы эмблематического механизма в целом, с тем чтобы подойти к конкретным случаям уже с некоторым пониманием их природы.

Итак, эмблема в узком смысле представляет собой специфическую форму или конструкцию, получившую свое классическое выражение в сборниках-компендиумах, так называемых «эмблематах», в Европе в XIV—XVIII вв. В этом виде она является сочетанием рисунка (изображения) и подписи (и/или девиза, и/или объяснения). Семиотический эффект эмблемы описывается как возникновение нового типа знака в результате взаимодействия иконического и конвенционального элементов. Этот эффект должен быть признан универсальным, он не заключен в четкие границы.

Оба этих подхода могут предполагать некоторое расширение. Историческое расширение позволяет проследить взаимоотношение изображения и слова, не ограничиваясь периодом функционирования эмблемат. Семиотическое предполагает рассмотрение различных аспектов этого сочетания, не обязательно представленных в варианте «слово-изображение». Так конвенциональный элемент эмблемы может быть представлен как место в иерархии, а иконический как внешность субъекта. В этом случае эмблема трактуется как совмещение «иконичности» и «конвенциональности». С другой стороны эмблема может быть представлена как конструкция, сочетающая пространственный и временной элементы, или как сочетание общего и частного (правила и примера) и т. д.

В дальнейшем изложении эти методологические принципы подразумеваются, но не оговариваются специально в каждом конкретном случае. Таким образом, мы делаем допущение о равноправии всех описываемых явлений.

В силу своего специфического знакового характера эмблема представляет собой мнемоническую фигуру¹. Здесь кажется необходимым указать на историческую достоверность этого положения.

Изображение и слово (икон и конвенционал) представляют собой два способа описания, обозначения человечеством мыслимого им мира. Это очевидно, но к этой очевидности ведет некое гипотетическое допущение, что мир, обозначаемый при помощи иконов и конвенционалов, один, т. е. эти два типа обозначения как бы дублируют друг друга. В нашем дальнейшем рассуждении мы будем исходить из этой гипотезы, отчетливо осознавая ее относительность.

Таким образом предположим, что мир дублируется разными типами знаков, которые дублируют мир и дублируют друг друга. Причем характер взаимоотношения между двумя этими типами знаков функционально повторяет процесс познания человеком мира, что позволяет говорить о психофизиологической семиотизации мира. Действительно, о дублировании мира, глобальном мимесисе сознания можно говорить не только в связи с продуцируемыми текстами, но и в связи с самим процессом познания. Причем, как уже говорилось, этот процесс двойственен в семиотическом смысле. Чтобы воспринимать мир, его надо продублировать в виде образов и понятийно-аналитически. Вне этого процесса мир как бы не существует, а чтобы он существовал, этот процесс должен воспроизводиться каждый раз заново — это процесс семиотического сотворения мира.

В этом смысле, человек, продуцируя объекты и тексты, вновь как бы дублирует процесс познания мира, т. е. творит мир на следующей ступени семиотизации; каждое явление, объект выступают в нем в своей семиотической двойственности, которая является отражением двустороннего процесса: различения и включения в систему. Образ и понятие: вещное, внешнее, синтагматическое, иконическое, пространственное и потенциальное, внутреннее, парадигматическое, конвенциональное.

Таким образом, можно говорить об универсальности семиотической двойственности любого явления в человеческом сознании, а следовательно, об эмблематизации мира в самом широком смысле. Дублирование человеком явлений окружающего его мира при помощи различных знаковых систем (т. е. таких, которые повторяют мир, не совпадая с ним) — процесс стихийно-аналитический, процесс осознания человеком своей нетождественности миру. Создание всех знаковых моделирующих систем можно описать как попытку человечества в распадающемся на отдельные объекты мире восстановить некоторую систему тождества их друг другу. Это соответствует попытке сохранения мира при помощи его семиотического сотворения-повторения, что в наиболее общем виде соотносимо с механизмом и задачей памяти.

Эмблематизация в широком смысле при этом должна считаться обязательным условием, поскольку она обеспечивает соблюдение принципа совпадения-несовпадения элементов процесса друг с другом. Очевидно, что здесь необходимо осознание нетождественности объектов в мире, т.к. восстановление может быть только то, что разрушено, т. е. эта проблематика смыкается с проблемой противопоставления мифологического и исторического типов сознания.

Попытаемся рассмотреть, как осуществляется консервация в истории культуры тех объектов, которые утрачивают тождественность между собой. Очевидно, что первой и важнейшей проблемой утраты тождественности является для человечества смерть. Явная неадекватность умершего состоянию его бытия в мире потребовала некоторых семиотических усилий от человечества по сохранению этой адекватности.

Древнейшие погребения являются результатом некоторого аналитического акта. Вряд ли археология может ответить на вопрос, существовала ли когда-нибудь практика простого выбрасывания трупов (что, разумеется, тоже было бы семиотично), но с уверенностью можно сказать, что погребения (под погребением мы понимаем не только ингумацию, но и все прочие варианты) носят отпечаток некоторой специфической организации. Эта организация в различных культурных сообществах разная, но везде отмечена определенной нарочитостью, что позволяет говорить о погребении как об аналитическом акте.

Аналитичность этого процесса тесно связана с преобразованием объекта в знак этого объекта, причем весьма знаменательным в аспекте нашей проблематики способом. Так, в среднеазиатских архаических культурах встречался следующий тип захоронения: тело отдавалось на съедение диким животным и птицам, кости потом собирались и оставлялись в специально предназначенном месте¹. У иссидонов по Геродоту хранились только черепа, которым потом поклонялись². Этот механизм может быть описан как аналитическое разложение объекта на то, что подлежит хранению, и то, что подлежит превращению или повторному включению в мир. Предполагается, что различные части объекта несут принципиально различные типы сообщения. По сути дела, здесь имеют место два типа хранения: в категориях пространства и категориях времени. Здесь очевидна двойственность отношения к природе объекта, и, соответственно, к его сохранению. Задача по сохранению оборачивается задачей по выявлению знаковой специфики в объекте или по превращению его в знак. Причем этот процесс можно описать как различение в объекте двух типов элементов, каждый из которых метонимически представляет целое, но не равен ему. Осознанность этой интенции не вызывает сомнения — некоторые обряды предполагали механическое очищение костей: плоть срезалась или вываривалась³. Вариантом является и широко распространенная кремация — материальному или пространственному хранению подлежит то, что больше не горит — пепел, т. е. то, что больше не подлежит изменению во времени. Собственно по этому же принципу происходит разделение на плоть и душу: человек воспринимается принципиально в двух системах кодов, в случае смерти это обнажается — тело передается земле, «которой труп сродни», за душу следует молиться. Причем идеальным вариантом здесь может считаться сохранение мощей святого — тело здесь не подвержено временным изменениям, оно идеально пространственно без примеси времени. Существование же души предполагает некоторые временные циклы — сроки.

Целое не может быть законсервировано. Чтобы занять свое место в памяти, объект и явление должны перестать существовать, отойти в прошлое и заместиться знаками. Умерший не может быть сохранен, сохранен может быть только знак, вернее два типа знаков, указывающих и метонимически подобных целому и осознанно с ним не совпадающих. Таким образом, чтобы сохранить объект в памяти, надо произвести его семиотический демонтаж, что с обратным знаком совпадает с семиотическим монтажом. Вернее механизм здесь один: память — это одновременно и деструкция и реконструкция мира. И этот механизм работает по принципу эмблемы.

Разумеется, в этом аспекте наибольший интерес для нас представляют изображения и надписи, сопровождающие погребения. Мы не ставили своей задачей сколько-нибудь полного исследования этой обширнейшей области, для нас был важен самый факт регулярной связи памяти с эмблематическими формами ее фиксации.

Как оформляется дальнейшее хранение объектов? В хорезмийской и этрусской традициях для хранения очищенных костей изготавливались специальные контейнеры — оссуарии. Они могли принимать форму условных человеческих фигур, или быть декорированы рельефными и/или скульптурными изображениями. У этрусков на крышке помещалось изображение умершего в пиришественной позе. На цоколе, как правило, помещалось имя. То, что осталось от умершего, то есть его материально-пространственная часть, в свою очередь приводится в соответствие с неким условным знаком его образом специфически эмблематического типа.

Причем здесь происходит сложная игра между степенью обобщения и индивидуализации (или постоянное перемещение иконического и конвенционального способов фиксации) компонентов, составляющих всю композицию. Так, кости, хранящиеся в оссуарии, имеют непосредственное отношение к умершему, соответственно, как бы большую индивидуализацию. Однако, портретное изображение на крышке более соответствует внешнему облику, чем набор костей, следовательно более индивидуализировано. Но изображение подчинено ряду канонов (пиришественная поза, типичные жесты, грубовато-обобщенные черты лица), кроме того, идентификация этого образа с образом реальным затруднена в силу известных причин. Надпись же на цоколе устанавливает точную принадлежность — имя, индивидуализирующее и конкретизирующее изображение. Но имя условно, конвенционально, не отмечено материальной принадлежностью, в отличие от набора костей, заключенных в оссуарий.

Такое сложное дублирование объекта в различных кодах, т. е. эмблематические отношения, позволяет воспроизвести индивидуальный объект в более общей системе, и даже в нескольких системах, что соответствует многоаспектности восприятия.

Пожалуй в наиболее четком виде эти отношения можно проследить на примере египетских пирамид. Они представляют собой как бы систему памятных футляров. Тело умершего превращается в мумию, для чего, в пер-

вую очередь внутренности отделяются от оболочки, и хотя мумия совершенно очевидно есть та самая плоть, того самого человека, она уже настолько не равна ему, что требует многократного дублирования. И так, мумия пеленается специальной тканью, иногда покрывтой смолой или бисерной сеткой, что свидетельствует о равноправии прикладных и семиотических целей — эти покровы предохраняют как от химического разложения, так и от злых духов. Кроме того, на ткани часто помещается портретное изображение умершего — иконическая консервация. Затем мумия вкладывается в систему саркофагов, испещренных иероглифическими надписями, каждый из которых повторяет все с большей степенью условности облик погребенного. Причем здесь существенно и обилие различных использованных материалов. Каждый новый покров — ткань, смола, стекло, дерево, золото, камень — осуществляет перевод в другую систему. Затем следует погребальная камера, расписанная иероглифами и изображениями, содержащая предметы и их имитации, которые также вписывают индивидуума в систему, в данном случае вещную. Причем то, что вещи могут заменяться имитациями, свидетельствует об осознанной знаковости всей ситуации, о равноправии знака и вещи, т. е. и о знаковой природе вещи⁷. Последним футляром является сама пирамида, сооружение, несущее наиболее общую информацию о мироздании.

Очевидно, что расчлененность способов описания, множественность кодов, должна быть признана одной из основных задач подобной конструкции, соответственно, необходимым условием сохранения информации такого рода. Иначе, повторимся: тождественность объекта самому себе при его хранении обеспечивается системой неперменного различения кодов, функционально дублирующих друг друга, и формально, материально и знаково не совпадающих.

Представляется закономерным, что в классической эмблематической традиции пирамида получает значение вечности, устойчивости, незыблемости — например, эмблема «Пирамида стоящая. Дождь и ветер» с подписью «Всегда такова»⁸ из сборника «Символа и Емблемата». Идея замкнутости (идеальный футляр для памяти), неподверженности переменам, адекватности себе соответствует одному из основных свойств эмблемы, обеспечивающих ее мнемоническую функцию⁹. Эмблема как замкнутая в себе конструкция двух элементов, оформленных при помощи принципиально различных кодов, с единым объектом описания, совпадающим с этой конструкцией, обеспечивает тождественность этого объекта самому себе.

Сочетание изображения и слова — частное проявление более общего принципа эмблематичности, эмблема в классическом варианте — частное проявление принципа сочетания изображения и слова.

Изображение и слово в истории культуры представляются вообще исключительно взаимоприятельными. Письменное слово со времени его появления регулярно сопровождает изображение и вещь. Более того, в некоторых культурах письменность возникает как сублимация иконического способа дублирования мира. Обратным этому процессом может считаться возникновение аллегорического языка, при котором конвенциональные, абст-

рактные понятия получают некоторое образное, иконическое наполнение. В этом смысле иероглиф и аллегория противоположны. Эмблема же представляет собой объединение этих принципов и, значит, некоторое равновесие, самодостаточность друг другу составляющих ее элементов. И в связи с этим равновесием можно говорить о большей выраженности мнемонических качеств в эмблеме по сравнению с иероглифом и аллегорией, хотя разумеется, любая перекодировка является частью процесса мнемонической фиксации мира.

В этой связи периоды в развитии культуры, характеризующиеся определенным всплеском эмблематизации, как, например, это произошло в России в Петровскую эпоху, вызывают определенный интерес с точки зрения причин, побуждающих к подобной мнемонической активности.

Осознание человеком непосредственной и предпочтительной связи между изображением и словом происходит достаточно давно и весьма показательно.

Формула древнегреческого поэта Симонида Кеосского (556—468 гг. до н. э.): «Живопись есть немая поэзия, а поэзия — говорящая живопись» демонстрирует понимание дублирующей роли двух типов языков. Знаменательно, что эта формула оказалась ключевой для поэтической теории и практики XVIII в.⁸ Эта формула зеркально симметрична, т. е. предполагает тождество с точностью «до наоборот», т. е. соответствует и содержательно, и конструктивно понятию эмблемы. Весьма примечательно, что Симонид по свидетельству современников был мастером надгробных надписей — эпитафий и тренов — погребальных песен, в которых он, избегая пышных фраз, предпочитал представить воочию событие, предшествовавшее мрачному финалу⁹. Тем более важно, что согласно легенде, именно Симонид был изобретателем мнемотехники. По легенде это произошло следующим образом: Симонид присутствовал на пиру, затем вышел проветриться, в это время в здании рухнула крыша и погребла всех пирующих под обломками. Сбежавшие родственники погибших хотели получить останки непременно своих близких, что представляло определенную проблему. Тогда Симонид, вызвав в памяти образ каждого пирующего и его место за столом, восстановил в точности всю картину пиршества, превращенного в кладбище. Это изобретение отсылает нас к этрусским оссуариям с их изображением умерших в пиршественных позах и имеет более далекие последствия, включая мнемонические круты Раймунда Луллия¹⁰.

Для нас в этом случае важно, что легенда объединила изобретение мнемотехники, приписав его автору вышеупомянутой формулы, с погребением. Это действительно довольно точно описывает принцип организации кладбища, в том числе и современного: место, где, как предполагается, лежит умерший и надгробный знак — камень с надписью или памятник¹¹. При этом кладбище вне всякого сомнения выполняет мнемоническую задачу, сохраняет в памяти то, что уже перестало равняться себе. Русский философ Николай Федоров, ориентировавшийся на архаические культы предков, для достижения всеобщего воскрешения из мертвых, т. е. как бы воспроизведения всего мира заново, предлагал перенесение всей жизни на кладбище, ко-

торое он последовательно сопоставлял с музеем — музеем предков. Музей — еще одна форма консервации прошлого, строящаяся в основном также по принципу эмблемы: образ (экспонат) + табличка или объяснение экскурсовода.

Итак, мнемонические свойства сочетания изображения и слова как варианта сочетания условного места с конкретным образом могут считаться очевидными. Здесь представляется необходимым дать некоторую характеристику самому механизму работы подобного образования.

Сочетание двух гетерогенных единиц в эмблеме создает простейшую контекстуальную пару, однако специфически транссемиотическую. Строго говоря, смысл элементов, связанных контекстом, всегда зависит от этой связи и неравен «словарному» смыслу самостоятельных элементов. Однако тут возможны различные способы мотивации образующегося смысла. Эта мотивация может быть языковой, т. е. автоматической, обеспеченной языковой логикой, а может быть культурно-традиционной (язык, разумеется, тоже продукт культурной традиции, но в данном случае нам важно подчеркнуть именно внеязыковую мотивацию). Простейший пример: смысл фразеологизма не является автоматической суммой смыслов составляющих его элементов — так языковой смысл не совпадает с культурно-традиционным. В этом аспекте эмблема — усиленный вариант фразеологизма, т. к. ее элементы каждый по отдельности не только не означают целого, но и представляют собой высказывания на совершенно разных языках.

Значение, как вспышка, образуется от столкновения двух кодов. Эмблематические примеры здесь многочисленны и привычны... В ореоле переливающихся лучей под бравурную музыку на экране появляется статуя Свободы, или — на фоне разгорающегося и опадающего пламени из темноты выворачивают две разнополюсные фигуры, сцепившиеся серпом и молотом в поднятых руках. Разве что младенцу будет неясно, что описанное означает вовсе не статую Свободы при входе в Гудзон, и не монументальное сооружение на ВДНХ, и даже не аллегорическую антропоморфизацию понятий свободы и радостного труда, а тот факт, что соответствующие фильмы сделаны на соответствующих киностудиях. Ролан Барт подобные скачки смысла определяет как миф. Для нас же здесь важна выработанная многократным повторением привычка (которой как раз может и не быть у младенца) к сочетанию-совмещению образа и места, куда он помещен (Симонид), т. е. механизм. Разумеется здесь существует некоторая логическая связь между тем, что обозначается и как обозначается. Но именно связь логическая, интеллектуализированная, а не автоматически языковая. Здесь присутствует логическое обоснование, повод, почему одно указывает на другое. Таким образом, это и не конвенционал в строгом смысле, но и не икон, потому, что изображение может вовсе и не напоминать изображаемый предмет. Это именно икон, имеющий функцию конвенционала.

Собственно эта логика есть логика тропа, метафоры, предполагающая мотивацию типа «А как будто В». Метафора может стираться при частом употреблении, тогда мотивация становится автоматической, и в этом случае

знак может функционировать в качестве конвенционала, как это происходит с иероглифом. Но если форма не меняется или меняется логически обоснованно, то первоначальная мотивация может быть восстановлена при некотором специальном разыскании.

Эта ситуация характеризуется определенным оборачиванием смысла — целое подсвечивает смысл каждого из элементов. Возникает вторичная мотивация — мотивация прочтения или, поскольку речь идет о гетерогенных элементах, мотивация перевода. Здесь необходимо подчеркнуть, что ситуация соприсутствия таких элементов определяет замкнутость на себе процесса перевода. Так в классической эмблематике изображение звезды под облаками и над горами с подписью «Обитается на небе, а светит на землю»¹⁴ распадается как бы на две загадки: «Что обитается на небе, а светит на землю?» и «Что значит звезда под облаками и над горами?». Смысл образуется объединением перекрестных ответов, каждый из которых мотивирует другой. В таком виде эмблема содержит в себе одновременно и вопрос и ответ, равно, как и каждый из элементов может быть представлен и в качестве вопроса, и в качестве ответа. Интенциональная сущность эмблемы именно и состоит в этом замкнутом на себе процессе «вопроса-ответа». Это механизм, сам задающий себе вопросы на одном языке и сам же дающий ответы на другом.

Мы позволим себе привести один пример, кажущаяся легкомысленность которого компенсируется его исключительной точностью соответствия описываемому процессу. Это известный анекдот о Ниагарском водопаде. В районе Ниагарского водопада обнаружено племя, все члены которого обладают примечательными соматическими особенностями: у всех имеется вмятина на лбу (вариант: шишка) и одно увеличенное ухо. Для исследования этого феномена туда отправляется экспедиция. В первое же утро на месте начальник экспедиции выходит из палатки. «Что это там шумит?», — прикладывает он руку к уху, — «Ба! да это же Ниагарский водопад», — хлопает себя по лбу.

Здесь все точно, вмятина и ухо — знаки, дублирующие Ниагарский водопад, вернее дублирующие шум водопада, которые совмещаются в варианте действующего механизма «вопрос-ответ». Каждый раз это логическая задача, которая тут же и элементарно разрешается, оставляя некоторые визуально наблюдаемые признаки. Два типа сообщения совместились в определенном месте, длительное пребывание в котором оставляет неизгладимую память. Эмблематическое мышление — это жизнь на краю Ниагарского водопада.

Характернейшим явлением сознания подобного типа является замечание Державина по поводу рисунка концовки к стихотворению «Другу». Рисунок представляет льва с державой. Вот примечание: «Тут назвав оба символа, выйдет явной загадки нескрытый смысл...» (I, 674). Существенно, что загадка явная, очевидная и состоит она в перекодировке: «назвав оба символа».

Эта ориентированность эмблемы на загадку возвращает нас к погребальным обрядам, которые в христианской традиции трактуются как таинство. У Державина это таинство трансформируется в загадку, правда не по-

лучающую ответа: «Где он? — Он там. — Где там? — Не знаем...». Однако терапевтический смысл погребальных эмблем состоит в том, что самый факт перекодировки предполагает ответ.

Таким образом, эмблема являет собой своего рода семиотический *repertuum inobile*, вынуждающий проделывать определенную логическую операцию по переводу, т. е. механизм, обучающий этому процессу перевода. Отсюда мнемонические функции эмблемы должны быть связаны с ее обучающими функциями. Механизм памяти в варианте эмблемы всегда работает как механизм обучения. Если мы вернемся к философским аспектам проблемы, то тогда процесс познания мира состоит в его репродуцировании, фиксации, перекодировке и постоянном обучении этому процессу.

Эмблема представляет собой готовый блок культурной памяти, несущий информацию о том, как осуществляется самый процесс памяти. И поскольку эмблема представляет собой механизм обучения переводу с одного языка на другой, то и механизм обучения умению обнаруживать не языковой, а культурно-традиционный смысл в каждом из ее элементов; причем, обнаруживать и в значении находить, и в значении продемонстрировать. С другой стороны, эмблема имеет тенденцию автоматизировать возникновение культурно-традиционного смысла подобно языковому.

Последнее свойство эмблемы эксплуатируют многие культурные институты, задачей которых является внедрение в сознание индивидуума некоторой, по большей части очевидной или кажущейся таковой информации. Детские книжки, особенно для самых маленьких, как правило строятся по принципу «картинка-подпись». Типологически сходным образом организуется учебник (правило-пример). Продукция масс-медиа, в особенности реклама, представляет собой в стандартном варианте сочетание изображения и вербального текста (который может дублироваться или заменяться музыкальным, что свидетельствует об определенном безразличии к «словарному» смыслу слова). Это готовый блок, внедряемый в сознание и убеждающий автоматически, поскольку в силу различия кодов два элемента предполагают только друг друга, не оставляя места сомнениям в правильности высказывания. Здесь конструкция высказывания определяет смысл и подменяет его собой. Подобное образование всегда ставит реципиента в положение ребенка, ученика, предполагает максимально пассивное поглощение не только некоторой информации, но и основных правил ее продуцирования.

Именно поэтому государственным (особенно в тоталитарном варианте) и религиозным структурам испытывают постоянную нужду в эмблематических формах воздействия на индивида; мундир, униформа, система орденов, задающие некоторый образ, вписанный в определенную иерархию, тем самым как бы закрепляют индивидуума в системе, заменяя его знаком — эмблематическим. Этот принцип был точно подмечен Ю. Н. Тыняновым в «Подпоручике Кижке»: имя, вписанное в иерархию, автоматически предполагает наличие образа, отсутствие индивидуума не мешает эмблеме существовать, скорее даже способствует¹⁰. Государству удобнее оперировать знаками,

знающими свое место. Многочисленные лозунги и плакаты, развешанные подчас в самых неожиданных местах, призваны напоминать человеку, в какой системе он пребывает — реальность пространства заменяется его знаковым обучающим и фиксирующим дубликатом. Причем, как и в случае идиотизма у Ниагарского водопада, авторитарные структуры предполагают, что все равно этому научиться невозможно — новый нужный им знаковый мир должен твориться каждый раз заново, поэтому формы обучения этому так навязчиво повторяются. Собственно, государство в значительной степени обеспечивает свою власть при помощи своей прерогативы глобальной подмены одного мира другим — эмблематическим по преимуществу.

Перефразируя известное высказывание, можно констатировать, что эмблемы правят миром, поскольку тот, кто получил доступ к массовым формам эмблематического воздействия, тот получил возможность формировать память и сознание, а следовательно, и реальность мира. При этом существенно то, что эти эмблемы не замечают, пропуская их мимо сознания, это именно неосознанное впитывание, так как оно предполагает максимальную пассивность и, следовательно, эффект максимального приближения к восприятию бытия в реальном мире¹⁶. Важно не замечать эмблем, добиться их функционирования в качестве естественного фона — рефлексия убивает эмблему. Так лозунг на здании артиллерийского училища «Наша цель — коммунизм» при секундном раздумии вызывает комический эффект, что недопустимо в обстановке серьезного отношения к целям.

Обучающая функция эмблемы становится очевидной при наблюдении ее функционирования в конкретные исторические эпохи. Общеизвестно, что в России эмблема получает наиболее широкое распространение в Петровскую эпоху, и далее весь XVIII век проходит под ее знаком. В XIX веке она в классическом варианте утрачивает свое значение.

XVIII же век отмечен определенным панэмблематизмом. Язык эмблем распространяется практически на все сферы культурной жизни, начиная с государственной (фейерверки, триумфальные ворота) и кончая интимно-бытовой (любовный лексикон мушек, цветов). Эмблема становится неким надъязыком эпохи. В такой системе наблюдается определенное безразличие объекта к языку выражения. Так, аллегория равно успешно может быть выражена и в живописи, и в поэзии. Соответственно объект воспринимается потенциально выраженным в двух системах кодов.

Здесь надо отметить, что Петровская система характеризуется именно активизацией эмблематики, а не появлением эмблемы вообще. Однако, ранее она эксплуатировалась почти исключительно в религиозных целях¹⁷ или в светских формах на западной периферии государства¹⁸. Таким образом, можно говорить об определенных исторических условиях, при которых эмблематическая форма выражения может развиваться до положения доминанты.

Действительно, сакрализация сочетания изображения и слова весьма характерна для православной традиции, восходящей через Византию к раннехристианским формам античности, как это продемонстрировал в своих тру-

дах еще Ф. Буслаев⁷⁰. Когда Алексей Михайлович, а затем Борис Годунов заказывают свои портреты с подписанием имени, это вызывает осуждение в религиозных кругах как откровенное кощунство⁷¹. Такое перемещение эмблематических форм из сферы сакральной в сферу государственную определенным образом связано с новой концепцией власти Государя, включенной в концепцию «Москва — Третий Рим»⁷². Государь начинает претендовать на новую сферу влияния, власти, и не случайно здесь обращение к эмблематической форме выражения — она обеспечивает обучение процессу переключения с одного кода на другой. Кроме того, этот факт свидетельствует об определенном изменении отношения к предмету памяти, к тому, что должно подлежать сохранению. Если ранее этим предметом являлась почти исключительно сакральная сфера, то теперь и государственная, пока только на самом высшем уровне.

Петровская эпоха и современниками, и последующими поколениями воспринимается как период активного обучения новому языку культуры, новому образу жизни вообще. Россия строится заново, начиная с языка⁷³. И в этом процессе переключения с одного языка на другой, естественно, важнейшую роль играет эмблема. Как уже говорилось, Петровское время дает массовый всплеск светской эмблематики. Направленность на обучение для большего числа единомышленников и слодвижников Петра оправдывает авторитарный дидактизм эмблемы. Образованные круги в России охватывает прямо-таки эмблематический восторг. То, что раньше постигалось изнутри, следуя национальной традиции, автоматически, теперь становится проблемой обучения новому извне.

Следуя этой задаче, непосредственно эксплуатируются вышеописанные функции эмблематических конструкций. Так, Петр I, желая, чтобы гуляющие по Летнему саду «находили в нем что-то поучительное», распорядился поместить в саду скульптурные иллюстрации к басням Эзопа и, кроме того, «приказал подле каждого фонтана поставить столб с белой жестью, на которой четким русским письмом написана была каждая баснь с толкованием»⁷⁴. Здесь налицо не просто поучение, но и обучение чтению изобразительного текста нового типа. Аллегорические празднества — фейерверки, триумфальные ворота — сопровождаются выпуском специальных брошюр с их описанием и разъяснением. Наконец, по инициативе Петра предпринято издание словаря эмблем — небезызвестного сборника «Символа и Эмблемата», где на четырех языках даются подписи к изображениям. Самая форма издания напоминает некий эмблематический «разговорник»⁷⁵.

В этой связи представляется неслучайным то внимание, которое уделяется Петром *внешнему* облику его подданных (повышается значимость и обнажается знаковость таких тривиальных явлений как борода, парик, платье). Петр как бы предполагает, что человек имеющий традиционный облик, а priori не может обучиться новому языку. Таким образом, человек петровской эпохи сам становится разновидностью эмблемы, т. е. самообучающимся новому языку устройством.

Самая идея материализованной памяти, материальной славы как системы светских памятников, посвященных не Богу, а событию, лицу, получает развитие именно в это время и впоследствии устойчиво связывается с именем Петра. До Петра в память какого-либо события возводилась церковь или часовня, что предполагало понимание происходящего в мире как проявление Божественного промысла. Человек, как участник происходящего и само событие находились в непосредственном контакте с Богом, т. е. происходила непосредственная перекодировка всех явлений этого мира в проявление мира иного.

То, что Петру для создания памятников потребовалось привлечение античной мифологии, разумеется, многими было воспринято как язычество — связь с богом, но не с Богом. Между тем, Петр, конечно, не был язычником. Эти акции предполагали семиотическую эмансипацию светской сферы государственной жизни, что подчеркивалось уже современными Петру идеологами: так, Иосиф Туробойский писал, что подобная форма есть «гражданская похвала»². Освобожденный элемент, как в химической реакции, должен был тут же присоединить новый, чтобы образовалось бинарное целое. Характерно, что какое-то время идеи сакрального памятника и светского памятника дублировали друг друга. Так, Петр в честь победы под Полтавой на месте битвы предполагал построить мужской монастырь и каменную церковь, но и «пред церковью сделать пирамиду каменную с изображением персоны нашей в совершенном возрасте на коне, вылитую из меди желтой, и под нею бой, самым добрым художеством. А по сторонам той пирамиды на досках медных учинить подписи с объяснением всех действий от вступления в Украину того шведского короля с получением сей баталии»³. Весьма характерно строение всей этой эмблематической конструкции. Историческое повествование о событии, которому посвящен памятник, кроме реальной пирамиды содержит в себе идею пирамидальности: в основании развернутое повествование о походе, причем развернутое именно во времени — в вербальной форме, затем фиксация кульминационного момента всего похода (с определенной долей осторожности мы беремся предположить, что формулировка «и под нею бой» предполагает рельефное изображение, однако, поскольку план не был реализован, это предположение из области конструктивных догадок) и, наконец, скульптурное изображение Государя — центра и двигателя истории. Время перетекает в пространство. Здесь этот переход кажется очевидным.

Идея фиксирования в памяти (дублирования) индивидуума при Петре имеет два аспекта — две линии развития. Новая государственная иерархия, заложенная Петром, предполагала, что вершину иерархии занимает не только лицо, облеченное наибольшей степенью власти и полномочий, но и в наибольшей степени личность, для которой законы и каноны не писаны. Петр отказывается не только от национальных канонов, предписывающих поведение Государя, но в значительной степени и от общеевропейских. Он создает сразу две иерархии — государственно-бюрократическую и качественно-

индивидуальную²⁷. Причем, если традиция предполагает некоторое гармоническое сочетание этих двух иерархий в Петре, то — история повторяется дважды — в Павле I уже современники видели это объединение как уродливую форму деспотизма. Тот факт, что XVIII в. и эмблема входят в Россию с Петром и заканчивают свое существование при Павле, кажется симптоматичным, хотя и принадлежит к области слишком смелых сближений.

Итак, первая сфера — политическая — описывается на языке аллегорий и эмблем (напр., триумфальные ворота в Петропавловской крепости с изображением низвержения Симона-волхва апостолом Петром), вторая — индивидуальная — описывается портретно-точными изображениями (вплоть до появления таких немислимых ранее в русской традиции форм как портрет Петра на смертном одре и восковая персона). Позже эти две сферы могут совмещаться в торжественном портрете — индивидуально-точном, но со всеми регалиями иерархии и в сопровождении аллегорической атрибутики.

Так, бинарность эмблемы реализуется в пределах описания монарха, т. е. образ монарха может быть описан как механизм эмблематического порядка.

Однако различные способы фиксации предполагают здесь свою специфику. А именно, литературные памятники — восхваления (панегирики), современные Петру, заменяют изображение монарха системой отсылок к мифологическим и историческим прототипам. Авторитет, самодостаточность имени монарха еще не очевидна для литературной традиции. Вся энергия памятного механизма «разделения — единства» сосредотачивается за пределами образа личности Петра. Этот образ в такой ситуации является элементом эмблемы, а не самостоятельной эмблемой. Целостный образ, подлежащий идентификации и фиксации, возникает только в цепочке уподоблений. Петр — Иисус Навин, православный Марс, Улисс, Персеус, Иовиш (т. е. Зевс), Давид, Моисей²⁸ и т. д. Последовательное смещение языческой и библейской мифологии представляет собой истинную эмблематическую оппозицию, соответствующую понятию власти нового типа. В такой концепции Петр завершает и венчает весь ход предшествующей истории, объединяя тем самым ее гражданскую (выраженную в образах античной мифологии — см. уже упомянутое высказывание Иосифа Туробойского) и сакральную (выраженную в библейских сопоставлениях) версии. Это положение в наиболее общем виде соответствует идее абсолютной власти монарха в России, основанной на слиянии гражданской и сакральной иерархии²⁹.

В этом смысле, разумеется, что Петр, завершая историю, тем самым начинает ее. Эта в достаточной степени тривиальная мысль подтверждается интересующим нас материалом, а именно, панегирическим соположением Петра с Иисусом и с национальными признанными «зачинателями» — Владимиром Святым и Ярославом Мудрым: «Видит в тебе Киев <...> победы и ревность Владимирову; той многие народы мечем пленил, и Россию Евангелием просветил; ты многия грады отеческие от ига оттоманского и от уз еретических мечем освободил еси. Видит любомудрие Ярославово: той писания божественныя и иныя многия книги от языка злинского на славянский преваде; ты академию в царственном своем граде воздвиг еси, и везде

людьми учительными разширять мудрость не престаеши»⁸, или: «Се день <...> тезоименитства Петра Великого <...> монарха, первого толкища славы в царех российских первому апостолу тезоименного» (Феофан Прокопович)⁹.

В дальнейшем традиция уже как к первоисточнику отсылает к фигуре Петра, сопоставляя каждого последующего монарха непосредственно с ним так, что каждое новое имя сопрягается с Петром в обход реальной последовательности. Имя Петра оказывается уже достаточно авторитетным, чтобы служить основанием для сравнения. Начало этой традиции было положено сразу после смерти Петра перенесением его функций на Екатерину: «Мир весь свидетель есть, что женская плоть не мешает тебе быть подобной Петру Великому» (Феофан Прокопович)¹⁰. Однако естественная временная преемственность уже у Ломоносова, для которого сочетание имени Елизаветы и Петра становится почти обязательным, заменяется неким зиянием, пропуском. Таким образом, логика историческая заменяется эмблематической. Сюжет взаимоотношений Петра и ныне царствующего монарха сводится к двум точкам: начало-конец.

Ломоносов:

Великий Петр что начал сам,
Елисавет восставит нам.
(VIII, 58)¹¹.

Где рок Его вляпал, тут путь начался Твой.
(VIII, 70).

Ты, Ты, монархия, на пользу все исправишь,
Неполный труд Его со всем скончавь, прославишь.
(VIII, 70).

Державин следует этой формуле:

Монархия! и ты в следы его ступаешь;
Зовишь великою: он начал, ты кончаешь!
(III, 246).

Однако имя Екатерины для него приобретает такой авторитет, что в дальнейшем и Павла, и Александра он сопоставляет именно с ней, причем, естественно, что Александра через голову Павла — схема осталась неизменной (II, 266—268; 355—362).

Такое принципиальное тяготение к бинарности — характерное проявление эмблематического сознания. История государства в этой схеме редуцируется до эмблематической пары типа «правило-пример» (идеал-реализация). Течение истории трансформируется в ее проекцию — конструкцию, изъятую из времени. Соответственно эта конструкция являет собой готовый блок для внедрения в память, что в определенной мере объясняет, почему в русской истории так часто и с такой легкостью опускаются промежуточные звенья. Разумеется мы тем самым не хотим сказать, что на это не существует объективных причин (впрочем, повторяющихся до закономерности). Однако надо отметить, что идеологические затруднения дворцовых переворотов, заставлявшие стыдливо умалчивать о заслугах предшественника,

весьма легко разрешались при использовании такой формулы соединения имени нового монарха с авторитетным образцом. Этот исторический хиатус эксплуатирует преимущественную тенденцию элементов в эмблеме замыкаться друг на друге, образовывать один смысл.

Самый же этот объект для сравнения, образец, наиболее полно разработанный Ломоносовым, строится на постоянных контрастах. Причем Феофан Прокопович использует еще противопоставление «сакральное-гражданское»: «Посмотрим на двойственную должность и дело, первое, яко *просто царя*, второе, яко *царя христианского*»²⁴. Позже эта формула трансформируется в противопоставление двух иерархий — места и личности, занимающей его. Эти иерархии мыслятся как противоположенные, фиксируются только вершины, образуя антиномичную пару, элементы которой также находятся в отношениях типа «конец-начало», но уже, так сказать, по вертикали: «подножие-вершина».

Ломоносов:

Как естъли сей предел положен,
Что выше степень не возможен,
Куда делами Петр вошел.
(VIII, 110).

Что, ради подданных лишив себя покоя,
Последний принял чин и царствуя служил.
(VIII, 284).

Державин с явной аллюзией на Ломоносова:

Подъемля рабий врак, — подвластвуя царил.
(III, 328).

Таким образом, монарх, Петр, занимает обе крайние точки противопоставления — он и самый первый, и самый последний, начало и конец, он вмещает тем самым всю протяженность иерархии. Он и самый символический символ и самый человечный человек. В этом принципе нетрудно узнать и позднейшего зачинателя русской истории. Более того, такая система может быть признана достаточно универсальной применительно к диктаторским, узурпаторским, тоталитарным формам власти: серый сюртук Наполеона, кепка Ленина, полувоенный френч Гитлера (особенно на фоне немислимых мундирных изысков Геринга), китель и френч Сталина, Мао, неизменная со времен штурма казармы Монкадо форма Фиделя, — весь этот ряд использовал эмблематический эффект контрастного сочетания образа и места. Абсолютная полнота власти сочетается с абсолютной сниженностью личности. Предполагается, что фигура монарха по законам эмблематического сознания не может быть подвергнута сомнению. Властителя нельзя превзойти ни в одном направлении, он представляет собой принципиально всеобъемлющую, непроницаемую конструкцию или эмблему государства. Типологически и функционально подобное построение сходно с пирамидой, увенчанной кон-

ной статуей «в совершенном возрасте». В литературной практике эта схема реализуется сгущением контрастных мотивов вокруг образа монарха, принятого за образец (по принципу $A = -A$):

Свои законы сам примером утвердил,
 Рожденные к Скипетру простер в работу руки.
 Монаршу власть скрывал, чтоб нам открыть науки.
 Когда Он строил град, сносил труды в войнах,
 В землях далеких был и странствовал в морях,
 Художников збирал и обучал солдатом,
 Домашних побеждал и внешних сопостатов;
 И, словом, се есть Петр, отечества Отец.
 (VIII. 284).

Замещая собой все государство, властитель определяет государственную теорию и практику. Он вездесущ, «и мореплаватель, и плотник», все в государстве делается как бы его руками:

Державин:

...был вождь, законодатель,
 Строитель, плаватель, работник, обладатель.
 (III. 128)

Ломоносов:

Тебе единой дан высокий верьх хвалы,
 Твоими должно ввать потом других труды.
 (VIII. 72).

Тот факт, что монарх в таком освещении подобен Богу в государственных масштабах — тривиально и не требует доказательств, мы добавим только некоторые абстрактные характеристики: начало и конец, всеобъемлющий и вездесущий, все, что ни делается — его именем и помыслом и т. д. вплоть до:

Он Бог, он Бог твой был, Россия!
 Он члены взял в тебе плотския...
 (VIII. 109).

т. е. инкарнация божества, что также соответствует эмблеме, но имеющей столь давнюю и особую — мистическую — традицию, что подобная акция должна восприниматься на грани с кощунством. Фиксация, воплощение, явление божества и — память о нем вступают в явный конфликт с подобным комплексом государя. Неудивительно, что создание нового советского государства в России сопровождалось насаждением атеизма.

Державин, отталкиваясь от ломоносовской традиции, в своих наиболее актуальных одах Екатерине-Фелице перемещает верхнюю границу на ступень ниже: не Бог, а жрец (I, 161—162):

Раздвиглигь стены, и стократно
 Ярче молний промалось
 Сияние вкруг меня небесно;
 Сокрылась, побледнев луна.
 Виденье я узрел чудесно:
 Сошла со облаков жена,
 Сошла — и жрицей очутилась
 Или богиней предо мной.
 (I, 161—162).

Вот это сомнение, некоторая неопределенность, и составляет поэтическое и гражданское новаторство Державина, о чем мы еще будем иметь случай говорить. Другим приемом подобного понижения у Державина можно считать попытку не изображать вовсе верхнюю точку антиномии — так построена ода «Фелица».

С другой стороны, упомянутая антиномия целиком переносится на человека вообще:

Я царь — я раб, я червь — я Бог!

и на конкретного человека-автора:

Едиен есть Бог, едиен Державин

что является следствием и свидетельствует о принципиальной смене не только авторского, но и гражданского сознания, что очевидным образом характеризует движение к романтическому типу поэта-демиурга и гражданина-либерала XIX века.

Кроме того, канон контрастных соположений переносится Державиным в область поэтического языка, что выражается в смешении высокой и низкой лексики — в том самом «забавном русском слоге» по самоопределению. Здесь высокая лексика функционально подобна пирамиде, а «низкая» — индивидуализированному портрету. Примеры в державинской поэзии многочисленны и хрестоматийны. Блистательный «Снигирь», написанный, как известно, и — примечательно — на смерть Суворова, запечатлевает, фиксирует образ полководца именно в таком стилистически выраженном противоречии:

Кто перед ратью будет, пылая,
 Ездить на кляче, есть сухари...

Тот факт, что лексический контраст дублируется стилистическим, удваивает и изображаемое, так как это одновременно и портрет Суворова и поэтическая маска Державина.

Характерна в этой связи и смена отношения к материальному памятнику. Для Ломоносова монарх как Бог достоин памятника. Этот факт, впрочем, требует некоторых оправданий, в которых слышатся отголоски конфессиональных споров:

Звяянным обравам, что в древни времена
 Героям ставили за славные походы,
 Невежеством веков честь божеска дана,
 И чтлии жертвой их последовавши роды,
 Что вера правая творить всегда претит.
 Но вам простительно, о поадые потомки,
 Когда, услышав вы дела Петровы громки,
 Поставите олтaрь пред сей Геройский вид:
 Мы вас давно своим примером оправдали:
 Чудись делам Его, превьшшвом смертных сил,
 Не верил, что Он един от смертных был,
 Но в живнь Его уже ва Бога почитали.
 (VIII, 285—286).

Как видим, обсуждается правомерность воздвижения памятника, но не божественная природа образца монархов.

При этом Ломоносов постоянно подчеркивает, что сам памятник не является целым, он метонимия, указание на целое, которое и восстанавливается поэтом. Вот примеры надписей к статуе Петра Великого:

Елисавета адесь воадыгла врак Петров
 К утехе Россов всех, но кто он был таков,
 Гласит сей град и флот, художества и войски,
 Гражданские труды и подвиги Геройски.
 (VIII, 285).

Металл, что пламенем на брани устрашает,
 В Петровом граде се Россияи утешает,
 Изобразив в себе лица его черты;
 Но естли бы его душевны красоты
 Изобразить могло притом раченьс наше,
 То был бы образ сей всего на свете краше.
 (VIII, 285).

Таким образом, памятник не значим сам по себе, значимо указание на того, кому он воздвигнут, но уже это указание и объект не подвергаются сомнению.

Державин, который имеет дело уже со сложившейся системой материальных памятников Империи, приносит в это сочетание аксиологию: памятник будет памятником только, если тот, на кого он указывает, был добродетелен.

Без славных дел, гремящих в мире,
 Ничто и царь в своем кумире
 (I, 609).

Эпaминонд ли защититель,
 Или благотворитель Тит,
 Сократ ли, истины учитель,
 Или правдивый Аристид:
 Мне все их имена почтены
 И истуканы их священы.
 (I, 612).

Эта аксиология весьма существенна именно потому, что эмблема не предполагает оценки. Она принципиально не верифицируема. Сомнения в правильности выбора одного из элементов разрушают самую жесткую конструкцию «вопрос-ответ». Так и размышления на тему «хорош ли был тот, кому воздвигнут памятник» разрушают всю систему памятников (а сами памятники — сплошь и рядом). В истории, и в особенности в Российской истории, оценки имеют тенденцию меняться на противоположные — сегодня обожаемый завтра втаптывается в грязь. XVIII век в своем финале, зафиксированном поэзией Державина, осознает этот принцип. «На счастье»:

Султанов заключаешь в клетку,
 На казнь выводил королей;
 Но если ты ж, хотя в надевку,
 Ослабишь вояр свой на кого:
 Раба творишь владыкой миру,
 Наместо рубища порфиру
 Ты возлагаешь на него.

(I. 245).

Характерно, что в такой ситуации свое значение теряют именно материальные ценности, опредмеченные знаки, в том числе внешность, одежда (то, что для Петровской эпохи было так важно!), фиксированное изображение:

Не тот здесь пышности одежд,
 Царей и кукол что равняет,
 Наружным видом от невежд
 Что ния знати получает,
 <...>

Не ты, сидящий за кристаллом
 В кивоте, блеснувший металлом,
 Почтен здесь будешь мной, болван!
 На стои поставлен, на повор,
 Кумир безумну черь прельщает;
 Но чей в него проникнет вояр,
 Кроме пустот не ощущает.
 Се образ ложныя молвы,
 Се образ грян повлащенной!
 Внемите, князя всей вселенной:
 Статун без достоинств, вы!

(«На вятность», III, 294—295).

На пышных карточных престолах
 Сидят мишурные цари.

(«На счастье», I, 249).

Таким образом, иконические знаки обнаруживают свою окказиональность, принципиальную конвенциональность — становятся чем-то вроде ширмы в фотоателье с прорезями для голов — за ней пустота. Эмблематичность связи нарушена — лица существуют отдельно, места, которые они могут занимать, отдельно. Вавилонская лотерея по Борхесу. Икон в любом виде стано-

вится синонимом маски, обмана, фокуса. Соответственно, и памятник в такой ситуации сам по себе ничего не значит — истукан, кумир, болван.

Показательно, что пирамида, в классической эмблематике наделенная признаками прочности, незыблемости, у Державина легко разрушаема (см. заставку к стих. «Уповающему на свою силу»). Пирамида превращается в игрушку, перемещается на периферию поэтической практики; см. также стихотворение в форме пирамиды — «Пирамида, для вписания в начала альбумов» — в рукописи очерчены пером контуры)». Весьма любопытно, что в имени друга Державина, художника и архитектора Н. Львова в форме пирамиды выстроен погреб с беседкой в верхней части — вот сниженный вариант комплекса «пирамидальности», демонстрирующий движение от петровского восприятия — пирамида в сочетании со статуей (память о славе) — к иронично-артистическому, интимно-дружескому отношению — погреб (идея хранения, презервации) в сочетании с беседкой (место уединенных lamentаций и дружеских бесед).

Таким образом иконический знак осознается как сомнительное или вообще негодное средство для хранения информации. Память, чтобы быть сохраненной, должна быть нематериальной. Соответственно и закономерно, что, с другой стороны, повышается ценность и значимость слова. В преломлении памяти это молва, слава, при этом аксиологически положительно окрашенная. Этот авторский комплекс у Державина порой до наивности очевиден:

Меня ж ничто вредить не может:
Я злобу твердостью сотру;
Врагов моих червь кости сглохнет,
А я питт — и не умру.
(I, 221).

Истоки этой поэтической традиции общеизвестны и, рискуя навлечь на себя гнев «античников» за вторжение в их область, можно предположить, что текст Горация был порожден сходной ситуацией — ситуацией Империи, перегруженной материальными памятниками.

Очевидно, что в этой ситуации материальная, иконическая фиксация объекта, обнаруживающая свою несостоятельность, ложность и лживость (все «пышности одежд», «мишурные престолы», «кумиры» и «болваны»), совпадает с мнемоническим понятием «места». В сознании эпохи это понятие может реализовываться как место в государстве, в иерархии, в доме. Последняя возможность явно свидетельствует об эмансипации индивидуума, его частной, интимной жизни, удостоенной памяти:

А ты, любезная супруга,
Меж тем воюми сей истукан;
Спрячь для себя, родни и друга
Его в серпичий твой диван;
И с бюстом там своим, мне милым,
Пред веркалом их в ряд поставь.
(«Мой истукан», I, 620).

Соответственно индивидуальное наполнение мнемонического «места» осознается как память истинная, нематериальная, принципиально не фиксируемая, неуловимая;

*...место мавзолея вечно,
Я пролил слезы над тобой.
(«На смерть Бибикова», I, 49).*

*Благодать на них сияет,
Памятник изображает
Твой из радужных лучей.
(I, 98).*

*А слава тех не умирает,
<...>
Она так в вечности сияет,
Как в море ночью лунный свет.
Времен в глубоким отдаленьи
Потомство тех увидит тени,
Которых мужествен был дух.
С гробов их в души огонь польется,
Когда по рощам равняется
Бессмертной лирой дел их звук.
(I, 361).*

Память здесь выносится вообще за скобки эмблематического сочетания — она зависит от аксиологии, т. е. от фактора субъективного, т. е. от произвола автора. Автоматичность эмблемы заменяется рефлексией (отсюда возможность памятника себе, разумеется нематериального — словесного). Соответственно, самое понятие памяти утрачивает нейтральность продукта механического акта, приобретает качественные характеристики:

*Нерон, Калигула, Коммоды,
Когда на тронах где сидят,
Хоть повдиге их помят роды,
Но помят так, как мор и глад.
(I, 38).*

В этой ситуации особую важность приобретает авторитет образца, критерием которого может служить добродетель, перечисление заслуг и добрых дел, однако, может и не обсуждаться («Здесь лежит Суворов»).

Абсолютным авторитетом для Державина является Бог («Ты есть, и я уж не ничто»). Вообще, индивидуум у Державина может соотноситься с двумя различными иерархиями, т. е. с Богом и государством. Соединение в индивидууме божественного и человеческого традиционно и заведомо обладает признаком парной устойчивости. Однако, у Державина эта пара объединяется с антинимией государственной иерархии («Я царь — я раб, я червь — я Бог»), что в какой-то степени предопределяет появление романтического демонического героя, как бы повторяющего Бога, и при этом выключенного из государственной иерархии. Этот герой семиотически обречен на положение парии, т. к. и Бог, и Государь по определению и структуре исключает всякую конкуренцию.

Впрочем, нашей задачей является рассмотрение именно светского эмблематического памятника. При внесении оценки, понятие памятника, ранее объединявшего понятие «места» = высшая степень иерархии и индивидуума — низшая ступень иерархии, распадается на материально фиксированную идею верховной власти и смертного (т. е. нематериального в этом смысле) человека: «Сегодня бог, а завтра прах» (I, 93). Для Державина положительная оценка удерживает еще эти два понятия вместе: «Будь на троне человек!» (I, 84). Но при отсутствии таковой, пустые «места» («кумиры» и «болваны») и люди из плоти и крови со своими слабостями и достоинствами существуют совершенно автономно.

Закономерно, что функционирование этих элементов, утративших свою пару, отмечено определенной семиотической неудовлетворенностью. Иначе, элементы расчлененной эмблемы становятся чем-то вроде семиотических вампиров. Мифологический и литературный вампир, т. е. тело без души, в этом смысле совпадает с семиотическим вампиром.

В этой связи вообще кажется неслучайным тот факт, что романтическое искусство переполняется вампирами, оживающими автоматами, куклами, мертвецами, статуями, портретами. Это результат эмансипации икона — подобие человека без человека. Закономерны и их, как правило, сексуальные притязания на живых персонажей — пустая форма пытается заполнить себя индивидуальным содержанием.

Вычищенная аксиологией пустая форма, материально фиксированная в памятнике, монументе, совмещенная с идеей верховной власти, активно вредоносна по отношению к утраченной паре: «И мертвого в меди бесчувственной страшится» (Ломоносов, VIII, 287). Ср. ряд у Державина:

Старинный слог его достоинств не умалит.
Порок не подходит: сей ввор тебя ужалит.
(«На Кантемира», III, 332).

Прочь враг отечества с нахмуренным челом!
Сему не прикасайся тлену:
Сокрыт в нем на имену
И на неправду гром.
(«На гроб графа Петра Ивановича
Панина», III, 347).

Страшися, русский враг, — не разбуди его!
(«На перенесение мощей Св. Александра
Невского...», III, 348).

У Державина эта вредоносность оправдывается авторитетом образа, связь которого с памятником для него еще весьма существенна. В романтической же традиции эта связь разрушается настолько, что освобожденный элемент получает возможность движения. Его движение, активность ненормальны — фокус, магия, дьявольская сила. С точки зрения соотношения элементов в эмблеме это вполне объяснимо — эмблема сочетает пространственный и временной типы знаков. Пространство, наступающее на время, есть функционально обращенная конструкция. Пространственность мону-

мента очевидна и при его освобождении гипертрофируется (ср. пушкинское: «Каким он здесь представлен исполнимо»).

Гипертрофия пространства одного полуса вычерпывает пространственность второго. Индивидуум, человек, в этой ситуации уменьшается, в том числе и категориях пространственных, не только оценочных, — становится «маленьким человеком». И уменьшается вплоть до полного исчезновения, чаще всего в варианте смерти (превращение в прах), но возможно и просто немотивированное исчезновение («А царица вдруг пропала») или, позже, разложение материи. Так, в рассказе Ф. Сологуба «Маленький человек» герой реально уменьшается до пылинки и исчезает¹. «Маленькому человеку» просто не остается места как в пространственном, так и в мнемоническом смысле, т. к. все «место» уже занято («и во всю ночь, безумец бедный // Куда стопы не обращал, // За ним повсюду Всадник Медный...») и т. д. Таким образом, мнемоническая смерть героя, вызванная распадом эмблематического сочетания, мотивирует его сюжетную смерть — исчезновение.

Последний конспективный экскурс завершает сюжет нашей статьи: память об индивидууме сохраняется при помощи эмблемы, и индивидуум исчезает при распаде эмблемы. Однако действие эмблематического механизма не может быть ограничено временными рамками — оно универсально.

В заключении следует сказать, что мы сосредоточились в основном на рассмотрении эмблематической интенции, принципа эмблематичности. Он видится как своего рода словое поле, некий центр притяжения, обладающий способностью вырабатывать импульсы, различающиеся по интенсивности и качеству. Другой такой центр, полярный по отношению к описанному, мы видим в понятии символа, имплицитное соприсутствие которого в нашем исследовании, как кажется, очевидно. Однако последнее понятие гораздо более разработано в научной теории и в гораздо большей степени «определено», в связи с чем исключительное внимание к механизму — равновеликому, с нашей точки зрения — не должно показаться странным.

Примечания

¹ Е. Г. Григорьева. Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1987. Вып. 754 (=Труды по знаковым системам. XXI). С. 78—88.

² Ю. А. Раповорт. Хорезмийские оссуарии. (Из истории религии древнего Хорезма). Автореферат канд. дисс. М., 1967.

³ Там же, с. 12.

⁴ Там же, с. 3.

⁵ Там же, с. 17.

⁶ Там же, с. 4.

⁷ В этом смысле весьма характерны погребения в Китае времен Цинь Ши Хуанди — традиция предписывала преданным чиновникам прожить на могиле господина как можно

дальше, эта традиция трансформировалась в выполнение могильника скульптурными изображениями поданных.

- ⁶ См.: **Б. Ф. Борзин**. Росписи петровского времени. Л., 1986. С. 32.
- ⁷ См.: **Е. Г. Григорьева**. Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования.
- ⁸ См. пассажи Лессинга в «Лаокооне» (**Г. Е. Лессинг**. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии М., 1957. С. 67 и дальше) и Державина в «Рассуждении об оде» (VII, 564; здесь и далее все ссылки на Державина даются по изданию: **Г. Р. Державин**. Сочинения с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. Т. I—IX. СПб., 1864—1883. Римская цифра означает том, арабская — страницу).
- ⁹ См.: **Н. Ярко, К. Полонская**. Античная лирика. М., 1967. С. 58.
- ¹⁰ См. об этом: **F. A. Yates**. The Art of Memory. London, 1961. Кроме того существование подобного механизма памяти подтверждается специальными психологическими наблюдениями — см.: **А. Р. Лурья**. Маленькая книжка о большой памяти. М., 1968.
- ¹¹ Характерно, что изобретение этой мнемонической системы связано именно с коллективным погребением, что предполагает определение индивидуума в коллективе — личность существует только в системе.
- ¹² **Б. Ф. Борзин**. Росписи петровского времени. С. 31.
- ¹³ Это свойство тонко прослежено Ю. Н. Тыняновым в «Подпоручике Киже»: отсутствующий иконический элемент как бы становится реальностью.
- ¹⁴ См. также об этом: **Н. Алексеев**. Между агитпропом и рекламой // Беседа. 1988. № 7. С. 80—100.
- ¹⁵ Панегирическая литература Петровского времени. М., 1979. С. 6—7.
- ¹⁶ Об этом писал Ф. Буслаян: **Ф. Буслаян**. Сочинения. СПб., 1910. Т. 2. Исторические очерки русской народной словесности и искусства.
- ¹⁷ Там же, с. 199—217.
- ¹⁸ **В. М. Живов, Б. А. Успенский**. Царь и бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С. 58.
- ¹⁹ Думается, что оппозиция здесь имеет даже более глубокий смысл, чем просто претензия Государя на новую сферу власти. Самая возможность индивидуума быть закодированным двумя различными кодами есть претензия на пребывание сразу в двух мирах, что естественно для святого и кощунственно для смертного.
- ²⁰ См. об этом: **Ю. Лотман, Б. Успенский**. Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1975. Вып. 358 (= Труды по русской и славянской филологии. XXIV). С. 168—254.
- ²¹ **И. И. Голыков**. Деяния Петра Великого. Т. 8. М., 1789. С. 30.
- ²² См. компетентное издание: **N. M. Maksimovič-Ambodik**. Emblemy i Simvolj (1788). The First Russian Emblem Book. Ed. by Anthony Hipplesley. E. J. Brill. Leiden; New York; København; Köln, 1989.
- ²³ См.: Панегирическая литература петровского времени. М., 1979. С. 21.
- ²⁴ Там же, с. 27—28 (курсив наш. — *Е. Г.*).
- ²⁵ Если в личности Петра традиция предписывает видеть гармонию общественной пользы и яркой индивидуальности, то утрированное повторение этой схемы в Павле обнаруживает ее противоречивость. Об этом: **Е. Г. Григорьева**. Бюрократия и автократия — парадокс правления Павла I // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1992. Вып. 882 (= Труды по взаимосвязанным системам. XXIV). С. 77—88.
- ²⁶ Панегирическая литература петровского времени. С. 23.

- ²⁹ См.: В. М. Жихов, Б. А. Успенский. Царь и бог. Семiotические аспекты сакрализации монарха в России. С. 47—158.
- ³⁰ Панегирическая литература петровского времени. С. 23.
- ³¹ Там же, с. 283.
- ³² Там же, с. 281.
- ³³ Все смычки даются в тексте по изданию: М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч. Т. 8. М.; Л., 1959; *курсив* везде наш. — Е. Г.
- ³⁴ Панегирическая литература петровского времени. С. 284.
- ³⁵ ОР ИРЛИ, ф. 96, оп. I, № 9, л. 43; III, 442.
- ³⁶ См.: Е. Г. Григорьева. Распыление мира в дореволюционной прозе Андрея Белого // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1987. Вып. 748. С. 134—142.

Традиционная одическая фразеология в творчестве Державина

Е. А. Погосян

Задачей настоящей работы является попытка рассмотреть значения некоторых одических штампов в поэзии Державина. Эти штампы восходят к классической русской оде, и в первую очередь к оде Ломоносова. Прежде чем обратиться к анализу значений, которые ломоносовские и сумароковские формулы получают в творчестве Державина, необходимо остановиться на одной важной особенности организации смысла державинского стихотворения — на подвижности авторской позиции. Подвижность авторской позиции и, соответственно, подвижность значения каждого устойчивого элемента торжественной оды в поэзии Державина как структурообразующий принцип формируются около 1790 года¹. Обратимся к «Оде на взятие Очакова» — показательному примеру отношения Державина к традиционной одической формуле. Характеризуя эту оду Державина, Я. Грот писал: «Вообще эта ода, по стилю и по картинам, более других напоминает оды Ломоносова»². Первые же стихи Державина отсылают к известным словам Ломоносова:

Не медь ли в чреве Этны ржет
И, с серою кипя, клокочет?
Не ад ли тяжки узы рвет
И челюсти равнить хочет?
То род отверженной рабы .

Здесь Этна, как и всякий вулкан в системе эмблематики панегирической поэзии Ломоносова, имеет значение «ад» и обозначает традиционно «врагов» при описании сражения. У Державина эмблема «вулкан» сразу же получает противоположное значение — она символизирует русскую армию:

Везувий пламя изрыгает;
Стоял огненный во тьме стонт,
Багрово зарево зияет;
Дым черный клубом вверх летит;
Краснеет понт, ревет гром ярый,
Ударам вслед звучат удары,
Дрожит земля, дождь искр течет,
Клокочут реки рдяной лавы.
О Россі! Таков твой обрав славы.
(I, 341—342)³.

Кроме изменения значения ясно видна и другая особенность державинского описания вулкана — его живописность, подробность. Главными здесь

являются два признака: цвет (преобладают красный и черный — «пламя», «огненный», «багрово зарево», «краснеет», «рдяная», «тьма», «черный») и звук («ревет гром», «звучат удары», «клокочут реки»).

Эти два признака в дальнейшем повествовании Державин закрепляет за «россами». Вслед за введением «ядерной» эмблемы по канонам одической поэзии должен следовать ряд эмблем — идеологических синонимов. Так строится повествование, например, в хотинской оде Ломоносова: россы и враги — это корабль среди волн, лев среди волков, орлы над вулканом. У Державина за описанием вулкана следует описание весеннего («райского») пейзажа, которое традиционно в одической поэзии имеет эмблематическую природу, знаменует мир и является антонимом эмблеме «вулкан» («аду» и знаку войны). Например:

Но как между стий с зимой минет война
И нам является прекрасная весна,
От ней неистовства Борен убегают,
От ней приятные Зефиры вылетают <...>
Велят всходить цветам, велят упасть волнам.

...Рай прекрасный,
Небес безмрачных образ ясный,
Где видим кроткую весну.

Там мир в полях и над водами,
Там вихрей нет, ни шумных бурь <...>
Струи прохладны обтекают
Усыпанный цветами луг.
Плоды, румянцем испещренны,
И ветви, медом орошенны,
Весну являют...

Державинское же описание весеннего пейзажа, как и «вулкан», имеет значение «россы»:

Как воды с гор весной в долину
Ниввержась пенятся, режут,
Волнами, льдом трясут плотину
К твердыням Россы так текут.

(1. 343).

Обычно ряды эмблем-синонимов, (таких, например, как «лев» и «Геркулес») возникают на основании общности их смысла (сила, непобедимость) и значения (Петр). У Державина все происходит иначе: эмблемы-антонимы («вулкан» и «весенний пейзаж») несут прямо противоположный смысл (ад, война и рай, мир), но обе означают россов при взятии Измаила. Основой уравнивания этих эмблем-антонимов, превращения их в синонимы, являются вторичные признаки:

«вулкан»:	«весенний пейзаж»:
дрожит земля	воды трясут плотину
клокочут реки лавы	низвергаются воды
Везувий	горы
ревет гром	воды режут

Одно и то же описание, таким образом, могут получать у Державина значения, которые традиционно противопоставляются в одической поэзии.

Следующий эпизод в оде Державина — описание новой эмблемы. «Туча с молнией» обыгрывает оба признака Россов — и цвет, и звук:

Идут как в тучах скрыты громы,
Как дрыгнуты безмолвны холмы,
Под ними стон, за ними дым.
(1. 343).

Здесь в описании «туч» объединены два крайних цветовых признака («молнии» и «дым», то есть свет и тьма), точно так же, как и весь диапазон признаков звука («безмолвие» и «гром»). В результате две заданные выше эмблемы, которые традиционно были антонимами, у Державина становятся полюсами одного значения — россов.

Однако эта только установившаяся и далеко не однозначно-простая система значений тут же снова трансформируется в оде — появляется тема ада как обозначение врагов:

Иль ад скрежещет веком к ним < Россам.— Е. П. >
(1. 343).

Здесь уже новый механизм трансформации традиционных образов: эмблема («вулкан») и ее значение («ад») разделены и обозначают противоположные стороны (россов и из врагов).

Далее на протяжении оды происходит движение значений, близкое по механизму уже описанному. Например, в строфе «Идут в молчании глубоко...» снова описываются россы:

Во мрачной, страшной тишине
Зарница только в вышине
По их оружию играет
И только их душа сияет.
Уж блещут молнии крылами,
Уж осыпаются громами;
Они молчат, идут вперед.
(1. 343)

Эмблема «в тучах скрыты громы» здесь, по-прежнему, символизирует россов, но и указывает на их заряженные ружья, которые еще не стреляют. Она, как и в предшествующем случае (вулкан — ад), отделяется от своего значения, и, как результат, возникают два самостоятельных, противопоставленных ряда признаков:

значение:

россы
молчание, тишина
мрак



эмблема:

тучи с громами
громы
зарница, блещут молнии

Соотнесенность в этом отрывке верхнего и нижнего миров, при том что в тексте уже была использована идеология «рай», ведет к появлению у Державина важной ломоносовской темы «рая на земле» как отражения мира небесного в мире земном. Эту тему Ломоносов регулярно вводит в текст посредством штампа «игра природы». Поэтому не случайно мир верхний у Державина отражается в нижнем, а при описании этого отражения он использует слово «играть»:

*Зарница только в вышине
По их оружию играет
(I, 343).*

Следом за описанным семантическим сдвигом в оде — новое деление на две стихи: «огнистая заря», которая знаменует «вождей», противопоставлена «тучам» — русским «полкам»:

*Как бурных дий пред облаками
Идет огнистая заря.*

И тут же значения меняются, происходит перетасовка:

*Какая в войсках храбрость рыан!
Какой великий дух в вождях!
В одних душа рассудком льдяна,
У тех пылает огонь в сердцах.
(I, 347).*

Синтез этих противоположных стихий и есть Россия:

*В зное рождены под снегами
Под молниями, под громами <...>
Где можно вам сыскать примера?
Не посреди ль стихийных преи?
(I, 347).*

Изображение этих «стихийных преи» — знаменитая державинская «чернобагровая туча». Ей отданы оба противопоставлявшихся до этого признака — красное и черное, она движется «по светлости лазурия»:

*Под тяжкими ее крылами
Упали кедры вверх корнями
И ватрещал Ливан кремнист.
(I, 347).*

Эти стихи, как известно⁶, перефразировка ломоносовских:

*Кремнистые бутры трещат
И следом дерева лежат.*

Развивая эту тему, Державин обращается и к другому ломоносовскому отрывку, который, как и предшествующий, у Ломоносова связан с идеей «разрушения чина природы». Не случайно в оде Державина появляются «последни дни природы».

Представь последние дни природы,
 Что пролилася звезд река,
 На огонь пошли стеною воды,
 Бутры ввалились за облака,
 Что вихри тучи к тучам гнали,
 Что мрак лишь молнии освещали,
 Что гром потряс всемирну ось
 (1. 448).

Очевидна близость этого отрывка к ломоносовскому:

Что вихри в вихри ударялись,
 Что тучи с тучами спиральсь
 И устремлялся гром на гром
 И что надуты вод громады
 Текли покрыть пространны грады...⁷

Приведенные стихи Державина описывают «как вошел в Измаил Росс». Россу изначально была приписана эмблема «вулкан», при этом традиционное значение ее — ад — не было актуально. Теперь Росс получает весь комплекс значений этой эмблемы, в том числе и «разрушение чина природы», что невозможно для ломоносовской оды.

Апология «разрушения чина природы» не может быть совмещена с авторской позицией одописца. И в оде Державина вслед за постоянным смещением значений эмблем, мы сталкиваемся и с неустойчивой позицией автора. В первой части оды он осуждает войну:

Напрасно, брани человек
 Вы льете крови нашей реки,
 Котору должно бы беречь.
 Но с самого веков начала
 Война народы пожирала <...>
 Увы! пал крин и пали терны.
 (1. 348—349).

С этой точки зрения воспевать Россов, разрушающих чин природы, нельзя. Однако авторская позиция в оде Державина меняется в зависимости от случая, темы:

Я здесь пою лишь браней честь
 (1. 349)

— то есть «здесь», в данной строфе, автор воспевает брани, в другом месте может их осуждать. Двойственность от этого получает и оценка Росса: как положительный одический герой он должен быть милостив, но как всякий народ, вовлеченный в войну — жесток:

Вошел — не бойся, рек, и всюды
 Простер свой торогранный штык.
 Поверглись тел кровавы груди...
 (1. 348).

Далее развитие одического повествования происходит на материале новой эмблемы — «спящий великан» (значение ее также постоянно изменяется: спящий военный дух Россов и Вера, Потемкина и Екатерина). Этот новый круг, как и первый, завершается идеологическим пассажем. Однако смысл его прямо противоположен первому: только что автор заявил, что здесь он будет петь брань, теперь он воспеваает мир.

Регулярное несовпадение смысла с самим собой, постоянное изменение авторской позиции становятся организующим принципом державинской оды. На протяжении ее значения создаются и разрушаются. Если в оде устанавливается противопоставление, например, силы ума (Александр Македонский) силе духа (Россы), —

Там был вселенной покоритель,
Машии и башни сам стронтель,
Герой, он море запрудил,
А здесь вождя <...> великий дух
(1. 350).

— то можно с уверенностью ожидать, что это противопоставление будет снято:

Пусть только ум Екатерины
Как Архимед соддаст машины
И Росс вселенной потрясет.
(1. 458).

Или другой пример: описание тучи на фоне небесной лазури (вожди и полки, а вместе Россы) было противопоставлено лесам — Измаилу. А далее меж «вод и звезд» плывут «дремучи роцши» и уже россы символизируются этими роцшами — мачтами русских кораблей.

Устойчивы в державинской оде лишь темы двух бездн и заполняющего их света и звука. Таков, как уже было показано, конец природы. Кроме того, например, мужество россов:

В полях ли брань, ты гмишь свод звездный,
В морях ли бой, ты пенншь бедны.
(1. 342).

Аналогично описывает Державин и грядущую славу погибших:

А слава тех не умирает,
Кто за отечество умрет:
Она так в вечности сияет,
Как в море ночью лунный свет.
(1. 361).

Философическое завершение оды — выражение того, что значение не может сохраниться на протяжении текста. Как борьба стихий воплощала Росса, так и основа существования мира — соединение несоединимого:

Когда на брани вы предметов
Лишились любви своей,
И если, без войны, наветов
Полна жизнь наша слез, скорбей,
Утешесь! — ветры в ветры дуют.

Здесь принцип ломоносовского «разрушения чина природы» отнесен к устройству мира вообще — «ветры в ветры ударялись» — и не случайно описан посредством ломоносовской формулы:

Стихи меж собой воюют.
Сей свет — учищае терпеть.

Мы видим, что Державин очень активно трансформирует ломоносовские принципы организации значений в оде. Ломоносовская структура космоса повторяет структуру пространства оды, структуру государства, структуру соотношения значений эмблем в оде. Все они, при открытом разнообразии риторического оформления текста, строятся вокруг одних и тех же категорий. То есть мир всех возможных значений ломоносовской оды един на всех уровнях и авторская позиция включена в него (автор — на вершине горы Парнас, которая всегда является элементом условного одического пространства) и жестко закреплена.

Авторская позиция в оде Державина подвижна — каждый раз, когда в оде создается относительно устойчивая система значений, позиция автора оказывается ценностно, идеологически и пространственно за ее пределами. Эмблемы в оде Державина меняют значения на протяжении текста, «не помнят» предшествующих контекстов и складываются в синонимические цепочки на основании вторичных признаков, а не на традиционной основе идеологической синонимии. Эти признаки со всем диапазоном имеющихся у них смыслов отдаются в поэзии Державина тому или другому явлению. Важно не только и не столько значение признака, а именно способ соотнесения явления и его признака — он знаменует внутреннюю противоречивость любого явления и невозможность однозначного его толкования для Державина.

Ломоносовская одическая формула в большой степени ориентирована на придворную эмблематическую культуру. Предметом од Ломоносова является не «мир значений», высших смыслов (идей), но и не реальность (хотя ода обычно отнесена к конкретному случаю). Ломоносов всегда изображает мир реальный, который уже идеологически оформлен, расчленен и представлен, «репрезентирован» в эмблематической придворной культуре.

Понятие репрезентации как характеристики стиля интересующей нас эпохи использовал Л. В. Пумпянский в курсе лекций «Немецкая поэзия XVII века». Он говорил о том, что репрезентация вещи или события одинаково характерна и для литературы барокко, и для литературы классицизма, так как поэты и теоретики «двух эпох исповедовали ту же эстетику Скалигера». Это понятие должно пониматься «не в смысле театрального представления, а, скажем дипломатического».

«Истоки понятия „представительства“ лежат в психологии эпохи абсолютизма, в мировоззрении двора и аристократии, превратившейся в персона, блистательно представляющий величие трона <...> Абсолютизм всюду хотел спектаклем подавляющей пышности внушить идею сверхъестественного величия монарха; он осуществлял для этого громадную архитектурную программу (Версаль), ослеплял театрализованным церемониалом <...> Версаль стал для германских народов примером для подражания значительно позже <...> значительно раньше для Версаля организующим образом монархически-придворного спектакля стала, с 1620—1630 годов, католическая Вена <...> фейерверк, фонтаны и водные пантомимы, костюм, мебель, церемониал выезда, праздника, торжества и т. д. <...> Вена же стала для германских стран колыбелью эмблематики, курьезной науки эпохи абсолютизма <...> Это искусство и родственные ему <...> составляли в совокупности оду-мистерию, представляющую сверхрациональное таинство монархии»⁴.

Для ломоносовской оды промежуточным между реальней и текстом репрезентативным рядом будет, как и для немецких поэтов XVII в., фейерверк, балет, церемониал или любое зримое (изображенное) эмблематическое действие⁵.

Переходя из текста в текст, одическая формула не теряет связи с репрезентативным рядом. В поэзии Державина она сохраняет функцию указания на этот зрительный ряд. При этом неожиданные для оды и важные для поэтики Державина эффекты во многих случаях возникают от того, что сам репрезентативный ряд — придворное эмблематическое действие — за полвека, разделяющие Ломоносова и Державина, очень сильно изменился.

Каким было придворное торжество к 1790 годам мы можем судить по описанию знаменитого Потемкинского праздника, которое было сделано Державиным. Этот праздник не был рядовым, все признаки придворного торжества доведены здесь до предела, однако он сохранил общую модель эпохи.

Екатерина не любила аллегорических представлений⁶. С ее воцарением условно-схематические, деревянные и матерчатые транспаранты, где каждая мелочь имела идеологический или дидактический смысл и должна была быть прочитана (от сюжета и подписей до времени и места сожжения фейерверка), выходят постепенно из моды. На смену им приходит другая форма придворной культуры — праздник.

Главная декорация Потемкинского праздника — искусственный сад. Этот сад был устроен внутри Таврического дворца и должен был воплощать всю вселенную: в нем «исполнинскими силами вмещена вся природа» (I, 384—385), «все богатство Азии и все искусства Европы совоккуплены» (I, 391). Идея вместить вселенную в сад, а сад в дом (в интерьер) к концу XVII века была уже достоянием «романной» культуры, важная особенность которой — наивное овеществление философической абстракции, введение ее в сферу быта и частной жизни. Так, например, в романе-аллегии «Дворянин-философ» Ф. И. Дмитриева-Мамонова, напечатанном в 1796 г., герой «сделал в своем поместье подобие мироздания, начертил в саду орбиты, наделал соответствующей величины круги-острова, населил их живыми суще-

ствами»⁴. Солнцем был дом помещика, соответствующим случаю образом иллюминированный. Такой сад, конечно же является своеобразной трансформацией версальского сада, который как известно, был выполнен в форме солнца (дворца), от которого расходились лучи-аллеи и который был воплощением известной сентенции Людовика XIV «мир есть тень короля-солнца»⁵. На Земле Дмитриев-Мамонов поселил муравьев, одного из них хозяин с гостями «несут к жителям всех планет». Сиповский оценивает этот роман как «Микромегас навыворот» и указывает на то, что «затя устроить у себя в саду пародию на мироздание встречается в повести Вольтера «Вавилонская принцесса» (заметим, что в данном случае мир — «заводная игрушка» — помещен в интерьер): «Посреди садов, между двумя каскадами возвышался великий зал овалом на триста шагов в диаметре <здесь овальный зал имитирует эллиптическую траекторию движения планет. — Е. П.>, которого свод небесный, испещренный звездами золотыми, представлял все созвездия с планетами, каждая в своем настоящем месте и сей свод вертелся так, как небо, махинами невидимыми, как и те, кои движениями небесными управляют»⁶.

Овальный зал потемкинского дворца с расписанным под звездное небо сводом («как небо наклонился свод» — I, 391) очень напоминает вольтеровское «игрушечное мироздание»: он как большая механическая игрушка должен имитировать настоящий мир. Так, например, купол овального зала, в котором был расположен сад, «поддерживался осью столпами», но кроме того, «в зимнем садике для подпора потолка поставлены, подобные кокосовым пальмам, шесть покрытых лубками дерев, имеющих листья из жести, зеленою краскою выкрашены»⁷. Пальмы эти простояли довольно долго. В 1794 году архитектор Старов обращается к Екатерине II — «как повелено будет, пальмами по-прежнему, или ордеными столпами производить оные», императрица предпочла последнее⁸. По всей вероятности, перестройка осуществлена не была, так как и при Павле I, когда дворец был отдан под казармы лейб-гвардейского конного полка, пальмы еще стояли: «На развалины великолепного Таврического дворца взглянул я со вздохом. Видел обломанные колонны, облупленные пальмы, и теперь еще поддерживающие своды, а в огромном зале с колоннадой, украшенном барельефами и живописью, где прежде царствовали утехы, пышность и блеск, где отзывались звуки „Гром победы раздавайся!“ — чтобы вы думали? — Дымящийся лошадиный навоз <...> На беседках и храмках стены и двери исписаны сквернословными стихами и прозой»⁹.

Стены зала, как указывает Державин, представляли «отдаленные виды, освещенные мерцающим светом, который вдыхает некий священный ужас». На акварели Федора Данилова (сделана в 1792 году, хранится в Эрмитаже) видно, что восточная стена овального зала имела роспись, изображавшую зеленую роццу¹⁰.

Слияние сада и интерьера, особенно в конце XVIII — начале XIX в. — важная черта «домашней мифологии», воплощенной в интерьере; по всей

вероятности оно должно было быть прочитано как превращение «своего дома» в «свой сад» и в «свою вселенную»¹⁶. В этот период широко распространяется мода на «баскетные» — комнаты, оформленные в виде садовой лужайки. Вот пример описания такого интерьера: «В Петербурге мы занимали дом Демидова на Гороховой улице <...> рекреационная наша комната была длинная галерея с оранжевыми сплошными рамами, а в конце ее две ступеньки вели в глухую полуротонду с огибавшим ее диваном, расписанную клеевыми красками в подражание внутренности беседки с колоннами, а в промежутках их пестрились кусты ярких роз, сиреней и других растений, все в полном цветении. Тогда еще были в ходу оляпистые (по большей части) изображения по стенам густого леса в настоящем почти размере и разные ландшафтные виды. У помещиков средней руки этими сюжетами расписана была обыкновенно столовая, и в большинстве, конечно, случаев кистью своих доморожденных живописцев-самоучек»¹⁷.

Чацкий в комедии Грибоедова «Горе от ума» язвительно отзываясь о той же моде на интерьеры, оформленные в виде сада:

А наше солнышко? Наш клад?
 На лбу написано: Театр и Маскерад;
 Дом зеленою раскрашен в виде рощи,
 Сам толст, его артисты толщи.
 На бале, помните, открыли мы вдвоем
 За ширмами в одной из комнат посекретней,
 Был спрятан человек и щелкал соловьем
 Певец виной погоды летней.

Вяземский, как известно, в качестве прототипа этого грибоедовского героя называет Позднякова: «Он приехал в первопрестольную столицу потешать ее своими рублями и крепостным театром. Он купил дом на Никитской <...> устроил в нем зимний сад <...> Нечего говорить, что на балах его, спектаклях и маскарадах не было недостатка в посетителях <...> важно на маскарадах своих расхаживал он нарядный не то персиянином, не то китаец. Нет сомнения, что о нем говорится в „Горе от ума“ <...> Не забыл Грибоедов и бородача, который во время бала, в тени померанцевых деревьев „щелкал соловьем“»¹⁸.

Для того, чтобы сад — игрушечная вселенная — был точной копией, он должен звучать и двигаться: движется эта игрушка у Вольтера (посредством «невидимых машин»), «функционирует» и «сад» Дмитриева-Мамонова. Не случайно Потемкин хотел «оживить» свой сад: на пруду во время праздника маневрировали игрушечные флотилии, а через каналы были переброшены механические мосты, построенные известным изобретателем Кулибиным — это были модели разработанного последним разводного моста через Неву¹⁹, — они разводились на глазах у публики.

Вернемся к Потемкинскому празднику. За колоннадой открывался сад: «С первого взгляда усомнишься и помыслишь, что сие есть действие очарования, или, по крайней мере, оптики; но, ниступив ближе, увидишь

живые лавры, мирты <...> не только растущия, но иныя цветами, другия плодами обремененныя» (I, 385). Многие плоды и цветы в саду были искусственными: как указывает современник «лампады <...> частью же пестрые в подобие лилей, роз, тюльпанов и других крупных цветков, кои висели между столпов гирляндами»².

Важным признаком искусственного сада является то, что он создан из драгоценных металлов и камней, и это, в свою очередь, связывает искусственный сад с темой восточной роскоши. Не случайно грибоедовский герой, владелец искусственного сада, по свидетельству Вяземского, рассказывал в костюме не то персиянина, не то китайца. Кстати, там же Вяземский называет праздник в доме Позднякова — «эта тысяча и одна ночь». В 20-е годы слова «тысяча и одна ночь» применительно к празднику становятся штампом. Так, например, Булгаков сообщает своему корреспонденту: «Ты знаешь, что жена моя большая любительница Тысяча и одной ночи, а потому и понравилось ей очень твое описание Мадатовой свадьбы и пиришества свадебного, да и подлинно, соединяло оно какую-то Азиатскую роскошь. Тургенев <Александр Иванович.— Е. П. > жалеет, я чаю, что не мог тут ни кушать, ни плясать от чувствительности и приличия»³. Сад, составленный из драгоценностей, — общее место романа конца XVIII века (переводы Лесажа, романы Чулкова) и регулярно связан с темой Востока. При этом он сохраняет отчетливое значение «рай».

Так, например, в аллегорическом произведении П. Львова «Храм истины, видение Сезостриса, царя Египетского» «райский» пейзаж описывается следующим образом: «внезапу места, ужасом наполненные, в очарованный рай преобразились <...> явился храм из разноцветного мрамора сооруженный <...> из врат сих по изумрудным ступеням сходил старец <...> на бирюзовом брус <...> В сенях розовых, жасминовых и розмариновых блаженствовали сии избранные <...> я через кристалл увидел прекраснейший вертоград. В нем роши златолиственных пальм <!> <...> небесный свод, испещрен будучи огнезвездными мирами, подобно горящим свещам, сиял непомеркаемым светом. Там горело незаходимое солнце <...> благоуханием пышущие кринны волновались по значным долинам; тихошумные источники мчали искрометные струи свои по бисерным пескам и <...> терялись в пахучих рошах»⁴.

Сам Потемкин называл свой Таврический дворец «рай земной». Екатерина, немного иронизируя над любовью Потемкина к пышности и вычурности, писала ему по поводу вторичного пожалования Таврического дворца (после того, как князь продал дворец в казну): «Дав тебе рай земной сегодня, как ты называешь ту дачу» (I, 711). Соединение конкретного и бытового «дать», «сегодня», «дача» и важной и емкой идеологемы «земной рай», без сомнения, шутка, стилистическая игра. Но она отражает и важный и глубокий процесс превращения высокой идеологии в быт, который сопровождался реализацией метафорических значений важных политических категорий: Екатерина действительно ощущала себя монархиней, способной даро-

вать любому из своих подданных «рай земной» в его романтической ипостаси — в форме «бриллиантовой».

«Бриллиантизм» потемкинского сада подчеркивается в описании Державина: «На зеленом лугу стоит высокая, алмазовидная, обделанная в золото, пирамида, она украшена висящими граиными цепочками и венцами, из разных цветопрозрачных камней составленными. Верх ее из камней же, увенчан лучезарным именем Екатерины II. Сим блестящим памятником хозяин хотел, кажется, изобразить твердость и сияние вечной славы своея благотворительницы» (387). «Лучи солнечные, сквозь стен, или забрал стеклянных, ударяя в него, отражаются, и преломляясь несколько крат в телах столь же прозрачных, такое производят радужное сверкание, которого описать не можно. Иногда в самых мрачных тнях мелькают пурпуровые и золотые зари. Нельзя лучше представить добродетель разливающую всюду ее сияние». Мы видим, что сжатая одическая формула типа «Как от солнца луч золотой от нея исходит» или «От ней на подданных течет щедрот поток» у Державина сильно трансформирована и распространена в стиле «бриллиантизма», при этом значение редуцировано несообразно подробному описанию.

Такая декоративная «пирамида», сохраняющая лишь самое примитивное минимальное значение, чрезвычайно близка к философии «натурального сада» Львова, в основе которого лежит представление о необходимости использования традиционно значимых элементов сада в утилитарных целях: «Каждое сооружение усадьбы имеет вполне определенное функциональное назначение и в то же время свой выразительный художественный образ: <...> плотина — каскад, купальня — грот, кузница — своеобразная театральная декорация <...> является последовательным осуществлением принципа не отделять „утилитарное“ от „художественного“»⁸. Среди построек такого типа в саду Н. Львова была и пирамида, в которой находился погреб-ледник.

Символом потемкинского торжества можно считать одно из украшений праздника — часы, выполненные в виде слона. Этот золотой слон «обвешанный жемчужными бахромами, убранный алмазами, изумрудами», вместо того, чтобы быть знаком силы, царской власти и т. п., к удивлению присутствующих «начал вращать хоботом» (404).

Приведенный материал дает возможность выделить наиболее важные черты Потемкинского праздника как модели придворного торжества и, в определенной степени, придворной культуры конца XVIII века.

В первую очередь необходимо выделить подчеркнутую игрушечность, искусственность происходящего: вмещение солнечной системы в сад, сада в интерьер; использование механизмов, оптических эффектов, искусственных водоемов, деревьев, плодов и цветов. Исходно искусственность является признаком любого сада, всякий сад противопоставлен природе дикой как природа обработанная. Особенно это относится к зимнему саду, где важен принцип смешения времен года и географических пространств: среди зимы одновременно цветут и плодоносят растения с разных концов света. В Потемкинском празднике такая искусственность особенно акцентирована.

Устойчиво общекультурное значение сада — быть моделью и символом вселенной. В сочетании с подчеркнутой искусственностью это значение дает возможность формирования таких идеологем, как «мир — игрушка творца», «мир — иллюзия, результат волшебных превращений», «частная жизнь человека — его мир, его вселенная».

Другая важная черта праздника в Таврическом дворце — «бриллиантизм», связанный с темой восточной роскоши. Эта особенность праздника актуализирует еще одно универсальное значение сада как символа — значение «рая».

Выделенный комплекс значений принадлежит культуре переводного и оригинального романа в России второй половины XVIII века; мы пытались показать это на примере романов Дмитриева-Мамонова «Дворянин-философ» и П. Львова «Храм истины...» Не случайно младший современник Потемкина писал о его празднестве: «Все это воскрешало в душе воспоминание о волшебных замках <...> пробуждало мысль о тихой Темпейской долине, о блаженных полях Елисейских», «романический зимний сад»⁷.

Некоторые черты этого торжества дают возможность предположить, что Потемкин был внимательным, хотя и очень своеобразным читателем Вольтера. Философскую повесть «Принцесса Вавилонская» Вольтер написал в 1768 году. В декабре того же года Екатерина II сообщает в письме автору, что во время прививки оспы среди других постоянно перечитывает и эту повесть⁸. Повесть впервые вышла на русском языке в 1770 году и переиздавалась в 1781, 1788 и 1789⁹. «Принцесса Вавилонская» изобилует описаниями восточной роскоши, дворцов, садов, драгоценных камней и диковинных животных¹⁰.

Особенно интересно для нас описание дворца Вавилонского властителя: «Среди садов, между двумя каскадами, высился овальной формы чертог в 300 футов диаметром. Его лазоревый свод, усеянный золотыми звездами, воспроизводил точное расположение созвездий и планет. Он вращался, подобно тверди небесной, управляемый таким же невидимым механизмом, какие управляют заоблачным движением. Сто тысяч светильников, в цилиндрах из горного хрусталя, освещали столовую изнутри и снаружи. Буфет, имевший вид амфитеатра, заключал в себе двадцать тысяч золотых ваз и блюд <...> Два других амфитеатра были наполнены: один — плодами всех времен года, второй — амфорами, в которых искрились все вина земного шара.

Гости заняли места за пиршественным столом, изукрашенным цветами и фруктами из драгоценных камней»¹¹.

Большое количество деталей этого описания находим и в декорации Потемкинского праздника: овальный зал, купол которого расписан как звездное небо, хрустальные светильники, искусственные драгоценные цветы и фрукты, введение идеи вмещения в интерьер вселенной посредством перечня фруктов и вин (об этом речь еще пойдет ниже).

Другим источником для создания сценария праздника, возможно, послужил труд Вольтера «История царствования Людовика XIV и Людовика XV». Здесь помещено подробное описание Версальского праздника, ко-

торый по словам Вольтера, «превышал все описанное в романах». Один из балетов-аллегорий, например, представлял восход солнца, которое символизировало Людовика XIV⁴. Он был воспроизведен на торжестве у Потемкина: «Явилось лучезарное имя Екатерины II. Начался балет; он представлял поселян и поселянок, которые своими телодвижениями изъявляли сердечное благоволение к благотворному светилу»⁵.

Вернемся к «Вавилоиской принцессе». Вся восточная роскошь, все вавилонское великолепие в повести Вольтера есть выражение особого взгляда на мир — «философии наслаждения»: «Все единодушно решили, что боги создали царей лишь для того, чтобы ежедневно устраивать празднества, — лишь бы они были разнообразны, — и что жизни слишком быстролетна, чтобы заполнять ее чем-нибудь иным; что тяжбы, интриги, войны, богословские споры — все, что укорачивает человеческую жизнь, — бессмысленно и отвратительно, что человек рожден лишь для счастья, что не любил бы он столь страстно и неизменно наслаждения, если б не был создан для них; и что сущность человеческой природы — наслаждаться, все же остальное суета. Эта превосходная мораль никогда не была опровергнута ничем, кроме фактов»⁶.

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»⁷. Таким образом «бриллиантизм», «восточность», в повести Вольтера имеет как бы две ипостаси: для героев это или воплощение «превосходной морали» наслаждения, или разврата; для автора он символизирует сосуществование множества равноценных истин и мнений одновременно (Вавилон, где разделились языки).

Потемкин строит свою восточную сказку в угоду Екатерине II — просвещенной монархине — по образцу повести Вольтера. Но строит его, разделяя позицию вольтеровских героев — носителей философии наслаждения.

Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума», как известно, построена вокруг противопоставления «века нынешнего» и «века минувшего». «Век минувший» — это мир людей конца XVIII в., мир екатерининских вельмож. Среди людей, которые ему принадлежат, — уже упоминавшийся владелец искусственного сада, «наше солнышко». Не исключено, что такое наименование включает и элемент иронии над системой представлений, которая воплощена в романе Дмитриева-Мамонова (дом помещика здесь солнце и центр мироздания). Этому же миру «Века минувшего» принадлежит и Фамусов — носитель эпикурейского философического цинизма, который, возможно, имел отношение к особому типу «русского вольтерьянства» — его потемкинскому изводу. С темой русского вольтерьянства роднит Фамусова,

например, философский монолог о превратностях человеческой жизни. Он выдержан в ироническом тоне (строится на основе соединения философского и бытового — излюбленном принципе вольтеровской иронии) и обращен к Петрушке — тезке персонажа «Послание к слугам моим...» Фонвизина, вольтерьянца, который утверждает, что весь мир «ребятская игрушка», люди — куклы, которых Творец «пустил по столу».

С точки зрения Грибоедова, этот своеобразный вольтеризм — важная черта придворной философии и культуры конца царствования Екатерины II *.

Важной чертой этого «бытового» вольтеризма является наивное овеществление аллегорий, иносказания философического романа, представление о том, что если идея может быть представлена вещью, например, в поэзии, то может быть представлена посредством той же вещи и в быту, где вещь сохраняет свои бытовые функции и переводит, таким образом высокое философическое рассуждение на уровень частной жизни. Эта особенность русской романтической и придворной культуры конца XVIII века стала важным источником поэзии Державина 90-х годов. Державин начинал как массовый поэт. Однако эволюция его связана не с отрицанием своего раннего творчества, а в первую очередь, с превращением его в высококу литературную идеологию его оды восходит к массовому роману, идеологии придворной культуры его эпохи, а особенности «дурного вкуса» стали основой новаторской поэтики Державина.

Попытаемся проследить отношение придворной культуры и державинского новаторства на материале сравнения потемкинского праздника и описания этого праздника, которое сделал Державин.

Державин создает свое описание потемкинского праздника с позиции, внеположной идеологии этого торжества (как бы замещает позицию автора вольтеровской повести по отношению к позиции героев). Он возвращает «бриллиантовой» символике праздника ее философскую серьезность, но с совершенно иной, отличной от вольтеровской точки зрения.

В основу описания Потемкинского праздника у Державина положена двойственность декорации, в которой этот праздник происходит: искусственный сад, в котором соединены и искусство, и природа. В описании постоянно сопоставляются два мира — мир реалий (Потемкинский праздник, который Державин описывает прозой) и мир смыслов (описанный стихами). Например: «Тут играет яркий и живой луч, как бы зноем африканского лета притупляются взоры <...> Окна окружены звездами. Горящие полосы звезд по высоте стен простираются. Рубины, изумруды, яхонты, топазы блещут <...> Высочайшие пальмы, по подбористым и ровным их стеблям до самых вершин увиты как бы звездами, и горят, как пламенеющие столпы» (409). Зритель, по мнению Державина, «приближается к небожителям, созерцающим непостижимое вечное сияние» — мир высших значений:

Не так ли солнцев дом стоит среди небес.
Весь радугой объят и весь покрыт зарями?
Моря сверкают в нем, поля, долины, лес,
Рубина рдяного поддержан он горами;

В сапфире, хрустале, в нем вьются — как свечи.
 Крутом и внутрь его колеблются лучи.
 В казенном алате ввек горит и не сгорает,
 И око смертное сияньем приглушает.
 (511).

Отметим, что «солнцев дом», как и Таврический дворец, «вмещает весь мир» — моря, поля, долины, лес. Кроме того, он тоже «бриллиантовый» — состоит из драгоценных камней и металлов.

На основе такого соположения двух миров — мира горнего и стремящегося его воплотить потемкинского сада — строится стилистика державинского описания: мир вечного света он сравнивает с потемкинским садом (звезды горят как свечи), и наоборот — свечи на празднике Державин описывает как звезды. Этот принцип получает и более широкое применение — все искусственное Державин описывает как настоящее, а все настоящее как искусственное:

— искусственные плоды описываются как настоящие, при этом их реальный признак — горение (т. к. они являются светильниками в форме плодов) превращается в описании в метафору: «зеленый, червленький и желтый виноград, вься по тычкнке *огнистыми* кистями своими, и в тенях по черным грядкам лилеи и тюльпаны, ананасы и другие плоды *пламенностью* своею неизреченную пестроту и чудесность изумленному взору представляют» (409);

— стеклянные водоемы искусственного сада передают свой признак настоящим прудам во внешнем парке; «дерев, над водами стоящих, которые, от случившагося тогда ветра наклоняясь и возвышась, заставляли по колеблющемуся *стеклу* пробегать то зеленые, то красные струи» (412).

«Высшее сияние», рай воплощен в земном саду державинского описания. Но если соединить природу с искусством, воплотить «Горний мир» не только в структуре, но и в материале (драгоценностях), то можно приблизиться к высшему миру Значений. Этой задаче и подчинена художественная система державинского описания: каждый названный элемент интерьера Таврического дворца описан так, что может оказаться и настоящим, и искусственным (как, например, дерн сравнивается с бархатом, и мы не знаем, он сделан из бархата или он похож на бархат).

Таким образом формируется одна из линий стилистического напряжения державинского описания: всякое слово получает свое значение одновременно и как слово риторическое (метафора), и как слово вещественное.

Державинское описание, в отличие от описания фейерверка, не дает объяснения значений элементов праздника, напротив, оно как бы превращает его в загадку, смешивая реальное и искусственное. Но описание дает модель правильного восприятия, понимания происходящего: например, описываются изображения на стенах одной из комнат — изображены Аман и Мардохей: «Кажется, слышен глас последнего:

И если я не мил того вельможи оку,
Ты ведаешь, могу ль я быть рабом пороку <...>

Между тем, как рассматривая здесь обоим, *воображение* мечтало сие, или что-нибудь сему подобное, *разум* с почтением похвалял вкус и намерение хозяина или всякого вельможи, которого душа не причастна клевете» (404).

Или другой пример: возле аллегорической статуи Екатерины написаны имена великих князей и княжен зелеными и лиловыми буквами. Зритель, по мнению Державина, «ежели он *благоразумен*, то в умилении сердца скажет: «Сей чистый и ясный огонь есть истинное подобие моего к ней усердия; сие лиловое и зеленое пламя — образ бессмертной моей и потомства моего на них надежды». Если же он *чувствителен*, то пролиет ангельские слезы и блаженством своим приблизится к небожителям».

То есть Державин подчеркивает двойное значение каждого элемента: чувством зритель должен постичь смысл, разум же должен быть направлен на поиски реального значения. Такое пристальное внимание к структуре знака в описании Державина дает возможность игры с этой структурой, близкой по своей природе той игре, которая была описана на примере «Оды на взятие Измаила». Так, например, описание Пиндара должно явиться знаком самого Державина в рамках праздника.

Не так ли лира восхищена,
В Пиндаровы цветущи дни,
Была при торжествах почтена,
И он, восседящий палым в тени,
Венцом покрытый, багряницей,
Перед Премудрости царицей
Дела своих героев в пел,
Рукой властью двояк струны?
Какие сладкие перуны!
Какой огонь на них летел!
(1. 400).

Здесь, как и в предыдущих примерах, описание построено так, что читатель может увидеть в поэте и Пиндара, сидящего под пальмами славы перед «Премудрости царицей», и Державина перед Екатериной под сенью искусственных пальм. Это даже не описание, а перечень атрибутов, пристойных ситуации (лира, венец, багряница). Однако следующие строки демонстрируют важный сдвиг, который отмечен интонационно, ритмически (пиррихий в начале стиха) и фонетически:

Под поражающим согласьем
Его приятных сердцу стрел,
Орел, нагнув на перси выю,
И млечным облаком сокрыв
В пол-яблока веницы быстры,
Хребтом пернатым тихо выблясь,
Дремал, кавалось, близ его,
Спустив свои на ровы крылья,
Но нерастленно негой сердце
И дух его парил у звезд.
(1. 401).

Происходит изменение одновременно в двух направлениях: во-первых, орел является знаком или атрибутом поэта-одописца, но реально на празднике он не присутствует, не «представлен» (в отличие от, например, пальм). Слово «орел» не отсылает, как многие другие, к одной из реалий праздника, а является словом риторическим, замещающим совершенно определенный смысл — Поэта, Пиндара. Во-вторых, этот риторический элемент, не представленный на празднике реалией, Державин наделяет признаками максимальной вещественности, описывает орла как реальную птицу.

Другим стилистическим полюсом описания является ряд ситуаций, которые носят наиболее вещный, бытовой, утилитарный характер — описание их становится средоточием смыслов, традиционно принадлежащих высокой оде, отмечено скоплением одической фразеологии.

Таково державинское описание ужина. Для современного зрителя ужин во многом «повторял» сам праздник: «Все столы освещены были шарами из цветного и белого стекла, что производило отменно приятный вид <...> Посередине каждого стола стояло по цветному померанцевому дереву. Для каждого стола употреблена была драгоценнейшая посуда серебряная или из лучшего фарфора <...> Изобилие и вкус царствовали повсюду, и плоды, кои висели в зимнем саде стеклянными, на столах явились естественные» (I, 416). Державин подчеркивает функциональную близость в его символическом значении саду еще отчетливее — для него ужин соединяет, как и сад, природу и искусство, воплощает всю вселенную. При этом то, что в саду было искусственное, здесь уже представлено в натуральном виде (однако уподобление миру драгоценностей не только сохраняется, но и реализуется — на столе много изделий из драгоценных материалов):

Богатая Сибирь, наклонившись над столами,
 Разсыпала на них и влато, и серебро;
 Восточный, Западный седые океаны,
 Тресяся челами, держали редких рыб;
 Чернокудрявый лес и беловаасы степи,
 Украина, Холмогор несли тельцов и дынь,
 Венчанна класами хлеб Волга подавала,
 С плодами сладкими принес ковшиду Тавр,
 Рифей, нагнувшись, в топаяны, аместитны
 Лил кубки мед алатой, дров искрометный сок
 И с Дона сладкие и крымски вкусны вина;
 Прекрасная Нева, приняв от Бельта с рук
 В фарфоре, хрустале чужие питья, сiedi...
 (I. 417).

Накрытый стол выступает в значении одической «имперальной формулы», знаменующей владение вселенной. При этом власть над вселенной в описании ужина приобретает у Державина своеобразный поворот — это поедание плодов различных стран:

Карты по стенам, огнями освещены,
 Казалось, ожили и, рдяны лица их
 Из мрака выставка, на славный пир смотрели;
 Людулы, Цезари, Троян, Октавий, Тит <...>
 ... кого так угощает свет.
 Кто кроме нас владеть отважился вселенной
 (1, 417).

Таким образом, в эмблематическом смысле ужин как бы повторяет сад, построенный в Таврическом дворце, является раем — центром и моделью вселенной («все думают созерцать <...> облака, с которых слышалось ангельское пение, сопровождаемое небесной гармонией» (1, 418)). В стилистическом — описан с явной ориентацией на торжественную оду.

Постоянное колебание повествования между полюсами вещного (которым отмечены элементы риторические) и условно-одического (что соответствует в описании Державина бытовому миру) подчинено ритму постоянных изменений интерьера (из сада он превращается в театр, из театра — в зал с накрытыми к ужину столами). Эти перемены мотивированы у Державина и «протезизмом» характера самого хозяина праздника:

Он мечет молнию и громы
 И рушит грады, и берет,
 Волшебны создает дома
 И дивны праздники дает.
 Там под его рукой гиганты,
 Трепещут земли и моря;
 Другую чистит бриллианты
 И тешится на них смотря. <...>
 ... обрав в нем Протеев,
 Который жил в золотые дни.
 (1, 414—415).

Таково описание Потемкинского праздника, которое в определенном смысле можно рассматривать как своеобразную программу творчества писателя 1790-х годов.

В парадоксальной стилистической системе Державина, как мы пытались показать, невоплощенные, принадлежащие лишь миру смыслов явления получают статус наиболее реальных, бытовых, вещных: мы видим, что пресловутый «реализм» Державина по своей идеологической природе является антитезой реализму в его общепринятом значении. Мир смыслов и мир самодостаточных незначимых вещей (наиболее ценными в системе представленной Державина, естественно, оказываются вещи, относящиеся к роскоши, то есть по природе своей лишенные всякого смысла) смыкаются в статусе, противостоят миру знаков.

Рассмотрим на материале нескольких стихотворений Державина, написанных вслед за описанием потемкинского торжества, каким образом особенности этого текста воплотились в его поэзии 90-х годов.

Стихотворение «Прогулка в Царском Селе» уже тематически близко проблематике, о которой речь шла выше — оно посвящено описанию сада. Здесь Державин широко применяет выработанный в описании праздника принцип: настоящий сад он описывает как «искусственный» посредством использования «бриллиантовых» сравнений. В результате такой операции сад Царского Села получает значение соотношенности с миром горным и обретает ту нарочитую вещественность, которая делает его из традиционного знака мира горного, рая в сам этот мир.

Как всюду длинна тень,
Ложась в стеклянны воды
В их веркале брегов
Изображала пяди. <...>
За ними вслед летела
Жемчужная струя.
Кристалл шумел от весел <...>
Сребром сверкают воды,
Рубином облака,
Багряным влатом кровы... <...>
В зеленых муравях
Ковры нам постилает...
(1. 424—425).

Здесь реальная позолота кровли и условное, возникающее как зрительная ассоциация, серебро и рубин — синонимы с точки зрения семантики пейзажа, и это создает возможности для игры в области текстовой условности.

Описание дворцового парка в русской литературе XVIII века имеет отчетливый политический смысл (как, например, в «парковых» одах Ломоносова, Сумарокова). Эта традиция вступает в конфликт со стихотворением Державина, где описано «село царей», однако содержанием его является прогулка автора с Пленирой «на лодочке». Любовный сюжет становится в произведениях Державина регулярным признаком сада — модели идеального государства: для него описание сада получает высший статус, став бытовым, частным. Вариантом такого сюжета может выступать и описание эротических игр животных.

Не случайно прогулка с Пленирой в стихотворении получает философский, обобщенный характер:

Я тут сказал: Пленира
Тобой пленен мой дух,
Ты дар всего мне мира.
... красы природы
Как бы стеклись к нам вдруг.

Эти строки, во-первых, отсылают нас к описанию Потемкинского праздника, где в саду Таврического дворца «совокупились вся вселенная». Во-вторых, обращает на себя внимание использование слишком общих, абстрактных характеристик для описания обычной прогулки. Показательно и дальнейшее развитие именно этой линии генерализации описания в данном стихотворении:

Здесь *ровы* воодыханье <...>
 Какая *пища* духу
 В восторге я сказал:
 Коль красен *авор* природы
 И памятников вид
 Они где *вряся* в воды
 И соловей сидит
 Где близ и воспевает
 Иль *рову*, иль *зарю* <...>
 ... как будто *изъявляет*
 И Богу, и царю
 Своё благодаренье.
 Царю — за память слуг.
 Творцу — что *влил* стремленье
 К любви всем *тварям* в дух.

Важным символом, который у Державина регулярно оказывается связан со всем комплексом значений данного отрывка, является роза. В приведенном отрывке она названа дважды. Важно и то, что второй раз она употреблена как знак-синоним «заря» (что подчеркнуто и фонетически). «Роза и заря» или «розовая заря» — формулы, очень часто употребляемые в любовной лирике Державина. То, что они прямо связаны с одической традицией (напомним, что роза — одна из центральных эмблем од Сумарокова), хорошо видно при сравнении двух вариантов стихотворения Державина «К Софии» 1791 года. В окончательной редакции стихотворение имеет следующий вид:

О, сколь, София! ты приятна
 В невинной красоте твоей,
 Как чистая вода прозрачна,
 Блистая розовой зарей.

Смысл этого комплиментарного стихотворения прозрачен: София (София Владимировна Голицына) сравнивается с зарей (красота и молодость) и чистой водой (целомудрие, невинность). Исходная редакция имела вид:

... Как чистое стекло прозрачна,
 Как утрення заря сквозь воды
 Являешь образ ты природы
 Нам в полной красоте ея.
 (1. 374).

Здесь смысл отрывка оказывается совсем иным и восходит к одической идеологии: изображен лик природы, отраженный в водах земли, то есть в категориях ломоносовской оды — «игра природы» или «труд природы». Мы видим, что это любовное стихотворение выросло из одической традиции и «помнит» исходную идеологию, которая стоит за использованными в первой редакции штампами.

Вернемся к «Прогулке в Царском Селе». Здесь вслед за двукратным упоминанием розы появляется «взор природы» и мотив отражения («зряся в

воды) — то есть важная ломоносовская одическая формула появляется здесь в неявном, распыленном виде (в дальнейшем мы увидим, что это обычный для позднего Державина прием введения формулы в повествование).

В центре панегирической поэзии и Ломоносова, и Державина мы находим комплекс идей, оформленных идиомой «игра природы». Но если для Ломоносова аналогом ее будет «труд природы», то для Державина формулой-синонимом «игре природы» является «роскошествующая природа». Для обоих авторов она описывает наиболее общий, универсальный закон бытия мира, но если для Ломоносова это вечное, неустанное движение природы, которое подчинено неизменным законам, постичь которые призван разум, то державинская природа — застывшая, бесконечная в своем многообразии и непредсказуемая в своих метаморфозах.

Фактически, это противопоставление существовало уже в рамках мировоззрения Ломоносова. Так, в одном из геологических сочинений Ломоносов затрагивает тему окаменелостей. Тема интересовала не только Ломоносова: ее обсуждали, например, Вольтер и Екатерина II в своей переписке. В самом деле, факт обнаружения останков часто диких животных там, где они не могли существовать, разрушал сложившуюся картину рационально постигаемого мира. Спасая ее, ученые и философы строили самые неправдоподобные догадки. Среди них — идея о случайном возникновении камней, повторяющих формы живых существ. Ломоносов в ответ на это писал об ученых, которые природу «столь игровою представляют», что обращаются к ней со словами из «Энеиды»:

Свирепая, что ты, ах, взору представляешь,
Что ложными меня ты видами прельщаешь!

Все, что возможно постичь и объяснить в системе представлений Ломоносова, не является «чудесным» (для него чудо — это выполнение закона природы), и потому не существует «ложных видов природы» — все в ней закономерно и целесообразно, ничто не может быть случайно. Игра — не случай, а закон.

В творчестве Державина «игра природы» явно противостоит ломоносовской формуле. Во-первых, движет природу не Божественный закон, а любовь (которую Творец влил «всем тварям в дух»). Во-вторых, движение это — не физическое движение (Ломоносов видит игру природы в движении вод, паров, воздуха), а постоянная изменчивость застывшего мира, наиболее адекватным образом которого является игра света на драгоценных камнях. Природа Державина не трудится, она «роскошествует»:

На мягкой шелковой траве,
В долине, миром осененной,
Где шепчет с розой чуть эфир,
Чуть синий ключ журча вьется <...>
Роскошествует во всем природа,
Все нежит, оживляет кровь,
Все чувствует любовь.

К этому отрывку из оды «К Каллиопе» можно было бы добавить другие примеры. Заметим, что и здесь, как и в «Прогулке в Царском Селе» с описанием «игры природы» соседствует образ розы. О его важности для стихотворения говорит и тот факт, что именно этот образ становится предметом обычной для Державина стилистической игры: из слова, указывающего на реальный цветок в саду (который может служить и символом некоторой неотчетливо означенной в тексте стихотворения идеи) он превращается в метафору для описания игры уже не природы, а света в саду, описанном посредством бриллиантовых сравнений:

Как луч меж двух холмов кристальных,
По их краям с небес летя,
Сперва скользает, не проникает,
Но от стекла в стекле блестит
И роза в них горит.

Однако такое важное место образа розы в творчестве Державина 90-х годов еще не оформлено идеологически.

В 1804 году вышел в свет сборник Державина «Анакреонтические песни», а в 1808 году он составил с некоторыми дополнениями III том собрания сочинений поэта. В этот сборник автор включил стихотворения разных лет, многие из них относятся к 90-м и даже концу 80-х годов.

Остановимся лишь на некоторых особенностях этого сборника, чтобы очень кратко проследить, каким образом воплотились в нем те особенности державинской поэзии 90-х годов, о которых речь шла выше.

«Анакреонтические песни» открывает стихотворение «Подношение красавицам». Державин описывает себя стариком, который «нравиться уже бессмыслен» и может угодить красавицам лишь своими песнями. Последние два стиха неожиданнны и не совсем понятны:

Сыпают искры — снег и камень
Под стопами у меня
(Ап. 9) ^н.

Эти слова становятся понятными, если обратиться к более раннему варианту посвящения, который носил заглавие «Даше приношение». В «Объяснениях Державина» автор указывает, что первоначально «Сии Анакреонтические песни написаны в угождение второй жены автора, к чему подан повод был недостатком денег: она скучала, что не было оных на отделку сада в Петербургском доме. Он шутя отвечал, что ему дадут их музы, и начал сии песни» (Ап, 400).

В первоначальных вариантах история с петербургским садом нашла отражение:

Ты со мной вечер сидела,
Милая, и песню пела
Сад нам надо, сад мой свет.
Как же ты весь век трудилась
Даже сада не добилась ...
(Ап, 164).

Герой отвечает жене:

Прихоть, прихоть, по делам
 Не гуляют по садам. —
 Да ты пишешь и стихами
 И широкими шагами
 Топ по комнате да топ
 Будто буря, морщя лоб,
 То вперед, то взад летаешь
 Только мне в глаза мелькаешь
 Успокой мой дух!
 (АП. 165).

Этот отрывок объясняет, почему у Державина, сочиняющего стихи, в окончательном варианте под стопами искры — это одновременно и метафорические искры поэзии («стихами... топ по комнате, да топ...»), и искры которые летят из-под ног поэта, бегающего по комнате в момент сочинения стихов («широкими шагами топ по комнате...»). Кроме того, поэт, бегающий по комнате в поисках рифмы, — образ, известный русской стихотворной пародии XVIII века (впервые он появился как самоописание в известном стихотворении Елагина) и который получил устойчивое значение «бездарный поэт, лишенный вдохновения». Иронический автопортрет Державина включает не только черты старческой любовной слабости, но и поэтической.

Кроме того, для первоначального варианта этот отрывок имеет важное композиционное значение: это — первая, реальная мотивировка связи темы поэзии и петербургского сада Даши (поэзия дает средства для строительства сада)”. Далее связь сада и поэзии усложняется, Державин описывает сон, в котором ему является Аполлон:

Сам на лире он играет,
 Перстами по струнам бьет,
 Им огонь от них течет <...>
 От волшебного бряцанья,
 Его глаза восклицанья,
 Вижу я: мой сад растет!
 Из земли выходят дубы мшвысты,
 В воздух бьют ключи сребристы,
 Рыбы ходят по прудам,
 Птицы райски по кустам,
 Лани белы, златороги...
 (АП. 165).

Сад во сне Державина — уже сад метафорический, символ поэзии. Для семантики всего сборника «Анакреонтические песни» важно в этом отрывке то, что сад реальный и сад метафорический разными путями связаны с понятием поэзии. Причем границей между этими разными способами связи является сон: мир сна метафоричен, мир яви — реальный, практический, бытовой. Переход из одного в другой знаменателен для всего сборника:

Я вспрынул и пробудился,
 Вижу солища луч
 От востока сквозь окна сняет
 И струею волотой
 Тичет, точно как живой,
 Над лицом моим играет.

Переход из одного мира в другой Державин связывает с образом луча и с понятием «игра» (как мы увидим далее — с «игрой природы»).

Будучи отнесено ко всему сборнику в целом, «Приношение» дает возможность рассматривать сборник как «волшебный сад поэзии». Замечательно и то, что в окончательном виде стихотворение включает лишь «осколки» всех этих значений и без объяснений не может быть до конца понято.

Точно так же, как поэзия и проза в описании Потемкинского праздника объясняли друг друга, требуют объяснения и многие стихотворения рассматриваемого сборника: одним из признаков его становится принцип недостаточности текста стихотворения, — и потому они получают сначала пояснения в конце сборника («Объяснения аллегорических песен»), а потом — в «Объяснениях Державина».

Так, одно из открывающих сборник стихотворений «К музе» содержит описание весеннего пейзажа. Пейзаж этот не однозначен. Дата написания стихотворения, как ее указывает Державин, дает возможность двойного прочтения: «Сочинено в Петербурге на коронации императора Павла I в 1797 году, апреля в 5, в день святого воскресения» (АП, 404). Дата написания отсылает нас к коронации, и к Пасхе. Само стихотворение не противоречит ни одному из возможных прочтений: оно является описанием весеннего пейзажа, и лишь последние два стиха — знак аллегоричности этого пейзажа:

Или какой себя венчает
 Короиой мира царь?
 (АП, 16).

О такой же двойственности говорит история текста: «Сначала Державин хотел адресовать стихотворение своей второй жене. С обращением к ней («Строй, Даша, арфу золотую») оно и появилось <...> Позднее, включив стихотворение: «К музе» в первую часть сборника, где собраны стихотворения, посвященные царю и царской семье, поэт изменил первую строку». (АП, 404) Приурочив текст к коронации, Державин заменил Дашу музой. Соответственно этому «царь» в первом случае — Христос, во втором — Павел I.

Симметрично рассмотренному — коронационное стихотворение Александру I «Венчание Леля». Александр уже в стихах, посвященных Екатерине, получает у Державина условное имя Лель или Амур. Из названия видно, что данное стихотворение может быть прочитано и как политическое, и как любовное анакреонтическое.

Такое вольное обращение Державина со значением своих стихотворений, без сомнения, формируется на основе принципа подвижности авторской позиции, описанного выше. В «Анакреонтических песнях» оно становится

важным организующим принципом, однако его можно наблюдать и в ранее. Так, стихотворение «Ласточка» сочинено в 1792 году. В 1794 умерла жена Державина (Пленира). В это же время Державин добавил два стиха в конец стихотворения:

Возстану — и в бездне эфира
Увижу ль тебя я, Пленира?

В «Объяснениях Державина» указано, что стихотворение сочинено «в память первой жены автора» (I, 570). Такая трактовка закреплена в программах к иллюстрациям:

«1) Две ласточки несут знак вечности в поднебесную, — отношение к переселению душ в вечность;

2) облик скончавшейся Плениры, подобной домопитой ласточке» (I, 570).

Декларация этого нового значения ключевой аллегии стихотворения сильно деформирует всю систему смыслов. Первоначально ласточка символизировала человеческую душу, которая является «гостьей мира». То, что ласточка только на зиму попадает в темные подземные норы, должно быть прочитано как то, что душа лишь временно в плену «земного» и давало автору основание для утверждения:

Душа моя! гостя ты мира.
Не ты ли перната сия? —
Воспой же бессмертие, лира.
Возстану, восстану и я.

Для того, чтобы прочитать это стихотворение как аллегию Плениры (домовитой ласточки), от читателя требовалось определенное остроумие: так, например, слова «душа моя» нужно было прочитать как обращение к Пленире, которая была «гостьей мира» (то есть как метафору). Это прочтение могло быть основано только на принципиальной способности каждого элемента повествования менять свое значение.

«Объяснения Державина» почти полностью посвящены выявлению значения того или другого стихотворения. Часто это значение эпатирующе конкретно. Так, например, объясняя один из самых изысканных образов своей поэзии — описание колесницы Феба, в которую запряжены серебро-розовые кони, Державин указывает, что Потемкин ездил на лошадях серокаурой масти. В «Объяснениях» Державин стремится продемонстрировать свое право приписать любому своему стихотворению любое, даже самое неожиданное значение, слишком прозаическое или конкретное. Признаки же прикрепления текста стихотворения к той или иной ситуации со временем становятся все менее заметными.

Такая авторская позиция Державина хорошо видна в стихотворении «На рождение в севере порфирородного отрока...», точнее, в объяснениях на это стихотворение. Державин пишет: «Сие аллегорическое сочинение относится ко дню рождения государя императора Александра Павловича <...> Хотя на этот случай автором была сочинена ода и в 1777 г., то есть в самый год

рождения его величества; но как в несвойственном дару автора вкусе, а в ломоносовском, к чему он чувствовал себя неспособным, <...> а сия написана года три спустя» (АП, 401).

Эта позиция для Державина принципиальна: петь нужно в «соответственном дару автора вкусе», а не в связи с предметом. Смысл же и значение должны быть заданы волей автора — как, например, это делается в «Объяснениях Державина». Если для Ломоносова сам случай определяет, в каком вкусе следует писать, а созданный текст получает значение онтологическое, то вкус для Державина связан только с позицией автора. А поскольку эта позиция подвижна, то и текст может получить принципиально любое значение. Оно, как и эмблема (стоявшая у истоков создания ломоносовских одических клише) без объяснения имеет смысл, но не имеет значения.

Описанный принцип воплощает для данного сборника понятие поэтической игры (формы реализации темы «игры природы») и является конечным итогом развития принципа подвижности авторской позиции. Метафорой и знаком ее, как прежде других вариантов «игры природы», является волшебный бриллиантовый сад; это отчетливо видно из вступления к сборнику — «Приношения красавицам».

Другой важный признак поэзии Державина предшествующего периода — идея изменчивости мира, который предстает наблюдателю как загадка. В «Анакреонтических песнях» он получил воплощение в связи с темой сна. Так, например, начало стихотворения «Венчание Леля» — вариант известной державинской темы «ночного вселенского ужаса»:

Колокол ужасным звоном
Воздух, всемою колебал,
И Иван Великий громом
В полнощ, освещен, дрожал.
(АП, 29).

Этому «ужасу» противостоит «приятный сон» «макова в тени венца». Во сне вселенской ночи герою «море зыблюще открылось». В этом стихе каждое слово отсылает к ломоносовским описаниям вечности («вечность есть пространный океан», «он зыблется и помавает», «открылась бездна»). В результате, в стихотворении создается система, в которой реальность — это ночной ужас вечности, а сон — светлая дневная картина, описанная в ломоносовских категориях. Ужас охватывает героя, когда он созерцает вечность и пропадает, когда появляется во сне Амур (знак власти любви):

Шум с высот лянсь рекою
Всеми чувства овладел,
Своды храма предо мною
Я отверстыми узрел <...>
Я в душе своей смятенной
Некий ужас ощущал.
(АП, 30).

В описании же ангелов и Леля Державин использует признаки «райского» мира:

Златоструйчаты власы,
Блеск сафира, ровы ранни...
(АП, 30).

Державин связывает темурая не с вечностью, а с земным царством любви: вечность, ночь, ужас, явь противопоставлены в стихотворении быстротечности, дню, веселью, сну. Это — по-новому осмысленное ломоносовское деление мира: есть рай и океан вечности (сумароковского ада нет).

Между двумя описанными мирами, как и в «Приношении красавицам», существует «мостик» — он соединяет сон и явь:

Тут из окон самых верхних
По сверкающим лучам
Тени самодержцев древних
Ниспущившиеся во храм...
(АП, 30).

На таком же луче попадает в мир реальности Амур в стихотворении «Фальконетов Купидон». Для того, чтобы встретиться с Купидоном, герой-старик должен спать. Внезапное пробуждение делает героя снова стариком, который не способен любить; Купидон же, застигнутый в реальном мире, окаменеет:

Испугавшись смертельно
Камнем стал мой Купидон <...>
Вижу в мраморе такого...
(АП, 82).

Стихотворение написано как шутка, но воспроизводит важную тему «Анакреонтических песен» — тему сна как спасения от вечности и ухода в мир любви (а в свете «Приношения красавицам — в мир поэзии).

У Ломоносова и Сумарокова сад-рай — место, где находятся окаменевшие фигуры, принадлежащие вечности, хранилище династической и исторической памяти. У Державина статуи в «раю» имеют такое же значение. Но этот рай — сон. А в мире реальности окаменеет все, что принадлежит райскому миру. И потому в реальном мире рай можно воссоздать, как это было на Потемкинском празднике, из механических игрушек и драгоценных камней.

Идея сосуществования миров дает Державину возможность свести многие стихотворения сборника к поиску соответствий. Ярким примером может быть стихотворение «Праздник воспитанниц девичьего монастыря»: оно начинается описанием «хоров серафимов» среди «райских древ» и «бирюзовых» туч. Это видение для Державина — аналог посещения Павлом монастыря, также, как видение Весны среди «белоснежной стаи», пира на Олимпе и жриц в храме Весты.

Итак, важная тема «Анакреонтических песен» — тема множественности миров и их проницаемости. Причем всякое стихотворение, обладая способностью пронизывать границы этих миров, меняет при этом свое значение: оно — некая идеальная форма, воплощение неповторимой индивидуальности автора. Державин мотивирует эту идею сборника, обращаясь к мистической традиции. При этом мистика интересует Державина скорее как тема, чем как сложная, доступная лишь для избранных система «герметических» истин.

В стихотворении «На балет „Зефир и Флора“» Державин прямо отсылает читателя к Сведенборгу, автору популярной в конце XVIII века идеи переселения человека, меняющего свою сущность, в один из существующих за гранью «жизнь — смерть» миров:

Прав ты, что воображеньем
Мог сих таинств доходить,
Что мы с плоти отверженьем
Будем с ангелами жить.
Ах! коль ложно это чувство,
Наш бесснаен смертен дух,—
Не творило б див искусство.—
Прав ты, прав ты, Шведенбург!
Не могли б мы воввыщаться
И к понятию духов,
Их блаженством утешаться
На земли, средь облаков;
Днесь их разность в том лишь с нами,
Что наш связан с телом дух,—
Будем, будем мы богами!
Прав ты, прав ты, Шведенбург!
(АП, 105—106).

Мистическая идеология оказывается парадоксально близка «вещной» поэтике Державина, и не только по причине особого смысла этой вещности (о чем речь шла выше). Сам Сведенборг поражал современников и ближайших потомков непостижимым соединением быта и духовидения, постижения высших миров. Так Канта, который посвятил ему отдельный труд «Грезы духовидца», поразило одно из главных доказательств способностей Сведенборга: «У вдовы голландского посланника в Стокгольме ювелир потребовал уплаты за серебряный сервиз, изготовленный по заказу мужа. Зная аккуратность покойного, вдова была уверена, что долг оплачен, но не могла найти квитанцию». Она обратилась за помощью к Сведенборгу. «Три дня спустя небольшое общество собралось за чашкой кофе у этой дамы. Явился также Сведенборг и сообщил, что он говорил с покойным <...> квитанция находится в шкапу в верхней комнате»⁴. Высокий мистический дар нашел себе прекрасное практическое применение. Не случайно Пушкин, описывая в «Пиковой даме» в чем-то сходную ситуацию, в качестве иронического эпиграфа выбирает фразу из Сведенборга: «В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон В***. Она была вся в белом и сказала мне: „Здравствуйте, господин советник!“» Ужас и торжественность ситуации

вовсе не отменяет естественного в бытовом, будничном общении «господин советник».

Державин в своем стихотворении делает акцент именно на роли искусства в постижении иных миров. Поэтому то, что является знаком автора — стихи — является и следами «парения духа». Это парение не метафорическое, оно — реальное проникновение в тайные миры. Полет поэзии или сон поэзии появляется уже в творчестве Державина 90-х годов, например, в «Ласточке», где мир описан как видимый с высоты птичьего полета и в то же время остановившийся, замерший. В сборнике «Анакреонтические песни» он получает воплощение в стихотворении «Лебедь». Поэтический полет здесь реален, он тождественен преображению в ангела человека, пересекающего границу жизнь-смерть и дает основание для реализации метафоры, восходящей к Горацию «поэт — лебедь»:

И се кожа, врю, перната
 Вкруг стан обтягивает мой;
 Пух на груди, спина крылата,
 Лебяжьей лоснюсь белавной <...>
 Лечу, парю — и под собою
 Моря, леса, мир вижу весь
 (АП. 126)

— это, как указывает Державин в «Объяснениях», — «истинная картина природы» (АП, 456).

Итак, поэзия Державина — автора «Анакреонтических песен» очень сильно отличается от Державина 90-х годов. Вещность и бриллиантизм воплотились здесь в идее «мистической» реальности как истинной картины природы, подвижность авторской позиции — в идее безграничной власти над значением своего стихотворения. Стиль Державина, который сделал его первым поэтом и недостижимым для современников новатором, превратился в идеологию. А идеологию Державин, следуя своим поэтическим принципам, поместил за пределы поэтического творчества. Как поэзия «Анакреонтические песни», за немногими исключениями, уже не воспринимались современниками.

Примечания

- ¹ В ранних произведениях Державина одическая формула функционирует типичным для массовой оды образом: формула существует вне идеологической системы, не «помнит» своего значения, и это часто приводит к отождествлению формул-антонимов, появлению тавтологии и т. п. Державин использует формулы-антонимы из од Ломоносова и Сумарокова как синонимы в рамках одной сентенции, его построения часто алогичны (например, «отвсюду целенее» или Румянцев «по туркам разравился» и др.)
- ² Примечание Я. Грота в книге: Сочинения Державина. Т. I. СПб., 1864. С. 342.
- ³ М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч. Т. 8. М.; Л., 1959. С. 19.

- ⁴ Здесь и далее проиведения Г. Р. Державина приводятся по изданию: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. Т. 1—9. СПб., 1864—1883. Ссылки на это издание даются в тексте статьи, римская цифра указывает на том, арабская — на странице.
- ⁵ М. В. Ломоносов. Указ. соч. С. 529, 648, 130.
- ⁶ Примечание Я. Грота в книге: Сочинения Державина. Т. I. С. 347.
- ⁷ М. В. Ломоносов. Указ. соч. С. 141.
- ⁸ Л. В. Пумпянский. Немецкая поэзия XVII века. Стенограмма курса лекций. Цитируем по машинописи.
- ⁹ Попытку проанализировать некоторые проиведения Ломоносова с этой точки зрения см. в статье: Е. А. Погосля. Сад как политический символ у Ломоносова // Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 882. 1992 (= Труды по внаковым системам. XXIV). С. 44—57.
- ¹⁰ В письме Вольтеру она, например, писала: «Ежели кто хотя мало имеет самолюбия, то невозможно пожелать видеть себя в сравнении с чесноком, ослиными кожами, быками, змеями, крокодилами, всякого рода животными и проч. Не знаю, кто бы после сего исчисления захотел себе кравов!» (Философическая и политическая переписка Императрицы Екатерины II с г. Вольтером. С. 21—22).
- ¹¹ Ф. И. Дмитриев-Мамонов — личность замечательная, многие в его биографии загадка. Он известен как один из немногих, пытавшихся задержать Амаросия во время чумного бунта в Москве в 1771 году. Б. Моддалевский, автор статьи о Дмитриеве-Мамонове в Русском Биографическом словаре (СПб., 1905. Т. «Дебелов-Дядковский». С. 463), считает, что автор описывает сад, который имел место в его усадьбе. А это, в свою очередь, возможно, послужило причиной расследования, назначенного императрицей, результатом которого было объявление Дмитриева-Мамонова душевнобольным и учреждение опеки.
- ¹² Роман «Дворянин-философ» был надан как приложение к переведенному Дмитриевым-Мамоновым роману «Любовь Психен и Амура» (М., 1769). Роман был переведен в ки.. Вопросы истории и атеизма. Т. IV. М., 1956. См. также: В. В. Сиповский. Очерки из истории русского романа. Т. I. Вып. I. СПб., 1909. С. 85.
- ¹³ Превращение «своего» сада в «свой» мир, который является «тенью» отдельного человека, ведет, без сомнения, к идеологии державинской оды
- ¹⁴ В. В. Сиповский. Указ. соч. С. 85.
- ¹⁵ В. А. Каменский. Таврический дворец. М.; Л., 1948. С. 13.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Там же, с. 19. С 1803 года дворец восстановлен, там живет Александр I, а с 1826 года — живет и работает над «Историей» Карамзин.
- ¹⁸ Там же, с. 16.
- ¹⁹ Ср., например, замечание в мемуарах Жихарева: «Когда Зубарев отлучался куда-нибудь из Москвы по хозяйственным делам своим, он поручал попечению Мошвина жену, своих детей и весь дом свой, который обыкновенно называл „своею вселенной“» (С. П. Жихарев. Записки современника; Воспоминания старого театрала. Л., 1989. Т. I. С. 17).
- ²⁰ М. Д. Бутурлин. Русский архив. 1897. Кн. 2. С. 181—182. Автор описывает события 1817 года, однако указывает, что такого типа интерьер устарел, вышел из моды.
- ²¹ Русский архив. 1873. № 10. СПб., 1883—1884.
- ²² В. А. Каменский. Указ. соч. С. 16.
- ²³ Москвитянин. 1852. № 3.
- ²⁴ Письма А. Я. Булгакова к брату // Русский архив. 1901. № 5. С. 71.
- ²⁵ П. Львов. Храм истины, видение Севостриса, царя Египетского. СПб., 1780.

- ²⁶ А. П. Вергунов. Русские сады и парки. М., 1987. С. 355.
- ²⁷ Жизнь князя Григория Александровича Потемкина-Таврического. М., 1808. С. 116, 123.
- ²⁸ Философическая и политическая переписка Императрицы Екатерины II с г. Вольтером. С. 40.
- ²⁹ П. Р. Заборов. Русская литература и Вольтер. Л., 1978.
- ³⁰ Вольтер. Философские повести. М., 1960 (Ниже цитируем повесть «Принцесса Вавилонская» в переводе Н. Коган).
- ³¹ Там же.
- ³² История царствования Людовика XIV и Людовика XV... сочинение г. Вольтера. М., 1809. Часть II. С. 64.
- ³³ Жизнь князя Григория Александровича Потемкина-Таврического. С. 121.
- ³⁴ Вольтер. Указ. соч. С. 262.
- ³⁵ Вольтер. Указ. соч. С. 324.
- ³⁶ Екатерина II, украшая Царское Село памятниками, говорила в одном из писем: «Когда война сия продолжится, то царскосельский мой сад будет походить на игрушечку», — примечание Я. Грота в книге: Сочинения Державина. Т. I. С. 424.
- ³⁷ М. В. Ломоносов. Избранные произведения. Л., 1986. С. 439.
- ³⁸ Здесь и далее буквами АП обозначается издание: Г. Р. Державин. Анакреонтические песни. М., 1987; цифрами — страница.
- ³⁹ И в то же время сад этот необходим, чтобы отдохнуть от повви «духу» Даши.
- ⁴⁰ А. Гулыга. Кант. М., 1977. С. 76

«МОСКОВСКИЙ ТЕКСТ»
русской культуры

О традициях Софийских и Успенских церквей в русских землях до XVI века

М. Б. Плеханова (Тарту/Рим)

Символы центра в христианском мире

В древних представлениях, как в христианских, так и им предшествующих, о земном целом: мире, народе, государстве, — важную организующую роль играли идеи середины земли, сакрального центра. Центр мыслится не только как серединное место в пространстве, но и как источник силы, которая очищает, освящает пространство, соединяет беспорядочные скопления людей в племена, народы¹. Представление о центре может быть развито в большей или меньшей степени у разных народов и при разных обстоятельствах. Предположительно, славяне в дохристианский период мыслили свой центр и свои истоки расположенными на Дунае (Мачинский 1981; Петрухин 1995: 11). Особая важность наименования «Дунай» в фольклорной системе гидронимов (Мачинский 1981), тяготение русских гидронимов к имени «Дунай» как архетипическому заставляет подозревать за ним подобную роль. Существенный довод, приведенный В. Я. Петрухиным, — слова князя Святослава в «Повести временных лет»: «Не любю ми есть в Кieve жити, хочю жити в Переяславци в Дунаи, яко то есть среда земли моеи, яко ту вся благая сходятся, от грек паволокы, золото, вино и овощи разноличьнии, и из Щехов, и из Угор серебро и комони, из Руси же скоря, и воск, и мед и челядь» (Ипатьевская лет.: 55; Петрухин 1995: 11). Эта середина земли — не сакрального характера, в ней блага сходятся, а не расходятся из нее как из священного центра, другой идеи центра у Святослава очевидно и не было.

То есть, в словесных источниках мы находим лишь слабые неясные следы языческой идеи центра. Представления славянского язычества были недостаточно сильны и недостаточно ясно артикулированы, чтобы сохраниться среди христианских символов и идей.

Вероятно: наиболее сильная идея священного центра земли была создана Ветхим Заветом. Ветхозаветная середина земли — Иерусалимский храм с Ковчегом Завета в нем, построенный царем Соломоном. Это дом Господень, в котором Господь пребывает во веки (3 кн Царств, 8, 10—13); Новый Завет, сохранив, вместе с тем преобразил ветхозаветную идею центра. Центр стал значительно более метафизическим. Он — там, где находятся символы, восходящие к идеальному прообразу — месту в Иерусалиме, где через крестную смерть и воскресение совершилось спасение человечества.

По Кириллу Иерусалимскому: «Он простер на Кресте руки, дабы объять концы вселенныя: ибо сия Голгофа есть середина земли. Не мои слова сии, но Пророк сказал: соделал еси спасение посреде земли (Псал. 73, 12)» (Кирилл: 194, Поучения 13, 28).

Тот же псалом 73 цитируется митрополитом Иларионом. В едином умо-зрительном пространстве Иларион сближает образы креста, древа познания и камня: «Тъ есть Бог творяи чудеса, съдела спасение посреде земля крестом и мукою на месте лобнемь, въкусив оцта и зълчи, да сластнаго въкушения Адамова еже от древа преступление и грех въкушением горести проженеть. Си же сътворышен ему преткнушася о нь, аки о камень, и съкрушися, яко же Господь глаголааше: „Падьи на камени семь съкрушится, а на нем же падеть, съкрушить...“» (Иларион: 588).

Итак, Бог-Слово, Премудрость, устраивающая землю, манифестируется в нескольких символах центра, среди которых важнейшие — солнце, крест, древо жизни. Эти символы в своем назначении обозначать центр и символизировать Христа тождественны и переходят один в другой. В Ветхом Завете в образе «древа жизни посреди рая» (Бытие, 2, 9) отцы церкви увидели пророчества о новозаветном кресте «посреди земли». Премудрость — «древо жизни для тех, которые приобретают ее, — и блаженны, которые сохраняют ее! Господь Премудростью основал землю, и небеса утвердил разумом» (Притчи, 3, 18—19).

Еще одна группа символов, связанных с идеей центра, но более заземленных, не символизирующих прямо Бога-Слово, но причастных ему — камень, алтарь, Гроб Господень. Наконец, особый символ — храм. Храм есть Дом Премудрости; по 1 стиху IX главы Книги притчей Соломоновых, «Премудрость созда себе дом». Свою миссию вмещать Премудрость и символизировать мироздание храм выполняет располагаясь в центре мира.

Образы середины земли были хорошо прочувствованы русскими, что отразилось прежде всего в памятниках паломнической литературы. Материально идея центра могла проявляться неясно, противоречиво, и это естественно, поскольку материальные объекты периферийны для символического мышления, они более дробны, менее способны к взаимопроникновению и взаимозамене, наконец, более обусловлены обстоятельствами истории, чем идеи и умозрительные символы. Но сложности материальной реальности не мешали паломнику воспринимать священное пространство как идеальное, глубоко упорядоченное¹.

Постройки Иерусалима, самый комплекс Гроба Господня, храм Воскресения, пережили многократные разрушения, восстановления, преобразования. Среди множества церквей, приделов, алтарей мы бы затруднились выделить центральные, главнейшие. И хаос построек, и само обилие разных мест величайшего священного значения заставили бы нас отказаться от идеи центра. Но человек, принадлежащий древности и при этом одаренный особенной глубиной символического восприятия, — русский паломник начала XII века игумен Даниил провидит центр через сложность и неясность матери-

альной реальности. Даниил видит ветхозаветный центр — Святая Святыя — место, где был великий ветхозаветный храм Соломонов, разрушенный римлянами. Там есть камень, на котором Иаков видел сон о лестнице с ангелами, спускавшимися и поднимающимися на небо: «...и вста от сна Иаков и рече: „се место дом Божий и се врата небеснаа суть“» (Хожения: 38). Еще центр — Гроб Господень в Малой пещерке в храме Воскресенья. «Вне стены за алтарем пуп земли» (Хожения: 33—34). Христианский мистический центр — «место среди земля, иде же распяся Христос» (там же, с. 34) — камень, на котором был водружен крест. Под ним лежит глава первозданного Адама, сюда, на камень, и под него, на главу, пролилась жертвенная кровь, омывшая грехи человечества.

В обобщенно-символических представлениях священный центр мира — это Иерусалим, иерусалимский храм, Гроб Христа, иерусалимский крест'. По средневековым пророческим книгам, чрезвычайно важным для русской книжной традиции, перед концом мира крест будет поднят на небо. Так — в апокрифическом «Видении Даниила» и в «Откровении» Мефодия. У Мефодия: «Възидет црвь гръчьскы на Гольгофу идеже подружено бе древо крста <...> съньмь венецъ свои с главыи своее възложить на крсть. и въздвигнуть руце свои на небо. и предасть црство хрстьяньско Богу и Отцю и възидеть крсть съ венцемъ на небо...» (Лавров 1899: 20—21).

Другой центр мира, понимаемого в этом случае как православное царство, находился в Константинополе-Царьграде.

По древнему византийскому Сказанию о построении храма св. Софии, известному русским паломникам (см. Хожения: 80—81), влиятельному в русской словесности во всяком случае с XV века и вошедшему в хронографические своды, ангел — архангел Михаил — явился отроку в момент строительства и наименовал храм «Святая София иже есть Слово Божие». Для строительства привозили камни с острова Цветны (Родоса), «и соделавша тоу керамиды, и равны в меру и равны в долготу, великы назнамяны тако: Бог посреди ея неподвижитися; поможет еи Бог утро за утра» (Сказание о святой Софии: 17). Эта надпись из псалма 46 указывает на предназначение стен Софии и стен «царицы городов» вмещать Премудрость — Бога Слово — Центр вселенной.

Храм Софии в Константинополе в принципе соединял в себе ветхозаветный образ центра вселенной с образом новозаветного храма, с идеальным образом середины земли, но это соединение не было ни гармоничным, ни ясно сформулированным. Как показывают византологи, ветхозаветная сущность храма св. Софии вызывала двойственные чувства (Dagron 1984: 303—306). У истоков этого чувства лежало вообще двойственное отношение к Ветхому Завету — как к совокупности священных образцов для исторического бытия христианских народов и как к истории народа, не признавшего Христа и наказанного. Двойственность в подходе к ветхозаветной истории, как говорит Дагрон, определяет византийское (обобщим — восточно-

христианское) религиозно-историческое мышление в значительно большей степени, чем западное, более отдаленное и абстрагированное от реального Иерусалима (*Dagron 1996: 20—21*).

Византийские авторы готовы были хвалить создателя св. Софии Константинопольской как нового Соломона, но затруднялись сравнивать св. Софию с Соломоновым храмом (*Milner 1994: 75*). Подобная ситуация сохранялась затем в русских источниках: наименование царя или князя-храмостроителя новым Соломоном было довольно обычной для летописей формулой, но редко летопись сравнивает храм с иерусалимским, Соломоновым⁴.

Совсем иные возможности у литургических текстов. Параллель между ветхозаветным и новозаветным храмом входит в службу на освящение — обновление церкви. То есть, в литургическом контексте каждая церковь, поскольку она освящается, есть отчасти храм Соломонов.

Интересно, что русский фольклор видит св. Софию Иерусалимским храмом. В стихе о св. Георгии София Премудрость — это мать Георгия, которая молится в соборной церкви, или сама церковь — для фольклора это обычное совмещение:

Приходил Егорий во Иерусалим-город.
Иерусалим-город пуст-пустехонек:
Вырубил его и выжегил!
Нет ни старого, нет ни малого.
Стоит одна церковь соборная,
Церковь соборная, богомольная.
А во церкви во соборнойей,
Во соборнойей, богомольнойей
Стоит его матушка родимая
Святая София Премудрая...
Духовные стихи: 55

Дело происходит в Русской земле, в которой находится Иерусалим с Софийской церковью. Русская земля и Иерусалим могут совпадать в символическом пространстве. Если в русской земле сосредоточились (или будут сосредоточены) святые, высшие христианские ценности, то здесь есть (или будет) Иерусалим и св. София, которая и есть Святая Святых, понимаемая как ветхозаветный храм. Если совмещение осознано и отнесено к будущему, то вместо духовного стиха мы имеем пророчество, как в случае с известной «Иерусалимской беседой». В этом письменном памятнике XVII века, связанном с традицией Голубиной книги, сказано «Будет на Руси град Иерусалим начальный, и в том граде будет соборная и апостольская церковь Софии Премудрости Божия о семидесяти верхах, сиречь Святая Святых» (*Повесть града Иерусалима: 307—308*).

Таким образом, словесность фольклорной природы оказывается в этом отношении дальше от летописей и ближе к литургическим текстам. И это естественно, поскольку символизм фольклорного текста по интенсивности близок литургическому.

Русские паломники находили в св. Софии символ новозаветной середины земли — крестное древо. Они знали из церковного предания — из слов на Крестовоздвижение и на 21 мая (день Константина и Елены), что в Константинополь были принесены из Иерусалима частицы креста и орудия страстей Христовых. Эти святыни не хранились в св. Софии, но приносились туда в соответствующие праздники. Русский паломник (по всей вероятности, новгородец) видит крест Голгофы в алтаре св. Софии¹. Исторически Константинополь был к тому времени разграблен крестоносцами, частицы креста были увезены в Рим и прочие места Европы, и город не мог больше претендовать на владение святым крестом. Вероятно, заалтарный крест, в принципе, в любой церкви символизирующий крестное древо, здесь, в св. Софии, виделся новгородскому паломнику самим крестным древом, идеальным прообразом, в силу особого благоговения его перед св. Софией как священным центром.

В русских землях известны две основные традиции пространственного устройства христианского мира — вокруг св. Софии (Киев и Новгород) и вокруг церкви Успения Богоматери. Очевидно, что с позиции религиозного народа посвящение митрополичьей церкви не может сравниваться как лучшее или худшее, более или менее подобающее, что в принципе всё равно какая именно церковь признается главнейшей. Не всё равно это в свете проблемы преемственных связей, смены и взаимодействия традиций, то есть с точки зрения исторической. Именно с этой точки зрения и по необходимости кратко мы рассматриваем здесь обе традиции.

В священной топографии Иерусалима церковь Успения значила относительно мало. Игумен Даниил находит в Иерусалиме место где «над гробом святыя Богородица создана была церкви велика клетьски, во имя святыя Богородица Успения» разоренная «от поганых» (*Хожения*: 40). Но она не принадлежит к главным святыням Иерусалима. Иерусалим вообще только в незначительной степени был городом Богоматери.

Постепенно в ходе истории в Константинополе стало возрастать почитание Богородицы. Здесь при императрице Пульхерии была построена церковь Богоматери во Влахернах (V век). Эту церковь как восходящую к иерусалимской церкви над гробом Богородицы и её заменяющую (поскольку та была разрушена) имело в виду церковное предание об Успении Богородицы. Предание об Успении складывалось несколько столетий и приняло окончательный вид ко времени Иоанна Дамаскина, автора наиболее важного среди слов на Успение, и Козьмы Майумского, автора второго канона Успению (праздник Успения был установлен в конце VII — начале VIII вв.) (*Кирпичников 1988; Кондаков 1914—1915: I, 142*). Согласно этому преданию риза Богородицы, оставшаяся в гробу ее после исчезновения тела и некоторое время хранившаяся тайно, была перенесена во Влахернскую церковь. Этому событию был посвящен специальный праздник 2 июля — Положение ризы Богоматери. В нескольких случаях особенно опасных вра-

жеских нашествий риза выносились на городскую стену и спасала Константинополь. Годовщины спасения праздновались церковно как в Византии, так и, в силу следования русскими византийскому церковному уставу, на Руси. Сказание о спасении Царьграда ризой Богородицы включено уже в раннюю русскую летопись⁶. То есть предание об Успении и влахернский культ выражали идею почитания Богоматери прежде всего как защитницы града. Если св. София была центром митрополии, то Влахернская церковь, стоявшая возле городской стены, в относительном отдалении от центра, символизировала ограду и защиту⁷.

Святая София осознавалась как образ мироздания и средоточие света. Есть замечательный памятник — «Рыдание о запусении великаго града», созданный диаконом Иоанном Евгеником сразу после падения Константинополя в 1453 году, вскоре переведенный на Руси и весьма влиятельный в русской словесности. Как и подобает последнему памятнику православно-византийской вселенной, «Рыдание» содержит завершённые, полные и ясные в своем значении символические образы основных ценностей уходящего мира. Великая церковь является во множестве своих значений: прежде всего — как земное небо, как свет. Что оплакать первым, говорит Иоанн Евгеник — «первие восплачу златыи великий град», потом — «добрых», то есть, надо понимать, жителей града, а в-третьих, в-четвертых и в-пятых и далее по ряду «помыслию Великую церковь, иже на земли небо, иже другаго рая, или иже прочих светлость, или иже отсюду осиающую и проходящую мльнию, иже и повсюду доброту якоже некоторыя началныя невесты и царицы» (*Рыдание*: 598об.).

О Влахернской церкви в «Рыдании» Иоанна Евгеника говорится в связи с темой богооставленности города. Почему Спас, градохранитель, не пощади град ради Богородицы, «иже тебе ради и святаго образа Твоего?» «Како затворихом человеколюбную твою утробу. Сие бе убо иже Влахернах благоименитыи и добрыи Твои храм от нас самех увы окаанных възжен. Остави убо и град уже и церкви оттоле, будущую некрасоту предразумевши» (*Рыдание*: 600). Здесь речь идет о гибели Влахернской церкви в случайном пожаре в 1434 году, после которого её уже не пытались восстанавливать (*Janin 1951*: 169—171). Влахернская церковь здесь поставлена в параллель к образу утробы Богоматери. Пожар и гибель её — закрытие утробы, то есть прекращение действия спасительных сил.

Два толкования на стих «Премудрость созда себе дом» как основы двух тенденций в древнерусском понимании церкви

Русские не создавали своего богословия, но можно всё-таки найти некоторые специальные тенденции в отборе, акцентировании некоторых текстов. Одна из таких тенденций — исключительное внимание к первому стиху 9 главы Книги Притчей Соломоновых: «Премудрость созда себе храм/дом и

утверди столп седьмъ». Этот стих, записанный на свитке Соломона, имелся в храмовой росписи Софий Новгородской и Киевской.

Толкования этого стиха — основа учения о церкви. Текст начала 9 главы с древнейшим толкованием Ипполита (III век) присутствовал уже в первом сохранившемся церковнославянском сборнике на русской почве — сборнике Симеона-Святослава 1073 года (*Атманн 1938; Никольский 1892; Брюсова 1977*). По толкованию этой традиции, «Христос божия и отча мудрость и сила свою плать <созда,> слово бо плать бы, и вселися в ны...» Сходно у Климента Смолятича: «Премудрость есть божество, а храм человечество...» (см. *Никольский 1892*). То есть, в этой традиции толкования стиха из Притчей церковь мыслится прежде всего как Тело Христово, как человечество, как мироздание.

Существенное влияние в русской традиции получило толкование более позднее, другой традиции: «Премудрость мнети Сына Божия, храмъ же святыйи пречистую непорочную и бескверную Деву Богородицу Марию» (*Толковая Палая: 26об.*). В нем акцентирован другой аспект идеи церковности: церковь есть то, что вмещает Христа, то есть Богородица. Такая акцентировка оказалась особенно значимой для русских. Толковая Палая, содержащая этот текст — вообще наиболее влиятельная толковая книга Древней Руси.

Важно отметить, что второй тип толкования был, по-видимому, вообще весьма актуален в XI—XII веках, когда складывались русские экклезиологические устремления. К XII веку почитание Богородицы в христианском мире достигло особой силы. Это время называется историками церкви веком Богородицы. В специальном исследовании показано, как постепенно первоначальное сравнение Богородицы с церковью развивается во все более тесный параллелизм и к XII веку становится отождествлением¹.

Древнерусская религиозная мысль и переживания выражали себя прежде всего в иконописи и в литургических текстах. Русские долго не решались обратиться к сложнейшему образу Софии Премудрости, созидающей храм, — Слова Божия. Еще Ф. Буслаев отмечал: «Отвлеченная высокая идея божественной Премудрости, которой посвящен византийских храм, не вполне ясна была простодушной Руси XI века» (*Герц, Буслаев 1859: 4*). Неизвестно, воспринимались ли как софийные иконы Христа в Софийских соборах. Никто из русских паломников в св. Софии цареградской не задавался вопросом, как же изображается св. София. Особая иконография Софии-Премудрости и первого стиха 9 главы Книги Притчей начинает складываться в России только в XV веке.

Никакой службы Софии до XVII века не существовало, она не требовалась, существование ее не предполагалось. Не было создано специальной службы и на освящение св. Софии Киевской, хотя день этот, 4 ноября, вошел в древнейшие месяцесловы². Созданная в Киеве в XI в. и получившая общерусское значение служба на освящение церкви св. Георгия «пред враты святыхъ Софии» о соотношении церквей Софии и Георгия ничего не говорит.

В богородичных в этой службе Богоматерь воспевается как покров и заступление, как зачавшая Премудрость и Слово в своем чреве.

В отличие от сложнейшего образа Христа-Премудрости, созидающей храм-человеческую ипостась, традиция понимания церкви как Богородицы, наоборот, вдохновила важнейшее произведение русского церковного творчества — службу большого общерусского праздника Покрова Богородицы (1 октября). Культ Покрова — поздний этап эволюции от древнейшего предания об Успении Богородицы и оставлении в гробе её риз, о начале её миссии как земной Церкви, молящейся за людей, через идеи праздника Положения ризы, то есть перенесения ризы в Константинопольскую Влахернскую церковь и особого покровительства Богоматери Константинополю — в сторону отвлечения от местных Константинопольских интересов. Служба возносит хвалы Богородице-Церкви, защищающей мир и соединяющей его в едином молитвенном действе, здесь воспеваются церковное богослужение и церковь как дом. В списках службы обнаруживаются следы приуроченности её к событию освящения некоей церкви. Эта новая церковь подобна той, в которой являлась Богоматерь, то есть Влахернской *.

Итак, если первый тип толкования стиха о доме Премудрости можно связывать с традицией, согласно которой церковь церковей это храм Премудрости, то второй тип скорее связывается с традицией понимания богородичных церковей как архетипических. При этом безусловно, любая церковь в более высоком религиозном смысле остается домом Премудрости и, вместе с тем, будучи соотносена с Богородицей, является домом Богородицы *.

Таким образом, возвращаясь к более конкретной исторической точке зрения, если св. София, созданная Премудростью, была церковью символизирующей мироздание, то строительством богородичных церковей (Успенских, Покровских и прочих) в понимании церкви акцентировались «богородичные» аспекты — заступничество, моление за мир, покров, ограждение, защита, в конечном счете — вместительность, «приятельность» Христа, то есть оболочка, здание, церковь как дом.

Для понимания соотношения и взаимодействия традиций сделаем краткий экскурс в историю создания и особенно почитания Софийских и Успенских церковей в русских землях

Киевская София

Продолжая Царьградско-Иерусалимскую традицию, восточные славяне, становясь христианским народом, мысленно представляли в центре своей земли крест и строили свою св. Софию.

Начальная летопись создает сказание о приходе в землю будущей Руси апостола Андрея и о водружении им креста на месте будущего Киева. Эта легенда — важная символическая форма, одна из тех, что конституировали идею древнерусской народности и государственности. Иларий говорит о перенесении креста в русскую землю, имея в виду значительно более умо-

зрительное понимание символа и, как это вообще характерно для его «Слова», глубоко последовательно применяя к русской земле важнейшие символические повествовательные мотивы церковного Предания: «Подобнице Великаго Константина <...> Он с матерью своею Еленою крест от Иерусалима принесъша и по всему миру своему раславъша, веру утвердиша. Ты же с бабою твоею Ольгою принесъша крест от новаго Иерусалима Константина града и сего по всен земли своей поставивша, утвердиша веру» (*Иларион*: 594).

О времени построения первой русской Софии ведутся споры. Есть указание в месяцеслове Синодального Апостола 1307 г. на празднование 11 мая освящения Софии Киевской «в лето 6460», то есть, по арх. Сергию (*Сергий*: II, 139; *Лазарев* 1960: 55—56), — в 960 г., после возвращения княгини Ольги из Константинополя. А. Поппэ считает вполне вероятным существование в Киеве еще в начале XI века деревянной Софии, имея в виду сообщение в латинской хронике о пожаре Софии в 1018 г. (*Рорре* 1981: 16—19). Поппэ как историка занимают факты — когда действительно была построена церковь. Для нас же здесь важны идеи и представления — факты исторического самосознания. Соответственно, факт существования ранней Софии в Киеве до Ярослава нам интересен тем, что он не получил значения, остался довольно безразличным для древнерусских словесных источников, отозвавшись случайным эхом только в псковском Апостоле⁴. Память о поставленной кн. Владимиром Богородичной Десятиной церкви значительно лучше сохранилась в летописях.

Осознанное существование св. Софии в русской земле начинается со времени построения каменного храма, освящения его и украшения и утверждения за ним статуса митрополичьего при Ярославе Мудром.

Мозаики и роспись св. Софии киевской были сделаны греческими мастерами. В них не содержалось претензии на копирование Царьградской св. Софии. Но надпись над образом Богоматери цитирует по-гречески псалом 44, который цитировался на родосских камнях: «Бог посреди ея неподвижатися; поможет ея Бог утра за утра» (использую версию перевода из Сказания о св. Софии). Можно усмотреть в этой надписи выражение идеи серединности — Христа внутри церковных стен, церкви внутри градских стен и среди христианского мира.

Расположение образов — Господь вседержитель в куполе, Богородица в конхе алтарной апсиды и пр. — было обычным для храмов крестовокупольного типа того периода (см. *Лазарев* 1960). (Подчеркиваем обычность и своевременность мозаик и росписей Софии Киевской, поскольку они часто становятся объектом специальных толкований, вырывающих их из контекста времени и приписывающих им особые русские идеи, корни в русском язычестве и пр.) Чертой особенной представляется Лазареву присутствие в русской Софии образа Христа-Архиерея — довольно редкого в те времена. Новейшие исследования утверждают, что росписи и мозаики Софии Киевской и параллельный ей по времени декор Софии Охридской — первые

ранние примеры новой византийской иконографической программы, названной ими средневизантийской. В ней преобладает тема церкви, церковности¹⁴. Мощный образ Богородицы-Оранты в алтарной абсиде символизирует земную церковь (Кондаков 1914—1915: II, 70—71).

Формирование такой новой иконографической программы, акцентирующей образ Христа-священника, в византийском контексте, по Лидову, может быть связано с актуальными для XI века спорами о священстве Христа — внутри полемики об опресноках. В русском контексте вдали от споров эпохи такая система фресок и мозаик могла служить теме церкви в её простом и максимально обобщенном развитии: вот великая церковь, дом Христа, в ней совершается Евхаристия, в ней Христос-священник, стены её — Богоматерь, которая вместила Христа.

Таково было сообщение, обращенное носителями византийской традиции, создателями храма к молодому христианскому народу.

В Слове митрополита Илариона содержится горячая хвала храму св. Софии и Ярославу, «иже дом божии великийи святыи его Премудрости създа на святость и освящение граду твоему, юже съ всякою красотою украси златом и сребром, и камениемъ драгимъ, и съсуды честными. Яже церкви дивна и славна всем округными странам, яко же ина не обрящется въ всем полунощии земнеемъ ото вѣстока до запада» (Иларион: 594—595).

Нет оснований сомневаться в том, что русские относились к своему митрополичьему храму с должным благоговением, но это благоговение по некоторым причинам, о которых попробуем порассуждать ниже, недостаточно выразилось в летописных источниках и, тем самым, не сыграло подобающей организующей роли в русском историческом самосознании.

Начальная летопись никаких особенных рассуждений о смысле и украшениях св. Софии не содержит, в ней не находим, по существу, даже параллели между Софией Цареградской и Киевской. Близко к истории Ярославова храмостроительства расположена похвала киевской премудрости и монолог Премудрости, цитирующий Книгу Премудрости Соломоновой» гл. 8 — о силе, которой цари царствуют (Лаврентьевская лет под 6545 годом). Совершенно не ясно, призваны ли эти рассуждения как-нибудь служить разъяснению идеи церкви св. Софии или они относятся только к просветительской деятельности Ярослава. Летописи не рассуждают о значении киевской митрополичьей церкви, не упоминают об особых чудесах её. Киевская Русь не становится в летописях землей, соединенной вокруг святой Софии.

Киево-Печерская Успенская церковь

Значительно большее внимание русская летопись и близкие к ней повествовательные источники уделяют Успенской церкви Киево-Печерского монастыря. Начинаясь в раннем русском летописном своде, в Повести временных лет, и продолжаясь в северо-восточных и затем общерусских летописных сводах, тема величия и святости Успенских соборов приходит в

конце концов к идее православного царства и даже православного мира с Успенским собором в центре его. Влиятельность этой темы в русских летописях должна быть признана существенным фактором в деле создания образа Московского царства. Житие Феодосия Печерского в летописи и Киево-Печерский патерик разноречиво, но с большой подробностью и торжественностью рассказывают о создании в монастыре в XI веке богородичной церкви. Она строилась греческими мастерами и была освящена в 1089 году 14 августа накануне Успения. То есть церковь эта сразу стала Успенской по существу, хотя так не называлась и в дальнейшем упоминалась обычно просто как Печерская. Источники возводят её как к образцу к церкви Богородицы во Влахернах, которая тоже не называлась Успенской, но была таковой по существу.

Источники насыщают историю строительства печерской церкви рассказами о чудесах, по интенсивности не имеющих даже отдаленных соответствий в других летописных сказаниях на тему строительства церквей. Богородица во Влахернской церкви сама вызывает мастеров и посылает их на Русь в монастырь, обещая потом быть там самой.

Некоторую диспропорцию в летописи — высокоторжественные сказания о Печерской церкви, не уравновешенные столь же подробными сказаниями о создании Софийской церкви — можно объяснить просто: летопись создавалась в Печерском монастыре. Но это простое объяснение может быть иначе акцентировано и переведено в ряд важных утверждений: Печерский монастырь задал тенденции развития русского летописания с темой Успенских церквей в нем, Печерский же монастырь основал традицию строительства русских Успенских церквей и способствовал их первоначальному распространению по Русской земле, рассылая епископов в разные концы её, в том числе и на Северо-Восток.

Особое почитание Успенской церкви, отодвигавшее в тень Софийский митрополичий собор, могло бы быть истолковано историком, например М. Д. Приселковым, в рамках концепции противостояния Печерского монастыря греческому митрополичьему двору в борьбе за самостоятельный дух русской церкви. Но и оно пришло из Византии.

Ориентация на Успение в Печерском монастыре имеет византийские истоки и свидетельствует о живых и плодотворных контактах с Константинополем в эпоху Феодосия Печерского, может быть более творческих, чем это могло быть в митрополичьем центре. Выбор даты освящения церкви и вообще сама обращенность монастыря к идеям Успения тоже имеют историческую причину. 14 августа была в 1034 году освящена патриархом константинопольским Алексием церковь в монастыре, им же основанном, поблизости от византийской столицы. Эпоха патриарха Алексия и деяния его оказались небезразличны для судеб русского православия. В это время начиналось упорядочение русской монастырской и церковной вообще жизни. Феодосий Печерский в 60-е годы XI века ввел в своем монастыре Студийский устав. Это был, по исследованиям арх. Сергия, устав Студийского Константино-

польского монастыря, но в версии патриарха Алексия, составленной для его Богородичного монастыря. В Студийском уставе этой редакции содержалось подробное описание крестного хода 14 августа по случаю освящения патриархом церкви Успения (*Сергий I*: 158). Этот устав из Киево-Печерского монастыря разошелся по всей России, все ранние рукописи, содержащие Студийский устав, содержат редакцию патриарха Алексия. Контакты с патриархом Алексием и его монастырем, перенесение Алексиева устава в Печерский монастырь и обусловили, по-видимому (если говорить о конкретно-исторической цепи причин), посвящение Печерской церкви Успению.

Но кроме таких конкретных существуют и действуют причинные ряды более высокого порядка.

Патриарх Алексий со своим Успенским монастырем и Феодосий Печерский были сыновьями своей эпохи: почитание Богоматери разрасталось в христианском мире.

Успенский собор — центр Великой Руси

В известиях о северо-восточной Руси уже при самом начале подъема Владимирского княжества, при Андрее Боголюбском, летописи указывают на особенное почитание Успения и Богородицы вообще. Андрей Боголюбский заложил владимирскую церковь Успения в 1158 г. и «приведе ему Бог из всех земель все мастера, и украси ю паче инех церкви». Владимир со своей церковью «святых Богородицы Златоверхия» (*Троицкая лет.*: 305) и чудотворной иконой в ней — это город Богородицы, историческая жизнь его озаменована чудесами, о которых многократно упоминает летопись. Одно из чудес — самое значительное, прямо повторяет чудо Успенской Печерской церкви: владимирский собор поднимается на воздух вместе со всем городом " (по поводу, впрочем, весьма незначительному, в ходе княжеской распри 1177 г.—*Троицкая лет.*: 261).

В XIV веке в Москве началось строительство Успенского собора, и это совпадало с началом борьбы Москвы за свое центральное положение. Строительство собора связывалось с перемещением в Москву митрополита. Тело первого московского митрополита Петра было положено в еще недостроенный Успенский собор.

Постепенное превращение Успенского собора в центр русской земли и православного мира вообще обусловлено множеством причин и множеством случайностей, тех самых, из которых вообще составлялась история Московского государства и великорусской митрополии. Напомню вкратце судьбу русской митрополии в этот период, исходя и книги прот. Иоанна Мейендорфа, посвященной этому вопросу.

В течение веков после разорения Киева татарами русские митрополиты, независимо от расположения их реальной резиденции и от степени реального процветания св. Софии Киевской, именовались Киевскими.

В XIV веке у русского митрополита было 3 кафедральных собора — св. София в Киеве и Успенские соборы во Владимире и в Москве. Переход Киева в 1362 году под власть литовских князей не изменил этого сложного устройства, литовские князья оставались еще язычниками, колебались в выборе между западной и восточной церковью. Шли многосложные этнические, политические и прочие процессы разделения Великороссии и Малороссии (как их называли византийцы). Митрополит Киприан в свой домосковский период старался восстановить прежние имущества св. Софии, забрать их от бояр, новых владельцев. Следовавший за Киприаном митрополит Фотий, по обвинению западнорусских епископов и князя Витовта, «имение и честь Киевской церкви приводит на Московскую церковь» (цит. по: *Степенная*: 478). С 1461 года новый митрополит Феодосий «был избран митрополитом всея Руси, без титула „Киевский“: он был поставлен главой „дома пречистой Богородицы, у гроба святого великого чудотворца митрополита Петра“». Григорий митрополит Киевский рассматривался как отлученный от истинной церкви (*Мейендорф 1990*: 322—333 и др.).

Московский каменный Успенский собор был отстроен в 1470-е годы на месте прежнего ветхого. К этому времени пал Царьград и свет благодати отошел от св. Софии цареградской. Повесть о взятии Царьграда турками в 1453 году, созданная, по-видимому, вскоре после событий, описывает, как 21 мая, незадолго до падения города, «неизреченная благодать» оставила его: «Собравшим же ся людем мнозем, видеша у великие церкви Премудрости Божия у верха и из вокон пламенно огнену велику изшедшу и окружающую всю шею церковную на длъг час. И собрався пламень въедино, пременися пламень и бысть, яко свет неизреченный, и абие взятся на небо» (*Повесть о взятии Царьграда*: 242).

Новым средоточием света в православном мире стал, по утверждению русских книжников, Успенский собор Москвы: «В велицей убо церкви Пречистые Богородицы, сияющей якож второе солнце посреди всеа земля Руския» (Послание Иосифа Волоцкого епископу Нифонту — *Казакова. Лурье 1955*: 425).

К этому времени Киевская София как бы перестала существовать в представлениях великорусов. Никто не обсуждал её упадка, она исчезла с горизонта, что было легко при вообще малом внимании к ней летописей.

Но оставалась новгородская София, воплощение древности и величия христианства в русской земле.

Новгородская св. София

Новгородская земля никогда не была организующей силой для всей Руси, она существовала до некоторой степени отдельно. Соответственно, Новгородская София, никогда не будучи митрополичьей церковью, была центром этого отдельного мира.

Новгородская земля не соглашалась мыслить себя периферией по отношению к Киеву. Уже на самом раннем этапе эволюции известий I Новгородской летописи видно стремление возвести новгородскую св. Софию к греческим корням без киевского посредничества. В Новгородской I старшего извода под 6553 годом — запутанное известие: «Съгоре святая София, в суботу, по заутрѣнии <...> в то же лето заложена бысть святая София Новгородѣ, Володимиром князем» (сыном Ярослава Мудрого, заложившего Киевскую Софию) (*Новгородская I: 2*). Это известие следует вскоре после сообщения о строительстве св. Софии Киевской и его можно понять в том смысле, что св. София Новгородская была основана в год пожара св. Софии Киевской (такую же интерпретацию этого летописного известия см.: *Сивак 1992*). Однако Новгородская I младшего извода утверждает, что горела новгородская же София, но деревянная, построенная задолго до каменной епископом Иакинмом, пришедшим из Корсуни в эпоху крещения Руси при князе Владимире Святославиче. Софийская I летопись, соединившая киевские и новгородские летописные сведения и не интересующаяся специально приоритетами Новгорода, ничего не хочет знать об Иакиме Корсуняине и решает проблему иначе: известие о закладке св. Софии она оставляет под 6553, а сообщение о пожаре переносит под 6557 год.

Новгородская св. София была освящена, по новгородским летописным свидетельствам, в праздник Крестовоздвижения, обретения в Иерусалиме креста, на котором был распят Христос — 14 сентября (*Новгородская III: 212; Софийская I, под 6558 и др.*)¹⁰. Будучи великой Христовой церковью, св. София не становилась от такого приурочения Крестовоздвиженской, но освящение её в великий праздник не могло быть случайным и означало специальную обращенность новгородцев к идее креста, мысленное созерцание креста Христова в св. Софии¹¹. Церковные уставы не сохранили памяти о дне освящения Софии, праздник освящения церкви, видимо, растворился в праздновании Крестовоздвижения.

Есть несколько новгородских летописных сообщений, впрочем, довольно неясных, из которых следует, что в XI веке в св. Софии предполагалось какое-то особое мистическое присутствие креста. В 6575 кн. Всеслав Полоцкий напал на Новгород и пограбил св. Софию: «Приде Всеслав и възъя Новъгород, с женами и с детьми; и колоколы съима у святыя Софие. О велика бѣше беда в час тѣи! и понекадила съима» (*Новгородская I: 17*). Вскоре, по «Повести временных лет», князья Изяслав и Святослав позвали его, поцеловали крест, что не сотворят ему зла, но преступили крестное целование, увезли в Киев и засадили в порубь. В Киеве Всеслав оказался под особым покровительством креста: в день Крестовоздвижения он взмолился кресту и «Бог показа силу креста» — Всеслав был освобожден. В «Повести временных лет» за этим следует обширная похвала кресту (*Ипатьевская лет.:* стб. 161—162). Всеслав на несколько месяцев захватил великокняжескую власть в Киеве, потом был изгнан. Позже, еще через год, по новго-

родским известиям, князь Глеб с новгородцами в битве победил Всеслава, затем в Новгородской I следует таинственное известие: «А на заутрие обретесе крест честный Володимирь у святей Софии Новогороде, при епископе Федоре» (*Новгородская I: 17*). В Софийской I это известие расширено, возможно, просто для того, чтобы внести в него больше ясности: «А заутра обретесе крест князя Владимирера в святой Софеи на полатах, егоже взял бе князь Всеслав ратию в святей Софеи» (*Софийская I: 143*). Выше, в известии о разграблении Софии Всеславом не сообщалось о том, что он увез крест. Таким образом, из ряда киевских и новгородских летописных известий, соединившихся несколько веков спустя в единую историю в Софийской I, следует, что Всеслав, ограбив св. Софию Новгородскую, оказался на некоторое время под покровительством креста, что дало ему возможность даже захватить власть в Киеве, но последовавшее затем поражение его, утрата им всего захваченного символически представлено как возвращение креста в св. Софию¹⁷.

Единство св. Софии и креста выражено в специальной формуле новгородских летописей, являющейся в известиях о нарушении крестоцелований, но и не только в них: «Нъ Богом диявол поправан бысть и святою Софиею, крест възвеличян бысть» (*Новгородская I: 59*). «Богом и святою Софиею крест възвеличян бысть» (там же, с. 60); «Но честнаго креста сила и святою Софии всегда низлагаеть неправду имеющих» (там же, с. 83).

Культ церкви св. Софии в Новгороде, каким он является в новгородской древнейшей летописи и последующих, далеко превосходит любое другое почитание храмов, описанное в русских источниках. Св. София — священная середина новгородской земли, и некоторым образом тождественна ей: «нъ кьде святая София, ту Новгород...» (*Новгородская I: 55*). Новгород — «место святой Софы» (с. 83). Св. София всегда в памяти и на языке у новгородцев. Ссорясь с князем Ярославом в 1270 году, они говорят ему: «Княже, сдумал еси на святую Софью; поеди, ать изьмрем честно за святую Софью; у нас князя нетуть, но Бог и правда и святая Софья, а тебе не хотим» (с. 89).

Сила заступничества, покровительства этой церкви людям так же велика, как сила святых, самого Бога, Богородицы: «оправивься Богом и святою Софиею» (с. 60), «Божиею помочью и святяя София» (с. 64). Ей Новгород обязан спасением от татар в 1238 году: «Новгород же заступи Бог и святая великая и зборная астолюская церкы святая Софья и святяи Кюрил и святых правоверных архиепископ молитва и благоверных князи и преподобных черноризец...» (с. 76). Князь Александр победил на Неве «силою святяя Софья и молитвами владычица наша Богородица и приснодевица Мария» (с. 77).

Несколько позже, уже в эпоху катастроф конца XV—XVI вв., идея центра приняла в Новгороде форму легенды о Спасовом образе в куполе святой Софии: под 6553 годом (год основания св. Софии кн. Владимиром и

еп. Лукой — в тех летописях, которые не принимают версию о Иакиме Корсунянине) Новгородская III летопись сообщает: «И устроив церковь приведоша иконных писцев из Царяграда, и начаша подписывати во главе, и написаша образ Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа со благословящею рукою. Во утрии день виде епископ Лука образ Господень написан не благословящею рукою, иконописцы же писаша по три утра, и на четвертое утро глас бысть от образа Господня иконным писцем глаголющъ: писари, писари, о писари! не пишете мя благословящею рукою, напишите мя сжатою рукою, аз бо в сей руке моей сей Великий Новгород держу; а когда сия рука моя распространится, тогда будет граду сему скончание» (*Новгородская III*: 211). Священная середина Новгородской земли — Спасов кулак в куполе св. Софии. Этим символом выражен мужественный дух Новгорода и обозначена его судьба.

Таким образом, новгородская земля является в источниках существующей вокруг священного центра, пронизанной его благотворной энергией в несравнимо большей степени, чем какая-либо другая из русских земель. Сама идея священной середины оказывается наиболее дорогой именно для новгородцев, именно они в наибольшей степени воспроизводят идеальную иерусалимско-царьградскую модель пространства с великим Господским храмом и крестом в центре. Здесь уместно вспомнить, что особенно восхищавшиеся константинопольской Софией паломники были преимущественно новгородского происхождения.

По-видимому, Новгород больше, чем какой-либо другой русский город, оплакивал гибель Царьграда-Иерусалима, поскольку более, чем какой-либо другой город, ощущал свою преемственную связь с Иерусалимом-Царьградом⁶.

Иерусалимская тема в конце XV — начале XVI вв. в связи с падением Царьграда и Новгорода

В это время весьма активизировалась тема судьбы и гибели Иерусалима и получили особенное распространение памятники, с нею связанные. История Иудейской войны Иосифа Флавия, примыкающие к ней фрагменты о иерусалимских пленях, о гибели и возрождении и новой гибели иерусалимского храма в сочетании с текстом Рыдания Иоанна Евгенника о гибели Великого града (Константинополь здесь возводился к своему прообразу — Иерусалиму) соединялись (возможно, в Новгороде) в сборники, занимавшие важные позиции в русской книжности конца XV—XVI вв. (о них см. *Мещерский 1953: 1958*). Чрезвычайное развитие иерусалимской темы определяло особенности новой хронографии. Н. А. Мещерский, исследователь этой темы, отмечал мнение о связи многих подобных источников с кругами жидовствующих; существуют даже предположения, что история Иосифа была переведена жидовствующими. Мещерский отверг эти мнения исходя из того, что и хронографы с иерусалимской темой, писанные извест-

ным «жидовствующим» Иваном Черным, и другие тексты, к ней же относящиеся, — никак не еретические. Но можно рассуждать иначе: во-первых, еретики не обязательно должны читать и распространять только еретические книги, во-вторых, четко разработанное еретическое учение вообще не существовало, оно не могло иметь место там, где исторически не существовало четко сформулированного богословия. Речь может идти только о некоторых настроениях, брожениях в умах, трудно поддающихся определению. Они были отчасти несомненно обусловлены гибелью Иерусалима-Царьграда, приближением конца 7-го тысячелетия, обострившимся чувством истории, что неизбежно в восточно-христианском мире приводило к повышению роли Ветхого Завета.

Жидовствовали, по версии обличителей, важнейшие представители новгородского духовенства, среди прочих сам протопоп св. Софии, более того, ересь распространялась из Новгорода как зараза — жидовствовали протопоп Успенского и Благовещенского соборов в московском Кремле, выехавшие из Новгорода. Борцы с ересью в некоторый период обвиняли в жидовствовании почти всех, в том числе и митрополита Зосиму, тень падала и на великого князя Московского. Силясь понять происходящее в умах своих современников, архиепископ Геннадий и Иосиф Волоцкий применили в конечном счете весь набор обвинений, полагающихся в борьбе с еретичеством: и в антиринитаризме, и в иконоборчестве, и в отвержении церковной иерархии и пр. и пр., так что образ ереси оказался лишенным конкретности, ни с чем не сообразным, но тема жидовствования присутствовала на всех этапах борьбы и, видимо, была наиболее обоснованной.

Основные в идеологическом отношении сочинения московской книжности второй половины XV века пронизаны упоминаниями о судьбах Израиля и соответствующими ветхозаветными отсылками. Таких отсылок всегда было много в текстах с историческим содержанием, но теперь их концентрация заметно усилилась. В послании великому князю на Угру ростовского архиепископа Вассиана настойчиво повторяется напоминание о сынах Израилевых, которых Бог освобождал из пленов, спасал за их «истинное покаяние». По ощущению Вассиана «мы — Новый Израиль» (*Послание на Угру: 532—534*).

С активизацией иерусалимской темы, ветхозаветных исторических моделей усиливалась обычная (упоминавшаяся выше) двойственность в отношении к ветхозаветному наследию. По-видимому, в России второй половины XV века исторический подход к Ветхому Завету временно возобладал над отношением к нему как совокупности идеальных образцов, что выразилось, среди прочего, в эксцессах «жидовствования» и «антижидовствования».

В ключевом памятнике эпохи — в Изложении пасхаии митрополита Зосимы — подчеркивалась линия преемственности от Иерусалима через Константинополь к Киевской Руси и к Москве. Так было, по наблюдениям новейшего исследователя, в первоначальных списках, затем «Иерусалим» был заменен на «Рим» (*Тихонюк 1986*). Заменявшие, наверное, боролись с

неосторожностью Зосимы: в период падения Иерусалима-Царьграда опасно было слишком склоняться к иерусалимской модели, лучше было опереться на эсхатологическую идею Римского царства — последнего на земле до конца времен”.

Соответственно, в Великороссии во второй половине XV века погибший Царьград оказался разделившим судьбу ветхого Иерусалима, плач о Царьграде вписывается в контекст исторических повествований о падении Иерусалима. С московской точки зрения Царьград пал из-за отречения от истинного христианства, то есть вследствие Флорентийской унии. Падение Новгорода под пятой великого князя Московского само по себе избличало, с московской позиции, вероотступничество Новгорода и его следование путями ветхого Иерусалима. Всё это было запечатлено в московских повестях о падении Новгорода и в примыкающем к ним по взгляду на вещи тексте — «Словеса избранные...» (Эта повесть вошла в Софийскую I и II, в Новгородскую IV по списку Дубровского и другие летописи).

Автор «Словес избранных...», как и прочие авторы повестей, различает Иерусалим — образ литургический и эсхатологический, Новый Израиль, и Иерусалим-Израиль как образ исторический, как гибнущий народ. В связи с усмирением Новгорода Москвой сказано словами Исайи: «От Сиона убо изыдет закон, и слово Господне от Иерусалима». Новгородцы называются отступниками, которые применились к латынам «якоже древние Израильтяне» (*Новгородская IV: 499—500*). Словами ветхозаветных пророков «Словеса» клеймят гордых сынов Израйлевых, непокорных Господу — новгородцев. Великий князь идет на них как древний Навуходоносор, по пророчеству Иеремии, «великая гроза и великая страсть, за их к Латыном отступление и за их неправду» (*Новгородская IV: 507*). «Отступление к латыном» означает здесь намерение Новгорода передать свою архиепископию под руку Киевской митрополии, удалившись таким образом от Москвы, при этом никакое сближение с католиками не имелось в виду.

Идея представить Новгород отступившим к латинству не удержалась. Гораздо более осмысленно и, возможно, искренне, было ощущение, первым охватившее нового новгородского архиепископа, московского ставленника Геннадия, что новгородцы впали в жидовство. Как же иначе, если их судьба совпадала с иудейской?

Основания для подобных ощущений давали какие-то новгородцы, слишком сильно погруженные в переживание ветхозаветной истории.

Первые попытки архиепископа Геннадия представить образ новгородской ереси жидовствующих — в послании епископу Прохору Сарскому 1487 года — касаются пока только каких-то молитв «по-жидовски» и исчисления лет в иудейской манере. Согласно доносу, некие отступники расчисляли ход истории так, что роковым оказывался момент когда «конечное и последнее пленение градное и жидовское бысть» (*Казакова, Лурье 1955: 311*) — то есть падение Иерусалима при римском императоре Адриане. «И оттоле до сих мест 400 лет да 1000 в гнев Божии пребывают».

Отметим два интересных для нас элемента в составе Просветителя Иосифа Волоцкого — позднего, уже совершенно разработанного собрания поучений против «жидовствующих». В рукописях в качестве введения может служить «Повесть о взятии Царьграда турками»²⁸ — история падения великого города, наказанного за помрачение веры. В Просветителе же в качестве ключевой выделена фигура «жидовина» Схари, который якобы пришел из Киева в Новгород вместе с посольством Михаила Олельковича²⁹, и положил основание ереси, заразив «жидовствованием» новгородское духовенство (Казакова. *Лурье* 1955: 468—469). Так намечаются контуры единого царьградско-киевско-новгородского мира, не сберегшего чистоту веры и наказанного, как древний Иерусалим.

Посвящение Софийских церквей Богоматери

Интересно, что фраза, возвышающая Успенский собор до роли солнца православной вселенной, впервые запечатлена в послании Иосифа Волоцкого против жидовствующих.

Новгородская София в конце XV века, уже после разгрома Новгорода великим князем Московским и в самый период борьбы с «жидовствующими», приняла своим престольным праздником Успение Богоматери. С XVI века сохранилось специальное повествование об этом событии: «Геннадий же архиепископ премысли един от двоюнадесять праздников, праздновати повеле Успение Богородицы. Прежде же всего вси дванадесят владычных праздников по древнему преданию в храм святыя Софии многочисленным схождением совершашеся светле, и сия убо слышах в Новеграде от мужей состаревшихся, якоже и в Киеве от начала и до ныне по уставом, древле преданным, совершают» (Филимонов 1874: 4, приложение). Г. В. Флоровский, комментирующий это сказание, отмечает, что причин, подвигнувших Геннадия на принятие этого решения нам не узнать. Однако он предполагает тут московское влияние, поскольку Геннадий был ставленником Москвы (Флоровский 1932: 488—489).

С XVII века, со времени, вероятно, Петра Могилы, занимавшегося устройством церковной жизни в Киеве, престольным праздником Софии Киевской стал праздник Рождества Богоматери. Как объясняли исследователи, «Центральный придел или алтарь теперь посвящен празднику Рождества Богородицы. Храмовое празднество поэтому положено на 8 сентября» (Айналов. *Редин* 1889: 8). Конкретные обстоятельства перепосвящения Софийского собора Богоматери были в Киеве совсем другими, чем в Новгороде. Здесь была сфера значительного католического влияния, а католическая церковь допускает понимание Софии как Девы Марии. Киевская соборная икона св. Софии — выражено западного, барочного типа, изображает Деву Марию.

Оба перепосвящения софийских церквей в самом обобщенном смысле были связаны с возрастающим в ходе веков значением Богородицы, с другой стороны, — с упадком греческого православия.

Но конкретно перепосвящение Новгородской Софии Успению, совершенное Геннадием, вероятно, справедливо было бы понимать как акт подчинения Москве. Из источников видно, что Москва рассматривала строительство Успенских церквей или следование образу Успенского собора как политически отмеченный акт. Так после взятия Смоленска московским великим князем в знак подчинения Смоленска Москве был воздвигнут Смоленский собор Новодевичьего монастыря, который должен был повторять собой в уменьшенном виде отнюдь не собор Смоленска, а московский Успенский собор (*Ильин 1973: 40—41*).

В легенде Новгородской III летописи создание церкви Успения значится в ряду событий связанных с роковым и грозным для Новгорода рождением Ивана IV: «В 6 час ноши, бысть гром и молния, туча и ветер зело страшен, яко мнети всей земли поколебатися от основания; и в ту ночь родися у великаго князя Василия Ивановича всея Росии сын, Богом дарованный, во святом крещении нареченный Иоанн, еже есть Усекновение честныя главы Иоанна Предтечи <...> В ту же ночь, в настоящий час рождения его, слит был колокол ко святей Софии благовестник, весом полтретьяста пудов, вельми велик, яко такова величеством не бывало в Великом Новеграде, и во всей Новгородской области, яко страшной трубе гласящи. <в следующем году 7039> Поставиша церковь древяну Успения пресвятыя Богородицы, да у ней же придел святаго Иоанна Предтечи Усекновение честныя главы, в Каменном граде детинце, повелением великаго князя Василия Иоанновича всея Росии и сына его великаго князя Иоанна Васильевича, во имя его освящена бысть августа в 26 день» (*Новгородская III: 248*). Здесь замечательно сращение противоположных оценок: колокол в соответствии с положенной формулой «благовестник», а действительно «страшная труба» — голос гибели; еще более замечательно утверждение, что церковь Успения освящена во имя Ивана Грозного, то есть в некотором роде отождествление грозного государства и церкви, манифестирующей идею государственного центра.

Священная топография Московского царства, то есть православного мира, к середине XVI века казалась сложившейся навеки, что запечатлено в послании Филофея:

Мала некая словеса наречем о нынешнем православном царстве пресветлейшаго и высокостолнейшаго государя нашего, яко во всей поднебесней единого христианом царя и бровдодржателя святых Божиих престол святыя вселенския апостольския церкви, яко есть в богоспасенном граде Москве святого и славнаго Успения пречистыя Богородица, яко едина в вселенной паче солища светится (*Идея Рима: 147*).

Но иерусалимская пространственная модель не уходила и не могла уйти из жизни Московского царства хотя бы потому, что она оставалась осново-

полагающей в литургии, в церковном Предании, она воспроизводилась в пространстве церкви.

Последнее время благодаря чрезвычайно возросшему интересу к истории христианских символических значений и, в частности, к теме Иерусалима в русской культуре, появился ряд исследований о попытках пересоздать середину московской православной земли по иерусалимскому принципу. Материалом для таких трудов служат перешедший из Новгорода в Москву обряд шествия на ослати, актуализирующий идею входа в Иерусалим, строительство Лобного места; планы Бориса Годунова (он заказывает драгоценный крест с частями крестного древа и намеревается перестроить центр Московского Кремля, возведя в нем храм Святая Святых); сюда же относятся строительные предпрятия патриарха Никона². Все эти попытки, как бы ни было разнообразно их происхождение и значение, указывают на некоторую нестабильность имевшейся ситуации. Православный мир с Успенским собором посредине, при всей серьезности, исторической обоснованности и глубине традиций русского почитания Успенских церквей, оказывался неустойчивым в силу несоответствия его единственному имевшемуся образцу устройства середины христианского мира — Иерусалимско-Царьградскому.

На сомнения подобного рода указывает, вероятно, заключительный стих «Голубиной книги» в редакции, принадлежащей сборнику Кириши Данилова:

Почему Иерусалим всем градам отец?
Потому Ерусалим всем градам отец,
Что распят был в нем Исус Христос,
Исус Христос, сам небесной царь,
Опречь царства Московскаго

Кириша Данилов: 212—213.

Итак, схематизируя: в русских землях до конца XV века существовало две традиции восприятия Церкви. Одна в большей степени ощущала Церковь как Тело Христово и в акте создания храма Премудростью акцентировала образ Премудрости-Христа. Вторая воспринимала Церковь как Богородицу, утробу, вместившую Христа, защиту, ограду; в стихе «Премудрость созда себе дом» эта традиция сосредотачивала внимание на образе Дома-Богородицы.

Первая, Новгородская, создала глубокий культ храма св. Софии. Вторая, восходившая к древнему Киеву и развивавшаяся в Северо-Восточной и затем Московской Руси, почитала прежде всего богородичные церкви. Особое поклонение св. Софии как церкви церквей подразумевает большую обращенность к иерусалимскому прообразу, чем почитание церкви Успения. С этим связана вообще большая актуальность для Новгорода ветхозаветных исторических образов. Земля св. Софии в большей степени Иерусалим, чем земля Богородицы. Это способствовало, в частности, возникновению темы «жидовствования» применительно к новгородцам в период падения Новгорода.

С победой второй традиции новгородская св. София была перепосвящена Успению.

Бросив взгляд на последующую историю, увидим, что в XVI—XVII вв происходит взаимопересечение этих двух традиций. Понятия о Премудрости-Христе, Церкви, церкви как здания, Богоматери напряженно обдумываются и смешиваются, что видно особенно хорошо в службе св. Софии XVII в. В дальнейшем, в новой русской софиологии, побеждает вторая традиция: Премудрость — Церковь — Богоматерь мыслится как единый образ.

Примечания

- ¹ Об идее священного центра-середины и о символах центра см.: *Guénon 1931; 1994*, здесь особенно раздел: *Simboli del centro e del mondo*.
- ² Как показывает А. Архипов, паломники воспринимают пространство Святой земли в связи с символическим пространством литургии (*Архипов 1982*).
- ³ См. например, в летописце XVII века о помрачении мира в начале и плач митрополита Дионисия над гробом царя Ивана Васильевича в конце: «Где святый град Иеросалим, в нем же живоносный гроб Христа, Бога нашего?», — в конце: «Где град Иеросалим, где древо животворящего креста, где государь наш царь и великий князь Иван Васильевич всеа Руси? Не вую бо ничто же о сих...» (*Буганов, Корещкий 1971*).
- ⁴ Такое сравнение, впрочем, оказывается возможным в XVI веке, особенно в эпоху Бориса Годунова, намеревавшегося построить в Кремле Святая Святых (*Ильин 1951; Баталов, Вятчина 1988*).
- ⁵ *Хождения: 81. Majeska* в своих содержательных комментариях к текстам русских «хождений» видит в этом сообщении паломника некоторую неувязку (*Majeska 1984: 222*).
- ⁶ По мнению Д. С. Лихачева, весьма существенному, история спасения Царьграда от русов с помощью ривы Богородицы отчасти способствовала тому, что русские после крещения стали особенно почитать Успение Богоматери (*Лихачев 1985*).
- ⁷ О градоващитной семантике Успенских храмов говорит Д. С. Лихачев в своей работе, посвященной Успенским церквям на Руси (*Лихачев 1985*).
- ⁸ *Soathalem 1954*. Эта диссертация рассматривает только латинские тексты, нам не удалось найти соответствующее исследование восточной традиции, но полагаем, что полученные выводы хотя бы до некоторой степени значимы и для нее.
- ⁹ Следует иметь в виду, что в древности большие храмы, Господские и Богородичные, как византийские, так и русские, имели храмовый праздник в день освящения или обихвления храма. В Софии константинопольской праздник обновления совершался накануне Рождества. Нельзя сказать, чтобы Рождество было престольным праздником Св. Софии, но эта близость была значимой. В Киевской Софии праздновалась годовщина освящения 4 ноября — день, не тяготеющий ни к какому крупному церковному празднику.
- ¹⁰ О празднике и о месте его в религиозно-исторических представлениях Московского периода подробно см. *Плюханова 1995: 23—62*.
- ¹¹ С этим связаны, как нам кажется, те несколько случаев наименования Софийской церкви домом Богородицы, о которых ведутся споры. Они привлекают особенное внимание, потому что служат для обсуждения важнейших софиологических проблем XX века. На них отчасти опирается идея об отождествлении в Древней Руси Премудрости с Богородицей, имевшая вес в период расцвета русской софиологии, то есть в эпоху от Владимира Соловьёва до Сергея Булгакова, и сохраняющая влияние до сих пор.

Споры об этих случаях могут продолжаться, но вряд ли на них удастся основать богословские реконструкции, они для этого недостаточно значимы. Например, в тексте молитвы на новгородских софийских вратах Василия Каалки сказано, что церковь — Богородицы. Но, по Лазареву, ворота вообще время от времени перевешивались и в момент содания надписи могли находиться при Богородичном приделе или какой-нибудь малой Богородичной церкви, примыкавшей к Софии. Подобные примеры могут означать, что церковь Софии именуется домом Богородицы, но не означают, что София Премудрость Божия отождествляется с Богородицей.

Иногда в качестве исторического факта берутся за основу ошибочные сведения, будто в Софийском соборе в Новгороде престольным праздником изначально был день Успения Богородицы, а, соответственно, в Киевской Софии — день Рождества Богородицы (перепосвящение в Новгороде произошло в конце XV века, в Киеве — в XVII в.). На этих сведениях основывались как труды Флоренского (*Флоренский 1914: 389*) о древнерусской софиологии, так и доклад Б. А. Успенского на конференции «София: русская и европейская идея» (Рим, март 1996). Присоединяемся к историкам Амману, Флоровскому, Лазареву, по наблюдениям которых сближения образа Премудрости с образом Богородицы в Киевской Руси, а также и позже — до конца XV века нет (*Лазарев 1960: 21; Амман 1938; Флоровский 1932*). Могли возникнуть особые размышления о Премудрости, о Слове, но традиция их не сохраняла. Не было ни особых сложностей, ни особой путаницы, поскольку не было богословия Премудрости. С конца XV века, после перепосвящения новгородской Софии Успению, эти проблемы начинают возникать.

¹² В современной русской культурологии получила особое развитие «семиотика храмоустроительства», которая склонна приравнивать к высказыванию, интерпретировать как значимый текст непосредственно храм, дату его основания и освящения, его архитектурные особенности. Это опасно делать не имея опоры в параллельных по времени письменных текстах, собственно высказываниях. Так близкая нашей теме статья К. К. Аментьева о Софии Киевской (*Аментьев 1995*) принимает за основной значимый момент дату освящения Софии 11 мая, пренебрегая, впрочем, указанием на год (время кн. Ольги) и полагая псковский Апостол «древнейшим». Затем создание и освящение Софии при кн. Ярославе (впрочем, как известно из древних источников, праадновавшееся 4 ноября) и слово митрополита Иларiona помещаются в контекст византийских обрядов 11 мая. В результате получается самоописание исследовательской врудницы.

¹³ См. *Лидов 1989, Лидов 1994*. Тема церкви как таковой развивается в композиции «Причащение апостолов» в алтарной абсиде, где Христос предстает священником, совершающим Евхаристию. С ней же связан образ Христа в облачении архиерея, освящающего церковь, в медальоне над восточной предалтарной аркой (*Лидов 1994: 188*). По сторонам этого медальона представлены Соломон и Давид — строители ветховатенного храма, со свитками в руках. На свитках помещены наиболее ценные ветховатенные тексты, связуемые с идеей церкви — у Соломона 1 стих IX главы из Книги Притчей Соломоновых: «Премудрость совада себе дом»; у Давида стих из 44 псалма.

¹⁴ Д. С. Лихачев указывает на чудо Печерской церкви, поднявшейся на воздух, как на особо важное для понимания смысла русских Успенских храмов (*Лихачев 1985*).

¹⁵ По равсказаниям В. Г. Брюсовой — 13 сентября (*Брюсова 1974*).

¹⁶ Лазарев отмечает, что иконографический сюжет «Воздвижение креста» был особенно любим новгородцами и, возможно, вообще впервые появился на русской земле именно в Новгороде (*Лазарев 1968: 30*).

¹⁷ Отметим, что в Полоцке несколько позже, по-видимому, в начале XII века тоже была построена св. София, третья в Русской земле. О ней сказано в западнорусских летописях.

сах, что она была построена князем Кийвичилом, нареченным Борисом, — и ничего более. Западнорусские летописи, католически ориентированные, весьма смутно помнят православные периоды истории Полоцка. Киевское и новгородское летописание вообще не имеет в виду полоцкую св. Софию. Возможно, что Всеслав, выступавший по отношению к Киеву и Новгороду с позиций соответствующих летописей как равбойник-анархист, реализовал в своих равбойных нападениях какие-то специальные полоцкие претензии, невосприятые современниками и совершенно забытые летописцами.

⁸⁶ М. В. Рождественская в новейшей статье в связи с легендой о владыке Иоанне, летавшем на бесе в Иерусалим, и Посланием Василия Калкии о рае открывает тему Новгорода в его специальном отношении к Иерусалиму (*Рождественская 1994: 13*).

⁸⁷ Здесь опираемся на положение об антиномии Рим — Иерусалим в московский период, данное в § 2 классической статьи Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского (*Лотман, Успенский 1976*) и получившее затем развитие в работах Б. А. Успенского, новейшая из которых как раз посвящена в основном интерпретации замены в «Изложении пасхалии» имени «Иерусалим» на «Рим» (*Успенский 1996*). Отдавая себе отчет во влиянии на наш ход мысли всей указанной серии работ, не можем однако согласиться с данными уже в первой работе и сохраненным в последней пониманием идеи Рима как светской, имперской. Ср.: «Замена выражения „новый Иерусалим“, на „новый Рим“ <...> отражает, возможно, различие во взглядах Зосимы и Симеона на отношения между духовной и светской властью, между священством и царством...»; далее: «Иерусалим и Рим обозначают таким образом две разные перспективы — Божественную и человеческую — которые соответствуют двум пониманием царства: как Царства Небесного (Отца и Сына и Святого Духа) и как царства земного (христианской империи)» (*Успенский 1996: 91, 94*). Как нам представляется, в византийско-славянском православном мире, особенно в полюдную эпоху его существования, вообще не могло быть чисто светской имперской идеи. Римская идея религиозна как и иерусалимская, ко времени Зосимы она давно уже принадлежит церковному Преданию, эсхатологии. Соотношение этих идей чрезвычайно сложно и не может быть описано только как дуальная модель. В частности, для анализа этого соотношения должна учитываться роль ветхозаветной ретроспективы, большая ими меньшая литургическая или религиозно-историческая ориентированность образов в их равных употреблениях и пр. В случае с заменой в «Изложении пасхалии» вывала Царьграда и на фоне споров о конце времен, в этот момент она могла иметь оттенок неблагоприятия: Иерусалим мог погибать в ходе времени, Римское же царство, по эсхатологическому учению, должно было длиться до конца времен.

⁸⁸ Так, например, в рукописи ОР РГБ, Троицкое собрание, ф. 304, № 187, — Иосифа Волоколамского Провсвитель с прибавлением. 20-е г. XVI в., л. 120б — 53.

⁸⁹ То есть, по московской версии, в момент попытки Новгорода установить связь с Киевской митрополией. О присутствии «жидовина» в посольстве говорят и предшествующие «Провсвителью» источники.

⁹⁰ Основные работы на эту тему: Ильин 1951; Баталов, Вячанина 1988. Об этом же *Успенский 1996: 98—102*, кроме указанной Успенским литературы см. сборники: Иерусалим в русской культуре. Сост. А. Л. Баталов и А. М. Лидов. М., 1994; Восточно-христианский храм: Литургия и искусство. Ред.-сост. А. М. Лидов; особенно статьи А. Л. Баталова и И. Л. Бусевой-Давыдовой.

Литература

- Аверинцев 1972* — **Аверинцев С. С.** К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // *Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси.* М., 1972. С. 25–49.
- Агентьев 1995* — **Агентьев К. К.** Мозаики киевской св. Софии и «Слово» митрополита Илариона в византийском литургическом контексте // *Византизмороссия.* Т. 1. СПб., 1995. С. 75–94.
- Айналов. Редиз 1889* — **Айналов Д., Е. Редиз.** Киево-Софийский собор: Исследование мозаической и фресковой живописи. СПб., 1889.
- Архипов 1982* — **Архипов А.** О происхождении древнерусских хождений // *Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 576.* 1982 (=Труды по знаковым системам. XV). С. 103–109.
- Баталов 1994* — **Баталов А. Л.** Гроб Господень в замысле «Святая Святых» Бориса Годунова // *Иерусалим в русской культуре.* Сост. А. Баталов, А. Лидов. М., 1994. С. 154–173.
- Баталов. Вятчанина 1988* — **Баталов А. Л., Т. Н. Вятчанина.** Об идейном значении и интерпретации иерусалимского образа в русской архитектуре XVI–XVII вв. // *Архитектурное наследие.* М., 1988. Вып. 36.
- Брюсова 1974* — **Брюсова В. Г.** О времени освящения Новгородской Софии // *Культура средневековой Руси.* Л., 1974.
- Брюсова 1977* — **Брюсова В. Г.** Толкование на IX прыгчу Соломона в Изборнике 1073 г. // *Изборник Святослава 1073 г.* М., 1977. С. 292–306.
- Буганов, Корещкий 1971* — **Буганов В. И., В. И. Корещкий.** Неизвестный московский летописец XVII века из музейного собрания ГБЛ // *Записки Рукописного отдела ГБЛ.* М., 1971.
- Бусева-Давыдова 1994* — **Бусева-Давыдова И. Л.** Об идейном замысле «Нового Иерусалима» патриарха Никона // *Иерусалим в русской культуре.* Сост. А. Баталов, А. Лидов. М., 1994. С. 174–181.
- Бусева-Давыдова 1994а* — **Бусева-Давыдова И. Л.** Литургические толкования и предствления о символике храма в Древней Руси // *Востоочно-христианский храм: Литургия и искусство.* Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994.
- Гёру, Буслев 1859* — **Гёру К. К., Ф. И. Буслев.** Сказание о создании величия Божия церкви св. Софии в Константинополе // *Летописи русской литературы и древностей.* Изд. Ник. Тихомировым. Т. 2 М., 1959.
- Духовные стихи* — Голубинная книга: Русские народные духовные стихи XI–XIX веков. Сост. Л. Ф. Солощенко, Ю. С. Прокошви. М., 1991.
- Западнорусские летописи* — Полное собрание русских летописей. Т. 17: Западнорусские летописи. СПб., 1907.
- Иларион* — **Иларион, митрополит.** Слово о законе и Благодати // *Памятники литературы древней Руси.* XVII век. Книга третья. М., 1994.
- Идея Рима* — *Идея Рима в Москве XV–XVI века: Источники по истории русской общественной мысли.* М., 1989.
- Ильин 1951* — **Ильин М. А.** Проект перестройки центра Московского Кремля при Борисе Годунове // *Сообщения Института истории искусств.* М.; Л., 1951. Вып. 1. С. 79–83.

- Ильин 1966* — Каменная летопись Московской Руси. М., 1966.
- Ильин 1973* — Москва: Памятники архитектуры XIV—XVII веков (текст М. Ильина). М., 1973.
- Ипатьевская лет.* — Полное собрание русских летописей. Т. 2. Изд. 2. СПб, 1908.
- Кавакова, Лурье 1955* — **Кавакова Н. А., Я. С. Лурье.** Антифеодальные еретические движения на Руси IV — начала XVI в. М.; Л., 1955.
- Кирилл* — **Кирилл, архиеп. Иерусалимский.** Поучения огласительные и тайноводственные. М., 1991.
- Кирпичников 1888* — **Кирпичников А. И.** Успенне Богородицы в легенде и в искусстве // Труды VI археологического съезда в Одессе, 1884. Т. 2. Одесса, 1888. С. 191—249.
- Кириша Данилов* — Древние российские стихотворения собранные Киршею Даниловым. М., 1977.
- Кондаков 1914—1915* — **Кондаков Н. П.** Иконография Богоматери. Т. I—II. СПб., 1914—1915.
- Лавров 1899* — **Лавров П. А.** Апокрифические тексты // Сборник ОРЯС. Т. LXVII. № 3. 1899.
- Лазарев 1960* — **Лазарев В. Н.** Мозаики Софии Киевской. М., 1960.
- Лазарев 1968* — **Лазарев В. Н.** О росписи Софии Новгородской. Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 7—62.
- Лазарев 1970* — **Лазарев В. Н.** Васильевские врата 1336 года // Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М., 1970. С. 170—215.
- Лидов 1989* — **Лидов А. М.** Образ Христа-архидиакона в иконографической программе Софии Охридской // Византия и Русь. М., 1989. С. 65—90.
- Лидов 1994* — **Лидов А. М.** Христос-священник в иконографических программах XI—XII вв. // Византийский временник. 55/80. 1994. С. 187—193.
- Лихачев 1985* — **Лихачев Д. С.** Градозащитная семантика Успенских храмов на Руси. Успенский собор Московского Кремля. М., 1985. С. 17—23.
- Ловягин 1861* — Богослужебные каноны на славянском и русском языках. Изд. Евгр. Ловягин. СПб., 1861.
- Лотман, Успенский 1976* — **Лотман Ю. М., Б. А. Успенский.** Отзвуки концепции «Москва — Третий Рим» в идеологии Петра Первого // Культурное наследие Древней Руси: Истоки. Стаиовление. Традиции. М., 1976. С. 238—249.
- Мачинский 1981* — **Мачинский Д. А.** Дунай русского фольклора на фоне восточно-славянской истории и мифологии // Русский Север. 1981. С. 110—171.
- Мейендорф 1990* — **Мейендорф И.** Византия и Московская Русь: Очерки по истории церковных и культурных связей в XIV веке. Paris, 1990.
- Мещерский 1953* — **Мещерский Н. А.** «Рыдание» Иоанна Евгеника и его древнерусской перевод // Византийский временник. 1953. Т. 7. С. 72—86.
- Мещерский 1958* — **Мещерский Н. А.** История Иудейской войны Иосифа Флавия в древнерусском переводе. М.; Л., 1958.
- Никольский 1892* — **Никольский Н.** О литературных трудах митрополита Климента Смолятича, писателя XII века. СПб., 1892.

- Никольский 1906* — **Никольский А.** София Премудрость Божия: Новгородская редакция службы св. Софии // Вестник археологии и истории, изд. юмп. Археологическим ин-том. Вып. XVII. СПб., 1906. С. 69—102.
- Новгородская I* — Новгородская I летопись старшего и младшего изводов. М.; Л., 1950.
- Новгородская III* — Полное собрание русских летописей. Т. III: Новгородские летописи. СПб., 1841.
- Новгородская IV* — Полное собрание русских летописей. Изд. 2. Т. IV: Новгородская IV летопись. Вып. 3: Список Дубровского. Л., 1929.
- Петрухин 1995* — **Петрухин В. Я.** Начало этнокультурной истории Руси IX—XI веков. М., 1995.
- Плюханова 1995* — **Плюханова М.** Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995.
- Повесть града Иерусалима* — Повесть града Иерусалима (Иерусалимская Беседа) // Памятники старинной русской литературы. Изд. Г. Кушелевым-Безбородко. Вып. 2. СПб., 1860. С. 307—308.
- Повесть о вятичи Царьграда* — Повесть о вятичи Царьграда турками в 1453 году // Памятники литературы Древней Руси: Вторая половина XV века. М., 1982. С. 216—267.
- Послание на Угру* — Послание на Угру Вассиана Рыло // Памятники литературы Древней Руси: Вторая половина XV века. М., 1982. С. 522—537.
- Приселков 1913* — **Приселков М. Д.** Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси X—XII вв. СПб., 1913.
- Раппопорт 1986* — **Раппопорт П. А.** Зодчество древней Руси. Л., 1986.
- Рождественская 1994* — **Рождественская М. В.** Образ святой земли в древнерусской литературе // Иерусалим в русской культуре. Сост. А. Баталов, А. Лидов. М., 1994.
- Рыдание* — Законохранителя диакона Евгеника рыдание о запустении великого града // Рукописный сборник последней четверти XV века, содержащий библейские книги и историю Иудейской войны Иосифа Флавия. Отдел рукописей РГБ, ф. 173 (Московской Духовной Академии), № 12, л. 597—603.
- Сергий I—II* — **Сергий, архим.** [Спасский]. Польный месящеслов Востока. Изд. 2. Т. 1—2. Владимир, 1899—1901.
- Сивак 1992* — **Сивак С. И.** О деревянной Софии в Новгороде // *Russija Medievalis*. Т. VII. 1. 1992. С. 9—15.
- Сказание о св. Софии* — Сказание о св. Софии царьградской. Сообщ. архим. Леонид. Памятники древней письменности. Т. LXXVIII. 1898.
- Служба* — Служба новгородской иконе Софии // Миня. Т. 12: Август. Ч. 2. М., 1989. С. 86—97.
- Софийская I* — Софийская первая летопись // Полное собрание русских летописей. Т. 5. СПб., 1851.
- Спасский 1951* — **Спасский Ф. Г.** Русское литургическое творчество. Париж, 1951.
- Степенная* — Полное собрание русских летописей. Т. 21: Книга Степенная царского родословия. СПб., 1913.
- Тихонок 1986* — **Тихонок И. А.** «Изложение пасхалии» московского митрополита Зосимы // Исследования по источниковедению истории СССР XIII—XVIII вв. М., 1986. С. 45—61.

- Толковая Палей* — Толковая Палей 1477 года. Синод. № 210. Общество любителей древней письменности. ХСIII. 1892
- Троицкая лет.* — Приселков М. Д. Троицкая летопись М.; Л., 1950.
- Успенский 1996* — Успенский Б. А. Восприятие истории в Древней Руси и доктрина «Москва — Третий Рим» // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 1. М., 1996.
- Филлимонов 1874* — Филлимонов Г. Очерки русской христианской иконографии: София Премудрость Божия // Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее. 1874. Вып. 1/3. С. 1—20, прилож.
- Флоренский 1914* — Флоренский П. Столп и утверждение Истины. М., 1914.
- Флоровский 1932* — Флоровский Г. О почитании Софии Премудрости Божией в Византии и на Руси. Труды пятого съезда русских академических организаций за границей. Ч. 1. София, 1932. С. 485—500.
- Хождения* — Книга хоженной: Записки русских путешественников XI—XV вв. Изд. Н. И. Прокофьев. М., 1984.
- Ammann 1938* — Ammann A. M. Darstellung und Deutung der Sophia im Vorpetrinischen Russland // *Orientalia Christiana Periodica*. Vol. IV. 1938. S. 120—156.
- Coathalem 1954* — Coathalem H. Le parallélisme entre la sainte Vierge et l'Eglise dans la tradition latine jusqu' à la fin du XII^{me} siècle. Romae, 1954.
- Dagron 1984* — Dagron Gilbert. Constantinople imaginaire. Paris, 1984.
- Dagron 1996* — Dagron Gilbert. Empereur et prêtre: Etude sur le «césaropapisme» bysantin. Paris, 1996.
- Daniil Egumeno 1991* — Daniil Egumeno. Itinerario in terra Santa. Introduzione, traduzione e note a cura di Marcello Garzaniti. Città nuova editrice, 1991.
- Guénon 1931* — Guénon R. Le symbolisme de la croix. Paris, 1931.
- Guénon 1994* — Guénon R. Simboli della Scienza sacra. Milano, 1994.
- Janin 1951* — Janin R. La géographie ecclésiastique de l'empire Byzantin. Part 1. Tome III: Les églises et les monastères. Paris, 1953.
- Majeska 1984* — Majeska G. P. Russian travelers to Constantinople in the XIV and XV centuries. Washington, 1984.
- Meyendorff 1959* — Meyendorff J. L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition Byzantine. Cahiers archéologiques. 1959. Vol. 10. P. 250—277.
- Milner 1994* — Milner C. Image of rightful ruler // *New Constantines: the Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th-13th Centuries*. Ed. P. Magdalino. Hampshire, 1994. P. 73—82.
- Poppe 1981* — Poppe A. The Building of the Church of St. Sophia in Kiev // *Journal of Medieval History*. 7. Amsterdam, 1981. P. 15—66.

От старой Ладоги до Екатеринослава

(место Москвы в представлениях
Екатерины II о столице империи)

Е. А. Погосян (Тарту)

Хорошо известно, что Екатерина II не любила Москвы. Такое отрицательное отношение к древней столице определялось не только ее бытовыми впечатлениями, а вполне соответствовало представлениям императрицы о роли столицы вообще в политической истории государства.

Среди бумаг Екатерины II сохранился французский отрывок, содержащий сравнительную характеристику Москвы и Санкт-Петербурга. Отрывок этот впервые был опубликован в 1872 году¹ и неоднократно перепечатывался в различных собраниях сочинений императрицы под заголовком «Размышления о Москве и Петербурге».

В начале «Размышлений» Екатерина излагает мнение своего условного оппонента — противника Петербурга. «В старину много кричали, да еще и в настоящее время часто говорится, хотя и с меньшею колкостью, — гшет она, — о построении города Петербурга <...> Говорят, и это отчасти верно, что там умерло несколько сот тысяч рабочих от цынги и других болезней <...> что *дороговизна* всех предметов с этом городе, сравнительно с дешевизною в Москве и в других областях, разоряла дворянство и проч., что местоположение было *нездорово* и неприятно, и не знаю еще что, и что это место *менее, чем Москва, подходит для господства над империей*»².

Упреки Петербургу, перечисленные здесь, были общим местом почти всякого описания новой столицы. Без них не обходился почти ни один рассказ о посещении Петербурга иностранными путешественниками. Те же упреки мы встречаем и в сочинениях русских авторов. Так, например, И. Н. Болтин, которому Екатерина покровительствовала и с сочинениями которого была знакома, в «Примечаниях на Историю древния и нынешния России г. Леклерка» писал о недостатках новой столицы: «<...> *отдаление от средоточия Государства, пошва неплодная, климат суровой, местоположение низкое и болотное, дороговизна хлеба*»³. Можно говорить о том, что Екатерина очень точно очертила признаки, которые во второй половине XVIII века определяли «репутацию» Петербурга.

Кроме того, она приводит еще один, менее распространенный довод сторонников Москвы: «Это предприятие Петра Великого похоже на предприятие Константина, который перенес в Византию престол империи и покинул Рим, причем римляне не знали, где искать свою отчизну, и, так как они не

видели более всего того, что в Риме воодушевляло их усердие и любовь к отечеству, то их доблести мало-по-малу падали и совершенно уничтожились⁴.

Таким образом, Екатерину волновали и с ее точки зрения должны были быть опровергнуты четыре главных довода в пользу Москвы: дороговизна жизни в Петербурге, его нездоровое положение, то, что он находится на границе, а не в центре империи, и отсутствие здесь памятников славного прошлого, которые бы возбуждали доблести россиян.

По поводу дороговизны императрица писала в «Рассуждениях»: «Петербург, надо сознаться, стоил много людей и денег; там дорога жизнь, но Петербург в течение 40 лет распространил в империи денег и промышленности более, нежели Москва в течение 500 лет с тех пор, как она была построена⁵.

Что касается нездорового местоположения новой столицы и римских доблестей, которых не может возбудить Петербург, то именно эти два пункта вызывают наиболее острую реакцию Екатерины. Москва для нее — «столица безделья», дворянство «принимает там тон и приемы правдоности и роскоши», в Москве у народа перед глазами больше, чем где-либо, «предметов фанатизма, как чудотворные иконы на каждом шагу, церкви, монастыри», здесь грязь в домах и «дворы грязныя болота⁶. Здесь ничто не может возбуждать «усердие и любовь к отечеству», поскольку москвичи «всегда разъезжая в карете шестерней» видят «только жалкия вещи, способныя разслабить самый замечательный гений». Более того, Москву наполняет «сброд разношерстной толпы, которая всегда готова сопротивляться доброму порядку и с незапамятных времен возмущается по малейшему поводу». Вместо преданий о героическом прошлом народа, толпа хранит «разказы об этих возмущениях и питает ими свой ум⁷. Таким образом, Москва вовсе не похожа на Рим и не только не способна, с точки зрения императрицы, пробуждать доблести, она убивает «гений» русского народа.

Показательно, что слово «разказы», использованное при характеристике Москвы, Екатерина поставила в заглавие одной из своих неоконченных комедий, которая полностью посвящена тому, как рождаются и распространяются слухи⁸ (слухи для Екатерины всегда были чертой именно московского быта и место действия этой комедии императрицы — Москва⁹).

Герои комедии «Разказы (Баба бредит, чорт ли ей верит)» — чета Собриных — выслушивают вести, которые принесла им соседка их Древкина «возвратясь с Гостиннаго двора¹⁰, от кумы Цыплиной. На рассказы Древкиной супруги реагируют по-разному. Если Собрина верит каждому ее слову и тут же додумывает за рассказчицу детали, то ее мужа интересует, как звали, например, двух генералов, которые внезапно занемогли и умерли в Смоленске, или где живет маркиз, рассказавший историю дуэли князя и графа. Словами «Не верю» заключает он свои безрезультатные расспросы и засыпает. Показательно, что большинство слухов здесь — непонятые и перевернутые с ног на голову домыслы о мерах правительства, которые были предприняты на благо подданных.

Так, например, Древкина сообщает, что из-за границы никого не пускают без осмотра и всем под нос дымят, на что Собрин благоразумно возражает, что лучше дым глотать, чем умереть. Разговоры о мерах по предотвращению эпидемии чумы и нежелании населения подчиняться им появляются в пьесе не случайно: в официальной литературе московская чума осмыслялась как результат контактов (хоть и военных) с варварским народом — турками. То, что чума разразилась именно в Москве, интерпретировалось и как следствие предрассудков и суеверий жителей столицы. Чума и варварство в эти годы становятся синонимами для официальной литературы¹⁰ и представление о том, что чума — удел варварских народов, получает широкое хождение. В контексте же противопоставления двух столиц, московская чума становится своеобразным аргументом в споре о достоинствах Москвы и Петербурга: причиной эпидемий является не климат, а непросвещенность народа. Именно Москва со своей грязью и суевериями — место нездоровое.

Тематика эта была подробно разработана в одах, посвященных спасению Москвы от чумы, особенно же ярко в оде А. П. Сумарокова. Здесь кульминацией эпидемии представлена расправа обезумевшей толпы над Амвросием, пыгавшимся прекратить доступ к чудотворной иконе и тем самым предотвратить распространение болезни. Чуме же Сумароков противопоставлял «чистую струю» Невы — чистую и от «яда» чумы и от «яда» невежества.

Поэтому, когда Екатерина опровергает представление о «нездоровом» Петербурге, она апеллирует не к географии или климату, она пишет в «Рассуждениях о Москве и Петербурге», что в новой столице народ «образованнее, мягче, менее суеверен»¹¹ и поминает грязь Москвы, ее чудотворные иконы, фанатизм москвичей и склонность их к мятежам. «Нездоровым», с точки зрения императрицы, делает столицу не климат, а невежество ее жителей.

Единственный довод своего воображаемого оппонента, на котором Екатерина прямо не остановилась в «Рассуждениях», — окраинное положение Петербурга, — на самом деле особенно интересовал императрицу: такое положение новой столицы имело, с точки зрения Екатерины, прямое отношение и к суевериям москвичей, и к особой исторической роли Петербурга.

Однако сначала остановимся немного подробнее на пороках москвичей, которые императрица порицает в «Рассуждении».

С первых дней своего царствования, Екатерина, следуя Гельвецию, видела свою задачу в воспитании подданных¹². Уже в указах 1762 года эта концепция хорошо видна. По поводу бунта горнозаводских крестьян императрица писала 6 декабря 1762 года: «Крестьяне возбуждены чрез некоторых продерзавливых бездельников <...> и доведены до того, что, по простоте сих людей, понудили их к сопротивлению, которое они, по безумию своему, начинают делать <...> Наше правосудное и милосердное намерение есть в том, чтоб простых и заблужденных исправить»¹³. Такой же фразеологией наполнены, например, указы по делу Мировича. Идея эта была для Екатерины очень устойчивой и универсальной. Подданных своих она видела

«простыми и заблужденными» — их следовало просветить, спасти от суеверий и воспитать из них граждан. Но среди них были «бездельники» и их следовало если не наказывать, то изолировать от общества, обезвредить насмешкой. Москва, как мы уже видели, и была для нее столицей безделья (а безделье рождало праздность, склонность к суевериям и распространению слухов, слухи же в свою очередь порождали мятежи). В борьбе с московскими слухами уже в 1763 году Екатерине пришлось издать манифест «О воспрещении непристойных рассуждений и толков по делам, до правительства относящимся» (речь шла о слухах по делу Хитрово). Она писала здесь, что «<...> являются такие развращенных мыслей и нравов люди, кои <...> заражены странными рассуждениями о делах, совсем до них не принадлежащих, не имея о том прямого сведения, так стараются заражать и других слабоумных». «Таковых зараженных беспокойными мыслями» Екатерина «матерински увещевала» прекратить «разглашения», «прилежа единственно званию своему, и препровождая время не в правдоности, или невежестве, или буянстве»¹¹.

Очень часто, рисуя своих подданных, Екатерина прибегает к образу взрослого простодушного младенца, который не может отстать от детских забав. Персонажи такого рода впервые появляются уже в маскарade «Торжествующая Минерва» — он был включен в состав коронационных торжеств. Целый ряд масок, сопровождающих «Превратный свет», — взрослые дети, скачущие на игрушечных лошадках, играющие в «гремушки» и куклы. Героев такого типа в своих комедиях и сказках Екатерина заставляет гонять голубей и таскать изюм, что знаменует незрелость их рассудка. Так, например, Собрин из «Разказов» не знает, чем заняться в дождливый день, когда нельзя гонять голубей — «наохлились все и не летают»¹². Но именно он, носитель детского естественного взгляда на мир, не верит, как мы видели, «колобродным» слухам.

Такими видела русская императрица своих подданных в первую очередь, все остальные пороки — галломания, пьянство, мечтательность — были производными от их инфантильности. Следовало лишь воспитать из этих «детей» «взрослых»: отучить от забав, просветить и приучить к труду на благо отечества.

Комедия «О время!» выделялась среди других произведений императрицы не только своими литературными достоинствами и популярностью у русского зрителя той эпохи. Она выделялась и тем, что только в этой комедии обозначено место действия — Москва. Более того, некоторые второстепенные детали других комедий дают возможность предположить, что там действие приурочено к Петербургу. «О время!» и «Разказы», где действие также происходит в Москве (хотя в подзаголовке это не указано), составляют, таким образом, своеобразный «московский цикл». Это тем более показательно, что Екатерина здесь, в отличие от других своих произведений данного жанра, высмеивает не только нравы подданных и их «детские» пороки, но вводит в нее элементы политической сатиры. Эти комедии, в

значительно большей степени, чем другие, посвящены тем «бездельникам», которые своими суевериями, ханжеством и лживыми домыслами причиняют зло всему обществу.

Традиционный сюжет в комедии «О, время!» — сватовство — лишь внешний фасад пьесы. В центре ее три московские барыни — Ханжихина, Вестникова и Чудихина. Все три проводят свою жизнь в собирании и рассеивании сплетен и слухов. Ханжихина — ростовщица, которая с утра до вечера притворно молится. «Потом начинается заутреня, — рассказывает служанка, — во время которой, то бранит дворецкого, то шепчет молитвы; то посылает провинившихся на кануне людей на конюшню пороть»¹. Ее подруга Вестникова «Жеманна, <...> высокомерна, <...> злоречива, и любит при старости наряды»², а Чудихина «суеверна до бесконечности» и «мотовка безрассудная»³.

Но обличение пороков московских барынь не составляет главный смысл пьесы. Екатерине важно показать здесь, что именно в этой среде и в Москве, зреет разрушительное для благоденствия общества недовольство деятельностью правительства. Все три московские барыни в один голос ругают деятельность Екатерины: одна возмущается, что правительство не берет на себя расходы по содержанию крепостной дворни, другая — что оно разрешает беднякам жениться и рожать детей и таким образом плодит нищету. «Нынче ни в чем смотраения нет, да кому и смотреть!» — в один голос восклицают они.

Именно в этой среде рождаются и слухи о Петербурге. Так, Вестникова рассказывает Ханжихиной и служащему в Петербурге Непустову, положительному герою комедии: «Письма из Петербурга пришли. Пишут, что вода там так была высока, что весь город потопила, и люди на кровлях насилу место себе находили. <...> да пусть и не потонули, так по крайней мере с голода тамо люди мрут. Во всем недостаток, ни о чем ни правительство, ни полиция, и никто не думает. Я и еще кое что знаю похуже этого. Много оттуда вестей, хороших-то только нет <...> Пишут ко мне нечто под обиняком; однако я догадалась, что это значит <...> „Естьлиб вы знали, какия у нас к маслянице готовятся крутя горы, тоб вы удивились и испужались!“ Вот какой особняк! Да я разумею, что это значит: крутенька гора та затевается»⁴. Непустов отказывается вычитать из письма что-либо, кроме рассказа о горе, которая «всякую масленицу бывает». В слухах же о несмотрении правительства он видит результат неадекватной реакции на те свободы, которые Екатерина дает своим подданным: «В прежния времена за болтанье дорого плачивали: притупляли язычок, чтоб меньше он пустаго бредил; а ныне благодарить вам Бога надобно, что уничтожают этакия бредни. Разумно бы и с нашей стороны было, естьлиб мы сами себя от глупостей, а паче от незбытных затей и новостей воздерживали»⁵. Таким образом, Екатерина сталкивает в своей комедии жителей Петербурга и Москвы не только как служащих отечеству и правдных (это не так актуально, поскольку москвичи представлены преимущественно дамами), но как столичное сооб-

щество граждан, которое понимает намерения правительства и адекватно реагирует на реформы, и «толпу» недовольных, которые не понимают на их благо направленных мер правительства и противятся им.

Национальная же старина, которую хранит Москва и к которой апеллируют сторонники Москвы в своем недовольстве новой столицей, по мнению императрицы, оборачивается только приверженностью к внешней стороне обрядности и многочисленным суевериям. Истинные хранители старинных доблестей — жители Петербурга. «Просвещенная» служанка Ханжикиной (поклонница «Клевеланда» и читательница «Ежемесячных сочинений»²²) говорит Непустову, что барыня ее «любит и хвалит старину» — «добродетелей ищет в долгих молитвах и в наружных обывоченных и обрядах»: «наблюдает строго дни праздничные <...> мяса по постам не ест; ходит в шерстяном платье». И Непустов с ней согласен — это лишь внешнее следование старине: «Да почему это прародительские нравы? Это ни что иное, как ничего не значащие обычаи, коих она с нравами или не различает, или различить не умеет». Сам же он истинный поборник старины: «Похвальна, весьма похвальна, — говорит Непустов, — старинная верность дружбы, и твердое наблюдение данаго слова, дабы в несодержании его было стыдно!»²³.

Важна и еще одна реплика Непустова. Он полагает, что «злых людей много на свете, нам не переделать»²⁴. То есть такие люди не подвластны перевоспитанию. Воспитывать можно и нужно забитую и неграмотную, но обладающую природным смыслом Христину, внучку Ханжикиной. Так, Мавра говорит о Христине: «Она сердце имеет ангельское, но воспитана дурно <...> Хотя барышня моя толь дурно и воспитана, но она конечно не дура <...> естественный разум в ней есть <...> Ум ея таков, что она всякое наставление от любимаго человека с охотою примет <...> будет она такова, какову будущий муж ея иметь похочет, и как ея поведет, к добру или худу»²⁵.

Итак, Москва была для Екатерины не только столицей роскоши, безделья, варварства и предрассудков. В то же время и именно поэтому Москва была столицей политической оппозиции.

Такие представления о Москве занимают совершенно определенное место в концепции государственного развития в целом, которая была выстроена Екатериной в ее драматической трилогии, посвященной ранней истории Руси. В этом контексте становится очевидно, что характеристики Москвы у Екатерины не столько указывают на реальные пороки москвичей, сколько являются признаками «старой» столицы.

Перу Екатерины принадлежат три исторические драмы, написанные «в подражание Шекспиру»: «Историческое представление из жизни Рюрика» (1786), «Начальное управление Олега» (1787) и «Игорь» (не была завершена). Драммы эти явились результатом работы императрицы над сочинениями «из русской истории» и Екатерина называла их «документальными», не откидывая от исторической правды: именно такой видела она историю русской государственности.

Во всех трех драмах доминируют с точки зрения государственной идеологии два плана.

Первый обращен к современности и Екатерине (и нам сейчас менее интересен). Рисуя идеальных правителей Рюрика и Олега, императрица, без сомнения, подразумевает и себя, свои политические идеи, отношения с сыном и т. д.

Второй — объединяющий все три драмы — тема столицы государства и ее необходимого перемещения в процессе изменения исторических обстоятельств.

В «Историческом представлении из жизни Рюрика» Новгород — столица Руси, но вовсе не первый исторический центр славено-российского государства. Дед Рюрика Гостомысл начал объединение «Севера» с перенесения столицы из старой Ладоги в Новгород⁶. Но к моменту, когда Рюрик и его братья призваны княжить в Новгород, эта новая столица становится центром мятежа: Рюрик с братьями — потомки средней дочери Гостомысла, сын же младшей дочери — Вадим, — не взирая на старшинство, хочет захватить престол Гостомысла и его поддерживают «старейшины от славян».

О склонности Новгорода к мятежам и беспорядкам, о «несогласии» новгородцев, где всякий «по своей мысли и прихоти правит и судит»⁷, говорит старый князь Гостомысл, отходя в царство Одина. О том же сообщает и новгородский посланник варягам. По его словам, правитель Новгорода «много видел беспокойства от своих подданных, кои суть народы различные природою, нравом, обычаем, языком и законами»⁸.

Другой важный центр земель, заселенных славянами, у Екатерины — Киев. Его еще предстоит завоевать и отстоять, так как жители этих областей (поляне и горяне) утесняемы от «козар» и платят им дань. Тема Киева здесь не дана оценочно — это только цель, к которой будут двигаться варягорусские князья, земли, куда переселяются новгородцы, обеспокоенные приходом варягов (туда, по мнению Екатерины, шло переселение северных славянских племен). В Киев по указанию Рюрика отправляется княжить его родственник, Оскольд.

То есть разные племена, объединенные Гостомыслом вокруг Новгорода, несут каждое свои суеверия, люди суеверные легко поддаются действию слухов и склонны к мятежам. Вадим в борьбе за власть «заводит беспокойства в народе» — «начинает *рассеивать* в народе, будто Славяне в уничтожении находятся, и мало уж где в знатности, что великое число Варяг <...> угнетут Славян и Русь»⁹. Сначала на эти слухи народ «не делал примечания», однако вскоре новгородцы оправдали характеристику, данную им Вадимом: «Соединитесь с прочим народом на площади, — бросил он несогласным с ним старейшинам, — где Добрынин Посадник, подобно пастуху, стада гоняет к пастбищам, ему угодным»¹⁰. Несогласия их можно прекратить только одним путем — силой (слухи о приближении Рюрика с отрядом прекращают мятеж). Для благополучного и мирного же процветания государства необходимо перенести столицу на территорию, где у суевей и старинных племенных распрей не будет исторических корней. В драме

Екатерины такой внешней для всех славян территорией является Киев — он принадлежит «козарам».

В то же время Киев, стоящий на окраине будущего сильного славянского государства, удобен для походов на Царьград, который становится в эту эпоху, с точки зрения автора драмы, главным противником Киевского государства.

Таким образом, столица, по мнению Екатерины, должна быть оторвана географически от центра исторических предрассудков (преданий о догосударственном, племенном прошлом славян) и приближена к наиболее неспокойной границе государства.

Тема Киева лишь намечена, но автор полагает, что зрителю известно: приход Оскольда ведет к возвышению Киева, к началу сильного Киевского государства. «Несогласный» Новгород обречен: он не может быть столицей нового сильного государства.

Следующая драма цикла — «Начальное управление Олега». Тематика предыдущей пьесы одновременно и дублируется в ней, и развивается. С одной стороны, перед нами вновь идеальный монарх — двойник Екатерины: Олег, как и Рюрик, начинает правление с объезда своих земель. С точки зрения Екатерины, личная осведомленность в делах далеких окраин государства необходима и возможна лишь, если постоянно находиться в пути. Таким монархом был Петр, такой монархиней стремилась стать Екатерина, хорошо известны ее путешествия по Волге, в Прибалтику, Крым.

Однако, в первой пьесе внимание было сосредоточено на проблеме того, что «способный» и опытный государь, тем более старший в семье, даже если он иностранец, имеет более оснований быть монархом, чем младший, ничем еще, кроме мятежных склонностей, не зарекомендовавший себя (именно таким образом противопоставлены были там Рюрик и Вадим, то есть Екатерина и Павел). Теперь на первый план выходит противопоставление мудрости правителя Олега (который не является наследственным монархом) незрелости ума Игоря. Последняя тема будет подробно реализована Екатериной в третьей драме «Игорь», где со смертью Олега государство мгновенно приходит в состояние нестроения.

«Начальное управление Олега» продолжает предыдущую пьесу и в событийном ключе. Теперь в центре внимания не Новгород с его пагубными племенными предрассудками, а новая столица. Однако новая государственность сталкивается в Киеве и с новой волной предрассудков: славяне-язычники противятся христианству, которое принес в Киев Оскольд из своего похода в Византию. Несогласные теперь уже киевляне готовы выступить против своего правителя Оскольда и отправляются с жалобой на него к Олегу. «Князь Оскольд, обращаются они к правителю, — переменает у нас во многом древние обычаи без ведома твоего, — обращается к Олегу киевлянин, — от того в народе рождается подозрение». Язычник Олег уже сам постепенно начинает осознавать, что правота на стороне христианства (он узнает, что многие окрестные государи одновременно и независимо друг от друга приняли новую религию). Но своеволие Оскольда, перешедшего в

христианство без ведома старшего князя, заставляет Олега принять решение об отстранении киевского правителя от дел (Оскольд бежит к утрам).

От того, что новое приносится в жизнь киевлян не законным путем, а как нарушение государственных установлений, Киев также превращается в центр мятежей и несогласий, но теперь уже не догосударственного, а религиозного характера. По логике Екатерины, Киев может выполнять функцию столицы только временно, необходима новая столица.

Тема очередной новой столицы введена уже в первых сценах «Начального управления Олега». Олег на пути из Новгорода «на сем месте, где реки Смородина⁷, или Москва, Яуза и Негливая соединяются» намерен «заложить город»⁸.

Ритуал закладки Москвы Екатерина окружает знаменьями. Во-первых, это появление летящего орла в самый момент закладки. «Орел летит чрез град сей не понапрасну», — замечает один из участников церемонии⁹. Во-вторых, автор вводит в текст обширное пророчество о будущем Москвы. Жрец сообщает: «По всем приметам, сей град будет некогда обширен и знаменит <...> дождь шел от заката солнечного во всю ночь, при восходе же видны были стан разных птиц, кои слетались отовсюду и сели на луга, где клевали непрестанно насекомых, выходящих от мокроты из подземных своих жилищ <...> Дождь хотя значит богатство, изобилие, но великое разлитие оказывает затруднение; стан птиц родов разных знаменуют»¹⁰. Орел и пророчества о будущем великого города заимствованы Екатериной из легенды об основании Царьграда, Екатерина лишь изменила характер пророчества. Все пророчества здесь имеют натуральное объяснение: дождь заставляет насекомых выйти из-под земли, птицы слетаются клевать насекомых, а орел привлечен большим скоплением птиц. Дождь же сам по себе ничего удивительного не представляет. Не случайно мудрый Олег говорит: «Не всегда веру подавать можно приметам, они обманчивы»¹¹. Таким пророчеством Екатерина одновременно осмеивает суеверия и подчеркивает сомнительный характер аналогий между Москвой и Царьградом. То есть сама идея «Москвы — третьего Рима» осталась Екатерине совершенно чужда.

Покорение Олегом Царьграда и посещение этого города дано Екатериной в куртуазных тонах: Олег сидит за трапезой с императором и императрицей и потом, посетив военные игры, прибывает щит Игоря на ипподроме, но не в знак обладания и победы, а в знак памяти о посещении знаменитой столицы. Сцена эта, скорее, ориентирована на заграничное путешествие Петра Великого и его интерес к редкостям.

Москва же сопоставляется с Царьградом совсем в ином ключе. Смысл сопоставления вполне вписывается в идеологический контекст пьесы. Так, в «Заметке о Москве и Петербурге», как мы уже видели, Царьград, как и Петербург, оценивается сторонником старины отрицательно. Он, как и Петербург, «новая» столица, которая ничем не воодушевляет доблестей граждан, потому что оторвана от исторических преданий. Екатерина видела в таких преданиях лишь суеверия. И Царьград у нее — вне отношения к «первому» или «третьему» Риму — «новая» столица, каким Новгород был

при Рюрике, Киев при Олеге, потом Москва (Екатерина не уточняет, когда именно) и, наконец, Петербург при Петре I.

И если противник Петербурга из «Рассуждений» полагал, что в Царьграде и Петербурге утасли доблести, то в «Начальном управлении Олега» Екатерина подчеркивает аналогию Царьграда и Петербурга. Прием Олега царем Леоном и царицей Зоей открывается хором на стихи Ломоносова, где речь исходно шла о Петербурге:

Коликой славой днесь блистает
Сей град в прибытии твоём!³⁷

Подчеркивает Екатерина и «бодрый» дух подданных Леона — бодрость же поддерживается войнами. Еще до восшествия на престол, в известных «Заметках об управлении» Екатерина беспокоилась о том, как сохранить военные способности нации во время долгого мира. В Константинополе в этой роли выступают военные «позорища». Представление, зрителем которого становится Олег, сопровождается хорами из Ломоносова же:

Необходимая судьба
Во всех народах положила,
Дабы военная труба
Унылых к бодрости будила³⁸;

Война плоды свои растит,
Героев в мир рождает славных...³⁹

Таким образом, Царьград описан Екатериной как мир военных доблестей, которые умело поддерживаются посредством военных состязаний. Кроме доблестей здесь процветают искусства — «древняя греческая игра» включают и театральное представление, перед Олегом разыгран отрывок из трагедии Еврипида.

Это вовсе не близкий к падению Новгород, это христианская столица бодрой и просвещенной нации.

Таким образом, с точки зрения Екатерины, политическая жизнь древней Руси — и Российской империи — подчинена своим собственным ритмам, и российские столицы возвышаются и падают независимо от судьбы «первого» или «второго» Рима. Падение и возвышение столиц определяется внутренними государственными потребностями, борьбой с традициями и предрассудками, изменением внешнеполитического курса. В этом контексте перенесение столицы из Москвы в Петербург понятно и оправданно.

Перенесение же (только планируемое, гипотетическое) столицы империи на юг, в Екатеринослав⁴⁰ или восстановление Константинополя как столицы христианского мира должны быть рассмотрены значительно более тщательно и осторожно, без привнесения идей «третьего Рима» в политическую доктрину Екатерины II.

Примечания

- ¹ Сборник русского исторического общества. СПб., 1872. Т. 10. С. 577—581.
- ² Екатерина II. Сочинения. М., 1990. С. 482. Здесь и далее курсив мой — Е. П.
- ³ Примечания на историю древния и нынешня России г. Леклерка, сочиненные генерал майором Иваном Болтинным. Т. 1. СПб., 1788. С. 549.
- ⁴ Екатерина II. Сочинения. М., 1990. С. 482.
- ⁵ Там же. С. 483.
- ⁶ Обратим внимание, что Екатерина применяет здесь к Москве характеристику, традиционную петербургскую.
- ⁷ Там же. С. 483.
- ⁸ Характеризуя эту комедию Екатерины, В. К. Былинни и М. П. Одесский указывают, что она «демонстрирует отменные способности Екатерины — аналитика общественного сознания. <...> По мысли Екатерины, пустые толки и пересуды есть результат того, что народ, по невежеству своему, тщится всегда знать, „что ему знать не положено“» (В. К. Былинни, М. П. Одесский. Екатерина II: человек, государственный деятель, писатель // Екатерина II. Сочинения. М., 1990. С. 17). «Равскавы» принято относить к 1787 году. Так, в примечаниях к отрывку Былинни и Одесский указывают: «„Равскавы“ очень напоминают другую незаконченную комедию — „Врун“ (1787 г.), вскоре после которой они и были написаны императрицей. Наличие пословицы-подзаголовка — характерная особенность поздних комедий Екатерины II» (там же, с. 532).
- ⁹ Это видно не только из того образа жизни, который ведут герои и который очень похож на быт москвичей в описании Екатерины, но и из следующих реплик:
«Древкина. Ах, повабыла я сказать, что из Москвы прикавано всех молодых людей, кои в службе записаны, выслать.
Собрин. Не верю.
Древкина (Собриной). Рассуди пожалуй, естли то правда, где же нам ваять женихов для дочерей?» (Екатерина II. Сочинения, на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями А. Н. Пыпина. СПб., 1901 Т. III С. 369).
- ¹⁰ Там же. Т. III. С. 367.
- ¹¹ Точнее было бы говорить о реализации традиционной метафоры в связи с эпидемией. Так, например, уже 18 июля 1762 года в манифесте «о лихонимстве» — одном из первых ярких политических выступлений Екатерины, — чума знаменует «лакомство» и «лихонимство»: императрица называет их «заражение сей яввы» и обещает самой строгой суд тем, кто ими «заражен был», если «увещание милосердие <...> не подействует <...> в сердцах их окаменельх и зараженных сею пагубною страстью» (ПСЭРИ. № 11616).
- ¹² Екатерина II. Сочинения. М., 1990. С. 484.
- ¹³ См. об этом: В. В. Калаш. Очерки по истории школы и просвещения. М., 1902. С. 134. Об отношении Беджого, который по поручению императрицы занимался не только организацией воспитательных домов, но и был автором «воспитательных» манифестов Екатерины, к теории воспитания Гельвеция см.: Г. В. Плеханов. История русской общественной мысли. Кн. III. М.; Л., 1925. С. 55 и след.
- ¹⁴ ПСЭРИ. № 11724.
- ¹⁵ ПСЭРИ. № 11843.

- ¹⁶ Екатерина II. Сочинения, на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями А. Н. Пыпина. СПб., 1901. Т. III. С. 246.
- ¹⁷ Там же. Т. I. С. 9.
- ¹⁸ Там же. С. 14.
- ¹⁹ Там же. С. 14.
- ²⁰ Там же. С. 17.
- ²¹ Там же. С. 18.
- ²² Там же. С. 7.
- ²³ Там же. С. 8.
- ²⁴ Там же. С. 10.
- ²⁵ Там же. С. 21–22.
- ²⁶ Там же. Т. II. С. 241.
- ²⁷ Там же. С. 221.
- ²⁸ Там же. С. 237.
- ²⁹ Там же. С. 244.
- ³⁰ Там же. С. 142.
- ³¹ Там же. С. 269.
- ³² Смородина появляется здесь, возможно, в результате того, что императрица рассматривала герб Москвы в связи с былинным сюжетом о бое богатыря со змеем на реке Смородине. Именно в конце 1780-х — начале 1790-х гг. Екатерина особенно интересуется русским фольклором и, в частности, богатырскими сюжетами (см.: например, ее драмы о Василии Буслаеве, Иване Архидеече и Горобогатыре Косометовиче). Не случайно и цитирует Игоря, который Олег в «Начальном управлении Олега» «укрепляет к столбу Иподрома» в Царьграде, украшен изображением всадника (там же, с. 304).
- ³³ Там же. С. 267.
- ³⁴ Там же. С. 268.
- ³⁵ Там же. С. 267–268.
- ³⁶ Там же. С. 267.
- ³⁷ Там же. С. 294.
- ³⁸ Там же. С. 296.
- ³⁹ Там же. С. 297.
- ⁴⁰ Екатерина прекрасно понимала, что такой политический шаг вызовет не меньшее сопротивление, чем перенесение столицы в Петербург при Петре. В «Разсказах» она воспроизводит слухи о планах строительства города на юге и укрепления южных границ, явно проецируя их на толки о неблагополучии Петербурга в комедии «О, время!»: «Во всей полуденной границе столь душно, что нечево есть <...> Конница не существует нигде, окроме на бумаге <...> Карабли на море лишь двое малые, и те гнилые <...> Денег нет, травы сожжены, воды vasoхлн, лес не растет, люди укрываются в землянках, понеже строения не начаты» (там же, т. III, с. 369). Блестящим опровержением слухов такого рода стало крымское путешествие императрицы.

К истории «московского романтизма»: кружок и общество С. Е. Раича

К. Ю. Рогов (Москва)

1

Так называемое «общество Раича» хорошо известно в истории русской литературы: целый ряд мемуарных свидетельств (*Дмитриев М. 1855; Погодин 1869а, 1869б; Муравьев 1871. Путята 1876, Кошелев 1884* и, собственно — *Раич 1913*), а также выдержки из дневника и переписки Погодина, приведенные Н. П. Барсуковым (1888), были обобщены и дополнены в известной книге С. Аронсона и А. Рейсера (1929), и общество приобрело контуры несомненного исторического факта¹. И между тем, несмотря на столь значительный круг источников, общество практически никогда не становилось предметом монографического изучения и до сих пор остается на периферии картины литературной жизни 1820-х гг.² Дело здесь отчасти в том, что списки участников, приведенные разными мемуаристами, дают в совокупности едва ли не полную картину молодой литературной Москвы начала 1820-х, что, естественно, размывает «интеллектуальную границу» кружка, перевода вопрос о его «почве» скорее в бытовую плоскость. В результате, общество предстает случайным временным сосуществованием разных групп, причем в тот момент, когда их литературные интересы и устремления еще не кристаллизовались в полной мере. Напротив того, кружок «любомудров», существовавший практически параллельно, оказывается почти идеальным объектом для реконструкции именно интеллектуального контекста (это тем более замечательно, что, в отличие от общества Раича, круг прямых источников о нем чрезвычайно ограничен) и становится отправной точкой истории «московского романтизма», главным ключом к ней.

Еще более усложняет ситуацию наличие среди «раичевцев» двух групп, литературные интересы которых в дальнейшем заметно расходятся. Это расхождение между теми, кто составил костяк редакции «Московского Вестника» (Погодин, Шевырев, Титов и др.), и теми, кого можно отнести собственно к «школе Раича» [литературная позиция Раича и роль его «итальянизма» в литературной эволюции 1810–1820-х были блистательно описаны В. Э. Вацуро (1985)], намечалось уже в момент выхода альманаха Раича и Д. Ознобишина «Северная Лира на 1827» (несмотря на то, что первые приняли участие в альманахе, а вторые печатались в «Московском Вестнике») и вполне оформилось к концу 1820-х, отразившись, в частности, в известном

противопоставлении И. В. Киреевским «итальянской» и «немецкой» школ московской поэзии (ср.: *Вацуро 1985: 49–56*). Примечательно, однако, что П. А. Вяземский, принимавший в 1823–1824 участие в планах раичевского кружка, но после создания «Московского Телеграфа» отделившийся от «раичевцев», в рецензии на «Северную Лиру» говорит, хотя и с оговорками неуверенности, о «Московской школе», объединяя обе группы¹. Кроме того и центральный в идейном отношении текст альманаха — своеобразный манифест Раича, содержащий экстравагантное сравнение Ломоносова и Петрарки, декларировал внутреннюю связь ломоносовского культа (Погодин, Шевырев, Титов) и «итальянизма» самого Раича. «Северная Лира», подготовка которой началась сразу по возвращении Раича в Москву в августе 1826 (а оформился замысел, очевидно, еще накануне его отъезда в Малороссию в июне 1825²) и разворачивалась параллельно с обсуждениями будущего «Московского Вестника» в сентябре-ноябре, явилась, по сути, запоздалым органом раичевского кружка и в этом смысле скорее подводила черту под определенным периодом в истории московской словесности, нежели представляла ее актуальный срез. Именно поэтому, видимо, альманах вызвал в кругу «Московского Вестника» противоречивые чувства и стремление обозначить дистанцию.

Позднейшая мемориализация раичевского кружка началась не некрологической статьей М. А. Дмитриева о Раиче 1855 г. (*Дмитриев М. 1855*), а — и это представляется не совсем случайным — в период подготовки торжеств столетнего юбилея Московского университета, к которому Шевырев готовил «Словарь профессоров» и невыведший «Биографический Словарь питомцев» университета, призванные прочертить традицию «московского (университетского) просвещения» в русской культуре. Для последнего и была заказана «Автобиография» Раича, а в автобиографии Шевырева, написанной для «Словаря профессоров», обществу Раича посвящен небольшой пассаж (*Шевырев 1855*). Кроме того достаточно подробный рассказ об обществе содержался в автобиографии Погодина, написанной для того же издания, но был сокращен Шевыревым до одной фразы и потому оставался неизвестным (см. *Приложение I*). Этот рассказ, в целом воспроизводящий известную из других мемуаров картину, интересен прежде всего тем, что выдвигает философские интересы едва ли не на первый план и фактически намечает прямую линию от раичевского общества к «Московскому Вестнику», а кроме того обозначает среди членов его несколько «профессиональных» групп (связанные с муравьевским училищем, пансионские и университетские, «архивные»). Последнее обстоятельство, хорошо заметное при сопоставлении многочисленных списков членов у разных мемуаристов³, вновь ставит вопрос о фактической истории кружка, о том, кто и когда посещал раичевские собрания, ибо при характеристике их в научной литературе нередко соседствуют, к примеру, имена Тютчева и Полевого, меж тем как первый покинул Москву еще летом 1822, а второй сблизился с «раичевцами» не ранее 1824.

2

А. Н. Муравьев отнес начало общества ко времени, когда Раич, поступив к нему домашним учителем, хотел таким образом «еще более ... развить вкус к словесности» у своего ученика, причем, датировал поступление Раича 1819^о. По всей видимости, к этому времени (1819—1821) и следует отнести зарождение неформального кружка, состоявшего в основном из друзей и воспитанников Раича и похожего скорее на ту «маленькую академию» Мерзлякова, которую Раич ранее посещал, сопровождая Тютчева, и занятия которой в определенной мере служили стимулом его собственного литературного самоопределения (*Раич 1913: 25*; упоминание об «академии» см. в письме Мерзлякова П.А.Новикову⁷). Указанием на существование такого раннего кружка служит, во-первых, упоминание Раичем уехавшего летом 1822 Тютчева среди членов своего общества, а также обращенное к А. Н. Муравьеву стихотворение Тютчева 1821-го г. («Нет веры к вымыслам чудесным...»)⁸, которое к тому же, по тонкому замечанию К. В. Пигарева, переключается с положениями магистерской диссертации Раича, готовившейся в это время (*Пигарев 1962: 204—205*). Видимо, примыкал к кружку и «ближайший друг» Раича же В. И. Оболенский, который, возможно, приводил сюда в 1821—1822 гг. также своего ученика — А. И. Кошелева; бывал здесь и университетский товарищ Раича М. А. Дмитриев⁹.

Существенно, что как раз в эти годы активно формируется литературная позиция и писательский статус самого Раича¹⁰. Причем, если с одной стороны, опытом перевода «Георгики» Вергилия он включается в полемику вокруг возможности «среднего» дидактического стиля и русской описательной поэмы и попадает в орбиту И. И. Дмитриева¹¹, то с другой, его литературные предприятия примечательным образом каждый раз имплицитно фигурируют А. Ф. Мерзлякова. Именно на уроках у Мерзлякова (также переводчика Вергилия) Раич показывает первые опыты перевода «Георгики», но еще более знаменательно, что в 1821 он, вследствие спора с Муравьевым (по его собственным словам), начал перевод «Освобожденного Иерусалима»: учитывая, что Мерзляков в 1818—1821 читает на заседаниях ОЛРС и публикует в журналах свои отрывки из поэмы Тассо, которую намерен перевести целиком¹², а другой переводчик отрывков из Тасса — Батюшков, которого Раич особенно почитает и на которого отчасти ориентируется в своем «итальянизме», в 1821 печатно объявил, что «навсегда покинул перо автора», то фон этого спора обозначается весьма рельефно. Быть может, не случайно в таком случае и то, что первый отрывок своего перевода — «Эрмения» Раич представил не в ОЛРС, но в петербургское Вольное Общество, а представляя в 1823 новый отрывок уже московскому Обществу Любителей, сослался на одобрение «Эрмении» И. И. Дмитриевым¹³. Во всяком случае и стилистически, и метрически опыты Раича явно оппонируют переводу Мерзлякова.

Противопоставление Мерзлякову Раича, как и вообще импульсы, идущие от его раннего кружка 1819—1822, отчетливо ощутимы в разговорах

молодого Тютчева с его университетским товарищем Погодиным, с которым он сближается осенью 1820 г. Скептически настроенный по отношению к московской университетской учености в целом, Тютчев позволяет себе весьма критические высказывания в адрес Мерзлякова, в то время как Погодин, несмотря на то что тема «упадка» Мерзлякова обсуждается среди университетских, все же остается адептом традиции, олицетворяемой для него Мерзляковым и Ломоносовым (Погодин 1989: 11–13; о «ломоносовской теме» см. также *Основат* 1987). С другой стороны, Тютчев явно транслирует в своих высказываниях Раича: так, эскападу в адрес Мерзлякова с требованием вместо характерной для его лекций «критики вкуса» и истории жанров «показать ... историю рус<ской> слов<есности>, ... показать, какое влияние каждый писатель наш имел на ход ее, чем именно способствовал к улучшению языка ...», можно сопоставить с намерением его учителя «составить курс литературы, основав ее на истории литературной» (см. *Гольц* 1984: 286). Несомненно, под влиянием Тютчева Погодин 10 декабря 1820 «уготоварив<ал> подпис<аться> на Раичев перевод» Вергилия своего ближайшего товарища А. М. Кубарева (Дневник М. П. Погодина 1820–1822. — ОР РГБ, ф. 231/1, п. 30, №1, л. 44об; далее — *Дневн. 1* с указанием листа). И все же на этом этапе он остается адептом Мерзлякова, предъявляя Раичу претензии как в отношении размера — архаичной замены гекзаметра ямбом [ср. запись о разговоре с Кубаревым 21 января 1821: «— Говорили о наших Гекзаметрах, сравнивали переводы Кострова и Гнедича. Если бы Мерзляков перевел Гекзамет<рами> Вирг<илиевы> Георгтики, — о Ломоносове. Какой прекрасной предмет жизнь его. — Мерзляк<ову> бы описать ее» (*Дневн. 1*: 51)], так и в отношении общей стилистической установки перевода, выплеснувшиеся в разговоре 23 января 1822: «Заходил к Тютчеву, отдал ему билет, взятый мною на Итал<ьянскую> грамматику, бог знает для чего. — Говорил о словесности, Мерзлякове, Карамзине. Тютчев имеет редкие, блестящие дарования, но много иногда берет на себя и судит до крайности неосновательно и пристрастно; — напр<имер>, он говорит, что Раич переведет лучше Мерзлякова Вергилиевы Эклоги. — У Раича все стихи до одного скроены по одной мерке. — Никакого оттенка, все ровны. — Ему переводить должно не Вергилия, а Дедалия. Вот эта работа по нем. — <...> — говорил с Ал<ексеем> Мих<айловичем> [об этом] о Мерзлякове, восхищались некоторыми местами из его сочинений, читали отрывок Кассандры, Едипа. — <...> — Думал с А. М. как бы издать переводы Мерзлякова из Древних» (*Дневн. 1*: 150; ср. *Погодин* 1989: 13, где приведена часть записи до слов «работа по нем»; билет на Итальянскую грамматику — еще одно свидетельство транслируемого Тютчевым влияния Раича).

Острота этого разговора не должна, однако, затенить его характерный московский подтекст: споря о переводе Вергилия Раичем и Мерзляковым, и Тютчев, и Погодин принципиально игнорируют Воейкова, удостоившегося за свой перевод «Георгтик» принятия в Российскую академию (на фоне отрицательного отзыва академии на перевод Раича этот факт воспринимался

последним особенно болезненно), а теперь приступившего к переводу именно «Эклог». Спор Тютчева и Погодина в этом смысле лишь оттеняет их единство в отторжении той стилистической традиции, которая означена именами Делиля и «русского Делиля» — Воейкова. Несмотря на то, что перевод «Георгик» Делиля, несомненно, служил для Раича отправной точкой и ориентиром (что отмечали и современники), его отношение к Делилю было отнюдь не простым: в сопутствовавшем переводе «Рассуждении о дидактической поэзии» (той самой магистерской диссертации) он упрекал Делиля в «сентиментальности», противопоставляя ее «простоте» Вергилия, и фактически отвергал французскую традицию «дидактической поэмы» как такую, а, соответственно, — и ее русскую рецепцию (ВЕ. 1822. №8. С. 247—250). Весьма близкая позиция просматривается и за словами Погодина, переадресовавшего, однако, упреки самому Раичу. С учетом этого, а также полной солидарности Тютчева и Погодина по другим принципиальным литературным вопросам (безусловное предпочтение немецкой литературы, мнение о «бедности» современной отечественной словесности и т. д.), можно утверждать, что Мерзляков и Раич обозначают для их юных адептов два варианта решения одной и той же проблемы: воссоздание на русском языке стилистики «древних» как альтернативы влиянию французской стилистической традиции.

В этом контексте весьма характерной кажется и принципиальная «переводческая» установка Раича: переводы (и прежде всего — «из древних») — это поэтическое кредо Мерзлякова в 1810—1820 гг., полемичное по отношению к «оригинальности» новейших стихотворцев и петербургским литературным баталиям в целом. Однако, если Мерзляков «намеренно архивизирует свои переводы из древних» (Лопман 1987: 200 и др.), то для отверженного «батушковской» традиции Раича источником обновления русской поэтической речи становятся итальянские языки, и в частности, «золотая латынь». Специфическая переводческая идеология Раича проясняется из контекста замечаний, сделанных на его перевод Шишковым. Так, критикуя выражения типа «светлый Аквилон» («claro aquilone» у Вергилия), он замечает, что в русском языке ветер может быть «свежим», но не «светлым», и резюмирует: «когда мы переводим Вергилия <...>, то первое наше старание должно быть ... стараться так переложить его на свой язык, как бы он сам то самое сказал на нем, что на латинском говорит...» (Письма к И. Дмитриеву: 17 и сл.) Для Раича же, напротив, такое калькирование есть способ обновления репертуара поэтических клише и, некоторым образом, поэтического преобразования языка, аналогичное его стремлению «усовершенствовать слог своих учеников, по сродству Латинских грамматических форм с Русскими» (Муравьев 1871: 5). Если Воейков переводит Вергилия на язык современной «описательной поэзии», стремясь актуализировать, оживить жанр (не случайно он в это же время пишет оригинальную «дидактическую поэму» «Искусства и науки»), то для Раича перевод есть скорее способ «привить» русской поэтической речи поэтический строй латыни Вергилия. Подобным же образом в 1825 г. Раич рисует в известном письме Ознобишину про-

грамму поэтического преобразования («опозения») русского языка с помощью перевода Ариосто и переложения поэзии Востока⁶. — Именно попытки непосредственно транспонировать стиль Вергилия в русскую поэтическую речь, превратить языковые метафоры в поэтические, вызвали недовольство Шишкова и Воейкова [ср. в громоздкой критике последнего на перевод Раича: «Напрасно Г. Раич с таким усилием ищет выражения фигурального» — и характеристики: «взриможденные и натянутые фигуры»; «выисканные фразы» (СО. 1821. №39. С.265; №40. С.321; №46. С. 272)]. Но особенно замечательно на фоне противопоставления Раича и Мерзлякова в спорах Тютчева с Погодиным, что эти «родовые» недостатки раичевского перевода Воейков приписывает именно влиянию Мерзлякова, причисляя Раича к его «школе»⁷. Сложная со- и противопоставленность Мерзлякова и Раича в московском литературном контексте оказывается совершенно неразличимой из Петербурга.

3

Все это и определяет место Раича на горизонте молодой московской словесности, его ауру. Связанный с университетом, где в 1821—1822 готовит магистерскую диссертацию, и признанный как переводчик Вергилия московским Обществом любителей, он в то же время дистанцируется от чисто университетской литературной карьеры и авторитета Мерзлякова, создавая в своем неформальном кружке плацдарм для самостоятельной литературной программы. Неудивительно поэтому, что, едва сойдясь на почве «профессиональной» (оба учительствовали в знатных домах), Погодин обращается к нему с предложением составить «литературное» общество, «коего главная цель состоять должна в переводе классических книг со всех языков» (*Барсуков 1888: 163*). Несмотря на то, что Раич, сначала не только согласившийся, но и пообещавший покровительство И. И. Дмитриева и Д. В. Голицына, при следующей встрече уклонился от решительного ответа, Погодин не оставил надежд на сотрудничество⁸. Дальнейшему сближению весной 1822 г. способствовало участие Погодина в диспуте по диссертации Раича, вызвавшей в университетской среде интерес и оживление⁹. Посвященная «дидактической поэзии», диссертация содержала ряд положений отнюдь не рутинных: лишенная главного признака поэзии — «воображения», «описательная поэма» у «древних» поддерживалась непосредственной поэтичностью их взгляда на природу, способностью «олицетворять» и превращать всякое впечатление или мысль в «дышащие образы» (*spirantia signa*), но совершенно подчиняясь «рассудку», как это произошло во французской «дидактической поэзии», она выходит из границ «поэзии» (ср. противопоставление «рассудка» и «вымыслов чудесных» в упоминавшемся стихотворении Тютчева), поэтому «дидактическая поэма» «не достигла еще своего назначения, ... совершила только первое кругообращение». «Если бы греки, — продолжает Раич, — позже занялись приведением Философии в систему и отделением Философского языка от Пиитического, то Догматическая творения, вероятно, переменяли бы форму...» Именно на такое «преоб-

разование» дидактической поэмы и надеется Раич: «что может быть прелестнее творения, в котором представляется <...> целый ряд очаровательных картин, озаряемых лучами Философии! Это ощутительно не только в стихах, но и в самой прозе. Философские беседы Римского Оратора и веле-речивого Платона большею частью своего достоинства обязаны форме живой, движущейся, очаровательной» (ВЕ. 1822. №7—8, особ. С. 267—269; ср. об этом Тынянов 1977: 41—42). Раич таким образом исходит не столько из жанровых концепций XVIII века, с которыми скорее полемизирует (см. для сравнения служащее введением к разбору раичева перевода «Георгик» рассуждение на тот же предмет Воейкова — СО. 1821. №36), сколько из представлений «новой» немецкой критики (противопоставление «фантазии» и «рассудка», толкование поэзии «древних» как единства «мысли» и «образа»). Отнюдь не случайно поэтому, что Погодин мысленно возвращается к диспуту по диссертации Раича еще несколько месяцев спустя.

После летнего перерыва имя Раича появляется в погодинском «Дневнике» лишь 8 ноября 1822 (в числе прочих гостей на именинах Погодина ²), а в одно из посещений Раича в начале декабря Погодин неожиданно получает приглашение вступить в литературное общество ³. Не решившись представить прозаический перевод Горация и отвлеченный в декабре-январе поездкой к родным в Рязань, Погодин лишь в феврале 1823 представил перевод отрывка о Софонизбе из XX книги Тита Ливия, об одобрении которого обществом и принятии в члены Раич уведомил его 18 февраля 1823 (см. дневниковые записи за 14, 16 и 18 февраля 1823, опубл. — Аронсон, Рейсер 1929: 126). Таким образом, если в марте 1822 Раич отклонил предложение Погодина, то уже в декабре пригласил его в собственное литературное общество, которое имело особую процедуру принятия новых членов и к моменту вступления Погодина даже издало небольшой альманах — «Новые Аониды» (ценз. разр. — 9 января 1823), состоявший, правда, не из собственных сочинений, а из лучших, по мнению членов, стихотворений последнего времени.

Ответ на интригующий вопрос, когда неформальный кружок Раича был преобразован в «общество» может быть найден в воспоминаниях А. Н. Муравьева. В поздних мемуарах он писал: «<Раич> составил в Москве небольшое литературное общество, которое собиралось у него по вечерам... <...> Со мною воспитывались, в родительском доме, несколько молодых людей из лучших фамилий, кроме корпуса колонновожатых и свитских офицеров <...> и из их среды были также сотрудники в нашем обществе, как в столице, так и в нашей Подмосковской деревне, куда на лето переезжал с нами весь корпус» (Муравьев 1871: 5—6). Однако в своеобразном лирическом дневнике-исповеди 1827 г., предметом которого были не литературные мемуары, но собственная духовная биография, в эмоциональном рассказе о последнем перед переводом корпуса в Петербург лете 1822, проведенном в подмосковной Муравьевых Осташово и знаменовавшем для Муравьева окончание ранней счастливой поры юности, находим гораздо более определенное указание: «В деревне, в осеннее время, от скуки, у нас составилось между офицерами литературное общество, в котором я участвовал» (Муравьев 1895: 59).

Это свидетельство полностью подтверждается письмами воспитанника муравьевского училища С. Д. Полторацкого к матери А. П. Полторацкой из Осташова (ОР РГБ, ф. 233, к. 3, №5), уточняющими лишь время образования общества. В письме от 10 июня 1822 он сообщает: «Разгневавшись на дурную погоду мы затеяли в замену наслаждений природою составить общество, которое будет иметь заседание каждую субботу, и в котором каждый член в свою очередь (нас всех 6 человек) [будет] должен принести свое сочинение или перевод: упражнение приятное, сопряженное с пользою. Сегодня после обеда будет заседание, и я в следующий раз сообщу вам некоторые подробности». В письме от 5 июля: «Литературное Общество наше более и более утверждается и успехом своим доставляет нам [приятнейшее] великое удовольствие и приятнейшую награду за предпринятые труды. Раич, которого мы единогласно [приняли] назвали Председателем читает прелестнейшие переводы свои из Тассова Освобожденного Иерусалима, Колошин недавно принятый в члены, восхвалял нас своими переводами из Шиллеровых Трагедий: Мария Стюарт и Дон Карлоса, Путята, умный и образованный мальчик и вместе славный товарищ читал нам два разбора Истории Карамзина, взятые из Revue Encyclopedique, Андрей Н. из Тита Ливия, Михаил П. некоторые прозаические отрывки, а я: взгляд на просвещение во всех частях света. Сие общество с удовольствием соединяет ту пользу, что при чтении каждый имеет право показывать погрешности другого, и сям мало по малу усвершенствуется слог наших произведений. Кроме того, какое приятное убежище от скуки и Математических вычислений!» — За исключением «Михаила П.»²², все прочие упоминаются мемуаристами раичевского общества («Андрей Н.» — несомненно, Андрей Николаевич Муравьев). Обращает внимание прежде всего весьма характерный для «офицерского либерализма» начала 1820-х репертуар описанного чтения; эту картину дополняет рассказ Полторацкого о спорах с товарищами о русском просвещении, в коих он горячо отстаивал перед скептиками успехи России на этом поприще в последние столетия (письмо от 3 июня). Но особенно интересны новые сведения о переводах Петра Колошина из Шиллера; дополненные отрывком из «Разбойников», прочитанным им в петербургском Вольном Обществе 10 марта 1824 г. (см. *Вейс 1956: 551–552*), они позволяют говорить о его глубоком и неслучайном интересе к драматургии Шиллера в эти годы.

По возвращении в Москву общество не только не прекратило существования, но к моменту вступления Погодина, как видно из записей его «Дневника» (см. *Приложение. II*), пополнилось университетскими знакомыми Раича (В. И. Оболенский, А. Ф. Томашевской и, возможно, — Н. З. Бычков²³), а также выпускниками университетского пансиона (В. П. Титов, Ознобишин, Шевырев), которых привлек сюда, по всей видимости, преподававший в пансионе Оболенский и которые входили прежде в один пансионский литературный кружок (*Сущков 1858: 76–77; Шевырев 1855: 605*). Таким образом «университетская» составляющая общества неизменно увеличивалась, в то время как участие большинства членов, связанных с корпусом колонновожатых, в связи с переводом корпуса в Петербург как раз около этого времени должно было пре-

кратиться (Полторацкий покинул Москву 9 марта 1823, в период с февраля по май уехали в Петербург, видимо, преподаватели корпуса П.И.Колошин и Н.П.Крюков, Муравьев уехал не позднее первых чисел мая²⁴), а сами заседания переместились из дома Муравьевых в дом Рахмановых, у которых учительствовал теперь Раич. Этот ранний период истории раичевского общества, о котором нам известно весьма мало, можно поэтому условно назвать «муравьевским».

4

В «Дневнике» Погодина (*Приложение. II*) отмечены заседания 1, 15 и 22 марта, 12 и 30 апреля, 3 и 10 мая 1823, прервавшиеся затем в связи с отъездом Раича на лето, таким образом собрания назначены были раз в две недели по четвергам, но в действительности нередко переносились. При этом новый, «рахмановский» период характеризуется не только изменением состава общества, но и попытками придать ему более публичный, официальный характер: 22 апреля обсуждаются название и устав, который поручено писать Томашевскому и Погодину, назначаются «цензоры», предварительно просматривающие назначенные пьесы (см. записку Томашевского — *Приложение. III. 5*), а 30 апреля с участием П. А. Вяземского обсуждается предполагаемый журнал. Присутствие Вяземского особенно примечательно и заставляет вспомнить о связях Раича с И. И. Дмитриевым, покровительство которого он обещал Погодину еще весной 1822; действительно, по свидетельству некоторых мемуаристов (Раич, Шевырев, Кошелев), Дмитриев и Голицын посетили одно из заседаний в доме Рахманова²⁵. Вместе с тем авторитет и Вяземского, и Дмитриева среди членов общества был далеко не беспорен, как это видно на примере Погодина: помимо выразительного разговора с Мерзляковым о «литературных партиях», Вяземском и Карамзине непосредственно перед «журнальным» заседанием (см. запись за 30 апреля в «Дневнике»), целый ряд его записей демонстрирует более чем сдержанное отношение к корифеям карамзинизма, проявившееся как в бескомпромиссном предпочтении Дмитриеву Крылова²⁶, так позднее — и в явно неодобрительном отношении к предисловию Вяземского к «Бахчисарайскому фонтану» (см. записки за 28 февраля и 2 марта 1824), да и реплика обласканного Дмитриевым в 1825 Погодина: «— Почтенный человек в известном отношении!» (*Дневн. 2: 111*) — на фоне насаждавшегося культа Дмитриева звучит вполне вызывающе.

Более того, если предисловие и состав «Новых Аонид» демонстрировали своеобразный неокарамзинизм и ориентацию на элегическую поэзию, то в письме А. Н. Голицыной Погодин (хотя и посылает отрывок из Ламартина, переведенный «одним из членов») описывает характер общества в несколько ином ключе: «...У нас положено, между прочим, перевести всех греческих и римских классиков и перевести со всех языков лучшие книги о воспитании, и уже наготове Платон, Демосфен и Тит Ливий» (*Барсуков 1888: 212*, исправлено по автографу — ОР РГБ, ф. 231/1, к. 44, №43). — Действительно, о своих переводах Платона упоминают Кошелев и Шевырев, причем, индифферентно это увлечение было, по-видимому, их наставником

В. И. Оболенским, знатоком греческого, издавшим в 1827 «Платоновы разговоры о законах» отдельной книгой²; Шевырев упоминает также свои переводы из Олинфских бесед Демосфена и разговоров Лукиана; переводы из Тита Ливия представляли Муравьев и Погодин, из Фукидида — Кошелев (что можно сопоставить с записью Погодина за 21 февраля 1824), наконец, по воспоминаниям Муравьева, Титов читал свои переводы из Эсхила³, а Кубарев и Погодин увлечены осенью 1823 — весной 1824 Цицероном. Несмотря на оттенок «ученичества» упражнения эти обозначают вполне определенный вектор стилистических устремлений, в большей степени соответствовавший замыслам Погодина весны 1822 и вообще духу университетской «учености», нежели той литературной культуре, хранителями которой выступают И. И. Дмитриев и Вяземский. Весьма замечательно, что этот дух «серьезности», привнесённый «университетскими», выразительно обозначился и в «бытовых» установках: например, в стремлении Погодина и Титова несколько дистанцироваться от того «поэтического эпикурейства», которое культивировалось в ближайшем окружении Раича (ср. записи за 3 и 8 мая 1823 г. и др.; атмосфера дружеской пирушки с вином в саду воспроизведена в целом ряде стихотворений Раича и Ознобишина; укажем, кстати, и на атрибутируемое как тютчевское стихотворение «Противникам вина», которое обретает здесь свой возможный контекст).

Несмотря на эти оттенки весной 1823 г., как это видно из погодинского «Дневника», вполне сложилась дружеская компания (Раич, Титов, Оболенский, Томашевский, Ознобишин, Погодин), жизнь которой не ограничивалась формальными заседаниями и которая составила костяк общества. При этом литературные вкусы и ориентиры Погодина претерпевают очевидную эволюцию, причем, если в марте он испытывает энтузиазм по поводу обоих переводов Тассо — и Раича, и Мерзлякова, то в конце мая уже решительно отвергает «слог» последнего («тяжесть, топорность»), а к концу года настолько проникается «итальянизмом» Раича, что вместе с Кубаревым начинает брать у него уроки итальянского (записи за 20 марта, 21 мая, 31 октября 1823 и т. д.; несомненно, «раичевский» контекст имеет и перевод Погодина из «Истории Италии» Макиавелли, прочитанный в обществе 13 февраля 1825 (автограф перевода — ОР РГБ, ф. 231/1, к. 12, № 3/а-б): составляя свой курс истории итальянской словесности, Раич уделил значительное внимание политической истории Италии).

Однако особенно интересным и существенным представляется еще один, наряду с поэтической и стилистической программой Раича и переводами античной прозы, полюс общих интересов, складывающийся уже в этот период и связанный в значительной мере, — как об этом и писал в автобиографии Погодин, — с влиянием И. И. Давыдова (ср. мечты Погодина о философском обществе под его председательством в феврале-марте 1823). Уже в заседании 12 апреля читалось некое рассуждение Фихте, произведшее на Погодина впечатление⁴, но центральным событием весны 1823 стал перевод А. Ф. Томашевским книги иенского доктора философии К. Фр. Бахмана «Общий очерк теории искусства» («Die Kunstwissenschaft in ihrem

allgemeinen Umriss». Jena, 1811) ». Горячо поддержанный и пропагандированный Давыдовым (см. запись за 24 мая и письмо Томашевского — Приложение. III. 4), перевод не только читался в заседаниях общества, но составил постоянную тему разговоров «раичевцев» (причем, помимо прямых упоминаний, целый ряд рассуждений и споров на эстетические темы, отраженных в «Дневнике», являются ни чем иным как текстуально близкими репликами на отдельные места кювиги¹⁾), а глава «О языке как орудии Поэзии» была опубликована в «Вестнике Европы» (ср. запись за 3 октября 1823)²⁾.

5

Популярность книги Бахмана, являвшей собой внятное и последовательное изложение «философской» эстетики шеллингианского толка, определило, впрочем, не только влияние Давыдова (любопытно, что желание Погодина «легализовать» это влияние натолкнулось на противодействие Раича, см. записи за 11 и 25 марта 1823). Принципиальный для всей философской эстетики взгляд на поэзию древних как воплощение тождества «образа» и «понятия», «Поэзии и Философии» был отчасти воспринят в окружении Раича еще в 1821–1822 гг., сказавшись в его диссертации и стихах Тютчева, а если вспомнить также более поздний «Отрывок из сочинения об искусстве» Ознобишина (причастного, как видим, и к переводу Бахмана), где вновь развивались мысли о доверии к «вымыслам чудесным», подкрепленные цитатой из того же стихотворения Тютчева 1821 г. (*Сев. Лира*: 205), то можно говорить о почти «культовом» характере этих идей в кругу Раича. Причем, наряду с их «поэтическими» источниками («Боги Греции» Шиллера [*Пигарев* 1962: 205]), следует указать и на более широкий контекст, в частности, — на свидетельства непосредственного знакомства еще в раннем раичевском кружке с сочинениями «иенских романтиков». Так, уже против записи разговора с Тютчевым 31 января 1821 г. Погодин помечает: «Шлегеля теория Драм<атического> искус<ства>» (*Погодин* 1989: 12), — а после долгого разговора с Раичем 1 декабря 1822 [«Просидел у него часа с 1½. Гов<орили> о Шлегеле, о Греках» (*Дневн.* 2: 49 и сл.)] в «Дневнике» появляются пометы о чтении Шлегеля, причем, в данном случае речь, видимо, идет уже о Фридрихе Шлегеле. Во всяком случае знакомство с сочинениями последнего отозвалось в диссертации Раича: помимо прямой ссылки на его мнение, что «Божественная комедия» Данте является дидактической поэмой (*ВЕ*. 1822. №8. С. 266; ср. *Шлегель* 1834: Ч. 2. С. 11), целый ряд суждений Раича, как представляется, непосредственно восходит к его «Истории древней и новой литературы» (например, представление о принципиальном значении разделения Философии и Поэзии у греков для всей истории словесности, характеристика Платона как писателя³⁾).

Таким образом эстетика Бахмана, трактовавшая искусство как воссоздание фантазией художника тождества «интеллигенции» и бытия, как «чувственное представление, олицетворение или воплощение идей» (цит. по: *Бахман* 1832: 15), лишь возводила в степень общеполитического основания

искусства то, что в известной мере было осознано ранее как существо поэзии «древнюю». При этом, несмотря на то, что сама философия Шеллинга большинству участников этих дискуссий 1823 г. не только не известна в первоисточнике, но, как видим на примере Погодина, не понятна даже в объеме, транслируемом ее русскими адептами (Давыдов, М. Г. Павлов, А. Галич), книга Бахмана осознается как шеллингианская и именно она «возбуждает жажду» у Погодина, интересующегося у Давыдова, «не смотрел ли кто на Историю с этой точки» (запись за 5 мая 1823). «Этой точкой», несомненно, был тезисно изложенный Бахманом принцип тождества идеального и реального, Denken und Sehn, в конечном итоге — мысль, что «видимая природа не есть сама абсолютная сущность, но только проявление оной под формою бытия» (Бахман 1832: 7), а приложение этих идей к истории Погодин находит в рекомендованной Давыдовым книге другого шеллингианца — Фридриха Аста «Введение во всеобщую историю» («Entwurf der Universalgeschichte». Landshut, 1810), за перевод которой с энтузиазмом принимается, читая и обсуждая отрывки в обществе (перевод теоретического «Введения», определявшего с шеллингианских позиций отношение Истории к Философии и Искусству, и вводной главы «Эпохи истории», трактовавшей их как эпохи самопознания человечества, Погодин опубликовал позднее в «Московском Вестнике»⁴¹). Интерес к истории, характерный не только для Погодина, читавшего в обществе свои «замечаниями на мнение Карамзина о начале Российского Государства» и «о характере Иоанна Грозного» (1 и 15 марта 1823)⁴², но и для Кошелева (переводы из Фукидида, занятия истории Петра I и Турецкой Империи (Кошелев 1884: 11; Колупанов 1889: 66—67)), получал таким образом новое направление, включаясь в общий контекст философско-эстетических проблем, а переводы античных историков из стилистических упражнений превращались в предмет теоретических дискуссий (ср. примечательную характеристику отрывка из Фукидида как «летописи», противопоставленной подлинной, «теоретической» Истории, в записи о заседании 21 февраля 1824 и рассуждения об «общей» и «частной» истории в записи за 31 января 1824).

Увлечение философией на протяжении весны 1823 г. видимо нарастает и оформляется к лету уже в целую программу изучения «романтической школы», а эклектизм и фрагментарность Давыдова вызывают теперь откровенный скепсис (запись за 20 мая). Томашевский сообщает Погодину (Приложение. III. 1, 2), что штудирует К.-В.-Ф. Зольгера (платонизм которого особенно ценил Давыдов⁴³) и Жан-Поля; Оболенский, по-видимому, обещал перевести Аста (вероятно, его «Эстетику»), а сам Погодин мечтает уже о «переводе всех Шеллингианцев» общими усилиями и «навязывает» перевод какой-нибудь книги Шеллинга В. П. Андросову; наконец, с Титова берется торжественное обязательство («рописочка») перевести «Систему трансцендентального идеализма» (см. записи за 19, 20 и 23—26 мая и письмо Томашевского — Приложение. III. 2). (В связи с последним укажем на хранящийся в архиве Погодина (ОР РГБ, ф. 238/1, к. 16, №17) текст, представляющий собой перевод Введения, Первого, Второго и части

Третьего (до характеристики «эпох самосознания») главных разделов «Системы трансцендентального идеализма»; и хотя на настоящий момент нет достаточных оснований для его однозначной атрибуции и датировки, слабая разработанность русской философской терминологии и обилие калек определенно свидетельствуют в пользу весьма раннего происхождения перевода⁷¹).

Роль Титова в истории этого раннего этапа шеллингизма следует отметить особо: именно он выступает несомненным лидером философских интересов «раичевцев», причем, не только популяризирует здесь систему Шеллинга, но и пытается самостоятельно интерпретировать античную «мифологическую поэзию» как аллегорическое выражение общих принципов натурфилософии, бессознательное отражение главных принципов Природы. Яркий пример таких опытов являет собой его письмо Погодину в августе 1823, опубликованное Барсуковым [Барсуков 1888: 234–236; ср. здесь: «Прочтя Гезиодову Феогонию, увидел я, что мои прежния мнения о Мифологии <...> построены на песке и сами собою разрушаются <...> В замену потерянного, однако я заметил в Феогонии место занимательное по легкому приложению: Зевес, чтобы наказать Прометея за покражу огня небеснаго, повелев Вулкану слепить женщину; то была первая женщина. — Вы со мною порадуетесь, увидя как близко ето переводится на язык Естес<твенной> Философии: в самом деле, человек вскоре достигнул бы божественнаго просвещения, если бы не препятствовало тому половое раздвоение организма, по которому одно нераздельное никогда не может исполнить идеи своего рода...» (выправлено по оригиналу — ОР РГБ, ф. 231/II, к. 46, №57)]. Впрочем, и интерес Титова к Эсхилу следует, видимо, также рассматривать в контексте представлений о нем как поэте-философе, который «обнаружил в своих стихотворениях таинства или скрытые учения Елевзинского тайного общества» (Шлегель 1834: Ч. 1. С. 43; ср. также упоминание Эскила в ряду древних поэтов-философов в известной статье Титова «О достоинстве поэта» — МВ. 1827. №7. С. 235). Однако особенно достойно внимания, что, как заметил еще П. Н. Сакулин, сам характер этого письма и рецепция шеллингизма в нем чрезвычайно близки письму В. Ф. Одоевского к Титову, написанному тем же летом 1823 (Сакулин 1913: 132–134, 155; см. также Каменский 1980); но, пожалуй, еще более замечательно, что, излагая свои натурфилософские наблюдения и план будущего сочинения по эстетике («Опыт теории изящных искусств»), Одоевский признается, что не читал еще ни Шеллинга, ни Окена и строит свои теории на тех общих принципах, которые почерпнул из вторичных источников, апеллируя к философскому авторитету и суду Титова [ср.: «Ваше изложение мыслей Шеллингидцев о происхождении искусств поразило меня и поколебало (но еще не разрушило) Систему, самим мною себе составленную»]. — Таким образом устойчивое представление, что кружок русских шеллингизмов-«любомудров» «выделился» из чисто литературного общества Раича, должно быть существенно скорректировано: именно в последнем оформляется весной-летом 1823 тот круг шеллингизма и интересов, который, по всей видимости, при посредничестве Титова, и привлек сюда осенью 1823 совершающего первые шаги в своем увлечении немецкой философией Одоевского.

6

Сезон 1823—1824, действительно, явился своеобразным пиком истории общества и интенсивности философских интересов, чему, несомненно, способствовали и настроения новых членов. Кроме Одоевского, это В. П. Андросов, выступивший еще в начале года с «философской» статьей (*ВЕ. 1823. №3—4, 6*), и Кубарев (обоих привлек Погодин), а также Ал. С. Норов, приведенный, видимо, Кошелевым (об их отношениях см. *Колупанов 1889*). На конец 1823 приходится чтение в обществе переводов Погодина из Аста [помимо «Введения во всеобщую историю», Погодин переводит еще его «Основания Филологии» (*Fr. Ast. Grundriss der Philologie. Landshut, 1808*; отрывки этого перевода опубл.: *МВ. 1827. №14, 21*)], а также знаменитой «первой главы из Океновой натуральной философии, о значении нуля, в котором успоковаются плюс и минус» Одоевским (*Погодин 1869а: 49*; подробнее см. — *Сакулин 1913: 134—135*), которое можно теперь весьма уверенно датировать 7 декабря (впрочем, записка Шевырева дает основание полагать, что он также переводил Окена, см. *Приложение. III. 6*). Весьма показательно для характеристики общей атмосферы и намерение Погодина (по совету Оболенского) в начале 1824 перевести И. Герреса (видимо, «Афоризмы об искусстве»^{*)}). Наконец, весной 1824 г. Погодин упорно штудирует самого Шеллинга, а перевод отрывка из его речи «Об отношении изобразительных искусств к природе» читает в заседании общества (вероятно, 24 мая 1824; см. запись за 23—26 мая).

Кроме того, осенью 1823 возобновляется и обсуждение журнальных планов, причем еще в августе-сентябре Вяземский и Дмитриев предприняли попытку «свести» Раича с приехавшим в Москву и также настроенным на журнал Кюхельбекером^{**)}, однако этот альянс не состоялся (ср. в этой связи ироническое отношение Погодина к стихотворению Кюхельбекера «Грибодову, при посылке Аргивян» в записи за 21 мая 1823). В декабрьских записях «Дневника» отразилось обсуждение другого журнального замысла — именно того, для которого Одоевский, по позднейшим воспоминаниям Погодина, обещал написать повесть в первый номер (*Погодин 1869а*), однако обсуждение состава первых номеров журнала, получившего название «Зимцерла» (см. запись за 7 декабря),^{*)} вызвало конфликт внутри общества, а после оформления альянса Одоевского и Кюхельбекера в альманахе «Мнемозина» этот замысел и вовсе, видимо, потерял актуальность. Во всяком случае в поданной Раичем просьбе [о ней Вяземский в апреле 1824 настойчиво просит справиться в петербургской цензуре А. И. Тургенева (*ОА. Т. 3. С. 29, 32, 35—36*)] фигурирует другое название — «Журнал изящных наук» (как и сообщал Тургенев, просьба Раича застряла у попечителя Московского учебного округа А. П. Оболенского, в фонде которого и была обнаружена — см. *Гирченко 1968: 261, примеч. 3*). Новое название отразило компромисс на почве новых философско-эстетических идей, ибо «изящные науки» — это, несомненно, помимо «Поэзии», Эстетика, Философия и История, которые понимаются теперь как тесно связанные и дополняющие друг

друга формы «самопознания» (ср. также лейпцигский журнал «Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste», где, кстати, печатался Аст).

Существовали, очевидно, вполне реальные причины того, что просьба Раича «застряла», но вместе с тем создается впечатление, что сами толки об «идеале» журнала, «созерцание» этого «идеала» издания, решительно отличающегося от всей современной журналистики и являющего в себе единство «поэзии» и «теории», оказывалось в некотором смысле для «раичевцев» важнее, чем собственно возможность придать свои сочинения тиснению. Во всяком случае осенью 1824 ситуация, фактически, повторилась, когда, с одной стороны, Вяземский, а с другой — Одоевский вновь пытались инициировать объединение московских литераторов вокруг журнала, сведя Раича с Н. Полевым (см. об этом *Полевой 1934: 155–156* и комментарий Вл. Орлова). Отрывок из автобиографии и дневниковые записи Погодина позволяют существенно уточнить этот эпизод: не только предложенный Полевым план издания, но и его программное обозрение русской словесности 1824 г. (опубликованное позднее в первых номерах «Московского Телеграфа») не нашли поддержки в раичевском кружке. Журнал был задуман Вяземским и Полевым как «критическое обозрение», genre, так же его понимал и Одоевский, ссылавшийся, впрочем, на немецкий образец (в III части «Мнемозины» он упомянул «предполагаемый Г-м Полевым Европейский Журнал, в роде Allgemeines Repertorium...» — Мнемозина. 1824. Ч. III. С. 185⁴), но такой «агрессивный» тип издания, актуального и полемического, не импонировал как раз Раичу (ср. запись И. М. Снегирева 8 января 1825: «Был у Мерзлякова, <...> пришел при мне и пошел со мною Раич, который, как сказывал, отстал от Полевого за его критику, коих он прежде не хотел помещать в своем журнале» (*Снегирев 1904: 130*); обращает на себя внимание, что М. А. Дмитриев и А. И. Писарев начинают регулярно посещать вечера Раича именно в начале 1825, т. е. как раз тогда, когда их отношения с Полевым обостряются).

Неудача журнальных замыслов во многом и предопределила взгляд на общество Раича как на не имевшее прямых «результатов» и не сыгравшее значительной роли в истории московской словесности и генезисе «московского романтизма» 1820-х гг. Несомненно, эта неудача имела глубокие корни и, прежде всего, в своеобразной писательской позиции самого Раича. Причем, дело, как кажется, даже не столько в его «промежуточном» положении между университетско-пансионской молодежью и И. И. Дмитриевым, но более в культивированном воззрении на поэзию как на особую эмпирию, а на поэта как своего рода медиатора «небесных звучаний» (М. Дмитриев вспоминает, что на окне у Раича стояла золотая арфа, воплощавшая в мифологии романтизма непосредственную связь Искусства и Природы; ср. также образ золотой арфы в диссертации Раича⁵ и стихи его к эмблеме на обложке «Северной Лиры» «С незапамятных веков...»), в результате, «поэзия» оказывалась едва ли не противопоставленной профессиональному литературству [ср. в воспоминаниях Раича образ Пушкина, сожалеею-

щего, что «первый ... начал торговать поэзией» (о стилизации Раичем образа Пушкина в ключе собственных представлений о «богородищенском поэте» см.: *Вацуро 1985: 54*). (Позволим себе предположить, что эта установка была отчасти воспринята и самым знаменитым учеником Раича, много лет пестовавшим иллюзию «двойного бытия» и не выставлявшим полного имени под своими стихами, несмотря на то, что буквы «Ө. Т.» не составляли загадки для широкого круга заинтересованных лиц.) В этом отношении закономерна не только собственно неудача с журналом, но и дальнейшая эволюция раичевского общества в целом. В начале 1825 г. Погодин все реже называет его «обществом», отмечая в «Дневнике» просто «у Раича» или «к Раичу», — фактически, общество вновь трансформируется в «кружок», род домашней «академии», существование которой продолжилось и после возвращения Раича в Москву в августе 1826 (в автобиографии Раич именно не различает этих периодов и перечисляет всех, кто на тот или иной срок становился его постоянным посетителем на протяжении 1820-х гг.). — И вместе с тем представление о «непродуктивности», «периферийности» раичевского общества 1822–1825 представляется чрезвычайно неточным. Несмотря на нереализованность, сами по себе журнальные планы, несомненно, предвосхитили отчасти аналогичные дискуссии о журнале 1825–1827, результатом которых явился «Московский Вестник», а фрагменты «архива» общества (о существовании такого архива см. в записке Шевырева — *Приложение. III. 7*) буквально рассыпаны по московским изданиям 1820-х («Вестник Европы», «Мнемозина», «Уралия», «Северная Лира», «Московский Вестник», «Русский Зритель») и составляют существенный пласт московской словесности этой эпохи.

7

Все это позволяет более точно определить место раичевского общества в истории московской словесности и генезисе «московского романтизма» и, в частности, — более определенно и содержательно охарактеризовать его отношение к так называемому «кружку любителей». Прежде всего здесь следует отметить, что само понятие «кружок любителей» требует, по меньшей мере, определенной критики и существенных уточнений. Дело в том, что источники по истории этого кружка (как он обычно понимается в истории русской литературы и философской мысли) весьма немногочисленны и в известной мере противоречивы. Если Кошелев говорит о собиравшемся у Одоевского закрытом обществе, в которое входили всего пять человек (Одоевский, Ив. Киреевский, Дм. Веневитинов, Рожалин и он сам), то в так называемых «Воспоминаниях о Дм. Веневитинове» Погодин упоминает кружок, собиравшийся для философских бесед на квартире кн. Д. М. Черкасского и Ал. С. Норова и лишь позднее переместившийся к Одоевскому (ОР РГБ, ф. 231/1, к. 28, №2). Еще одним центром, консолидировавшим увлеченную Шеллингом молодежь был, как известно, Архив Министерства Иностранных дел (ср. в отрывке из автобиографии Погодина), однако круг

«архивных юношей» также существенно отличается от приведенного Кошелевым списка «любомудров» и, в частности, включает Титова, Шевырева и Мельгунова, без которых история «философского романтизма» 1820-х не просто не полна, но практически невысказима [собственно, Кошелев также упоминает в другом месте об этом центре философских дискуссий (*Кошелев 1884*: 8–9; отметим также, что «архивный» кружок сложился лишь в 1824 г.)]. Наконец, в записи Погодина за 4 ноября 1825 («Досадно, что не принимаюсь к Веневитиновым. Смотрят на меня как на неспособного к мудрствованию» (*Дневн. 2*: 108об)) указан еще один «философский» адрес. И в этом отношении понятие «общество любомудров» представляется в значительной степени исследовательским конструктом, аккумулирующим сведения о круге и собраниях московских шеллингианцев (ср., например, *Аронсон, Рейсер 1929*, где свидетельство Кошелева смонтировано с характеристикой круга «Московского Вестника» 1827–1830 гг.), а рассказ Кошелева ретроспективно выдвигается на передний план именно в силу особой и сознательно педалированной ритуальности описанных им заседаний у Одоевского, в которой слышатся как масонские обороты, так и (видимо, особенно важные для участников) отсылки к древним «эсотерическим» сектам, хранившим «истинное» знание.

В связи с этим особое значение приобретает то, как именно характеризует Кошелев «тайный» кружок, и ключевой здесь представляется не столько констатация самих по себе философских интересов, сколько следующие за ней примечательные фразы: «Начала, на которых должны быть основаны всякие человеческие знания, составляли преимущественный предмет наших бесед; христианское учение казалось нам пригодным только для народных масс, а не для любомудров. Мы особенно высоко ценили Спинозу, и его творения мы считали много выше Евангелия и других священных писаний» (*Кошелев 1884*: 12). Чрезвычайно любопытной параллелью к этому пассажи представляется отраженный в «Дневнике» Погодина спор о религии в заседании ранчевского общества 20 марта 1824. Смысл выступления Андросова едва ли сводился к прямолинейной атеистической пропаганде, но, можно предположить, — именно к мысли, что религия есть лишь форма, в которой «знание» предстает непосвященным и распространяется среди непросвещенных народов, есть, так сказать, «профаническая» форма знания («плод невежества»), заменяющая знание истинное (ср. интерпретацию мифологии и «мифологической поэзии» у романтиков). И в таком случае весь эпизод приобретает совершенно исключительное значение для понимания истории русского шеллингианства.

В обществе Ранча, ставшем центром философско-эстетических интересов московской молодежи в 1823 — начале 1824, идеи Шеллинга были восприняты в общем контексте «иенского романтизма», в их приложении к теории изящного и философии истории, как философия поэзии и поэтическая философия природы, ее *одухотворение*; в то же время кружок Ранча остался в основном чужд собственно философского содержания системы Шеллинга и, в частности, его натурфилософии и идеи «продуктивности» природы, т. е.

как раз того, что выдвигало у Шеллинга, а еще более — у его русских последователей, описанных Кошелевым, на столь видное место философию Спинозы. «Поститическая натурфилософия» (ср. разговоры о Линнее или разговор о металлах во время романтической поездки «раичевцев» в Архангельское в мае 1825) была скорее эстетической программой метафизического, «платонического» переживания природы, противопоставленного «мертвой» природе материалистов и, в целом, — теории «подражания» (она же делала для «раичевцев» столь актуальным естественно-научный «восторг» поэзии Ломоносова).

Это различие двух рецепций шеллингианства наглядно обнаруживает себя в той критике, которую начинает все более вызывать у Погодина «теоретическая» история Аста по мере ее освоения. В его записях за 20 и 21 октября 1823 речь идет об эпохах мировой истории Аста, которые Погодин отождествляет с «эпохами самосознания» Шеллинга. Однако, если для шеллингианца Аста они являют собой развертывание во времени абсолютного синтеза, то возражение Погодина есть, в сущности, требование *телеологии* (ср. риторический вопрос об умирающих младенцах, а также чрезвычайно характерную помету 29 октября 1823: «Астово стремление <природы, истории. — К. Р.> к самосебядействию и самосебяоткровению едва ли справедливо»; то же противоречие Погодин пытается разрешить и в записи 13 мая 1824). Это недопонимание отнюдь не было частным эпизодом его философского образования. Публикуя переводы из Аста в 1829, Погодин отчасти воспроизвел в примечаниях свои возражения, и, как представляется, они в значительной мере предопределили его кредо как историка в целом: в сущности, на протяжении всего своего научного пути он понимал историческую науку как основанную на принципах исторической критики и широкой фактографии методологию изучения действия Божественного Промысла.

Пожалуй, точнее всех определил характер общества и коллизию литературных и философских интересов в его деятельности сам Раич, писавший в своей автобиографии, что «здесь читались и обсуживались по законам эстетики, которая была в ходу, сочинения членов и переводы...» (Раич 1913: 28). Эта фраза может быть теперь откомментирована и наполнена реальным содержанием. Под «эстетикой» следует понимать именно рецепцию немецкой философской эстетики т.н. «романтической школы», которая, в противоположность архаичной критике, апеллирующей к нормативной жанровой доктрине и «вкусу», воспринимается как *положительное* основание теории искусств и универсальный ключ к пониманию «изящного».

8

Собственно, эта позиция была продекларирована в ходе одной журнальной полемики середины 1820-х, которая, хотя и привлекала внимание исследователей, однако лишь теперь может быть осмысленна как программное выступление раичевского кружка. Речь идет о полемике, разгоревшейся в 1825 на страницах «Сына Отечества» по поводу критического отзыва

Сомова (выступавшего под криптонимом «С.....») на помещенный в «Полярной Звезде на 1825» отрывок перевода «Освобожденного Иерусалима» Раича⁴. Претензии Сомова — прежде всего в использовании «балладной строфы» «Двенадцати спящих дев» Жуковского, не подобающей великой поэме Тассо, — фактически отражали мнение о переводе целого литературного круга (ср. более поздние аналогичные суждения Дельвига и Вяземского⁵). С другой стороны, под криптонимом «В» против Сомова выступили, как позволяет установить погодинский «Дневник», сам Погодин и А. Ф. Томашевский, причем, если первый ответ Сомову написан в основном Погодиным, то второй, — напротив, преимущественно Томашевским (см. записи за 21, 27 апреля, 3 мая, 13 и 20–25 июля 1825). Погодин, упомянув, что размер перевода (4–3-стопный ямба) не является открытием Жуковского и употреблялся еще Ломоносовым в «Переложении псалма 26» («Господь спаситель мне и свет: / Кого я убоюся?»), усмотрел в позиции Сомова приверженность жанровой нормативности и, возразив, что «Форму» следует судить лишь в виду той «Идеи», которую имел в виду Художник, а не предустановленных правил, спровоцировал полемику вокруг этих понятий (ср.: «Да и что такое форма вообще в изящном искусстве? Не правда ли, что это только облик (частное искусства), в котором художник представляет свою идею, сотворившуюся по способу воззрения его на предметы?»). Замечательно, что весь разгоревшийся спор с удивительной точностью воспроизводит традиционную аргументацию полемик «аристотелевского» и «платоновского» толкования искусства, где Сомов понимает «Идею Художника» как результат наблюдения природы и «совершенствования» ее форм до степени идеальных, в то время как «В» (в данном случае — Томашевский) настаивает, что Художник, напротив, свою «Идею» лишь «представляет... в видимости, облекая ее в формы, из природы взятые», «проявляет ... под формою бытия» (ср. также классически «платонический» пример с музыкантом, не имеющим в природе явных форм для подражания). Источники этой позиции «раичевцев» теперь очевидны, а отдельные формулировки Томашевского выглядят прямым парафразом Бахмана, но самое важное, что спровоцировав Сомова на защиту теории «подражания природе», которая для «московских» становится в этот момент главной мишенью (ср. параллельные выпады против нее Одоевского в «Мнемозине» и Веневитинова в «Сыне Отечества»), Томашевский и Погодин стремятся тем доказать, что критика Сомова — это критика «вкуса» и «правил», а не основана на положительном основании изящного, на законах «эстетики».

Однако не менее важен и другой аспект полемики, непосредственно касающийся существа претензий Сомова. Учитывая, что Раич был полностью в курсе выступлений Томашевского и Погодина, а свой первый ответ Сомову Погодин даже предварительно читал и обсуждал с ним (ср. запись за 21 апреля 1825)⁶, можно с основанием полагать, что указание на Ломоносова в качестве образца использованного размера иницировано самим Раичем. Это указание можно было бы считать лишь полемическим ходом, если бы не

тот культ Ломоносова, который характерен для всего раичевского кружка, и если бы намеченная параллель «Ломоносов-Тассо» не предвосхищала отчасти параллель «Ломоносов-Петрарка» программной статьи Раича 1827 г. (ср. также запись о разговоре Кубарева, Погодина и Раича 31 октября 1823, намечающую эту параллель). Несомненно, Раич ориентировался именно на Жуковского, о чем сам объявил, представляя один из первых отрывков перевода в ОЛРС (Соч. в пр. и ст. 1823. Ч. 3. С. 204), и вместе с тем, видимо, интерпретировал «балладность» в несколько ином, более широком смысле. Отказываясь от традиционного шестистопного ямба с парной рифмовкой (который осознается как примета «вялой» и «прозанческой» французской поэзии), Раич именно в популярных опытах Жуковского увидел образец «романтической» эпической строфы, способной заменить октаву, а ее семантический ореол — романтическое «таинственное» — интерпретировал в соответствии с задачей воссоздания атмосферы христианской эпической поэмы Тассо [ср. в связи с этим характеристику октавы у Бахмана: «Сия строфа составляет Эпический размер ... и употребляется во всех повествовательных стихах <...> торжественно-стройные переливы стихов ея более всего способны к выражению разнообразного очарования стопы романтической» (Бахман 1832: 68)], и в этом контексте «духовная ода» Ломоносова и стоящая за ней традиция (см. Гаспаров 1984: 119) становится действительно актуальной.

Резюмируя свои претензии к переводу Раича, Сомов писал: «Тассо облачный и одетый в туманы, не есть Тассо Италианский, чистый, ясный, свободный и высокий в простоте своей». Весьма характерно здесь употребление именно тех эпитетов и оборотов, которые становятся традиционными для полемических характеристик немецкого романтизма и его московской рецепции, — претензии Сомова таким образом отнюдь не сводились к «недостатку» у Раича «литературного такта» (формулировка Вяземского), но отражали различное понимание Тассо и его, так сказать, актуального литературного значения, в конечном итоге — различные эстетические концепции. Интересы Раича лежали не в плоскости «романтического жанра», но в плоскости новой стилистики, новой поэтической образности, источником которой и становится для него итальянская поэзия XIV–XVI в. Направление его стилистических интересов и их отличие от «петербургского романтизма» Сомова и Вяземского может быть понято сквозь призму его литературной эволюции 1820-х гг.: от интереса к «ариостовской» поэме «Руслан и Людмила» Пушкина к решению перевести самого Ариосто, и, «оживив» его, «доставить неисчерпаемый запас новых пинтических выражений, оборотов, слов, картин», — идее «русского Ариосто» (как и в случае с Делилем-Вергилием) противопоставлена идея «прививания» русской поэзии иного образного и стилистического строя. Это отличие, с другой стороны, предопределено его пониманием итальянской поэзии XIV–XVI вв. в целом: именно в ней Раич видит возвращение в рамках христианской культуры к античной традиции истинной поэзии — традиции «spirantia signa» (противопоставленной ложному классицизму Франции XVII–XVIII вв. и его рационалисти-

ческой образности); в то время как Сомов в своих известных статьях о романтической поэзии, напротив, понимая под романтизмом прежде всего даже не христианское, а — отвечающее духу «народности и местности», видит, соответственно, в творениях итальянцев «бесперывную борьбу вкуса романтического с классическим», своего рода переходную форму «между поэзиями древнею и новою» (*Трактаты*: 551). Характеризуя свою полемику о романтизме с Вяземским, М. Дмитриев (сближающийся с кружком Раича именно в пору этой полемики) писал в позднейших мемуарах, что Вяземский «не различал романтизма и народности» (*Дмитриев М. 1992*: 219) и, по всей видимости, эта формула в определенной степени отражает претензии к его теоретическим опытам среди «московских романтиков» 1820-х. «Романтизм» раичевского кружка характеризует не столько чтение, например, Погодиным своего перевода «Рене», сколько тот специфический угол зрения, под которым здесь обсуждаются переводы Вергилия, Эсхила или Платона.

9

«Эстетика», в том понимании, в каком она характеризует интересы раичевского общества, в сугубо романтическом духе была не только «теорией», но и литературной программой, ибо сама «теория» оказывалась здесь в известном смысле «поэзией». Такой формой, воплощавшей в себе единство «теории» и «поэзии», у московских романтиков 1820-х становится прежде всего «аполог», превращающийся в фактически господствующий прозаический жанр (ярким примером чего является как раз «Северная Лира»). Публикующиеся в повременных изданиях середины 1820-х апологи Титова, Оболенского, Томашевского, Шевырева, посвященные, как правило, вопросам природы искусства и вообще — «тайны духа», несомненно, читались прежде на заседаниях общества и создавали то единство эстетического суждения и эстетического высказывания, которое столь характерно для немецких романтиков и которое было вполне воспринято их московскими адептами. Весьма замечателен в этом отношении упоминавшийся уже «Отрывок из сочинения об искусствах» Ознобишина, который, по сути, является серией апологов, оформленных как «теоретическое» сочинение о происхождении искусства и сопровождаемых декларацией «веры к вымыслам чудесным» как сознательного принципа. Наконец, к поэтическому аполлогу обращается в это время и Раич («Калля росы и река», «Вера» — Соч. в пр. и ст. 1824. Ч. IV. 1826. Ч. VI). Причем, в отличие от предшествующей традиции (и совершенно в духе рассуждений Раича о дидактической поэзии), в этом варианте жанра традиционная моралистическая доминанта уступает место аллегорической. Такое понимание аполога, по сути, было теоретически сформулировано позже в рецензии Титова на «Опыты аллегорий» Ф. Глинки, где пришедшей с Запада басне противопоставлена «аллегория» как жанр Востока (*МВ. 1827. № 2*; ср. также фактически примыкающий к «аполлогу» жанр «Восточной повести» в московской прозе середины 1820-х). Собственно,

«аллегоризм», понимаемый как стилистическая установка, как сущностное качество поэтического образа («дышащего» или «мыслящего» образа) и обозначает один из важнейших полюсов стилистических устремлений райчевского кружка, воплощает тот идеал «символьного» языка поэзии, который противопоставлен языку прозы (ср. у Бахмана в переводе Томашевского: «...язык Поэзии есть только покров идеи и символичный. Если напротив разум имеет в языке преимущество <...> тогда сей язык есть проза...» — ВЕ. 1823. №19. С. 189) и, в конечном итоге, мыслится как поэтическое выражение тождества идеального и реального (ср. рассуждение о «сравнениях» в записи Погодина за 1 мая 1825). Вполне показательны для этого интереса к аллегорической стилистике и «фигуративной мысли» и попытки Погодина переводить Овидия (в 1823—1825 он перевел эпизоды «Нарцисс», «Ниоба», «Меркурий и Батт»), и стремление к аллегорическому истолкованию Вергилия [ср., например, примечание Раича к описанию пчел в IV песне «Георгик» (Виргилиевы Георгики. Перевод А. Р.... М., 1821. С. 178), а также фразу Погодина: «Неужели Боги не знаменуют у него ничего» — в записи за 14 марта 1824].

Поиски «синтетического» жанра, соединяющего «поэзию» и «теорию», распространяются отчасти и на сферу «большой формы». Весьма любопытны в этом отношении замыслы эпической поэмы «Моисей», не оставившие Погодина в 1822—1825 гг. При всей ювенильности и наивности их, эти планы сами по себе весьма рельефно отражают тот узел идей и влияний, который в значительной мере характеризует его литературную среду. На первом этапе замысел Погодина представляется отзвуком его работы в 1821—1822 гг. над переводом «Гения христианства» Шатобриана, где проблема христианской эпопеи рассматривалась особенно подробно [ср. запись 2 сентября 1822: «...думал о Моисее.— Богатейший предмет для Епической Поэмы.— Здесь не нужно изобретения много.— Все под руками — какое чудесное, какия сцены — описание Египта изображе<ние> нрав<ов> рождение Моисея, пастушеская жизнь его, Казни Египтян.— Исход целого народа из неволи.— Путь — Странствование по пустыне.— Дарование законов Богом.— Чудеса,— Обетованная земля вдали.— Какое применение трогательное! — какая трогательная смерть его! Вот чудесное! Здесь соединяется и Бог, и человек. — Мне кажется Клопштоков, Мильтонов предметы [ниже ег<о>] беднее этаго гораздо.— <...> — Если бы вдруг объяло меня небесное вдохновение и я бухнул Епическую Поэму Моисей в 24 песнях, которая бы стала рядом с Мессиадою, Иерусалимом.— <...>» (Дневн. 2: 12об—13); ср. характерную «литературоведческую» лексику: «чудесное», «применение», сравнение с Клопштоком и Мильтоном по «богатству предмета»]. Однако дальнейшая эволюция замысла отразила знакомство Погодина с идеями Ф. Аста (идея синтеза Истории и Философии в Поэзии; ср. также запись Погодина о том, что «история со временем опозвится») и философией Шеллинга (см. записи за 13—26 сентября 1824 и 16 февраля 1825). Стихотворное переложение Моисеевых книг «в значениях аллегорических»

должно стать поэтическим выражением философии Шеллинга, ее своеобразным завершением, «воплощением под формою бытия». Эти прожекты обретают, однако, вполне осязаемый литературный контекст, с одной стороны, в опытах толкования мифологической поэзии греков у Титова и сказания о сыновьях Ноя у Аста (см. упоминавшийся перевод Погодина «О разделении людей после потопа»), а с другой — на фоне работы Раича над переводом христианской эпопеи Тассо. Весьма примечательно и то, что А.Н.Муравьев в то же самое время, начав с попыток перевести «Энеиду», увлекся затем замыслом оригинальной эпической поэмы «Потоп» (*Муравьев 1895: 59*).

Все это, как представляется, достаточно характеризует направление поисков и интеллектуальную атмосферу раичевского кружка, ту латентную литературную программу, в которой требование «поэзии мысли» сближается с интересом к не-рационалистической, аллегорической стилистике, образцы которой Раич находит в итальянской поэзии и связывает с античной традицией единства «мысли» и «образа». Этот своеобразный «платонизм» эстетических устремлений раичевского кружка в значительной степени растворяется в «Московском Вестнике», вытесняемый «шексперизмом» и увлечением Вальтер Скоттом, особенно культивировавшимися Пушкиным. И вместе с тем целый ряд программных статей в первый год издания журнала [«Разговор о возможности найти единый закон для изящного» Шевырева, «О достоинстве поэта» и «Мысли о красноречии» Титова, «Исторические афоризмы и вопросы» Погодина (*МВ. 1827. №1, 2, 7, 19*) и другие, отчасти упомянутые выше], преимущественно формирующие его направление и репутацию, непосредственно связаны с кругом идей и представлений, которые характеризуют эстетические интересы раичевского общества 1822—1825 гг. С другой стороны, «германский» «итальянизм» Раича, его стремление найти в итальянской поэзии тот «дышащий образ», который понимается как художественное воплощение «метафизической» эстетической теории немецкого романтизма и, одновременно, как продолжение античной традиции «мыслящей» поэзии, несомненно, играет чрезвычайно существенную роль в формировании тютчевского претекста русской поэзии.

Примечания

¹ Название «Общество друзей», использованное Арономом и Рейсером и принятое другими исследователями (см. также обстоятельный рассказ об обществе: Гольд 1984), восходит к письму Погодина Александре Н. Гольдцовой от 15 марта <1823 г.> (отрывок — *Барсуков 1888: 212*); в автографе (черновике письма) слово «общество», действительно, написано с большой, а точнее — «полубольшой» буквы, однако запись «Дневника» Погодина от 22 марта 1823 г. («<...> — в обществе, толковали об имени <...>» — ОР РГБ, ф. 231/1, к. 31, №1, л. 56об; далее — *Дневн. 2* с указ. листа) дает основания полагать, что до этого момента общество не имело названия, но и в более поздних записях «Дневника», как и прочих источниках, никакое название не фигурирует.

² Очерк в издании «История Москвы» (М., 1954. Т. 3. С. 371—374), приравнивший «втянуть» общество Раича в декабристский контекст, явно не удовлетворяет этому понятию;

впрочем, стремление связать общество с декабристским литературным контекстом ощущается и в более поздних работах, например *Голубь 1984*.

⁵ «Северная Лира» может, кажется, быть приписана за представительностью московских муз. имена писателей, в ней участвующих, принадлежат, по большей части, московскому Парнасу; не взирая можно ли сказать: Московской школе, хотя точно найдутся прививки отличительные в новом адептом поколении литературном. <...> В климате московском есть что-то и туманное. Пары зыбкого идеологизма носятся в океане беспредельности» (*Сев. Лира: 223*).

⁶ В «Автобиографии» Раич указал, что уехал из Москвы в апреле 1825 г., однако «Дневник» Погодина корректирует эту дату (см. *Приложение. II*, запись от 30 мая 1825 г.).

⁷ Шевырев (1855) упомянул Погодина, Д. П. Ознобишина, Муравьева, В. П. Титова, В. И. Оболенского (этот список, присоединив сюда и самого Шевырева, можно считать «основным»), а также А. Ф. Томашевского и Н. В. Путятю; погодинский рассказ добавляет к этому В. Ф. Одоевского, В. П. Андросова и П. Колошина (то же в *Погодин 1869б*), а также эпизод с Н. Полевым; сам Раич (1913) дает весьма обширный список, где помимо «основной» группы упоминаются: М. А. Дмитриев, А. И. Писарев, А. М. Кубарев, Одоевский, А. С. Норов, Тютчев, С. Д. Полторацкий, М. А. Максимович, Г. Шаховской, Н. В. Путята; Муравьев (1871), упомянув об офицерах из корпуса колонновожатых, помимо «основного» списка, называет Полевого и не очень уверенно М. А. Дмитриева; сам М. Дмитриев (1855) пишет: «бывали обыкновенно С. П. Шевырев, Д. П. Ознобишин, А. И. Писарев, И. В. и П. В. Киреевские, и ближайшей друг хозяина <...> В. И. Оболенский... Бывали и другие; всех не упомяну...»; Путята (1876), также приводит основной список, дополняет его именами А. И. Кошелева, Петра Ив. Колошина, Н. П. Крюкова и С. Д. Полторацкого, наиболее подробно раскрыв таким образом состав группы, связанной с муравьевским учением; Кошелев (1884), кроме основного обычного списка, упоминает Тютчева и А. С. Норова.

⁸ *Муравьев 1871: 5*; та же дата — *Раич 1913: 27*; Раич сопровождал Тютчева, пока тот сидел в университет вольнослушателем (1817–1819), и перестал, когда Тютчев стал своеобразным студентом (ср. *Писарев 1962: 16–17*).

⁹ Русская старина. 1879. Кн. 10. С. 350.

¹⁰ Автограф стихотворения, видимо, хранился у Раича: отрывок его в 1827 был использован Ознобишиным в «Северной Лире», а целиком с датой «13 декабря 1821» оно было опубликовано Раичем, издававшим № 13–14 «Русского Зрителя» за 1829 г.

¹¹ О В. И. Оболенском см. «Словарь профессоров Московского университета» (М., 1858. Т. II), о его отношениях с Раичем также — *Дмитриев М. 1855*: летом 1821 г. Погодин встречал Оболенского и Тютчевых в Троицком (*Погодин 1989: 12*). Кошелев начал частным образом учиться греческому у Оболенского около 1821 (*Кошелев 1884: 6*), предположение о его посещениях Раича в 1821–1822 объяснило бы, почему он помнит у Раича Тютчева. Отношения М. Дмитриева с Раичем не ограничились совместной учебой в университете: Дмитриев упоминает Раича среди участников описанного им студенческого «Общества громкого смеха» (см. *Грум-Гржимайло, Сорокин 1968*; ср. также в рассказе М. Дмитриева об отношениях Раича и Тютчева: «Потом бывали они у меня, и я у них» (*Дмитриев М. 1855*)).

¹² М. Дмитриев пишет, что до публикации отрывков из «Георгия», «<мы> ... не подозревали в нем поэта» (1855: 4); первые известные нам публ. отрывков — *Тр. ОЛРС. 1820. Ч. 17* (читано в заседании 24 апреля 1819 (см. там же. Ч. 16. С. 112)) и *ВЕ. 1820. № 4*.

¹³ Об этой проблеме и роли И. И. Дмитриева см. *Лотман 1987*; особенно существенно для нас предположение, что Дмитриев, «остыв» к переводу «Георгия» А. Ф. Воейкова, напел в Раиче как бы замену ему (там же, с. 195–196, 200); о покровительстве Дмитриева Раичу также — *Вацуро 1985: 51*.

¹⁴ См. заседания ОЛРС 4 мая 1818 (*ВЕ. 1818. № 8*), 21 января 1819, 5 июня 1820 (*Тр. ОЛРС. 1818. Ч. 11; 1819. Ч. 16, Ч. 18; 1821. Ч. 20*); также в «Дневнике» Снегирева 2

октября 1823: «Меряляков казал мне доконченного им Тасса, о коем я скавал ему: Тасс, гряди вон!» (Снегирев 1904: 37). Кроме того в начале 1821 вышло «Новое собрание образцовых Русских сочинений и переводов...» (СПб., 1821. Ч. 1), где наряду с отрывками из «Георгия» Рачча помещен отрывок перевода Мерялякова.

- ¹³ Соч. в пр. и ст. 1823. Ч. 3. С. 204—205 («слестный отзыв ... от одного из первоклассных наших писателей, воскресившего для нас Лафонтена и отдыхающего ныне на свежих, вечнозеленых лаврах Парнасских»); «Эрмиония» читана в ВОЛСНХ 7 августа 1822 (Баванов 1964, прилож.).
- ¹⁴ Письмо Воейкова и перевод 1-й Эклоги, присланные в ОЛРС, читаны 4 февраля 1822 (Соч. в пр. и ст. Ч. 1. 1822. С. 250); вполне вероятно, что сведения о письме и были непосредственным поводом разговора Тютчева с Погодиным. О предпочтении Академией перевода Воейкова см. Рачч 1913: 27—28.
- ¹⁵ В продолжении 1820-х Рачч работает над историей итальянского языка и литературы, и, хотя отрывки ее появились гораздо позже («О происхождении Итальянского языка. Отрывок из чтений Историк Итальянской литературы...» — Соч. в пр. и ст. 1828. Ч. VII. С. 55—66; «Из Историк Итальянской Литературы» — Русский Зритель. 1828. №13—14), но уже в мае 1821 И. И. Дмитриев характеризует Шишкову Рачча как человека почти исключительно посвятившего себя «изучению классических поэтов римских и италянских» (Дмитриев И. 1893: 276).
- ¹⁶ «В его <Ариосто.— К. Р.> творении — в этом <особом> — необыкновенном мире столько вещей — столько вещей — для нас, у нас — мертвых; оживите их и вы доставите неисчерпаемый запас новых пингических выражений, оборотов, слов, картин; — тогда бы все для нас — на нашем богатом языке опозналось, если смею так выразиться... <...> Чтобы дополнить это опознание языка, надобно перенести к нам поэзию Востока» (впервые — Васильев 1929; цит. по новейшей исправленной публ. — Холлова 1994: 25).
- ¹⁷ «... узнаем любимый порок одного из первоклассных наших Поэтов, ученаго переводчика многих древних классических творений. Это порок наследственный: многие из учеников его, к несчастью переняли у него искусство промаадить стихи на ходули» (СО. 1821. №39. С. 265—266).
- ¹⁸ См. Дневн. 1 от 12 марта: «<...> Из К<азенной> Под<аты> к Раччу — просидел у него часа два — толковали об обществе теперь [говорит] он другое — мало людей, говорит он, а если собираться, то собираться должно делом и значительным, чтоб труды были заслуживающие внимания. — Толковали о состоянии просвещения в России, о безнадёжности впредь, о усилиях, которые употребляют наши мистики подавить все стремления к нему. — <...>» (л. 167об); 18 апреля: «<...> — Гов<орил> с А<лексеем> Мих<айловичем> об издавании Журнала. — Непременно, если Бог даст, с будущего года: История, Литература и Критика будут главные статьи его. — Калайдовича и Рачча подготовлю я. — <...>» (л. 179об); также его письмо А. Ф. Томашевскому от 21 марта <1822>: «Затевали было мы здесь общество, да что то не клеится, для одних слишком низко, для других высоко — а середины мало. — Журнал, думал издавать на тот год, как Бог на душу пошлет. Работай на досуге, и готовь статейки» (ОР РГБ, ф. 231/1, к. 45, № 36; Барсуков 1888: 215).
- ¹⁹ См. Дневн. 1 за 22 апреля: «<. > — Заход<на> к Раччу, говорил с ним об Обществе, о просвещении в России, об издавании журнала, о Латинском обществе, о Магницком, Руниче. Оба отставлены от мест. — Голыдын сдает дела. — Он слышал будто Евгение причиною этой перемены; ваял у него равсуждение, и думал о споре — самолюбие — <...>» (л. 180об); запись за период 24 апреля — 6 мая: «— Оспоривал положения Раччевы на диспуте; — не удалось, жаль, переговорить, все, что предполагал; и так как хотел. — После думал, хорошо ли я говорил. — Накануне я, Дубенский и Яковлев, сидели у него часа 4, равбирали его равсуждение, и скавывали, против чего будем спорить: — очень весело провели время, смеялись. — Лиссабонское, Типерифское. — Обнаружилось самолюбие <...>» (л. 181).

- ²⁰ «<...> Ужинали у меня Ранч, Оболенский, Басалаев, Веселовский, Посохов, Черняев, Григорович, Магеровский, Карпов, Чериндкий, Загряжский, Кубарев, Кондратьев — было весело. — мы говор<или> о словесности, об обществе для перевода классиков. — Чай собою хват? <...>» (*Дневн.* 2: 46).
- ²¹ 4 декабря: «<...> — Заходил к Ранчу — попался на встречу — Приглашает в общество. — Принесите что нибудь. — Что мне принести кроме Горация. <...>»; 6 декабря: «Переписал перевод пяти од из Гор<ация> для отнесения к Ранчу, дорогою боялся за некоторые места...» (*Дневн.* 2: 49об, 50).
- ²² Выскажем осторожное предположение, что речь идет о Михаиле Павловиче Вроиченко, будущем переводчике Шекспира и Мицкевича; окончив училище в 1822, Вроиченко оставался при нем до февраля 1823 и уже тогда пробовал свои силы в словесности (см. *Шосткин* 1956).
- ²³ Об Антоне Фрацевиче Томашевском см. *Бартнев* 1884: 246, а также в труде Н. П. Барсукова (*Жизнь и труды М. П. Погодина*. СПб., 1909. Кн. 22, указатель). О Николае Экиповиче Бычкове — там же; *Лизарев* 1962: 20; *Погодин* 1989: 18.
- ²⁴ См. упоминавшиеся письма Полторацкого; также «Из эпистолярного наследия декабристов. Письма к Н. Н. Муравьеву-Карскому» (Т. 1. М., 1975. С. 194); об участии Крыкова в обществе — *Путята* 1876: 357, см. о нем *Декабристы*.
- ²⁵ Отсутствие упомянутой об этом у Погодина (рассказ в *Погодин* 18696 основан на автобиографии Шевырева) заставляет думать, что он не был на «историческом» заседании, тогда наиболее вероятная дата — первое после летнего перерыва заседание 27 сентября, о котором Томашевский предупреждал Погодина (см. *Приложение. III. 4*) и на которое тот не успел.
- ²⁶ 24 августа 1822: «— Чит<ал> Руслана, Дмитриева Басни. — Нет, это не Крылов; — Слог чистый, благородный, и только — ни живости рассказа, остроты, простоты»; 15 февраля 1824: «Завтрак<али> у меня Куб<арев> Кацауров, Григор<ович> Басалаев, Быч<ков> толковали без толку о басне. — Не мог поддержать как должно даже того, что Дмитриева басни [пустыя] вадор» — *Дневн.* 2: 10об, 88.
- ²⁷ «Платоновы разговоры о законах» [М., 1827, ценз. разр. — 11.IV 1826; см. также: «Правила жизни добродетельной (Из Платона). С греч. В. Оболенский» — *МВ.* 1827 № 8]; любопытен список подписчиков на книгу, где находим как самих «ранчевцев» (Ознобишин, Кошелев, Погодин, Ранч), так и тех «вельмож», в домах которых они преподавали (Ланские, Рахмаиновы, Трубецкие, Тютчевы); о чтении Оболенским переводов из Платона у Ранча вспоминает и М. А. Дмитриев (1855: 5; правда, его активные посещения общества мы склонны относить скорее к началу 1825). Существенно, что в рецензии на перевод В. Титов отметил именно систему воспитания как наиболее важное в содержании книги Платона (*МВ.* 1827. № 13).
- ²⁸ *Кошелев* 1884: 6; *Муравьев* 1871. 5—6; *Путята* 1876: 357; *Шевырев* 1855: 605; «Тимон» опубл. — Мнемовина. М., 1824. Ч. III; «Разговор в царстве мертвых (Харон, Меркурий и покойники)» из Лукрана (*МВ.* 1827. №18) также, видимо, переведен Шевыревым еще в это время.
- ²⁹ По нашему мнению, это текст, позднее опубликованный под названием «Лекция Фихте о назначении человека в самом себе» (*МВ.* 1830. № 21—24) за подписью «Ш. 1824.» С трудом завершая издание журнала, Погодин наполнил последние книжки сочинениями из архива общества (ср. помещенный рядом отрывок его собственного перевода Ф. Аста с той же датой «1824.», кроме того и в примечании к тексту, и в первой фразе («Предмет рассуждений ныне мною предлагаемых...») первая из «Нескольких лекций о назначении ученого» названа именно «рассуждением», как и в записи Погодина. Судя по криптоному перекод принадлежал Шевыреву.
- ³⁰ Барсуков неверно указал название книги Бахмана (*Барсуков* 1888: 215).

- ³¹ Так, рассуждение о «портрете» в записи за 22 мая 1823 приобретает смысл, если его рассматривать как парафраз соответствующего замечания о портретной живописи у Бахмана: «Der Künstler kann hierbei entweder einer eignen Idee, oder einer historischen Angabefolgen, doch muß immer das Idealische vorherrschend sehn» (*Bachmann 1811: 65*), т. е. «идеальный» у Погодина в «платоновском», а не «аристотелевском» смысле; тоже можно сказать о критике теории «подражания» (запись 22 октября 1823; ср. *Bachmann 1811: 26*) и некоторых других.
- ³² *BE. 1823. № 19* (Von der Sprache als dem Organ der Poesie — *Bachmann 1811: 83–97*). Несмотря на то, что Погодин уже в 1827 упомянул перевод как окончательный (*МВ. 1827. № 6. С. 212*), а еще один его отрывок («Об Эпической Повести» — *Русский Зритель. 1828. № 11–12, 13–14*; перевод не подписан, однако авторство Томашевского не вызывает сомнения; издателем № 11–12 вместо заболевшего Калайдовича был он сам) сопровождался примечанием, что книга «уже переведена и скоро будет напечатана» (там же, с. 226), перевод Томашевского не вышел; в 1832 появился другой перевод (*Бахман 1832*) Михаила Чистякова с посвящением студентам Московского университета, что также указывает на «ареал» популярности Бахмана в России.
- ³³ Ср. *Шлегель 1834: Ч. 1. С. 27*, ср. также: «Трудно и медленно отделялась у Греков Прова... Даже и в Философии, со времен Ксенофана, многие <...> снова обратились к мерному Эпическому изложению своих мыслей, и призвали те поучительные Поэмы о естестве вещей, кои содержание в сущности чуждо Повани, и ее легкую одежду заимствует только как наружное украшение» (там же, с. 47) — с основными идеями диссертации Ранча. Шлегель противопоставляет Платона, который «обрабатывал Философию совершенно как искусство и облекал ее в форму изящного изложения», Аристотеля, занимавшемуся ей как наукой (с. 85 и сл.; там же характеристика Платона как писателя).
- ³⁴ «Введение» и первая часть главы «Эпохи истории»: «Астово введение в Историю» — *МВ. 1829. Ч. 3* (с датой «1823», ср. здесь: «Познание жизни вещей в идее есть Философия, исследование жизни действительной и конечной История, представление совершенного согласия между идеальной и вещественною жизнью Искусство» — с. 171–172); заключительные параграфы раздела «Пред-история» (Vor-geschichte): «О разделении людей после потопа (Отрывок из Астова Начертания Истории)» — *МВ. 1830. № 21–24* (дата — «1824»).
- ³⁵ В переработанном виде эти работы опубликованы позднее Погодиным: первая — *МВ. 1828. № 4*, вторая — *МВ. 1829. Ч. III*.
- ³⁶ См. его известную статью: «Рывбор сочинения Сольгера: Ервин, или четыре разговора об изящном и искусствах (Из jenaish. Allgem. Litt. — Zeitung ...)» — *BE. 1822. № 13–14*; ср. также: *Сакулин 1913: 62–63*.
- ³⁷ В письмах близкого в этот момент к ранчевскому кружку выпускника университета Алексея Музина к Погодину есть, впрочем, упоминание на то, что летом 1824 переводом Шеллинга занят В. И. Оболенский (ОР РГБ, ф. 231/II, к. 49, № 55, л. 206).
- ³⁸ Ср. характеристику философских интересов «любомудров» у Кошелева: «Тут господствовала немецкая философия, т. е. Кант, Фюкье, Шеллинг, Окен, Геррес и др.» Современный перевод Герреса и содержательные комментарии А. В. Михайлова: *Эстетика немецких романтиков. М., 1987*.
- ³⁹ Ср. письмо Вяземского А. И. Тургеневу от 1 октября 1823: «О Кюхельбегере теперь ничего сказать не могу. Я свожу его для журнала с Ранчем, и тогда имя его не огласится» (ОА. Т. 2. СПб., 1899. С. 355).
- ⁴⁰ В связи с несколько экзотическим названием укажем на первую строку аполога Ранча «Капля росы и река», читанного 1 марта 1824 в ОЛРС: «На лококе алатом Эюндерлы молодой. ..» (Соч. в пр. и ст. 1824. Ч. IV).

- ⁴¹ Следует отметить как определенную близость Одоевского с Полевым в этот момент, так и то, что оба они посещают осенью 1824 ранчевское общество, о чем свидетельствует не раз упоминавшаяся в печати и недавно опубликованная записка Овонибишна к Одоевскому («В качестве Секретаря Общества я сделал вчера анахронизм, сказав вам, что собрание будет во Вторник; прошу объявить почтенному Николаю Алексеевичу, как члену Общества, что Вторники у нас отменены и что собрания впредь будут делаться только по пятницам, каждую неделю <...>» — Хохлова 1994: 25); «Дневник» Погодина позволяет довольно точно датировать ее концом ноября 1824 (по пятницам общество собиралось лишь в сезоне 1824—1825, причем, заседание, на котором Полевой читал свое обзрение, состоялось именно во вторник, 18 ноября <у Погодина ошибочно — «19», но соседние числа им исправлены: «18» на «17», «20» на «19»>, а следующее — уже в пятницу, 21 ноября).
- ⁴² При рассуждении о «постепенности» плана дидактической повмы: «Так ветер, касаясь Еловой арфы, навивает прелюдию, которая, кажется, мало обещает слуху; но усиливая дыхание, он вливает в нее душу...» и т. д. (ВЕ. 1822. №7. С. 205); ср. также: «Древние <...> лучше нас постигали назначение Поввыи <...> Для них была она посредницею неба и земли...» (там же).
- ⁴³ Кошелев поступил в Архив в самом конце 1823 г., Ив. Киреевской и Веневитиновы — в 1824 г.
- ⁴⁴ Северная пчела. 4 апр. (№ 41) 1825; Замечания на отзыв Г. С. об отрывке из Тассова Освобожденного Иерусалима... // СО. 1825. №12; Короткий ответ на длинную Анти-критику // там же, №13; Господину С..... // там же, №16; Господню β, в ответ на два его ко мне послания... // там же, №20. С. 469—478; Мое последнее слово Господню С..... // там же, №22. П. Н. Сакулин, разбирая философско-эстетические взгляды Одоевского 1820-х, указал на близость их мнениям сомовского оппонента (Сакулин 1913: 166—167, примеч. 1); Э. А. Каменской, опубликовавшей полемику в отрывках (Трактаты: 562—569), охарактеризовала ее как свидетельство «приверженности к классицизму» Сомова «в полемике ... со сторонником шеллингианского романтизма» (С. 73 и сл.).
- ⁴⁵ А. Дельвинг. На критику Галатеи // СО. 1829. № 22. С. 124—126; Письма к И. Дмитриеву: 142 и др.
- ⁴⁶ Ср. также отзыв о полемике уехавшего уже из Москвы Ранча в письме Овонибишву 19 сентября 1825: «— Какую прекрасную критику его <Томашевского. — К. Р.> читал я в последнем № Сына Отечества! Вот что значит искучиться в теории!» (Васильев 1929: 174).
- ⁴⁷ Жанровая аморфность, «однообразие» перевода остро ощущались современниками, так, А. Бестужев, готовя «Полярнику звезду на 1825» писал Вяземскому: «Ранч прислал отрывок из „Иерусалима“, но это широко, как разлив Волги; часть однакож напечатана» (Литературное наследство. Т. 60. Кн. 1. М., 1956. С. 226). Речь идет как раз о том отрывке, который и станет объектом критики Сомова; в предыдущий год Бестужев отверг присланную ему Ранчем оригинальную пьесу, которую оценил как «ученическую, и бесцветную» (там же, с. 213) — все это характеризует отношение к Ранчу в литературных кругах Петербурга.
- ⁴⁸ «Ниоба» переведена летом 1823 и, хотя была критически воспринята в обществе (см. октябрьские записи 1823), позднее опубл.: «Ниоба, из Овидиевых Превращений (Пер. М. П. Погодина) Посвящается А. П. Е.» — Телескоп. 1831. № 3. С. 350—357; о «Нарциссе» см. запись за 16 января 1825; наконец, запись о чтении в обществе 30 января 1825 была неверно прочитана как «черт дернул прочесть Батте и оповорился» (Барсуков 1888: 302) и в таком виде периодически «всплывает» в характеристиках ранчевского общества, меж тем речь, несомненно, идет о переводе, опубликованном позднее Погодиным за традиционной для него в «Московском Вестнике» подписью «N. N.»: «Меркурий и Батт. Из Овидиевых превращений. К. II. С. 679—707 («Аполлон в Пелопоннесе пас стада...»)» — МВ. 1829. Ч. 1. С. 226—227.

Литература

- Аронсон, Рейсер 1929 — Аронсон М., С. Рейсер. Литературные кружки и салоны. Л., 1929. С. 265—271.
- Баванов 1964 — Баванов В. Ученая республика. М.; Л., 1964, прилож.
- Барсуков 1888 — Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. Кн. 1. СПб., 1888.
- Бартенев 1884 — Бартенев П. Томашевской А. Ф. <некролог> // Русской архив. 1884. Кн. 1. С. 245—246.
- Бахман 1832 — Всеобщее начертание теории искусств Бахмана. Пер. Мих. Чистяков. Ч. 1—2. М., 1832.
- Васильев 1929 — Васильев М. Из переписки литераторов 20—30-х гг. XIX в. (Д. П. Ознобихин.— С. Е. Раич.— Э. П. Перцов) // Известия Общества Археологии, Истории и Этнографии при Каванском университете. 1929. Т. XXXIV. Вып. 3—4.
- Вацуро 1985 — Вацуро В. Э. Литературная школа Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л., 1985.
- ВЕ — Вестник Европы. М., 1802—1830.
- Вейс 1956 — Вейс А. Ю. Петр Колощев — автор послания к «Артельным дровьям» // Литературное наследство. М., 1956. Т. 60. Кн. 1.
- Гаспаров 1984 — Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984.
- Гирченко 1968 — Гирченко Н. В. Неудавшаяся попытка издания «Военного журнала» // Декабристы в Москве. Сб. статей (Тр. Музея истории и реконструкции Москвы. Вып. VIII). М., 1968.
- Гольц 1984 — Гольц Т. М. «Северная лира», ее издатели и авторы // Северная лира на 1827 год. Изд. подготовил Т. М. Гольц и А. Л. Гришунина. М., 1984.
- Грум-Гржимайло, Сорокин 1968 — Общество громкого смеха. К истории «Вольных обществ» Союза Благоденствия // Декабристы в Москве. Сб. статей (Тр. Музея истории и реконструкции Москвы. Вып. VIII). М., 1968.
- Декабристы — Декабристы. Биографический справочник. М., 1988.
- Дмитриев И. 1893 — Дмитриев И. И. Сочинения в 2-х т. СПб., 1893. Т. 2.
- Дмитриев М. 1855 — Дмитриев М. А. Воспоминание о С. Е. Раиче // Московские ведомости. 24 ноября (№141). 1855.
- Дмитриев М. 1992 — Дмитриев М. А. Главы из воспоминаний моей жизни (публ. и примеч. О. А. Проскурина) // Новое литературное обозрение. 1992. №1.
- Письма Карскому — Из эпистолярного наследия декабристов. Письма к Н. Н. Муравьеву-Карскому. Т. 1. С. 194, 309.
- Каменский 1980 — Каменский Э. А. Московский кружок любителей. М., 1980.
- Колупанов 1889 — Колупанов Н. П. Биография А. И. Кошелева. Т. 1. Кн. 2. М., 1889.
- Кошелев 1884 — Кошелев А. И. Записки Александра Ивановича Кошелева (1812—1883 гг.). Берлин, 1884.
- Лотман 1987 — Лотман Ю. М. «Сады» Делля в переводе Воейкова и их место в русской литературе // Делля Ж. Сады. Л.: Наука, 1987.

- МВ* — Московский Вестник. М., 1827—1830.
- Муравья 1871* — **Муравьев А. Н.** Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871.
- Муравьев 1895* — **Муравьев А. Н.** Мои воспоминания // Русское обозрение. 1895. № 5. С. 59.
- ОА* — Остафьевской архив кн. Вяземских. СПб., 1899—1909. Т. 1—5.
- Ослова 1987* — **А. Л. Ослова.** Тютчев о Ломоносове (К стихотворению «Он, умирая, сомневался...») // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 781. 1987. С. 127—131.
- Пыгарев 1962* — **Пыгарев К. В.** Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962.
- Письма к И. Дмитриеву* — Письма равных лиц к И. И. Дмитриеву. 1816—1837. М., 1867.
- Погодин 1869а* — **Погодин М. П.** Воспоминание о князе В. Ф. Одоевском // В память о кн. В. Ф. Одоевском. М., 1869. С. 49.
- Погодин 1869б* — **Погодин М. П.** Воспоминание о С. П. Шевыреве. М., 1869. С. 7.
- Погодин 1989* — Тютчев в Дневнике и воспоминаниях Погодина. Вст. ст., публ. и комм. **Л. Н. Кузвной** // Литературное наследство. Т. 97. Кн. 2. М., 1989.
- Полевой 1934* — **Полевой Николай.** Материалы из истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Ред. и комм. **Вл. Орлова.** Л., 1934.
- Путята 1876* — **Путята Н.** Заметка об А. Н. Муравьеве // Русский архив. 1876. Кн. II. С. 357.
- Раич 1913* — **Раич С. Е.** Автобиография // Русской библиофил. 1913. № 8.
- Сакулин 1913* — **Сакулин П. Н.** Из истории русского идеализма. Кн. В. Ф. Одоевский. М., 1913. Т. 1. Ч. 1.
- Сев. Лира* — Северная лира на 1827 год. Изд. подготовили **Т. М. Гольц** и **А. Л. Гришунии.** М., 1984.
- Снегирев 1904* — **Снегирев И. М.** Дневник. I. 1822—1852. М., 1904.
- СО* — Сын Отечества. СПб., 1812—1852.
- Соч. в пр. и ст.* — Сочинения в прозе и стихах. Труды ОЛРС. М., 1822.
- Сушков 1858* — **Сушков Н. В.** Московский университетский благородный пансион. М., 1858. С. 76—77.
- Трактаты* — Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2. Сост., вступ. ст. и примеч. **Э. А. Каменского.** М., 1974.
- Тр. ОЛРС* — Труды Общества Любителей Российской Словесности. Ч. 1—20. М., 1815—1821.
- Тынянов 1977* — **Тынянов Ю. Н.** Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кнго. М., 1977.
- Хохлова 1994* — **Хохлова Н. А.** Обзор архива Д. П. Ознобишина // Ежегодник РО ПД на 1991. СПб., 1994. С. 25.
- Шевырев 1855* — **Шевырев С. П.** <Автобиография> // Словарь профессоров Московского университета. М., 1855. Т. II. С. 605—606.
- Шлегель 1834* — **Шлегель Фр.** История древней и новой литературы. СПб., 1834. Ч. 1—2.
- Шостыин 1956* — **Шостыин Н. А.** М. П. Вронченко, военный геодезист и географ. М., 1956. С. 8.
- Wachmann 1811* — **Wachmann K. Fr.** Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umriss. Jena, 1811.

Приложение

Материалы к истории общества С. Е. Раича

I. Из автобиографии М. П. Погодина

ОР РГБ. Ф. 231/1. П. 51. № 1. Первая фраза («В следующих & обществе под») расположена на л. 14об, знак сваяки отсылает к продолжению, записанному на л. 15; тот же рассказ в несколько сокращенном виде повторен на л. 28об. Карандашная редакторская правка С. П. Шевырева в настоящей публикации не воспроизводится; правка Погодина сохранена частично. При публикации этого и следующих за ним документов в максимальной степени воспроизводится орфография автографа за исключением отсутствующих в современном алфавите букв, «ъ» (и в некоторых случаях — «ь») на конце слова и явных опусков (правила современной орфографии соблюдаются, естественно, и в редакторских конъектурах); в максимальной степени сохранена и пунктуация, ибо в целом ряде случаев однозначная расстановка знаков практически невозможна и носила бы характер интерпретации. Такой подход представляется оправданным при публикации черновиков и дневниковых записей, которым по самой их природе свойственна неокончательная письменная оформленность.

В следующих годах [литте<ратурные>] занятия этого рода сосредотачивались в одном частном обществе под [В 1823 был членом частного литературного общества], под председательством С. Е. Раича, переводчика Виргилиевых Георгик, куда представил несколько Переводов из древних и историко-литературных отрывков. В этом дружеском обществе сосредотачивались литературные занятия молодежи. Членами были воспитанники Университетского Пансиона, кончившие курс в 1822 году: Шевырев, (с которым там я и познакомился), Титов (после посланник в Турции), Ознобишин (известный литтератор и эконоом), князь Одоевский (еще более известный литтератор). Из Кандидатов Университетских, кроме Раича: [В. И.] Оболенский (Эллинист, издатель некоторых переводов), [А. Ф.] Томашевский (цензор в Почтамте), Андросов (статистик и издатель Наблюдателя). Из воспитанников Муравьевского заведения: П. И. Колошин, Н. В. Путята и А. Н. Муравьев. Собрания происходили у нас кажется [чрез] нередко [чр<ез>] две недели.

Кроме Литтературы Шеллингова Философия была одним из любимых предметов занятий этого круга. Привезенная Пр<офессором> Павловым и распространенная Пр<офессором> Давыдовым, выписавшим значительное количество книг по всем ея отраслям, кои давал он читать всем [без] с готовностью, Шеллингова философия успешно принялась тогда в Университете, Пансионе и во всем молодом поколении.

В это общество в 1824 году принят был и Полевой. Мы [хотели] сбиралась издавать Журнал. Он [также] представил план, [которого] и

кажется первую статью, заключающую обзорение или что то в этом роде, которую мы все забраковали. Полевой отделился и объявил вскоре об издании Телеграфа; [а мы остались при] [наше намерение оставалось] а Общество наше вскоре разсаялось, кажется вследствие разъезда многих членов по разным местам [намерение<?>] за то, с другой стороны круг наш вследствие поступления Шевырева и Титова на службу в архив иностранной коллегии увеличился вскоре присоединением тамошних молодых чиновников: Киреевских, Веневитиновых, которые познакомили с нами Хомяковых, и Мальцова, Соболевского и Мельгунова.*

II. Общество С. Е. Раича в «Дневнике» М. П. Погодина

ОР РГБ. Ф. 231/1. К. 31. № 1

1823

Февраль

14. <...>...почитал Шлегеля, и принялся за переправку Софонизбы, переписал ее, хотел было завезти к Раичу, [но] прочел с Бычков<ым> — поправили кое что, <нрзб>; он пресоветовал переписать еще, рассказывал о собрании. — Запрыгали глаза и зубки разгорелись, до 1-го часа переписывал еще, и все думал об обществе. — Самолюбие, или мысль об общей пользе. Я думаю, что больше второго. — Если и откажут принять, мне будет больненько, не больно.

15. Отправился к Томашевскому, прочел перевод, одобряет. — Авось; впрочем вида там¹ я как будто имею и право. — Довез меня до Малиновс<ких>. — Оттуда к Гениште; там поправил слова два, и к Раичу — дожидаясь его, перевертел Дмитриева — Говори<ли> об обществе, о его занятиях, о будущих надеждах, о пользе для — всей России и пр. — Во мне меньше жару. — Есть надежда, Раич пошел меня провожать, и завел в Кофейную — в первый раз от роду был там — видел Критского — <...>

16. Я думаю, что примут меня в общество. — <...> в Университет. — Проведать — Антона нет. — Ему бы следовало уведомить меня. — <...> — К Бычкову, чит<ал> отрывок из Ливия о Виргинии. — <...> — Дум<ал> об обществе Философском под председ<ательством> Давыдова. —

18. К Раичу. — Избран. — Не ощутил особенного приятного чувства, говор<ил> с ним о библиотеке, о классических книгах, о Литер<атурных> вечерах, об Университе<те> и пр. <...>

20. Писал письмо к Лужниц<кому> Стар<цу>. — Был Антон Том<ашевский> <...> — Смеялись с ним, прочел ему, хвалит, го-

* «тамошних» вписано вм. зачеркнутого: «Архивных».

* «Соболевского и Мельгунова» вписано.

* в рук. оставлено пустое место.

вор<или> об обществе. — Чит<ал> Шлегеля, — <...> — Заход<ил> к Григор<овичу>. Гов<орили> об обществе, о местах. — <...>

23. Переписал письмо, думал о разборе Карамзинского мнения о Рос<сийском> Госуд<арстве>. <...> — К Григор<овичу>. Гов<орили> о местах и с ним к Раичу — прочел ему письмо к Луж<ницкому> старцу и дождался отпуска. — Встал и голова болит. — Не глупо ли написал я? — Дурак — <...> — К Томашевскому за Карамзинным — прочел старца, хвалят; Гов<орили> с ним и Ознобишиным об Универс<итете> о Профессорах, об обществе, просматривал [его сочинения] труды общества <...>

27. <...> — Дум<ал> о пьесах для общества. — Много вертится на уме. — Сидел до двух часов над пьесою для общества. —

28. <...> — Пробежал Полярную Звезду. — <...> — Сидел до двух часов над замечаниями на мнение Карамз<ина> о начале Рос<сийского> Гос<ударства> переписал частичку.

Март 1. Прочитывал Калайдови<чу> мою пьесу, просил сказать правду, хвалит, во время чтения казалось мне путно в некот<орых> местах <...> — Домой, уснул часок и в общество, думал, что опоздал; напр<отив> пришел рано; а мне бы хотелось придти уже при других. Ход<ил> к Григ<оровичу>. Чит<ал> там Полярную звезду, Пришел опять один только Оболенск<ский>. — Приятно. — Шли оттуда с Том<ашевским> и Озноб<ишиным>. Говорили об Оболен<ском>, Калайдович. —

4. Вздумал послать за Бычк<овым> Том<ашевским> и Ознобиш<иным>, ходил к Агр<афене> Пр<окофьевне> за Знамен<ским> Журналом в намерении отличиться показав Антону — Смеялись, читали журналы. — Пошел к ним, дорогою сказал по случаю приглашения Ал<ексея> Мих<айловича> в общество, что я с ним в размовке, а после должен был сказать и причину. — Прочел все пьесы, читан<ые> в нашем обществе; прошелся с Антоном по набережной, смеялись на характерная рожки. — Думал об обществах в Университете по всем отраслям наук. — <...>

7. Был у Давыдова. — Гов<орили> о кафедре Философии. Мой фанатизм только к этой части, сказал между прочим, рассказывая как с ним в Петербурге действуют<?> — Я намекнул об обществе фил<ософском> [Дав. начал<?>] но удержался. — Как неслыхав ничего от него. — говорить об общест<ве>. — <...>

9. <...> — К Томашевс<кому>. — Спрашива<л> его о темных местах. — Чит<ал> Рене, хочет непременно чтобы чи<тал> в обществе <...>

11. <...> — Был у Раича, Говор<или> об обществе, хвалит мою пьесу, и просил доста<влять> еще. — Ходячая ли монета? — О Просвещении и пр. О Слав<янской> грамматике. — Глупо сделал я сказал, предложивши Дав<ыдову> без Совета с вами<?>' <...>

14. <...> писал замечания о характере Иоанна Грозного — <...>

15. <...> перечитывал свою пиесу об Иоанне, думал о действии ея с самолюбием, перечитал первую переп<исанную> пиесу, <...> — Был в обществе; меньше ожидаемого действия произвела пиеса моя кажется.

20. <...> отправился с надеждою ехать в Италию, к Гр<афине> Воронцовой, писал уже оттуда письма в общество о прочтении на могиле Вергилия перев<одов> [Та<ссо>] Мерз<лякова> и Раича, возлияния Сына Севера, о Тассе. Прихожу к Гр<афине>. — Увы, отказ! дорого! В самом деле не правда ли это? — <...>

22. <...> — в обществе, толковали об имени. — Пошел домой с Шевыревым — думал о предметах для сочинения которые мерещутся теперь у меня в голове. —

23. <...> — Составлял по препоручению общества устав вместе с Томашевским, — Гов<орили> о Манюале <...>

24. <...> — Составлял устав с Томашевск<им>; потом протоковал до первого часа об обществе, о нашем просвещении, о средствах к нему, о препятствиях. — Наше поколение не может дойти многого, мы можем приготовить только будущее. — <...> — О Геттинген<ких> ученых ведомостях, о выписке их для журнала. — Очень хорошо проведен вечер. — <...>

25. <...> — Пошел к Раичу, толковали об [Раиче] обществе, о Давыдове, — для чего я не перечил ему — отзывался дурно о его [фило] разборе Перевощикова. — Все это как-то нехорошо — С Раичем я что-то неразговорчив еще. — Прочли устав. — Приехал Титов, поговорили приятно; — прекр<асный> молодой человек. — <...>

апрель

5. Заход<ил> к Калайд<овичу> <...> — просил было показать письмо Ломоносова в обществе. — <...> — Толков<ал> с Раичем об обществе, с Томашевским о Бахмане; с Титовым о Филарете. — Он об нем слышал дурное. — Совестно было просить позволения у общества напечатать о начале Рос<сийского> Госуд<арства> в В<естнике> Е<вропы>.

6. <...> — Ход<ил> к Томашев<скому>. — Прочел мне перевод из Бахмана. Чудесны некоторые места. — Гов<орили> с Озноб<ишиным> и Томаш<евским> о Шеллинговой системе. — Чит<али> с Том<ашевским> проект Рахманова и смеялись. — <...>

7. Томаш<евский> был у меня; кончили рассмотрение проекта. — <...> — Гов<орили> с Том<ашевским> о нашем просвещении. — Чит<ал> Филарета. — Спросил у него о позволении общества отдать к Каченов<скому> пиесу о Рос<сийском> Госуд<арстве>.

12. Просматривал Рене. — Был в обществе, читал очень скоро своего Рене; — не знаю, понравились ли эти части. — Славное рассуждение Фихте — Оболенского также из Ливсия<?>. — Оттуда шел с Титовым. — Хочет познакомиться со мною покороче. — Мне очень понравился.

22. <...> — Обедал у Давыдова. — От него к Томашев<скому> — у них проводил вечер толкуя об обществе, читал Бахмана. —

24. <...> к Раичу, об обществе, он говорил мне о заведении пансиона, об учреждении для него. — Мои мысли, которыми я восхищался. — Раич человек преблагонамеренной, С удовольствием просидел у него часа два. — <...>

30. Собрание в обществе, я чит<ал> окончание Рене, — чудно переводит Тасса Семен Егорович. Положили собраться для беседы о Журнале в Четверг. — Провожали Титова, менялись комплиментами, гов<орили> о Юме. — <...>

май

3. <...> — Читал Гречеву Грамм<атику>. — вздор! — Незачем посылать ему замечания. — Он воспользуясь ими от всех, может составить и путное. — <...> — Мерзлякову отдал Грам<матику> и сказал свое мнение; — ругает и он: — У них общества тайные, говорит, в Петерб<урге>, кто не наш, тот не годится; — за одно хвалить и бранить. — Упомянул я о Вяземском. — Ну что это человек без правил, без чести, говорит он; да и роденька его такой же, сказал он. Подговорит написать против, а после сам же смеется. Понимаете вы? — Нет. — Ну Бог с вами. — <...> — Собрание в обществе, [чит<ал> окончание] Рене толковали о журнале; был кн. Вяземский я избран Цензором; — много смеялись после; — для меня приятно было, что я насмешил всех анекдот<ом> об Англичанах<?>; после пошел к Тит<ову> и Оболенс<кому>. — Об<оленский> просил проводить себя. Я откланялся Титову, — не могу ли я переехать к вам вышед<ши> из пансиона? — Можете. — Не стали бы сердиться на меня Давы<дов> и Антонс<кий>? — Отклонил предложение идти ужинать вместе. — Попались навстречу опять Раич, Томаш<евский> и Озноб<ишин>. — И они пошли тоже ужинать. — Думал, как бы дать знать Титову, что я не ходил ужинать в Ресторацию. — <...>

4. <...> думал об Истории: — Показать законы, соответствующие законам физическим законам по коим шел человеческий род в духовном отношении, эти круги, им описываемые <...> ожидает Гения. — <...> — Ход<ил> к Томашев<скому> спросить о Тронцком, нельзя ли ему ехать с Ознобиш<иным>, и потолковать о делах общества. — Читал мне от места из Бахмана. — О<знобишин> присваивает как будто себе часть из перевода. — Говор<или> об этом. — <...> — Гов<орили> с Том<ашевским> о переводе Бахмана, усвоиваемом Озноб<ишин>ным. —

5. <...> Спраш<ивал> Дав<ыдова> дали ли ему кафедру Философ<скую> и сказал что у меня возбудилась жажда особенно по прочтении Бахмана, переведенного Томашевским. — Да и Ознобишин тут. — Говор<или> об этой системе. — Я спросил его не смотрел ли кто на Историю с этой точки. — Обещался дать Аста. — Если бы перевести мне его к следующей субботе, и отдать ему перевод; в Чет<верг> прочесть в Собрании. — <...>

6. <...> К Раичу, поговорили об обществе; дела идут успешно — Опять к Дав<ыдову> народа много. <...> — Были Бычко<в>, Томаш<евский> и Озноб<ишин>

7. Пришел к Давыд <ову> не вовремя. У него сидит Броневский. — Титов тут же. Досадно было на себя. — Дав <ыдов> вышел в другую комнату. — <...> — Наконец вышел Дав <ыдов> дал книгу, и я лететь вон стр <аниц> 600. — Прихожу домой, записка от Томашевск <ого> был у меня, и сию минуту вышел. — Я догонять — дальше — у него, он еще не приходил. — Озноб <ишин> читал мне свои стихи. — Прих <одил> Томашевский. — Закусили, потолковали о Журнале. Завтра зовет Раичь на прощанье. — Т <омашевский> проводил меня, гов <орили> [об усвоении Озноб <ишинным> участия в переводе Бахмана] о Немцах, Шиллере и пр.

8. Читал Аста и перевертывал его. — Даже и древней Истории не успеешь перевести, начал было переводить отрывочек. — В 5 час. к Раичу, задержал там нас Кошелев и после Рахманов. Гов <орили> с ним о Греках, об Английск <их> королях. — Он сказал, что Кар <амзин> будет у нас Попечителем. — О utipam'. Отправились в сад. Смеялся, слушая тезисы, рассказанные Вас <илием> И <вановиче>м Т <омашевском>у, говор <ил> с ним об них; выпили четверо три бут <ылки> Шампанского. — Я пил так, потому что надобно было пить. — Без еды, я не люблю. — Острили, хототали.

9. Перев <одил> [кое что] из Аста. — В 12 часов к Томаш <евскому>. Говор <или> о вчерашней пирушке, — Зачем при Варвацце, от коего может перейти это в Пансион. — <...> — С Быч <ковым> в 5 часов домой, перев <одил> Аста и думал о завтрашнем чтении. — <...>

10. <...> Недосидел у Малиновскаго полчаса, и поспешил к Ознобишину, присылавшему за мной. — Хорошо что не нанял извозчика. — Говор <или> о правлении, о переменах в Министерстве, смеялись. — Обедали у него Раич, Титов, Оболенский, я, Томашевск <кий> и очень приятно. — Шампанское пенилось. Гуляли в саду. — Слушал о мощах, об явленных иконах. — После обеда поехал с Том <ашевским> к себе, прочел ему перевод свой, докончил оставшееся, опять к нему, простились с Ознобишиным; прочли из Бахмана. — Сообщил ему свои мечтания относитель <ельно> Попечительства Карамзина. — В общество. Говор <ил> с Тит <овым> об Асте, и с Шевырев <ым>. — Дав <ыдов> говорил об нем тоже. В Кошелева сюрт <уке?> домой не пошел ужинать к Шев. <?>.

11. Кончил переводить Астово Введение в Историю и восхищался. Чудеснейшая мысль! — Каково разделение <на> виды! — Был у меня Титов, толковал мне начала Шеллинговой системы. — Хорошо и основательно он узнал их! Я слушал без большого внимания как то, хотя мне и представлялись возражения; не мог следовать за ним, и отвечал да; проводил его почти до дома, Гов <орили> об Архитектуре, о Ломоносове, Петре, Пансионе, Давыдове, — Суждения о Тимонове <?> не совсем мне понравились.

12. Посвятил Ивану Ивановичу свой перевод Аста, принял очень благоклонно, благодарил и жал руку, разговорился об Горрисе, Асте, спросил не хочу ли я перевести его всего. — Мне некогда теперь, отвечал я, — Вы

можете располагать книгою как собственностью. — Я слышал, что вы читали ее в вашем обществе, и ожидал вас с нетерпением, и пр. — <...>

21. <...> Чит<ал> журналы и смеялся над Аргивянами. — Чит<ал> разбор Россияды хорошо разобрал ее Мерз<ляков> жаль что неотделан слог, и множество повторений. — Пер<е>в<о>д Тас<ова> Иерус<алима> мне уже теперь вовсе не нравится. Какая тяжесть, топорность.

22. <...> — Чит<ал> Еверса, потом с Гусев<ым> и Томаш<евским> Бахмана. — Портрет никакой кроме идеального, не может быть назван художественным произведением. Что значит выражение: Бог есть везде-сущий? <...>

25. <...> ходил на лекцию Дав<ыдова>, вертывает штучки — впрочем он не умеет как то оттенить своих мыслей. [Если] славя Вир<глия> он не может не унижать Овидия. Притом ете суждения кажутся натянутыми. Один Виргилий обращающий внимание на человечество erkenntnißtrieb 'ничего еще не значит. И неужели у Греков нет этого, особенно у Историков, напр<имер> Фукидида. — Гов<орили> с Том<ашевским> о Раичевых пер<еводах> в Унив<ерситете> восхищаются <...>

июнь

2. Переписал возражение на [крити<ку>] ругательство Аонид, отнеся Давыд<ову> для передачи Качен<овскому>. Прочел их Оболенскому. — <...>

18. <...> — Титов зовет к себе. Томаш<евский> заехал, к Быч<кову>, взял у него Дав<ыдова> Тетрадь. Толковал о деле для него. — К Титову. — Дорогою разск<азывал> Том<ашевский> о вчерашнем заседании его у Дав<ыдова> между прочим об отзыве его о Филарете, на счет его мнения о сотворении человека и жены. — Я чит<ал> его место и между тем не име<ю> об нем никакого понятия. Вот что значит пустое чтение. — Заминал после речь, чтоб не спросили об нем. Гов<орили> о философии. — Попалось место в Окене, которым я восхитился: всякая наука есть философия individual gesetzt¹. — Взяли обещание с Титова о переводе Шелл<ингова> Трансцендентального Идеализма. — Смеялись. — В 11 часов от него отправились. —

20. <...> Пили у меня чай Том<ашевский> и Быч<ков>. — <...> — Гов<орили> о снах. Доказательство, что в нас есть образы всех вещей, когда они и без чувств представляются нам так ясно. — <...> — Толк<ова-ли> о препоручении дела Бычкову; рассужд<али> о переводе всех Шеллинговянцев, о Штукаре Давыдове, провод<ил> Том<ашевского> до дома. — <...>

23–26. <...> Толковал много с Андросовым об обществе; нав<я>звал на него перевод какой нибудь книги из Шеллинга² <...>

erkenntnißtrieb (нем.) — тяга к познанию, здесь: с желанием познания.

¹ individual gesetzt (нем.) — ваятая индивидуально, в индивидуальном приложении.

² Фраза приписана против записи за 23–26 июня на полях.

27. Заход<ил> к Обол<енскому> Шевыреву. — <...> — Обедал у Гусева, рекомендовал ему переводить Логикку Танера. — <...>

28—11 <июня>. <...> [думал] об нашем обществе и будущих наших занятиях, о набрании членов: вот уже на примете: Андросов, Кубарев, Рожалин, Курбатов, Одоевский, Морозов, [потом] Мухин, Бычков, потом Степанов, Лебедев [и] проч. — [Пусть] Государство наше, мы пусть держим Барь, как Бар<е> держат попугаев; приятно посмотреть на них довольных, пресьщенных всем внешним: все у них готово, улыбается; — его развить опосля. —

август

5. Чит<ал> Бахмана, переводил и много Цицерона, получил из Москвы письма от Троиц<кого> и Томаш<евского> — рад, — <...>

14. <...> получил письмо от Титова, думал об нем. <...>

15. <...> думал об ответе Титову.

19. Проспал долго, переписал письмо к Титову. <...>

21 — Сентября 7. в Москве <...> Ночевал у Томашевского, толковали об обществе и т. п. <...> Ходили к Загряжс<кому>. — Попался навстречу Титов, повторял ему да. — Попался Оболенс<кий> сказывал о знакомстве Раича с Пушкиным в Одессе; — выигрыш для журнала. —

18. <...> — Отправился с Свящ<еником> в Москву <...> — Заходил к Томаш<евскому> — дома нет. — <...>

29. <...> — Заходил к Сем<ену> Егор<овичу>, к Давыд<ову>. — <...> Был у Томаш<евского>. Толковали об обществе, и пр. —

Октябрь 1. <...> — Чит<ал> о Трагедии Бахмана. Андросова снарядил в общество; сам отправился к Куб<аревым> и повел его. — Дорогою не мог подробно рассказать о Бахмане. — Заседание общества, чит<ал> свою Ниобу; не слишком много слышал похвал. — Чудны стихи Сем<ена> Егор<овича>. — Надоедал Чаплин<?>; — советовал издов<ать> Жур<нал>. — Говор<ил> с Ал<ексеем> Мих<айловичем> об обществе.

3. <...> — отр<авился> к Каченов<скому> и отдал ему перевод статьи данной было мне о Соф<ийской> Цер<кви>, и еще перев<од> Том<ашевского> о языке; говор<или> о неспелости Публики для таких статей. — <...> — Том<ашевский> присылал за мною, — ходил усталой к нему — болтал о журнале. — В стихах моих много прозаического, говор<ит> он, а мне казались они почти чудными. — <...> — Попался мне поутру на встре<чу> Раич, и говор<ил> о месте Профессора в Одессу с 4000 р. жалован<ия>.

4. <...> — Гов<орили> с Андросов<ым> об обществе. — <...> — Дум<ал> об Одессе; — если бы нам ехать туда впятером: мне, Раичу, Кубар<еву> Григ<оровичу>. — Чудо бы; <...>

5. <...> — Чит<ал> журналы, безпутную Мерзлякова Теорию <...>

7. <...> — Вечеру был Раич и Кубарев, и мы время провели прекрасно, толкуя об Одессе, журнале и пр. В Четверг напишет обо всем. <...>

14. <...> — Пришел Титов, восхищ^{ались} Шлецером, Ломоносовым, чит^{али} Тредьяковского; приехал Томашев^{ский}. Ужинали вместе и ели печеные яблоки. — С ним толковал после о Почтамте, попросил его сообщить мне замечания на мою Ниобу. — Это трудно брать, сказал, почесалась у тебя рука и пр. — Но мои гекзаметры мне не кажутся дурными совершенно. —

16. Историк должен смотреть на человечество как на одного человека. — В этом одном человеке он должен сосредоточить все являющееся во всех людях. — <...>

Не осуществляет ли собою каждый народ какого нибудь идеала? — Написать такую Историю человечества — человек кажется не может: так она велика, мудрена; — в ней явятся судьбы божии <...> для нее нужно божественное вдохновение, нужен новый Моисей. — [Но чего не может сделать человек]; но разве сделанное человеком — Ломоносовым можно объяснить по разуму. Между тем это сделано. — Явится может быть и божественный человек — Историк. — <...> Думал о представлении сих мыслей в беседу, о беседах и описании бесед, — <...> — Отпр^{авился} к Куб^{ареву}. Толков^{али} о Шел^{линг}овой философии. — Титов пленил А^{лексея} М^{ихайловича}; <...> — В каком небесном состоянии была душа Шеллингова; когда постиг свою систему — Ужинал прекрасно со вкусом. — Превосходны такие дружеския беседы. В Субботу отправляемся к Титову.

19. <...> к Ал^{ексею} Мих^{айловичу} и к Титову, гов^{орили} о Шел^{линг}овой философии, о Сегюринке, о Руссо Красноречии, о наших обрядах, об ученом сословии, о Несторе, об Истории, о разьискателях и пр. <...> Мы не объясняем себе, как Ломоносов сотворил чудо с языком нашим. — <...>

20. <...> — Думал об Истории. — Надлежит пересмотреть все оригинальня Историч^{еские} сочин^{ения} столпы Истории; напр. Моисея, Геродота, Диодора и пр. <...> — Пришел Томашев^{ский}. Говор^{или} с ним о Бычкове; <...> о пользе от издания Журнала. — Хаит он, кажется, мои стихи. — <...>

Природа, Бог, есть единство мышления и бытия, Гов^{орит} Шел^{линг}, следственно он вечно одинаков; на чем же основывается стремление его к центру и к окружности и пр. — Четвертой век безразличия [природы с] Материи с духом будет превосходнее средних? Чем же виноваты средние. —

21. Для чего рождаются младенцы, умирающие в младенчестве, спросить Шел^{ленгианца} ев. — Думал несколько о системе Шеллинга. — <...>

22. Гр^{ации} в искусствах соответствует, кажется, любовь в нравственном мире; — дум^{ал} о подражании природе: природа неизвестна; (рассматриваемая относительно к частям своим) как же можно подражать неизвестной. — Подраж^{ание} Изящной природе — непонятно; части, составляющия природы все равно изящны: человек, паук, мышь, <...> есть то, чем быть должно, ни лучше, ни хуже. — <...>

23. <...> — Мы говорим: это хорошо, это изрядно; — понятия относительны — значит, что мы имеем у себя в голове идеалы, к которым примериваем видимые предметы; <...>

25. Перев<ел> для чтения в обществе пять строчек из Добр<овского> <...>; съездил к Ал<ексею> Мих<айловичу> с известием, чтоб он шел один в общество, прочел он мне свой перевод из Цицерона. — Примечательное место. — <...> — Смеялся в обществе над своею четверточною пьесою; — отправился с Ал<ексеем> Мих<айловичем> ужинал у него; толковали с ним о разных предметах; смеялись над Авимелехом Оболенскаго; <...>

29. Чит<ал> Древности, перевод<ил> Овидия. — Астово стремление к самодействованию и самосебятокровению едва ли справедливо. — <...>

30. <...> — Чит<ал> о Вернеровой трагедии в Сталь, и вздумал переводить ее. — <...>

31. <...> — С Ал<ексеем> Мих<айловичем> отправился к Раичу. — Там толковали о Таците, Риме, Петрарке, Цицероне, — Ал.Мих. предложил соорудить памятник Ломоносову; всякой должен взять часть и показать, сколько Ломоносов сделал заслуг в ней. — Мысль прекрасная! — Ужинал у Ал.Мих. Положили учиться по Италиански. — <...>

ноябрь

4. <...> — Начали учиться по Итал<иански> у Семена Егоровича. — Как изменялся Латинский язык в Италианском. — Совсем другия формы. <...>

8. <...> — Был в обществе... хохотали над Норовым. — Познакомился с Ки.Одоевским; слушая перевод мой из Аста, он подумал обо мне, чай, и Бог знает что, а между тем увыл! — <...>

10. <...> — Приготовлялся к приему гостей. — Были Обол<енский> Томаш<евский> Бычк<ов> Кубарев, Черняев, Григоров<ич> и, кто звал, Кантемиров. — Жаль, что Раичъ и Весал<аев> не могли.

11. <...> — Был у Семена Егор<овича> толковали о пансионе Бибикова. Чудное было бы дело. — Обедал у меня Мужин. — Чудной малой! — Как мал я перед ними! — Как мало думал! — Гов<орили> о философ<ии> о науках, о Спинозе и пр., о стесненном его положении. — <...> — Предлагал ему вступить в общество. <...>

13. <...>; думал о заведении общества для переводов в Университете. Декарта Мужину, Сульцера Рожалину, Добровс<кого> нам, Коперника Карпову, Кеплера Зернову и пр. — <...>

15. <...> — С Куб<аревым> отправились в общество. — Одоевский обнялся со мною не так как с Кубаревым. — Говорили о Ломон<осове> о Греч<еской> Империи? и пр. — Ал<ексей> Мих<айлович> сказал мне что я хорош для него, а для себя; почему я не перевозжу ничего дельнаго. — <...>

18. <...> — Был у меня Том<ашевский> говорили о Журнале, — непременно следовало бы издавать. Чит<ал> Ит<алианские> Глаголы.

19. <...> Был у Сем<ена> Егор<овича>. Чит<ал> по Ит<алиански>. Отвез ему своего Горация. — <...>

21. <...> Говор<ил> с Андросовы<м> Лебед<евым>. <...> — прочел почти все отрывки Цицерона о Респуб<лике> — Перевод<ил> Цицерона, потом для общества Отрывок из Аста <...>

22. <...> Преглупую роль разыграл перед отцом и сестрою Пушкина, прочел кое что из Бахчисарая рассеянно. Хвалы приманчивы! — <...>

23. <...> — Перевод<ил> из Аста о Гергик<ах> и Еклогах. — <...>

25. Был у Антонс<кого>. Толковал с ним об обществе для переводов, — радехонек, — предлагает мне место в Пансионе. <...> — Был у больш<ого> Сем<ена> Егор<овича>. — Говор<ил> с Титовым о его пиесе <нрзб> <...>

28. Снес Мерз<ляков>у устав; — городит [дичь] ненужное, показыв<ал> Дав<ыдов>у; хвалит, — <...> — вздумалось Переводить Аста и поднести Давыдову в знак благодарности. — Перевод<ил> кое что для общества из него <...>

29. Нач<ал> переводить Аста. — <...> — Заверб<овал> Карпова в общество. — Смеялись с Ал. Мих. над правосудием вообще <...> — Были у Сем<ена> Ег<оровича>. — Читали там Бахчис<арайский> фронт<ан>. — Вздор. — <...>

декабрь

2. <...> — был у Сем<ена> Егор<овича> говор<или> о Итал<ианском> языке и пр. <...> — Сошлись у меня Кубарев, Тит<ов> Томаш<евский> Щербаков, говорили о предчувствиях, о силах душевных и пр. С Том<ашевским> положили издание Журнала.

6. <...> — Перевел явление из Вернера. — <...>

7. Нач<ал> переписывать Цицерона, — <...> — Был в обществе; прочел хуже нежели надеялся свой отрывок. — Решились издавать Журнал. — Зимцерлу. — Я не понял Окена так как понял его Куб<арев>. — <...> — Познакомился получше с Кн.Одоевским. — <...>

8. <...> — Был у Том<ашевского>. Говор<или> о Журнале. <...>

9. <...> Языком мы не можем выразить чувств своих: слова суть знаки определенные; чувство [из]мерять и определять нельзя; Чувства выражает МУЗЫКА (в ней звуки также неопределенныя). — Был у Раича, гов<орили> о журнале. — <...>

11. Перепис<ал> о фил<ософии> из Цицерона. <...>

12. Ал.Мих. сказал, что мой перевод из Цицерона неудачен, а мне казался он хорошим. — <...> Переводил 24 февр<ая> и Дум<ал> о участи в издании Журнал<а> с Каченовским. <...>

13. <...> — Был в обществе с Ал.Мих. — В 8 назначенных книжках нет ни одной моей пиесы. — Досадно было, хотя после и не очень. — Назначение шло по одному голосу и глупо. — Учиться мне, учиться. Поране вставай, да свой затевай. — Том<ашевский> еще глупо сказал: <3 слова нрзб.>

16. <...> — После обеда были у меня Кубарев, Щербаков, Бычков, Томаш <евский> Озноб <ишин>. — Подзадоривал я с Куб <аревым> изданием Журнала; кричал с Том <ашевским> о безтолочи их плана. Озноби <ишин> врет дичь.

18. Отвез к Качен <овскому> отрывок из Верн <ера>. <...> Обед у Ал. Мих. Говорили о журнале. — Я не созерцаю идеала журнала, а говорю за ним. — <...>

20. Обед <али> с Ал. Мих. <...> Отправ <ились> в общество, — сказали, что издаем журнал, смеялись над их титулом и Сем <ен> Егор <ович> кажись, разсердился. — Неловко говорилось как-то с Томашев <ским>. — Не давал он смотреть читанной им скверной повести. — Не его ли <?> она сочинения <?>? — Не может быть. — Я купил портреты. — И не повесился? Прекрасную штуку чит <ал> Оболенск <ий> из Шиллера; я однакож не могу схватывать понятием вдруг всю пиесу. — <...>

1824

январь

12. <...> — К Ал. Мих. — Удовольствие. — Гов <орили> о нашем журнале и пр. рассказывал он, как смеялись над моими стихами. Неужели ж они так дурны. — Меня это задело и я весь день думал об этом. — <...>

13. <...> — Был Мухин, гов <орили> о стесненном его положении, — пришел Ал. Мих. Говорили о Философии Шелл <инговой> — Мухин будет Гением. — <...> — Восхищался, слушая Гердера. — <...>

14. <...> Был с Вас <илием> Ив <ановичем> и Сем <еном> Егор <овичем> у Томашевского, приготовившись к отпору насмешек над стихами. — Гов <орили> о разврате в Пансионе, о Пушкине, о Полярн <ой> Звезде. — <...>

17. <...> — был у меня Алексей Михайлович, потом Мухин, толковали о Философии, о безусловных утверждениях. —

19. <...> — Были у меня Раич, Томаш <евский> Куб <арев> Ознобиш <ин> Щербак <ов> говор <или> о воспитании, о издании лексикона, о временах детства. <...> — ужинали, хохотали. —

29. Переписал для общества отрывок из Циц <ерона>. — <...>

31. <...> — Общая История может быть только отвлеченная. — Частная Ист <ория> должна показать, какое звено занимается тем или дру <им> Государством в общей цепи. — <...>

Февраль

7. <...> — Был в обществе Литтерат <урном>.

10. Советовался с Вас <илием> Ив <ановичем> что перевести для посвящения Студентам и товарищам. — Герриса. — Радовался заранее. — <...>

11. <...> — Вечер проведен прекрасно с Вас <илием> Ив <ановичем> у Ал. Мих. говорили о силах души, о Философии новой и пр. и пр. — <...>

13. <...> — Возбуждается во мне сильно потребность заниматься Философию. — <...>

16. <...> — Нет Геррес не в мочь для перевода в знак памяти товарищам. — <...>

18. <...> — Был у нас Титов, — он говор<ил> между прочим с Вас<илием> Ив<ановичем> о Виргилие в сравнении с Гомер<ом>. — Я не мог здесь вымолвить ни слова. О стыд! — Не могу еще вольно читать Виргилия. — <...>

21. <...> — Был в Обществе; читали прекрасные отрывки. — Думал об Истории: все это какая то летописи: Фукидидов отрывок, — ну что тут исторического. — <...>

22. <...> — Прельстился Гердеровым отрывком о Географии и перевел его до 5-го часу ночи. — Гердер Ангел. <...>

23. <...> — Нач<ал> переводить о Спинозе из Гердера. Кому посвящать его Мухину, или Давыдову.

24. <...> — Вечеру был разговор о Трагедии и Комедии (Мух<ин> Куб<арев> Оболенский) досадовал на себя за некоторые неуместные вопросы и возражения.

27. Был у Мерз<лякова> гов<орил> об обществе <...> — Говорили с Вас<илием> Ив<ановичем> и Ал. Мих. о Петре, Суворове, Румянцове, об Алексие. —

28. <...> — Был у Мерз<лякова> и гов<орил> об обществе хулил Вяземского предисловие. — Восхищался письмом Мерз<ляков>а у С<еме-на> Е<горовича>. — <...> — Читали письмо из Одессы у С<еме-на> Е<горовича>. Приглашают в Профессоры. — Пили горское дома. — Ехать ехать! Разсуждал<и> о Гармонической жизни, о занятиях о пользе, что за край? — Чудо. — Об Ал. Мих. ни слова в письме. <...>

март

4. <...> — К Каченовс<кому> — долго дожидался его. — Говорил ему, что он жестоко наказал Одоевского. — Ведь не он писал в Сыне Отечества, сказал Кач<еновский> мне жаль; ну да он ругнет, и дело в шляпе. — Говорил, какой сумбур в Предисловии к Фонтану. — <...>

6. <...> Был в обществе и хохотал без памяти на отпевании Сем<ена> Егор<овича> внезапно заболевшего и легшаго на постель. — <...>

8. <...> Слушал, молча, разговор Мухина, Оболенс<кого> и Куб<аре-ва> о Философии. — Понял, что человек утверждает о себе безусловно: это я, а это не я — Но ведь он тут уже и ограничивает себя, отделяя я от не я: ведь он тут же творит не я. — При разговоре Мух<ина> с Куб<аре-вым> об изящном, я сказал, если б каждой предмет носил на себе мерку очевидную изящества, человек сделался бы невольником этой мерки, [и не мог] но $2 \times 2 = 4$ невольно говорят все, сказал Ал. Мих. Вас. Ив. грубо сказал на конце Мухину. Долго потом, после разхождения говорили с Вас. Ив. <...>

9. <...> — Переворочал о Шеллинговой системе у Галича. — Гораздо он становится яснее. — Вот что значит прислушаться. — <...>

14. <...> — Написал бы кто стихотворение Пигмалион. — Чудной предмет для Поэзии, и — вот идеальная сила искусства <...>

16. <...> — Пер<еводил> из Гердера.

17. Человек не мог бы обнимать всего, если бы все не было в нем. — Нач<ал> читать Шеллинга. Чудной ход. — Со временем может быть докажется, что человек никогда не заблуждался, что все его знания потому только казались заблуждениями, что были односторонны, и все пристроено будет к месту.

20. <...> — чит<ал> Шеллинга, — чудно о предрассудке не бытия вещей вне нас, о естественном и трансцендентальном мышлении. — <...> — был в собрании. — Разговор о религии. Андросов утверждал, что она есть плод невежества; — по продолжительном молчании я начал говорить; если бы даже смотреть на Религию, как на [средство равносильное с] науки, искусство торговлю и пр. [при образовании людей], и тогда уж откроется величайшая польза для человечества при образовании. — Кто осмелится сказать, чтоб она замедляла ход образования? — При рассмотрении Религии должно также переноситься в те времена, когда та или другая была принимаема; — такое же неудовольственное?> слово от Вас<илия> Ив<ановича> Андросову. <...>

27. <...> — Ход<ил> с Вас<илием> Ив<ановичем> к Сем<ену> Егор<овичу> говорили об учительстве для К. Голиц<ыной>. — <...>

29. <...> зах<одил> к Одоевскому, говорил с ним порядочно, — <...>

30. <...> Думал об издании Исторического Журнала с Калайдовичем и Ал. Мих. — <...>

31. <...> Читал Непота, Шеллинга, — много повторений в нем. — <...>

Апрель 1. Восхищался мыслию, что Бог есть душа вселенной. — Это понятно. — Мысль эта пришла мне в голову при чтении Шеллинга, — восхищался им. — <...>

2. Природа есть незрелой разум, говорит Шеллинг, — все творения образуют цепь из коих в каждом следующем повторяются все предыдущия, и вместе является новая степень. — Человек есть венец всего творения. — В нем отразилась вся природа. Его прекрасно можно применить к Истории: события должны составлять такую же цепь; в каждом следующем повторяются все предыдущия. — Вот точка, с которой смотреть на Историю, — ВОТ ПРЕДМЕТ ДЛЯ РАЗВИТИЯ. <...>

9. <...> — Занес к Кач<еновскому> отрывок. — Приехал опять Дмитриев, — говорили они о разговоре Вязем<ского> и contra. — <...> — Мне не хотелось быть свидетелем разговора Кач<еновского> и Дмит<риева> и я ушел. — Не подумал бы Дмитриев, что[б] чрез меня разнесся слух о принадлежности ему второго разговора. — <...>

10. Природа отразилась (совокупилась) вся в человеке; человек теперь должен отразить из себя природу познанием, узнавать ее отражение в себе постепенно. — Такое постепенное познание отражения должно соответствовать отражению первому природы. — Он должен узнавать ее по тем степеням, по которым она отражалась с первого звена, и отразилась наконец в нем, — Мир новой! <...>

11. <...> к Раичу, — письмо из Одессы; — может быть утвердят Погодина в Проф<ессоры> — Для может быть я не поеду. <...>

12. <...> — Чит<ал> Шеллинга. <...>

17. <...> — Перевел письмо о ФранкLINE, и с величайшим удовольствием читал доброго Гердера. — Письма о занятиях к другу. — Чит<ал> его в обществе — <...>

18. <...> — Был у нас Одоевский, — <...>

20. <...> — Вас<илий> Ив<анович> привез Фил<ософские> Соч<инения> Шеллинга и Окена Историю естеств<енную> — восхищался, и очень был весел, прыгал. — Вызвался переводить Шел<лингову> речь об искусствах. — Обедали у нас Куб<арев> и Раич, — я почти все молчал, — гуляли под Андроньевс<ким> и у Разумовск<ого>. <...>

22. Внимание на форму вещи всегда следует за вниманием на саму вещь. — <...> перев<одил> Шеллинга, — думал о сем Гение о переводе всех соч<инений> — <...>

23–30. <...> Перевод<ил> лист из Шелли<нга> и читал в обществе, толковали там о Литтературе, — <...> — проводил Вас<илия> Ив<анович>а в деревню с чувством искреннего сожаления, — были пред прощанием в Останкине; — с Кал<айдовичем> говорил о Журнале. — Если не в Одессу, то непременно. — <...>

31. <...> — Чит<ал> Жуковского, восхищался переводом из Виргилия. — Нынешнее лето я сравню ее <sic!> с подлинни<ком> и Орлеанск<ую> деву, вот занятия для языков.

Май 1. <...> — Был Сем<ен> Егорович, — Толковали о, (если не Одесса) заведении Пансиона; — О Вяземском, Дмитриеве, Писареве и пр. — Прощанье, и Шампанское. — В полночь, в дождь домой. —

2. <...> — Был у Сем<ена> Егор<овича> и простился.

10. <...> — Зашел в междудейственной час в Университет, <...> познакомился с Рожалиным, о котором мне говорили много; — <...>

13. Человек в первую минуту своего творения явился только с СЕМЕНЕМ всех настоящих и будущих способностей, — человеческий род начал жизнь свою младенчеством — (а не совершенством, как говорит Аст и пр.). Он должен был развертывать сам свои способности (История оправдывает его). Будущий момент, в котором он, по развитию всего, явится всем тем, чем он может быть, будет довершением творения. — Развить ете мысли для сочинения ВЗГЛЯД НА ИСТОРИЮ ЧЕЛОВЕЧЕСКАГО РОДА, которая посвятится Шеллингу. — <...>

16. Вздумал предложить Труб<ецким> вместо подарка Мерзлякову издание его переводов из древних. — Зажглось ето во мне. — <...> Пер<еводил> нечто из Шеллинга. <...>

19. <...> — Был у Ал.Мих. Говорил о вздорном письме Пушкина <...>

24. <...> — Шишков у нас Министр! — <...> — Был у Томашев<ского> и толковали там о наступающих переменах и пр. — <...>

29. У Мерзлякова хлопотал об его издании, и приготовил для цензуры; — кончил прекраснаго Дон Карлоса. Чит<ал> об нем у Сталь. — <...>

19 июля — 2 авг<уста>. <...> Перевел отрывок Нарцисса и, кажется, очень недурно. — Чит<ал> Фихте, но без напряжения, не понимал и досадовал на себя. — <...>

сентябрь

3. <...> — Об обществе переводчиков можно просить теперь министра. — <...>

12. <...> — в Москву, и просидел часа полтора у Озиоб<ишина> который читал мне свои стихи <...> — Версификация прекрасная у Озноб<ишина> — <...>

13–26. <...> — Мечтал о однажды будущем пивитическом таланте, об объятии всей Шеллинговой Системы в Епическую Поэму Моисей — (все меры там будут) <...>

ноябрь

19. <...> — Был в собран<ии>. — Спорили кое что с Полевым. Мне почти вовсе не досадно, что он не поместил обо мне в Обозрении Вест<ника> Ев<ропы> прошлаго года. — <...>

21. <...> — Был в Собр<ании> — досадовал на выходы Томаш<евского> но почти ничего. — <...>

24. <...> — Гов<орил> с Рожалин<ым> кое об чем. — Мне стыдно было слушать его, говорящего хорошо по Франц<узски>. —

25. <...> — Нач<ал> писать Литтер<атурные> Письма и просидел до 4го часа, — <...>

30. Чит<ал> Шеллинга <...>

декабрь

5. <...> — Был у Раича, — там Дмитриев и Писарев, — Говорили, смеялись, я все молчал <...>

12. <...> — Был у Щербакова, у Раича. — Не врал ли я чего о Мизантропе. — Дмитриев [кажется вовсе не согла<сен?>] не почитает ли его за вздор? — Слушал с удовольстви<ем> разн<ые> сочин<ения>. — <...>

19. <...> — Был у Раича, — мечтали о будущих лицах, о собрании, о пансионе, о житье вместе всем нам, и пр. и пр. об изданиях. Чит<ал> Тасса.

21. <...> — Перево<дил> из Аста, — мелькали мысли общия Историческая; зан<имался> по Итал<янски> — Чит<ал> Ласказаса.

1825

январь

9. <...> — Сем<ен> Егор<ович> занемог без памяти. Как жаль.

12. <...> — Был у Раича, перев<одил> Аста, и Цицерона [и] Махиаеля.

14. <...> Пер<еводил> Аста. — <...>

15. Перев<одил> из Овидия, и из Махиаеля, но с ленью. — Чит<ал> Северн<ые> цветы.

16. <...> — К Куб<ареву>. — Гов<орили> об Истории, Славянах и пр. Прочел ему Нарцисса, — хвалит, но не слишком много. — К Сем<ену> Егор<овичу>. — Дал ему мысль издать Подарок на первое Мая, взять несколько цветков и написать на них стихи; — Гов<орили> о Линнее, о будущем издании наш<ей> книги и пр. — <...>

18. Чит<ал> неподобную Эстетику Аста. — <...> — С Ал. Мих. провел время в приятных разговорах. — Как бы возстановить нам Мерзлякова! — О памятнике Ломоносову. — <...>

23. Чит<ал> Аста, Чит<ал> Корректуры, Журналы, — и вздумал написать письмоцо к Од<оевскому> нечто о Москве, — написал. Чит<ал> Вольтера об Истории дрянь. — Был у Раича, собирал подписку для Шевырева. Под<арил> Р<аич>у свою Географию. — Толковали о книге. —

25. <...> — Отправились к Томашевскому по приглашению. — Жен<ится> на сестре Ознобишина. — Приятн<о> смотреть на семейственную жизнь, и быть у товарища при таком случае. — Угощение было для нас не блистательное. — <...>

27. <...> обед<ал> у Куб<арева>. — Не похвалил моего перевода. — Ал. Мих. странен. — Поэты должны употреблять слова перворазные, сказ<ал> Вас<илий> Ив<анович>. — Занимался Тассом.

30. Чит<ал> Корректуры, Жур<налы>. Зан<имался> по Итал<ьянски>. — Был у С<емена> Егор<овича>. Чорт дернул прочесть Батта и опозорился, но обратил в смех. — <...> — Был у Рожалина, я говорю с ним удачно. — <...>

31. <...> — Действия человеческия развертываясь, свертываются. Историк должен развернуть их так, как они свернулись. — Удивительно, почему до Шеллинговых точек зрения на науку почитали Историю наукою! — В великих действиях личность человеческая вовсе исчезает; дух какой-то действует... <...>

Февраль

13. <...> — Переводил из Макиавеля и прочел перев<од> в общ<естве>. Весело было на предложения наши. — Был у Рожалина.

<15>. <...> Обед<ал> у Куб<арева>. — Янус может быть прекрасным Символом Истории. — Гов<орили> о журнале и пр. — Чит<ал> и восхищался мыслями Гердера об Истории. — <...> — Наш век не пройдет без великих художников. Шеллингова философия проявится в них.

16. <...> Думал с удовольствием, — о ужас! — о Моисее. — Нет предмета богатейшаго для таланта. Вот начало. Пою Моисея — им прообразовался Христос, Путь к блаженству человеческому — Уже столько то лет жили евреи в Египте — жизнь их патриархальная с отношениями к прежним Патриархам — Притеснения Египтян — Рождение Моисея и питическое спасение. — Каковы например будут под великим пером эпизоды, или лучше части етого целого: рождение, спасение Царицею, и воспитание Моисеево, Преход чрез Черное море, — низпослание манны, воды. От-

ненный столп впереди. — Дарование законов Моисею. — Зрение Бога. — Откровение будущих судеб Человечества (это целая песнь). — Смерть Моисея. — описание обетованной земли. — И это в значениях аллегорических, примененных ко всему роду человеческому. — Вся Шеллингова философия должна здесь явиться. — Посвятить такую поэму должно Шеллингу. — Все меры должно употребить. — Чит<ал> Моисея. — Учиться! Учиться!

<20>. <...> — Был в Общ<естве>. — Предложил об Журнале и все почти согласились препоручить мне. — Дело будет славное. <...>

22. Пoesия древняя началась Епопеею = Гомером; новая драммою = Шекспиром. — <...>

март

3. <...> — Не представляет ли каждая Литтература собою какой либо элемент Литтературы вообще.

4—9. <...> Перев<одил> однажды Махиаеля и Тасса.

13. <...> — Начал было писать письмо о Шиллеровой Истории, но не писалось; — Был у Ранча, и провел вечер с удовольств<ием>. —

14. <...> — Чит<ал> Виргилия. — Неужели Боги не знаменуют у него ничего. — Восхищ<ался> водопада двумя строфами.

15. Чит<ал> Виргилия. — Я теперь безусловно понимаю Пинитическое в произведении и в понятии, т. е. порознь в теории и практике, но соединять их еще не умею. — Почему напр<имер> второе действие в Едипе есть пинитическое? — <...> — После у Куб<арева>. — Гомер, сказал он, описал что было. — Что же тут пинитического? — И я в тулик. — См. выше. <...>

16. <...> — Совет<овал> Веневитинову переводить Шлегеля. — <...>

20. <...> — Чит<ал> перевод из Шлецера в Обществе; — очень весело. — У Мухина нечаянно взглянул на Руссо, и вот какая чудесная мысль встретила в нем: добро есть изящное явившееся в действии. — Нельзя ли теперь пофантазировать и разположить всю Нравственную науку, все добродетели по теории Естетики, по родам Поззии? — Гов<орил> в общ<естве> о Шлецере. — Напечатаю. — <...>

30. <...> — Обедал у Куб<арева> гов<орили> о новых пуст<ых> Лит<ературах> о Поззии о Шиллере и Вольтере. — <...>

апрель

5—10. <...> — Чит<ал> Шиллера письма о Дон Карлосе; — прочел план его трагедии Дмитрий Самозванец и восхитался <...>

16. Конч<ил> Шекспира Макбета. Драма у Шекспира тоже что Епопея у Гомера. — <...> — Купил Шеллинга и Тетрадь портретов и разбирал их. Дум<ал> об Истории.

17. <...> Был у Сем<ена> Егор<овича>. — Много смеялись. <...>

20. Конч<ил> Еврипидову Ифиген<ию> в Авлиде. Шекспир похожее на их расположение нежели все новые. Есть много хорошего, но не слишком. — <...>

21. <...> — Проч<ел> С<емен>у Ег<орович>у мой ответ его рецензенту. — <...>

24. <...> — Был у Раича.

25. Хлопот<ал> для Мерзл<якова>. — Был у меня Титов, гов<орили> об Ескиле, Макбете, Шекспире. — <...>

27. Дописал ответ на рецензию С. — <...> — Чит<ал> Чернеца с удовольствием, есть теплые выражения, простота и пр. — <...>

29. Чувство есть мысль еще неопределившаяся, безконечность. — МЫСЛЬ есть крайнее чувство, уже определившееся. — <...> — Толк<овали> с Сем<еном> Егор<овичем> о Галилее, о Льве X, хотевшем выстроить Рим, о Густаве Адольфе. <...>

30. Пoesия исчезнет наконец и жизнь индивидуальная сделается Пoesи<е>ю. — <...>

Говорилось хорошо с Веневитиновым о Шлегеле, о Шеллинге, о Философии, о талантах Мерзлякова и пр. <...>

май

1. <...> Мир реальный есть отпечаток мира идеального: те сравнения только хороши, коими представляется что либо реальное именно прямо стоящее, под одною широтою, с тем идеальным, о чем идет дело. —

Поэты не находят то что есть в природе, но дотваривают дополняют природу, распространяют границы ея, границы наши. (Или точнее: поэтами дотваривается природа и пр.)

<...> в Германии в сочинениях Гердеров, Шлецеров, Шиллеров Творилась Шеллингова Система, что особенно делается ясным, если смотреть с его точки на них. — <...>

3. Выправлял ответ свой Гну С. — <...> Чит<ал> Аста. <...> Говор<или> с Вас<илием> Ив<ановичем> об Астрономии Стеффенсовой. — <...>

6. <...> — Кончу теперь исправление Истории, и статью к обществу; <...>

8. <...> — Весело провел в обществе вечер, смеялись, шутили (молодой молодой, весь в соку, донесете ли?). Чит<али> новые стихотворения и пр. — Уговорились ехать в Архангельское в будущ<ее> воскресенье и там обедать. — <...>

9. <...> Перечит<ывал> октаву Козлова — как то непривычно ухо — и прекрасное стихотворение Бейрона Мелодия. — Энергия подлинника кажется ослаблена. — <...> Чувствую я систему Шеллингову, хотя и не понимаю <...>

10. Какая причина расселения народов, сей великой драммы, разъигранной на театре нашей земли? — Естьли даже возможность найти их исторически? — Необходимо<сть?> ея<?> дополняется [идеєю] Философиею. — <...>

=

Историю всю можно представить в Трагедиях. — И в самом деле История со временем опоздится.

=

Петр хотел только наружными формами сблизить нас с Европ<ою>. Заметил Шевырев в разговоре.

=

Жалеть ли о том, что Аристотель, Кеплер, Невтон понимали природу меньше Шеллинга, Окена? — Я думаю, что они дополняли чувством и то, чего не достигали еще разумом. <...>

14. Чит<ал> разговор Пушкина (в Онегине) которой мне понравился [много] больше. Чит<ал> Аста. — <...>

15. <...> — Был у Сем<ена> Егор<овича>, говорили об Журнале и о поездке в Петербург на счет Общества для Журнала. — <...>

17. <...>

Гов<орили> с Титовым о высокости Христианского учения. Христос так высок, сказал Титов, что невольно приходит сомнение, существовал ли он на свете и он становится Идеалом. — Сказал он мне также «по анатомически о возможности Деве — Ентузиастически зачать и пр.» — Но какая же дева способна к такому ентузиазму. Мария! величит тебя душа моя! — Гов<орили> о Лутере Железном, о Реформации, о Французской трагедии [нрзб] и вообще о Поззии, с коєю Шлегель сравнивает Римскую и пр. Гов<орил> я ему о плане моем представлять новые истины в антигезах и пр. о нашем журнале и пр. — о переводах Мерзлякова, о Вернере и пр. — Дал ему участие в восторге моем к Шлецеру. <...>

19. <...> — После скучных и досадных хлопот отправились в Архангельское (я, Раич, Обол<енский> Тит<ов> и Шев<ырев>) дорогою много забавлялись, ходили по саду, поужинали, гов<орили> о природе, о воде, металлах.

20. С удовольствием смотрел на кипарисы и гов<орили> о Байроне. — Смотрели Галерею, которая не произвела на меня столько действия, сколько ожидал я, — библиотеку. — Встретили возхождение солнца. — Нет у Юсупова ни Жуковского, ни ... Ему еще не докладывали об явлении их, сказ<ал> Обол<енский>. — Чудной вид! — Позавтракали весело и домой. — Прочел корректуру Мефодия. — Дум<ал> о сочинении для детей Ломоносова (рыбная ловля, сон, мозаика, громовые отводы). — Сусанин и быт Рус<ского> Крестьянина, и судьба России от него зависевшая. Советовал Раичу описать в стихах жизнь крестьянина. — Сем<ен> Егор<ович> уже начинал писать.

22. <...> — Думал о поездке в Петербург. — <...> — Дум<ал> о журнале. — <...>

23. Не лучше ли отложить поездку в Питер до отпечатания моих книг; дабы с большим авторитетом и пр. <...>

25. Ход<ил> к Кубареву толковать о журнале — холоден. — <...> — Напис<ал> план о Журнале. — Вот сколько у меня замыслов теперь на тот год и нынешний.

Вместе с Т. Р. и О. Издавать Журнал. <...>

27. О чемнибудь неизвестном для нас можно, вот как выразиться: это для нас еще Америка до Колумба — кто открывает ее? и пр. — Такое выражение употребил я в разговоре с Сем<еном> Егор<овичем> об Итальянской Литературе и ее сокровищах. — <...> — Был у Сем<ена> Егор<овича> и Щербачева, которой рассказывал мне о Графе Орлове, не велищем вставать людям и пр. С Раич<ем> о новом поколении и пр. — <...> — Чит<ал> Аста. — В Питер в Сентябре.

28. <...> С Сем<овичем> Егор<овичем> до Геслера, к нему. — <...>

29. <...> — Толков<али> с Томаш<евским> о Журнале. — Завез план к хо<лод>ному Кубареву. <...>

30. <...> — К Томаш<евскому>. Там с Раич<ем>, Оболен<ским>, Озноб<ишиным> и Тит<овым> толковали о Журнале. Порют дичь; Оболенс<кий> досаден, и он же думает, что его оскорбить хотят. — Прост<ился> с мягоньким Сем<еном> Егор<овичем> <2 слова нрвб>

июнь

9. Встал рано и читал Виргилия. Дум<ал> с удовольствием о богатстве нашего журнала. — Ал<ексей> Фед<орович> доставит кучу драгоценностей. <...>

17. <...> к Томаш<евскому> о Жур<нале> <...>

20—25. <...> Видел статью свою о Раиче напечатанную с нек<оторыми> прибав<лениями> Томашев<ского> и убавлениями неудачными. — Начал писать против Рецензента Мерзляковского. — <...>

июль

13. <...> — Презрительно, хотя и глупо обругали нас в С<ыне> О<течества> <з>а незнание Ит<альянского> языка. — <...>

III. Из писем членов ранчевского общества к М. П. Погодину

1) на письма А. Ф. Томашевского М. П. Погодину, <лето 1823> [ОР РГБ. Ф. 7231/II. П. 33. № 50]. Датируется на основании содержания (выход А. Томашевского из университета) и по связи со следующим письмом.

<...> — Никого не видал из наших, кроме Василья Ивановича, он в distractionи. Я прочел Солгера, буду еще раз читать, а теперь чту Жан Поля. И так все сказано, за мной нет долга. Прощай! Нельзя ли меньше заниматься. Еще раз прощай — Ан. Томашев<ский>.

Прошу не клепать на меня безумия — письмо мое к тебе точно было отослано в Понедельник. Сегодня Суббота.

2) Письмо А. Ф. Томашевского М. П. Погодину, 16 авг. 1823 [ОР РГБ. Ф. 7231/II. П. 33. № 50].

Ну вот я опять принимаюсь за перо, чтобы написать к тебе или лучше сказать поболтать с тобой. Чтож, через десять дней, как ты писал, мы увидимся? — прекрасно! теперь осталось мне ждать не более 8ми Ерго и т. д. — Сначала ответ на твои препоручения. 1) от полиции в твоём доме ничего — Это должно быть для тебя неприятно. 2) В типографии был два раза, но тщетно: корректора твоего с собаками не отыщешь, а ждать на месте час или два я не имел досуга. Впрочем слышался стороною и даже видел у Георгиевского твоего Горация — он говорил мне, что его просматривает Иван Иванович. Да об чем ты хлопочешь: Гораций всегда довольно рано обрадует своим появлением публику. 3) Титов ничего не делает и меня не слушается. — Залег в мезонин, зарылся в свои бумаги (свои — т. е. не наши) и в ус не дует. Не худо бы употребить в дело росписочку. 4) Оболенский от жару почти расплылся телом и разтерлся духом. Чорт знает, что на него нашло — я писал к нему три записки об Асте, на которые не добился до сих пор ответа. Возмет, как мне сказывали, в глубоком безмолвии мое послание, прочтет с видом какой-то скорби, закроет его и пошлет мне поклон. Сам у него я не был, да и боюсь в таких критических обстоятельствах. 5) О Фиеске препровождается при сем известие от самого Григоровича. 6) Посылочку твою я получил слишком поздно для того, чтобы отправить ее на почту <...>

Кто наврал тебе, что я перевожу Жан Поля? И не думал и не смею. Я же теперь совершенно определен в службу и по новости занятий ненахожу вовсе времени для ученых упражнений — одним словом еще не опомнился. С чем явлюсь в общество? Боюсь твоей палки. Да приезжай скорее. Думаешь ли о пандекте? — Надо сдерживать свое слово. — <...>

На днях был у Кубарева — мы решили с ним сделать Бекет<ова> проф. Истории, а тебя посадили на его место — недостает твоего согласия — только — и потом дело в шалке. Сообщи скорей твое мнение. Я думаю тебе известно, что Гусев едит на Кавказ... теперь он отменил уже свое намерение. Черта из его характера. —

Приезжай скорее — до свидания

Аз Есмь Ан. Томаш<евский>

1823. Четверток.

16-е Августа.

3) записка А. Ф. Томашевского М. П. Погодину, <весна-осень 1823> [ОР РГБ. Ф. 231/II. П. 33. № 50].

Г. Погодину

Я теперь ожидаю тебя к себе и непременно; навести страждущаго. Принеси кстати ошибкою попавшийся к тебе список из Бахмана. — У меня, думаю, будет Семен Егорович — так же потолковать нужно о журнале и о прочем. Без отговорок, покорнейше прошу.

Томашевский.

4) письмо А. Ф. Томашевского М. П. Погодину, <18–20 сентября 1823> [ОР РГБ. Ф. 231/II. П. 33. № 50]. Датируется на основании содержания (поступление Г. П. Погодина в университет) и записи «Дневника» Погодина от 18 сентября 1823.

Ты, право, Сумасшедший! За чем тебя нелегкая носит в Москву, ты всегда меня бесишь до невозможности. Возможно ли придти, написать несколько строк и чорт знает куда убраться. И что это такое за фантазмагорическое появление в Москву, пора бы кажется и совсем явиться, разве не видишь, что на сивом октябре борей угрюмый подвезжает. — В тот Четверг, т. е. 27-го числа у нас будет заседание общества, слышишь ли, непременно — Семен Егорович приехал. У тебя должна быть пиеса новая, слышишь ли, непременно и без отговорок. Я тебе ничего не скажу, сам поговори с приезжим.

NB. Говорят, брат, что Экзамены в университете не на шутку; я боюсь за Загряжского, а твой Гриша, надеюсь, выдержит характер. Вот еще новость: Давыдов велел всем своим 6 классным пансионерам списывать моего Бахмана; мне это неприятно.

Ан. Томашевский.

5) записка А. Ф. Томашевского М. П. Погодину, <весна-осень 1823> [ОР РГБ. Ф. 231/II. П. 33. № 50]. Скорее всего написана в начале октября (7 октября Погодин имел длительную беседу с упомянутым здесь Стриневским).

Вот тебе, любезнейший друг, пиесы, на которые сделал свои цензорския замечания — остается и тебе тоже сделать с ними; но только нельзя ли избавить меня от присылки В. И. Об<оленского> статейки: мне жизнь еще не надоела. Ты не получал ли чего подобного от Шевырева, да и надобно, кажется, сделать заседание Цензорское — без этого не обойдемся. Вчера был я у Семена Егоровича — он сего дня хотел непременно подать просьбу в Цензур<ный> комитет о Журнале и был уже на днях у Антонскаго, который пугал его строгостию Цензуры. Если счастливо кончится просьба о позволении издавать Журнал, то нужно будет заготовить вдруг материалы на несколько книжек. — Да что, братец, у меня был вчера Стриневский — он с ума сходит и ты, кажется добавил нечто к его сумасшествию. Скажи, что с ним делать? — Вот кстати тебе чудесное творение — Белая дура — отработай дельцо. Пришли мою переписанную тетрадку.

При сем с благодарностию возвращаю тебе ассигнацию 50 р. Да нельзя едак завернуть к нашему брату

А. Томашевский

6) записка С. П. Шевырева М. П. Погодину <осень 1824 — весна 1825> [ОР РГБ. Ф. 231/II. П. 49. №93]. Датируется на основании упоминания «Пятницы» как дня собранной

Посылаю вам, Почтеннейший Михайло Петрович, вторую тетрадь Окена; я еще не перечитывал и не поправлял ее. Прошу вас прислать мне первую и диссертацию, обещанную вами. (Извините, что я такой попрошайка). Вторую тетрадь Окена постарайтесь к Пятнице прочесть и возвратить у С<емена>

Е<горовича>, если возможно и коль другие занятия вам не помешают. Желая вам здоровья и спокойствия для неутомимых трудов ваших.

Преданный Вам душою С. Шевырев.

7) записка С. П. Шевырева М. П. Погодину <апрель 1826> [ОР РГБ, Ф. 231\II. П. 49. № 93]. Датируется на основании содержания (совместный перевод «Грамматики Славянского языка» И. Добровского Шевыревым и Погодиным).

Не лзя ли, мой Почтеннейший Михайло Петрович, доставить мне прозу из нашего Архива, прошу вас от имени Василия Ивановича и своего. А вы, не кончивши Добровского, ходите по Турньерам? — А я вот три дня сряду в Архиве, но не забудьте, что слово данное Отечеству выше слова данного соотечественнику. — Коль у вас квижка Галича, доставьте мне ее

Ваш Шевырев

Да скажите, сколько страниц мне перевести всего на всего? Я до сих пор не знаю. Кажется 329.

«Московский текст» в переписке Пушкина¹

Т. М. Николаева (Москва)

I

Идеи «Х-текста» существуют в науке о семиотическом анализе текста уже более двадцати лет и, несомненно, связываются с концепциями «Московской семиотической школы»². Важным здесь является не только умение увидеть в пределах одного (или многих текстов) некий неявный новый текст заданной структуры, но и осознать его не как шифровку или прорыв подсознательного, а как общеобращенный факт литературного бытия, со своими собственными единицами плана выражения и плана содержания. Таким образом многомерность текстовой структуры выходит за пределы сакрализованной эзотеричности.

В этом плане осознание многомерности текста шло параллельно осознанию многомерности произнесенного высказывания с его недавно разрабатываемыми суперсегментными планами. Вероятно — параллельно с развитием киноискусства и других средств воздействия на перцепцию личности.

Возможные пути развития идей Х-текста В. Н. Топорова и его последователей предсказать сейчас трудно, но их далекая перспективность и яркая оригинальность уже и сегодня очевидны.

Обращаясь при этом к неизбежно возникающим общеметодологическим трудностям, можно сразу же обнаружить, что проблема Х-текста, в рамках чисто литературного набора фактов (например, совокупности новелл, лирики и под.), в этом отношении отличается от работы с текстами, в какой-то степени связанными с реальностью. Например, рассказы ряда очевидцев о виденном преступлении по всей вероятности во многом совпадут (иначе и не было бы допросов свидетелей), но этот общий сюжет не будет *Текстом убийства*.

Таким образом существенна проблема вычленения (или отчленения) семиотически значимого Х-текста от примыкающих к нему явлений иного семиотического статуса. На этих-то явлениях необходимо прежде всего остановиться — особенно имея дело с таким сложным жанром, как письма, да еще письма великого человека в комбинации с письмами людей, подчас самых обычных.

1. Прежде всего необходимо, как кажется, отделить Х-текст от объективизированного описания *денотата*. Например, может совпасть у разных людей описание Ниагарского водопада — но это отражает его, водопада, бросающиеся в глаза черты.

Когда С. Есенин пишет: «Я люблю этот город вязевый / Хоть обрюзг он и хоть обдряб / Голубая дремотная Азия / Опочила на куполах», — то это реальные черты Москвы его эпохи и даже — тех Тверских переулков, которые он любил.

Также объективен текст универсалий человеческого бытия: могут наслаиваться совпадениями стихи о несчастной любви, рассказы о физических страданиях, о ранних впечатлениях от войны и т. п.

2. X-текст необходимо отделить от отношения сугубо личного и субъективного. Очевидно, что Пушкин легко менял свое отношение — не столько к людям, сколько к месту, несомненно, каждый раз для него персонифицировавшемуся: «Блажен, кто шумную Москву для хижины не покидает» (2, Вяземскому, 1816); «Намерение мое было ехать в Москву, где только и могу совершенно очиститься» (38, Вяземскому, 1822); «Moscou est la ville du Néant. Il est écrit sur sa barrière: laissez toute intelligence, o vous qui entrez» (584, Хитрово, 1831); «Не люблю я твоей Москвы <...> Все это однакож не слишком забавно и меня тянет в Петербург» (711, Н. Н. Пушкиной, 1831); «Я зол на Петербург и радуюсь каждой его гадости» (925, Н. Н. Пушкиной, 1834); «Ты разве думаешь, что свинский Петербург не гадок мне? что мне весело в нем жить между пасквилями и доносами?» (947, Н. Н. Пушкиной, 1834); «Калуга немного гаже Москвы, которая гораздо гаже Петербурга» (951, Н. Н. Пушкиной, 1834); «Однако скучна Москва, пуста Москва, бедна Москва» (840, Н. Н. Пушкиной, 1833); «Петербург ужасно скучен» (961, Н. Н. Пушкиной, 1834); «Тебе скучно в Петербурге, а мне скучно в деревне» (172, К. Ф. Рылееву, 1825); «Здесь мне очень весело, ибо я деревенскую жизнь очень люблю» (396, А. А. Дельвигу, 1828).

Вне нашего рассмотрения остался вопрос о литературно-текстовой сути писем Пушкина к жене: был ли это поиск нового жанра или это был документ человеческой пронзительной искренности, поскольку обе точки зрения поддержаны в настоящее время пушкинистами. Кроме того, и «искренность» по денотативной структуре тексты литератора-профессионала (да и любого человека) не могут существовать вне жанровой оболочки. Существенно и замечание исследователя о том, что «к 1830 годам, когда началась переписка Пушкина с невестой, а потом с женой, „дружеское письмо“ как литературный жанр теряет свое значение. Место „почтовой прозы“ занимают другие жанры, у истоков которой она стояла — повесть, роман, критическая статья»¹.

3. Вместе с тем, как замечает Я. Л. Левкович, «„почтовая проза“ еще не становится пройденным этапом. Письмо по-прежнему сохраняет свою литературную значимость. Пушкин предостерегает жену: „Смотри, женка, надеюсь, что ты моих писем списывать никому не даешь“ (18 мая 1834 г.), т. е. он не исключает возможности читательского интереса (именно читательского, а не бытового) к своим письмам»². По сути дела, не решен еще и лингвопсихологический вопрос о том, что считать показателем близости/неблизости в эпистолярии. Именно письма как факт российской культуры первой трети XIX века были исследованы известным американским пушкинистом У. Тоддом III³. Важно также не смешивать тексты разных жанров и разных ориентаций, понимая, что вопрос об искренности поэта решать при-

митивно уже невозможно. То, что примерно в одно время написано «Люблю тебя, Петра творенье» и «Что за скверные толки пойдут по свиному Петербургу?» (951, Н. Н. Пушкиной, 1834) означает только, что в обоих текстах подразумевались разные денотаты. Также недопустимо смешивать тексты художественные и документалистской установки — обычно это делается для текстов древних (так о религиозности князя Игоря в «Слове» судят, как правило, по тексту летописи). Это прекрасно и тонко проанализировано Мариной Цветаевой на примере двух пушкинских «Пугачевых»: в «Капитанской дочке» и в «Истории пугачевского бунта»⁴.

4. Необходимой установкой исследования должно быть, в данном случае, понимание того, что X-текст — это концепт. То есть факт ментального обобщения. Между тем, из лингвистических исследований последних лет выяснилось, что категория обобщения противостоит не только конкретному факту (стулья вообще — одному конкретному стулу), но и неопределенности, которая не случайно в речи подменяется множественным числом (*У нас гости* говорится об одном пришедшем госте).

Поэтому для возникновения X-текста как концепта нужна некоторая степень *остраненности* (необязательно с той степенью интенсивности, о которой писал В. Шкловский). Неслучайно, по-видимому, что многие активные творцы «Петербургского текста», о которых пишет В. Н. Топоров — Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский, Андрей Белый — петербуржцами по сути не были. Даже Пушкин — родился в Москве. Всем жителям «Москвы» и сейчас приходится слышать о ней вещи абсолютно фантастические — так возникает ментальный концепт, по существу не связанный ни с каким денотатом — вроде кентавров математической логики. Обладая ясным умом почти социолога, это прекрасно понимал и Пушкин: слава отводит от реальности: «Вот как описывают мои занятия: как Пушкин стихи пишет — перед ним стоит шкаф славнейшей настойки — он хлоп стакан, другой, третий — и уж начнет писать! — Это слава» (852, Н. Н. Пушкиной, 1833).

Таким же образом и «У вас в Москве» становится чисто фантомным *концептом*. «Лингвистическая демагогия!», о которой здесь говорить не будет, широко использует такие полуфантомы типа «У нас в стране»; «В институте считают»; «В классе не знают» и т. д. Приближение может лишиться фантом фантомности. Вероятно, это сейчас происходит в русском сознании с концептом «Заграница» (то есть заграница вообще, как это точно подметил В. Высоцкий); именно это, очевидно, произошло с А. Блоком, вдруг увидевшим Флоренцию не своего X-текста, посмевшей иметь автомобили, трамваи, покрыться «европейской желтой пылью». Естественно, она лишает его X-текст опоры и потому — «Иуда!».

5. Итак, X-текст понимается как некая интраструктура, в ментальном сознании «валоризованная», по Н. Трубецкому и Р. Якобсону. Такие структуры объективны (необъективные переводят уже в слишком сложный для изучения переписки как материала аспект легенд и сказок). В качестве объективных они — как все валоризованные концепты — должны быть определены некоторым количественным порогом перцепции и быть индивидуализируемыми, как и категории в языке.

II

1. Как был организован материал, подлежащий исследованию?

Из 1372 писем Пушкина и к нему были выписаны все возможные упоминания о Москве — в самых разных аспектах (подробнее все признаки будут изложены ниже). Таких упоминаний оказалось 298, из них — 182 в письмах самого Пушкина. Поскольку всякое описание требует системы сопоставления, то естественно сходная работа была проделана и для Петербурга. И в этом случае отделялись письма самого Пушкина и письма к нему. Всего «петербургских» упоминаний было 153, из них Пушкину принадлежало 47. Таким образом первичное деление включало 4 вида текстов:

- 1) московские компоненты в письмах А. С. Пушкина;
- 2) московские компоненты в письмах, адресованных к нему;
- 3) петербургские компоненты в письмах А. С. Пушкина;
- 4) петербургские компоненты в письмах к нему.

Какие же признаки были выбраны для выявления «московского текста» писем? Сначала назовем их кратко, минимально иллюстрируя.

1. *Общая оценка города как целого гомогенного феномена*

«Милый мой, Москва оставила во мне неприятное впечатление» (292, Вяземскому, 1826); «О Москве напишу Вам много» (293, Языкову, 1826); «Завидую Москве. Она короновала императора, теперь коронует поэта» (282, Измайлов, 1826); «Замечено мною, что Москва любит болтать обо всем, собственно, чтобы убить только время, ветрена до совершенства, не об чем участия никакого не может иметь, и равнодушные удивительное ко всему, ни что ее за сердце не трогает — я полагаю, что она из ума выжила, стара стала, глупа стала» (617, Нащокин, 1831).

2. *Оценка факта через соответствующее «городское» прилагательное*²

«Я брату должен письмо, что он за человек? говорят, что он славный малый и московский франт — правда ли?» (57, Вяземскому, 1823); «И не чета нашей литературной петербургской сволочи» (162, Вяземскому, 1825); «Москвы и московских я еще не видел» (1242, Вяземский, 1836); «Revenez-vous. L'air de Moscou est plus léger» (285, Э. Волконская, 1826).

3. *Описание природы данного города*

«Однако переправился через Неву выше, и выехал из Петербурга. Погода была ужасная. Деревья по Царскосельскому проспекту так и валились, я насчитал их с пятьдесят. В лужицах была буря. Болота волновались белыми волнами...» (837, Н. Н. Пушкиной, 1833); «У нас бывают дожди и необыкновенные сильные ветры; вчерашнюю ночь даже было наводнение. Дворы домов по Мещанской, по Екатерининскому каналу и еще кое-где, а также и много магазинов были наполнены водою» (660, Н. Гоголь, 1831).

4. *Официальные городские институты*

«В Москве письма принимаются до 12 часов, а я въехал в Тверскую заставу ровно в 11» (773, Н. Н. Пушкиной, 1832); «Я не писал тебе, потому что в ссоре с московской почтой» (1122, Нащокину, 1836).

5. Культурно-общественная жизнь

В нее включаются и посещения театров, и литературные вечера, и договоренные встречи писателей в ресторанах:

«Moscou est bruyant et dans les fêtes» (280, Осиповой, 1826); «Жду концертов и шуму за проект! Буду тебе передавать свои наблюдения о духе Московского клуба» (450, Вяземскому, 1830); «Он сказывал мне, что у Зенейды начинают распеваться» (377, Вяземский, 1828); «Недавно играли новую комедию: Аристофан и приняли ее хорошо» (226, Катенин, 1825).

6. Обычай проводить время вечером: дома, бал, «вечер»

«Москва еще не отдохнула от балов — Цыхлер сделал в один месяц 80000 чистого барыша» (710, Н. Н. Пушкиной, 1831); «Бал у Солдан, вечер у Вяземской» (715, Н. Н. Пушкиной, 183); «Нынешняя зима была ужасно изобильна балами. На масленице танцовали уж два раза в день» (897, Нащокину, 1834); «Я вчера попал на детский бал к Бобринским и нашел там свою Елизу и свою Австрию» (509, Вяземский — Вяземской, 1830).

7. Характеристика людского мнения как общего: сплетни, толки

«Какие бы московские сплетни передать? их что-то много, да не вспомню» (1190, Н. Н. Пушкиной, 1836); «слава Богу, что все мои насмешки на свадьбу Корсакова даром. Он не женится. Это были пустые московские слухи» (1233, Д. Давыдов, 1836); «Подумай, что за скверные толки пойдут по свинскому Петербургу?» (951, Н. Н. Пушкиной, 1834).

8. Описание конкретных людских контактов

«Попал на концерт, где находилась вся Москва. Первые лица, попавшие мне на встречу, были Н. Гончарова и княгиня Вера, а вслед за ними братья Полевые» (450, Вяземскому, 1830); «Зван был всюду, но был у одной Солдан, да у Вяземской, у которой увидел я твоего Давыдова» (716, Н. Н. Пушкиной, 1831); «А мы, то есть я и Баратынский, танцовали в Москве с Олениной и, кажется, у них были элегические выходки» (405, Вяземский, 1829); «приходили мне на мысль наш обед сам-тринадцать и книга к Набокову, но, к несчастью, я не доехал к нему, а в Петербург. Карамзиных и Мещерских нашел здоровыми... Пушкина видел. Толмачев всем кланяется» (449, Вяземский, 1830).

9. Общая оценка литературы данного города

«Боюсь, чтобы теперь с петербургской литературой не случилось казуса, какой воспоследовал с московской по отъезде Карамзина и Жуковского к нам» (309, Плетнев, 1827); «Петербургская литература так огадилась, так ошельмовалась, что стыдно иметь с нею дело» (111, Вяземский, 1824).

10. Характеристика журналов

«Вестник московский по моему беспристрастному совестному мнению — лучший из русских журналов. В Телеграфе похвально одно ревностное трудолюбие — а хороши одни статьи Вяземского» (345, Погодину, 1827);

«Теперь уже московские журналы далеко обогнали петербургские» (318, Туманский, 1827); «С литературой московскою кокетничая как умею, но Наблюдатели меня не жалуют» (1196, Н. Н. Пушкиной, 1836).

11. Отношение к Пушкину как к поэту

Предваряя возможные возражения, считаем необходимым оговорить здесь специально семиотическую задачу. Важно здесь, скорее, не то, кто ценил или не ценил Пушкина, а факт коммуникативной возможности это высказать. Известно, например, что очень близкие к великим люди как-то не имеют обыкновения писать им письма с оценкой их творчества. Интересно здесь, как будет показано далее, не всегда совпадающее мнение о Пушкине и его мнение о мнении о нем.

«Un grand poète russe doit écrire ou dans les steppes ou à l'ombre du Kremlin» (285, Э. Волконская, 1826); «Я, по крайней мере, люблю в тебе по-старому и человека и поэта» (366, Баратынский, 1829); «Вообрази мое удивление, и еще более восхищение мое жить в памяти твоей, в памяти Пушкина, некогда любезнейшего собутыльника и всегда моего единственного, родного душе моей поэта» (908, Д. Давыдов, 1834); «В Москве то ли дело? здесь жалеют о том, что я совсем упал; что моя трагедия подражание Кромвелю, что стихи без рифмы не стихи» (560, Плетневу, 1831).

12. Отношение к Пушкину чисто человеческое (то есть его коммуникативная выраженность)

Разумеется, в эту группу не вошли все «личного характера» письма, включая, например, и влюбленно-материнские — Е. М. Хитрово и П. А. Осиповой, явно ни к какому городу не привязанные; не вошли также и письма родителей и Ольги Павлицевой, не вошли фрагменты из писем к жене и все, что связано с Текстом дуэли. См. примеры из этой группы:

«Здравствуйте, княгиня. Как досадно, что Вы не застали меня в Москве; j'avais tant de choses à vous dire» (509, Вяземской, 1830); «И не забывай à la lettre истинно преданного тебе друга» (873, Нащокин, 1831); «Ах, как я жалел и буду жалеть, что поспешил вчера сойти с чердака своего, где мог бы принять бесценного гостя и вместе с ним сойти в гостиную, где жена и дочь моя разделили бы живейшее удовольствие моего сердца, разделяя со мной все чувства относительно этого, повторяю, бесценного и, присовокупляю, редкого для всех гостя» (1199, Шаликов, 1836).

III

Как интерпретировались полученные данные?

Выше указывалось, что X-текст есть концепт, объективизированный и имеющий и план выражения, и план содержания. Будучи единицей валоризованной, он должен быть связан с перцептивным порогом и — тем самым — с количественными данными. Поэтому нами был принят некий порог значимости: совпадение отношения от 1 до 1,5 считалось незначимым. Например, и в Москве, и в Петербурге одинаково часто говорят об общих

знакомых, балах и под. Очень важной считалась частотность глобальной характеристики, типа «Вся Москва» и т. д. Так постепенно выявился именно *Московский текст*, о чем будет говориться ниже.

1. Общая оценка города

Общий показатель упоминания Москвы как целого — 2,05 по сравнению с упоминанием Петербурга. То есть этот параметр значим. Есть еще одна особенность — Москва как правило сопровождается каким-нибудь эпитетом, практически — типа «постоянного»: *шумная Москва, Белокаменная* (6 раз, иногда — просто *Белокаменная*), *азиатская, зачумленная, вся Москва, прозаическая, матушка-Москва, простодушная, средоточие России, первопрестольный град*.

Петербург таких характеристик не имеет. То есть он более конкретизирован, а Москва имеет как бы родовую квалификацию. Только Пушкин в двух письмах к жене именует его *свинским* и А. А. Дельвиг один раз говорит о *городе Петербурге*. То есть — Москва — это понятие обобщенное: это и город, и его обитатели, и мнения, и общие реакции.

2. Характеризация через прилагательное

Квантитативная характеризация по этой характеристике единодушна: «московский» относится к «петербургский» примерно как 4/1, то есть это 4,3 в письмах Пушкина и 3,7 в письмах к нему. «Московские» объекты как правило обобщены, то есть это не характеризация конкретного объекта, а типизация:

«как тебе не стыдно, мой милый, писать полурусское, полуфранцузское письмо, ты не московская кузина» (57, Л. С. Пушкину, 1822); «как я не люблю все, что пахнет московской барышней, все, что не *comme il faut*, все, что *vulgar*» (854, Н. Н. Пушкиной, 1833); «Московские дамы мне не пример. Они пускай таскаются по передням, к тем, которые на них и не смотрят» (925, Н. Н. Пушкиной, 1834); «Почтенные братья князь Петр и Евгений представили меня всей низшей братии московской» (363, А. Дельвиг, 1828); «Жаль мне Цветов Дельвига; да надолго ли это задержит его в тине петербургской» (117, Л. С. Пушкину, 1824); «Тверской Ловелас С. -Петербургскому Вальмону здравия и успехов желает» (393, А. Вульф, 1828).

Не приводя всех соответствующих текстов, заметим, подводя итоги, что петербургский есть как правило эпитет характеризующий, а московский — обобщающий.

3. Описание природы города

В этом пункте результаты оказались, пожалуй, самые неожиданные. А именно — у Москвы нет природы, ни в одном из писем не описывается природа текущего дня, дня письма, то есть нечто, что может быть изменчивым и переменным. Москва предстает чем-то извечно неизменным!

Описывается природа за Москвой: «У нас холодно и грязно» (181, Вяземскому из Михайловского, 1826); природа по выезде из Москвы: «Несколько раз дорогою думал я занемочь не на шутку, но все отделалось

кашлем и болью в голове от кашля же, потому что первая половина дороги была ухабиста» (449, Вяземский, 1830).

Описывается природа Петербурга, причем и Пушкиным, и к нему: «Это напоминает мне Петербург, когда больной, в осеннюю грязь или в трескучие морозы я брал извозчика от Аничкова моста» (58, Л. С. Пушкину, 1823); «У нас бывают дожди и необыкновенно сильные ветры; вчерашнюю ночь даже было наводнение. Дворы домов по Мещанской, по Екатерининскому каналу, и еще кое-где, а также и много магазинов были наполнены водою» (660, Гоголь, 1831).

4. Описание городских институций

А вот здесь картина симметричная — институций не имеет Петербург, описываются действия конкретных реальных лиц; напротив, московские институции, как правило, безобразно-негодные и характерны для всего города:

«О себе говорить не хочу, потому что не намерен в наперсники брать московскую почту, которая нынешний год делала со мною удивительные свинства» (1026, Нащокину, 1835); «Дорога хороша, но под Москвою нет лошадей» (841, Н. Н. Пушкиной, 1833); «Я не писал тебе, потому что в ссоре с московской почтою» (1122, Нащокину, 1836); «Человек <...> лечит холерных и мертвых не видал, тогда как в Москве не знали, как принять и чем лечить» (617, Нащокин, 1831); «В Москве письма принимаются до 12 часов, а я въехал в Тверскую заставу ровно в 11» (773, Н. Н. Пушкиной, 1832).

5. Культурные мероприятия

Здесь количественный показатель 1,5, причем в основном разница идет за счет писем к самому Пушкину, его собственный показатель — 1,2; в основном он, описывая свою жизнь в обеих столицах, рассказывает о театрах, концертах своей жене или провинциальным знакомым. Этот показатель семiotически не оказался интересным; сравнивать можно только богатство или занимательность зрелища, которые в свою очередь оказываются примерно равными: «Важная новость: французские вывески, уничтоженные Растопчинным в год, когда ты родилась, появились опять на Кузнецком мосту» (1188, Н. Н. Пушкиной, 1836); «Moscou est bruquant et dans les fêtes» (280, П. Осиповой, 1826); «Третьего дня приехал я в Москву, и прямо из кибитки попал на концерт, где находилась вся Москва» (450, Вяземскому, 1830); «Завез меня к княгине Вяземской, княгиня завезла меня во Французский театр, где я чуть было не заснул от скуки и усталости» (769, Н. Н. Пушкиной, 1832); «Недавно играли новую комедию: Аристофан и приняли ее хорошо. Колосова опять на театре, elle enlève la paille; Семенова после долгого сна отлично сыграла Медею, какое дарование! и как жаль, что она его запускает! Каратыгин к бенефису своему перевел стихами трагедию *Blanche et Guiscard* и весьма не дурно, так что я ему советую на будущий год приняться за что-нибудь лучшее» (226, П. А. Катенин, 1825); «Когда в Петербурге никогда ты и не думаешь посмотреть на Каратыгиных и никаким фейворком тебя в карету не заманишь» (988, Н. Н. Пушкиной, 1834).

6. Вечерний прием — балы, вечера, рауты, танцы

Этот параметр оказался наименее результативным. Квантитативный показатель 0,9, то есть о московских приемах в письмах говорится примерно столько же, сколько и о петербургских. Интересно в данном случае только одно — о вечерних приемах в основном пишет сам Пушкин, описывая конкретные балы жене или расспрашивая ее о последних ее балах. Единственное исключение — письмо П. А. Вяземского: «Я вчера попал на детский бал к Бобринской и нашел там свою Елизу и свою Австрию» (509, 1830, и это тоже письмо к жене).

Существенно для этого параметра распределение бала и вечера. В Москве больше вечеров, в Петербурге — балов; в письмах это различается: «бал у Сольдан, вечер у Вяземской» (715, Н. Н. Пушкиной, 1831) и только в Петербурге бывают рауты: «Нашел здесь все общество в волнении удивительном. Веселятся до упаду и в стойку, то есть на раутах, которые входят здесь в большую моду... Ходишь по ногам, как по ковро, извиняешься — вот уже и замена разговору» (401, Вяземскому, 1829).

7. Слетни, толки, слухи

По этому признаку Москва дает очень высокий показатель — 2,7. Москва — город слухов, сплетен, неизвестно (то есть это не называется) от кого исходящих. Более того, о петербургских «слетнях» говорит только сам Пушкин. Еще и еще раз повторяем — речь идет не о реальных толках, а об их фантомной персонификации, удобном средстве «лингвистической демагогии», благодаря которому создается говорящий мифоперсонаж, квантитативно не верифицируемый и потому идеально пригодный для иллюкативных манипуляций.

«К тому же московские слетни доходят до ушей невесты и ее матери» (519, Плетневу, 1830); «Я поясню слетни <москвичам.— Т. Н.>, а сплетен много» (710, Н. Н. Пушкиной, 1831); «Какие же московские слетни передать? их что-то много, да не вспомню» (1190, Н. Н. Пушкиной, 1836); «Что Москва говорит о Петербурге, так это умора» (1190, Н. Н. Пушкиной, 1836); «И теперь такие слухи носят здесь по Москве, что уф! как не хороши» (1123, Нащокин, 1836).

Петербург — это город не слухов, а толков. То есть, как нам кажется, толки ближе, чем слухи и сплетни, к обсуждаемой реальности (напоминаем, что о них говорит только Пушкин). Оскорбительные для него речи в Петербурге конкретизированы. «Мне дьявольски не нравятся петербургские толки о моем побеге» (123, А. С. Пушкину, 1824); «то подумай, что за скверные толки пойдут по свинскому Петербургу» (951, Н. Н. Пушкиной, 1834); «Dans cette triste situation j'ai encore le chagrin de voir ma pauvre Natalie en but à la haine du monde» (1105, П. Осиповой, 1835).

8. Конкретные людские контакты

Данный признак — одновременно — собрал наибольшее число абсолютных информационных единиц: люди одного круга подробно рассказыва-

ли друзьям и членам семьи, с кем они общаются, будучи в небольшой, как правило, отлучке, но и этот же признак оказался наименее интересным. Общий показатель: 1,5, то есть о московских контактах говорится все же больше. Но в основном это «отчеты» самого Пушкина жене: «Вчера пил я твое здоровье у Киреевского с Шевыревым и Соболевским; сегодня буду пить у Суденки. Вчера нашел я у себя карточку Булгакова, отъа красавиц, и приглашение на вечер. На Тверском бульваре попадаются две-три салоппицы да князь Шаликов. Был я у Погодина, который, говорят, женат на красавице... Нащокина не видал целый день. Чадаев потолстел, похорошел и поздоровел. Здесь Раевский Николай... Здесь Орлов, Бобринский и другие мои старые знакомые» (840, Н. Н. Пушкиной, 1833). Подобного рода «отчеты», присылаемые из Петербурга, очень близки к вышеприведенному и стилистически, и содержательно.

9. Общая оценка литературы города

Отношение 2,3. Поэтому данный признак мы считаем релевантным, но как бы находящимся на грани X-текста, ибо обсуждалась литература реальная, но обсуждалась с такой интенсивностью, что приближало эти тексты к валоризованным фрагментам, то есть как бы возникало почти фантомное множество. Силен здесь и местнический аксиологический компонент: «Боюсь, чтобы теперь с петербургской литературой не случилось казуса, какой воспоследовал с московскою по отъезде Карамзина и Жуковского к нам» (309, Плетнев, 1827); «Щепкин просит Гоголя приехать насчет Ревизора. Он говорит, комедия будет карикатурна и грязна (к чему Москва всегда имела поползновение)» (1190, Н. Н. Пушкиной, 1836).

А вот оценка петербургской литературы москвичом:

«Петербургская литература так огадилась, так ошельмовалась, что стыдно иметь с нею дело» (111, Вяземский, 1824).

Оценка московской литературы провинциалом:

«Приступим теперь к литературе. Русская моя душа радуется, видя, что центр просвещения наконец переведен в Москву. Влияние этого отечественного города, отдаленного от двора, будет благоприятно для нашей словесности» (318, Туманский, 1827); «Твои связи, народность твоей славы, твоя голова, поселение твое в Москве — средоточии России, все дает тебе лестную возможность действовать на умы с успехом, гораздо обширнейшим против прочих литераторов» (324, Туманский, 1827). Именно в таком же смысле — как национальную миссию великого поэта — видят в пребывании Пушкина в Москве Э. Волконская, П. Чадаев и др.

10. Характеристика журналов

Показатель по этой характеристике 2,7, что значит, что о московских журналах говорили и писали много больше, чем о петербургских. Однако, этот показатель, по нашему мнению, есть показатель и компонент реальной картины литературной жизни Москвы, а не компонент X-текста в тексте, в нашем случае — «московского текста».

«Кстати: надеюсь на тебя, как на каменную стену — Погодин ни что иное, как има, звук пустой — дух же я, то есть мы все православные» (315, Туманский, 1827); «Вы, хотите издать Уранию! Вы, издатель европейского журнала в азиатской Москве! Вы, честный литератор между лавочниками литературы, Вы!! <...> Нет, вы не захотите марать себе рук альманашной грязью <...> Ради Бога, не покидайте Вестника; на будущий год обещаю Вам безусловно деятельно участвовать в его издании: для того разрываю непременно все связи с альманашниками обоих <так! — Т. Н.> столиц <...> Вестник московский по моему беспристрастному совестному мнению — лучший из русских журналов. В Телеграфе похвально одно ревностное трудолюбие — а хороши одни статьи Вяземского» (345, Погодину, 1827); «Читал Цветы? Каково море Жуковского и каков его Гомер, за которого сердится Гнедич, как откупщик за контра-банду» (401, Вяземскому, 1829); «Я видел Жуковского — он помолодел и поздоровел... Мысль трехэтажного альманаха ему очень нравится» (850, Одоевский, 1833); «Теперь уже московские журналы далеко обогнали петербургские» (318, Туманский, 1827).

Итак, «московский» журнал — это явно не «московский фронт» или «московская барышня», то есть феномен не-типизированный и во всяком случае — не фантомный и/или мифологизированный.

11. Отношение к Пушкину как к поэту

В чем семиотико-текстовый смысл именно такой характеристики? Как избежать опасности перейти на путь биографический или топографический? Выше уже говорилось о том, что некоторая степень остранинности для открытой квалификации великого поэта как такового все же должна быть, не случайна фраза о том, что «нет пророка непризнанного кроме как в отечестве своем», фокус которой со временем изменился, а быть может, он и предполагает это «остранение».

И эта остранинность в данном случае несомненно имеет место. 18/1 — вот показатель характеризации поэта Пушкина как великого поэта. Единственный петербуржец — это не близкий ему Павел Катенин: «он без тебя, баловень муз и публики, и праздник не в праздник» (241, Катенин, 1826). Или другое его письмо: «Тебе подобные, любезнейший Александр Сергеевич, все равно, что цари и красавицы; забытые, недовольные ими, мы досадуем и ропчем, но стоит им захотеть...» (1060, Катенин, 1835).

Важно и другое — сам Пушкин нигде не пишет о петербургском отношении к нему как к поэту.

Совсем иная картина «московских» писем: «Александр Сергеевич, пети было тебе, Велесову внуку, соловью сего времени песнь Игореву, того Ольга внуку, а не мне (Желал бы знать мнение Пушкина о Песне ополчению Игорю, говорят все добрые люди, что он не просто поэт, а поэт умница)» (788, Вельтман, 1833); «Прошу Вас принять с снисхождением, свойственным Вашему гению, сей слабый труд моего мгновенного досуга» (825, Башилов, 1833); «Писать более значило бы отвлечь Вас от занятий Ваших и посяг-

нуть на наслаждение публики» (1040, Голицын, 1835); «Пушкин достоин триумфов Петрарки и Тасса, но москвитяне не римляне и Кремль не Капитолий» (282, Измайлов, 1826). Количество таких дифирамбов легко можно продолжить, но у Пушкина очевидно была иная «референтная группа», он считал, что в Москве его как поэта не ценят:

«В Москве то ли дело? здесь жалеют о том, что я совсем, совсем упал; что моя трагедия подражание Кромвелю Виктора Гюго, что стихи без рифм не стихи» (560, Плетневу, 1831); «Надеждин волен находить мои стихи дурными, но сравнивать меня с плаутом, есть с его стороны свинство» (765, Погодину, 1832); «а в Московском университете я оглашенный» (771, Н. Н. Пушкиной, 1832).

12. Отношение к Пушкину как к человеку

Разумеется, не идет и речи о том, чтобы пытаться выяснить подлинные чувства людей, окружавших Пушкина. Существенна лишь фиксация этого отношения в письмах, эксплицитно.

И однако, понимая сложную сплетенность реальности, человеческой сферы чувств и отражения этого в не-мертвой ткани письма, хотелось бы остановиться на мало «оцененной» в этом плане фигуре москвича — Павла Воиновича Нащокина. Образ его как будто бы канонизован. Милый, беспорядочный, беспутно живущий, гостеприимный, сооружающий тешащий Пушкина знаменитый «домик», самозабвенно любящий великого друга: «Нащокин... Он все тот же: очень мил и умен» (710, Н. Н. Пушкиной, 1831); «Нащокин мил до чрезвычайности... Он смешит меня до упаду» (770, Н. Н. Пушкиной, 1832); «Нащокин здесь одна моя отрада» (1193, Н. Н. Пушкиной, 1836). Такова его характеристика, данная М. Гершензоном: «Нет сомнения, что за последние 7—8 лет своей жизни Пушкин не имел друга более близкого, более любимого и преданного, чем Нащокин... Пушкин любил в Нащокине не только веселого товарища по карточной игре и холостым похождениям и не только преданного друга...» См. далее о хлопотах за Нащокина — во имя Пушкина! у Н. В. Гоголя⁹.

Посмотрим на эпистолярные тексты самого Нащокина.

О родном городе: «замечено мною, что Москва любит болтать обо всем, собственно чтобы убить только время, ветрена до совершенства, не об чем участия никакого не может иметь, и равнодушие удивительное ко всему, ни что ее за сердце не трогает, я полагаю, что она из ума выжила, стара стала, глупа стала» (617, Нащокин, 1831).

О собственной жизни: «Живу я в чаду и не весело — ты живешь как в деревне, говоришь ты — а я как в городской кузнице» (617, Нащокин, 1831).

О своих друзьях: «Народу у меня очень много собираются... только и разговору: здравствуйте, подай кружку, чаю...» (733, Нащокин, 1833).

О московских слетнях и слухах: «Онекдотов — разных приключений в Москве, в клобе — очень много, но представляю тебе узнавать через других» (608, Нащокин, 1831); «и теперь такие слухи носят здесь по Москве» (1123, Нащокин, 1836).

О приезде знаменитого художника Брюллова и его приеме: «Что он гений, нам это не почем — в Москве гений — не диковинка; не знаю как у Вас — у нас их столько, сколько в Питере разносчиков с мясинскими апельсинами... и вот как его приветствовал Загоскин: ну, брат, что за картина, уж подлинно картина, какие краски, что за лица, и все это проговорено было с достойными приличными жестами, от которых я думаю и теперь еще у Брюлова плечи болят» (1123, Нащокин, 1836).

Об отношении к Пушкину:

«Полевой на тебе крепко грозитя, убью говорит он — покуда кайся» (783, Нащокин, 1833);

«Правда ли, что ты академик. Я очень рад. Прочим это не люблю, но Бог с ними» (783, Нащокин, 1833);

«НН мое нижайшее почтение, про нее и про тебя сказок много» (659, Нащокин, 1831), «Вот что две недели говорили в Москве, что ты умер — жена осталась беременна и так далее» (670, Нащокин, 1831);

«Друзей у тебя в Москве нет — ибо любят тебя бранить, кроме меня, разумеется» (783, Нащокин, 1833);

«<Брюлов> удивляется равнодушию русских относительно тебя» (1123, 1836).

Трудно сказать, к кому ближе «верный друг» — к Яго или дону Базилио, но поразительно, как Пушкин, в полном соответствии со своими же наблюдениями: «Отелло от природы не ревнив, напротив, он доверчив», а также — «Гений всегда простодушен, великий характер всегда откровенен», — пишет, впитав все это, жене: «Любит меня один Нащокин» (1196, Н. Н. Пушкиной, 1836).

На самом деле, о Пушкине поэте и Пушкине-человеке в Москве пишут часто и с восторгом и любовью; отношение «упоминаний» чувств как правило любовно-восхищенных — 1,7 в пользу Москвы.

IV

Каков же «московский» текст?

Прежде всего — это текст Москвы. Это значит, что Москва является как правило актантом, но не локусом — то есть чаще *Москва любит...* говорит..., но — *В Петербурге...*

Итак, какова Москва-инвариант, представляющий в письмах:

- это обобщенный почти до одушевленности актант; субъект, а не локус;
- это феномен почти не изменяющийся, даже не знающий естественных природных колеблющихся состояний;
- в нем живут типизированные персонажи («на всех московских есть особый отпечаток»); то есть это как бы Комедия масок: московский франт, московская барышня и т. д.;
- это город сплетен и слухов, неизвестно от кого исходящих;
- соответственно, это город утомляющих обязательных контактов;
- это город сквернейших институций.

Такова фантомная Москва — смесь неизменно вечного с глухой и жалкой захолустностью, то есть это и есть — «ГОРОД».

С реальностью этот набор связывается — а иначе это был бы чисто мифический феномен — через следующую совокупность признаков:

- это город активной журнальной жизни;
- это город любви к литературе;
- это город, где в Пушкине — уже для них далеко и столичном — ценят прежде всего поэта.

Примечания

- ¹ Материалом исследования служили письма А. С. Пушкина и письма к нему, опубликованные в собраниях его сочинений (Издательство Академии наук СССР) в 17 томах: т. 13 — 1937 г.; т. 14 — 1941 г.; т. 15 — 1948 г.; т. 16 — 1949 г. Всего (без вариантов и Dubia) опубликовано 1372 письма. В дальнейшем будет указываться номер письма по этому изданию, кому или от кого написано и год написания.
- ² См. из ранних публикаций: В. Н. Топоров, Р. Д. Тищенко, Т. В. Цивьян. Сны Блока и «Петербургский» текст начала XX века // Тезисы I Всемирной конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975; В. Н. Топоров. Младой певец и быстротечное время (к истории одного образа в русской повани первой трети XIX века) // Russian Poetics. Th. F. Ekman, D. S. Worth (eds). Columbus, 1983; В. Н. Топоров. Петербург и петербургский текст русской литературы (Введение в тему) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 664. 1984 [=Труды по знаковым системам. (Семиотика города и городской культуры. Петербург) XVIII.] С. 4—29. На фундаментальные работы В. Н. Топорова мы здесь не ссылаемся, дабы не дублировать аналогичные ссылки других авторов.
- ³ Я. Л. Левкович. Письма Пушкина к жене // Русская литература. 1984. № 1.
- ⁴ Там же, с. 191.
- ⁵ W. M. Todd III. The familiar letter as a literary genre in the age of Pushkin. Princeton, 1976. См. также его идеи «лингвистического обогащения» эпохи в вышедшем у нас переводе его книги: У. М. Тодд III. Литература и общество в эпоху Пушкина. СПб., 1996.
- ⁶ М. Цветаева. Пушкин и Пугачев // Марина Цветаева. Сочинения. Т. 2. Минск, 1988. С. 327—354.
- ⁷ Здесь сразу же нужно вспомнить известное для словообразовательных русских парадигм различие моделей типа профессорская дочь (чаще это понятие типовое, обобщенное) и дочь профессора (как правило — это референтный объект, дочь какого-то профессора).
- ⁸ М. О. Гершензон. Друг Пушкина Нащокин // М. О. Гершензон. Мудрость Пушкина. М., 1919.

О Москве и Петербурге у Пушкина (семиотика и ватекстовая реальность)

С. Шварцбанд (Иерусалим)

Ничто так не враждебно точности суждения,
как недостаточное неравличение

А. С. Пушкин

«Отрывки из писем, мысли и замечания» были опубликованы «в альманахе „Северные Цветы на 1828 год“ без имени автора и без четырех замечаний, исключенных... по соображениям частью цензурного, частью редакционно-технического порядка»¹. Среди исключенных сентенций, датированных «второй половиной 1827 г.», следует особо выделить ту, которую впоследствии Пушкин припомнил, додумывал и видоизменял: «Москва девичья, а Петербург прихожая» (VII, 61). Вместе с тем, «Отрывки из писем...» заканчивались другой, опубликованной сентенцией, структурно парафразической предыдущей: «Французская словесность родилась в передней и далее гостиной не доходила» (VII, 63). О том, куда, по мнению Пушкина, «французская словесность... не доходила», становится ясно из дальнейшей трансформации афоризма о двух столицах.

Сентенция о Москве и Петербурге в «Отрывках из писем...» содержала «жесткое» словарное соотношение «девичьей» и «прихожей»: «*Девичья... Помещение в барском доме для горничных и дворовых девушек*»² (обратим внимание на ассоциативную соотнесенность слов «барский дом» и «девушек» с московской «ярманкой невест» в «Евгении Онегине») и «*Прихожая... Первая комната при входе в квартиру, где снимают верхнее платье*»³ (Петербург как «первая комната при входе», возможно, являлась ассоциативной парафразой к строке «В Европу... окно» из «Медного всадника»).

Почти через два года Пушкин вернулся к сопоставлению обеих столиц. Владимир, герой «Романа в письмах», доверительно сообщал своему приятелю, жившему в Петербурге (8 письмо): «Отдыхаю от петербургской жизни, которая мне ужасно надоела. Не любить деревни простительно монашеской, только что выпущенной из клетки, да 18-летнему камер-юнкеру. Петербург прихожая. Москва девичья, деревня же наш кабинет. Порядочный человек по необходимости проходит через переднюю и редко заглядывает в девичью, а сидит у себя в своем кабинете. Тем и я кончу» (VI, 71).

Во-первых, кажется, из этой сентенции Владимира вполне определенно вытекает, что французская словесность «не дошла» до кабинета («*Кабинет... комната для занятий умственным трудом*»⁴), т. е. до размышлений и до умствования.

Во-вторых, «архитектурный» треугольник (*прихожая, девичья, кабинет*), трансформированный в «маршрутный» (*по необходимости проходит, редко заглядывает, сидит у себя*) и обрамленный «противоположностями» («не любить деревни простительно монастырке» — *порядочный человек «сидит... в своем кабинете»*) при «синонимизации» ключевого слова «деревня» и архитектурно-утилитарного «кабинет» — позволяет утверждать, что «затекстовая реальность» обеих столиц в сознании Пушкина имела почти равную негативность: **по необходимости — редко.**

Видимо, в письме к П. А. Осиповой (около 10 июня 1827 г.) Пушкин не оговорился: «...l'insipidité et la stupidité de nos deux capitales sont égales, quoique diverses, et comme j'ai des prétentions à l'impartialité...» — «...пошлость и глупость обеих наших столиц равны, хотя и различны...» (X, 229, 799).

«Двоичный принцип» афоризма о двух столицах (1827) и «троичный» из письма Владимира (1829), Пушкин в дальнейшем использовал и в других целях.

Так, в № 10 за 15 февраля 1830 г. «Литературной газеты» без заголовка и без подписи был опубликован следующий пушкинский афоризм: «Острая шутка не есть окончательный приговор. *** сказал, что у нас есть три Истории России: одна для *гостиной*, другая для *гостиницы*, а третья для *гостиного двора*» (VII, 514). Трансформация одной географически-сословной «острой шутки» (Москва — девичья, Петербург — прихожая, деревня — кабинет) в другую 'утилитарно'-сословную («История государства Российского» Н. М. Карамзина для *гостиной*, «История российская» С. Н. Глинки для *гостиницы*, «История русского народа» Н. А. Полевого для *гостиного двора* — VII, 716) — очевидна. Но в том же 1830 г. Пушкин, предложив публике и два фельетона в *защиту* «почтенного моего друга» и *за подписью* Феофилакта Косичкина, вернулся к «двоичному принципу»:

Скрепя сердце продолжаю свой разбор.

— «*Две глупейшие (глупейшие), вышедшие в Москве (да, в Москве!) книжонки...*»

В Москве, да, в Москве!.. Что ж тут предосудительного? К чему такая выходка против первопрестольного града?.. Не в первый раз заметил мы сию странную ненависть к Москве в надателях «Сына отечества» и «Северной пчелы». Больно для русского сердца слушать таковы отъезды о матушке Москве, о Москве белокаменной, о Москве, пострадавшей в 1612 году от поляков, а в 1812 году от всякого сброду.

Москва доньше центр нашего просвещения: в Москве родились и воспитывались, по большей части, писатели коренные русские, не выходцы, не переметчики, для коих *ubi bene, ibi patria*, для коих все равно: бегать ли им под орлом французским или русским явным поворить все русское — были бы только сыты.

Чем вогордилась петербургская литература!..

...Вот как отзывались о нем его собратья: «Автор вышеперечисленных творений сильно штурмует нашу бедную русскую литературу... Никогда бы в Петербурге подобные творения не увидели бы света, и ни один из петербургских уличных равносчиков книг (не говорим о книгопродавцах) не ваялся бы их издавать... Да здравствует московское книгопечатание!»

Какая злонамеренная и несправедливая критика! Мы заметил уже не приличие нападения на Москву (VIII, 248—253).

Конечно, сопоставление обеих столиц (точнее, «почтенных литераторов» из обеих столиц) в фельетоне Ф. Косичкина не является «краеугольным» для понимания отношений Пушкина к обеим столицам, как и не надо принимать косичкинскую отповедь «гречбулгарину» за «чистую монету», ибо известны и запрещенный цензурой «Отрывок из литературных летописей» (1829), посвященный распрям московских журналистов, и неопубликованная Пушкиным пародия на организацию «Вестник Европы» — «Общество московских литераторов» (1829).

Но и различное отношение к распрям московских литераторов в «литературных летописях», и защита московских писателей в фельетоне Косичкина в «светлые минуты веселости» А. С. Пушкина еще не дает повода говорить о «принципе противоречий», якобы свойственном не только отдельному тексту¹, но и всему творчеству А. С. Пушкина. По всей видимости, речь следует вести о другом.

После 1812 и 1825 годов противопоставление «Петра творенья» (Петербург) бывшей «первопрестольной» (Москве), как и соперничество обеих столиц и постоянное сопоставление их истории, разных укладов, традиций и т. п. — приобретало определенную культурологическую знаковую, осложненную социально-политическими, государственно-историческими, сословно-бытовыми и другими оппозициями.

Семиотика оценок столиц в произведениях Пушкина была следствием решения тех художественных задач, которые поэт ставил перед собой в то время как переписка или же исторические, критические и автобиографические заметки являлись следствием его отношений к «затекстовой реальности».

А если к этому добавить биографическую фактуру изгнания Пушкина из Петербурга (1820) и его возвращение в Москву (1826) с последующим переездом обратно в Петербург «на постоянное местожительство» (1827), то, пожалуй, можно утверждать, что и замкнутая концентричность² сюжетных линий романа «Евгений Онегин» (отъезд Онегина из Петербурга в деревню, затем — через Москву — на юг России с возвращением в северную столицу, как и путешествие Т. Д. Лариной из деревни сперва на «ярманку невест» в Москву с последующим переездом в Петербург) в определенной мере трансформировала «затекстовую реальность» в «текстовый знак» его словесного творчества³.

Контрапункт подобных взаимопереходов наиболее отчетливо сказался в поэме «Медный всадник» (1833) и в очерке «Путешествие из Москвы в Петербург» (1834).

Трудно давшиеся Пушкину строки о Москве во «Вступлении» к «петербургской повести» были призваны не только опровергнуть мысль А. Мицкевича о противоестественном характере возникновения Северной Пальмиры как столицы Российской империи (при наличии древней и первопрестольной, возникшей «по образу и подобию» прочих европейских столиц), но и утвердить примат Времени и, следовательно, истории.

Сперва в черновиках вслед за точным указанием «Прошло сто лет» Пушкин записал:

И ты Москва, страны родной
Глава сияющая златом
И ты уже пред меньшим братом
Понюкла в зависти немой...

Затем он нашел окончательный вариант:

И перед младшею столицей
Померкла старая Москва.

Отметим, что в обоих вариантах временные параметры возникновения Петербурга заданы однозначно: «меньший брат» — «младшая столица», впрочем, как и Москвы: сперва была номинация, заимствованная из глубины веков, — «златоглавая» («Глава... златом»), а затем Пушкин заменил ее на бытовой эпитет — «старая».

Сравнение в «Медном всаднике» обеих столиц исключительно хотя бы и по тому, что великодержавный цензор, Николай I, подчеркнувший эти строки, и автор, отказавшийся их убрать, — в равной мере эту исключительность удостоверили. Однако, было бы абсолютно несправедливо считать, что заурядности «старой Москвы» противопоставляется торжественное и символическое «Люблю тебя, Петра творенье». (Замечательна синтактика «строфы», состоящей из шести оборотов, отделенных друг от друга точкой с запятой, и сложносочиненных присоединительных конструкций с союзом «и»: «Прошло сто лет, и юный град...» — «садами... покрылись острова, И перед младшею столицей...»).

По сути дела, вопреки семантико-лексической разности описательной стилистики «младшей столицы» и «старой» при антропоморфном однорядье («юный» — «вдова») в третьем «абзаце» из «Вступления», Пушкин определяет важнейшую для него в споре с Мицкевичем идею о непротиворечивости существования двух столиц — естественно возникнувшей (Москва) и «рукотворной» (Петербург) *.

Столь же идеологично было и сугубо авторское пятикратно-анафорическое «люблю тебя» (четвертый абзац «Вступления») в противовес *ненависти* польского поэта к столице «империи зла».

Но принимать «авторское чувствозъявление» в поэме за чувства титулярного советника А. С. Пушкина, ставшего 1 января 1834 г. камер-юнкером, или подменять их друг другом прежде всего значило бы отказаться от *условности искусства* как такового. Столь же неоправданным было бы и утверждение о «памфлетности» поэмы по отношению к городу Петра на основе причинно-следственного отождествления «воли роковой» и «несчастья невских берегов» с судьбой «бедного Евгения».

Другими словами, семиотика оценок столиц в произведениях Пушкина была следствием решения тех художественных задач, которые поэт ставил перед собой, в то время как переписка или же исторические, критические и

автобиографические заметки являлись следствием его отношений к «затекстовой реальности».

В декабре 1833 г., по возвращении из Болдина и получении беловика «Медного всадника» с пометами царя, Пушкин, не желая пропустить «личности и неприличности» Мицкевича, решает на отчаянный поступок — он пишет очерк о *двух столицах*, но при этом он спорит не со «злобным голосом» бывшего друга, а с мнением осужденного радикала А. Н. Радищева: Пушкин как бы «подтверждал» справедливость упреков Мицкевича в том, что русский поэт лакействует перед властью имущими, ибо критика *запрещенного* правительством произведения *могла бы и должна была бы восприниматься подобным образом*. С другой стороны, само упоминание полностью изъятого из употребления имени писателя требовало определенной смелости. (Поэтому, когда в 1836 г. Пушкин отдал в цензуру свою статью «Александр Радищев», предназначенную для третьей книги «Современника», то «главной целью, — по мнению Б. В. Томашевского, — было снять запрет с имени Радищева и добиться права писать о нем» — VII, 707).

Пожалуй, не меньшей — но уже литературной — смелости потребовалось и для того, чтобы начать «с последней главы» и таким образом **заставить** Радищева «путешествовать... из Москвы в Петербург» (VII, 271).

Известно, что с января и до конца апреля 1834 г. Пушкин работал над очерком, а затем вернулся к замыслу лишь в январе 1835 г., когда дополнил и внес исправления во вторую главу — «Москва», в которой, завершая свое сопоставление обеих столиц, припомнил свою «острую шутку»: «Кстати: я отыскал в моих бумагах любопытное сравнение между обеими столицами. Оно написано одним из моих приятелей, великим меланхоликом, имеющим иногда свои светлые минуты веселости» (VII, 267).

Б. В. Томашевский в комментариях к очерку особо отметил, что такого *сравнения* в рукописи Пушкина нет, хотя «делались предположения, что Пушкин имел в виду Гоголя и его «Петербургские записки» (VII, 700)». Однако мне, как и Б. В. Томашевскому, кажется, что Гоголь здесь ни при чем.

Отсылка к приятелю — давний *литературный* прием Пушкина, имеющий собственную историю. Так, в 1830 г., составляя «Отрывок», Пушкин сделал таковым свое же alter ego: «...один из моих приятелей, известный стихотворец, признавался... Мой приятель был самый простой и обыкновенный человек, хотя и стихотворец. Когда находила на него такая дрянь (так называл он вдохновение), то он заперся в своей комнате и писал в постеле с утра до позднего вечера... Это продолжалось у него недели две, три, много месяц. И случалось единожды в год, всегда осенью. Приятель мой утверждал, что он только тогда и знал истинное счастье...» (VI, 586—587). Впрочем, Пушкин объявлял «приятелями» не только собственные «ипостаси», но и своих героев («Онегин, добрый мой приятель...»). Однако, кажется, этим «титолом» Пушкин крайне редко именовал своих друзей и знакомых. Вот почему «любопытное сравнение» обеих столиц надо искать не в рукописи «Путешествия из Москвы...», а в рукописях «Романа в письмах», тем

более, что автор «Путешествия...» во многом солидаризировался с Владимиром, особенно во взглядах на русскую историю и русское общество¹⁴. Поэтому то объявлять Владимира «приятелем» субъекта текста «Путешествия» было для реального автора Пушкина вполне уместно.

Не менее характерно и то, что упоминая «любопытное сравнение», Пушкин однако же его не привел. А если учесть, что Пушкин надеялся опубликовать «Путешествие», то отсутствие в тексте «любопытного сравнения» обязывало читателя искать его среди опубликованных произведений Пушкина. Вот почему нельзя не обратить внимание на «великого меланхолика», имеющего «иногда свои минуты веселости».

А. Чернов, прочитавший «свободный роман» («Евгений Онегин»), как «своеобразный потаенный дневник поэта», в своей методологии восходил к ахматовскому определению «поэтической тайнописи», т. е. такого способа «писания стихов, при котором от мнемонического столкновения строки со строкой другого поэта возникает искра нового, зачастую совершенно неожиданного смысла, и образуется нечто и впрямь напоминающее «шифр», но шифр особый — поэтический»¹⁵.

Думается, что «мнемоническое столкновение» происходит не только в случае «скрытого сближения» авторской строки со строками других поэтов, но и в случае сближения разных фрагментов из разных по замыслу и стилистике произведений, принадлежащих одному и тому же автору. Я не говорю об «автореминисценциях», которыми буквально пронизано творчество каждого художника. Речь идет именно о припоминании стилистически может быть чуждого и структурно противоречивого, но зато четко сформулированного некогда суждения.

С одной стороны, топосы как знаки литературного произведения вбирают в себя всю историко-литературную палитру той избранной автором «точки зрения», благодаря которой смоделированный им текст и порождает их художественную аксиологию. Поэтому Петербург и Москва «Евгения Онегина», как Петербург и Москва «Медного всадника», заданные с разных авторских «точек зрения», не могут быть «составляющими» некоей единой концепции — «Петербург и Москва в творчестве А. С. Пушкина». Более того, художественная аксиология каждого из них подчинена отнюдь не историко-топографической значимости «затекстовой реальности», а тому единичному и отдельному структурно-литературному ракурсу, в котором только и могут существовать эти литературные топосы.

Иное дело, отношение конкретной исторической личности к «затекстовой реальности», лишенной ее историко-топографической значимости, — отношение для человека всегда *сюжипутиное* и, следовательно, *биографичное*. Действительно, жалобы Пушкина на «скуку и пошлость» обеих столиц, на постоянную «невозможность» жизни в них при столь же постоянном желании «удрать в деревню» или же в другую «обитель... трудов и чистых нег» — представляются нам не только «концептуально-целостным феноменом», но и единственно важной формантой описания «Петербург и Москва в жизни А. С. Пушкина».

Вот почему пушкинская сентенция из его «Путешествия из Москвы...» («Две столицы не могут в равной степени процветать в одном и том же государстве, как два сердца не существуют в теле человеческом» — VIII, 275), несмотря на то, что она является «прямым» трансформом сентенции из «Пиковой дамы» («Две неподвижные идеи не могут существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место» — VI, 351), тем не менее должна осмысливаться в аспекте «затекстовой реальности», ибо «упадок» одной столицы, как «следствие возвышения» другой не только не зависит от авторской «точки зрения», но и подчиняется «законам» истории, а не литературы. Более того, именно в силу своей «затекстовой реальности», сентенция из «Путешествия» **отменяет** «непротиворечивость» существования обеих столиц в «Медном всаднике».

Однако, Пушкин, сохранив сопоставление обеих столиц и в Писарской копии «Медного всадника», куда он пытался внести подцензурные исправления, **подтвердил**, что само сопоставление (независимо от справедливости/несправедливости) полностью принадлежит «художественному знаку», обусловленному авторской полемикой с Мицкевичем¹, и никакого отношения к истории, вопреки своему *историческому подобию*, ни «юный град», ни «порфиноносная вдова», не имеют.

Примечания

- ¹ Ю. Г. Оксман. Примечания // А. С. Пушкин. Собр. соч.: В 10 т. М., 1962—1964. Т. 6. С. 472. Все цитаты из Пушкина приводятся по изд.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1962—1965. При цитировании римскими цифрами указывается том, арабскими — страницы.
- ² Словарь языка Пушкина. В 4-х т. М., 1956—1961. Т. 1. С. 606.
- ³ Словарь языка Пушкина. Т. 3. С. 785.
- ⁴ Словарь языка Пушкина. Т. 2. С. 266.
- ⁵ См.: С. Шварцбад. Еще раз о «календаре» в «Евгении Онегине» // Russian Philology and History. In Honor of Professor Victor Levin. Jerusalem, 1992. С. 285—299. Ср.: «...каково бы ни было происхождение тех или иных противоречий в тексте, они уже перестали рассматриваться Пушкиным как оплошности и недостатки, а сделались конструктивным элементом, структурным показателем художественного мира романа в стихах» (Ю. М. Лотман. Пушкин. СПб., 1995. С. 409).
- ⁶ Ср.: «Космическое положение города в семиотическом пространстве, как правило, связано с образом города на горе (или на горах). Такой город выступает как посредник между землей и небом <...> Экцентрический город расположен «на краю» культурного пространства: на берегу моря, в устье реки. Здесь актуализуется не антитеза земля/небо, а оппозиция естественное/искусственное» [Ю. М. Лотман. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 664. 1984 (=Труды по знаковым системам. VIII). С. 31]. Не трудно заметить, что для «семиотического пространства романа «Евгений Онегин» и повмы «Медный всадник» все как раз наоборот.

- ⁷ Думается, что интерпретация литературы и действительности вообще невозможна без уяснения отношений словесных «знаков» к их «взвешенной реальности». Вместе с тем, в основе этого представления лежит то, что «исходной точкой любой семиотической системы является не отдельный изолированный знак (слово), а отношение минимально двух знаков» (Ю. М. Лотман. Культура и взрыв. М., 1992. С. 266).
- ⁸ А. С. Пушкин. Медный всадник. Л., 1978. С. 30.
- ⁹ См., например: В. Г. Белинский. Москва и Петербург («Москва — старая домоседка...») // Филология Петербурга. Л., 1984. С. 30.
- ¹⁰ Как показала Н. И. Михайлова, сопоставившая «Вступление» к поэме со «Словом в похвалу Санктпетербурга...» Гавриила Бужинского, А. Мицкевич отнюдь не был оригинален: «Прославляя Петербург, созданный Петром I — „премудрейшем Архитектоном и непреоборимым Эюкдителем“, Гавриил Бужинский... Петербург сравнивает... с Римом, Африками, Фивами» (Н. И. Михайлова. Поэма А. С. Пушкина «Медный всадник» // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 1991. С. 94—95). Ср.: С. Шварцбанд. Логика художественного поиска А. С. Пушкина. Иерусалим, 1988. С. 59—70.
- ¹¹ Это предположение высказал Ю. Г. Оксман: «Пушкин имеет в виду статью Гоголя „Москва и Петербург (Из записок дорожного)“, напечатанную в 1837 г. под названием „Петербургские записки“. Статья эта была в распоряжении Пушкина и предназначалась в 1835 г. для включения в „Путешествие из Москвы в Петербург“, а в 1836 г. при попытке опубликовать ее в „Современнике“ подверглась запрещению» (Ю. Г. Оксман. Примечания // А. С. Пушкин. Собр. соч. В 10 т. 1962—1963. Т. 6. С. 573).
- ¹² См. С. Шварцбанд. История «Повестей Белкина» Иерусалим, 1993. С. 47—50.
- ¹³ А. Чернов. «На тайные листы...» // Солнце нашей поэзии М, 1989. С. 206
- ¹⁴ См. С. Шварцбанд. Логика художественного поиска. С. 72—89.

«Рассказали страшное, дали точный адрес...»¹

(к мифологической топографии Москвы)

Т. В. Цивьян (Москва)

Страшное — колдовские истории; *точный адрес* — Москва, Лефортово. *Рассказчики* — Погорельский, с «Лафертовской Маковницей» (1825), и Чайанов, с «Необычайными, но истинными приключениями графа Федора Михайловича Бутурлина, записанными по семейным преданиям московским ботаником Х» (1924). Разделенные столетием, они объединены принадлежностью к русской гофманиане: у Погорельского в ключе европейского романтизма, у Чайанова в духе шутки², слегка иронической пастыши — путь, который в несколько ином варианте был в 10-е годы указан прежде всего Кузминым (но и не только им).

В обоих произведениях главными героями являются знающие с нечистой силой колдуны, которые действуют особенно активно после собственной смерти. У Погорельского это старая Маковница, которая хочет выдать за оборотня (ее черный кот, он же титулярный советник Аристарх Фалеленч Мурлыкин) любимую внучку, наградив ее добытым с дьявольской помощью приданым, — но добродетель торжествует, и злокозненные планы проваливаются вместе с ее *Лафертовским* домом. Герой Чайанова, более чем знаменитый и реальный граф Яков Вилимович Брюс, играющий здесь роль коварного злодея, более удачлив: хоть от удара освященного топора покойник-колдун лопается и рассыпается в пыль, разложенный им *адов пасьянс* сжигает и родовое гнездо героя, и его возлюбленную.

Совпадение сказочно-романтических клише достаточно очевидно, и в данном случае разбираться не будет³. Тема этой заметки⁴ — хронотоп: здесь общие черты обеих повестей представляются и существенными, и примечательными. Строго говоря, сам сюжет «вечен» (в том числе и как сказочный), не требует привязки к конкретному времени и месту и вполне укладывается в зачин *в некотором царстве или во время оно*. Конечно, пространственно-временная детализация объясняется и требованиями выбранного литературного стиля, и даже привязанностью к *месту сему* (что особенно ощущается у Чайанова, которому кроме всего прочего явно доставляет удовольствие произнести *милые <...> слова*, лишний раз назвав какое-нибудь московское «урочище»)⁵. Представляется, однако, что ко всему этому присоединяется и нечто иное.

В хорошо известной работе о *петербургском тексте* русской литературы сказано, в частности, о том, что *город говорит* — своими улицами, переулками, площадями, домами. Во всем комплексе значений, включенных

в это говорит, есть один несомненный: называет. Далее, по формуле *потеп-отеп*, название становится характеристикой объекта, его смысловой сигнатурой. Касается ли это только Петербурга и ограничивается ли, при всей исключительности Петербурга для русской традиции, эвентуальный текст города только *петербургским*; только ли в Петербурге и *петербургском тексте* топография и история оказались пресуществленными в идею разрешаемого на нравственном уровне конфликта между жизнью и смертью, и есть ли другие основания для постулирования *текста города* — мы не решаемся ни ставить эти вопросы, ни отвечать на них. Во всяком случае, в любом городе могут быть семиотически отмеченные «хронотопические» локусы, и *Москву с подмосковными* обойти нельзя, хотя, повторяем, мы твердо остаемся в стороне от теоретической проблемы *московского текста*.

* * *

Действие обеих повестей происходит в последние десятилетия XVIII века, почти в одно и то же время (совпадение с точностью до нескольких лет)⁶, — время, соотносимое с детством Погорельского. В «Лафертовской Маковнице»: «Лет за пятнадцать пред сожжением Москвы недалеко от Проломной заставы стоял небольшой деревянный домик...» (ЛМ 61 — первая фраза); однако, это может быть не начальная, а конечная временная точка, поскольку отставной почтальон Онуфривич переехал жить «в сей-то убогий домик» только после смерти тетки-Маковницы, чему предшествовали ссора и примирение, занявшие «несколько лет». Таким образом, в ЛМ время дается в ретроспекции. В конце повести дом рушится. Это сообщает датировке неопределенность на те же «несколько лет»: произошла ли за пятнадцать лет до сожжения Москвы ссора, или она была раньше, а пятнадцать лет отсчитываются от переезда Онуфривича? Ни для сюжета, ни для реалий это роли не играет: важно то, что действие происходит в самом конце XVIII века.

В «Необычайных приключениях» время указывается двояко: в начале (НП ч. I, гл. I, 7—8) через легко датируемые реалии: герой помнит старика Орлова «на зеленых лугах Нескучного»⁷; «это было время, когда Параскева Жемчугова пленяла сердца в Кусковском театре» <...> а Новиков и Шварц в тиши масонских лож задумывали планы работ московских мартинистов» и т. д.⁸ Точкой отсчета является и смерть графа Брюса (1670—1735): «...граф Яков Вилимович, уже многие десятилетия покинувший свет <...> Из его бессвязных слов выходило, что он более пятидесяти лет не видал ни одного живого человека» (НП 11). После первой встречи с Брюсом молодой Бутурлин вынужден бежать из России. Его необычайные заграничные приключения длятся три года, затем он возвращается в Москву, где покупает у Брюса год счастливой жизни. Таким образом, в НП время, которое уточняется постоянно и достаточно скрупулезно через упоминание реальных личностей, идет в п е р е д, но за рубеж XVIII века не переходит.

У Погорельского место действия названо уже в заглавии повести эпитетом продащицы маковых лепешек *Лафертовская*: она из *Лафертова*. Первая же фраза вводит уточнение: «недалеко от *Проломной заставы*»; к *Проломной заставе* Маковница и направляет свой путь «рано поутру», каждый день и при любой погоде, там продает маковники и, лишь только начинает смеркаться, отправляется домой (ЛМ 61—62). Название места, идущее от пролома в Лафертовском Камер-Коллежском валу, конечно, значимо, особенно если вспомнить конец повести: «в то время, когда венчали Машу, потолок в лафертовском доме провалился и весь дом разрушился» (ЛМ 80)". Существенно, что почти одновременно вводится мотив мрака, темноты, который сразу же становится выделенным, в частности наименованием героини *Маковница*: речь идет не только о звукописи *мак/мрак*, но и о связи мака со сном/сновидением (т. е. нереальностью) и смертью (к этому же: мак — атрибут ночи, ср. известную — и по стихотворению Ахматовой — статую богини Ночи в Летнем саду). Таким образом, в заглавии указано место действия и его время (как календарное, так и время суток).

Колдовское ремесло старушки требует *мрака, темноты*, и по этому признаку ее дом противопоставляется остальному городскому пространству: «В глубокий вечер, когда в прочих частях города начинали зажигать фонари, а в окрестностях ее дома расстилась ночная темнота...» (ЛМ 62). *Темнота* как признак дома Маковницы (внутри освещенного лишь мелькающим или дрожащим светом лампы или зловещей темно-алой свечой) иррадирует и на его окрестности. После визита к ней Маша с матерью выходят на улицу: «Ночь была темная. Долго они шли <...> Наконец, подходя уже к зажженным фонарям...» (ЛМ 66).

Темнота обычно связана с *тишиной*. Маша должна прийти к Маковнице одна и не раньше половины двенадцатого ночи; в страхе она подходит к ее дому, между ставней которого мелькает огонь: «Тогда был в исходе двенадцатый час; никто с нею не повстречался, и нигде, кроме старушкина дома, не видно было огня. Казалось, будто вымерли жители той части города; мрачная тишина царствовала повсюду; один только глухой шум от собственных ее шагов отзывался у нее в ушах <...> вдали, на колокольне Никиты мученика, ударило двенадцать часов. Звук колокола в тишине черной ночи дрожащим гулом расстился по воздуху... (ЛМ 67).

Темнота сочетается не только с мертвой, мрачной тишиной, а и с *бурей, шумом, свистом* и другими звуками иного мира: в ночь смерти Маковницы «что-то необыкновенное происходило в ее доме. Сильная буря, говорят, бушевала вокруг хижины, тогда как везде погода стояла тихая <...> необыкновенный шум, свист, хохот и крик, говорят, слышен был в ее доме до самого рассвета» (ЛМ 70).

В этих, в общем, типовых описаниях нечистой силы примечательна не только степень их связи с четко обозначенным локусом (Лафертово), но и то, насколько этот локус противопоставлен остальному городу. Погорель-

ского, при топографической точности, не очень заботит детальное описание места действия. Не сказано, где живет семья Онуфрича: как будто, далеко от дома Маковницы — получается, что от него до дома у Проломной заставы около часа ходьбы. Упоминание церкви Никиты-Мученика в Старой Басманной может служить косвенным указанием на путь, по которому идет героиня. Правда, она слышит звуки колокола, уже входя в дом Маковницы. Все конкретные указания относятся к Лефортову, и их очень немного: *Проломная застава* (5 раз) — дом и «место работы» Маковницы; *Введенское кладбище* (1 раз), откуда в ночь ее смерти тянутся длинными рядами прыгающие по земле огоньки. Больше всего, как лейтмотив, повторяется само *Лефортово*, но только в виде прилагательного *Лафертовский*: *Лафертовская Маковница* (2 раза), *лафертовский дом* (2 раза) и — отмеченно — *Лафертовская часть* (6 раз), не только для обозначения этого городского «района», но и для противопоставления его другим: «Те только, которые, переменя квартиру, переселялись далеко от Лафертовской части, как, например: на Пресненские пруды, в Хамовники или на Пятницкую, — те только осмеливались громко называть Маковницу ведьмою» (ЛМ 62—63); так определяется радиус и характер действия *Лафертовской части*. Ср. выше, противопоставление этой части города остальным: *здесь* темно и тихо, как будто, все вымерло, *там* горят фонари; напротив, когда *там* все тихо и спокойно, *здесь* — буря.

Итак, «первая русская фантастическая повесть»¹⁷ без колебаний назначила докусом московской гофманианы *Лефортово*, считая излишним не только называть его улицы, но и представлять его план, топографию и т. п. Кроме описания (в первом абзаце) убогого домика и двора Маковницы, имеющего совершенно провинциальный или даже деревенский вид, есть, пожалуй, только одно указание на пустынность этой местности: Маша в задумчивости бродит «по самым уединенным улицам Лафертовской части» (ЛМ 76). Таким образом, *Лефортово* выступает не столько как реальное место, сколько как сигнатура опасного локуса, связанного с нечистой силой, побеждают которую «набожность и благочестие»¹⁸.

* * *

В данном случае мы не касаемся ни того, как и когда сформировалась мифология Лефортова, ни анализа соответствующего ей корпуса текстов, фольклорных и литературных. Есть «семиотические» основания (о них несколько позже) предполагать, что Погорельский опирался на уже сложившиеся представления. Что же касается Чапнова, то он, вышивая по готовому узору, усложнял его и перенасыщал красками — как и полагается для пастеши, тем более иронизирующей.

На уровне персонажей вредителем-протагонистом является возвращающийся в свой дом покойный граф Брюс; на уровне места — Лефортово. В тексте появление Лефортова (т. е. имени *Лефортово*) и отдельных его

локусов (*улицы Лефортова, лефортов дом, Ехалов мост, что в Лефортове*) всегда сопряжено с опасностью или драматическими событиями.

Здесь не излагается перегруженный невероятными событиями и злоключениями героя сюжет чаяновской гофманианы, зато приводится ее топографический список в порядке появления *лефортовских* и *окололефортовских* топонимов. Мы (за немногими исключениями) не будем восстанавливать реальные маршруты героя. При выбранной тональности это имело бы такой же смысл, как, например, проверять, выходил ли Брюс из могилы, чтобы в окружении своих друзей с Ваганькова раскладывать пасьянсы¹¹. Придание хронотопу мифологического статуса дает возможность описать сюжет в топографическом коде (по Проппу), когда маршрут героя (*время+место*) кодирует события и действия.

1 часть. Первая встреча Бутурлина с Брюсом

В полночь Федор Бутурлин выходит с бала из дворца Разумовских с тем, чтобы в два часа ночи быть на свидании в саду дома Гагариных, и скрывается «в осеннюю холодную темноту улиц Лефортова». Подчеркивается холод, сырость, застилающаяся тучами луна, тяжелый осенний дождь, порывы ветра, водяные потоки — чем не *петербургский текст*? К московскому колориту можно, пожалуй, отнести следующее: «Путаясь в темноте в переулках и спотыкаясь в темноте о тумбы, он никак не мог выйти назад к *Разгуляю*», — и неожиданно оказался у дома, который московская молва считала домом Брюса и помещала как раз на *Разгуляй* (НП 8—9)¹².

После скандала с Брюсом Бутурлин через балконную дверь выпрыгивает в темноту и направляется на *Покровку* к Гагаринскому дому¹³ (т. е. должен идти от *Разгуляя* по прямой): «однако порывом ветра его всегда сшибало с ног, как только он подходил к нужному повороту». В это время на *Славской башне* бьет два. Ветер несет Бутурлина дальше, и он оказывается в незнакомом ему саду, который принимает за Гагаринский на *Покровке* (позже оказывается, что он опять попадает в *Лефортово*); после встречи с «роковой красавицей», избитый ее дядей, стариком-полковником, он спасается бегством (НП 13—16) и продолжает свой лабиринтообразный путь уже под снегом («как в январе»), не понимая, «в какой части города находится»; проходит какую-то площадь (как позже выясняется, *Таганскую*), и оказывается у *Яуевского моста*. «Пробираясь из улицы в улицу», он попадает в руки иллюминатов (где, неизвестно), чудом спасается и к четырем утра добирается в отцовский дом (только в третьей части указывается его адрес — *Знаменка*) и там узнает, что должен бежать из России; утром он уезжает через *Дорогомилово* по *Смоленской дороге* (НП 16—22).

III часть. Вторая и третья встречи Бутурлина с Брюсом

После странствий по Европе, во время которых он вспоминал *Лефортовский домик*, где встретил свою возлюбленную, колдовством превращенную в русалку (НП 35), Бутурлин с нею въезжает в Москву с *Поклонной горы*, проезжает *Дорогомилловскую заставу*, *Москворецкий мост*, оставляет свою спутницу в *Лефортовском доме* ее дяди, а сам возвращается к себе на *Знаменку* (НП 47). III глава называется «В *Лефортове*». Туда отправляется Бутурлин, «попытать счастья у графа Якова Вилимовича Брюса». Дом он находит случайно: «Внезапно выбившись из сил и обегавши все *Лефортово*, Бутурлин остановился и почувствовал, что стоит перед нужным ему домом» (НП 53). Новый конфликт с Брюсом: он избивает Бутурлина до потери сознания и, дав ему год счастливой жизни в обмен на обрывок таинственной странички из колдовской книги, исчезает, разлетевшись вместе с домом и книгами тысячами игральными картами. «А когда карточный вихрь рассеялся, Бутурлин увидел себя стоящим посреди *Ехалова моста*, что в *Лефортове*» (НП 56). «Ночная холодная пустота московских улиц» — Бутурлин шел по ним машинально «и только у *Красных ворот* остановился, дрожа с ног до головы, чувствуя, как ночная сырость проникает в его душу». Он бежит к себе на *Знаменку*, причем каждый встречный кажется ему мертвецом с *Ваганькова*, идущим к Брюсу. Постоянный антураж его лефортовских путешествий — ночная сырость и туман, их резюме — «ужасная значительность ночной Москвы потрясла его» (НП 53—58).

После этого он еще два раза оказывается в *Лефортове*: в «памятном ему саду господина Джона Гамильтона, английского советника в Москве», и в *брюсовском доме* и *Брюсовом саду*. Однако топоним *Лефортово* больше не появляется, а появляются: *Спас Андроньев монастырь*, где он со своей возлюбленной гуляет «в предрассветном московском тумане» и церковь *Семена Столника* * (на Поварской). Тем самым в «Необычайные приключения» вводятся «церковные» топонимы **, противопоставленные «лефортовским» по признаку чистый (благочестивый)/нечистый (дьявольский). Однако, в отличие от «*Лафертовской Маковницы*» благочестие не спасает ситуацию, и сгорает не дом Брюса, а родовой дом Бутурлиных. Из Брюсова сада Бутурлин видит пожар в *Белом городе*: «огонь охватил всю *Знаменку*, уже перебрался на *Воздвиженку* и грозил *Кисловским переулком*» (НП 62—63). Дом на *Знаменке* сгорел, в тлеющий огонь Бутурлин бросает колдовскую книгу, и на этом *лефортовская* топонимическая история кончается.

Итак, в обоих текстах *Лефортово* предстает как место опасное, связанное с нечистой силой и противопоставленное «другим частям города» и/или локусам, так или иначе связанным с церквями (т. е. с благочестием=христианской верой). В «*Лафертовской Маковнице*» это противопоставление выра-

жено достаточно просто и лаконично: *свет/мрак, тишина/шум* (последнее взаимнообратно, см. выше). В остальном же *Лефортово* Погорельского не имеет каких-то особо зловещих признаков; вообще *страшным* оно становится только ночью — при дневном свете это совершенно обычное место. В его *Лефортове* нет ни дворцов, ни каких-либо примечательных зданий. Если не знать истории *Лефортова*, можно представить его не более чем захолустной окраиной Москвы (ср. выше описание убогого домика Маковницы: трудно предположить, что он находится рядом с Екатерининским дворцом). И тогда возникает вопрос, почему для достаточно типового сюжета Погорельский выбрал именно *Лефортово*. Нередко говорится об этнографической точности, с которой Погорельский описывает быт «московских окраин» вообще. Действительно, на первый взгляд, его «этнография» не привязана к конкретному месту, под нее может быть подставлена любая московская окраина. И тем не менее Погорельский поселяет свою Маковницу в *Лефортове* — при равнодушии к адресу ее родственников²⁶. В полном соответствии с известным положением, что отрицательный персонаж обычно бывает ярче положительного, персонаж-*Лефортово* (даже при достаточно «экономном» изображении) выделяется у Погорельского весьма четко. Олицетворяя собой *иной, потусторонний мир (тот свет), днем он прикидывается нашим миром, а с наступлением мрачной тьмы становится владением нечистой силы и покойников*. Итак, *Лефортово/остальная Москва* противопоставляются как *иной мир/наш мир*.

Если Погорельскому было достаточно просто назвать *Лефортово*, то Чаюнов не скупились на демонические краски. Прежде всего, *Лефортово* представляет особую климатическую зону. В то время как в Коломенском и Нескучном «догорали дни московского бабьего лета» (НП 7), в *Лефортове* царит холодная осень с тяжелым дождем и ветром, переходящими в бурю (НП 13; III глава I части называется «В порывах ветра»), а через два часа в снег, сначала «мокрый осенний» (НП 14), потом «валивший хлопьями, как в январе» и заваливший улицы сугробами (НП 16)²⁷.

Маршруты героя построены по принципу лабиринта, из которого сам он выбраться не может. По тексту нельзя установить их топографически, достаточно того, что мы сразу узнаем гида: *Это бес нас водит, видно, / И кружит по сторонам*. Бутурлин все время неожиданно для себя оказывается в неожиданном месте, причем это место либо в *Лефортове*, либо как-то с ним связано: путаясь в темноте в переулках, Федор никак не может выйти к *Разгуляю* (НП 9); с *Разгуляя* он хочет выйти на *Покровку*, но ветер сшибает его с ног, «как только он подходил к нужному повороту» (НП 13, — от «дома Брюса» на *Разгуляе* до *Покровки*, как будто, не должно быть поворотов); ветер несет Федора по улицам, переулкам, пустырям, бурьянам, пока не заносит в какой-то незнакомый ему сад (НП 14 — сад *лефортовского* дома господина Джона Гамильтона, английского советника в Москве); после *Таганской площади* он оказывается у *Яузского моста*, причем из воды высовываются «какие-то несусветные хари и, дико хохоча,

протягивают к нему свои лапы» (НП 17, — еще одна отсылка к пушкинским «Бесам»), далее опять бродит по *Лефортовским* (?) улицам и т. п. Когда по возвращении из странствий Бутурлин решает отправиться в Лефортово, «попытать счастье у графа Якова Вилимовича Брюса», то оказывается перед его домом только «выбившись из сил и обегавши все *Лефортово*» (НП 53), после же свидания с Брюсом видит себя «стоящим посреди *Ехалова моста, что в Лефортове*» (НП 56). Таким образом, *Лефортово* оказывается, действительно, заколдованным местом, и, в отличие от Лефортова XVIII века, ограниченного левым берегом Яузы (черные воды которой очень напоминают реки подземного мира)²⁸, распространяет свои злокозненные щупальца до Разгуляя и Таганки, а потом и до Белого города.

Далее возникает вопрос, почему московская гофманиана помещена именно в Лефортово, и ответ на него кажется достаточно простым — если привлечь концепт архетипической модели мира (ММ). В контексте ММ противопоставление *этот, верхний мир=жизнь/тот, нижний мир=смерть* ориентировано на человека; между мирами проходит жесткая граница, переступить которую опасно. Человеку принадлежит *верхний мир*, где он живет. В *нижний* он уходит только после смерти — раз и навсегда.

Переплетения (перекодировки) разных оппозиций приводят сначала к своему рода синонимии (*смерть=низ=мрак=тишина*; *жизнь=верх=свет=голос* и т. п.), а затем к новым семантическим комбинациям, доходящим до радикальной смены значений. Так, оппозиция *свой/чужой*, строго говоря, нейтральная, обозначающая не более, чем границу, отделение себя от *другого* (то, что в индивидуации проходит каждый человек), приобретает другие смыслы. *Свой* означает не только «собственность», но, что гораздо важнее, защиту, безопасность, укрытость (понятие *дома*); *чужой* — враждебность, опасность, незащищенность. *Чужой=враг*; в реальной жизни самый «наглядный» представитель *чужого* — иностранец, принадлежащий *иной стране=иному миру*. Для русской модели мира существенно и то, что иностранец носит *чужое имя* (*Лефорт*, которое, как ни переделывай, по-русски звучать не будет) и говорит на *чужом*, «нечеловеческом», «немецком» языке²⁹. Название иностранца по признаку *немоты (немцы)*³⁰ косвенным образом отражает непризнание никакого *другого* языка, кроме своего³¹.

Лефортово — локус *чужого* в Москве едва ли не *par excellence*, тем более что оно и окружено *чужим*, ср. энциклопедическую справку: «Лефортово, историч. район в вост. части М., на лев. берегу р. Яузы. Соседствовал на В. с *Анненгофской рощей*, на З. с *Немецкой слободой*. В конце 17 в. здесь был расквартирован солдатский («Лефортовский») полк под команд. Ф. Я. Лефорта (отсюда название района и Солдатских улиц и переулка). В 1707 г. Петр I создал в Л. Военный госпиталь <...>, в 1711 построена ц. Петра и Павла <...> во 2-й пол. 18 в. — ансамбль Екатерининского дворца, к-рому примыкал разбитый в нач. 18 в. т. н. Лефортовский парк»³². С середины XIX века название *Лефортово* распространяется

и на правый берег Яузы (где и находился построенный в 1697—1699 гг. Лефортовский дворец), т. е. в Немецкую слободу. Лефортовские набережная, площадь и переулоч, находившиеся на правом берегу Яузы, получили свои названия в конце XIX — начале XX в.» Немецкая слобода старше Лефортова: она возникла в середине XVI века, была разорена войсками Лже-Дмитрия и возродилась в середине XVII века, когда была заселена иностранными офицерами, среди которых был и Франц Лефорт. Таким образом, этот регион прочно и традиционно связан с чужим (ср. хотя бы бытующее до сих пор второе название Введенского кладбища — *Немецкое*)».

Чужое несет в себе опасность, заключающуюся уже в самом соприкосновении с иным и тем самым враждебным миром. Можно вспомнить, что *подземные жители* Погорельского обосновались на Васильевском острове, месте обитания петербургских немцев», — как будто общение с иным миром требует антуража, в котором присутствовал бы элемент чужого, хотя в «Черной курице» иностранцы никаких козней не строят. Возможно, Лефортово было выбрано по тому же принципу (при том, что в «Лафертовской Маковнице» иностранцев вообще нет), за чуждость=иностранность исторического имени (и «происхождения»), закрепленную и городским фольклором: к этому времени должно было уже сформироваться мифологическое досье Лефортова как *особого (чужого, опасного)* места. Во всяком случае, не вводя иностранных персонажей или других примет и оставив за Лефортовым только преобразованное русским просторечием имя *, Погорельский, — возможно, первым — ввел в литературное (а не только фольклорное) обращение *сигнатуру Лефортова* как локуса, где водится нечистая сила и появляются оборотни, где происходят контакты с иным (подземным) миром.

Чаянов, взяв эту *сигнатуру Лефортова*, стал как бы разматывать ее в обратном направлении, развивая — и разъясняя. Мы уже говорили о чаяновском Лефортове, с зыбкими границами, с лабиринтной пространственной структурой, с особым климатом и т. п., со всем, что дает основание видеть в этом Лефортове не только место действия, но и действующее лицо. Чтобы усилить Лефортово как особую мифологическую единицу, Чаянов вводит собственно персонажа — иностранца, олицетворяющего опасность и злокозненность Лефортова: графа Якова Вилимовича Брюса, которого там и селит».

За Брюсом тянется шлейф московских легенд. Репутацией чернокожника, колдуна и т. п. он обязан прежде всего своему знаменитому календарю. Это всё хорошо известно. Нас в данном случае интересует судьба Брюса в литературе и фольклоре 20—30-х годов XX века (хотя бы на уровне нескольких примеров). У Чаянова он представлен дряхлым стариком в мундире петровских времен, с зеленым зонтиком на глазах, защищающим старческое зрение; у него «серый упорный стеклянный глаз», «серый свинцовый взгляд», «старческие восковые руки», страшные руки, трясущиеся костлявые, твердые, как железо, пальцы; его дикий хохот потрясает весь дом, но не меньше впечатляет злоеющее хихиканье, «карты, разложенные на зеленом

сукне *Лефортовского дома*, правят незримо человеческими судьбами», в его пасьянсах «ломаются человеческие жизни, гибнут надежды, зарождаются преступления»; вообще в своих злокозненных реакциях он очень динамичен — и в словах, и в действиях (*НП* 10—12, 55—56, 61—62). — Чайковский Брюс как бы вышел из готического романа, положенного на русские реалии.

Чернокнижник Брюс определяет не только человеческие судьбы вообще, но и судьбы России. Это литературное (подчеркиваем) клише раскрыто в рассказе Ивана Лукаша «Граф Брюс» (1933)⁴: граф Брюс непонятен, загадочен, его фигура вызывает *невнятный страх*⁵; в его календаре (заменено у Чайнова карточным гаданием) будто бы предуказаны «все времена, образы и сроки России»; Брюс навсегда обвел Россию заклятым колдовским кругом, вьется над Москвой черным вороном и т. д. и, наконец: «Вот уже два века, как черный шотландец, граф Брюс, стал мертвой тенью Петра, московским привидением. Вот два века, как стал Брюс зловещим знаком всех русских вымыслов и кровавых видений, изнурительных мечтаний, манящих обманов, буйств, страшилищ и сумасшествий, всего, что не сбылось, не сбывается и чему не сбыться никогда» (*ИЛ* 125). Так, увиденный издалека, извне, из эмиграции, Брюс стал провозвестником всех русских катастроф, в том числе и революции. Примечательно, что у Лукаша все время подчеркивается иностранность, т. е. *чуждость* Брюса (шотландец, обрусевший шотландец, русский шотландец, неслышный шотландец и, наконец, — *черный шотландец=черный ворон*).

Мережковский в «Петре и Алексее» (1905) создает «исторически верный» образ Брюса, обитателя Сухаревой башни, — ученого, адепта научной истины, «скептика и атеиста» (и отмечает при этом его *сухой, резкий, точно деревянный смех*), в контрасте с его «простонародной» репутацией колдуна и чернокнижника: «кривая баба, торговавшая на Второй Мещанской мочеными яблоками, видела, как однажды зимней ночью Брюс полетел со своей вышки прямо к месяцу верхом на подзорной трубе»⁶.

Иную тональность приобретает это клише в московских легендах, записанных в середине 20-х годов⁷. Те же *московские Ванки*, которые у Лукаша видели Брюса «на Кремле, как сидит он, подкорчившись <...> и по-кошачьи умывается лапкой» (*ИЛ* 125), описывают его по-другому. Брюс, обитатель Сухаревой башни⁸ (конечно, прежде всего составитель календаря) предстает волшебником, изготавливающим мертвую и живую воду, и ученым, изобретателем (в частности, аэропланов, телефонов, телеграфов — *МЛ* 32), мастером на все руки⁹, которого ценил Петр (после того, как Брюс улетел на построенном им стальном орле, «царь жалел его: — Такого, говорит, Брюса больше у меня не будет. И верно, не было ни одного такого ученого», *МЛ* 31) и которого теперь не могут оценить («Ну, что осталось после него? Все изломали, все испакостили», *МЛ* 26), умнейший из умнейших (*МЛ* 41); он постиг волшебную науку (*МЛ* 62) и оставил после себя волшебные книги, которые никто не может прочесть, и т. д. В этих легендах

весьма сильна прямолинейная социальная направленность (дух времени?): «народом» (т. е. «простым народом») Брюс особенно ценится за то, что строит насмешки над царем, купцами, генералами и т. п.": «И не любил царь Брюса. <...> А тронуть Брюса боялся. А не любил вот почему: он хоть и царь был, а по науке ничего не знал. Ну, а народ все больше Брюса одобрял за его волшебство. Ну, царя и брала зависть» (МЛ 261)".

Брюс в русской литературе и фольклоре — особая тема, и она еще ждет своего исследователя. Пока мы хотим обратить внимание только на чаяновскую конструкцию (*Лефортово + Брюс*), или (*Брюс + Лефортово*) = чужое (опасное, злокозненное, принадлежащее иному миру). Эта конструкция и становится сюжетообразующей в «Необычайных приключениях».

* * *

«Лафертовская Маковница» и «Необычайные приключения» были объединены здесь не только гофманианой, но, едва ли не в большей степени, *Лефортовым*. Здесь не ставится задача анализа уже отмеченных (Пушкин, Одоевский, Погорельский)" и иных литературных источников (интертекста) чаяновской повести. Однако о связях ее с автором «Лафертовской Маковницы» хотелось бы сказать более подробно". Представляется, что кроме гофманианы на уровне сюжета, кроме места" и времени действия, в «Необычайных приключениях» присутствует и тень самого Погорельского. — Слишком отчетливо проступает в них линия Разумовских. В первой главе I части повести дважды упоминается дворец Разумовских: именно там происходит завязка сюжета. Бутурлин — на балу у Разумовских, откуда он должен к двум часам ночи прийти на Покровку, на свидание с княжной Гагариной, и от порога дворца начинаются его блуждания по Лефортову, после чего он попадает в дом Брюса. Имя Разумовского и его дворец отсылают к Антонию Погорельскому — Алексею Перовскому, указывая на его отца, графа Алексея Кирилловича Разумовского, и на дом, который был ему хорошо известен". — Можно предположить, что и Погорельским Лефортово было выбрано в связи с усадьбой Разумовских на Гороховой улице (построенной в 1799—1802 гг.), местом, которое входило в тот широкий locus", где были актуальны и Немецкая слобода, и Лефортово, и Басманные". с Разгуляем".

Далее: Бутурлин в своем подмосковном имении Песты «предался сооружению оранжерей и садов, мечтая превзойти Горенки своими теплицами и перешибить Прокопия Демидова роскошью своих флорариумов» (НП 51). Горенки — имение графа А. К. Разумовского. Федор «внимал безучастно рассказам о том, как Кирилл Разумовский в шлафроке и ночном колпаке принимал Потемкина (НП 60—61). Есть еще одно, замаскированное указание на Разумовских — эпизод с иллюминатами, одним из ответвлений масонства", в русском воплощении (или молве) принявшем самые крайние формы: с иллюминатами сошелся граф Кирилл Алексеевич Разу-

мовский, сводный по отцу брат Погорельского, заключенный впоследствии в Шлиссельбургскую крепость и окончивший дни в Спасо-Евфимиевом монастыре».

И тогда можно предположить, что Чайнов, приняв от Погорельского эстафету Лефортова как *клишированного заколдованного места* (естественно, это было подкреплено прочно сложившимися и обогатившимися к его времени мифологическим образом Лефортова), в еще большей степени сделал его «сигнатурным», выделив в нем такие мифологически и/или исторически отмеченные точки, как *лефортовский дом* Брюса — олицетворение-символ *ино* (чужого=иностранного) мира, и дворец Разумовского — указание на литературного предшественника своей повести¹⁶.

Примечания

- ¹ *Московское* стихотворение Пастернака 1919 года «Звезды летом» (в нем есть *ночь, тишина, слободы, летучие мыши* — это так или иначе сопрягается с нашей темой, см. далее). Оно построено, если можно так сказать, по схеме былички: для того, чтобы напугать рассказом сильнее, надо убедить в реальности события; самый действенный способ — указать *время и место* и оставить на остальном отпечаток неопределенности (кто?.. что?..).
- ² На что указывает и эпиграф: «Ольгуньке <...> — чтобы не скучала!»
- ³ Так же как оставляется в стороне вся линия русской гофманяны, обозначенная здесь лишь двумя точками, которые (с определенной натяжкой) можно считать начальной и конечной.
- ⁴ Она относится к жанру, названному Блоком «уютным пробокопательством».
- ⁵ О московедческих штудиях Чайнова см.: В. Б. Муравьев. *Московская гофманяда // А. В. Чайнов. История парикмахерской куклы. Повести. Ростов на Дону, 1990* (вступ. статья). С. 8—10. — Чайнов был членом общества «Старая Москва», в 1917—1919 гг. читал в университете Шанявского и в Петровской академии курсы по истории и топографии Москвы; в его библиотеке был особенно богат представлен раздел книг о Москве. — Ср. еще о пяти «московских» повестях Чайнова: «Целью написания этой ваянтовой квинтологии, по-видимому, было стремление ввести читателей в бытовую обстановку старой Москвы <...> досконально сохранив стиль и язык того времени» (Б. Смиренский. *Перо и маска. М., 1967. С. 68*).
- ⁶ Ссылки на страноды даются по изданиям: *Алгоной Погорельской. Лафертовская Маковница // Русские повести XIX века 20-х — 30-х годов. Том второй. М.; Л., 1950, далее ЛМ; А. В. Чайнов. Избранные повести. М., 1989, далее НП.*
- ⁷ Граф Алексей Григорьевич Орлов, 1737—1807/8.
- ⁸ Ее последнее выступление было в 1797 году, уже в Останкинском театре.
- ⁹ Новиков был заключен в Шлиссельбургскую крепость в 1792 г.
- ¹⁰ См. еще примечания В. Б. Муравьева в указанном выше издании.
- ¹¹ В этом контексте значимым становится и мотив огня-пожара (сожжение Москвы), которым повесть начинается.
- ¹² Судя по тому, как она приветствует Онуфрича «...какая напасть выгнала тебя так рано из дому — да еще в такую даль?» (ЛМ 63).

- ¹³ Маша выходит из дома в одиннадцать вечера, а в дом Маковницы приходит ровно в полночь (АМ 67).
- ¹⁴ Нам, к сожалению, не удалось выяснить, колокола каких церквей в этой округе отбивали время и, следовательно, почему выбрана именно церковь Никиты Мученика.
- ¹⁵ С Проломной заставой неблагоприятно до сих пор: она то появляется, то исчезает на московских планах последних лет. Примечательно, что в атласе Москвы, выпущенном в 1996 г., она есть, а в реальности — «на месте» — это название отсутствует. Сходная история произошла с Равгуляем (и явно не только с ним): все стоящие на площади дома числятся своими номерами по соседним улицам, так что «юридически площади как будто не существует, но фактически она есть и широко известна в Москве» (П. В. Сытин. Из истории московских улиц. М., 1952. С. 598).
- ¹⁶ Дом Маковницы был виден от Введенского кладбища — свидетельство будочника, который наблюдал, как в ночь ее смерти *введенские озоньки* проскакавали под его калитку (АМ 70).
- ¹⁷ А. А. Шелеева. Антоний Погорельский и его сочинения // Антоний Погорельский. Избранное. М., 1988. С. 380.
- ¹⁸ «...небольшой деревянный домик с пятью окошками в главном фасаде и с небольшою над средним окном светлицею. Посреди маленького дворика, окруженного ветхим забором, виден был колодезь. В двух углах стояли полуравнавшиеся амбары <...> Перед домом из-за некоего палисадника поднимались две или три рябины <...> Подле самого крыльца выкопан был в земле небольшой погреб...» (АМ 61).
- ¹⁹ «На плане 1763 года к востоку за Лувою показана Лефортова слобода, состоящая из 16 небольших кварталов деревянных домов с одной продольной и семью поперечными улицами» (Ю. Н. Соловьева. Москва ушедшая. М., 1993. С. 119—120).
- ²⁰ «Но Онуфрич был набожен и благочестив и верил, что никакие нечистые силы не имеют власти над чистою совестью» (АМ 71). — Дом Маковницы рухнет в момент венчания Маши.
- ²¹ Например, почему бы, Брюсу, связанному так или иначе с Лефортовым, не вызывать к себе гостей с Введенского, а не с Ваганьковского кладбища, и кто у него там свои, если он умер в 1735 году, а большинство московских кладбищ, в том числе Ваганьково и Введенское, были основаны в 1771 году.
- ²² Речь идет о построенном в конце XVIII века (и потому не имеющем отношения к графу Якову Виллимовичу) доме, принадлежавшем графу А. И. Мусину-Пушкину; с 1834 года там была мужская гимназия, с 1943 года — один из корпусов Московского инженерно-строительного института; см., в частности: Дворец колдуня Брюса // Я. М. Белшицкий, Г. Н. Глевер. Москва незнакомая. М., 1993. С. 101—104. К равногласиям («московская путаница») см. дом принадлежал графине Мусиной-Пушкиной-Брюс, жене графа А. И. Мусина-Пушкина (П. В. Сытин. Указ. соч. М., 1952. С. 499). — На графине Е. Я. Брюс (двоюродной правнучке графа Якова Виллимовича, умершего холостым), был женат граф В. В. Мусин-Пушкин, который выхлопотал в 1796 году к своей фамилии прибавку — Брюс (дом их был в бывшей слободе Кольмажиного двора). Алексей Иванович Мусин-Пушкин получил графское достоинство в 1797 году (М. И. Пыляев. Старая Москва М., 1990. С. 264—265).
- ²³ В «Альбоме партикулярных строений» М. Ф. Кавакова входил дом И. С. Гагарина по Армянскому переулку 11. См.: Ю. Н. Соловьева. Указ. соч. С. 182.
- ²⁴ Где, очевидно, венчался герой: «Жервева в православии приняла имя Глафиры, а венчавший молодых Бутурлиных батюшка отец Афанасий от Семена Столпника сделался ее духовником и глубоко вошел в жизнь бутурлинского домика, что на Знаменке» (НП 59). — В этой церкви 6 ноября 1801 года Параша Жемчугова венчалась с Николаем Петровичем Шереметевым.

- ²⁵ Спасская башня, Спас Андроньев монастырь, церковь Семена Столпника, Покровка, Знаменка, Вовдвуженка.
- ²⁶ Конечно, можно предположить, что почтальон Онуфрич жил вблизи от места службы, то есть в районе Почтовых улиц.
- ²⁷ Это отсылает к одной из связанных с Брюсом легенд: он умел вызывать дождь и грозу, в летнюю жару васыпать Москву снегом и т. п.
- ²⁸ Напомним, что Лефортово «распространилось» на правый берег Яузы только с середины XIX века.
- ²⁹ Ср. типовое клше русских загадок о «речи» животных (лягушки и под.): по-немецки говорит.
- ³⁰ В нёмец смался значения др.-русс. нѣмъць 'человек, говорящий неясно, непонятно'; 'иностранец' и немой (ст.-слав. нѣмъ), см. М. Фасмер. Этимологический словарь русского языка. Т. III. М., 1987.
- ³¹ Из недавнего опыта автора статьи, диалог в магазине: «Что это за печенье?» — «Не знаю, я его не пробовала». — «Дайте прочесть, что на нем написано» — «А на нем ничего не написано» — «???» — «Вы все равно не поймете, там по-немецки» (язык оказался английским).
- ³² Москва. Энциклопедия. М., 1980. С. 375.
- ³³ Имена московских улиц. М., 1979. С. 253.
- ³⁴ И опять немецкий здесь имеет в виду вообще иностранцев, а не только немцев.
- ³⁵ Ср. «Островитян» Лескова — в одном ключе — и вторжение чужого³⁶ бесовского в «Уединенный домик на Васильевском» Титова (Пушкина).
- ³⁶ Ср. у Гиляровского: «Мы знаем только, что цель нашего пути — Лефортово, или, как говорила наш вояка, коренной москвич, „Лафортово“» (В. А. Гиляровский. Москва и москвичи. М., 1979. С. 11).
- ³⁷ Ср. влияние московской мифологической топографии в воспоминаниях С. Н. Дурьмина: [Плетешковский переулк] «поворачивал вправо, упирался тупиком в заповедный сад 2-й мужской гимназии, в котором некогда разгуливал Яков Брюс <Невозможно! — см. выше. — Т. Ц.>, ватем, словно испугавшись встречи с этим таинственным «птенцом гнезда Петрова», шаркался в сторону, пересекал Лефортовский переулк (опять имя, связанное с «гнездом Петровым»), ведший на Немецкую улицу и наконец выводил в Аптекарский переулк (тоже название Петровских времен) <В отличие от Лефортовского, получившего свое название в XIX веке. — Т. Ц.>. Лефортовский переулк <...> уже совсем не был захоплен: его пересекал настоящий ручей — знаменитый некогда Кукуй, именем которого звалась у древних москвичей и вся слобода, иначе зовомаля Немецкой...» (С. Н. Дурьмин. В своем углу. М., 1991. С. 76).
- ³⁸ Иван Лукаш. Со старинной полки. Париж; Москва, 1995. С. 121—125 (далее ИЛ).
- ³⁹ «Вот он Яков Брюс, черный шотландец. У него крадущаяся кошачья поступь. Он тощ, невысок и горбат. У него совершенно бледное вытянутое лицо, запавшие узкие губы. Он ходит бесшумно, едва скрипит его трость, не слышно голоса. Он точно без тела <...> безмолвная, бесшумная тень — Яков Брюс. Тень Петра» (ИЛ 123). — Этот Брюс противоположен темпераментному чайновскому любителю псяянсов.
- ⁴⁰ Д. С. Мережковский Петр и Алексей. М., 1994. С. 84.
- ⁴¹ Московские легенды, записанные Евгением Барановым. М., 1993 (далее МЛ). О самом Брюсе 7 легенд, еще одна «Брюс, Сузарев и Пушкин».
- ⁴² Но и дома на Рагуляе, где он замуровал жену (МЛ 35) и даже на Мясницкой, где он замуровал в стену уже не жену, а вечные часы (МЛ 28).

- ⁴³ Хотя были области, ему неподвластные: «А вот дождь Брюс не мог остановить <...> Тоже вот — не понимал он птичьего языка. Ученый, волшебник и все такое, а вот не знал. Это только Соломону премудрому дано было...»
- ⁴⁴ Склонность к насмешкам — валям, наделательским — сохранена и усилена Чапновым, достаточно вспомнить, как Брюс выкручивает нос Бутурлину (НП 56).
- ⁴⁵ Это та «адоровая» линия русского фольклора (вплоть отражающая некоторые свойства РММ), которая отражена в известной частушке про инженера Покатило, которому *Морду паром окатило, / Жалко жалко нам, ребята, / Что всего не обварило.* — Г. Померанц в свое время резко отозвался о братьях Соколовых, которые, подчиняясь требованиям времени (ср. идеологическим), обнародовали это достижение русского советского фольклора.
- ⁴⁶ В. Б. Муравьев. Указ. соч. С. 14—15.
- ⁴⁷ Вообще вопрос о влиянии «Лафертовской Маковницы» на русскую литературу рассмотрен, как кажется, недостаточно. В связи с Пушкиным, например, приводится лишь его восторженный отзыв в письме к брату и реминисценция в «Гробовщике» (примечательно, что уроженец Немецкой слободы Пушкин не только упоминает почтальона Позорельского, не только вставляет Адрнаа Прохорова пересечь с Басманной, но и «переводит» за ним к Никитской элемент чужого: новые соседи, приглашающие гробовщика в гости, — немцы, а из русских чиновников присутствует один только будочник, чухонец Юрко). Можно добавить, что рассказ Пушкина, легший в основу «Уединенного домика...», относится к 1827—28 году, а совпадающих мотивов там достаточно. Подмигивающая Германну из гроба (и бродящая после смерти) Пиковая Дама также напоминает Маковницу, которая в той же ситуации попыталась схватить за нос жену Онуфрича.
- ⁴⁸ К этому еще: — на *Ехаловом мосту* (мост через Чечеру на Елоховской) обнаруживает себя Бутурлин после свидания с Брюсом — через *Ехалов мост* скачет в Красное село герой повести Погорельского «Ивыдор и Аниота».
- ⁴⁹ Неизвестно, насколько и с какого времени Погорельский был связан с этим локусом биографически. «В биографии Алексея Перовского много «белых пятен». Особенно скудны сведения о его детстве, которое проходит в Почепе — брянском имении отца» (А. А. Шелыева. Указ. соч. С. 375). В 1805 году он поступил в Московский Университет, закончил курс через два года, после двухгодичной службы в Петербурге возвратился в Москву, в один из сенатских департаментов, где служил до начала 1812 года. «Лафертовская Маковница» была написана в его черниговском имении Погорельцы.
- ⁵⁰ К локусу *Рауумовских* можно отнести и «московский Зимний дворец» — дом Атракских на Покровке 22 — и церковь Воскресения в Барашах: по легендам (документально не подтвержденным) дом принадлежал графу А. Г. Рауумовскому, а в церкви он венчался с императрицей Елизаветой Петровной; в память этого события в церкви была водружена корона, см.: Ю. Н. Соловьева. Указ. соч. С. 199.
- ⁵¹ На Новобасманной 17 до сих пор стоит ампирный деревянный дом, принадлежавший М. М. Денисьевой — матери Погорельского
- ⁵² О таких расширениях см., например, в московских воспоминаниях С. Н. Дурьмина, относящихся к концу XIX века, т. е. через сто лет после разбираемого хронотопа: «Приход Богоявленский был шире и больше самого Елохова: он включал бывшую Немецкую слободу, превратившуюся в густо населенный фабричный район <...> От Яузвы, отделявшей Немецкую слободу от Лефортова, до Басманных, от Красносельской до Вовнесенской — это по плану Москвы был здоровый кус города, пестрый по населению и еще более пестрый по жизненному укладу. Усталый ветеран старинной немецкой слободы лютеранская «кирка» св. Михаила; осколки петровской эпохи в виде домов Брюса, Меншикова, Менса <...> Головинский дворец <...> давно превратившийся в холодное утрюмое пыльное здание Военного архива; остатки Лефортовского дворцового сада <...> и для

контраста — на Коровьем Броду! — находилось Высшее техническое училище...» (С. Н. Дурмыли. Указ. соч. С. 47—48).

³³ У этого фрагмента есть еще один предположительный источник — Вергилий. *Песны с их флорариями* отсылают к *rosaria Paesti* (Georg. IV, 119).

³⁴ Граф Алексей Кириллович Раумовский принадлежал к наиболее мистическому течению русского масонства. В масонскую ложу пытался вступить и Погорельский, но отец воспрепятствовал этому (см.: А. И. Киришчашков. Очерки по истории новой русской литературы. Антоний Погорельский. Эпизод на истории русского романтизма. СПб., 1896).

³⁵ М. И. Пыляев. Указ. соч. С. 234.

³⁶ Мы не будем касаться других схождений. Исходя из предложенного соответствия двух Лефортовых, следовало бы сопоставить Маковницу и Брюса, и совпадения здесь достаточно много: посмертная активность, роль карточных гаданий, тесная дружба с покойниками (с Введенского и Ваганькова), колокол, уклавывающий время (Никита Мученик — Спасская башня) и др., не говоря о таких обязательных элементах жанра как мрак, тишина и буря, ветер, сверхъестественные звуки, свечи, огонь=пожар, разрушение (провал) и т. п. — *Бывают странные сближенья* — и некоторые даты повторились через сто лет: годы жизни — Погорельский 1787—1836, Чайнов 1888—1937; годы публикации лефортовских повестей «Маковница» 1825, «Необычайные приключения» 1924 (*VII год республики*). Авторы объединяют и занятия ботаникой. Все три пробные университетские лекции, представленные Погорельским для получения докторской степени, были посвящены ботанике (разбирались там и практические вопросы: в частности предлагались новые для России культуры — сорочковское пшено и виноград); его ботанические интересы шли, конечно, от отца. Выбор Чайнова был связан с матерью, окончившей ту же Петровскую академию, куда поступил и он. И возможно, что литературный псевдоним Чайнова — *ботаник X* — уклавывает не только на его основную профессию (навал же он художника А. Кравченко *фитопатологом Y*), но косвенно на все того же своего лефортовского предшественника.

Митрополит московский Филарет в общественном сознании конца XIX века

О. Е. Майорова (Москва)

В финале статьи «Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция», анализируя конструктивную роль православных моделей в культуре XVIII — начала XIX вв., Ю. М. Лотман обозначил перспективы для изучения — в русле этой проблематики — культурного сознания последующих эпох, прежде всего эпохи Л. Н. Толстого, когда и литература и общественная мысль окрасились народническими настроениями самого разного толка, в частности религиозным народничеством¹. До сих пор эта заманчивая перспектива мало привлекала к себе исследователей. Между тем вторая половина XIX в., отмеченная кризисом ортодоксальной религиозности, бурными межконфессиональными столкновениями, резкой политизацией церковной жизни, дает исключительно богатый и недостаточно еще изученный материал для осмысления судьбы христианских моделей и восходящих к православию культурных и государственных символов. Материал этот чаще всего воспринимается под знаком этических ценностей христианства и тех радикальных социально-утопических построений, которые явились превращенной формой религиозных переживаний и в трансформированном виде вобрали в себя евангельские идеалы. Самостоятельное функционирование православных моделей в общественном сознании, связанное с разочарованием в европейской гуманистической традиции, с апелляцией к национальному укладу и с курсом на воцерковление культуры, изучено в меньшей мере. Этот круг проблем еще должен стать предметом осмысления.

Рано утром 24 ноября 1867 г., собираясь в Москву на похороны митрополита московского Филарета (В. М. Дроздова), К. П. Победоносцев, живший тогда в Петербурге и читавший лекции наследнику престола великому князю Александру Александровичу, отправил своему высокому ученику письмо, выдержанное в интонации требовательной, даже учительной, где решительно выходил за рамки отведенной ему, пока еще скромной роли.

Будущий обер-прокурор Синода настойчиво уговаривал будущего императора немедленно ехать на погребение митрополита. Письмо написано твердой рукой, за ним чувствуется колебимое сознание собственной правоты:

Я еду сейчас в Москву с В<еликим> К<нязем> Ва<адионом>
Ал<ександровичем> <братом наследника, тоже учеником Победоносцева
в то время.— О. М.>. Простите, Ваше В<ысочество>, что, не будучи при-

ван, беру на себя — обратиться к Вам с своим усерднейшим представлением. Ради Бога, если есть какая-нибудь возможность, приезжайте в Москву на похороны митр<ополита> Филарета. Нынешняя мигота очень важна для народа. Весь народ считает погребение митр<ополита> делом всенародным, он ждет и жаждет приезда в Москву Государя Императора. Его Величеству нельзя приехать — народ будет спрашивать: отчего? Лучшим ответом на этот вопрос, лучшим удовлетворением народных желаний было бы присутствие Вашего Высочества. Оно засвидетельствовало бы всем полноту участия, принимаемого Царским Семейством в Народной и Государственной утрате, и заставило бы сердце народное заботиться еще сильнее любовью к Государю и к Вам <...> Ради Бога, Ваше Высочество, не поставьте мне в вину эти слова, внушенные сердцем, горячо преданным Государю и Вам, равно как и всей России, и приезжайте, если можете¹.

Проблема «православный народ — царская власть» очерчена здесь с демонстративной остротой: «народная и государственная утрата» может переживаться вместе с «царским семейством», но может пройти и мимо двора. Царь волен остаться равнодушным к «делу всенародному», но он тогда неизбежно самоизолируется от «государственной утраты» — если не от подлинной государственной жизни. Складывается впечатление, что для автора этого письма народ занимает в иерархии ценностей более высокое положение, чем монарх. И это действительно характерный для Победоносцева поворот проблемы.

«Народ не примет такого решения», «оно противоречит чувству народному», — вот главные аргументы, обычно выдвигавшиеся Победоносцевым в любом споре и в любой ситуации, особенно в письмах к императору². В этой перспективе задуманный им сценарий встречи цесаревича с богомольным народом на похоронах московского святителя предстает картинным воплощением базовых символов государственной мифологии в том их внутреннем сопряжении и взаимодействии, которое характеризовало политическое настроение Победоносцева.

«Я думаю — все верные слуги Государевы думают, что в такие исторические минуты, если народ жаждет видеть посреди себя самого Государя и Государь приехать не может, — благо Наследнику, который явится вместо своего родителя». В черновике как вариант этих слов есть более откровенная — начатая, но отброшенная и недописанная — фраза, сулящая будущему императору особую роль в истории, если он окажется способен отвечать народным ожиданиям: «...для славы Вашей таких минут пропускать не...»³.

Обычно в беседах с доверенными корреспондентами Победоносцев бывал резок в оценках правящего императора, будь то Александр II, осуждавшийся и за непродуманные преобразования, и за нравственные качества, или Александр III, часто поражавший Победоносцева нерешительностью и неопределенностью взглядов. В любом случае обер-прокурор Синода болезненно воспринимал личное несовершенство монарха — как искажение высокого идеала. Разумеется, в официальных бумагах, тем более в прямом обращении к народу он всегда подчеркивал сакральную природу царской власти. Так, в написанном Победоносцевым знаменитом манифесте Александра III,

изданном 29 апреля 1881 г. при вступлении на престол, эта тема энергично развивалась, будучи дополнительно форсирована трагизмом ситуации: «Повинуясь воле Провидения и Закону наследия Государственного, МЫ приняли время сие в страшный час всенародной скорби и ужаса, пред Лицем Всевышнего Бога, веруя, что предопределив НАМ дело Власти, в столь тяжкое и многотрудное время, он не оставит НАС и своюо всеильною помощью»¹.

Судя по черновику, Победоносцев работал над манифестом напряженно, взвешивая каждую фразу, поэтому процесс авторедактуры отразил и движение мысли, и приоритеты автора. Симптоматично, что первоначально тема харизматической природы царской власти развита была слабее, чем в окончательной редакции. Черновой, еще карандашный набросок манифеста начинался со слов: «Богу, в неисповедимых судьбах Его, благоугодно было <...> на Нас возложить в страшный час народной скорби и ужаса тяжкое бремя верховного правления». В белой редакции, совпадающей с печатной, «бремя верховного правления» заменено на «Священный долг Самодержавного правления»². Размытые и нейтральные определения — «верховная» власть, «бремя правления» — оттеснены конкретными и оценочными: власть «самодержавная» и «Священная».

Но что сразу, уже в самой первой редакции, вошло в текст манифеста — это мысль о глубинной связи монарха с народом, если даже не зависимости монарха от народа, наделенного свыше благодатным даром. Народу усваиваются особые прерогативы в предстоянии Богу: «Веруем также, что горячие молитвы благочестивого народа, во всем свете известного любовью и преданностью Своим Государям, привлекут благословение Божие на НАС и на предлежащий нам труд Правления». Важно, что этот образ молящегося народа, привлекающего к царю «благословение Божие», Победоносцев сразу и твердо ввел в текст манифеста — еще в карандашном варианте, причем сразу сложилась и окончательная редакция этих слов. Высокий статус народа в государственной жизни всегда оставался для Победоносцева неоспоримой данностью.

Знаменательно, что в обоих приведенных документах, разделенных почти пятнадцатилетним интервалом, — и в письме к наследнику, и в манифесте — «встреча» царя с народом мыслилась как слияние на почве молитвы и веры. Потому будущий монарх, по замыслу Победоносцева, и должен был прибыть в Москву, чтобы в общей скорби соединиться с благочестивым народом над гробом церковного иерарха. В задуманном сценарии эмблематично все: и действующие лица, символизирующие «православие, самодержавие, народность», и место действия — благочестивая столица, первопрестольный град. «Главный реакционер» конца века оттачивал здесь те понятия, которыми широко оперировал позднее, в годы правления Александра III, по-своему интерпретируя уваровскую триаду. Самым важным ее компонентом для Победоносцева стало православие — условие и почва консолидации национальных сил, прежде всего царя с народом. Причем «православие» устойчиво предстает в нерасчлененном единстве с «народностью», а их родным домом, местом, где эти понятия наполняются плотью, служит Москва³.

Здесь сказался дух религиозного популизма, свойственный эпохе и растекавшийся, видоизменяясь, по разным направлениям общественной мысли. Победоносцев впитал этот дух глубоко, почти обожествляя верующий народ (на самом деле — собственную конструкцию народа) и превращая народ в мерило религиозной истины: «...когда он говорит о вере, он всегда разумеет веру народа, не столько веру Церкви»⁴.

Эти «народнические» настроения будущий обер-прокурор Синода внушал наследнику с самого начала своей придворной карьеры, усвоив себе роль «природного москвича», «московского старовера», что служило прежде всего знаком убеждений⁵, хотя отражало и конкретную биографию: Победоносцев был связан с Москвой с рождения, до приглашения в Петербург для занятий с великими князьями служил в Московском отделении Сената, преподавал в Московском университете, ведя замкнутую, почти монашескую жизнь. По воспоминаниям Б. Н. Чичерина, он в те годы был «глубоко благочестивым, всю душою преданным церкви» человеком, «но еще без фанатизма»⁶.

В Петербурге московское прошлое предельно идеологизировалось: «Вы, конечно, читали о новой мере, которая состоялась на нынешний год — в первый раз в земле русской — театры будут открыты Вел<ивом> Постом, — с негодованием писал Победоносцев в 1876 г. в Москву Е. Ф. Тютчевой, дочери поэта, своему постоянному и доверенному корреспонденту. — Все русские благочестивые люди глубоко огорчены новым распоряжением. И я глубоко скорблю об нем. <...> Вот Вам, милая Екатерина Федоровна, размышления московского старовера. Я свою старую веру люблю, и Бог даст, в ней и останусь»⁷. Отождествлением московского благочестия с верой народа, «московских взглядов» с общенародными в значительной мере объясняется парадоксальная, на первый взгляд, манера Победоносцева, кабинетного ученого и высокопоставленного петербургского сановника, говорить от лица народа в письмах к Александру III. Обер-прокурор Синода всегда упирал на свои московские корни, что на языке эпохи означало причастность к традиционным национальным ценностям, в ряду которых православие стояло на первом месте. Генерал А. А. Киреев, один из лидеров панславистского движения, записал в своем дневнике в 1877 г. буквально накануне русско-турецкой войны, за развязывание которой он агитировал столь же страстно, как и Победоносцев: «Странное, благотворное впечатление производит Москва даже на людей, не имеющих никакого славянского закала», а позднее, когда император принял наконец решение об объявлении войны в защиту единоверных славян, петербургский генерал восторженно записал: «Государь просто молодец! пишет и говорит как настоящий кровный русский, москвитянин, московск<ий> „помещик“»⁸. Царь — к радости панславистски настроенных консерваторов — обнаруживает «московский» взгляд на вещи, т. е. делает шаг (если вернуться к сценарию Победоносцева) к «православию» и «народности».

По-видимому, об этом комплексе настроений шла речь в письме Победоносцева к архиепископу Амвросию, отправленному из Петербурга 29

апреля 1881 г., в день выхода манифеста Александра III: «Без сомнения — прочитали уже в Москве манифест. Думаю, что в Москве порадуются. А здесь — как мне за него достается! „Отверзаше на мя уста своя“». В манифесте прорвались наружу «московские» убеждения, та «старая вера», в духе которой Победоносцев методично воспитывал будущего Александра III».

Уже в 1860-е гг. вокруг наследника формировалась «русская», «московская» оппозиция высочайшему двору, вдохновителем которой был Победоносцев, пожинавший плоды своих усилий много позднее, когда его воспитанник взшел на престол. А в годы правления Александра II будущий обер-прокурор Синода действовал чаще всего исподволь и, конечно, наталкивался на препятствия, о чем свидетельствует, в частности, решительный отказ императора, к которому цесаревич обратился за разрешением ехать на погребение митрополита. Уже после разговора с отцом Александр Александрович писал Победоносцеву:

Добрейший Константин Петрович, получив Ваше доброе письмо, за которое я Вам очень благодарен, я немедленно отправился в Зимний Дворец. Я, признаться сказать, сам уже хотел ехать в Москву, на похороны митрополита Филарета, и был уверен, что Государь пошлет меня, так как он сам ехать не мог <...> Вашего письма Государю не показывал и даже не говорил, что Вы мне писали, а просто просил от себя и спрашивал, не находит ли он это приличнее, чтобы я ехал туда. — Императрица тоже говорила об этом Государю и просила меня отпустить. — Но Государь отказал совершенно, говоря, что совершенно довольно Владимира и что он находит это вовсе unnecessary, чтобы я ехал <...> ничего не помогало ни мои просьбы, ни просьбы матери, которая говорила ему, что это было бы так хорошо, чтобы я ехал в Москву. — Государь еще раз сказал, что Владимира достаточно и что мне ехать совершенно лишнее <...> Я не знаю причины, почему Государь так упорно отказывал мне ехать в Москву, но уверен, что есть причины!»

Характерно, что последняя фраза, выражающая вроде бы уверенность автора письма, завершается и восклицательным и вопросительным знаками. За этой неопределенной интонацией угадывается чувство смятения, вызванное, по-видимому, не только сложными отношениями с отцом, но и непроясненностью самой проблемы, вставшей перед будущим императором. Недаром у него возникла потребность во встречах и беседах с Победоносцевым, в чем он прямо признавался в конце приведенного письма: «Есть много, о чем я желал бы с Вами поговорить».

Об одной (или даже не одной) из таких бесед, где обсуждались причины запретительного решения императора, Победоносцев сообщал Е. Ф. Тютчевой 28 февраля 1868 г., всего через три месяца после похорон митрополита.

Это письмо Победоносцева было вызвано впечатлениями от полученной им накануне книги Н. В. Сушкова «Записки о жизни и времени святителя Филарета, митрополита московского» (М., 1868). Победоносцев читал «Записки...», как он сообщал Тютчевой, «с большим любопытством», однако от конкретных и развернутых оценок уклонился. Судя по сдержанному тону письма, кое-что ему не понравилось в книге, что, вообще говоря, не удиви-

тельно: Победоносцев славился своим скептицизмом и умением находить изъяны в любом деле, а книга Сушкова давала к тому немало поводов. Недаром в духовной журналистике она была встречена прохладно. Но если обычно в письмах к Е. Ф. Тютчевой Победоносцев откровенно делился своими впечатлениями, особенно книжными, то в данном случае у него были веские основания промолчать. Во-первых, его адресат, племянница Н. В. Сушкова (точнее, племянница его жены, урожденной Д. И. Тютчевой), жившая в те годы у Сушковых, помогала в работе над книгой, и Победоносцев не хотел ее задеть. Во-вторых, он сам еще совсем недавно, в годы московской жизни, был вхож в дом Сушковых и чувствовал себя связанным дружескими отношениями с семьей.

И все же одно критическое суждение о «Записках...» — по следам своих бесед с наследником и, возможно, с его братом великим князем Владимиром Александровичем — Победоносцев высказал прямо, и это замечание может служить ценным комментарием к письму Александра Александровича об отказе императора отпустить его в Москву:

Сегодня я остановился на тех страницах, которые касаются истории с Павским и его лекциями, и подумал, что, может быть, лучше было бы коснуться слегка этой истории, или рассказывать ее во всей подробности, документально — потому что эта история — едва ли не самый крупный камень, который бросали в покойного митрополита его нелюбители, — и по рассказам Вел<ких> Князей я знаю, что эта история до последнего времени бросала на митрополита тень во мнении Государя¹⁰.

Как известно, Г. П. Павский был законоучителем Александра II, в то время еще наследника престола: «...эту должность он должен был оставить в 1835 г., всего больше под давлением Филарета, находившего его богословские взгляды весьма погрешительными»¹¹. После смерти Филарета в печать стали просачиваться документы, касавшиеся этой истории и компрометиовавшие митрополита в глазах многих. В частности были опубликованы адресованные В. А. Жуковскому письма Павского, где тот опровергал обвинения в уклонении от православия¹². Будучи учеником Жуковского, симпатизировавшего, по всей видимости, Павскому, Александр II мог именно от своего наставника знать об этой истории, которая в «Записках...» Сушкова действительно освещалась бегло и тенденциозно: вопрос скорее затемнялся панегирическим тоном и рождал сомнения в правоте Филарета.

Победоносцев отлично понимал, что этим тоном Сушков поставил себя под удар. И вместе с тем многое в позиции автора «Записок...» всерьез привлекало Победоносцева. Недаром, завершая письмо к Тютчевой, после замечания об истории с Павским, он счел нужным еще раз подчеркнуть: «Впрочем, это все мимоходом, и книгу эту я поглощаю с живейшим интересом. Большое спасибо за нее Николаю Васильевичу!»¹³

Что же могло сблизать столь разных людей, как монашески замкнутый, блестяще образованный Победоносцев, юрист суховатого склада ума, которого в 1860-е гг. современники часто сравнивали с М. М. Сперанским, и

восторженный светский говорун Сушков, за которым держалась репутация человека недалекого? С одной стороны, «безочарованный скептик» и «воплощенная отвлеченность»²⁰, с другой — экзальтированный поклонник митрополита московского?

Сушков положил в основу «Записок...» собственные воспоминания и некоторые документы из своего архива, а также собрал «предания» — устные рассказы и анекдоты о Филарете, нарисовав образ величественный и вместе с тем домашний, призванный и поражать и трогать. Однако при всей внешней безыскусности «исторической повести» (так Сушков сам определял жанр книги), на ее страницах как бы случайно выстраивалась такая модель взаимоотношений церкви со светской властью, иерарха с императором, которую трудно считать вполне соответствующей официальной версии. Как это ни парадоксально для будущего обер-прокурора Синода, чувство солидарности могло объясняться близкой или сходной концепцией духовной власти, рядом с которой мирская — даже царская — невольно сознает свою слабость.

В «Записках...» Сушкова многократно отрабатывается одна и та же сюжетная схема: митрополит московский, «непоколебимый воин православной церкви», находит мудрое решение запутанного или почти неразрешимого вопроса, на который не может правильно ответить никто, ни духовное лицо, ни светское; тем самым он дает власти — и прежде всего императору — «урок исторический, догматический, политический, урок, согласованный и с уставами церковными, и с государственными законоположениями, т. е. и с каноническими правилами и со сводом законов»²¹. При этом в отношениях со светской властью «святой старец» демонстрирует «неустранимую искренность».

Так, Сушков подробно рассказывает историю, как Филарет оказался единственным человеком в России, решившимся прямо сказать о необходимости ограничить царствующий дом в церковном праздновании высокочерезвычайных дней:

...общее мнение давно сетовало на собственно так называемые табельные дни — дни рождений и именин в царском родстве <...> Никто не решился предложить об отнесении празднования этих дней к ближайшим воскресным дням. Подобное предложение казалось *неделикатным*, неприличным. Наш митрополит, однако, представил Синоду свои по этому предмету мысли. Синод не мог ни отвергнуть или опровергнуть его мнение, ни согласиться с ним, т. к. это, повторяю, было *неделикатно*. Оно дошло, однако, до высочайшего сведения и принято <...>²².

В другом месте «Записок...» в опровержение сыпавшихся на Филарета обвинений в сервиллизме Сушков возмущенно писал: «...это говорили о человеке, который не согласился освятить Московские Триумфальные ворота»²³, а затем на полях корректурного экземпляра книги эту фразу продолжил: «...это говорили о человеке <...> который, сказав „благо и благословение царю покровителю Олтаря“, не усомнился досказать: „но не боится Олтарь падения и без покровительства“»²⁴.

Вспоминая о своих личных встречах с обер-прокурором Синода графом Н. А. Протасовым, столкновения которого с Филаретом были фактом общеизвестным (ср. язвительное замечание в воспоминаниях С. М. Соловьева: «Филарет должен был перестать ездить в Петербург для присутствия в св. Синоде, где шпоры обер-прокурора, гусарского офицера, графа Протасова, зацеплялись за его рясу»²³), Сушков рисовал смиренного обер-прокурора, нуждающегося в наставлениях «святого отца» и даже готового явиться к митрополиту на поклон:

Протасов «приезжал в Москву собственно для того, чтобы узнать в том или в другом случае его <Филарета.— О. М.> мнение <...> Так — в предпоследней, помнится, его поездке в Москву, он сказал мне, что для того только и приехал, чтобы повидаться с нашим учителем. „Ведь мы,— прибавил граф,— живем с ним дружно. Не сомневаетесь? — Нисколько.— Я вам скажу откровенно: все думают, что его удаляют от Синода; напротив, мы беспрестанно обращаемся к нему за советами. <...> Случаются иногда дела почти неразрешимые, возникают обстоятельства сомнительные, поднимаются вопросы щекотливые; мы думаем, думаем — и ничего не придумаем; вот я <...> сберу все бумаги, нужные к разрешению задачи, запечатаю, надпишу 'в собственные руки' — и прав!.. Святой отец всё обсудит, обделает и скореехонько мне возвратит. Наша частная переписка остается в тайне, без следов канцелярских. Государь удовлетворен. Синоду и обер-прокурору честь и слава, а он доволен, что направил нас, не допустил до ошибки <...>»²⁴.

Митрополит здесь наделен чертами сказочного героя, и благочестие сохранившего, и царю угодившего: своего рода магический помощник, выручающий из беды незадачливого обер-прокурора. Сказочный ореол окружает Филарета и во множестве других свидетельств старших и младших современников, которые, подобно Сушкову, в изобилии донесли до нас истории о столкновениях, трениях и разного толка недоразумениях, возникавших между московским архипастырем и светской властью — властью Синода и даже самого императора.

Мифологизированный облик митрополита московского, культивировавшийся в консервативных кругах 1870—1880-х гг., вступал в явное противоречие с той комической фигурой Филарета — прислужника власти, защитника телесных наказаний, которая стала общим местом в леворадикальной прессе тех лет. Широко эксплуатирувавшийся в охранительной печати мотив близости святителя к народу смотрелся особенно выразительно в соседстве с тем портретом адвоката розги, который рисовал в 1850—1860-е гг. А. И. Герцен. Это «раздвоение» Филарета московского, параллельное бытование полярных его ипостасей, благостной и карикатурной (со своим кругом сюжетов и устойчивых мотивов каждая) свидетельствует о том, насколько важный для эпохи круг проблем способна была актуализовать эта фигура и насколько сложной она была в реальности.

Обращаясь к охранительной легенде о Филарете, мы полностью отвлечемся от вопроса о степени искажения реальных событий в подобных

рассказах и от поисков тех «прототипических» ситуаций, которые составили их фактическую основу (хотя сама по себе, эта задача огромного интереса). Нам важно понять, какие черты придавались Филарету консервативно настроенной частью общества, каким он предстал в преданиях и анекдотах, настолько широко обрабатывавшихся в устной передаче, что они толстым слоем отложился в мемуарной литературе, особенно в воспоминаниях москвичей.

Некоторые — может быть, наименее искушенные — мемуаристы прямо писали о невольном соперничестве московского святителя с монархом: «...сам император Николай Павлович долгое время в благопокорливом и смиренном иерархе <...> видел себе как бы соперника, так как в нем чувствовалась несокрушимая мощь воли», а «иноземные почитатели приписывали» Филарету «самое высокое и даже царственное происхождение»⁷. Столь рискованные параллели редко развивались напрямую, но вместе с тем намеки подобного рода носили достаточно прозрачный характер.

Рассказывая о коронации Александра II, А. Н. Муравьев вспоминал, какое впечатление произвел на него митрополит московский во время службы: «Отрадно было видеть его посреди Собора Архиреев, исполненных к нему уважением, как бы к природному своему Патриарху, хотя они и равны были ему по сану»⁸. Уподобление Филарета патриарху звучало отнюдь не нейтрально, учитывая, что патриарх был главою русской церкви до петровской реформы и что в результате упразднения патриаршей власти prerogatives ее были усвоены императору⁹.

Часто повторявшиеся еще при жизни Филарета реплики о его «всероссийском» значении и «всенародном признании» тоже имели далеко идущий смысл. В 1849 г., печатая автобиографию митрополита Platона в «Москвитянине», Погодин писал в редакционной заметке: «Имя Platона, как и имя Филарета, есть имя народное, всероссийское»¹⁰. Почти двадцать лет спустя ту же мысль, уже гораздо увереннее и обстоятельнее, развивал И. С. Аксаков. Сознывая, что причины популярности митрополита с большой исторической дистанции покажутся загадочными, во всяком случае потребуют разъяснений, он спешил сам выступить в роли историка. В отчете о праздновании 50-летней годовщины возведения Филарета в архиерейский сан Аксаков писал: «В лице Филарета кафедра Московской митрополии обрела вновь свое древнее всероссийское значение — не действием внешних условий, ибо она есть и остается епархиальною, но внутренним действием его личного авторитета. Такое всероссийское значение признается за ним всею Россией, — и не только Россией, но и всем православным миром, — и не только православным миром, но даже и иноверцами <...>»¹¹. Мысль о возрождении «древнего всероссийского значения» московского престола, по-видимому, также включает в себе намек на патриаршую власть. Кроме того, фигура Филарета предстает здесь эмблемой всей русской православной церкви, что также вводило митрополита в особое, рискованное поле ассоциаций: как бы оспаривались права официального главы русской церкви.

Сушков, избегавший прямого уподобления Филарета патриарху, не раз, однако, подчеркивал, что митрополит пастыреначальствовал «в столице патриархов», «на кафедре святых Петра, Алексия, Ионы, Филиппа». Настойчивее всего из ряда предшественников владыки он выделял тезку митрополита «Филарета благословенного, родоначальника царствующего дома Романовых»³⁷. Речь шла о патриархе Филарете (в миру Федоре) Романове, отце первого царя из династии Романовых Михаила. То обстоятельство, что Филарет Дроздов наследовал кафедру Филарета Романова, теснее связывало митрополита московского с царствующим домом (как бы на правах духовного родства) и усиливало мотив соперничества царской и духовной власти. Вместе с тем получалось, что священное призвание главы русской церкви само собой, в соответствии с исконной национально-моделью, возвращалось к местоблюстителю московской кафедры. Этот ореол неофициального главы русской церкви сообщался Филарету в силу популярности антисинодальных настроений в кругу московской оппозиционной интеллигенции, в частности духовной элиты, где, кстати, «Записки...» Сушкова читались и обсуждались еще до их появления в печати³⁸.

Напряжение в отношениях Филарета со царской властью и повышенное внимание московского общества к этой проблеме выразительно обозначаются приписываемыми митрополиту и получавшими широкое хождение в устной передаче язвительными выпадами в адрес императора или царствующего дома в целом.

Один из многочисленных примеров тому — датируемая 1865 г. запись в дневнике С. М. Сухотина, завсегдатая салона Сушковых, постоянного собеседника Е. Ф. Тютчевой, человека, хорошо знавшего и высоко ценившего Победоносцева (позднее, два-три года спустя, он с особым почтением отзывался о будущем обер-прокуроре Синода как проводнике «московских» взглядов при дворе): «Был вечером у преосвященного Леонида <Л. В. Краснопекова, vicария митрополита московского.— О. М.>. Он рассказал мне остроумное слово митрополита Филарета, который хлопотал о перемене на антиминсах слов: „с разрешения такого-то государя“ словами: „в царствование такого-то государя“. Когда преосвященный Леонид спросил, зачем вообще на антиминсах обозначать год царствования, то митрополит отвечал: „в символе веры сказано же ‘при понтийском Пилате’, а разве эти хуже?»³⁹. Эти слова характеризуют не только и не столько Филарета, который мог их вообще не произносить, но его окружение, прежде всего — vicария московского Леонида, на которого ссылается Сухотин и который был исключительно авторитетной фигурой в Москве.

Постоянный собеседник Сушкова, знакомый Победоносцева еще с 1864 г.⁴⁰, преосвященный Леонид фиксировал в своем дневнике многочисленные случаи противостояния Филарета и светской власти, с особым удовольствием записывая истории, связанные с прямой конфронтацией митрополита и императора. Так, перед посещением Москвы Александром II в августе 1864 г., в разгар восстания в Польше, Леонид записал: «...владыка

читал нам наизусть речь, приготовленную для встречи Государя, и при этом заметил, что в речи упомянет о поляках, чтобы показать, что Москва имеет свое мнение, и мнение твердое». Несколько дней спустя, довольный произведенным эффектом, особенно словами митрополита о том, что поляки «недостойны чести именоваться врагами», автор дневника отметил, что негодование Филарета объяснялось распространенным среди представителей высшей власти убеждением (подогревавшимся статьями зарубежной печати), будто «мнения общественного нет в России. Москва не представляет ничего, кроме направления правительства, которому вторит <...> Чтобы показать, что Москва имеет свое мнение и держится его, владыка употребил эти слова»³⁶.

«Общественное мнение России» отождествляется с позицией Москвы, а полноправным выразителем московского взгляда на политические события оказывается митрополит. Поскольку царь живет в Петербурге, ближе к правительству, чем к народу, то здесь намечается то же противопоставление царя народу и церкви, на которое намекал Победоносцев в письме к наследнику в 1867 г. Важно отметить, что та же цепочка тождеств (Россия = Москва = Филарет) могла «работать» и с обратным знаком: западническая позиция, ориентация на Европу, предполагала ироническое отношение к Москве, а недовольство Москвой с необходимостью влекло за собой критику Филарета. Приведу любопытную запись из дневника В. А. Мухомова, относящуюся к апрелю 1862 г.: «Утром был барон Модест Корф, возвратившийся из Москвы не с благоприятными впечатлениями. Он находит, что там на каждом шагу несообразности: Арбатские и Тверские ворота, а ворот нет, Кузнецкий мост, а моста нет. Властей также не оказывается: генерал-губернатор, гражданский губернатор, обер-полицеймейстер — не люди, а какие-то тени <...> Посещение самого митрополита не удовлетворило барона Корфа; кажется оба не хотели высказываться, оставались друг против друга на страже, и разговор таким образом между ними не имел ничего значительного»³⁷. Москва здесь — символ национального абсурда, митрополит — часть этого странного мира, который не хочет открывать чужому своего потаенного смысла («остается на страже»), причем слабо намечается противопоставление Филарета «властям», которых как будто и «не оказываются» в Москве.

В стане противников имя митрополита московского рождало ассоциации и другого рода: его сравнивали с папой римским. Подразумевалась готовность Филарета узурпировать некоторые prerogatives светской власти. Г. П. Павский, после того, как Филарету удалось добиться его смещения с должности законоучителя наследника, делился с В. А. Жуковским своими опасениями: «...надобно остерегаться, чтобы этот случай не дал большой власти нашим иерархам и чтоб они <...> не обратили себе в право надзирать над воспитанием и поведением царей, наследника, царских детей. У них все клонится к тому, чтобы власть свою простереть подалее, даже до тех пределов, куда простиралась власть пап»³⁸. Если Филарет обвинял Павского в

склонности к протестантизму, то Павский внешне отвечал как будто тем же, намекая на католические симпатии, однако в последнем случае речь шла не о вероучительных догматах, но о мирской стратегии: образ папы римского связывался с представлением о цезаропапизме, с наступлением на прерогативы царской власти.

Много позднее, уже в начале XX в., рисуя портрет Филарета в самых разоблачительных тонах, С. Уманец писал, фиксируя, кажется, не столько собственные впечатления, сколько утвердившуюся в либеральных кругах репутацию митрополита: «Филарет был своего рода маленьким римским папой, который на манер папы римского, самовольно и совершенно бесконтрольно распоряжался всеми церковными делами своего округа и держал московское духовенство, и высшее, и низшее, в железных тисках, ничуть не страшась Синода, который не смел поднять против него голоса». Далее, не углубляясь в детали и никак не аргументируя своих слов, мемуарист отмечал: Филарет «хотел вмешиваться и в светскую область», причем авторитет его был столь силен, что митрополита «не трогал и слушался даже такой всевластный государь, как Николай Павлович»³⁷. В этих поздних воспоминаниях сконцентрированы основные элементы «филаретовского мифа». Интересно, однако, что здесь нет обычных для либерального лагеря обвинений Филарета в сервиллизме, тогда как идущий от «правых» мотив соперничества с царем выражен довольно ясно. Следует, правда, отметить, что еще Герцен в «Былом и думах» не упустил этого мотива, но сделал вид, что отказывается его интерпретировать, подчеркивая тем самым мнимый характер борьбы: «Филарет представлял какого-то оппозиционного иерарха; во имя чего он делал оппозицию, я никогда не мог понять. Разве во имя своей личности <...> Народ его не любил и называл масоном <...> подчиненное ему духовенство трепетало его деспотизма. Может, именно по соперничеству они ненавидели друг друга с Николаем»³⁸.

Вообще говоря, культ Филарета развивался по двум направлениям: во-первых, ему приписывалось право «надзирать» за светской властью и ситуативно переадресовывались некоторые привилегии царского авторитета, и, во-вторых, в определенном кругу шла усиленная сакрализация митрополита, преподносившаяся как общенародная стихийная канонизация. Сушков, например, демонстративно называл Филарета в своей книге «святым старцем». В записи Сушкова известен и курьезный, но тем не менее бережно им донесенный до потомков сюжет о благочестивой даме, «восторженной слушательнице <...> поучений» митрополита, которая однажды сказала ему: «Ах, Владыко, какое будет счастье, когда явятся ваши мощи!»³⁹.

В реальности митрополит Филарет был фигурой крайне сложной, масштабной и для всего XIX века ключевой. Выученик митрополита Платона (П. Е. Левшина), он нес на себе отпечаток культуры XVIII века, того типа барочной образованности, против которой сам восстал в начале следующего столетия, избрав путь разрыва со светской культурой⁴⁰. Деятельный участник Библейского общества, сторонник перевода Писания на рус-

ский язык, автор «Катехизиса», по которому учились не только в духовной, но и в светской школе многие поколения русских людей, московский архипастырь, член Синода, выдающийся проповедник, обладавший редким даром слова и занявший особое место в духовной биографии Н. В. Гоголя, Н. С. Лескова, Ю. Ф. Самарина (не будем останавливаться на его хрестоматийно известном ответе на пушкинское стихотворение «Дар напрасный, дар случайный...»), наконец, редактор манифеста об освобождении крестьян, митрополит Филарет превратился к концу жизни в фигуру едва ли не символическую. Замечательное свидетельство на этот счет оставил младший современник Филарета Ф. А. Гиляров: «Когда умер Филарет <...> имя „Филарет“ уже давно утратило собственное значение и обратилось в нарицательное; а потому иные простодушно и спрашивали: А кто теперь будет у нас *Филаретом?*». Показателен и ряд имен, выстроенных Л. Н. Толстым, объяснявшим в 1874 г. в письме к А. А. Толстой свои педагогические увлечения: «Я хочу образования для народа только для того, чтобы спасти <...> тонущих там Пушкиных, Остроградских, Филаретов, Ломоносовых».

В разные эпохи и в разных контекстах фигура Филарета актуализовалась по-новому — настолько значимой и многогранной была его деятельность в целом. Начиная с 1860-х гг. он приковывал к себе общественное внимание по многим причинам: и потому что светская, прежде всего дворянская, культура теснилась духовной и шла на вынужденное сближение с последней (что было отчасти связано с напором разночинца, который рекрутировался в первую очередь из духовного сословия: здесь равно выразительно и происхождение Чернышевского, и происхождение Победоносцева, чей дедушка был священник), и потому что рождалась потребность в обновлении языка литературы, в создании общего с народом культурного фонда, и церковное красноречие мыслилось как один из ресурсов этого процесса.

Среди прочего, может быть, самым важным было то обстоятельство, что в результате реформ 1860-х гг. пошатнулись основы абсолютистской государственности и вопрос об отношениях церкви и государства стал перед обществом с особой, еще не испытанной остротой. Этот вопрос превратился в поле для историсофских видений и политических построений. Одним из самых ярких примеров тому служат «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, где, начиная с «неуместного собрания» в келье старца Зосимы и вплоть до «поэмки» Ивана Карамазова «Великий инквизитор», этот вопрос обсуждается на самой высокой ноте: «Правда, — усмехнулся старец, — теперь общество христианское пока еще само не готово и стоит лишь на семи праведниках; но так как они не оскудевают, то пребывает все же неизбежно, в ожидании своего полного преобразования из общества как союза почти еще языческого, во единую вселенскую и владычествующую церковь. Сие и буди, буди, хотя бы и в конце веков, ибо лишь сему предназначено совершиться!»⁴. Церковь поглотит государство и заместит его — в это как в далекую перспективу верил не только Достоевский.

Что же касалось ближайших политических прогнозов и надежд, то на гребне реформ 1860-х гг. для церкви, казалось, открывалась перспектива обретения независимости от государства (кстати, напомним, что действие «Братьев Карамазовых» отнесено как раз к 1860-м гг.), и фигура самого авторитетного православного иерарха приобретала в этой ситуации особую, двоящуюся, роль: с ним связывались как антисинодальные упования, так и мечта о симфонии Божьего и Кесарева. Однако даже в последнем случае, когда Филарет московский, «белый клубок с жандармскими аксельбантами» (А. И. Герцен), олицетворял союз самодержавия и церкви, сильная охранительная функция приписывалась ему, а не самодержцу. Так, архиепископ Леонид в 1864 г. записал слова о Филарете А. П. Толстого, отставного обер-прокурора Синода, в свое время противника митрополита московского⁴³: «...владыка наш — последняя плотина: подними ее, воды хлынут, заревут и все потопят»⁴⁴. Близиких взглядов придерживался Победоносцев, в годы правления которого «канонизация» Филарета стала делом едва ли не государственной политики.

В истории полемики с этой политикой особое место принадлежит Н. С. Лескову — одному из самых темпераментных противников складывавшегося вокруг митрополита культа. Разоблачению благостной легенды об архипастыре писатель посвятил немало усилий. Его статья, написанная к празднованию столетия Филарета в 1883 г., стала бы одним из самых скандальных событий юбилея, если бы ее удалось тогда напечатать⁴⁵. И все же с именем Лескова связан действительно разгоревшийся в дни юбилея скандал, вызванный крайне резкой статьей «Нового времени» о Филарете, написанной киевским профессором богословия Ф. А. Терновским и полученной газетой при посредничестве Лескова. Причем участие писателя в этом деле, видимо, не составляло тайны. Спустя почти два года после юбилея Лесков обращался к И. С. Аксакову: «Со дня памяти митрополита Филарета Дроздова Вы лишили меня „Руси“. Гнев оный ощущаю. Филарета же чтить не могу»⁴⁶.

Лесков превратил московского владыку в комического персонажа целого ряда своих произведений. Приведу фрагмент из очерков «Мелочи архиерейской жизни», где, кстати, Филарет появляется так часто (то прямо названный по имени, то инкогнито), что кажется едва ли не главным героем очерков. Этот фрагмент выдержан поначалу, вроде бы, в нейтральной интонации:

Известно, что на надгробии митрополита Филарета выставлено «св.» или «свят.» — это в сокращении должно выражать «святитель», но <...> большинством это неудачное сокращение привносится за сокращение слова «святой». Для других же, каковы, например, наши спириты, почти повсеместно чувствующие митрополита Филарета Дроздова, — неловкость в сокращении здесь признается за «знак воли божией», которая таким проявлением предупреждает замедляющуюся канонизацию покойного⁴⁷.

Завершаются эти, вроде бы, простодушные заметки язвительной иронией, адресованной отнюдь не только Филарету. Культ митрополита писатель связывал не с истинным христианством (как он его понимал в те годы), но с византизмом:

Впрочем, сильное распространение в последние годы Св. Писания, обратившее внимание простонародья от людей, о которых им много вытолкувано, прямо ко Христу, — о котором они до сих пор были только слегка наслышаны, — до того сильно изменило религиозное настроение русских умов, что в спорах о канонизации новых святых замечается гораздо менее страстности».

Именно потому, что образ митрополита был связан для Лескова с базовыми компонентами государственной мифологии, легенда о Филарете воссоздана на страницах его произведений едва ли в полном объеме, и почти все тематические блоки этой легенды обыграны в трагестивном ключе. Так, мотив противостояния митрополита и светской власти, реализуемый Лесковым особенно настойчиво, не менее настойчиво снижается под его пером, приобретая несколько театрализованный, если не балаганный характер: то слабый тщедушный московский владыка доводит только что прибывшего из Петербурга «крепкого и непокладистого» полицейского генерала до нервного истощения и паралича воли (от «святительной гонки» генерал «ослабел и обмелел», и страх его перерос в иррациональный ужас), то в очерках «Борьба за преобладание» (заглавие полисеманлично, среди прочего подразумевалась «борьба» между светской и духовной властью) митрополит оказывается «каверзливее» самого каверзливому приказного, то Филарет изводит молодую светскую даму деланным равнодушием, «тихим голосом и угасшим взглядом», и, лишь задетый за самолюбие, говорит «звучным, сильным и полным голосом» и вырастает, «как выдвигной великан в цирке»¹. Комический эффект всегда построен на том, что митрополит внезапно сбрасывает маску «всеблаженного и вседовольного» и предстает мелким честолюбцем и мстительным интриганом.

Дезавуируя легенду об оппозиционности митрополита и о его «всенародном авторитете», писатель комически утрировал оба мотива, доведя их почти до абсурда: рассказывая о временах, когда митрополит находился в опале у Николая I, Лесков с деланным простодушием утверждал, что уже тогда «прозорливым умам казалось кстати поприсмотреть за митрополитом Филаретом, — как бы он, при окружавшем его народном уважении, не воспользовался этим и не „воздвиг чего-нибудь через церковь“»².

Правда десятилетием ранее, в самом начале 1870-х гг. Лесков стоял на других позициях, отдав тогда дань благодостной легенде о Филарете. В рассказе «Очарованный странник» (1873) он ввел вставной эпизод, где митрополит московский предстает своего рода «чудесным помощником», наделенным почти магическими функциями: лишь он оказывается способным принять смелое, почти невозможное (рискованное с канонической точки зрения), но единственно справедливое решение. Этот эпизод удивительным образом напоминает «Записки...» Сушкова — тот образ Филарета, который встает со страниц его книги. Любопытно, что в лесковском рассказе митрополит нарисован, в соответствии с легендой, таким же домашним и почти святым иерархом, как появляющийся в том же эпизоде «Очарованного странника» Сергей Радонежский: здесь Лесков обыгрывал — точнее,

разыгрывал в лицах — закрепившийся за Филаретом титул «наместника преподобного Сергия»³¹. Показательно, что этот сюжет о Филарете вложен в уста главного героя повести, человека из низкой среды, бывшего крепостного крестьянина, что также должно было подтверждать народную любовь к митрополиту.

Относительно позиции Лескова в «Очарованном страннике» и его оценки митрополита не приходится особенно сомневаться: в 1870-е гг. он без тени иронии писал в своих статьях о беспредельной «любви, доверии и благоговении» народа к Филарету³². Однако менее чем через десятилетие писатель рисовал Филарета в очерках «Мелочи архиерейской жизни» и «Борьба за преобладание» коварным, хитрым, тщеславным церковным чиновником, проникнутым тем духом «византийского этикета», который воздвигает непреодолимый барьер между церковью и народом: «мертвящая пышность наших архиереев <...> не создала им народного почтения»³³. Публицистика Лескова последних лет жизни — последовательная попытка «деканонизировать» Филарета, причем атрибуты его сана выглядят не более чем театральным реквизитом, а внешний облик — «нарочитым» маскарадом.

Как видно, московский святитель оказался фигурой настолько значимой, что изменение отношения к нему маркировало общую идеологическую эволюцию Лескова. Показательно однако, что, рисуя Филарета под новым знаком, поменяв плюс на минус, писатель сохранил за ним устойчивый набор атрибутов и даже магические функции: «Ведь это не какой-нибудь простой митрополит, а Филарет: он тайны знает», «дарования и способы имеет»³⁴.

С известной долей условности можно сказать, что в корпусе текстов зрелого Лескова Филарет выступал в функции фольклорного персонажа, кочующего из произведения в произведение, но узнаваемого, функционально тождественного. Меняется жанр, обстановка, время действия, но место действия и набор функций персонажа остаются константными: события всегда приурочены к Москве и московским реалиям, и всегда — то слабее, то настойчивее — древняя благочестивая столица противопоставляется Петербургу, а Филарет интерпретируется то ли как территориальное божество, то ли как местная святыня.

Здесь Лесков полностью следовал устной традиции, запечатленной главным образом в воспоминаниях и переписке, где Филарет обычно предстает как известная московская достопримечательность: «Приехать в Москву и не быть у митрополита Филарета казалось странным <...>»³⁵. Даже фиксируя широкий спектр мнений о Филарете в московском обществе («от беспредельного уважения и благоговейного преклонения до глубокого страха, недоверия, даже ненависти»), мемуарист признавал исключительное положение Филарета: «То была, бесспорно, крупная личность, с течением времени завоевавшая себе в Москве значение чего-то похожего на святыню, на священный палладиум»³⁶. В огромном некрологе Филарета Иван Аксаков писал о нем как о «неотъемлемом историческом достоянии Москвы», «ее живой стихии»³⁷.

В конце жизни Филарет не ездил в Петербург на заседания Синода (членом которого он был по чину), и его «московское сидение» воспринималось как часть оппозиционной тактики. П. Бартевев вспоминал крылатую фразу митрополита: «Ведь Петербург не глядит на Россию прямо»⁴⁰. По свидетельству Сушкова, Филарет называл Петербург «немецким городом», «новым в церковной жизни». В том же некрологе Аксаков писал о Москве как эмблеме всего «русского церковного мира», а о Филарете как о последней фигуре в русской истории, признанной всем народом («убыло последнее народное имя») и способной консолидировать нацию. Оппозиция *Москва-Петербург* в этом контексте сливалась с противопоставлением православия (русскости) и безверия (немецщины), выступая в качестве дополнительного обоснования филаретовского недовольства светской властью.

Хотя Сушков протестовал против прямолинейных попыток делать из Филарета оппозиционера, тем более «республиканца», но характер сушковских предостережений свидетельствует о том, насколько он сам был далек от сглаживания углов: «В долголетней и многоплодной жизни митрополита московского Филарета немало забот и огорчений наводила ему излишняя и неразумная ревность об его славе непризванных и преждевременных ценителей Архипастыря. Так, иной или иная, пленясь каким-нибудь изречением проповедника, но не поняв точного его смысла, передает мудрое слово по своему, и молва возвращает ему его духовное назидание в виде светского остроумия; его мирное соболезнование о какой-нибудь обмолвке правительственной — в виде выходки республиканца <...>»⁴¹.

«Мирные соболезнования против обмолвки правительственной» вполне «немирно» собраны и обстоятельно изложены в книге Сушкова. Он привел множество примеров ошибок, слабости, греховности, почти кощунственного невежества светской власти, не исключая и царской, которую всегда, во всех рассказанных в «Записках...» историях, убедительно вразумляет митрополит московский — «святой старец», «муж христианских подвигов», «светило наших дней»⁴². Позиция Филарета интерпретировалась как обращенный к заблудившейся мирской власти «ответ церкви», «ответ преемника апостолов».

За этой трактовкой Филарета стоял близкий Победоносцеву дух агрессивного воцерковления. Именно не религиозностью, но воцерковлением как программой жизни многое объясняется в личности знаменитого обер-прокурора Синода.

И в молодости, и в зрелые годы только в церкви он и находил истинную жизнь — эта позиция всегда оставалась неизменной. В начале 1870-х гг. Победоносцев писал Е. Ф. Тютчевой: «Все запылало пошлостью — слава Богу, кроме церкви, которая стоит еще ковчегом спасения, вдохновения и поэзии. Ужели и до этого ковчега доберутся? Тогда уже некуда будет и деваться на белом свете»⁴³. Своего рода церковный эскапизм с юности был идеалом Победоносцева. Еще в 1864 г. он разворачивал перед старшей сестрой Е. Ф. Тютчевой, Анной Федоровной идиллическую картину: «Я мог позабыться и пожить органическою жизнью простого человека <...>

Для того, чтобы так пожить и так забытья, лучше нет места как русский монастырь или русская деревня, — а в той деревне, куда я попал <...> возле меня был Собор Смоленский — лучший из всех храмов, какие только я знаю. Поживши так целый месяц, я чувствую, что на душе стало тихо <...>»⁶⁴. До женитьбы будущий обер-прокурор Синода думал о пострижении в монашество⁶⁵, на Страстную неделю он всегда «сбегал» из Петербурга в монастырь, знанием богослужебного круга Победоносцев поражал самых искушенных своих собеседников.

Пафос воцерковления из программы собственной жизни превращался постепенно в государственную стратегию. Самый яркий тому пример — замысел всероссийского церковного образования, разветвленная система церковно-приходских школ, заслуга создания которой принадлежит Победоносцеву, опиравшемуся между прочим на суждения специально разрабатывавшего этот вопрос митрополита Филарета. Обер-прокурор Синода поставил перед собой задачу перехватить инициативу у министерства просвещения — проводника западнического, либерального типа образования, поскольку мечтал вернуть народ к подлинным, православным истокам национальной культуры.

«Православие» и «народность», как мы лишний раз можем убедиться, предстают в нерасчленном единстве и оказываются в центре политической программы Победоносцева, тогда как «самодержавие» обсуждается скупно и крайне сдержанно. В политическом манифесте Победоносцева — в его главной книге, «Московском сборнике», вышедшем в 1891 г., но составленном из статей предыдущих лет — обнаруживаются считанные упоминания об институте самодержавия. Победоносцев много и подробно писал здесь о церкви, народе и государстве — эти три понятия все время находятся в центре его внимания, но тема единовластия монарха как будто бы вообще не занимает автора «Московского сборника» — наставника двух последних русских царей, прославившегося фанатичной защитой режима. Даже в открывающей «Московский сборник» программной статье «Церковь и государство», где обосновывается преимущество системы государственной церкви над любой другой, официальный глава русской церкви не упоминает ни разу.

Эта редукция темы самодержавной власти закономерно вытекала из внутренней парадоксальности уваровской триады, в рамках которой революционный по сути принцип народности, неотделимый от освободительных и либеральных идей XIX в., сочетался с защитой самодержавия и церкви⁶⁶. Внутреннее напряжение между составляющими уваровской формулы к концу века достигло апогея: эпоха «великих реформ» пошатнула основы абсолютистской государственности, в целях охранения режима надо было искать более прочную опору: православие и народ казались подлинно незыблемыми ценностями. В некоторых кругах — прежде всего в тех, что возводили свой генезис к классическому славянофильству, но на деле далеко от него отошли — воцерковление культуры и всего строя жизни становилось и политическим лозунгом (К. П. Победоносцев) и литературной стратегией (К. Н. Леонтьев).

1860—70-е гг. были временем подготовки так и не осуществленной в полной мере церковной реформы, и систематические нападки Ивана Аксакова на синодальное управление, как и обсуждение ряда других вопросов церковной жизни (введение выборного начала в духовную иерархию, преобразование приходов, уравнивание в правах белого и черного духовенства), воспринимались как попытки будировать реформу. Церковь, униженная государством, лишенная внутренней независимости, павшая «во мнении народном» («понятие *церкви*, — писал Аксаков, — подменено понятием *ведомства*»⁴⁷), не могла в полной мере осуществлять свои задачи. Если она еще сохранила способность к духовному окормлению народа, к осуществлению пастырского призвания, — то лишь в силу неисчерпаемых — мистических — внутренних ресурсов. В этом контексте образ Филарета — независимого, смелого, умного иерарха — олицетворял собой прежде всего идею самостоятельной, не униженной государством церкви.

Если для Аксакова система государственной церкви приводит к тому, что между царем, с одной стороны, народом и церковью, с другой — встает бюрократический аппарат, государственная машина, в которую с полным основанием включается и Синод (и Аксаков делает в итоге вывод о необходимости упразднения Синода), то Победоносцев, разделяя всю эту цепочку рассуждений, искал терапевтическое решение проблемы: во-первых, мечтал о поддержании церковной жизни без ее обновления, без ломки сложившейся структуры, во-вторых, озабочен был тем, чтобы в обыденную жизнь вернуть церковное начало как извечно сопутствовавшее народу и сформировавшее национальную культуру, и наконец, пытался нормировать светскую жизнь церковными законами. Как ни парадоксально, Победоносцев, подобно Аксакову, именно в фигуре Филарета московского видел жизненное подтверждение своих взглядов, столь расходившихся в итоге с аксаковскими.

Для Победоносцева Филарет не символ реформы и возрождения синодального управления, но свидетельство мирского, государственного потенциала русской церкви, ее способности исподволь подчинить себе светскую власть. Филарету удавалось, ничего по сути не меняя, преодолевать ту двойственность Божия и Кесарева, которую столь болезненно переживал сам Победоносцев. Этого было достаточно, чтобы видеть в митрополите фигуру ключевую и методично следовать его «рецептам». Не только в учреждении церковно-приходских школ, но и во многом другом — и в преследованиях старообрядцев, и в возобновлении местных архиерейских соборов, и в ограничении выборного начала в духовном управлении, — Победоносцев искал и находил оправдание в проповедях и «мнениях» Филарета, которого постоянно читал и перечитывал, обнаруживая «сокровища ума, знания и опыта»⁴⁸.

В 1877 г. Победоносцев рекомендовал Е. Ф. Тютчевой воспоминания о Филарете епископа Никодима: «Многое тут будет вам по мысли»⁴⁹. Среди множества выразительных сюжетов, посвященных борьбе обер-прокурора Синода графа Протасова с Филаретом, приведены любопытные слова митрополита, которые скорее всего и привлекли особое внимание Победо-

носцева — они читаются как его собственные, победоносцевские сетования: «Кажется, уже и мы живем в предместьях Вавилона, если не в нем самом. Как мало примечают знамения Всевышнего Промысла, противодействующие и полагаемые во обличение неправодействия! Куда идут? чего хотят? Не жалеем, что сокращают и отнимают вовсе власть: видно, на то есть воля Божия — за наши грехи. Но жаль, что терпит общее благо. Всё только портят, а не усовершенствуют». В борьбе с этой «порчей», с наступлением светской власти на духовную Победоносцев и видел свою задачу. «Рецепты» митрополита московского перерастали в программу победоносцевского консервативного курса, перспектива воцерковления общества казалась ему единственной возможностью сохранить стабильность режима.

За этой программой воцерковления чувствуется та горечь разочарования в светской власти, которую уже в 1860-е гг. в консервативных кругах не всегда считали нужным скрывать.

Хотя у идеи народности всегда обнаруживается до известной степени завуалированный книжный генезис и даже в поздних ее модификациях, в победоносцевском варианте, просматривается едва ли не тотальная зависимость от западноевропейской философской мысли, включая позитивистскую (болезненно, вполне по-декадентски выставляемая напоказ и вместе с тем камуфлируемая зависимость), — субъективно, в самосознании носителей и выразителей национальной идеи, интеллектуальные импульсы кажутся малозначительными и оттесняются перед лицом величественных исторических реалий. На первый план выдвигается увиденный в прошлом высокий образец, который кажется залогом близости к жизни, а не к кабинетным выдуманным концепциям. В этой роли для Победоносцева — как и для многих носителей патриотической идеи в конце прошлого века — выступал Филарет московский.

Для Победоносцева мифологизированная фигура Филарета оказалась особенно значима, может быть, потому, что обер-прокурор Синода был политиком без идеологии, хотя он всегда жил в мире идей. Не зря его постоянно обвиняли в скептицизме, нигилизме, неспособности к творчеству. В роли идеологии у него выступали мифологические модели, понятные тому самому «народу», к которому он всегда апеллировал. Эти модели могли плохо сочетаться друг с другом — как в самом деле плохо согласовывалась апология «московской веры» с последовательной приверженностью Победоносцева петровским реформам и петровской государственности, но сохранение этих моделей, пусть даже конфликтное соседство обеспечивало стабильность общества. При катастрофизме мышления, при ощущении надвигающегося апокалипсиса — это настроение эпохи в высшей степени было свойственно Победоносцеву — за стабильность он готов был заплатить любую цену.

Примечания

- ¹ Ю. М. Лотман. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1993. Т. III. С. 137.
- ² К. П. Победоносцев и его корреспонденты. Письма и записки. Т. 1. Полумом 2. С. 1004—1005. Исправлено по автографу: ОР РГБ, ф. 230, карт. 4405, ед. хр. 1/3.
- ³ Особенно показательна в этом смысле его переписка с наследником Александром Александровичем, почти полностью изданная.
- ⁴ ОР РГБ, ф. 230, карт. 4405, ед. хр. 1/3, л. 13 об.
- ⁵ Манифест 29 апреля 1881 г. Черновик манифеста. — Там же, карт. 4390, ед. хр. 50.
- ⁶ Беловая редакция манифеста. — Там же, карт. 4389, ед. хр. 4.
- ⁷ Несколько выразительное событие было выбрано Победоносцевым для «урока» наследнику, свидетельствуют воспоминания даже самых далеких от желания канонизировать Филарета современников, писавших что его похороны в самом деле получили характер общенародной манифестации: «Я находился на Тверской, где была вся Москва в ожидании прохода печальной процессии из митрополичьего дома в Чудов монастырь в Кремле. Еще ничего не видя, можно было догадаться о выходе его с места по пробежавшему в сплошной народной массе движению, словно от электрического тока. Какой-то стихийный гул сопровождал колесницу с гробом, становясь постепенно ясней и сильней, по мере приближения ее к месту, где я находился, и, когда наконец шествие поравнялось со мной, гул этот превратился в какой-то стон, прерываемый криками раздавленных. Устоять на месте не было возможности, не рискуя жизнью» (*Аматольи Егоров* [Конспаров]. Страницы из прожитого. Одесса, 1913. Т. 1. С. 123). Почтителям Филарета оставили куда более благозвучную картину его погребения, также фиксирующую стечение молящихся толп: «Не только все улицы, но все крыши были унизаны народом, как бы стаею голубей, слетевшихся для духовной пищи <...>» ([*А. Н. Мухоморов*.] Автор «Путешествия по святым местам». Впечатления кончины и погребения митрополита Московского Филарета // Православное обозрение. 1868. № 1. С. 5).
- ⁸ *Георгий Флоровский*. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991. С. 411.
- ⁹ Показательно, что свои статьи в периодике Победоносцев часто подписывал псевдонимом «московский старовер».
- ¹⁰ *Б. Н. Чичерин*. Воспоминания. Земство и Московская дума. М., 1934. С. 103.
- ¹¹ ОР РГБ, ф. 230, карт. 4408, ед. хр. 11, л. 4 об.—5.
- ¹² *А. А. Киреев*. Дневник. — Там же, ф. 126, карт. 7, л. 40, 48.
- ¹³ Там же, ф. 230, карт. 9804, ед. хр. 3, л. 24.
- ¹⁴ После внезапной кончины наследника Николая Александровича, умного и одаренного первенца Александра II, на которого волагались большие надежды многими, в частности близко его знавшим Победоносцевым, будущей обер-прокурор Синода сосредоточил все усилия на Александре Александровиче, способности которого ценя невысоко и в диалоге с которым методично повторял одни эти же доводы и формулы.
- ¹⁵ К. П. Победоносцев и его корреспонденты. Письма и записки. Т. 1. Полумом 2. С. 1005—1006 (исправлено по автографу — ОР РГБ, ф. 230, карт. 4405, ед. хр. 1/3, л. 11—12). Существовало мнение, что причиной отсутствия Александра II на погребении митрополита была боязнь покушения. Со слов князя П. А. Вяземского об этом писал П. Бартеев: «...по донесению шефа жандармов, графа П. А. Шувалова, о трудности устроить в Москве надежную охрану (это был год покушения Березовского)», в царском семействе решено было, что на похороны в Москву поедет только великий князь Влади-

мир Александрович (П. Бартенев). Воспоминание о митрополите Филарете // Русский архив. 1907. № 12. С. 562).

¹⁶ ОР РГБ, ф. 230, карт. 4408, ед. хр. 3, л. 4—4 об.

¹⁷ Георгий Флоровский. Указ. соч. С. 196.

¹⁸ Переписка В. А. Жуковского с законоучителем покойного государя протоиереем Г. П. Павским // Русский архив. 1887. № 7. Вокруг обвинений Г. П. Павского в отступлении от православных догматов вскоре после появления книги Н. В. Сушкова разгорелась бурная полемика, свидетельствующая об остроте связанных с этим эпизодом проблем, далеко выходящих за рамки догматических (см. апологетическую по отношению к Филарету редакционную заметку П. И. Бартевева, предваряющую публикацию писем Павского к Жуковскому — Русский архив. 1887. № 7. С. 310; возможно, заметка была ответом на ревуку критику поведения Филарета в истории с Павским в статье Н. И. Барсова «Протоиерей Герасим Петрович Павский» — Русская старина. 1880. № 1—4).

¹⁹ ОР РГБ, ф. 230, карт. 4408, ед. хр. 3, л. 4 об.

²⁰ Георгий Флоровский. Указ. соч. С. 411.

²¹ Н. В. Сушков. Записки о жизни и времени святителя Филарета, митрополита московского. М., 1868. Цитируется фрагмент, написанный на отдельном листке и вклеенный в корректурный экземпляр книги, хранящийся в фонде Сушкова в ОР РГБ (ф. 297, карт. 2, ед. хр. 7, л. 52). Следует отметить, что в многочисленных рукописных вставках, обнаруженных в этом экземпляре «Записок...», мотив оппозиционности Филарета по отношению к царской власти разработан настойчивее и смелее, чем в печатном тексте. Иная, обусловленная функционированием в другом культурном контексте, трактовка действий митрополита Филарета детально анализируется в статье Б. А. Успенского и В. М. Живова «Царь и Бог. Семантические аспекты сакрализации монарха в России» (В кн.: Б. А. Успенский. Избранные труды. Т. 1. М., 1994. С. 188—191).

²² Н. В. Сушков. Записки... С. 187.

²³ Там же, с. 269. В связи с этим решением Сушков цитировал следующую фразу Филарета: «...служителю Бога истинного невозможно освящать и окроплять святой водой изваяния, представляющие явческие лжебожества» (Там же, с. 270).

²⁴ ОР РГБ, ф. 297, карт. 2, ед. хр. 7, л. 233—233а.

²⁵ С. М. Соловьев. Избранные труды. Записки. М., 1983. С. 236.

²⁶ Н. В. Сушков. Записки... С. 142.

²⁷ Юрий Бартевев. Памяти Филарета, митрополита московского // Русский архив. 1908. № 4. С. 546—547.

²⁸ Письма митрополита московского Филарета к А. Н. М... [А. Н. Муравьеву]. 1832—1867. Киев, 1869. С. 489.

²⁹ Б. А. Успенский, В. М. Живов. Указ. соч. С. 151—174.

³⁰ Цит. по: Н. П. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина. Т. 10. С. 427.

³¹ Москва. 1867. 5 авг. № 100. Курсив И. С. Аксакова.

³² Н. В. Сушков. Записки... С. 208.

³³ Викарий митрополита Филарета, в то время епископ дмитровский Леонид записал в дневнике 20 марта 1865 г.: в присутствии архиепископа мозайского Саввы «Н. В. Сушков читал записки свои о жизни владыки» (Из записок преосвященного Леонида, архиепископа Ярославского // Душеполезное чтение. 1907. № 10. С. 149; о следующем совместном чтении см.: там же, с. 150).

- ³⁴ Из памятных тетрадей С. М. Сухотина // *Русский архив*. 1894. Вып. 2. С. 263. Курсив оригинала.
- ³⁵ В дневнике архиепископа Леонида сохранилась запись 1864 г. о знакомстве с Победоносцевым, которого ему представил Сушков (*Душеполезное чтение*. 1907. № 6. С. 173).
- ³⁶ Там же. № 5. С. 17; № 6. С. 160.
- ³⁷ В. А. Музаков. Из дневных записок // *Русский архив*. 1897. № 1. С. 66.
- ³⁸ *Русская старина*. 1880. № 4. С. 711. Курсив оригинала.
- ³⁹ С. У[манец]. Мозаика. Из старых записных книжек // *Исторический вестник*. 1912. № 12. С. 1055–1056.
- ⁴⁰ А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти тт. Т. 8. М., 1956. С. 130.
- ⁴¹ Н. В. Сушков. Заметка на заметку // *Чтения в обществе истории и древностей Российской при Московском университете*. 1868. Кн. 2.
- ⁴² См. об этом: В. М. Живов. Язык и культура в России XVIII века. М., 1996. С. 458–494.
- ⁴³ Ф. А. Гилларов. Воспоминания // *Русский архив*. 1904. № 5. С. 81.
- ⁴⁴ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 61.
- ⁴⁵ См.: Георгий Флоровский. Указ. соч. С. 349.
- ⁴⁶ Из записок преосвященного Леонида, архиепископа Ярославского // *Душеполезное чтение*. 1907. № 7. С. 317.
- ⁴⁷ Эта статья была напечатана уже в советское время: Н. С. Лесков. Оживленная память. (Государственное учение Филарета, митрополита московского) // *Антирелигиозник*. 1939. № 6.
- ⁴⁸ Н. С. Лесков. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 11. С. 297.
- ⁴⁹ Н. С. Лесков. Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 6. С. 314.
- ⁵⁰ Там же.
- ⁵¹ Там же, с. 221, 295–305.
- ⁵² Н. С. Лесков. Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 6. С. 315.
- ⁵³ См.: Жизнь и труды М. П. Погодина. Т. 13. С. 30.
- ⁵⁴ [Н. С. Лесков.] Недруги митрополита московского Филарета (По печатным источникам) // *Биржевые ведомости*. 1870. 10 янв. № 13.
- ⁵⁵ Н. С. Лесков. Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 6. С. 228, 236.
- ⁵⁶ Там же, с. 298, 304.
- ⁵⁷ С. Д. Шереметев. Домашняя старина. М., 1900. С. 67.
- ⁵⁸ В. Голуцкий. Москва в семидесятых годах // *Голос минувшего*. 1919. № 5/12. С. 124.
- ⁵⁹ Москва. 1867. 27 ноября.
- ⁶⁰ *Русский архив*. 1907. Вып. 3. № 12. С. 561.
- ⁶¹ Н. В. Сушков. Заметка на заметку.
- ⁶² Н. В. Сушков. Записки... С. 193, 270, 273, 278.
- ⁶³ ОР РГБ, ф. 230, карт. 4408, ед. хр. 9, л. 25–25об.
- ⁶⁴ Там же, карт. 5273, ед. хр. 2, л. 5об.
- ⁶⁵ Известия архиепископа харьковского Амвросия (А. И. Ключарева) о своей скорой свадьбе (1865), Победоносцев писал ему: «Недавно еще вы прочли меня в митрополиты Литовские, но вот я — жених <...>» (Там же, карт. 9804, ед. хр. 1, л. 1). Хотя Победоносцев скорее всего вспоминает шуточный разговор, само по себе предположение о монашеской карьере возникало, очевидно, не на пустом месте.

- ⁶⁶ См. об этом подробнее: **А. Л. Зорин**. Идеология «православия — самодержавия — народности» и ее немецкие источники // В раздумьях о России (XIX век). М., 1996.
- ⁶⁷ Русь. 1880. № 3. 29 ноября.
- ⁶⁸ Из письма к М. Н. Каткову от 6 декабря 1882 г. — ОР РГБ, ф. 120, карт. 9, ед. хр. 47, л. 66.
- ⁶⁹ Там же, ф. 230, карт. 4408, ед. хр. 12, л. 60об.
- ⁷⁰ **Николай, епископ красноярский**. О Филарете, митрополите московском, моя память. Записки. С предисловием и примечаниями архимандрита Григория // Чтения в обществе истории и древностей Российских при Московском университете. 1877. Кн. 2. С. 55.

«Будучи московским мистиком и патриотом...»

(Некоторые особенности видения Москвы
в творчестве А. Белого)

М. Л. Спивак (Москва)

«Симфония (2-я, драматическая)» — печатный дебют Андрея Белого. Она же и первый опыт обращения к московской теме. В произведениях, созданных ранее, действие разворачивалось в некоем сказочном, космическом, топонимически не конкретизированном пространстве. В «Симфонии» же действие происходит в Москве, причем, Москва является не просто фоном, а главным объектом изображения, героем повествования. Об этом говорит «рабочее» название произведения — «Московская симфония». «На Фоминой неделе пишу первую часть „Московской симфонии“», — отмечает А. Белый в «Ракурсе к дневнику»¹. «Московской» именуется «Вторая драматическая» и в знаменитом автобиографическом письме к Иванову-Разумнику: «Вскоре за „Северной“ я пишу „Московскую Симфонию“...»², и т. д.

Собственно московский бытовой уклад представлен в произведении вполне лубочно, в виде всеобщего пристрастия к чаепитию. Чай пьют все, и чиновник Дормидонт Иванович, и старушка Мертваго, и «золотобородый аскет», и мистик, «спокойный и знающий»...

Свое этнографическое и национальное своеобразие Москва демонстрирует перед «заморским гостем», Максом Нордау (его посещение России и выступление на съезде естествоиспытателей и врачей Андрей Белый выдумал). Почетному визитеру из Европы Москва показывает свою легендарную хлебосольность и экзотику народной традиции: западную знаменитость катают на русских тройках, в его честь устраиваются ресторанные обеды. Глазами иностранца увидена и таким образом обесценена древняя историческая Москва; в уста Нордау вкладывается банальная сентенция о старой Москве:

1. <...>Ив купе первого класса выскочил Макс Нордау.

2. Грозный Нордау оглядывал дебаркадер, бормоча еле слышно: «Die alte Moskau!».

Автор подчеркивает, что приезд западной знаменитости не имеет никакого отношения к истинной жизни города: «<...> Москва не нуждалась в Нордау; она жила своей жизнью; съезд естествоиспытателей и врачей не касался ее сердечных струн» (с. 123).

А. Белому не важна старая Москва с ее историческим прошлым и устоявшимися традициями. Он видит Москву Новым Градом, в свете апокалиптических чаяний, в канун Второго Пришествия и Царства Духа.

Действие в произведении длится около года. Основной для «Симфонии» является ее вторая часть, где повествуется о праздновании в Москве Дня Святой Троицы и следующего за ним Дня Сошествия Святого Духа. Характер этого христианского праздника определяет специфику организации московского пространства. В частности — непереносимое включение неба в городской пейзаж. В Троицын и Духов День оно именно такое, о котором возвещают в службе на Пятидесятницу: «Небеса проповедают славу Божию...» (Псалом 19). В первой части, то есть до наступления Троицы и Духова Дня, небо также мистически насыщено, но источаемые им знаки еще не дифференцированы в русле антитезы божественного и демонического. Во власти демонических сил оказывается небо после того, как обнаруживается крах чаяний «скороспелых» апокалиптиков. В финале «Симфонии» снова приходит весна и снова близится Духов День.

Соотнесенность с небесным пространством играет важную роль в описании пространства земного. Так, из упоминаемых в произведении топонимов выделяется Воронухина Гора: она ближе к небу и потому с нее отчетливее видны знамения (с. 191). Воронухина Гора образует вертикаль и тем самым противопоставляется плоскости городского ландшафта и горизонталям улиц, например, Пречистенке с Остоженкой, по которым взад и вперед в бессмысленной суете снуют люди: «неизвестно зачем» и «неизвестно откуда» (с. 91, 105).

Близость к небесной сфере значима и в описании домов. Внимание автора привлекают не столько фасады и интерьеры, сколько крыши и окна, то, что делает пространство разомкнутым и пронизуемым для мистического воздействия. Так, с крыши раздается пророческий звук рога, в окна «смеется зорька», льется свет, доносится запах цветов, говорящий о «забвении болезней и печалей».

Характерной приметой города в «Московской симфонии» являются церкви. Упомянуты Храм Христа Спасителя, Успенский Собор, Церковь Неопалимой Купины... Однако А. Белому важны не особенности каждой отдельной церкви с ее названием, историей, архитектурой, а их принципиальная множественность, создающая целостную картину панорамы города, соответствующую эмблематичной «Москве златоглавой»:

4. <...> Над равниной горели золотые и серебряные главы святень.

5. Это была Москва, оваренная майскими лучами. Это была Москва в Троицын день (с. 136).

В изображении внутреннего пространства храма также подчеркивается именно то, что делает его разомкнутым, расширяет. Так, в описании церковной службы акцентированы открытые Царские Врата:

4. Лучи солнца врываются сквозь узкие окна и почивали на сияющих ризах; мелкий дымок фимиана мягко стлался в солнечных лучах.
5. Царские Врата не закрывали тайн <...> (с. 137).

Выбирается момент начала крестного хода:

1. Потом был великий выход. <...>
3. И склонялись церковные прихожане в лучах майского солнца (с. 137).

Даже иконы А. Белый размещает не внутри храма или дома, а находит способ выставить их на улицу:

1. На Кузнецком мосту в окне художественного салона выставляли пророков и святителей.
2. И кавалось, пророки кричали из-за стеклянных окон, протягивая к улице свои голые руки, тряся горестными головами.
3. Святители же были ясны и тихонько улыбались, пряча в устах лукавую улыбку.
4. У окон толпились люди с равнущими ртами (с. 139).

Место Божественного присутствия не ограничено исключительно пространством церкви. Если В. Иванов, наиболее родственник А. Белому по мироощущению идеолог символизма, вынес в заглавие одного из своих стихотворений тезис «долина — храм»⁴, то у автора «Московской симфонии» храмом становится город. В масштабе Москвы творится Божественная литургия и происходит Сошествие Святого Духа. Небо сравнивается с куполом, туман — с камильным дымом, облака — с восковыми свечами:

5. Закат был напоен грустью. <...> словно кто-то, весь седой, весь в пурпуровых ризах, протягивал над городом благословляющие руки.
6. Словно кто-то накалил. Теперь камильный дым таял синевадно-огненным облачком.
7. Благовестили (с. 128).

Или:

8. По небу пылали желтовато-белые точки, словно вылепленные из воску <...> (с. 137).

Или:

1. Всю ночь горизонт не засыпал, но светился. Точно горела за горизонтом святая свечечка.
2. Точно молился за горизонтом всю ночь Иоанн Богослов, совершая пурпуровое таинство (с. 144).

Духов День наделяется в произведении особым смыслом, включается в систему апокалиптических чаяний и интерпретируется в контексте идеологии Третьего Завета, исповедуемой и героями, и автором «Симфонии»: «Ныне наступает Третье Царство, Царство Духа...» (с. 133).

День Сошествия Святого Духа становится обетованием Царства Духа и воскресения мертвых, знамением и своеобразной репетицией Второго Пришествия.

«Мне помнится, — писал впоследствии А. Белый, — после экзамена физики в день или два набросал я вторую часть этой „симфонии“, изображающую Москву, озаренную Троицким и Духовым днем, — Москву, озаренную светом апокалиптических чаяний»¹.

Если открытое пространство показано местом осязаемого Божественного присутствия, то в замкнутом пространстве, напротив того, «гнездятся» силы тьмы, смерть и ужас.

Показательно, что демонический мир «четвертого измерения», в который попадает отчаявшийся главный герой Сергей Мусатов, представлен в виде смрадной, закопченной комнаты, «как во всяком казенном заведении» (с. 183). О том, что это «проклятое место», свидетельствует характер его обитателей, в общем — бесов:

1. А босоногие чудаки после ухода Мусатова мирно сидели за столом. Каждый помешивал ложечкой в стакане с чаем.
2. Над их головами образовалась странная особенность: это была пара настоящих рожек, выросших Бог весть почему и откуда (с. 186).

Мертвенная атмосфера, сконцентрированная в «проклятом месте», настойчиво акцентируется. В комнате есть и свисающая с потолка коптящая лампа, и стены, оклеенные обоями, и дверь с прибитой снаружи табличкой... Не указано лишь на наличие окон... В образе такой комнаты предстает в описании «бесов» и сама смерть: «Смерть — это перевод жильца из комнаты № 10000 в комнату № 10001, если на то имеются надлежащие бумаги» (с. 185).

Смерть — один из сквозных мотивов «Симфонии». Стреляется демократ, умирает тифозный больной, умирает чиновник Дормидонт Иванович, умирает богатый прихожанин... Апокалиптическая мертвенность нависает над Москвой. «Картиною вымирания всего человечества» А. Белый и собрался первоначально закончить «Симфонию». Однако потом переменял замысел: «Безнадежную последнюю сцену „Симфонии“ я заменил сценой в „Девичьем монастыре“, где ясно, что ничего не погибло, что „много светлых радостей осталось для людей“ <...>». Акцентируемая в произведении смерть подана А. Белым в перспективе Второго Пришествия и близкого восстания мертвых. Кладбище Новодевичьего монастыря приобретает в этой связи особый символический смысл. Именно внутри кладбищенской ограды явственнее, чем где-либо ощущается уже начавшееся преобразование мира, дыхание жизни, побеждающей смерть. Именно там раньше всего наступает весна и расцветает яблоня «белыми, душистыми цветами <...> Это были цветы забвения болезней и печалей, это были цветы нового дня». Именно там лепестками яблоневых цветов преображаются, убеляясь, черные одежды монашенки, там «над ними могилами» уже зажжены свечи, оттуда, наконец, приходит в город В. Соловьев со своим пророческим рогом и возвещает, что «всходит омытое солнце любви». На кладбищенской часовне серого камня стоит вылитый из серебра ангел, тот самый, «апокалиптический», призванный в свое время вострубить о восстании мертвых. И это

восстание ощущается уже «при дверях». Кажется, что между могил «словно разгуливали усопшие и поправляли светильни в лампадках». А В. Соловьев и Л. Поливанов то бродят по спящей Москве и ведут серьезные разговоры, то сидят на собственных могилах, обсуждая происходящие в городе события. Восставшие из могил «учителя» противопоставлены горожанам, погружившимся в сон, как в смерть. Живая атмосфера кладбища контрастирует с воцарившимся в городе омертвлением (с. 186).

Одна из истин, открывшихся Сергею Мусатову, состоит в том, что «общие судьбы мира может разыгрывать каждый... Может быть общий и частный Утешитель» (с. 156). «Частный Апокалипсис», предвещающий и приближающий «Апокалипсис общий» разворачивается на Новодевичьем кладбище. Кладбище Новодевичьего монастыря описано А. Белым в «Московской симфонии» как главный, наиболее значимый, символически нагруженный топоним произведения. Если московские улицы показаны местом, где бессмысленно снуют прохожие, если съезд естествоиспытателей и врачей, на который приехал Макс Нордау, не затрагивает, как пишет А. Белый, сердечных струн Москвы, то кладбище Новодевичьего монастыря, напротив, исполнено глубочайшего смысла и является самим сердцем города, живущего предчувствием открытия и отданного во власть мистических сил.

В «Московской симфонии» кладбище Новодевичьего монастыря выполняет столь же значимую и символическую роль, что и памятник основателю города в Петербурге. Подобно Медному Всаднику, источнику петербургской мифологии, Новодевичье кладбище становится источником творимого Андреем Белым мифа о Москве будущего, о ее роли в грядущем преображении мира. Однако если центральный, структурирующий жизнь города символ северной столицы явлен открыто, в виде выставленного для всеобщего обозрения монумента, то символ Москвы постигаем лишь избранными, он наделен тайным, сокровенным смыслом.

Андрей Белый неоднократно указывал на то, что в «Симфонии» отражен реальный пласт его жизни⁷. Это и ощущение мистической влюбленности, и апокалиптическое переживание «эпохи зорь»... «...в порывах метели нам чудились зовы восстания мертвых», — вспоминал А. Белый, и сам же прибавлял комментарий: «Переживания эти я в скором времени выразил в своем юношеском произведении: „Драматическая симфония“, написанном в 1901 году» (ВБ. 26). В ночь с Троицкна на Духов день 1901 года была создана основная часть замысла произведения вторая часть «Симфонии». Культ Новодевичьего монастыря, зафиксированный в «Московской симфонии», также занимал весьма существенное место в жизни А. Белого. Значим и символически нагружен был даже постоянно подчеркиваемый А. Белым цвет монастырского собора — розовый: «Впоследствии этот собор неудачно перекрасили в белый цвет, но для меня он остается тем же, розовым. Золотые закаты мая девятьсот первого года и розовый этот собор сливаются в моем представлении в розово-золотую атмосферу наших чайний»⁸.

Показательно в этом плане то, что именно на Новодевичьем кладбище «Московская симфония» проходит своеобразную апробацию, туда А. Белый и его первый слушатель и друг Сергей Соловьев бегут, чтобы проверить истинность использованных в произведении образов:

Уже три часа ночи; Духов день; не ложась, я дописываю. Вот вторая часть кончена; ревкий звонок: то неожиданно нагрянул ко мне Сережа, из Дедова; ему и прочел не просохшую еще рукопись; он — потащил в Новодевичей, чтобы сравнить его с отражением его в «Симфонии» <...>.

Или:

В Духов день, помню я, приезжает из Дедова С. М. Соловьев; я — читаю накануне набросанную часть «Симфонии»; в окна врывается волотейной вечер — такой же, какой он в «Симфонии»: волотей, Духов вечер; С. М. поражается описанием Новодевичьего монастыря; и он просит меня, чтобы тотчас же мы оправдись с ним в монастырь: мы отправлялись; волотей Духов день догорал так, как я описал накануне его: монастырь был такой, как в «Симфонии»; так же бродили монашки; стоял с С. М. у могилы покойного Соловьева; кавалось, что сами ушли мы в симфонию; старое, вечное, милое, грустное во все времена приподнималось; «Симфония» есть наша жизнь <...> (ББ. 27).

О частых, наполненных мистическим смыслом прогулках к Новодевичьему монастырю А. Белый писал в своих мемуарах: «...и „тайной тропинкой“ к мирам инспираций казалась протоптанная тропинка к могиле философа; точно сам он снимал с наших глаз покрывало над тайнами мира <...>» (ББ. 26).

В 1903 году почитаемых могил становится больше, уходят из жизни духовные наставники А. Белого Михаила Сергеевич и Ольга Сергеевна Соловьевы, умирает Николай Васильевич Бугаев. В кладбищенские маршруты включаются теперь и их могилы:

Часто под вечер идем мы гулять, долго бродим по пыльной Москве; Новодевичий монастырь — цель прогулок; заходим туда, посещаем могилы отца, Полливанова, Владимира Соловьева, М. С. и О. С. Соловьевых, совсем еще свежие; здесь, утомленные долгой ходьбой, мы подолгу просиживаем на сырющих лавочках — среди сирени, лампадок и пестрых цветов, расцветающих над родными могилами; часто среди утонченнейших разговоров о гробе и Вечности мы начинаем молчать, наблюдая тишайшее бирюзовое небо; оно рововет к закату; оно рассекается венками ласточек <...> Помолчавши, бывало, опять вьывшаем слова из молчанья: слова о последнем, о тихом, о нашем, о вовсе заветном (ББ. 44).

Или:

Но с того дня на закате ходил в монастырь, чтоб сидеть перед еще живыми цветами цветущей могилы, едва озааряемой вспышками маленького темно-розового фонаречка надробного: мраморный ангел вививал свои белые крылья с соседней могилы. <...> Здесь под ангелом, глядя на вспышки лампадок, на ряд точно руки подвьявших распятий, вививая вивененью фарфоровых, бледных венков, я испытывал необьяснимую радость <...> (НВ. 227).

А. Белый продолжает с жаром «разыгрывать» московский кладбищенский миф и после выхода «Московской симфонии». В описаниях могил отца и Соловьевых используются образы «Второй драматической»: цветы сирени, небесный свод, лампы, поющие монашенки и даже ангел. О своем «симфоническом» видении этого места Москвы А. Белый писал неоднократно:

Мы совершали частые прогулки к Ново-Девичьему монастырю, посещали могилы отца, Ва. Соловьева, супругов Соловьевых. <...> Я смотрел на Ново-Девичий монастырь глазами уже мною написанной Симфонии. Мы обходили могилы; задумывались о будущем <...> (ЗМ. 32).

Или:

В эти числа мы все собрались в годовщину смерти супругов Соловьевых в Ново-Девичьем монастыре и отстояли обедню в рововом монастырском соборе. Пел хор молодых монахов. Я невольно вспоминал и свои чаяния девятьсот первого года и те настроения от монастыря, которые отравлялись в моей «Симфонии», и Влад. Соловьева, могилу которого мы посетили в тот день, и «Предчувствую Тебя...» (ЗМ. 61).

Или:

В эти же числа мы, чтившие память М. С. и О. С. Соловьевых, сошлись — в годовщину их смерти: в Новодевичьем монастыре; в розовом монастырском соборе; торжественно закивали монашенки-певчие; чаянья прошлых лет восставали; припоминалась «Симфония»; припоминался В. С. Соловьев; и могилу его посетили мы с Блоком, — память незабываемых дней <...> (ВБ. 70—71).

Это А. Белый пишет о посещении Новодевичьего монастыря вместе с приехавшим в Москву Блоком. В мемуарах «Начало века» со ссылкой на письма самого Блока А. Белый подчеркивает роль посещения кладбища в их сближении:

В день годовщины кончины М. С. и О. С. Соловьевых «приехали мы в Новодевичий», пишет он матери <...> в тот день «перешли, — пишет он, — мы с Бугаевым на ты» <...> Волною муаровой в слях просвистывал снег над фарфоровым, скромным венком: из-за веток; и шwirло око янтарной лампы над громко стеноющим кладбищем <...> (НВ. 329).

Аналогичную, сближающую роль посещение кладбища играло, как подчеркивал писатель, и в отношениях с другими друзьями: «Спутник — Л. Д. Семенов; он связан мне с тихой могилой отца; <...> то место мне связывало: жизнь и смерть; сколько жизненных слов здесь я выслушал от Леонида Семенова, Метнера, Блока, Сережи <...>» (НВ. 226—227).

«Жизнь и смерть», прошлое и будущее соединяются в кладбищенской мифологии А. Белого. Он продолжает «вести счет» дорогим могилам на Новодевичьем. В многочисленных мемуарах кладбище рисуется как бы в «перспективе» грядущих смертей, делающих это место все более родным, близким, «своим»:

О. С. хоронили в ограде: при муже <...> и милье мертвецы здесь же лежали: Л. И. Поливанов, В. С. Соловьев; теперь — «эти»; не знал: через несколько месяцев ляжет отец.

И потом — лягут: мать, Коваленская, Усов, Эри, Чехов, Рачовская, Скрябин; и — сколько! (НВ. 226).

В «Воспоминаниях о Блоке» А. Белый этот внушительный список дорогих усопших вполне логично дополняет и завершает — собой:

<...> и пил вино, вспоминая покойных, обмениваясь впечатлением дня; сколько после легли: Л. И. Поливанов, В. С. Соловьев, мой отец, М. С. и О. С. Соловьевы, П. В. Соловьева (супруга историка), Чехов, А. Г. Коваленская, А. М. Марконет, Скрябин, Эри, Т. А. Рачовская; и — другие; хотел бы я там сложить свои кости (ВВ. 71).

* * *

Кладбищенский культ наметился в творчестве А. Белого еще тогда, когда «дорогие покойники» были живы. Об этом свидетельствует его ранняя лирика, например, стихотворение «Кладбище» (1898), вошедшее в сборник «Золото в лазури» или, еще в большей степени, фрагмент, оставшийся в рукописи и также датированный 1898 годом:

...Песня весенняя птицей несется...<...>
 ...Вдали, вои по дорожке, полны песнопений, толпы монашек прошли...
 ...Ветром чуть слышно сирени пахнули... Небо к востоку совсем уже
 бледно... Чьи-то серебристые крылья мелькнули с силой ворвавшись в окно...
 Небо белеет... Заря молодая палевой лаской согрета...
 ...Вдали — вои по дорожке к могилам, мелькая, толпы монашек
 шли...

Здесь еще не ясно, о каком кладбище идет речь. Однако большинство образов этого стихотворного фрагмента А. Белый использует в «Московской симфонии» при описании кладбища Новодевичьего монастыря, там фигурируют и могилы, и монашки, и цветы, и заря...

С апокалиптическими ожиданиями воскресения мертвых и почитанием «дорогих мертвецов» связаны многие стихи «Золота в лазури».

Нам не страшно зловещее око
 великана из туч буревых.
 Ах, восстанут из тьмы два пророка.
 Дрогнет мир от речей огневых.
 И на северных бледных равнинах
 разлетится их клыч боевой
 о грядущих священных годинах,
 о последней борьбе мировой,

— писал А. Белый в 1901 году в стихотворении «С. М. Соловьеву», подразумевая под одним из «двух пророков» В. Соловьева. В 1903 году эта же тема в стихотворении «Разлука» разрабатывается уже применительно к отцу:

Знал ли я, что железный нас рок
разведет через несколько суток...
Над могилкой венюк
голубых незабудок. <...>

На варе черных ласточек лет.
Шум деревьев и грустный и сладкий...
С легким треском мигнет
огонечек лампадки.

Закрывает над нами сирень...
Не смутит нас ни зависть, ни влоба...
И приближится день —
день восстаной из гроба.

В стихотворении «Призыв» (1903) кладбище предстает как место, источник откровений:

«Призывно грустный шум ветров
звучит как голос откровений.
От покосившихся крестов
На белый снег ложатся тени», и т. д.

Вообще, для стихов А. Белого этого периода характерен своеобразный «примогиальный» топос:

«Могилу их украсили венками.
Вокруг без шапок мы в тоске стояли.
Восторг снегов, крутящихся над нами,
в седую вечность вихри прогоняли...» и т. д.

— это посвящено «незабвенной памяти М. С. и О. С. Соловьевых». Подобные же образы задействованы и в стихотворении «Владимир Соловьев» (1903), тоже посвященном М. С. Соловьеву:

Пусть вьюга снежная венюк с твоей могилы
с протяжным стоном рвет.

Окончилась метель. Не слышишь голос влобы.
Тиха ночная мгла.
Над гробом вьюга белые сутробы
с восторгом намела.

Тебя не понял... Вон там сквозь сумрак шаткий
пуночный свет дрожит.
Спокойно почивай: огонь твоей лампадки
мне сумрак оварит.

Любопытен в этом плане характер позднейших переработок А. Белым своих ранних стихов с целью прояснения юношеских идей и замыслов, воплощенных, как казалось писателю, технически неумело и несовершенно. Так, «Разлука» (1903) преобразовывается в 1914 году в два стихотворения: «Н. В. Бугаеву» и «Прошумит ветерок...», оба — «кладбищенских». «Призыв» (1903) получает другое название, сначала «Кладбище» (1922), потом — «Могила» (1923). В переработанных вариантах стихотворений

отчетливее звучит тема кладбищенских откровений, более определенно представлен кладбищенский топос.

— «Пора, пора» —
 Фарфоровые роны
 В рой серебра
 С могилы их зовут.

— «Пора, пора!»
 Стоят, как дым, березы.
 Ветра, как дым,
 Седым порывом рвут.

Играет прах;
 Бряцает вамах кадила...
 Рой серебра,
 Осолочная бряньнь...

Над нами — глав —
 Лавровая сила!
 Над нами, в нас —
 Невидимая жизнь!
 («Могилы их», 1931).

Или:

Стою, осыпан белокурой, свежей,
 Серебряной пургой...
 Мне сны твои, — здесь, над могилой, те же,
 Учитель дорогой!

Лазурные, невидимые силы
 Над родной — взойдут!
 Пускай ветра венок с твоей могилы
 С протяжным стоном рвут.
 («Владимиру Соловьеву», 1931).

К образу Новодевичьего монастыря и кладбища А. Белый обращается и после того, как прошла «эпоха зорь», и экстазы «Золота в лазури» сменились «Философической грустью». В стихотворении «Мой друг» (1908) посетителями кладбища Новодевичьего монастыря оказываются неокантианец и мистик, «марбургский философ», прообразом которого послужил Б. А. Фохт (в его университетском семинаре занимался А. Белый), и лирический герой, сохранивший свое прежнее, «симфоническое» видение мира:

Уж год таскается за мной
 Повсюду марбургский философ.
 Мой ум он топил в мгле ночной
 Метафизических вопросов. <...>

На робкий роковой вопрос
 Ответствует философ этот,
 Почесывая бледный нос,
 Что истина, что правда... — метод. <...>

Тряхнет плащом, как инопыр,
Взмахнувшей черными крылами...
Новодевичий монастырь
Блестит ясными крестами:—

Здесь мы встречается... Сидим
На лавочке, вперивши взоры
В полях завелемившей дым,
Глядим на Воробьевы горы.

«Жизнь, — шепчет он, остановясь
Средь зеленеющих могил, —
Метафизическая связь
Трансцендентальных предпосылок.

Рассеется она, как дым:
Она не жизнь, а тень суждений...
И клонится лицом своим
В дловые кусты сирени.

Пред ввором неживым меня
Охватывает трепет жуткий, —
И бьются на венках, звеня,
Фарфоровые незабудки.

Как будто на зеленых трав
Покойники, восстав крестами,
Кресты, как руки, ввысь подъяв,
Моргают желтыми очами».

Кладбище здесь противопоставлено лжи философских абстракций. Как и в «Симфонии», оно выступает главным аргументом в пользу живой жизни, ее утверждающим символом. Рассуждения о «метафизической связи трансцендентальных предпосылок» «среди зеленеющих могил» обнаруживают фальшь и мертвенность, а ответ на «роковой вопрос <...> что истина, что правда...», дается не умственными построениями марбургского философа, а самой жизнью, символом которой является здесь кладбище Новодевичьего монастыря.

О значимости посещений Новодевичьего монастыря и кладбища и их сокровенном мистическом смысле А. Белый пишет также в автобиографической поэме «Первое свидание».

Бывало: за Девичьим Полем
Проходит клиник белой рой;
Мы тайну сладостную волим,
Вядьшаем сладостной игрой:
В волнах лучистого эфира
Читаем летописи мира. <...>
Пахнет Иоанном Богословом...
И возникает в небе пирь
Новодевичий монастырь. <...>

«Симфонии», А. Белый прибегает и к «симфоническому» композиционному решению: неоднократно повторенные сходные эпизоды придают кладбищенским сценам звучание лейтмотива. Кроме того лирически и мистически насыщенные картины Новодевичьего помещены и в поэме и в симфонии в финале; в них, таким образом, концентрируются смысл, основная идея обоих произведений. Важно, что в поэме А. Белый повторяет «симфоническое» сопряжение идеологемы Духова Дня с московским кладбищенским мифом. Поэма также датируется Троицким и Духовым Днем («Троицын день и Духов день. Петроград, 1921»), в ней также акцентированы апокалиптические ожидания, связанные с празднованием в Москве Духова Дня:

— «Под дымок все; и всюду — тень...
Но не скудеет Мирлякия...
Однако ж... будет: Духов день!»

Свой мякиш раажавши хлеба,
Сереза Соловьев под небо
Восклянчет — твердый, как кремь:
«Не оскудела Мирлякия!...<...>
В Москве устроим Духов день!»

В «Первом свидании», отдавая дань юности, ушедшей в прошлое безвозвратно, писатель воспроизводит прежний апокалиптический образ Москвы.

Москва начала века видится А. Белому как безусловный центр, но центр не столько в российском, сколько в мировом и даже вселенском масштабе. Москва — центр, так как в ней разворачивается мистерия, события которой вычитаны в «Откровении Иоанна Богослова».

Знаете ли, в чем я убедился? — писал в январе 1903 года А. Белый Э. К. Метнеру. — Москва — своего рода центр — верую, верую. Мы еще увидим кое-что. Еще будем удивляться — радоваться или ужасаться, судя по тому, с Ним или не с Ним будем. События не оставят нас в стороне, дорогой Эмилий Карлович. <...> Москва уже потому центр, что очень просится в сердце то, чему настанет когда-либо время осуществиться¹⁰.

Год спустя А. Белый пишет Метнеру о том же:

Время приближалось. Обозначился центр в Москве. Э<милий> К<арлович>, со временем нужно, чтобы Вы жили в Москве. Блок по окончании курса переезжает в Москву¹¹.

С подобными заявлениями А. Белый обращался не только к московским друзьям, но и к петербургским.

Будучи московским мистиком и патриотом, я склонен полагать, — утверждал в 1903 году А. Белый в письме к А. А. Блоку, — что Москва наиболее центральное место и что, пожалуй, вне Москвы невозможно практическое решение многих вопросов¹².

Эта «местническая» трактовка Откровения была тонко подмечена и высмеяна супругой В. И. Иванова Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. «Языком арбатского апокалипсиса» назвала она в письме к М. М. Замятинной речь А. Белого на диспуте о Любви, происходившем в 1905 году в петербургской квартире Ивановых, «на башне»⁴.

В отличие от Л. Д. Зиновьевой-Аннибал А. А. Блок поддержал московско-центристские идеи А. Белого и даже попытался их развить, правда, на свой, петербургский лад. В письме от 3 января 1903 года он указывает А. Белому на необходимость «сменить Петербург, в котором „для красоты“ остается один Медный всадник на болоте, на белокаменную Москву»⁵. Свою мысль он продолжает почти год спустя, в письме от 12 декабря 1903 года:

Под Вами — голубая вода, легкой, хрустящей песок на твердом дне. Здесь под нами ничего, ничего, ничего, голова кружится, когда опустишься, рабские мысли приходят: только бы не увидеть, — лучше совсем опять на долго съезжиться.

О Вашем голубом дне я говорю только в противоположность нашему. Вы — над провалами и кручами, но что-то есть у Вас, за что ухватиться. У нас — ничего. <...> Я слышала, что Вас зовут в Петербург. Не ездите, милый, не переселяйтесь. <...> А здесь не наладить ни с Медным Всадником, ни с Таврической Венерой⁶.

Приведенные цитаты показывают, что Блок видит Москву через призму привычного ему петербургского мифа, в категориях петербургского мифа пытается дать ей характеристику. Петербургскому болоту противопоставляется чистая, здоровая голубая вода и твердая почва. Альтернативой Медному Всаднику выступает «Москва белокаменная» — столь же устойчивый символ древней столицы, как памятник основателю города — символ столицы новой, северной. Оба сопоставляемых Блоком образа-символа указывают на место Москвы и Петербурга в истории, на связь настоящего с прошлым, с истоками.

Размышления же А. Белого о Москве находятся вне этой «петербургской» парадигмы. Ему важна не твердая опора под ногами, не прочная основа, на которой воздвигнут город, а то, что над городом: небесный свод, воздух, ветер... Не прошлое, с его древней историей, а будущие откровения, не славные истоки и начала, а знаки близящегося конца времен...

В отличие от Блока, дававшего в письмах к родным развернутые психологические характеристики москвичей и петербуржцев, А. Белого меньше всего волнует собственно психология, его внимание привлекает обусловленная городом специфика мистического мироощущения:

Да, конечно, я московский, а не петербургский мистик. Московские мистики не обладают нахмуренной вудийей петербургских мистиков и всегда чуть-чуть ленивы и легкомысленны. Они не берутся решать всемирно-исторических вопросов и грешны прагматизмом и неумеренной шуткой. Петербургские мистики — теоретики в мистидраме, насколько я это сумел понять, а московские — большие практики, реалисты, наблюдатели. Если в Петербурге заняты пересмотром всех существующих и несуществующих по-

становленной вселенских синодов, в Москве или блва Москвы уже завелись юрисконсульты безмирных дел. Будучи московским мистиком и патриотом, я склонен полагать, что Москва наиболее центральное место и что, пожалуй, вне Москвы невозможно практическое решение многих вопросов¹⁷.

Безусловное превосходство московских мистиков связано, по мнению А. Белого, с тем, что они реалисты и практики, а это, в свою очередь, объясняется характером Москвы, города сакрального, эзотерического. Думается, именно на это намекает А. Белый в письме к А. Блоку, приглашая петербургского символиста приехать в Москву:

Приезжайте скорее. <...> Хорошо бы, чтобы Вы приехали не на несколько дней, а по крайней мере недели на две. Москва только тогда начинает нравиться, когда рассеется первый дурман новизны, который неизбежно окутывает всякого нового человека, заставляя фиксировать свое внимание не на основных чертах, а на блестящей мишуре — пене. Когда опытный человек в погони берет Пушкина после Надсона, он поражается обыденностью и бедностью там, где все горит откровением. Так и у нас в Москве: даже ворюк человека многого не видит в Москве, потому что многое запрятано в глубину, а сверху брызжет поток обще-официального декадентизма...¹⁸

В свете подобных, предваряющих приезд Блока характеристик города вполне логичным и закономерным представляется то, как А. Белый знакомил А. Блока с настоящей Москвой. Из шумных гостиных и от официальных разговоров московские мистики повели петербургского к главной эзотерической достопримечательности города — на кладбище Новодевичьего монастыря. А. Белый непосредственно указывает на значимость этого совместного посещения: «мне особенно радостно было с А. А. повстречаться здесь именно...» (ВБ. с. 71).

В «Записках мечтателей» А. Белый более открыто говорит о посвятельном смысле посещения кладбища и вообще о мистическом значении этого места Москвы в собственном мировидении и творчестве. Новодевичий монастырь предстает как сердцевина беловской Москвы, как эзотерическая эмблема города:

<...> то, что для А. А. было шахматовскими ворюжками, для меня было райей за монастырем. И вот, быть с А. А. в «моем» месте было для меня высшей радостью: мы встретились тут в «моем», как в скором времени встретились в мире ворю А. А., в Шахматове. Эти минуты в монастыре с А. А. запомнились мне как посвящение мной А. А. в мое варевое прошлое (ЗМ. с. 61).

Здесь обращает на себя внимание использование местоимения «мой». Своим оказывается для А. Белого Новодевичий монастырь, а не, к примеру, Арбат, где он родился и жил, который страстно любил и о котором столь много и красочно впоследствии писал. Арбат и арбатская квартира А. Белого образуют основу мифа о собственной жизни. Кладбище Новодевичьего монастыря — источник его московской мифологии.

Уже во второй половине 1900-х гг. эмоциональное представление А. Белого о Москве меняется. Вместе с угасанием «зорь» стихает юношеский мистический энтузиазм, менее бурной становится и кладбищенская экзальтация. Москва для него теперь «грохочущий город», «Московский Египет» — таково название одной из глав в книге «Между двух революций». Если раньше Белый был убежден, что «Москва — центр» и доказывал Метнеру и Блоку, что жить необходимо именно в Москве, то в конце 1900-х — начале 1910-х он обставляет свои отъезды из Москвы как сознательное бегство, как путь к спасению и сохранению себя. Ему чудится заговор, мистический, масонский. Неизменным остается, однако, взгляд на Москву как на город, находящийся во власти мистических сил, хотя силы эти кажутся теперь страшными, черными, враждебными.

Апокалиптические чаяния с новой силой увлекли А. Белого в связи с началом Первой мировой войны. Апокалиптическая образность появилась в его стихах того времени, философских трактатах, публицистике, отразилась в романной трилогии «Москва».

Связь «Москвы» с «Московской симфонией» представляется весьма существенной. На нее указывает и откровенная перекичка заглавий обоих произведений. Во всем корпусе «московских» текстов А. Белого лишь эти два выделяются своей отчетливой ориентацией на воссоздание духовного и пространственного облика города. О том, что в «Москве» А. Белый сознательно использовал свой ранний «симфонический опыт», прямо говорится в дневниках его литературного секретаря П. Н. Зайцева.

Между «Московской симфонией» и «Москвой» — тридцать лет творческой деятельности. За это время изменился сам писатель, изменился и окружающий его мир. И потому особенно важными для понимания «московского мифа» А. Белого являются те устойчивые его черты, которые были определены в юношеском и сохранены в позднем творчестве. Впрочем, не менее важны и отличия.

Так, в обоих случаях специфика города оттеняется негородским, усадебным пространством, куда «прозревающие» герои уезжают для «уединенных размышлений». В «Московской симфонии» Сергей Мусатов отправляется на все лето дорабатывать свои теории в поместье брата. В «Москве» профессор Коробкин, также проводит лето на даче, и там во время прогулок разбирается в сути событий, происходящих в нем и вокруг него. Именно вне Москвы додумываются идеи, принимаются принципиально важные решения. Суетная Москва для этого не подходит, но в ней открытия и откровения, вызревшие в одиночестве и на лоне природы, проходят апробацию и реализуются. Для Москвы характерна принципиальная идеологическая многоликость, это перекресток мыслей. Кружки, группировки, объединения, салоны, гостиные — примета города в симфонии и в романе.

Как и в «Симфонии», историческая Москва в романе преподносится иронически, она как бы «сервируется» для гостей-иностранцев. Вместо западного гостя Макса Нордау из «Второй драматической» в «Москве» появляется гость-математик из Японии, которому профессор Коробкин, исполненной вполне комически описанной национальной гордости и патриотического энтузиазма, лично демонстрирует московские достопримечательности.

Подобных общих деталей можно насчитать множество. Однако главной особенностью обоих произведений является взгляд на Москву как на место действия мистических сил. С ними связано неперменное включение неба в городской пейзаж. В «Симфонии» над городом появляются небесные знамения. «Под ударом», обрушившимся с неба, находится и Москва романа. Город в обоих случаях представлен в двух планах, как земной и небесный. Небесный план важнее: им определяется ход событий на земле и сама атмосфера земной жизни, причем, атмосфера как в метеорологическом, так и эмоционально-нравственном и духовном аспектах.

Принципиально важным представляется то, что в отличие от земного плана изображения небо оказывается насыщено специфически московской символикой. В небе «Симфонии» отражена Москва церковная, «злато-главая», город «сорока сороков». А в страшном финале «Москвы под ударом» над городом взмывает не кто иной как Георгий Победоносец, разящий змея — фигура, запечатленная на гербе города. Думается, именно так следует трактовать описанную А. Белым картину:

Над многоверхой Москвой неслась тучи. <...>
 Москва!
 Да, — она!
 <...> дом за домом — ком комом; и рыцарь в иважннйи пламень дра-
 кона равил лезвеем тяжкокаменным — с башни: под облаком.
 Над многоверхой Москвой неслась тучи²⁰.

В обоих случаях писатель использует для характеристики небесного «ландшафта» московскую эмблематику и в обоих случаях она коррелирует с сутью происходящего на земле. Символика неба в «Симфонии» указывает на приближение Духова Дня и Второго пришествия, геральдический воин над Москвой в романе знаменует объявление войны и мобилизацию.

Наряду с Москвой земной и Москвой небесной А. Белый в обоих произведениях создает некий параллельный мир, вводит дополнительный пространственный параметр в описание города. Миру «четвертого измерения» из «Московской симфонии» в «Москве» соответствует мир доисторического варварства и дикости, агрессивно врывающийся в дома сквозь дыры и трещины в стенах. Это мир культурной деградации, духовного регресса, грозящий человечеству вырождением и в конечном счете тоже смертью.

Наиболее же существенным отличием Московской симфонии и Московского романа представляется нам исчезновение в романе топоса Новодевичьего монастыря и кладбища, столь значимого для прежнего образа Москвы. В «Москве»-романе пророческий, будящий звук рога, в который трубят восставший из могилы В. Соловьев, заменяется иным лейтмотивом:

грозящим смертью звуком рвущихся снарядов. Вместо разгуливающих по ночной, спящей Москве оживших Л. И. Поливанова и В. С. Соловьева в «Москве»-романе на улицы города «трупы повывлезли» — таково название одной из главок произведения. Вместо благостной, умиротворяющей и обнадеживающей финальной сцены симфонии, происходящей на Новодевичьем кладбище, в финале «Москвы» — взрыв, уничтожающий последнее прибежище героев и оставляющий читателей в тревожной неизвестности относительно их дальнейшей судьбы.

В обоих случаях в пространстве Москвы разыгрывается мистерия мировой, вселенской значимости. В обоих случаях заявлен апокалиптический характер происходящего. Но в симфонии акцентировано апокалиптическое наступление Нового Царства, в «Москве» же — апокалиптическая гибель старого мира, конец света.

Примечания

- ¹ А. Белый. Ракурс к дневнику. — РГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 100, л. 10.
- ² А. Белый. Автобиографическое письмо к Р. В. Иванову-Разумовскому от 1–3 марта 1927 г. // *Cahiers du monde russe et soviétique*. 15. 1974. № 1–2. С. 55.
- ³ А. Белый. Симфония (2-я, драматическая) // А. Белый. Симфонии. Вст. статья, составление, подготовка текста и примечания А. В. Лаврова. Л., 1991. С. 120. В дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием страницы в тексте.
- ⁴ В. И. Иванов. Прозрачность. Вторая книга лирики. М., 1904. С. 8.
- ⁵ А. Белый. Воспоминания о Блоке. М., 1995. С. 27. В дальнейшем ссылки на это издание даются как «ВВ», с указанием страницы в тексте.
- ⁶ А. Белый. Материал к биографии // РГАЛИ, ф. 53, оп. 2, ед. хр. 3, л. 23–23 об. См.: А. Белый. Симфонии. С. 502–503.
- ⁷ Об автобиографическом подтексте «Московской симфонии», истории создания произведения и его месте в творчестве А. Белого см.: А. В. Лавров. Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995.
- ⁸ А. Белый. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке // *Записки мечтателей*. 1922. № 6. С. 61. В дальнейшем — «ЗМ», с указанием страницы в тексте.
- ⁹ А. Белый. Начало века. М., 1990. С. 139. В дальнейшем — «НВ», с указанием страницы в тексте.
- ¹⁰ См.: А. В. Лавров. Андрей Белый в 1900-е годы. С. 39.
- ¹¹ Александр Блок: Новые материалы и исследования. Лит. наследство. М., 1982. Т. 92. Кн. 3. С. 194.
- ¹² Там же, с. 210.
- ¹³ Александр Блок и Андрей Белый: Переписка. Летописи гос. лит. музея. М., 1940. С. 71.
- ¹⁴ Александр Блок: Новые материалы и исследования. С. 233.
- ¹⁵ Александр Блок и Андрей Белый: Переписка. Летописи гос. лит. музея. С. 5.
- ¹⁶ Там же, с. 72.
- ¹⁷ Там же, с. 70–71.
- ¹⁸ Там же, с. 72.
- ¹⁹ А. Белый. Московский чудак. Первая часть романа «Москва». М., 1926; А. Белый. Москва под ударом. Вторая часть романа «Москва». М., 1926; А. Белый. Маски. М.; Л., 1932.
- ²⁰ А. Белый. Москва. М., 1989. С. 362.

«Кафейная эпоха» в Москве: «Питtoresк» как зеркало города

С. Бурины (Бергамо)

«Насчет кабаре у нас нынче раздолье», — писал в 1910 году А. П. Кугель (*Тихвинская 1995: 11*). Между тем, утверждение авторов статьи «Артистическое кабаре „Привал комедиантов“» (*1989: 96*) о том, что «это явление культуры XX в. все еще остается недостаточно изученным», кажется вполне справедливым и в настоящее время. Кабаре, как особому жанру искусства, посвящено относительно малое число работ¹. Несмотря на то, что в последние годы библиография работ по истории и специфике российского кабаре расширилась, история его как жанра так и не была написана. Отсутствие подобной работы делает проблематичной любую попытку фактографически корректного сравнительного изучения развития петербургских и московских кабаре.

Настоящая работа посвящена истории и типологии кабаре того периода, когда их широкое распространение и влияние все больше становилось знаком времени. Мемуары, свидетельства и документы дают возможность восстановить картину того сравнительно короткого, но яркого периода 20-х гг.

Футуризм не утратил еще своего динамизма, когда прихоти богемы все чаще становились предметом литературной моды. Богемная жизнь с ее бытовыми атрибутами (например, цилиндр и лакированные штiblеты), способствовала созданию особой культурной среды, где задавали тон имажинисты. С. Есенин был признан «„королем“ богемы» (*McVay 1973: 123*). Сами имажинисты характеризовали этот период в литературе как «кафейная эпоха»². Вполне очевидна важность данного определения, выявляющего значимость для Есенина и его современников образа *литературного кафе* — пространства, ставшего перекрестком самых различных эстетических и художественных программ.

Многие специалисты, в том числе и Маркаде, отмечают, что постепенно сложившийся миф 20-х гг., скрадывая частные проявления эпохи, может до известной степени исказить реальную картину. Литературное кафе является, по нашему мнению, одной из таких частных, но весьма важных характеристик. В своей работе мы хотим восстановить историю наиболее известных кафе, являющихся своеобразным зеркалом эпохи и города, в котором они появились. Это позволит более четко понять суть рассматриваемого периода в его исторической проекции. При этом мы попытаемся определить насколько создание художественной биографии кафе может помочь выявлению различий в литературно-художественной жизни Москвы и Петербурга (Петрограда)³.

Нельзя сказать, что появление кафе как такового связано исключительно с так называемой «кафейной эпохой». Кафе начала 20-х годов отличались от своих предшественников по причинам экстралитературным. Они играли особую роль, выполняя не всегда традиционные для себя функции, и приобретали свойства, характерные для других культурных топосов, нередко подменяя их собой.

Кроме перечисленных выше причин, частично объясняющих появление кафе типа «Питтореск»⁴, следует принять во внимание и некоторые объективные трудности в жизни страны, которые, в свою очередь, существенно повлияли на открытие литературных кафе-кабаре. Эти трудности были связаны с резким сокращением деятельности типографий и выпуска печатной продукции. Издание книги в 1919–1920 годах было явлением относительно редким. Литературная деятельность в целом не остановилась, хотя она и вынуждена была искать новые пути своего развития. Одним из таких новых путей и стало выступление на эстраде ' кафе '.

В отличие от Петербурга (Петрограда), города европейского, сущность которого отразилась в стройной, строго пропорциональной, тщательно спланированной, классической архитектуре, основанной на преобладании горизонтальной над вертикалью, Москва в первые послереволюционные годы кажется более связанной со всем традиционно-русским, азиатским. Как пишет Есенин:

Золотая дремотная Азия
Опочила на куполах.
(Москва кабацкая)

В марте 1918 года Москва была объявлена столицей. С переездом правительства из Петрограда в Москву меняется не только политическая география государства, но и роль традиционных культурных центров. Петроград, который еще будучи Петербургом, был вдохновителем модернистов разного толка, все больше превращался в провинциальный город. Более того, многие представители прежней интеллектуальной и литературно-художественной элиты, не разделяющие взглядов большевиков, эмигрировали или собирались эмигрировать. О рафинированной атмосфере петербургских салонов и литературных кружков оставались одни воспоминания. В отличие от Петрограда Москва, как будто, без всякого сожаления участвует в разрушении старого и строительстве нового. Царящий в ней идеологический разнобой и экономический хаос парадоксальным образом создают творческую атмосферу. В надежде получить признание в Москву приезжают молодые поэты, писатели, художники, вдохновляемые страстным желанием противопоставить новые литературно-художественные формы рафинированной, во многом казавшейся тогда ретроградной, культуре Петербурга. Москва становится основным центром притяжения художников бунтарей и антиконформистов, воплощением так называемой богемы, которая своим излюбленным местом дискуссий, творческого и дружеского общения делает литературно-художественное кафе. Литературно-художественное кафе 10-х годов рождается как «альтернативное пространство», где культура свободна

от традиций и условностей. Именно в кафе⁷ становится возможным проведение наиболее революционных и смелых художественно-литературных экспериментов; именно там укрепились и получили свое развитие идеи о путях взаимодействия и даже слияния различных жанров искусства.

С перенесением центра культурной жизни из Петрограда в Москву и формированием в новой столице своей собственной богемы равница между салонной культурой и культурой кабаре постепенно нивелируется. Ярко выраженный контраст этих двух культур, свойственный Петербургу, в Москве, в целом, был преодолен.

Каждое кафе этих лет обладало своим «хронотопом»: часто оно располагалось в полуподвальных и подвальных помещениях — в местах незаурядных, выпадающих из строгой городской архитектоники и планиметрии. Пространство кафе, расположенное в ночном временном измерении, оказывается вне будничного отсчета времени и придает происходящему там действию элементы условности, театрализованности. Это пространство становится лабораторией идей. Особенность семантики пространства кафе подчеркивалась и в их названиях: «Бродячая собака», «Мышиная нора», «Летучая мышь». Искусство исходит с Олимпа салонов и театров до кафе, кабаре и кабака и там встречается с «улицей». Мы становимся свидетелями действительности «жизнетворчества» — пространство города начинает выполнять функцию театральных декораций, город постепенно превращается в гигантский театр.

В московском кафе тех лет практически отсутствует всякое разделение пространства: осязаемые пределы сцены и рампа исчезают, а граница в пространстве между партером и сценой, в силу усложняющегося и усиливающегося их взаимодействия, стирается. Сама идея подобной организации пространства кафе носит подчеркнуто театральный характер. Происходит смешение, слияние воедино различных художественных традиций и иррационального внушения — от идеи *Gesamtkunstwerk* до разновидности художественного синкретизма, близкого русскому сознанию. В этом ключе становится понятно определение Якулова «Кафе — средоточие всех искусств».

Кафе, расположенное непосредственно на улице, имеет как бы двойную природу — оно представляется как пространство закрытое и одновременно открытое. Разработанные художественные формы не являются в кафе более «тайными» и альтернативными, как это было в Петербурге, а, напротив, оказываются на Тверской и распространяются по городу.

Концепция театральности начала существенно влиять на процесс развития кабаре. В частности, «Летучая мышь» — кабаре, открытое в Москве 1908 года актерами Камерного театра, было задумано не только как место отдыха, но и как место развлечений и забав. В кабаре развивается особый вид театральности, находящий воплощение в капустниках (от этого отказался МХАТ). Из маленького кружка, посещаемого исключительно актерами, кабаре переросло в большой зал с ложами и партером и фактически стало обычным театром. Подобная трансформация театра в кабаре и параллельное превращение кабаре в своеобразный театр доказывают тесную связь между этими двумя типами культурного пространства.

Со времен «Бродячей собаки» наряду с выступлениями актеров, музыкантов, танцоров центральную роль в выступлениях актеров начинает играть поэзия. Именно выступления поэтов и придали литературно-художественный облик кафе 20-х годов. Прямыми наследниками кабаре «Бродячая собака» явились кафе, открытые в Москве сразу после прихода к власти большевиков. В 1917 году в маленьком домике в Настасьинском переулке (между улицами М. Дмитровкой и Тверской) было открыто первое литкафе большевистской Москвы. Оно называлось «Кафе футуристов»⁴ и было создано В. Каменским. Тесное помещение было оформлено Маяковским, Хлебниковым, Бурлюком, Якуловым и Лентуловым. На Тверской начали открываться и другие кафе: «Кузница»⁵, «Кафе поэтов»⁶, «Стойло Пегаса»; они придавали всей улице «литературный» колорит. Становится также известна литературно-художественная деятельность «Кафе на Петровке», где, вполне вероятно, Есенин познакомился с Шершеневичем (1990: 547); последний упоминает и о заведении «Десятая муза» — своеобразном конкуренте футуристов, — и о кафе «Грек».

Поэты, зачастую лишённые возможности выступать где-либо в другом месте, читали в подобных заведениях свои новые стихи, там же велись беседы и дискуссии об искусстве, открывались новые таланты. Например, некоторые стихи С. Есенина впервые прозвучали в кафе «Домино». Сама идея считать кафе местом, где «делают литературу», приближала искусство к улице, а улица в свою очередь влияла на литературу. Об этом взаимовлиянии свидетельствует, в частности, книга С. Есенина «Москва кабацкая», в которой литературные начала как бы слились с атмосферой тех московских ночей. Со сцены «Кафе футуристов» Якулов объявил об открытии нового кабаре на Кузнецком мосту (там, где ранее находился магазин, принадлежавший одному немцу), оно, по его словам, должно было в будущем стать «мировым вокзалом искусства, с барабана (арены) которого будут возвещаться приказы по армии мастерам новой эры» (Лапшин 1975: 275).

Наступает «кафейная эпоха» и те, кто тем или иным образом был близок литературе и искусству, попадают в сферу притяжения литературно-художественных кафе. «Богема становилась законодательницей литературной моды. Наступал „кафейный“ период русской литературы, когда богема захватила литературные позиции. <...> Кафе находилось в безраздельном владении богемы. Здесь литература соприкасалась с улицей, а улица влияла на литературу. <...> Кафе в конце концов играло разлагающую роль: литература захлебывалась пошлостью, поэт и проститутка существовали рядом» (Полонский 1929: 35—36).

Связь между кафе и театром выражается в концепции «расширенной театральности»: у литературно-художественного кафе город как бы черпает театральность — это особенно заметно на примере творчества Георгия Якулова. Образуется общий код, единый как для понимания литературно-художественной деятельности, так и для быта тех лет, — театральный.

Якулов принял активное участие в организации художественных вечеров в кабаре «Бродячая собака», а в 1917 году оформил кафе «Питtoresк» в

Москве. Открытие кафе «Питтореск» знаменует собой начало создание целой серии кафе-кабаре. Гражданская война и военный коммунизм потрясли до основания традиционные формы создания и распространения искусства и литературы. В этих условиях кабаре взяли на себя роль своеобразного координатора литературно-художественной деятельности. Интерьер кафе «Питтореск» (позднее «Красный петух») ¹ был тогда признан необычным, из ряда вон выходящим, уникальным. Следует подробнее рассмотреть работы Якулова по оформлению некоторых кафе-кабаре. Именно в создании интерьеров обнаружилось новые изобразительные формы, которыми позднее художник воспользовалась, работая над театральными декорациями. Эти формы начали складываться в живописи именно благодаря наличию театрального кода, объединившего художественное творчество и бытовой элемент.

Принцип художественной композиции, использованный при оформлении кафе «Питтореск», оказался, по сути, прямо противопоставлен станковой живописи ². И до этого проводились похожие эксперименты, но лишь Г. Якулову удалось создать по-настоящему новое: он использовал уже существовавшую архитектонику, перенес в нее те же приемы, которым следовал в живописи, — и у него получилась структура, определенная самим автором как «конструктивная» ³.

Свидетельства, описания, фотографии, восходящие к тому времени, помогают воссоздать картину интерьера кафе: асимметрия стен, выпирающие геометрические формы которых, как и придуманные Якуловым машинообразные декоративные элементы и фигурки, придают залу многообразие и динамику. Его живопись получается как бы театрализованной — она строится на «плавном» решении проблемы пространства — решении, направленном на поиск передачи трехмерности и объемов. Вот как охарактеризовал кафе художник Комарденков: «„Красный петух“ пользовался известностью и был в своем художественном облике олицетворением бурной эпохи, переживаемой искусством <...>» (Аладжалов 1971: 58). При всех трудностях этого периода один за другим следовали вернисажи, репертуар театров был богат премьерами, рождались новые группы и объединения художников, литераторов, открывались новые театры, появлялись новые возможности для творческой деятельности и выступлений. В. Каменский, в частности, замечает: «Было жутко, ново и весело, мы дышали всеобъемлющей новизной будущего, горели энергией молодости. Работали всеми моторами сил на полный газ <...> Жажда тесного объединения новых поэтов, художников выросла до пределов необходимости немедленной организации клуба-эстрады, где мы могли бы постоянно встречаться и демонстрировать произведение в обстановке творческого сборища» (1968: 210—211). Необходимость постоянно иметь трибуну для выступлений была вызвана недостатком способов и форм контактов между художниками, литераторами и аудиторией, усугублявшимся трудностями публикации, о чем мы уже говорили выше.

Г. Якулов являлся ключевой фигурой в деле создания кафе, а потом и клуба — ведь художник не только их оформил, но и воплотил в них ряд новых теорий о формах развития искусства. Приглашение Якулова для выпол-

нения подобной работы не явилось случайным. Якулов был хорошо известен в кругах московских художников еще задолго до того, как вернулся из окопов Первой мировой войны: уже начиная с 1906 года, он принимал участие во многих выставках. Его знали не только как художника, но и как теоретика искусства. Был он известен и благодаря своим частым творческим поездкам за границу, которые он совершал обычно с Делоне¹⁴.

Работы в кафе «Питтореск»¹⁵ начались в июле 1917 года. Якулов принял участие в конкурсе на оформление на Кузнецком мосту «кафе со сценой» под названием «Питтореск». Помещение, которое требовалось превратить в кафе, было довольно необычным: речь шла о высоком центральном зале здания с частично застекленными на манер полукупола потолком. Зал этот тогда напоминал, по образному выражению Сергея Спасского, «вокзальный перрон». Интересны заметки Якулова о том, как использовать это пространство. Сохранилось и описание того, как художник впервые посетил здание будущего кафе: он, разглядывая металлический каркас, поддерживающий купол, высказал мнение, что подобный каркас ни в коем случае не нужно менять, а следует положить в основу оформления кафе квадрат — в гармонии с квадратной конфигурацией потолка. Лапшин приводит точные слова Якулова по поводу возможного оформления кафе: «Архитектура подобного рода мне хорошо была известна по китайским образцам и я прибегаю к этой форме. Я решил сделать отвлеченные формы и построить их на частях вращений. Таким образом была решена форма, получившая название конструктивной» (Лапшин 1975: 279).

Оригинальными представляются и идеи Якулова о сближении интерьера кафе с пространством и сооружениями современного города. Об этом он говорит следующее: «„Кафе Питтореск“ должно было выявить декоративно проблемы Современного города и дать основание нового стиля не только в живописи, но и во всех отраслях искусства <...>» (Лапшин 1975: 280). А в одном из писем, адресованному Луначарскому, художник в частности замечает: «Вторая половина XIX века изменила вид городов — богатством электрического света, техники передвижения и промышленности и ростом городов. Все это увеличивает эмоциональный объем творчества и влечет живопись на улицу <курсив наш. — С. Б.>, ибо квартира тесна, дворец — пережиток, открытого неба нет — его видят только крестьяне <...>» (Лапшин 1975: 280). В приведенном выше письме, пусть и не без пафоса, автор ясно объясняет то, как он хотел выразить «в кафе со сценой» тему современного города. Сделать это он собирался с помощью декоративных средств, с использованием элементов народного искусства, от которого он взял и термин «ярмарочное».

С Якуловым работало много художников, среди них: Татлин, Удальцова и Родченко — что позволило при оформлении кафе достичь большого разнообразия художественной экспрессии. Однако общая идея и концепция декора принадлежит Якулову¹⁶. Якулов, как вспоминает Родченко, рисовал эскизы, часто карандашные, а другие художники уже работали по ним. Татлин, подражая структуре застекленных секций купола, использовал при оформлении различные иконографические мотивы, объединенные скорее

пластическими средствами, чем законченной фабулой. Таким образом, элементами оформления оказались изображения групп мужчин в цилиндрах и женщин в длинных платьях, как бы высвечиваемых красноватыми лучами света; кареты, расписанные силуэтами женщин в туниках; головы лошадей. Подобные изображения составляют своеобразный каталог образов, характерных для видения Якулова. Именно это слияние условного и конкретного составляет ключ к пониманию оформления кафе. Якулов попытался добиться эффекта театрализации⁷.

Первоначально предполагалось открыть кафе 26 декабря 1917 года, однако коллективные работы по его оформлению продолжались до конца января 1918 года, поэтому торжественное открытие кафе состоялось 30 января 1918.

Кафе «Питтореск» было абсолютно не похоже на другие литературно-художественные кафе. Отличие заключалось не только в его особом интерьере, но и в том что ставилось и игралось на сцене.

По сохранившимся фотографиям можно отчетливо представить себе, каким оно было. Внутри кафе состояло из двух соединенных между собой частей: в одной находилась сцена, а в другой — зрительный зал. Сцена была круглой (круг сцены), с разукрашенными панелями и нависающей сверху полусферой. Будучи созвучной общей структуре потолка, эта полусфера напоминала картины овальной формы и театральные наброски декораций. Над сферой была расположена группа застывших в танце механических человечков (для изготовления фигурок Якулов использовал картон, фанеру и металл). Еще выше как бы парил купол, фанерный каркас которого был треугольной формы, напоминающей аэроплан. Стекланный потолок был превращен в витраж. С потолка свисали странного вида светильники. Стены же были украшены причудливыми фонарями работы Родченко; фигурками актеров и марионеток, изображенными в разных позах, похожими на заводных механических человечков. Все оформление носило геометрический характер, повторяющий структуру металлических решеток окон. Особую роль играли световые эффекты, важность которых для всех работ художника необходимо отметить. В целом интерьер поражал своей динамикой, новизной и исключительной современностью. Обилие и разнообразие геометрических объемов, декоративность живописи и световые эффекты создавали пеструю атмосферу ярмарки, кричащий зрительный эффект.

До создания кафе «Питтореск» все кафе-кабаре, начиная с «Бродячей собаки» и заканчивая «Кафе поэтов», в основном оформлялись с помощью различных видов и приемов живописи. Оформление кафе «Питтореск» задумывалось принципиально по-другому. С помощью картона, фанеры и металла, примененных для создания различных архитектурных форм, была сделана попытка добиться трехмерности изображения, попытка преодоления двумерности уже опробованного живописного декора кафе⁸. Эффект трехмерности усиливался также резкими цветовыми изменениями, вызываемыми особыми световыми эффектами — руководствуясь кинетическими принципами существования архитектурных форм в пространстве, Якулов старался показать эти формы-объемы в движении, иными словами, художник намеревался поставить самый настоящий спектакль.

Таким образом, был создан своеобразный метатеатр и то, что представлялось на сцене в ходе спектакля, должно было соответствовать новациям в интерьере или, по крайней мере, ему не противоречить. В соответствии с неординарностью художественных характеристик кафе на роль режиссера спектаклей был приглашен Мейерхольд: «<...> это было не случайно: новизна интерьера „с декоративной стороны, — как писал Якулов, — обязывала к особому роду театрального действия“ <...>» (Лапшин 1975: 288).

Сначала в кафе устраивались в основном концерты, но уже 1 марта была показана «Незнакомка». Эта постановка стала настоящей сенсацией, поскольку мало кто тогда предполагал, что в кабаре возможно поставить столь превосходный спектакль. Так была совершена блестящая попытка подготовить широкую публику к восприятию в дальнейшем других спектаклей, осуществляемых в этом новом, только что родившемся, жанре. Первоначальные планы постановок и выступлений были грандиозны: в кафе предполагалось держать труппу, были приглашены актеры из Камерного театра; репертуар включал постановку произведений самых разных авторов, от Сервантеса до Лафарга. Декорации к спектаклям должны были писать Кончаловский и Куприн. Однако планам не суждено было воплотиться в жизнь. В связи с тем, что Мейерхольд редко приезжал в Москву, драматические начала в кафе уступили место музыкальным. Но, к сожалению, музыкальные спектакли не всегда отвечали высоким профессиональным требованиям. Да и публика существенно отличалась от той, которую хотел бы видеть Якулов. Мечта художника о новом демократическом литературно-художественном кафе так и осталась нереализованной.

19 августа 1918 года Якулов написал Луначарскому письмо, в котором изложил свои соображения относительно дальнейшего использования кафе: «„Питтореск“ являлся прекрасной трибуной для новых эстетических завоеваний во всех областях искусства и пропаганды их среди масс при условии компетентных лиц подлинно нового искусства, как в составлении программы, так и в осуществлении ее <...>» (Лапшин 1975: 291). 2 октября того же года Театральный отдел Наркомпроса принял «Питтореск» под свою опеку. Каменский подготовил для него очень насыщенную репертуарную программу — такую, которая отвечала бы требованиям воспитания масс. Предполагалось показать зрителю разные роды, виды и жанры искусств в самой современной интерпретации. Содержание постановок, конечно же, в духе коммунистической идеологии должно было быть революционным; актеры, художники и литераторы «открывались бы массам — принимали бы участие в вихре дискуссий, чтений и постановок». Вот тогда-то и появилась идея назвать детище Якулова — «Кафе революционного города».

Уже 6 ноября в помещении кафе «Питтореск» открывается многопрофильная клуб-студия-мастерская Театрального Отдела Наркомпроса. «Питтореск» переименовывается в «Красный петух». Вечер, посвященный открытию «Красного петуха», начинается премьерой «Зеленого попугая» — постановки, расценивавшейся как «суперреволюционная». Ставил ее Таиров, декорации писал Якулов. Для бывшего кафе «Питтореск» как бы началась новая эра. На время показалось, что мечте Якулова суждено наконец

сбыться. Кафе, считавшееся тогда «последним криком моды», было преобразовано в клуб-студию, где «делают новую культуру». По воспоминаниям Комарденкова, в «Красный петух» приходили творцы искусства, выражающиеся на языке самых разных его видов и жанров: от молодых музыкантов из консерватории до художников-антиконформистов²⁰. Публику в кафе привлекали больше всего имажинисты, отчасти потому, что они как драматические актеры участвовали и в пьесах: например, братья Эрдман и В. Шершеневич сыграли в «Зеленом попугае», а декорации Якулова помогали реализации метафор имажинистов.

Создание интерьера кафе «Питтореск» представляет собой весьма важный этап не только в творческой биографии Якулова, но и в истории русского искусства, поскольку несомненно речь идет о первом опыте использования конструктивизма при создании комбинаций архитектурных форм и живописи. Термин «конструктивизм» тогда еще не был общераспространенным и общепринятым — как таковой он сложился и стал достоянием культуры позднее.

Вскоре после описываемых событий Якулов был приглашен оформить кафе имажинистов «Стойло Пегаса». Если в «Кафе поэтов» и в «Питтореске» имажинисты были почетными гостями, то в «Стойле Пегаса» они стали безусловными «хозяевами дома» и «главными действующими лицами». Заведение, где до этого было кафе «Бом»²¹, находилось в доме № 37 на Тверской, недалеко от гостиницы «Люкс», в которой тогда жил Якулов. Помещение было маленьким и уютным. Для его оформления Якулов решил использовать сочетание живописи, зеркал, навесных элементов и надписей. Оба организатора кафе — Есенин и Мариенгоф — помогали художнику замечаниями и советами при подготовке эскизов интерьера²².

Торжественное открытие кафе состоялось в ноябре 1919 года. Уже вывеска произвела большой эффект: на ней был изображен крылатый конь Пегас, как бы удерживаемый насильно в «Конюшне» имажинистов. Провокационный характер послания был очевиден: крылатый конь небесного цвета, по мифологической природе не снижающийся ниже олимпийских высот, оказался у дверей кабака.

Стены в новом кафе-кабаре были окрашены в ярко-голубой цвет, на фоне которого выделялись стихи имажинистов, написанные желтыми буквами. Рядом со стихами были портреты авторов. Например, всем известная шедевра Есенина сопровождалась стихами: «Срежет мудрый садовник осень / Головы моей желтый лист». Портрет Мариенгофа в цилиндре грозил кулаком желтому кругу. Самым удачным оказался портрет Шершеневича. На стенах также были помещены и изображения голых женщин, на животах которых был нарисован глаз. Эти рисунки сопровождалась стихами: «Посмотрите у женщины третий / Вылупляется глаз из пупа». Директор кафе Старцев, описывая свое заведение, упоминает, что столы были расставлены довольно тесно, так как помещение отличалось небольшими размерами, но зеркала делали его как бы в два раза более просторным; в кафе играл румынский оркестр; на стенах были развешаны рисунки Якулова, стихи имажинистов, афиши.

Публика «Стояла» была чрезвычайно пестрой. Она делилась, по образному определению Птички (кличка буфетчика Силина), на «серьезных», куда входили: уголовники, проститутки, аферисты — и «несерьезных», отождествляемых с творческими людьми.

При создании интерьера кафе «Стояло Пегаса» полностью проявилась художественная концепция Якулова — в пространстве, где художник творил, он находил больше относящегося к миру театра, чем к области «чистой живописи». Отсюда и «Стояло Пегаса» превращается в театр — место, где раскрывается безудержная театральность имажинистов, выражающаяся в самых настоящих арлекинадах. Поэт и актер творят и играют все больше в унисон — их функции как бы совмещаются. Происходит своеобразная перекодировка искусства и поведения, в ходе которой основной тон задает театральный код. От замысла кафе-театра в виде особого рода лаборатории нового революционного искусства до трактовки города как своеобразного «тотального театра» отделил всего лишь один творческий шаг. Идея демократизации искусства, полностью разделяемая футуристами, находила благодатную почву при проведении масштабных мероприятий по революционной пропаганде. Агитпроп, праздники, годовщины, съезды — события особо значимые для коммунистического государства — обеспечивались ярким монументальным оформлением. Например, к первой годовщине советской власти Альтман, Малевич, Татлин и другие поставили в Москве (а позже и в Петрограде), гигантский спектакль, буквально наводнив городские улицы и площади яркими абстрактными плакатами, транспарантами, флагами и надписями. Все это создавало атмосферу не прекращающегося праздника, которую так любили авангардисты. Коммунистическая революция представлялась им динамичным, безостановочно развивающимся, становящимся даже самодовлеющим процессом. Художники как бы «освобождали» искусство — творили и помещали его в пространство, — и оно «выходило» на улицу. Впрочем, сохранились лишь относительно немногочисленные образцы футуристического искусства — ведь авангардисты часто занимались оформлением злободневных и изначально обреченных на недолгую жизнь вещей: так, они рисовали плакаты, афиши, манифесты, интерьеры кафе, театральные декорации.

Итак, творческий поиск, вызванный среди прочего стремлением художников-символистов вырваться за тесные, ограничивающие и сдерживающие символ и экспрессию рамки картины, способствовал формированию представления, определенного Ю. М. Лотманом²³ как пространство повседневности. Оно, находящееся за рамками картины, составляет с искусством неразрывное целое, «художественный ансамбль». Именно это обнаружилось при оформлении различных кафе-кабаре. Вполне обоснованно рассматривать интерьер кафе как своеобразный текст, где живопись, скульптура, поэзия «открываются» восприятию через пространство кафе, а люди искусства — художники и литераторы — используют вместо статических и плоскостных более динамические и пластические формы, например, вместо страниц книг — интерьер, сцену, выступление, различные аудиовизуальные эффекты.

Примечания

- ¹ См.: Эфрос 1918; Boult 1985: 443–63; Конечный, Мордерер, Парнис, Тименчик 1989: 96–144; Тихвинская 1995.
- ² Более широкое освещение феномена кабаре в России можно найти в статье Дж. Боулта (1985: 446). Автор статьи связывает факт появления в России кабаре подобного типа с балаганами: «The revival of the balagan tradition can also be associated, directly or indirectly, with an entire chain of private, miniature theaters and cabarets that enjoyed great popularity, among the middle classes in St. Petersburg in the late 1910s».
- Определение упомянутого периода как «кафейный» находим у Роймана: «Кафейная эпоха повани» (Ройман 1973: 29), у Полонского: «Кафейная эпоха литературы» и «кафейная буржуазная» (Полонский 1929: 35), также см. у Шершеневича: «Кафейный период русской повани был периодом „штурм унд драг“» (1990: 608).
- ³ Имажинизм в каком-то смысле представляет собой крайнее выражение традиции развития литературно-художественной культуры в ее приложении к кафе. К подобной «кафейной» интерпретации литературно-художественной культуры русский авангард начал прибегать уже в 10-е годы, что, в свою очередь, объясняется влиянием еще более ранних периодов истории живописи и литературы. Показательным, под этим углом зрения, представляется творческий путь С. Есенина: прикнув к имажинистам, он как бы променял мир аристократических и рафинированных петербургских салонов на гораздо более демократичную, «привлеменную» атмосферу кафе и кабачка, которые и в самом деле располагались на уровне тротуаров или даже полуподвалах. Поэт в своем творчестве как будто отдалается от религиозных мотивов и обращается к тематике «кафейной», даже кабацкой, о чем наглядно свидетельствует сборник «Москва Кабацкая».
- ⁴ «When the businessman Nikolai Filipov, owner of the famous Filipov cafés and patisseries on the Tverskaia and other elegant thoroughfares, bought a disused iron foundry on Kuznetskii Most in Moscow in the summer of 1917, he decided to commission one of the most exciting artists of the avant-garde, Georgii Iakulov, to design the interior» (Boult 1985: 451).
- ⁵ «Но если нельзя печататься, то особенно хотелось говорить <...> Без шуток: Брюсов, Коган, Левидов, Маяковский, Каменский, Есенин, Бальмонт, Белый, Городецкий, сотни молодежных имен, — все это говорило, читало и волновалось в те дни в кафе» (Шершеневич 1990: 608).
- ⁶ Из воспоминаний художника В. Комарденкова (1972), друга и помощника Якулова, мы узнаем подробности жизни «правдой Москвы» того времени. Кузнецкий Мост был еще тогда для многих немаловажным местом встреч, позднее его заменила Тверская. Появление кафе-кабаре, что мы уже отметили выше, — своеобразный результат художественного опыта, накопленного русским и западноевропейским авангардом. В кафе «Сну», например, проводил время окруженный своими поклонниками Бальмонт. А кафе «Трамбле» считалось вотчиной Игоря Северянина и Николая Рябушковского.
См. Спасский 1940: 131: «Иное дело в „Музыкальной табакерке“, как стало называться кафе „Трамбле“. Крутая комната с плотно опущенными шторами наглухо отделена от улицы. На столиках лампочки под цветными шелковыми абажурами. Полумрак, уютная тишина. Перед началом программы тихое повлаживание пианино — „Музыкальная табакерка“ Лядова».
- ⁷ Следует, однако, уточнить значение термина кафе, поскольку введения, возникшие в 10-е годы, скорее восходят к традиции кабаре. Мы пользуемся термином кафе в порядке исключения — так, как это предложил Марков. Он, признав за кабаре роль своеобразного предшественника литкафе, видит различие между «old cafés» (добольшевистские кабаре) и «new cafés» (кафе, открывшиеся после октябрьского вооруженного переворота) (Markov 1980: 13).

В действительности же, не вполне корректно навешать заведения, возникшие в 10-е годы термином «кафе», поскольку они, по выполняемым функциям ближе к кабаре. По этой причине мы нередко пользуемся при их обозначении термином «кафе-кабаре».

⁶ «Кафе футуристов» носило и другое название — «Кафе жизни». С. Спасский так описывает интерьер кафе: «Груботканый занавес — вход. И вот — длинная комната в которой раньше помещалась прачечная: „Какая неуклюжая штукалка, тугой работы кушаря“. <...> Стены вымазаны черной краской. Беспочтенная кисть Бурлюка раввала на них беспощадную живопись. Распухшие женские торсы, глаза, не принадлежавшие никому. Многоногие лошадиные крупы. Зеленые, желтые, красные полосы. Игнорались бессмысленные надписи, осыпаясь с потолка вокруг заделанных ставнями окон» (1940: 96).

⁷ Оно служило местом встреч пролетарских писателей.

⁸ Это кафе, расположенное в доме № 18 на Тверской занимало помещение бывшего кафе «Домино», закрывшегося после прихода к власти большевиков и в связи с отъездом за границу своих администраторов. Помещение бывшего кафе некоторое время занимал Всероссийский Союз поэтов (Союз), председателем которого был Брюсов. В январе 1919 года заведение стало клубом с собственным кафе и получило название «Кафе поэтов», где встречались и выступали члены Союза. В кафе был небольшой вестибюль — первый зал, который переформатили, и второй зал, разделенный аркой. Оформление стен, выполненное молодым Азненковым и Комарденковым, было гротескно стилизовано под русский лубок. Для надписей использовались стихи А. Блока и А. Белого. Занавес в зелено-красную полоску странным образом сочетался с предметами. Каменский принес в кафе свои старые штаны и птичью клетку, которые он тоже прикрепил к стене. Наклеивались на стены и различные, выполненные из бумаги, силуэты — чаще всего — авропланов. Общий стиль кафе — «гротеск-футур-лубок» — хорошо сочетался с представлениями, проходившими под знаком литературной пародии и шуток. Само же «Кафе поэтов» стало, в конце концов, ассоциироваться почти исключительно с имажинистами — в каждом углу они оставили свои приметы: на одной из его стен под изображением лодки розового цвета были написаны отрывки из стихотворения Есенина, а в другом месте выделались вырывающиеся стихи Марленгофа. На другой стене был нарисован большой прямоугольный камень с крестом, а под ним записаны имена символистов и футуристов. Сам символ надгробного памятника должен был означать, что имажинисты на всей предшествующей им повзрели «ставят крест» — окончательно хоронят ее. Под настольными стеклами на манер салфеток разложены выполненные карандашом карикатуры имажинистов Их автора-художника — друга имажинистов — звали Дид-Ладо. Впрочем, деятельность имажинистов в «Кафе поэтов» была встречена критикой отрицательно: их обвинили в «похабщине, манерничанье, шарлатанстве и снобизме».

⁹ Дом, где находилось это заведение, был расположен в самом центре Москвы по адресу Кузнецкий мост 11.

¹⁰ Не случайно авангард в период своего наибольшего расцвета практически полностью отказался от станковой живописи, отдавая предпочтение другим видам композиции и способам ее достижения.

¹¹ По словам Якулова «Питрески» был «первым <опытом> архитектурно-живописного сооружения в методе конструктивизма». В подобном контексте возникает необходимость истолкования термина «конструктивизм», как его понимал сам Якулов. Стригалев (1977: 23), отмечая особую позицию Якулова в этом вопросе, пишет о его «совершенно субъективном понимании конструктивизма — как явления и как термина. Конструктивная ясность, логичность и связанность с ними обычно художественный аскетизм вообще не были характерны для этого художника. Именно о его своеобразной „неконструктивности“ свидетельствует то, что воплощение театральных костюмов, превращение эскизов декорации в макеты, эскизов здания-памятника — в архитектурную модель возлагалось им на помощников и всегда представляло для тех серьезные трудности. Стилистически „конструктивистские“ произведения самого Якулова очень немногочисленны [чуть ли не единственный пример — декорации к балету „Стальной скок“ (1925: 27)] и отличаются

романтической, подчеркнута эрелищной и декоративной трактовкой современных урбанистических и технологических мотивов».

- ¹⁴ Сарьян пишет: «Якулов как будто ждал Октябрьскую революцию, чтобы выступить на порошке театра и совершить переворот в его традициях» (цит. по: *Халатян 1959: С. 125*).

А Лансере замечает: «Октябрьская революция явилась переломным моментом и в жизни Якулова. Якулов интуитивно почувствовал в ней союзника, она открыла его; перспективы новой жизни дали простор для его кипучей, бурной деятельности новатора и организатора» (Речь Е. Е. Лансере, посвященная Г. Б. Якулову 7 января 1929 г. в Ереване — РГАЛИ, ф. 1982, оп. 1, ед. хр. 73, л. 3).

- ¹⁵ «В ростках одного богомемного предпринятия, „Кафе Питтореск“, выросшего на Кунацком мосту, Якулов разблстался сразу, легко и щедро. Его путь был ясен» (*Эфрос 1934: XXXI*).

- ¹⁶ «Mais la conception d'ensemble est yakoulovienne» (*Marcadé 1973: 382*). Пер.: «Но общая концепция остается якуловской».

- ¹⁷ «Не случайно под вскоре возникшим термином „стиль питтореск“ современники понимали: „внешне эрелищно <...> и пестро“ и усматривали в одном из театральных спектаклей „Камерного театра“ влияние этого „стиля“» (*Лапшин 1975: 286*).

- ¹⁸ По этому поводу Лапшин (1975: 287) замечает: «Подобный принцип оформления общественного интерьера во многом был новым и неожиданным, ибо литературно-художественные кафе тех лет, несмотря на различие тем, все были декорированы живописными средствами и кафе „Бродячая собака“, где С. Судейкин расписал своды цветами и птицами, и „Кафе поэтов“. Правда, в последнем в качестве изобразительного мотива были использованы еще и тексты».

- ¹⁹ «True, Meierkhol'd produced Blok's *Unknown Woman* there in March 1918, with sets and costumes by Aristarkh Lentulov, but critics were quick to observe that „nobody“ thought that serious dramas such as *The Unknown Woman* would be put on „in such an unlikely institution“» (*Bowlit 1985: 452*).

- ²⁰ В декабре состоялся знаменитый вечер Дебюсси. Алиса Коонен тогда превосходно исполнила свою роль. Потом Мейерхольд выступил с докладом о полузабытом поэтическом наследии в кафе и с циклом лекций о западноевропейском театре. Проводились и вечера, посвященные Блоку, Скрябину, Прокофьеву.

- ²¹ Ройман пишет, что Бим Бом было провинье известного администратора, клоуна эксцентрика — Радунского-Станевского, который получил все заведение от одной богатой поклонницы в подарок. В годы гражданской войны он накрыл его и бежал за границу (1973: 36).

- ²² Именно в кафе началась дружба Якулова и Есенина. Равные источники свидетельствуют о том, что в гостях у Якулова поэт познакомился с Айседорой Дункан.

- ²³ См. *Лотман 1993, Лотман 1993а*.

Литература

Аладжалов 1971 — Аладжалов С. Георгий Якулов. Ереван, 1971.

Каменский 1968 — Каменский В. Путь энтузиаста. Автобиографическая книга. Пермь, 1968, С. 210–211.

Комарденков 1972 — Комарденков В. Дни минувшие. М., 1972.

Конечный, Мордерер, Парнис, Тименчик 1988 — Конечный А., В. Мордерер, А. Парнис, Р. Тименчик. Артистическое Кабаре «Привал комедиантов» // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология, 1988. М., 1989. С. 96–144.

- Лансере 1929* — Лансере Е. Речь Е. Е. Лансере, посвященная Г. Б. Якулову 7 января 1929 г. в Ереване — РГАЛИ, ф. 1982, оп. 1, ед. хр. 73, л. 3.
- Лалшиш 1975* — Лалшиш В. Из творческого наследия Г. Б. Якулова // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М., 1975. С. 275–303.
- Лотман 1993* — Лотман Ю. Театральные язык и живопись (К проблеме иконогической риторики) // Лотман Ю. Избранные статьи. Т. III. Таллинн, 1993. С. 308–315.
- Лотман 1993а* — Лотман Ю. Художественный ансамбль как бытовое пространство // Лотман Ю. Избранные статьи. Т. III. Таллинн, 1993. С. 316–322.
- Луначарский 1941* — Луначарский А. Статьи об искусстве. М.; Л., 1941. С. 41.
- Марголин 1933* — Марголин С. Художник театра за 15 лет. М., 1933.
- Масленников 1930* — Масленников Н. Художник в театре. М., 1930.
- Полонский 1929* — Полонский В. От футуризма до «Куванды» // Очерки литературного движения революционной эпохи. М., 1929. С. 34–45.
- Ройтман 1973* — Ройтман М. Все, что помню о Есенине. М., 1973.
- Спаский 1940* — Спаский С. Маяковский и его спутники. М., 1940.
- Стригалева 1977* — Стригалева А. Понимание и изображение пространства Г. Б. Якуловым // Проблемы истории советской архитектуры. 1977. № 3. С. 23–27.
- Тихвинская 1995* — Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М., 1995.
- Халатян 1959* — Халатян Л. Георгий Якулов // Литературная Армения. 1959. № 3.
- Шершеневич 1990* — Шершеневич В. Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариненгофа, Шершеневича, Грушинова. М., 1990.
- Эфрос 1934* — Эфрос А. Камерный театр и его художники 1914–1934. М., 1934.
- Эфрос 1918* — Эфрос Н. Театр «Летучая мышь» Н. Ф. Балмеева. М., 1918.
- Якулов* — Якулов Г. Моя биография и художественная деятельность // РГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 240, л. 7.
- Якулов 1921* — Якулов Г. Из дневника художника // Искусство и труд. 1921. № 1. С. 9.
- Якулов 1924* — Якулов Г. Из дневника художника // Зрелища. 1924. № 69. С. 6.
- Якулов 1924а* — Якулов Г. Блокнот художника // Рампа. 1924. № 8. С. 4.
- Якулов 1967* — Якулов Г. Автобиография // Георгий Якулов. 1884–1928: Каталог выставки. Ереван, 1967.
- Bowl 1982* — Bowl J. Russian Stage Design. Scenic Innovation, 1900–1930: From the Collection of Mr. and Mrs. Nikita D. Lobanov-Rostovsky. Jackson, Mississippi Museum of Art, 1982.
- Bowl 1985* — Bowl J. Cabaret in Russia // Canadian-American Slavic Studies. 1985. 19. № 4 (Winter). P. 443–463.
- MacVay 1976* — MacVay G. Esenin: A life. Ardis, 1976.
- Marcadé 1967–75* — Marcadé J. C. Notes et documents édités par la Société des amis de Georges Yakoulov. Paris 2 (5/1967), 3 (3/1979), 4 (7/1972), 5 (11/1975).
- Marcadé 1973* — Marcadé J. C. Oeuvres de Georges Yakoulov au Musée national d'Art moderne // La Revue du Louvre et des musées de France. 1. 1973. P. 381–386.
- Markov 1980* — Markov V. Russian Imaginism 1919–1924. 1980.
- Nilsson 1970* — Nilsson N. Å. The Russian Imaginists. Stockholm, 1970.

«Переписка из двух углов»: символика цитаты и структура текста

В. Ю. Проскурина (Москва)

«Переписка из двух углов», названная Эрнстом Курциусом «самым значительным из сказанного о гуманизме после Ницше»¹, вызвавшая большой интерес таких представителей европейской интеллектуальной элиты, как Мартин Бубер² и Шарль Дю Бос³, Габриэль Марсель⁴ и Ортега-и-Гассет⁵, ставшая предметом споров в русской эмигрантской печати⁶, получила законный статус одного из важнейших в истории XX века философских трактатов о существовании культуры, о соотношении культуры и религии, о месте человека в этой культуре. Напряженный диалог двух друзей, состоявшийся в узком пространстве маленькой комнаты и сконцентрированный в коротком промежутке одного месяца душного московского лета 1920 года (с 17 июня по 19 июля), превратился в универсальный — вне пространства и времени — документ постигнутошванской гуманитарной рефлексии.

Между тем, «Переписка» Вячеслава Иванова и Михаила Гершензона, возникшая как окончательное подведение итогов прежних разногласий и старой дружбы, была замечательным *литературным* произведением, построенным по законам художественного текста и ориентированным на литературную игру и театральную условность. Эзотерическая мифо-метафизика эпистолярного диалога излагалась языком метафоры и литературной цитаты. Реальность пространства и времени Москвы 1920 года подвергалась на страницах текста высочайшей генерализации и изощреннейшей мифологизации. Замысел книги как раз и состоял в том, чтобы о событиях катастрофической эпохи написать «своим» языком и изнутри «своей» культуры, чтобы бьющаяся за стенами московской здравницы неоформленная материя жизни приобрела законченность и оформленность литературной модели мира.

I. Символика пространства и проблемы истории текста

Вынесенная в заглавие геометрия пространства, в котором разворачивался сюжет «Переписки», приобретала особое значение в общей структуре текста. Символическая геометрия (противопоставленные «углы» комнаты, «диагональ духа», «квадрат» комнаты, вертикальная линия религиозного «восхождения» и горизонталь плоскости насущной реальности) была важнейшим элементом структуры «Переписки», а сам текст переключался из пространства реального в пространство мифологическое, где каждый геометрический знак соотносился с общей картиной мира. Стремле-

ние к универсальности влекло за собой и стремление к использованию «элементарных» геометрических символов, что должно было придавать тексту книги большую семиотическую выразительность, ибо, как тонко заметил Ю. М. Лотман, «крест, круг, пентаграмма обладают значительно большими смысловыми потенциями, чем „Аполлон, сдирающий кожу с Марсия“»⁷.

Необходимо также принять во внимание, что текст «Переписки» создавался одновременно с работой Иванова над переводом «Божественной Комедии» Данте; в обсуждении и редактуре перевода Гершензон принимал самое активное участие, о чем он сообщал в письме IV: «...вы станете читать мне ваш перевод „Чистилища“ — плод утреннего труда, а я буду сверять и спорить» (387). Книга Данте, ставшая важнейшим творческим фоном и ближайшим идеологическим контекстом «Переписки», представляла собой сложную геометрическую систему, где, по формулировке Ю. М. Лотмана, «мир выступал как огромное послание его Творца, который на языке пространственной структуры зашифровывал таинственное сообщение»⁸. Эзотеризм Данте, бывшего одним из руководителей ордена Fede Santa (ранняя эзотерическая организация, предшествующая розенкрейцеровскому братству),⁹ неизменно привлекал русских символистов¹⁰.

Стройная симметрия двенадцати писем (шесть писем Вячеслава Иванова, инициатора переписки, и шесть ответов Михаила Гершензона) сочеталась с жесткой геометрией пространства — символическим квадратом комнаты московской «здравицы», поделенным «диагональю духа» двух авторов.

Вячеслав Иванов сразу же придал начавшемуся эпистолярному диалогу характер мистического и эзотерического действия, протекающего не в реальном пространстве Москвы 1920 года, а в мифологическом пространстве Космоса, отображением и «знаком» которого являются геометрические фигуры текста. Заканчивая первое послание, Иванов писал: «А Вы что скажете мне в ответ из другого угла того же квадрата?»¹¹.

Иванов сознательно делал акцент на символике *квадрата* совместного проживания: он был уверен, что его давний собеседник в интимных эзотерических «погружениях» (в архиве Гершензона сохранилась графическая запись его беседы с Ивановым, оснащенная мистическими квадратами, кругами, треугольниками и прочей эзотерической эмблематикой, относящаяся к 1915 году и озаглавленная в описи фонда Гершензона «Розенкрейцеровская символика»¹²) безусловно поймет этот символ и — вместе с ним — цель затеянной переписки.

Квадрат как традиционный геометрический символ всегда соотносился с числом «4» и заключал в себе возможность «двоичных противопоставлений»¹³. В этом плане он соответствовал тексту «Переписки» с его оппозицией двух точек зрения, заявленных двумя авторами. Семантика квадрата и противопоставленного ему круга, так привлекавшая древних греков, а потом и средневековых мистиков, служила символом соединения антиномичных начал: круг всегда ассоциировался с трансцендентальным, с небом, с духом, тогда как квадрат — с землей и материей; их соединение (знаменитая квад-

ратура круга) служило знаком высшего совершенства". Иванов, отсылая своей фразой о «квадрате» к известной традиции, призывал Гершензона к «округлению» квадрата — к совместному воспарению от тяжести материального в область запредельного. Гершензон моментально понял это «приглашение». Однако метафизическое «воспарение» Иванова, в котором «земная» плоскость вообще исчезала из видимости, не устраивало Гершензона, и он счел нужным отвергнуть символический призыв Иванова: «Я не люблю возноситься мыслью на высоты метафизики, хотя люблюсь вашим плавным парением над ними» (385).

«Мы с вами, дорогой друг, — пишет Гершензон, — диагональны не только по комнате, но и по духу» (385). Вместо символического квадрата, который Иванов с легкостью «округлял», Гершензон предпочитает оперировать понятием «комната», которая — помимо своего символического значения — всегда имела реальный коррелят. Пространство замкнутой комнаты символизировало *сосредоточенную на себе индивидуальность*, погруженность в индивидуалистическую рефлексивность, а также потенциальную возможность к выходу и сообщению с иным миром (семиотика окна и двери была также актуализирована в тексте «Переписки»)».

Иванов сразу почувствовал опасность в гершензоновской интерпретации квадрата и направил против своего собеседника превознесенную им «изолированность» комнаты. «Комната», как полагает Иванов, становится тюремной «камерой», если довести до логического конца построения Гершензона. Так, Иванов сравнивает индивидуалистическое мироощущение Гершензона с философией «века Канта» — века «окончательного затвора и замурования духа рефлексией в одиночной камере индивидуальной личности» (403).

Более того, крайний философский субъективизм Гершензона оказывается, по Иванову, еще более узким пространством, чем «камера» Канта. «Комната» Гершензона, в полемической интерпретации Иванова, грозит превратиться в «пещеру». В письме V Иванов вспоминает «прикованных к скале узников Платоновой пещеры» и их «неизменное умоначертание» (391). Сравнение умонастроения Гершензона с «умоначертанием» узников пещеры из 7-й книги «Государства» Платона было весьма точным. Узники Платоновой пещеры, прикованные лицом к стене, могли, как известно, судить о мире лишь по теням, отражающимся на стенах пещеры. Иванов спроецировал свою полемику с Гершензоном на полемическую аллгорию Платона: Гершензон вписывался в традиционный ряд философских номиналистов, признающих первенство своего субъективного постижения мира над «универсалиями», возникающими лишь в процессе их восприятия индивидуумом (*universalia post rem*).

Сравнение картины мира Гершензона с «пещерой» имело, помимо прочего, ярко выраженный иронический подтекст. Если Гершензон упрекал Иванова в «заоблачном зодчестве» (385), то Иванов подчеркивал опасность гершензоновского протеста против культурных ценностей, грозящих вернуть человека культуры в «пещерное» состояние. Возможные трансфор-

мации символического квадрата-комнаты (камера, пещера) должны были предостеречь Гершензона от философской гипертрофии личностного начала, от тотального имманентизма.

Иванов, привыкший, по его словам, бродить в «лесу символов», призывает Гершензона вернуться «на тропу» старого трансцендентного символа: «Дорогой друг, мы пребываем в одной культурной среде, как обитаем в одной комнате, где есть у каждого свой угол, но широкое окно одно, и одна дверь» (390). Семиотика окна (как и двери) — выход в бесконечность, сообщение находящегося в комнате с миром трансцендентальным, разрыв индивидуалистического сосредоточения. Таким образом, Иванов перечеркивал гершензоновский геометрический ряд; все построения оппонента оказывались фигурами плоскости: «Мало ли сколько планометрических чертежей и узоров возможно начертать на горизонтальной плоскости? Существенно, что она горизонтальна <...> Весь смысл моих к вам речей есть утверждение вертикальной линии, могущей быть проведенною из любой точки, из любого „угла“, лежащего в поверхности какой бы то ни было, молодой или дряхлой культуры» (395).

Религиозному реализму Иванова противостояли номинализм и пессимистический гностицизм Гершензона, для которого, помимо квадрата и комнаты, сам угол приобретал семантику тупика — душного, замкнутого стенами пространства. Во втором ответе Иванову Гершензон заключит: «Ваш угол — тоже угол, замкнутый стенами, — свободы в нем нет» (393)⁴. По Гершензону, человек обречен на тягостное и темное существование-смерть в этом мире. Он сознательно усиливает негативные коннотации геометрической символики «Переписки из двух углов», соединяя семиотику замкнутой комнаты с традиционной семиотикой квадрата, отсылающего к неподвижности, стабильности земного бытия, не просвещенного солнцем — кругом⁵.

Антитеза «солнце — земля (тьма)» была чрезвычайно важна для солярного мифа, развиваемого участниками журнала «Записки мечтателей», выпускаемого С. М. Алянским (издателем «Переписки из двух углов») и его «Алконостом». В журнале самое активное участие принимали как Иванов, так и Гершензон. Иванов напечатал там большую работу «Кручи» (1919, № 1), посвященную кризису современного искусства, кризису гуманизма и предвещающую во многом «Переписку из двух углов». Для него сотрудничество в журнале А. Белого вместе с активным участием А. Блока имело принципиальное значение: это была попытка реализации старого замысла «журнала-дневника» трех писателей — Блока, Белого, Иванова, «иницированных» в мистическую секту В. Соловьевым⁶. Гершензон, напечатавший в «Записках мечтателей» две важнейшие статьи последних лет — «Демоны глухонемые» и «Солнце над мглою» (1922, № 5), в ответ на призыв и дальше сотрудничать в «Записках мечтателей» признавался в письме к Алянскому от 20 февраля 1922 года в своем принципиальном участии в журнале: «Мне ведь и самому хочется печатать у Вас, потому что мне наи-

более по пути с Бельм»¹⁹. Сочувствие издательским начинаниям Белого не означало, однако, сочувствия его антропософской интерпретации солярного мифа.

Гершензон остро чувствовал наступление «земляного» начала, отрезавшего путь к небу, к свету, к свободе. Символика «черного квадрата» для Гершензона, испытавшего мистический ужас в 1916 году перед известной картиной К. Малевича, заключалась не только в разрушении классических форм искусства, но в неизбежности человеческого земного страдания, отчужденности от небесной вертикали. Мотив «тьмы», «мглы» (см. сочинение Гершензона «Солнце над мглою») — один из центральных в творчестве писателя этих лет. С мотивом тьмы был тесно связан мотив духоты и тесноты в замкнутом пространстве. Отсутствие «воздуха» — духота — составляло один из существенных мотивов умонастроения первых революционных лет²⁰. В «Солнце над мглою» Гершензон рассказывает о том, как заблудился в темном лесу (лес в большинстве мифологий связан с неким «срединым» местом, находящимся между «жизнью» и «смертью» и являющимся обиталищем темных и злых сил²¹): «Я шел, шел, и вдруг почувствовал, что мне тесно, нечем дышать <...> И вспомнил, что в санскрите невзгода и теснота выражаются одним и тем же словом, простор и благоденствие — тоже одним»²².

Символику «тьмы» и «духоты» как воплощения земного бытия, противоположного «простору» и «свету» небесного, Гершензон перенес и в «Переписку из двух углов». Так, в своем первом ответе Иванову, он пишет: «...В последнее время мне тягостны, как досадное бремя, как слишком тяжелая, слишком душная одежда, все умственные достоинства человечества...» (385). В следующем письме к Иванову снова возникнет та же метафора, приправленная отсылкой к Пушкину: «Я не сужу культуры, я только свидетельствую: мне душно в ней» (388). В письме IV он напишет о «духоте» как о всеобщем мирочувствии: «Ведь я не один, — в этих каменных стенах задыхаются многие...» (390). В письме VI он еще раз подтвердит свое чувство, сравнив его с чувством «грека шестого века», опутанного множеством богов, или «австралийца», который «задыхается в душевной атмосфере своего пугающего анимизма, тотемизма...» (393—394). Душное и замкнутое пространство комнаты здравницы опишет Гершензон и в X письме: «Пусть я по воле судьбы, велением культуры, живу в городе и сижу в здравнице, в душевной комнате с окнами в стену...» (408). Как и духота, символическая «мгла» тоже будет важнейшей метафорой в описании картины мира у Гершензона. Между человеком и небом, по Гершензону, лежит «пыльная завеса» знаний и культурных фетишей (388) — «толща», не дающая «прорваться» сквозь нее к небу (390). Лишь «огненное слово или стих» служат «молнией, прорезающей мглу» (415).

Показательно, что в рукописи «Переписки из двух углов» сохранился вариант окончания всего текста, написанный Гершензоном и вычеркнутый Ивановым, развивающий ту же символику. Гершензон писал: «И потому я думаю, что в доме Отца нам с Вами приутовлена одна обитель, хотя здесь, на земле мы сидим упорно каждый в своем углу и дуемся друг на

друга из-за культуры, как мышь на крупу. Удивительно, Вы совсем не страдаете от духоты. Но я благодарен Вам за то, что Вы начали эту переписку. Вы отперли дверь в коридор, и в наших углах повеяло прохладой»². В печатном издании книги фрагмент письма Гершензона, заключающего всю книгу, обрывался той же констатацией расхождения двух позиций, то есть кончался тем, чем и начинался диалог: «И потому я думаю, что в доме Отца нам с вами приурочена одна обитель, хотя здесь, на земле, мы сидим упрямо каждый в своем углу и спорим из-за культуры» (415).

Правка текста, проведенная Ивановым, была закономерна с точки зрения его видения замысла книги и структуры текста. Напряженное противостояние позиций не должно было сниматься «случайным» катарсисом, предложенным Гершензоном. «Углы» и должны были остаться «углами», расхождения были слишком существенны. В душном пространстве комнаты-квадрата «дверь», отпертая в коридор, была паллиативом решения проблемы. «Переписка из двух углов» должна была представить две модели постижения мира, универсальную антиномию «вертикального» и «горизонтального» (или трансцендентального и имманентного) понимания культуры.

Именно такова была цель Вячеслава Иванова, который «спровоцировал» Гершензона на создание книги. «Ивановский» замысел, его «рука» были сразу замечены ближайшим другом обоих авторов Львом Шестовом. В письме к М. Гершензону из Парижа от 20 апреля 1922 года он сообщал о своем первом впечатлении: «...Все-таки Вячеславу удалось себя вывить больше, чем тебе. Я объясняю себе это тем, что начало сделал В<ячеслав>, и тебе поневоле приходится говорить в его тональности. Это отрицательная сторона такой литературной формы. Я думаю, что если бы ты не в ответных письмах, а самостоятельно развивал свои мысли, ты бы больше сказал и в действительности выразился»³. В следующем письме к Гершензону от 10 июня 1922 года Шестов подтвердит: «...В твоих книгах, где ты беседуешь с Пушкиным и Тургеневым, тебя больше, чем в переписке, где ты споришь с В<ячеславом> Ив<ановым>»⁴.

Показательно, что и сам Гершензон понимал, что поддался на уточненную культурную провокацию со стороны Иванова: он был недоволен книгой, его отзывы о ней неизменно резки. В ответ на замечания Льва Шестова он решил дать пространный комментарий как истории написания книги, так и своего к ней отношения. В письме Шестову от 26 июня 1922 он попытался представить очерк произошедших событий в их нарочито земном, даже заземленном виде: «P. S. Насчет „Переписки“ ты заметил тонко и верно: тон голоса В<ячеслава> И<ванова> определил и мой; оттого меня коробит от этой книжки: это тон кантилены, — пенье зажмурился глаза, что мне, кажется, совершенно чуждо. На днях я прочитал в „Накануне“ статейку Лундберга об этой книжке. Он воображает: сосновый бор, здравница с некоторым комфортом, и т. под. Нет, это была тесная, грязная, без малейшего комфорта и с плохой едой (однако много лучше домашней, которая тогда была — голод) здравница в 3-м Неопалимовском пер. Грязно, душно, тучи мух, ночью шаги в коридоре к уборной, на окне занавески нет, матрац —

как доска, — и духота; я там переночевал только первую ночь, а после — благо близко — ходил туда только обедать и ужинать, 2 раза в день. А В. И. там жил, потому что весь день был в Театральн<ом> Отд<еле>, а вечером — лекции, и спал он крепко. Начал переписку он, и стал понуждать меня ответить ему письменно. Мне было неприятно, потому что в этом есть театральность, и я был очень слаб — не было никакой охоты писать. Но он мучил меня до тех пор, пока я написал. Потом все время он отвечал тотчас, а я тянул ответ по много дней, и он пилил меня; а мне не писалось. Оттого под его письмами всегда есть дата, а под моими нет; напишу начало, оно лежит 5-6 дней, он пристает, и наконец допишу. Я это время все лежал и читал Нансена. По моему настоянию и прервали на 6-й паре; он хотел, чтобы была „книга“. А тут уж у него завертелось: В<ера> Конст<антиневна> умира-ла; нам не пришлось даже сряду перечитать наши листки разного цвета и формата (бумаги тогда нельзя было достать, писали на клочках), ему — потому что было не до того, а я не мог исправлять свои писания, раз он не исправляет и не учет моих поправок. Так и сдали издателю (чтобы получить гроши гонорара) неперечтенные черновики. Корректуру мне прислали, когда В. И. был уже в Баку, и я потому же ни йоту не мог изменить»²⁶.

Очевидно, что Гершензон несколько стусил краски, пересказывая историю создания и выхода книги в свет. Издательская судьба книги была довольно обыкновенной по тем временам. В течение долгого времени издатель «Алконоста» С. М. Алянский не давал никакого ответа. Наконец 14 февраля 1921 года он послал письмо, адресованное обоим авторам книги (он не знал, что Иванов уже в Баку):

Глубокоуважаемые Вячеслав Иванович и Михаил Осипович!

Простите, что так долго не писал относительно «Переписки из двух углов». Дело в том, что до сих пор не мог добиться разрешения, т. к. «Алконост» очень давно находился в опале. Теперь наконец разрешения добился и приступил к набору. Уверен, что через месяц она выйдет. Думаю прислать Вам первую корректуру для просмотра. Одно только условие ставлю, прочтять корректуру в три дня и изыскать способ пересылки ее мне с железногодо<рой> артелью. Посылаю Вам пока 50.000 р. — что составит, вероятно, около четвертой доли всего гонорара, если калькуляция пройдет <...>»²⁷.

Однако, судя по дальнейшей переписке, это письмо Алянского до Гершензона дошло с опозданием. 16 февраля 1921 года Гершензон, не дождавшись известий, послал Алянскому гневное письмо, переданное с А. Н. Чеботаревской:

Многоуважаемый Самуил Миронович,

Пользуюсь случаем послать Вам через Александру Николаевну несколько строк. Ваше молчание с августа меня немало удивляло. Я полагаю, что наш договор надо считать упрядненными: Вы книжечку не издали и даже условленного аванса не прислали. Итак, за себя и по уполномочению Вяч<еслава> Ив<анова> прошу Вас передать рукопись «Переписки из двух углов» Александре Николаевне, для возвращения мне.

Ваш М. Гершензон²⁸.

Приблизительно в то же время (письмо не датировано) Алянский отправлял посылку обоим авторам:

Посылаю Вам здесь корректуру «Переписки из двух углов» для просмотра. Очень прошу Вас только просмотреть ее как можно тщательней и как можно скорей, т. к. второй корректуры, думаю, Вам не посылать, продолжив ее по Вашей исправленной (2-ую корректуру) попрошу просмотреть А. А. Блока), дабы не задерживать выхода книжки в свет <...>».

Наконец, в июне 1921 года «Переписка из двух углов» была отпечатана, и Алянский прислал Гершензону авторские экземпляры (письмо от 22 июня 1921 года).

Как видно, Гершензон, вообще недовольный книгой, склонен был уменьшать тщательность ее подготовки. Судя по рукописи, оба автора перечитывали текст: в нем есть вставки Гершензона и вычеркивания Иванова из текста Гершензона. Так, помимо приведенного выше, в тексте рукописи имеется еще один выразительный штрих. В третьем письме Гершензона Иванов вычеркнул вставленный на полях точный адрес здравницы: «Но нет: главное потому, что здесь скучно, как в нашей здравнице, *Неопалимовский 5. Хочется в луга и леса*» (394). Вычеркнув адрес, Иванов сделал на полях помету: «*Это совсем излишне, и внести не могу*».

Характерно, что Гершензон, который явно мыслил задуманную переписку как продолжение домашней, внутренней дискуссии (вроде материалов рукописного журнала «Бульвар и Переулок»²¹), намеренно хотел придать ей конкретные детали, связав с прежней московско-арбатской мифологией, обыгрывающей реальный локус и местожительство участников. Однако теперь установка Иванова была принципиально иной: книга, как явствует, должна была носить универсальный характер. Здесь уже не было прежней откровенно иронической игры на литературно-философские темы, и сама переписка подключалась к иной традиции, ориентированной на демонстрацию позиций ее участников. Теперь вступали в силу внутренние мотивы и внутренняя символика, — именно в этой эзотерической сфере внутреннего символизма и протекал весь спор.

II. Миф о смерти в дуальных моделях «Переписки из двух углов»

Князь Д. Святополк-Мирский в статье «Веяние смерти в предреволюционной литературе» среди главных книг, отразивших культ смерти в литературе начала XX века, назвал «Переписку из двух углов». Соединив в неожиданной параллели Блока и Гершензона, с их «высоким и жертвенным пафосом самосожжения», он писал: «Самое гениальное выражение этого поклонения разрушающей силе — „Двенадцать“, самое благородное — письма Гершензона в „Переписке из двух углов“»²². Георгий Флоровский обнаруживал в «Переписке» гершензоновский «призыв погасить в своей душе „волю к жизни“»: «Еще в 1918 году Гершензон заговорил о совершающейся

на наших глазах смерти и гибели старого мира <...> настоящее для него только умирание, агония...»³¹.

Книга Иванова и Гершензона — это книга о смерти и о приуготовлении к ней. Мифология смерти возникает не только в письмах Гершензона, но и во всей торжественной прелюдии смерти, которую представляют шесть ивановских посланий. Символика гибели, смерти определила и весь цитатный ряд текста, и его глубинный эзотерический смысл. Миф о смерти развивался в двух параллельных направлениях, приобретал две ипостаси внутри одного текста.

Книга была основана на принципиальной дуальности, на структурной дихотомии: характерны проекции «Переписки» на «двухгеройные» тексты — Данте и Вергилий «Божественной Комедии», а также Фауст и Мефистофель, которых вспоминает Иванов в письме VII, называя Гершензона «мой милый доктор Фауст» и отрицая контекстуально полагающуюся ему самому роль Мефистофеля (395). Очень важным было также введение в текст принципиальной русской оппозиции «Толстой — Достоевский», где Гершензон связывался с первым, а Иванов — с последним (412). Показательно и то, что в своем позднейшем «Письме к Дю Босу» Иванов подытожил эту всеобъемлющую дуальность текста, определив «Переписку из двух углов» как «своеобразное возобновление векового и протеческого спора между реалистами и номиналистами» (III, 419).

Важно, однако, то, что основной миф «Переписки из двух углов» — миф о смерти — развивался в дуальной модели всей структуры текста и эксплицировался в противопоставленных смысловых рядах.

Картина мира, в представлении Гершензона, была четко поделена на две непересекающиеся части: плоскость земной жизни — «мир иной» (название неопубликованной статьи Гершензона³²), противостояние между которыми он описывал в следующих категориях: смерть — жизнь, оболочка — ядро, тюрьма — свобода, законы разума — иррациональное, культура — мудрость.

Гершензонский миф о смерти отталкивался от гностического представления о всей земной жизни как об оболочке, в которой безысходно заключен человек. «Мир иной», трансцендентальная, Божественная реальность, отделена от земли непроходимой преградой. Само же Божественное «ядро» личности, которое помимо сознания связывает ее с Божеством, лежит, как полагал Гершензон, в сфере бессознательного. Это та иррациональная сила, которая в современном человеке подавлена всей системой «тончайших принуждений» культуры. Гностическая картина земного зла сопряжена в модели мира у Гершензона с представлением о бессилии человека и об отравленности его «ядра» (инструмента сообщения с Божеством, внутренней ипостаси Божества в личности). Отсюда — вся система метафор, связанных с невозможностью взлета — «отяжелели крылья и невысоки взлеты Аполлоновых лебедей» (390). Прикованность к земле, бескрылость современного человека, тяжесть сознательных импульсов обрекают человека на окончательную гибель в царстве Демиурга и невозможность сообщения с «миром иным». Для пессимистически-фаталистического мировидения Гершензона³³

весь мир представлялся каменной пустыней, тюрьмой (основная метафора для описания земного существования), где мистическая связь между личностью и миром подменяется рационалистическими «знаниями» и «законами».

Гершензон вводит представление о некоем первоначальном времени, когда «свободное» сознание творило первичный (архетипический) образ мира и «вещь» получала свое «имя». Человек был творцом своего мира и изнутри своего сознания «порождал» имена вещей, тогда как в современной культуре личность обречена на существование среди ненужных ей «фетишей». Гершензон констатирует: «Идея и знание плодотворны для меня, когда они естественно родились во мне из моего личного опыта или когда я ощутил недолимую потребность в них...» (389). Эта архетипическая креативность определяет идеальную модель мира, которую некорректно было бы связывать как с романтическим поиском неискаженной экзотической природы, так и с сентименталистской буколичкой, или руссоистской *tabula rasa*. Сам Гершензон отменил все эти сравнения: «Я вовсе не хочу вернуть человечество к мировоззрению и быту фиджийцев, отнюдь не хочу разучиться грамоте и изгнать муз, мечтаю не о цветочках на чистой поляне. Мне кажется, и Руссо, взволнованнейший Европу своей мечтою, мечтал не о *tabula rasa*...» (397).

Идеальный «первый» человек Гершензона близок Первому Человеку — Адаму — Якоба Беме в своей свободе от оболочки «тела» и в своем магическом знании языка вещей. Этот номиналистический рай вызывает у павшего Адама вечную ностальгию, реальный же мир всегда воспринимается как вечная замкнутость в «теле» и утрата «образа Софии», также восходящего к гностической доктрине²⁴. Иванов очень ясно увидел в размышлениях Гершензона гностическую концепцию Человека (бемевский Адам) и определил философеми своего собеседника цитатами из собственной мелопеи «Человек». В письме IX он, анализируя содержание философии своего собеседника, заключал: «Вспоминаются мне стихи мои о человеке первоначальных времен, который не боялся смерти, как боимся ее мы» (404).

Мелопея «Человек», писавшаяся в 1915 году под аккомпанемент дискуссий со Львом Шестовым (которому она была посвящена) и М. Гершензоном (к которому Иванов приходил читать каждый новый фрагмент²⁵), отражала «древнюю идею гностиков о единстве всего человечества как некоей сверхличной „личности“ („Человек един“)²⁶. Личность в ее первоначальных, архетипических импульсах действительно лежала в основе мировидения Гершензона, она была началом и концом его концепции. Однако если первоначальный Адам был смутным и едва различимым образом, то Адам после грехопадения — человек культуры с его «ядом» в крови и «изнеможением в кости» (любимая потчевская цитата Гершензона) — был центральной фигурой концепции Гершензона. По Гершензону, этот человек культуры не станет львом, из которого родится ребенок, вопреки предсказаниям Ницше (407). «Яд» в крови и «изнеможение в кости» подорвали источники обновления, жизнь не содержит потенции к изменению, а личность бессильна вырваться из земного плена и переродиться. Культура же, как полагает Гершензон,

представляет собой отравленный «родник», который «уже не животворит души, а умертвляет» (397). Символом этой мертвой пустыни культуры становятся для Гершензона «чахлый и жестокий куст, да плещ развалин» (393).

Гностическому мифу Гершензона противостоял ивановский — орфический — миф о смерти-рождении. Через все письма проходит этот призыв Иванова к гибели, настойчивая попытка «индифферентизировать» Гершензона, продемонстрировать в отвергаемой им культуре «сокровенное движение» — путь к «сени смертной», через который — выход к «эпохе великого, радостного, все постигающего возврата» (411)”. Нужно только правильно читать те культурные знаки, те «посвящения», которые сохранились в памяти веков. Культура, о которой Иванов пишет в письме XI, — это орфическая Память, понимаемая отнюдь не как коллекционирование ценностей или «культурное наследие», продукты гуманистического сознания.

Эта Память имеет древний источник и мистическое происхождение. Иванов пишет: «Так *будет*, дорогой друг мой, хотя и нет еще знамений такого обращения. Культура обратится в культ Бога и Земли. Но это будет чудом Памяти, — Перво-Памяти человечества» (411; *курсив Иванова*). Его Память восходит к мифу о двух источниках — Лете и Мнемосине, протекающих рядом с пещерой Трофония, куда приходили вопрошать знаменитый оракул. Пить из первого источника следовало, чтобы забыть о тревожениях предшествующей жизни, пить из второго — чтобы запомнить все, что увидят и услышат в пещере. Однако первоначальный миф (антитеза двух «ключей») служил для Иванова лишь внешней канвой его полемики с Гершензоном. Стремление Гершензона «кинуться в Лету, чтобы бесследно смылась с души память о всех религиях и философских системах» (385) противостоит ивановской мечте о новом «студеном ключе», который служит воспоминанию, а не забвению: «Будет эпоха великого, радостного, все постигающего возврата. Тогда забудут промеж старых плит студеные ключи, и кусты роз прозябнут из серых гробниц» (411—412).

Однако глубинный эзотерический смысл не исчерпывался этой отсылкой к первоначальному мифу. Иванов имеет в виду орфическую интерпретацию мифа об источнике Памяти, запечатленную в известном орфическом гимне⁴, приведенном им по-гречески в качестве эпиграфа к стихотворению «Психея». Прозаический перевод Иванова был очень точным: «Я — дочь земли и звездного неба, но иссохла от жажды и погибаю; дайте мне тотчас напиться воды студеной, истекающей из озера Памяти» (I, 862). Этот повторяющийся во многих орфических гимнах мотив служил своеобразным «загробным пропуском», который писался на «ламинеттах» — золотых пластинках, клавшихся в гроб покойника, «посвящаемого в Диониса», около лица или правой руки умершего (I, 862). Древний орфический ритуал и имеет в виду Иванов, связывая Культуру, Память и Смерть неразрывными узлами единого мифа. Не случайно, прославляя Память, он замечает, что «ни один шаг по лестнице духовного восхождения невозможен без шага вниз, по ступеням, ведущим в ее подземные сокровища» (392).

Таким образом, культура в понимании Иванова имеет ретроспективный и избирательный характер. Она — возвращение, а не развитие; причем, возвращение к конкретным «источникам» — к Дионису Орфическому и ко всему комплексу идей, которые мифопоэтическая теория Иванова связывала с этим культом¹. В контексте разговора с Гершензоном эта отсылка к орфикам и Дионису служила напоминанием о мистическом назначении культуры, которое отнюдь не утрачивается в реальности их московской жизни. Напротив, как полагал Иванов, жизнь уже сама по себе стала трансформироваться в миф — в дионисийский миф о смерти-рождении. Понять этот таинственный «знак» эпохи он и призывает Гершензона.

Так, Иванов пишет: «Друг мой, хорошо ознакомились глубочайшее стремление человеческой воли те фараоны, которые видели свою главную задачу в сооружении себе достойной гробницы. Все живое хочет не только самосохранения, но и самораскрытия, всем существом зная, что последнее есть самоистощение, смерть, — и быть может, вечная память» (406). Затем, от египетской культуры смерти, через дионисийскую греческую древность, Иванов приходит к описанию главного культурного мифа — мифа о смерти — в христианстве, он пишет: «Посвящение человечества в высшие тайны открыло перед ним и иной, богочеловеческий лик того же стремления к смерти во имя жизни...» (406).

В число этих «призванных» Иванов и приглашал Гершензона, соблазняя его знаменитым гетевским изречением: «stirb und werde» и пробуждением в «огненной смерти» (387).

«Огненная смерть» (Flammentod) и «Умри и стань» (Stirb und werde) — цитаты из стихотворения Гете «Блаженная тоска» («Selige Sehnsucht»). В финале III письма Иванов настойчиво призывал Гершензона к мистической инициации: «Право говорите вы поработенному собственными богатствами человеку: „стань (werde)“, но, кажется, забываете Гетево условие: „сначала умри — (stirb und werde)“. Смерть же, т. е. перерождение личности, и есть его вожаемое освобождение. Умойся ключевой водой — и сгори» (387).

Стихотворение Гете вводило в текст «Переписки» целый пласт мистических символов, изощренную и эзотерическую традицию истолкования позднего творчества немецкого поэта². Ольга Дешарт вспоминала, что «В. И. часто повторял эти таинственные стихи своего любимого поэта» (I, 845). Что же означал этот призыв в контексте начатого спора?

Утвердив посредством отсылки к «Бесконечному» Леопарди свой тезис о культуре как растворении и уничтожении себя в Боге — «мне сладостно тонуть в этом море <...> тонуть в Боге» («auftragar mi e dolche in questo mare»), Иванов в том же письме III разворачивает мифологему этой «сладкой» смерти — через обращение к тексту Гете. Он пишет: «Но это уже тоска по Боге — влечение бабочки-души к огненной смерти. Кто не знает этого основного влечения, тот, по правдивому слову Гете, другую, постылою тоскою болен, хотя бы не снимал с себя маски веселости: он „унывый гость на темной земле“» (386—387).

Стихотворение Гете «Блаженная тоска», служившее эпиграфом первой книги «Сог Ardens» и определившее ее основной миф, было приведено Ивановым (в собственном прозаическом переводе) в статье 1912 года «Гете на рубеже двух столетий»: «Не говорите про это никому, кроме мудрых, ибо толпа тотчас все высмеет: живое хочу я славить, что тоскует по огненной смерти. В прохладе ночей, посвященных любви, в этой прохладе, которая дала тебе жизнь, когда ты был зачат, и в которой ты давал жизнь, зарождая своих детей, — овладевает тобою странное чувство, когда горит тихая свеча. При ее мерцании ты уже не остаешься объятым тенью и мраком, и в тебе пробуждается новое желание — желание высшего брака. Нет для тебя ни дали, ни тяжести; ты — бабочка, ты летишь и не можешь оторваться: света алчешь ты, — и вот уже сожжен светом. И пока в тебе нет этого призыва: „умри и стань другим!“, дотоле ты лишь унылый гость на темной земле». Иванов там же дал мистическое толкование этому стихотворению: «Итак, живое тем запечатлевает свою жизнь, что ищет выхода в новую жизнь из полноты своей жизненности; переход — смерть; огонь — бог; бабочка — душа; смерть — брак человека с богом. Еще древние изображали Психею в виде бабочки, летящей в пламя факела, который держит Эрос».

Цитата из гетевского стихотворения — рекуррентный символ, проходящий через все творчество Иванова. «Сквозь» Гете, как и «сквозь» Данте (Бабочка-душа появлялась и в X Песни «Чистилища» Данте: «Разве не видите вы, что мы — черви, рожденные для того, чтобы образовать этот ангельский мотылек, который без защиты летит к справедливости») или Новалиса⁴, Иванов восходил к орфической мифологии, использующей один из древнейших символов: бабочка-Психея, Душа, бессознательно устремленная к Свету (Богу). Гете, Данте, Новалис служили для него спиритуальными медиаторами, связывающими с единой и вечной традицией, традицией «посвященных», прозревающих вечную тайну бытия, высшую реальность, сокрытую в видимой реальности «покрывалом Изиды».

«Умри и стань» в контексте дионисийского мифа Иванова означало «страдание» и «смерть» Диониса, бога страдающего и воскресающего — эллинского предтечи «Сына Человеческого». Восходящее к самой архаической мифологии предание о растерзании Титанами бога-младенца Диониса превратилось, как полагал Иванов, у орфиков в культ умирающего и воскресающего бога. Анализируя сохранившиеся свидетельства этого крайне «закрытого» культа, Иванов писал о сакрально-сексуальном характере служений Дионису — разыгрывавшихся как «священный брак между женой архонта-царя и Дионисом», сопровождаемый пением стиха: «Славься, жених, свете новый».

Совмещение любви земной и любви небесной с гибелью и прозрением новой жизни («умри и стань» Гете) в орфическом культе Диониса проецировалось Ивановым на оппозицию «индивидуальное» — «коллективное» (или «соборное»): он, как и В. Соловьев в «Смысле любви», трактовал любовь как преодоление себя, выход из себя. В дионисийском мифе перво-

начальный «грех» разъединения (растерзание Диониса на части) преодолевался в мистическом «браке», соединяющем участников в оргиастическом экстазе.

Уже древние символизировали в образе бабочки-мотылька представление о душе, о бессознательном стремлении к свету. Мотив сгорания бабочки представлял собой классический символ очищения души, ее перерождения⁹. Не случайно у Данте символическая бабочка появляется в X Песни, где описывается вступление героев в первый круг «Чистилища». Для Иванова мотив полета к свету и сгорания оказывался чрезвычайно важен: религиозное сознание связывалось им с экстатическим «выходом из себя». Психея-Душа, запечатленная символом бабочки, являлась эманацией подсознательного (темного, или женского) начала в человеке. Оппозиция «мужское — женское» в картине мира Иванова проецировалась на оппозицию «сознательное — подсознательное», а именно последние члены оппозиций соотносились писателем с религиозным началом, ибо, как утверждал Иванов в статье 1907 года «Ты Еси», «переживания экстатического порядка суть переживания женственной части я, когда Психея в нас высвобождается из-под власти и опеки нашего сознательного мужского начала, как бы погружающегося в самозабвение или умирающего, и блуждает в поисках своего Эроса, на подобие Мэнэды, призывающей Диониса» (III, 364). Таким образом, смерть в концепции Иванова имела ярко выраженный эротический характер, а религиозное чувство было увязано с подсознательным, экстатическим началом души. В торжествующей симфонии мифологической смерти, знаменующей одновременно и возрождение, и любовь, личность, а также реальность пространства и времени теряли свои очертания. Гибель окружающего мира и Города, предчувствуемая собственная смерть и смерть близких проецировались Ивановым на некую универсальную смерть, любовь и возрождение.

Символами этой универсальной смерти были *роза и крест*. Размышляя о бабочке и огненной смерти, Иванов пишет: «...под каждою розою жизни вырисовывается крест, из которого она процвела» (386).

Символика розы, детально разработанная Вячеславом Ивановым в поэзии¹⁰, была также включена в общую мифологию смерти-воскресения в тексте «Переписки из двух углов». Блоковская формула, декларированная в драме «Роза и Крест» устами Бертрана, Рыцаря-Несчастья («Радость-Страданье одно!»¹¹), прозвучала в том же письме Иванова. Сложный цитатный ряд (Бодлер, Леопарди, Гете) заканчивается скрытой реминисценцией из Блока (отсылающей уже не только к Блоку, но «через» Блока — ко всей символической розе на кресте): «Наша истинная свобода, наше благороднейшее счастье и благороднейшее страдание всегда с нами, и никакая культура у нас его не отнимет» (387).

Роза и Крест — тот же «иероглиф» смерти-воскресения, что и бабочка, летящая к огню. Иванов писал в стихотворении «Pieta»:

«Жизнь» ведал, власть круга дивно слив
Со властью двух крестных черт победной,
Египетский святой иероглиф.

Египетский иероглиф Ⲁ (Иванов его часто употреблял) символизировал жизнь, победу над смертью, ключ к высшей мудрости. Если Ⲁ — образный крест обозначал страдание, огонь, то верхняя часть — «круг» — ассоциировалась с вечным началом²². Путь вверх лежал через очистительный огонь и страдания (та же символика, что и у *Flammentod*). Между тем, символика круга могла идентифицироваться с Розой, знаком высшего совершенства, солнца (эмблематически изображавшегося в виде круга)²³. «Египетский святой иероглиф» в ивановских построениях оказывался изоморфен знаку Розы и Креста, а последний — в свою очередь — был связан с огнем.

Символика сакрального распятия (где Дионис-Загрой и Христос совмещались во всех ивановских конструкциях) проецировалась на личность, на желание и — одновременно — требование «со-распятия». Орфическое очищение совмещалось с христианским, а личность наконец преодолевала свое отъединение от общего в мистическом слиянии всех душ (как в финале дантовского «Рая», где в небесах торжествует Роза, лепестки которой — души умерших и воскресших).

Экстазу со-распятия у Иванова противостоял тотальный «пафос саможжения» у Гершензона, в картине мира которого смерть и жизнь были разведены непроходимой границей, и смерть являлась основным содержанием земного пути. Неопубликованная книга Гершензона «Пальмира», куда вошли статьи, писавшиеся как раз накануне «Переписки» или сразу после нее, была его последним гимном смерти, где разрушение Города (древней Пальмиры) оказывалось, по определению мыслителя, «проброобразом нашей собственной смерти»²⁴.

III. Цитата versus Метафора в структуре текста

«Переписка из двух углов» демонстрировала два типа литературной стратегии, отражающие общую дуальность текста. Первый — литературная стратегия Иванова — можно условно назвать *стратегией цитаты*, второй — гершензоновский — *стратегией метафоры*. «Цитатность» Иванова была основана на фундаментальной символистской посылке — представлении о сущности мира как сокровенной и незримой тайне, по отношению к которой, как писала Э. Г. Минц, все тексты являют собой совокупность единого «универсального Текста — мифа о мире», денотатом которого является «туманный ход иных миров»²⁵. Всякое слово о мире, любая его интерпретация оказывались в такой системе цитатами, а символистский текст приобретал универсальную интертекстуальность. Иванов любил повторять «Гетову старинную истину», в VII письме он напоминал о ней Гершензону: «Истина давно обретаена и соединила высокую общину духовных умов. Ее ищи себе усвоить, эту старую истину» (396).

В этом плане текст мыслится Ивановым как *присоединение* к традиции, как усвоение и продуцирование уже известного языка культурных символов. Цитата становится знаком такого присоединения. Цитата, как и символ,

приобретают характер «суггестивного механизма памяти»*. Эти символы — не порождение человеческого сознания, а «отражение» (или «соответствие») высшей реальности — Божественной сущности. Разгадывание ее «тайного языка» — мистическое общение всех «душ», относящихся к разным временам и «кругам творения» (II, 664). Это тайное служение, выраженное посредством цитаты, объединяет «посвященных» и «иницированных» в мистическую секту, составляющую межвековую и межпространственную общность — от орфиков и Гераклита, от гностиков до розенкрейцеров, от Данте до Гете, от Новалиса до Бодлера и Гюисманса, от Сведенборга до Владимира Соловьева.

Сущности цитатного ряда Иванова, его культурному «присоединению» противостояло культурное «отпадение» Гершензона (или «бегство», по выражению Иванова). Выражением этого культурного «бегства», основанном на метафизическом «номинализме» (оппозиционном ивановскому «реализму»), стала замена цитаты на метафору.

Метафора персональна, тогда как цитата, да еще понимаемая как знак культурной памяти и лишенная индивидуальной интерпретации (ибо «истина давно обретена»), принадлежит некоей коллективной (соборной) сокровищнице. В цитате — коллективный опыт, «посвящения предков», метафора — выражение персонального видения мира. Цитата у Иванова демонстрирует некое возвышенное и эзотерическое «ученичество»: себя он называет — отсылая к Новалису и его философской повести — «чужеземцем, из учеников Саиса» (412). Реминисценция, аналогия — механизмы проникновения в сокровенную сущность бытия, выразимую определенной системой знаков.

Метафора возникает из представления о принципиальной невыразимости этой сущности словом. Возможно лишь установление условного — метафорического — подобия между явлениями и сущностью. Метафора — моментальный и однократный прорыв в эту сущность, плод индивидуального усилия. Цитата образует цепь культуры, метафора — это прорыв цепи. Метафизическая разность между двумя способами постижения мира и двумя стратегиями творчества была описана Ивановым — также с помощью цитатного ряда (реминисценцией из Тютчева и отсылкой к Бодлеру): «Я не зодчий систем, мильи М. О., но не принадлежу и к тем запутанным, которые все изреченное мнят ложью. Я привык бродить в «лесу символов», и мне понятен символизм в слове не менее, чем в поцелуе любви» (386).

Метафора устанавливает связь между различными рядами явлений — «вопреки» этому различию, как писал Поль Рикер⁷. Стратегия цитаты предполагает наличие *соответствий* («Соответствия»/«Correspondences» — название стихотворения Ш. Бодлера, откуда взята цитата «лес символов») как знаков, постоянно и независимо от личности коррелирующих с высшей реальностью. Этот «лес символов», введенный в текст «Переписки», требует более детального комментария.

Прозаический перевод стихотворения Бодлера Иванов дал в своей статье 1908 года «Две стихии в современном символизме»*. Первая часть

стихотворения проецировалась им на «реалистический символизм», разгадывающий объективные «тайны» бытия: «Природа — храм. Из его живых столбов вырываются порой смутные слова. В этом храме человек проходит через лес символов; они провожают его родными, знающими взглядами...»³⁹. Во второй части стихотворения, как замечает Иванов, картина мира диаметрально меняется. Вместо поэта, разгадывающего символы бытия, появляется поэт-«парнасец», занятый лишь своей индивидуальностью и ее проекцией на окружающий мир: «Есть запахи свежие, как детское тело, сладкие как гобой, зеленые как луга <...> они поют восторги духа и упоения чувств»⁴⁰. Вторая часть стихотворения, как полагал Иванов, демонстрировала торжество «идеалистического символизма» со всеми его атрибутами — декадентским индивидуализмом и психологизмом⁴¹. Если вторая часть, прежде, в 1910-е годы, ассоциировалась Ивановым прежде всего с Брюсовым, то теперь, в контексте «Переписки», она явно соотносилась с психологизмом, индивидуализмом и «декадентством» Гершензона (недаром именно в связи с Гершензоном Иванов дал великолепное определение *décadence*).

Бунт Гершензона (как и бунт Ницше, с которым Иванов постоянно соотносит Гершензона) облекался в метафорические формы. Гершензон негодует на отсутствие «живой воды» в умственных источниках, возбраняет «пряные напитки современной философии, искусства, поэзии», а главное — бесконечно страдает от «духоты» культуры, при этом иронически остраняется от этой своей ключевой метафоры и играет с ее вторым — бытовым — планом: «Простите затянувшуюся метафору: такая жара эти дни, — нигде не найти прохлады; пью теплую кипяченую воду, выпил уже весь наш графин, а все не утолил жажды» (408). Жажда метафизическая превращается в жажду физическую, а «полумертвая влага» культуры оборачивается кипяченой водой в стоящем перед ним графине.

Картина мира представлена у Гершензона системой метафор:

1. Бог — это не Бог какой-либо религии. «Нет, нет! — пишет Гершензон, — это не Бог! Мой Бог, невидимый, — не требует, не пугает, не распинает. Он — моя жизнь, мое движение, моя свобода, мое подлинное хотение» (408).

2. «Мир иной» мыслится как выход «за ограду тюрьмы», прорыв сквозь «завесу тумана» (394).

3. Путь к нему видится не в виде прохождения сквозь «огненную смерть», освященную традицией мистических исканий. «Смутная греза» о «мире ином» не превращается у Гершензона в целостную картину «обетованной земли», пусть и мифологической. Его волнует только «чувство» этого «мира», которое описывается тоже метафорически: «...Мое чувство — как некогда жжение и зуд в плечах у амфибии, когда впервые зарождались крылья» (394).

4. Земное бытие находит свое описание в системе метафор «тюрьмы», «ограды», «тесноты», «духоты», а также пустыни с «чахлаым и жестоким кустом, да плащом развалин» (393).

5. Современная культура — «мавзолей «духовных ценностей» (393). «Ценности» этой культуры подобны «рогам» оленя-мутанта, которому они «мешают в бегу в лесах» (407).

Метафора — дерзкая попытка отказаться от привычного видения мира, порыв пересоздать этот мир по личной схеме. Метафорическая стратегия противостоит метонимической, как метафора противостоит метонимии, в понимании Р. Якобсона⁴². Цитата — вид метонимии, она представляет «часть» текста цитируемого автора вместо всей совокупности его текстов. Она — выбор «по смежности», по аналогии. Все письма Иванова — концентрированная система цитат и аналогий. Самого Гершензона он постоянно сравнивает с Руссо, с Ницше, с Толстым, то есть пытается «встроить» своего «совопросника» в известную систему, найти подобающий «смежный» ряд. Характерно при этом и то, что Гершензон отказывается от всех подобий, отрицает всякую связь с предшественниками. Он даже склонен отрицать и воздействие Ницше — вопреки известным фактам и явному влиянию: «Я мало читал Ницше, — он был мне не по душе» (407).

Иванов строит свою модель мира, основываясь на системе пересекающихся цитат и аналогий:

1. Бог — Дионис (в его Орфической интерпретации), «уподобленный» Христу. Еще в работе «Религия Диониса» Иванов проследил систему аналогий между евангельской историей Христа и дионисийским культом⁴³. «Протеический» характер Бога у Иванова: Бог оказывается «многолик» и мифологичен, и, как всякий мифологический персонаж, изоморфен множеству явлений — любви, творчеству, религиозному экстазу, смерти и т. д.

2. Мир иной мыслится как коллективное «растворение» и забвение себя в Боге. Представления об этом «растворении» черпаются из разнородных источников — от архаических (дионисийский экстаз) и Библейских — предложение «скинуть ветхого Адама» (392) до прочерчивания цитатного ряда, демонстрирующего «сокровенное движение» к этому «будет»: «Будет эпоха великого, радостного, все постигающего возврата» (411). Симптомы этого «будет» обнаруживаются у Данте и Гете, у Новалиса и Леопарди. Большую роль в тексте «Перепiski» играют и автоцитаты: Иванов ссылается на собственное поэтическое творчество как на тот же эзотерически-пророческий цитатный ряд. Собственные поэтические образы оказываются авторитетными свидетельствами продвижения к этому миру иному. Сам же этот «возврат» в плане литературной стратегии представляет собой слияние цитатного ряда в один коллективный «над-текст».

3. Путь к миру иному — «огненная смерть» Гете, проецируемая на дионисийское растерзание, на архаические (древнеегипетский и орфический)

культы смерти, на евангельское предание о смерти Христа, на всю историю культуры (в ее «сокровенном движении»), которая представляется реализацией этой древнейшей мифологемы.

4. Земное бытие — плод трагической ошибки, первоначального греха обособления, который усматривается также в системе преданий: «...Орфическое и библейское утверждение некоего изначального „грехопадения“ — увыв, не ложь» (392).

5. Культура — «лестница Эроса и иерархия благоговений» (386). «Восхождение» и «нисхождение» (в этих категориях Иванов описывает творческий процесс) аналогично лестнице Иакова, по которой сходят и восходят ангелы⁴. Иванов пишет: «На каждом месте, — опять повторяю и свидетельствую, — Вефиль и лестница Иакова, — в каждом центре любого горизонта» (412). Это движение культуры, по Иванову, вечно: для подкрепления своего представления он ссылается на платоновского «Тимея», где говорится о вечном возрождении «Муз и письмен» после потоков и пожаров (392), на Ницше [«горб неразлучен с верблюдом и тогда, когда он скинул со спины выючный груз» (387)]⁵, на мистический культ Памяти, обнаруживаемый в истории цивилизации.

Иванов прекрасно описал метафорическую стратегию своего оппонента. По его мнению, Гершензон не признает никаких аргументированных доказательств, «кроме одного и, быть может, сильнейшего: красоты слов» (404). Анализируя знаменитую метафору Ницше о верблюде, льве и ребенке (глава «О трех превращениях» книги «Так говорил Заратустра»), Иванов называет систему описаний Ницше фигурой «уподобления», замечая при этом, что «пафос его <Ницше.— В. П.> — ваш» (403). «Пафос» Ницше действительно был близок Гершензону (вопреки его опровержениям), и не только в связи с общим кругом проблем, также отмеченным Ивановым: «Конечно, проблема Ницше — ваша проблема: культура и личность, ценность, упадок и здоровье, особенно здоровье» (402). Сам стиль мышления, названный Ивановым «иконоборческим» (в противоположность «преемственному кумиротворчеству мира»), продуцировал и особенности литературного стиля, толкал Гершензона на литературное и лингвистическое (вслед за метафизическим) *разоблачение*. Подобно Ницше, который своими метафорами хотел выветрить в старых и стершихся философских понятиях запах метафизики⁶, Гершензон пытается иронически остранить цитату и подвергнуть ее метафорической реинтерпретации.

Если Иванов пишет о будущем культурно-религиозном рае с «кустами роз», которые «прозябнут из серых гробниц», то Гершензон замечает, что это утверждение равносильно мысли о том, что «непотребная сейчас культура именно в дальнейшем своем непотребстве снова обретет начальное целомудрие» (413). Будущее «очищение» культуры иронически остраняется метафорой: «культура — Мария Магдалина» (413). Прокламируемый Ивановым почти в каждом письме призыв к Flammentod, к «огненной смерти», также иронически заземляется и метафорически «обгрыбывается» Гершензо-

ном: если культура сама стихийно «очищается», то «в таком случае огненная смерть личности не только не нужна, — она вредна, потому что личность сгоревшая и воскресшая тем самым выходит из состава культурных работников» (414).

Иронически остранившая стратегия метафоры Гершензона противостояла профетически прокламируемой стратегии цитаты Иванова. Усложнение семиотического потенциала за счет сложного цитатного ряда, одновременно корреспондирующего с несколькими источниками, превращало «Переписку из двух углов» в закрытый герметический текст. Ироническое «упрощение» текста, проводимое Гершензоном путем метафорического «взрыва» культурных рядов (не случайно Иванов называет своего оппонента «толстовцем» и «опрощенцем»!), было актом демонстрации исчерпанности старой культуры, действующей в замкнутом кругу «вечного возвращения». Характерно, что в этот период Гершензон, тончайший исследователь литературы и культуры, вообще отказывается от предмета своих прошлых штудий. Центр его интересов смещается в сторону древних религий, дающих архетипические картины мира, свободные от «искажения» позднейшей культурой¹.

Позиция Гершензона противостояла позиции Иванова, пытающегося сочетать языком мифа распадающуюся «связь времен», транспонировать мифологию в современные религию и культуру. Спор о культуре переводился Гершензоном в русло спора о конце этой культуры. В этом смысле «Переписка» должна была стать последней книгой или выйти за пределы литературной условности и слиться с протекающей параллельно жизнью. Незавершенность спора, открытость границ диалога, который Иванов продолжал вести и после смерти своего собеседника (в серии писем-трактатов, адресованных Шарлю Дю Босу и Александру Пеллегрини) превратили «Переписку из двух углов» в уникальный памятник духовной рефлексии и сложнейший эзотерический текст, где при внешней заявленности позиций (которые, казалось бы, нужно только правильно описать, что не всегда удается современным авторам²) остается сложнейший внутренний план, выраженный языком символов и цитат, пространственных кодов и изощренной метафорикой.

Примечания

¹ Ernst Robert Curtius. *Deutscher Geist in Gefahr*. Stuttgart: Deutscheverlaganstalt, 1932. S. 116. Об интересе Курциуса к «Переписке» см.: Michael Wachtel. Die Korrespondenz zwischen E. R. Curtius und V. I. Ivanov // *Die Welt der Slaven*, new series. 1992. Vol. 16. № 1–2. S. 72–106; 399–400.

² В 1926 году Бубер опубликовал немецкий перевод книги в своем журнале «Die Kreatur». Перевод «Переписки» на немецкий язык был выполнен Николаем Бубновым и помещен во 2-м выпуске журнала за 1926 год. В архиве Вяч. Иванова в Риме сохранились письма Мартина Бубера Вяч. Иванову, фрагменты из которых опубликованы (см.: *Дж. Вяч. Иванов*. Мартин Бубер и Вячеслав Иванов // *Russian Literature and History. In honor of Professor Ilya Serman*. Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem, 1989. P. 151–154).

- ³ Шарль Дю Бос опубликовал французский перевод «Переписки» (выполненный Е. А. Иввольской) в своем журнале «Vigile» (1930, № 4).
- ⁴ Отдельное издание «Переписки» (V. Ivanov et M. O. Gerschenon. Correspondance d'un coin à l'autre. Paris, 1931) предварялось предисловием Габриэля Марселя.
- ⁵ Испанский перевод «Переписки» Ортега-и-Гассет напечатал в 1933 году в своем журнале «Revista de Occidente» (Madrid, Abril).
- ⁶ Укажем на наиболее ценные и глубокие разборы «Переписки из двух углов»: **Георгий Флоровский**. В мире исканной и блуждающей. I. Знаменательный спор («Переписка из двух углов» Гершенона и Иванова) // Русская Мысль. 1922. Кн. IV. С. 129–140; **Борис Шлецер**. Русский спор о культуре (Вячеслав Иванов и М. О. Гершенон — «Переписка из двух углов») // Современные Записки. 1922. Т. XI. С. 195–211; **Григорий Ландау**. Византизм и Иудей // Русская Мысль. 1923. Кн. I–II. С. 182–219; **В. З. <сеньковский>**. М. О. Гершенон и В. И. Иванов, Переписка из двух углов. Москва — Берлин, 1922 // Православие и культура. Сборник религиозно-философских статей. Берлин, 1923. С. 222–223; **Герман Франк**. Новая религия. К характеристике Михаила Осиповича Гершенона // Зарница. (Нью-Йорк). 1925, № 2. С. 25–27.
- ⁷ **Ю. М. Лотман**. Символ в системе культуры // Ю. М. Лотман. Избранные статьи. Т. I. Таллинн: Александра, 1992. С. 193.
- ⁸ **Ю. М. Лотман**. Заметки о художественном пространстве. 1. Путешествие Улисса в «Божественной комедии» Данте // Ю. М. Лотман. Избранные статьи. Т. I. С. 448.
- ⁹ **René Guénon**. L'Esotérisme de Dante. Paris, 1925. P. 8–9.
- ¹⁰ **Ramela Davidson**. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov (A Russian Symbolist's Perception of Dante). Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- ¹¹ **Вячеслав Иванов**. Собрание сочинений. Т. III. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979. С. 385. Далее ссылки на «Переписку из двух углов» даются по этому изданию в тексте статьи с указанием страниц. Ссылки на другие тома этого издания даются в тексте с указанием тома и страниц.
- ¹² Рукописный Отдел Российской государственной библиотеки (далее — РО РГБ), ф. 746, к. 12, ед. хр. 82. Об интересе символистов к масонству см.: **Лена Силард**. Роман Андрея Белого между масонством и розенкрейцтерством // Россия/Russia. 1991. Vol. 7. С. 75–84.
- ¹³ См.: Мифы народов мира. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 630 (статья В. Н. Топорова). Отметим также, что квадрат как геометрический символ выражал идею стабильности и устойчивости (основная архитектурная фигура и важнейший символ масонства).
- ¹⁴ См. в этой связи: **John Michell**. City of Revelation. London, 1971; его же: The Dimensions of Paradise. San Francisco, 1988.
- ¹⁵ См.: **M. Eliade**. The Sacred and the Profane. The Nature of Religion. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1959. P. 25; **J. E. Cirlot**. A Dictionary of Symbols. London: Routledge & Kegan Paul, 1971. P. 274.
- ¹⁶ **Гастон Башляр** в специальной главе «Углы» рассматривал угол как символ уединения и отсутствия коммуникации (**Gaston Bachelard**. La poétique de l'espace. Paris: Presses Universitaires de France, 1967. P. 130–131).
- ¹⁷ См.: **J. E. Cirlot**. A Dictionary of Symbols. P. 307. О символике круга см. также интереснейшую статью В. Н. Топорова и М. Б. Мейлаха в изд.: Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982. С. 18–19.
- ¹⁸ Об этом замысле писал А. Белый: **Андрей Белый**. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке // Записки мечтателей. 1922, № 6. С. 21. См. также о мистике этого тройственного союза: **Samuel D. Storan**. Vladimir Soloviev and the Knighthood of the Divine Sophia. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1977.

- ⁹ Российский государственный архив литературы и искусства (далее — РГАЛИ), ф. 20, оп. 1, ед. хр. 5, л. 6.
- ¹⁰ Так, в частности, мотив духоты, эксплицитированный Блоком в его пушкинской речи («И повт умирает, потому что дышать ему больше нечем»), сделался общим местом описания смерти самого Блока (см. статью Ходасевича «Гумилев и Блок»: *Владислав Ходасевич. Колеблемый треножник*. М.: Советский писатель, 1991. С. 333).
- ¹¹ См. статью В. В. Иванова «Лес» в изд.: *Мифы народов мира*. Т. 2. С. 49—50.
- ¹² М. О. Гершензон. Солнце над мглою // *Записки мечтателей*. 1922. № 5. С. 97—98.
- ¹³ РО РГБ, ф. 746, к. 11, ед. хр. 3, л. 39. Текст, выделенный курсивом, отсутствует в печатном варианте.
- ¹⁴ Лев Шестов. Письма Михаилу Гершензону, Подгот. текста и вступит. статья Веры Проскуриной // *Еврейский Журнал*. (Мюнхен). 1992. № 2. С. 111.
- ¹⁵ Там же, с. 113.
- ¹⁶ *Минувшее*. Исторический альманах. Т. 6. Париж: Atheneum, 1988. С. 262—263. Публ. А. д'Амелла и В. Аллоя.
- ¹⁷ РО РГБ, ф. 746, к. 27, ед. хр. 22, л. 1.
- ¹⁸ РГАЛИ, ф. 20, оп. 1, ед. хр. 5, л. 1.
- ¹⁹ РО РГБ, ф. 746, к. 27, ед. хр. 22, л. 2.
- ²⁰ РО РГБ, ф. 746, к. 11, ед. хр. 3, л. 16.
- ²¹ См. нашу статью: *Рукописный журнал «Бульвар и Переулок» (Вячеслав Иванов и его московские собеседники в 1915 году)* // *Новое литературное обозрение* 1994. № 10. С. 173—208.
- ²² Версты. (Париж). 1927. № 2. С. 252.
- ²³ Георгий Флоровский. В мире исканий и блужданий (II. Соблавы прекраснотупиши) // *Русская Мысль*. 1922. Кн. IV. С. 141.
- ²⁴ Рукопись статьи Гершензона «Мир иной» (входила в состав неопубликованной 2-й части «Тройственного образа совершенства») хранится в: РО РГБ, ф. 746, к. 10, № 41.
- ²⁵ См.: George Florovsky. Michael Gerschensohn // *The Slavonic Review*. Vol. 14. 1926. P. 315—331.
- ²⁶ А. Кюггэ. *La philosophie de Jakob Boehme*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1929. P. 112—114.
- ²⁷ См. письма М. О. Гершензона М. Б. Гершензон лета 1915 года (РО РГБ, ф. 746, к. 21, № 28).
- ²⁸ С. Аверинцев. Вячеслав Иванов // Вячеслав Иванов. Стихотворения и повмы. Л.: Советский писатель, 1976. С. 51.
- ²⁹ Уже в статье «Кручи» Иванов декларировал, что кризис современной культуры, кризис гуманизма — это смерть, за которой — новая жизнь. Не случайно он назвал одну из глав этой большой работы «Змея меняет кожу», — используя архаический символ смерти и возвращения в парадизию.
- ³⁰ См. издание орфических гимнов в оригинале и с буквальным переводом на английский язык: *The Orphic Hymns*. Missoula: Scholars Press, 1977.
- ³¹ Здесь не место разбирать и оценивать дионисийскую концепцию Иванова. Важно подчеркнуть, что нас интересует не «научное» соответствие ивановского понимания реальной картины дионисийского культа или орфической мистериальности, а те поэтические «соответствия», которые Иванов сам устанавливает. Оценка ивановских теорий с точки зрения современных теорий мифа дана в статье: Н. Брагинская. Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова // *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*. М.: Наука, 1988. С. 294—329. Прекрасный анализ книги Иванова содержится в

статье: **Лена Смилард**. Несколько заметок к учению Вяч. Иванова о катарсисе // *Культура и Память*. Третий международный симпозиум, посвященный Вячеславу Иванову. II: Доклады на русском языке. Под ред. Фаусто Мальковатти. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1988. С. 143–154. См. также: **Прот. Кирилл Фотиев**. «Дионис и Прадионисийство» в свете новейших исследований // Там же, с. 163–170.

⁴² См. работы, посвященные рецепции Гете в творчестве Иванова: **В. М. Жирмузский**. Гете в русской литературе. Л.: Наука, 1981. С. 453–465; **André von Gronicka**. The Russian Image of Goethe. Vol. 2. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. P. 190–205; **Michael Wachtel**. Russian Symbolism and Literary Tradition. Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov. Madison: The University of Wisconsin Press, 1994. В. М. Жирмузский, исследователь и участник литературного процесса того времени, комментировал «традиционный символический образ мотылька, сторожащего на пламени свечи», как навеянное «восточной мистикой» «экстатическое слияние души человека с божеством» (**В. М. Жирмузский**. Гете в русской литературе. С. 458.)

⁴³ **Вяч. Иванов**. Гете на рубеже двух столетий // *История западной литературы (1800–1910)*. Под ред. Ф. Д. Батюшкова. Т. 1. Кн. 1. М., 1912. С. 140–141.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ **Данте Алигьери**. Божественная Комедия. Чистилище. Перевод В. В. Чуйко. СПб.: Изд. книгопродавца В. И. Губинского, 1894. С. 65. Здесь давалось примечание к этому стиху Данте: «*Angelica farfalla* — ангел Божий. Эмблематическое изображение души человеческой. Внизу доски, на которой была статуя Психеи, которая держит в одной руке мотылька, Канова приказала вырвать этот стих Данте».

⁴⁶ **Michael Wachtel**. Op. cit.

⁴⁷ **Michael Wachtel**. The Veil of Isis as a Paradigm of Russian Symbolist Mythopoeisis // *The European Foundations of Russian Modernism*. Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, Ltd., 1991. P. 25–50.

⁴⁸ Цит. по изданию: **Вячеслав Иванов**. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 165. Цитируемая глава под названием «О Дионисе Орфическом» была впервые опубликована в «Русской Мысли» (1913, № 11. С. 70–98).

⁴⁹ В гностическом учении Ангел Смерти предстал в виде «крылатой ног», растаптывающей бабочку (**J. E. Cirlot**. A Dictionary of Symbols. P. 35).

⁵⁰ Большое влияние оказало на Иванова исследование: **А. Н. Веселовский**. Из поэтики розы // *Привет*. Художественно-научно-литературный сборник (СПб., 1898). С. 1–15. Иванов, вероятно, был знаком и с книгой: **Charles Joret**. La Rose dans l'Antiquité et au Moyen Age (Histoire, Legendes et Symbolisme). Paris, 1892. О символике розы см. также: **J.-P. Veyard**. La symbolique de la Rose-Croix. Paris, 1975. Об истории рвенкрейдерства см.: **Frances A. Yates**. The Rosicrucian Enlightenment. Boulder: Shambala, 1978.

⁵¹ **Александр Блок**. Театр. Л.: Советский писатель, 1981. С. 204. О. Дешарт вспоминала, что Иванов «не мог без слез читать „Розу и Крест“: — „Радость, страдание — одно“» (I, 162). Любопытен тот факт, что именно Гершензон указал Блоку на важный источник для его драмы «Роза и Крест» — книгу Н. Осокина. История альбигойцев и их времени, в 2-х тт. Кавань, 1869–1872 (см.: **В. Жирмузский**. Драма Александра Блока «Роза и Крест». Литературные источники. Л.: Изд. Ленинградского университета, 1964. С. 87).

⁵² См.: **J. E. Cirlot**. A Dictionary of Symbols. P. 69. См. также: **В. Н. Топоров**. Крест // *Мифы народов мира*. Т. 2. 1982. С. 14.

⁵³ В повани Иванова связь солнца (огня и круга) с ровой встречается неоднократно. См., например, седьмой сонет цикла «Голубой покров»: «Пчела вмаась крылатым диском дил / Хмельело солнце ровой несказанной» (II, 428).

⁵⁴ О «Пальмире» см. нашу работу «Последняя книга Михаила Гершензона» (в печати).

- ³⁵ **Э. Г. Мизю.** Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 308. 1973 (=Труды по знаковым системам. VI). С. 389.
- ³⁶ **Ю. М. Лотман.** Символ в системе культуры // Ю. М. Лотман. Избранные статьи. Т. I. С. 194.
- ³⁷ **Paul Ricoeur.** The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling // *On Metaphor*. Ed. by Sheldon Sacks. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981. P. 146.
- ³⁸ Сонет Бодлера «Соответствия» впоследствии был проинтерпретирован в подней статье Иванова «Символизм», написанной по-итальянски для Энциклопедии Трекани в 1936 году. Здесь он был назван не только в связи с двумя типами символического искусства, но и как текст, «предназначенный главным образом для того, чтобы сообщить некое эзотерическое учение, о чем уже свидетельствует само заглавие сонета» (II, 663).
- ³⁹ **Вячеслав Иванов.** По Звездам. Статьи и афоризмы. СПб.: Оры, 1909. С. 266.
- ⁴⁰ Там же, с. 270–271.
- ⁴¹ Там же, с. 272–274.
- ⁴² **См.: Роман Якобсон.** Два вида афатических нарушений и два полюса явьяка // Роман Якобсон. Явьяк и бессовнательное. М.: Гнозис, 1996. С. 52.
- ⁴³ **Вячеслав Иванов.** Религия Диониса. Ее происхождение и влияние // Вопросы жизни 1905, № 6. С. 134–135.
- ⁴⁴ Бытие, 28: 12–22.
- ⁴⁵ Отсылка к «Так говорил Заратустра» (глава «О трех превращениях») Ф. Ницше: **Фридрих Ницше.** Сочинения в двух томах. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 18.
- ⁴⁶ **См.: Sara Kofman.** Nietzsche and Metaphor. Stanford: Stanford University Press, 1993. P. 16. Об истории рецепции Ницше в России см. два специальных сборника: Nietzsche in Russia. Ed. by Bernice G. Rosenthal. Princeton: Princeton University Press, 1986; Nietzsche and Soviet Culture. Ed. by Bernice G. Rosenthal. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, а также монографию: **Edith W. Clowes.** The Revolution of Moral Consciousness: Nietzsche in Russian Literature, 1890–1914. De Kalb: Northern Illinois University Press, 1988.
- ⁴⁷ Книжки Гершензона «Ключ веры» и «Гольфстрем» здесь весьма показательны. Гершензон писал брату, А. О. Гершензону, 11 апреля 1921 года: «Впрочем, из всего, что я узнал, более всего обогатило меня пристальное и долгое изучение Ветхого Завета. Это — сверх-университет, сверх-знание и сверх-философия» (РО РГБ, ф. 746, к. 21, № 5, л. 9об.).
- ⁴⁸ **См. четыре специальные статьи, посвященные интерпретации «Переплски из двух углов»:** **A. Bourmeister.** La Correspondance d'un coin à l'autre: dialogue ou représentation? // Cahiers du monde Russe. Vol. XXXV (1–2). 1994 P. 91–104; **K. Sigov.** Au-delà de l'opposition Tabula rasa/Thesaurus. A propos de la Correspondance d'un coin à l'autre // Ibid P. 105–118; **M. Grabar.** Esquisse d'une théorie ivanovienne de la culture dans la Correspondance d'un coin à l'autre // Ibid. P. 129–139; **L. Ferrari, A. Romiti.** La memoria come anti-destino nella «Corrispondenza da un angolo all' altro» // Cultura e Memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjaceslav Ivanov. I. Firenze, 1988. P. 133–140. В этом плане старая работа Ренато Подджиоли выгодно отличается от новейших построенной своей добротностью и основательностью: **Renato Poggioli.** A Correspondence from Opposite Corners // Renato Poggioli. The Phoenix and the Spider, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1957. P. 208–228.

Москва Анны Ахматовой

О. Я. Обухова (Пиза)

Восприятие Москвы складывается у Ахматовой в противопоставлении Петербургу. Вообще, можно сказать, что московский текст, в тех случаях, когда он существует, как в русской культуре в целом, так и у отдельных авторов — ведет свое начало с появления города Санкт-Петербурга — «другого» по отношению к Москве. Неподождливость двух городов с исторической, идеологической, архитектурно-художественной и даже языковой точек зрения, при том, что оба они имеют статус столицы, т. е. центра, отмечается сначала на бытовом уровне ощущения и восприятия, а затем оформляется на уровне литературного, художественного и, наконец, философского и идеологического текста. Подобное противопоставление может выражаться в различных типах оппозиций: Москва — не Петербург, Москва — Россия, Петербург — не Россия, Москва и Петербург — не Россия, и т. п.

Что же мы находим в поэзии Анны Ахматовой, образ Москвы или московский текст, понимаемый как особое построение городского текста соответствующего построению/структуре города? Представляется, что именно образа Москвы у Ахматовой нет. Вместе с тем у Ахматовой можно отчетливо выделить московский текст, выстроенный в определенной системе координат с четкой избирательностью характерно московских коннотатов.

По времени написания первое стихотворение Ахматовой, в котором появляются московские мотивы, это «Поэт (Борису Пастернаку)» 1936 года¹. Уже отмечалось, что «составляемые Ахматовой поэтические портреты других авторов воссоздают главным образом мир их произведений и пользуются их же языковыми средствами»² и, что это стихотворение «построено на мотивах лирики Б. Пастернака»³. Для нашей темы здесь важно, что именно выбирает Ахматова из пастернаковских мотивов, и, в частности, какими средствами изображает она этот, «по праву принадлежащий» Пастернаку город (как она видит Москву через Пастернака): «В лиловой мгле покоятся задворки, / Платформы, бревна, листья, облака <...> И снова жжет московская истома, / Звенит вдали смертельный бубенец... / Кто заблудился в двух шагах от дома, / Где снег по пояс и всему концу.» Такое видение Москвы — ночь, зима, много снега, запутанность городских улиц, нестройность, загроможденность архитектурного пейзажа — все это останется и в других стихотворениях 40-х годов, входящих в московский текст.

30 октября Л. К. Чуковская записывает: «В 11 часов я вызвала такси и поехала ее <Ахматову. — О. О.> провожать на Кропоткинскую к Николаю Ивановичу <...> — Вот с этого места началась для меня Москва, — сказала

она, когда мы проезжали мимо какого-то переулка близ Кропоткинской. — В 18 году, я, замужем за Шилейко, жила тут, в третьем Зачатьевском. Лю-тый холод и совершенно нечего есть... Если бы я тогда осталась в Москве, другой была бы моя биография... Неподалеку был храм, там всегда звонили»⁴. Стихотворение «Третий Зачатьевский» написано в 1940 году, но относится к событиям 1918 года: «Переулочек, переул... / Горло петелькой затянул» отражает реальную топографию кривых переулков района Остоженки и кольца Зачатьевских переулков вокруг Зачатьевского монастыря: «Как по левой руке — пустырь, / А по правой руке — монастырь»⁵. Но если топография здесь предельно точна, то стоящая за ней психологическая и биографическая реальность — многопланова, в ней спрессовано несколько временных слоев. Это, во-первых, воспоминание о прошлом, о внутренне тяжелом периоде московской жизни в 1918 году из уже трагического настоящего 1940 года, когда Ахматова была в Москве несколько раз, в том числе и на Страстной Неделе с 18 до 28 апреля — дня Пасхи⁶. И это ее пребывание в Москве отмечено у Ахматовой в стихотворении «Стансы», возможно наиболее важно для понимания ее московского текста. «Стрелецкая луна. Замоскворечье. Ночь. / Как крестный ход идут часы Страстной недели». В рамках московского текста эти два стихотворения представляют собой внут-ренний цикл, дополняя друг друга.

В жизни Ахматовой 1940 год отмечен погружением в Историю, в прош-лое, в воспоминания: «Когда спускаюсь с фонарем в подвал, / Мне кажется — опять глухой обвал / Уже по узкой лестнице грохочет. / Чадит фонарь, вер-нуться не могу, / А знаю, что иду туда к врагу». Воспоминание о Москве 1918 года из года 1940 тоже освещено фонарем памяти и тоже отмечено эпитетами горя, неустроенности, разрушения. В «Подвале памяти» это «плесень, чад, тлен», в «Третьем Зачатьевском»: «Покосился гнилой фонарь <...> А напротив высокий клен / Ночью слушает долгий стон». «Стансы» говорят о погружении в прошлое еще более отдаленное — в Историю, здесь Москва и конкретно Кремль, оказываются в том же семан-тическом поле разрушительного для жизни, негативного: «Здесь древней ярости <вар. «зверства дикого»> еще кишат микробы: / Бориса дивный страх, и всех Иванов злобы, / И Самозванца спесь — взамен народных прав». Противопоставление Москва/Петербург представлено через отказ Петра I от всей предшествующей московской истории и решено в пользу Петра. Но поэт насильственно возвращен своим трагическим настоящим в жесткое прошлое, в московскую Россию: «На губах твоих холод иконки, / Смертный пот на челе... Не забыть! / Буду я, как стрелецкие женки, / Под кремлевскими стенами вить». Таким образом, возвращение в московское = российское прошлое происходит через самоотожествление со «страдатель-ными» персонажами русской истории — «стрелецкая женка», Боярыня Морозова: «О, если бы вдруг отпнуться / В какой-то семнадцатый век <...> С боярынею Морозовой / Сладкий медок попивать». Наложение времен-ных пластов через «серединное», другое время, воскрешая в памяти

читателя известную картину Сурикова, создает образ неизменности страдания во времени и я-концепцию поэта все- и вневременного: «А после на дровнях, в сумерки, / В навозном снегу тонуть. / Какой сумасшедший Суриков / Мой последний напишет путь?» И в этом настоящем 1940 года основной, существенный образ Москвы остается все тем же: «Мы с тобою сегодня, Марина, / По столице полночной идем <...> А вокруг погребальные звоны, / Да московские дикие стоны / Выюги, наш заметающий след». Так замыкается круг «московских» стихов 1940-х годов. «Время не стоит, оно движется», — говорила Ахматова, но в довоенной ахматовской Москве время как будто застыло навсегда. Москва «всех Иванов», Бориса Годунова, боярыни Морозовой, казни стрельцов, Москва 1918 и 1940 годов — это всегда ночь, снег и выюга, звон — смертельный или погребальный, и постоянное чувство горя, одиночества, совершенной беспомощности перед происходившим и происходящим. Здесь впервые у Ахматовой «столица» относится к Москве, раньше для нее столица — это всегда только Петербург, ср. («И воистину ты — столица / Для безумных и светлых нас; / Но когда над Невойо длится», 1916; «Когда в мрачнейшей из столиц <...> Я не взглянула на Неву», 1916; «Когда приневская столица / Забыв величие свое», 1917; «И мы забыли навсегда, / Заключены в столице дикой», 1920; «Не столицейо европейской / С первым призом за красоту», 1937).

Второй круг стихотворений, связанных с Москвой приходится на послевоенные годы. Изменяется не только общая тональность, но и понятие «Москва», в которое теперь включены пригороды (Коломенское), ближнее и дальнее Подмосковье (Коломна, Загорск), изменение природы в разные времена года, и даже повышенное внимание к московскому говору. «Как я завидую Вам в Вашем волшебном Подмоскови, с каким тяжелым ужасом вспоминаю Коломенское, без которого почти невозможно жить, и Лавру, кот. когда-то защищал князь Долгорукий-Роща (как сказано на доске над Воротами), а при первом взгляде на иконостас ясно, что в этой стране будут и Пушкин, и Достоевский», — это письмо Ахматовой очерчивает пространственно-временной локус, связанный с Москвой, его значение для Ахматовой в русской культуре и истории. «Столь же „исторична“ Ахматова к Москве — к месту, времени, их историческому наполнению — и тем более внимательна к тому из прошлого, что входит и в ряд настоящего, и в сферу личного опыта. Знание и понимание города, столь непохожего на Ленинград (эта непохожесть отчетливо сознается), ведет к любви или, по меньшей мере, к тому, что Ахматовой, особенно в последние годы жизни, часто бывало в Москве хорошо, и это хорошо отражало приятие некоторой ранее незнакомой ей органики московской жизни, которой ей не хватало в Ленинграде», — пишет В. Н. Топоров.

Ахматова подолгу бывает в Москве, живет «бездомно» у разных друзей и в разных районах города. И Москва становится тем окружающим пейзажем, из которого она выбирает и отмечает детали — города и природы. Москва становится «своей»: «Вы знаете — я пересидела в Москве, никогда

не надо так делать. Я стала уже совсем своя в Москве»⁹. Москва «своя» и лично — это отмечено во многочисленных мемуарах — и творчески. «Анна Андреевна вглядывалась в темноту окна.— Утром, когда солнце восходит, здесь так красиво,— сказала она, указывая во тьму.— Видна колокольня Клементьевского собора, освещенные деревья в снегу и голуби. Мы отвыкли от голубей, а в Царском они были повсюду. И в Венеции»¹⁰. «Если речь заходила о старой Москве, Ахматова всегда говорила с грустью: „Здесь было сорок сороков церквей и при каждой кладбище...“ Иногда она говорила про благовест сорока сороков и обычно добавляла: „Лучший звонарь был в Средтенском монастыре“»¹¹. Церкви, церковные кресты, колокольный звон — постоянные коннотаты ахматовского московского текста. Ее глубокая православная религиозность, почти никогда не заявленная открыто, находит свое естественное выражение в окружающем городском пейзаже «...За ландышевый май / В моей Москве стоголавой / Отдам я звездных стай / Сияние и славу».

Связь поэта с определенным городом имела для Ахматовой глубокий смысл, отмеченный на уровне особенностей поэтической индивидуальности. Город, его история, архитектура, топография и топонимика, его связь/разрыв с природой — натурой, определяла поэтику; перемена города и вообще одного значимого локуса на другой в какой-то мере изменяла поэтику. «Я чувствую Петербург, Пастернак — Москву, а Осипу дано и то и другое»¹². Москва и Пастернак для Ахматовой неизменно связаны, эта связь отражается в стихотворении 1947 года, позднее вошедшем в цикл «Борису Пастернаку». Здесь выделены «азиатские элементы» и «переулочность» города: «И снова осень валит Тамерланом, / В арбатских <вар. «московских»> переулках тишина. / За полустанком или за туманом / Дорога непроезжая черна». Так же и первое стихотворение, вошедшее в «блоковский» цикл, связывает поэтическое «я» автора и Блока-поэта с локусом Подмосковья: «Пора, пора к березам и грибам, / К широкой осени московской. / Там все теперь сияет, все в росе, / И небо забирается высоко, / И помнит Рогачевское шоссе / Разбойный посвист молодого Блока...»

«В октябре 1959 года мы поехали в Троице-Сергиевскую лавру, как Анна Андреевна всегда называла Загорск <...> Погода выдалась теплая, серенькая, моросил дождь <...> Внезапно Анна Андреевна произносит торжествующим голосом: „А я стихи сочинила!“ <...> Это стихотворение, начинающееся так: „Не страдая меня грозной судьбой и великою северной скукой...“ — было позже опубликовано в „Новом мире“. И под стихами написано: „Ярославское шоссе“»¹³. Стихотворение называет локус и его связь с природой и временем года «Чтоб ты слышать без трепета мог / Воронья подмосковного сплетни, / Чтобы сырость октябрьского дня / Стала слаще, чем майская нега...» И в этом локусе реализуются константные мотивы зрелой Ахматовой — те же, что в петербургском контексте «Поэмы без героя» и в цикле стихотворений «Шиповник цветет», тоже связанном с Подмосковьем. Мотив разлуки, невстречи — «Черную и прочную разлуку»,

«Таинственной невесты / Пустыни торжества», «Сюда принесла я блаженную память / Последней невесты с тобой» («Шиповник цветет») и «Нынче праздник наш первый с тобой, / И зовут этот праздник — разлукой». Связанный с разлукой *мотив дара, подарка, нематериального или нереализованного*: «А мне в ту ночь приснился твой приезд <...> Чем отплачу за царственный подарок?», «Ты отдал мне не тот подарок, / Который издадека вез <...> И он всех бед моих предтеча, — / Не будем вспоминать о нем! / Несостоявшаяся встреча / Еще рыдает за углом» («Шиповник цветет») и «Я сегодня тебя одарю / Небывальными в мире дарами: / Отраженьем моим на воде / В час, как речке вечерней не спится, / Взглядом тем, что падуцей звезде / Не помог в небеса возвратиться, / Эхом голоса, что изнемог, / А тогда был и свежий и летний». *Отражение, эхо голоса* — это части той «Тени призрака» из «Шиповник цветет», которые в онирическом пространстве невесты еще детальнее рассказывают историю «бессмертной любви»: «Несказанные речи, / Безмолвные слова, / Нескрещенные взгляды / Не знают, где им лечь. / И только слезы рады, / что можно долго течь. / Шиповник Подмосковья / Увы! при чем-то тут...». Локус Подмосковья с его природой и историей был в стихотворении 1943 г. «Под Коломной» воплощением благодатной целостности времени, природы и космоса: «Полноценно цедится минута / На часах песочных. Этот сад / Всех садов и всех лесов дремучей, / И над ним, как над бездонной кручей, / Солнца древнего из сизой тучи / Пристален и нежен долгий взгляд». Теперь Подмосковье (та же Коломна) оказывается пространством воспоминания, сна, творческого воплощения страдания в слово: «По той дороге, где Донской / Вел рать великую когда-то, / Где ветер помнит супостата, / Где месяду желтый и рогатый, — / Я шла, как в глубине морской... / Шиповник так благоухал, / Что даже превратился в слово, / И встретить я была готова / Моей судьбы девятый вал».

В московской жизни Ахматовой особое место занимает Коломенское. В 1952 году, встретившись после долгого перерыва с Л. К. Чуковской, Ахматова сразу рассказывает: «...вернувшись в Москву, от избытка сил сразу поехала смотреть Коломенское. Ничего похожего я в жизни не видывала, это прекраснее Notre Dame de Paris. Я целую неделю просто бредила Коломенским. Это неслыханно. Это должен видеть каждый и притом каждый день»⁶. «Каждый год в Москве непременно ездила поглядеть на церковь Вознесения в Коломенском»⁷. «Спустя год после первого инфаркта, Анна Андреевна настолько окрепла, что мы поехали в Коломенское на автобусе <...> Церковь Вознесения была открыта. Анна Андреевна вошла, легко осенила себя крестом <...> Молча смотрела она на сужающиеся своды уходящего ввысь храма, на „царское место“, где, как нам сообщили, сживал Иван Грозный, и, выйдя на волю, прошептала: „Как страшно!“»⁸, «Мы с ней много ездили. Она любила арбатские переулки, улицу Кропоткина (всегда называла ее Пречистенкой), часто просила меня отвезти ее в 3-й Зачатьевский... <...> Очень любила церковь Вознесения в Коломенском,

куда мы непременно ездили два-три раза в год. Она садилась там на скамью спиной к воротам и долго смотрела на церковь»⁶.

Глубинная любовь к Коломенскому связывается с размышлениями о времени и о судьбе — своей и своей поэзии — в набросках «Стихи из ненаписанного романа»: «Как древние в Коломенском ворота / (Они стоят совсем недавно тут) / (Их с севера недавно привезли) / За ними — ничего, а было что-то...) / Так в никуда слова мои ведут. / Но иногда люблю я распахнуть / Вот эти створки — и в далекий путь! / Иль в ближний омут — что одно и то же / И это все совсем на смерть похоже»⁷. Уже в ранней поэзии Ахматовой «ворота» связаны с Музой, поэтическим творчеством «Муза ушла по дороге <...> Как ворота в ее страну. Мотив «распахнутости» тоже связан с темой творчества: «Чтоб быть современнику ясным, / Весь настезь распахнут поэт», «Оттого-то мне мои дремоты / Вдруг такие распахнут ворота / И ведут за утренней звездой» (1942). В этом черновом наброске мы находим ту же связь мотивов, что и в пророческом «Трилистнике московском» 1961–1963 г. Эти мотивы: Москва — смерть=путешествие, далекий путь — творчество (стихи=слова, песни). Но в «Трилистнике московском» связь тех же трех мотивов создает праздничное чувство освобождения и победы над временем, судьбой и смертью: «Случится это в тот московский день, / Когда я город навсегда покину / И устремлюсь к желанному притину, / Свою меж вас еще оставив тень», «Среди морозной праздничной Москвы, / Где протекает наше расставанье / И где, наверное, прочтете вы / Прощальных песен первое издание».

Связь Москвы с темой творчества и смерти становится еще очевиднее при сравнении цикла «Тайны ремесла», стихотворения 1963 года «Все в Москве пропитано стихами» и «Трилистника московского». «Трилистник московский» обращен к некоему кругу читателей «вам» и некоему, известному только автору «тебе», с которыми поэт связан интимно-дружески и которые представляют собой как бы идеального читателя-друза. В «Все в Москве пропитано стихами» та же ситуация расставания, отделения поэта от своих читателей заставляет последних постичь мистериальные, онирические истоки творчества: «Вы ж соединитесь тайным браком / С девственной горчайшей тишиной, / Что во тьме гранит подземный точит / И волшебный замыкает круг, / А в ночи над ухом смерть пророчит, / Заглушая самый громкий звук». Истоки поэтического творчества очерчены в «Тайнах ремесла» в том же вневременном локусе, как и в «Все в Москве...», где «девственная тишина» уводит читателя в глубинное «подземное» и «пророчит»=говорит, «зглушая самый громкий звук». Ср. в «Тайнах ремесла» — «подземное», где тишина, бессловесность требуют звука, голоса, слова: «Многое еще, наверно, хочет / Быть воспетым голосом моим: / То, что, бессловесное, грохочет, / Иль во тьме подземный камень точит, / Или пробивается сквозь дым <...> Оттого-то мне мои дремоты / Вдруг такие распахнут ворота / И ведут за утренней звездой». В «Тайнах ремесла» идеальный читатель представлен как неизменный друг в бессло-

весной связи с поэтом: «Там те незнакомые очи / До света со мной говорят <...> Так исповедь льется немая, / Беседы блаженнейшей зной, / Наш век на земле быстротечен / И тесен назначенный круг, / А он неизменен и вечен — / Поэта неведомый друг». В «Все в Москве...» читатель через «тайный знак молчания» «соединяется тайным браком» с той особой тишиной, которая приобретает его к тайным истокам творчества.

В позднем творчестве Ахматовой Москва по своей поэтической значительности уравнивается в некотором смысле с Петербургом, оба эти города — стихогенны. Состояние «истомы» у Ахматовой означает предтворческое погружение в себя, выключение из времени и окружающего пространства²¹ «Бывает так: какая-то истома <...> И легких рифм сигнальные звоночки, — / Тогда я начинаю понимать». Но «истома» у Ахматовой — это и творческая рецепция города Петрограда 1919 г.: «В кругу кровавом день и ночь / Долит жестокая истома...», и Москвы: «И снова жжет московская истома», которую она почувствовала еще в 1936 году и о которой сказала в стихотворении, посвященном Б. Пастернаку. Но Москва, при этом, оказывается еще и тем стихогенным локусом, где тень автора остается и после смерти. Москва обладает способностью не только порождать, но и адекватно воспринимать, расшифровывать, сочувствовать и соучаствовать во всех этапах творческого процесса, то есть она представлена идеальным читателем, рецептором поэтического творчества. Таким читателем-собеседником, о котором мечтали акмеисты: «Однако может быть другой читатель, читатель-друг. Этот читатель <...> становится как бы написавшим данное стихотворение <...> Он переживает творческий миг во всей его сложности и остроте...»²² Ахматова находит такого читателя в Москве: «Услышишь гром и вспомнишь обо мне / Подумаешь: она грозы желала... / Полоска неба будет твердо-алой, / А сердце будет, как тогда — в огне. / Случится это в тот московский день...», «Нет, так не расставался никогда / Никто ни с кем, и это нам награда / За подвиг наш». Ахматова определяет высший аксиологический критерий связи поэта с читателем — это вера читателя в поэта и верность поэта читателю: «За веру твою! И за верность мою! / За то, что с тобою мы в этом краю!» Взаимоотношение поэта-творца с читателем, выраженное в религиозных, христианских терминах помещено у Ахматовой в городской локус Москвы, с обычной для ахматовского московского текста связью: Москва — зима — творчество — смерть. «И святочного неба бирюза, / И все кругом блаженно и безгрешно...», «Пускай навсегда заколдованы мы, / Но не было в мире прекрасней зимы, / И не было в небе узорней крестов, / Воздушной цепочек, длиннее мостов...». «Заколдованность», «блаженство и безгрешность», абсолютная превосходная степень в описании города, дают ему статус вневременности, существования в вечности. И здесь навсегда остаются слиты «тьень» поэта и его «прощальные песни», его читателю-другу и Москва²³.

Примечания

- ¹ Стихотворения Анны Ахматовой цитируются по: Анна Ахматова. Сочинения в 2-х тт. Т. 1. М., 1986.
- ² Е. Фаризо. «Тайны ремесла» Ахматовой // Wiener Slavistischer Almanach. 1980. Bd. 6. С. 80.
- ³ Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 477; комм. В. М. Жирмунского.
- ⁴ Л. К. Чуковская. Записки об Анне Ахматовой. Paris, 1980. Т. 2. С. 33–34.
- ⁵ См. По Москве. М., 1917. С. 257, 284, 334, 650; М. Милова, В. Ревзин. Прогулки по Москве. М., 1988. С. 224.
- ⁶ Л. Горюхи. Записки об Анне Ахматовой // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 208.
- ⁷ Л. Чуковская. Указ. соч. С. 145.
- ⁸ А. Найман. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989. С. 133.
- ⁹ В. Н. Топоров. Об историях Ахматовой // Анна Akhmatova 1989–1989. Berkeley, 1993. С. 222.
- ¹⁰ «...Я, Ваш поодной ученик...» // Вопросы литературы. 1994. № 6. С. 333.
- ¹¹ Л. Чуковская. Указ. соч. С. 119.
- ¹² М. Ардов. Легендарная Ордывка // Чистые пруды. М., 1990. С. 655–656.
- ¹³ Там же, с. 662.
- ¹⁴ Н. Ильина. Анна Ахматова, какой я ее видела // Дороги и судьбы. М., 1988. С. 333.
- ¹⁵ Л. Чуковская. Указ. соч. С. 2.
- ¹⁶ В. Ардов. Анна Ахматова // Этюды к портретам. М., 1983. С. 58.
- ¹⁷ Э. Г. Герштейн. В Замоскворечье // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 547.
- ¹⁸ Н. Ильина. Указ. соч. С. 333.
- ¹⁹ Цит. по автографу из Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, без даты.
- ²⁰ Е. Фаризо. Указ. соч. С. 21.
- ²¹ Н. Гумилев. Читатель // Н. Гумилев. Сочинения в трех томах. М., 1991. Т. 3. С. 23.
- ²² Благодарю А. В. Топорову за поддержку и советы в написании этой статьи.

Заметки о хронотопе московских текстов Мандельштама

Ю. Л. Фрейдин (Москва)

1

Мандельштам формировался как петербургский поэт в ту пору, когда подобная локальная характеристика была вполне существенным фактором. Так, младшие символисты отчетливо разделялись тогда на московских (во главе с Брюсовым) и петербургских (с признанным лидером — Блоком и попечителем молодежи — Вячеславом Ивановым). Акмеисты были чисто петербургской поэтической группой, и акмеистка Ахматова — петербургской поэтессой, а находившаяся «вне школ» Цветаева — московской.

Как известно, Мандельштам познакомилась с Москвой в 1916 году Марина Цветаева. К ней обращены его первые московские стихотворения. С этого времени поэт наездами посещает Москву и в начале 20-х годов пробует в ней поселиться. Однако попытка эта не удается, и несколько следующих лет, в значительной мере совпадающих с периодом его поэтического молчания, он проводит по преимуществу в Ленинграде. Возникает своеобразная, но достаточно свойственная тому времени ситуация: Мандельштам живет в родном для него городе, сохраняет свою репутацию петербургского поэта и даже мэтра, но стихов не пишет. К концу 20-х годов он переезжает в Москву. В 1930 году вновь начинает писать стихи. Они постепенно образуют новую книгу, где первые пятнадцать стихотворений (составляющих цикл «Армения» и примыкающих к нему) связаны с длительной поездкой на Кавказ, а пять следующих — с очередным и относительно недолгим возвращением в Ленинград. И все же тема Москвы столь сильно доминирует в этой книге, что, как вспоминала Н. Я. Мандельштам, поэт колебался при выборе названия для нее: «Новые стихи» или — «Московские стихи». Хотя заголовок «Новые стихи» и зафиксирован автографом, есть некоторые основания полагать, что выбор не был окончательным. Но даже если Мандельштам и остановился на этом варианте, сам факт хотя бы и недолгого наличия альтернативы кажется достаточно важным для понимания того, какое значение придавал поэт созданным им в то время московским стихотворениям.

Вплоть до последнего ареста в мае 1938 года тексты, обращенные к Москве и в той или иной степени связанные с ней, занимают все большее место в мандельштамовском творчестве. Это касается и стихотворений, и прозы («большой» и «малой»), и статей, и писем. Поэт вновь и вновь пишет о Москве и в период воронежской ссылки, и в свой последний бесприютный

год, проведенный в скитаниях с более или менее длительными остановками в Савелове, Калинин и Ленинграде. Центром этих вынужденных челночных разъездов неизменно оставалась Москва.

Конечно, это было связано, в первую очередь, с целым кругом общих социально-политических факторов и частных житейских обстоятельств. Дискуссия на тему: почему Мандельштам в поздний период своей творческой биографии предпочел Москву Петербургу и в каком из этих двух городов у него было больше шансов на общественно-литературное признание и даже, может быть, на выживание, — имеет, по-видимому, вполне однозначный итог. Мандельштам фактически не выбирал между этими городами. Он оставался душевно привязан к Петербургу, когда обстоятельства всё же вынудили его окончательно покинуть этот город.

Стоит посмотреть мандельштамовскую переписку 20–30-х годов, дабы убедиться, что все хлопоты, связанные с литературными делами, проходили через Москву. Москва так или иначе упоминается почти в каждом письме из Ленинграда. Это неудивительно. Только в Москве можно было добиться разнообразных жизненно важных льгот, требующих вмешательства высокопоставленных лиц (а Мандельштам в этом нередко нуждался, начиная от поручительства для освобождения арестованного брата и кончая изданием книг 1928 года, оформлением персональной пенсии и т. п.). В Москве выдавали путевки в дома отдыха, а это было необходимо Мандельштаму, не имевшему денег, чтобы купить или долго снимать квартиру. В Москве эту квартиру ему помогли в конце концов получить.

Мировосприятие и творчество поэта, конечно, диктовалось отнюдь не только внешними факторами, но, безусловно, в значительной мере корреспондировало с ними. Тем более что обстоятельства жизни зачастую носили на себе очень четкий отпечаток переживаемой эпохи.

2

Послереволюционные описания Петербурга у Мандельштама строятся на раздельно представленных мотивах (1) возникшего еще в период войны («В Петрополе прозрачном мы умрём...») переживания гибнущего, траурного города («На страшной высоте блуждающий огонь... Твой брат, Петрополь, умирает», «В Петербурге мы сойдемся снова, Словно солнце мы похоронили в нём»); (2) города бунтующей черни («Когда-нибудь в столице шалой, На скифском празднике, на берегу Невы, При звуках омерзительного бала Сорвут платок с прекрасной головы...» — «Кассандре»; «Когда октябрьский нам готовил временщик Ярма насилия и злобы И ошестинился убийца-броневик И пулемётчик низколобый») и (3) ностальгических воспоминаний, возникающих при новой встрече с городом детства после довольно долгой разлуки («Вы с квадратными окошками Невысокие дома, Здравствуй, здравствуй, петербургская, Несуровая зима»). Однако эта детская ностальгия, столь ярко запечатленная в «Шуме времени», при

очередном приезде в начале тридцатых годов сменяется сначала амбивалентным («Я вернулся в мой город, знакомый до слёз»), а затем и однозначно негативным восприятием Петербурга («Помоги, Господь, эту ночь прожить, Я за жизнь боюсь, за твою рабу... В Петербурге жить — словно спать в гробу»).

Отношение к Москве, если обобщенно судить о нем по стихам того же периода, претерпевает противоположную эволюцию — от отстраненно-негативного («Всё чуждо нам в столице непотребной») через лично-амбивалентное, со смесью неприязни и трагической иронии («Нет, не спрятаться мне от великой муры За извозчицью спину Москвы»; «Уж я люблю московские законы, Уж не скачу по воде Арзни. В Москве черёмухи да телефоны И казнями там имениты дни») до искусственно-приподнятого («Довольно кукусься, бумаги в стол засунем... И вся Москва на яликах плывёт»), а позднее, глядя из воронежской ссылки, — плакатно-восхищенного («Страны — земли, где смерть уснёт, как днём сова... Стекло Москвы горит меж рёбрами гранёными». — «Обороняет сон мою донскую сонь...»). Не вдаваясь в сложный разговор об эволюции мандельштамовской гражданской поэзии, о причинах и глубине этой эволюции, отметим лишь, что в этой ноте как бы конформистского восхищения Москвой в ее новом идеологическом качестве столицы угнетенных всего мира слышится и загробновымученный призыв, во всяком случае, отчетливая завещательная интонация («Да, я лежу в земле, губами шевеля, Но то, что я скажу, заучит каждый школьник: На Красной площади всего круглей земля, И скат её твердеет добровольный, На Красной площади земля всего круглей, И скат её нечаянно-раздольный, Откидываясь вниз — до рисовых полей, Покуда на земле последний жив невольник»). Как бы там ни было, но именно на очередной попытке почти плакатной зарисовки Москвы как молодой столицы мировой революции трагически обрывается свод известных нам стихотворений Мандельштама («В губы горячие вложено Всё, чем Москва омоложена, Чем молодая расширена, Чем мировая встревожена, Грозная утихомирена...» — «С примесью ворона голуби...»).

Попытаемся проанализировать, что при этом происходило с пространственно-временными конструкциями в московских стихотворениях.

3

«Хронос» мандельштамовских стихов, в которых легко и свободно ассоциируются культурно-смысловые конструкции в диапазоне от современности до античности, требует, безусловно, специального исследования. Оно было начато более четверти века назад Н. А. Нильсеном, затем продолжено в некоторых работах К. Ф. Тарановского, Ю. И. Левина, А. К. Жолковского, Г. Фрейдина и других исследователей, но так и не нашло пока цельного завершения.

«Хроносная» ассоциативность Мандельштама, способного в цоканье копыт извозчицей лошади петербургского пригорода 1914 года услышать топот скифского «похода варварских телег» эпохи овидиевой ссылки («О временах простых и грубых...») — такая ассоциативность (отмеченная еще Ю. Н. Тыняновым, Л. Я. Гинзбург и др.) побуждает при анализе значительной части мандельштамовских текстов изучать устройство их хронотопа. В сущности, именно эта задача выходит едва ли не на первый план при комментировании такого известного «московского» текста, как «На развалнях, уложенных соломой...»

Сложность хронотопа в мандельштамовской поэзии объясняется, однако, не одной лишь — очевидной уже для его современников — высокой ассоциативностью поэта и свободным использованием широкой «упоминательной клавиатуры» («Разговор о Данте»). Как уже не раз отмечалось, Мандельштам придерживался своеобразной концепции циклического культурального и, быть может, исторического времени, неоднократно провозглашенной им в стихах и в прозе, а также своеобразных поэтических воплощений, идентификаций. Свойственна ему была и евроцентричная, точнее среднеземноцентричная идея культурного пространства.

«Исходной» эпохой для Мандельштама была, очевидно, античная, исходной культурой — среднеземноморская (греческая, римская, ветхозаветная иудейская и новозаветная римско-итальянская), но своеобразным «осевым» временем для него оставалось, по-видимому, «физиологически гениальное средневековье».

К этим его особенностям следует прибавить особую способность вступать в диалог с самыми разными собеседниками, в том числе с Бахом, Бетховеном, Державиным, Батюшковым, и, кроме того, в тех или иных отношениях идентифицировать себя с различными поэтами излюбленных эпох и культур — Овидием, Вианоном, Дантом, Верленом, и (менее открыто) с тем же Державиным, Батюшковым, Пушкиным (кстати, современники Мандельштама нередко пытались отождествлять себя именно с Пушкиным, быть может, в частности, из-за того, что в самые крутые времена восхищение этим поэтом было идеологически санкционировано).

Учитывая эти черты Мандельштама с его визионерским (и в то же время соответствующим всей картине его поэтического мира) умением где угодно и когда угодно «поговорить о Риме», следует заметить, что анализ хронотопа, то есть выявление времени и места, в котором происходит действие стихотворного текста, становится нередко совсем не легкой задачей.

4

Стихотворный «хронос» и стихотворный «топос» у Мандельштама сами по себе устроены сложно и неоднородно.

Так, если понимать под «топосом» такое место стихотворного действия, которое может быть соотнесено с неким топонимом, легко можно заметить,

что в большом числе случаев такая соотносительность остается недостижимой. Место действия может быть существенно меньше «топоса» (собор, улица, дом, квартира, комната) — тогда мы будем именовать его «локусом» — и не «приписано» внутри стихотворения к какому-либо топониму. В этих случаях «атрибуция локуса» (и тем самым — места действия стихотворения) становится возможной с помощью заглавия (для ряда стихотворений армянского цикла) или контекста (для некоторых стихотворений, примыкающих к циклу «Армения»), иногда «дедуктивно», по некоторым деталям (как в стихотворении «Лютеранин»). Но для немалого числа текстов «топическая атрибуция» локуса остается неоднозначной (как для ряда путевых стихов воронежского периода) или невозможной.

Нередко «место действия» стихотворения охватывает пространство, существенно большее, чем обычный «топос». Это может быть поименованный континент («Европа»), и тогда атрибуция топоса еще возможна, а может быть и «гипертопос» («Опять войны разногласица На древних плоскогорьях мира...») или, вообще, небо, небеса, «эфир» («Ветер нам утешенье принёс, И в лазури почуяли мы...»). В этих двух последних случаях, равно как и в не атрибутируемом топически «локусе», поиск топоса как соотносимого с топонимом — становится нерелевантным, но это не означает, что хронотоп подробных текстов устроен просто и однозначно.

Сложное устройство «хроноса» стихов Мандельштама не столь ощутимо и заметно, однако и его можно показать, например, для стихотворений с реминисценциями («Декабрист»), «исторических» («С весёлым ржанием пасутся табуны...»), «мифологических» («На каменных отрогах Пизурри...»), «футурологических» («Опять войны разногласица...») и даже гражданских («Сохрани мою речь за привкус несчастья и дыма...»).

Поскольку мы рассматриваем время и место стихотворного действия, остановимся на самом действии чуть подробнее.

Действие, происходящее в стихотворении, может быть: (1) реальным, например: «Я вернулся в мой город, знакомый до слёз...»; (2) припоминаемым: «...напомнила твой образ, скиф, Когда, с дряхлеющей любовью, Мешая в песнях Рим и снег, Овидий гнал арбу воловью В походе варварских телег» («О временах простых и грубых...»), «Вы помните, как бегуны В окрестностях Вероны Ещё разматывать должны Кусок сукна зелёный И всех других опередит Тот самый, тот который Из песни Данта убежит, Ведя по кругу споры»; (3) воображаемым: «...Как будто я повис на собственных ресницах...» («10 января 1934»); (4) мысленным: «...И думал я — витийствовать не надо, Мы не пророки, даже не предтечи. Не любим рая, не боимся ада И в полдень матовый горим, как свечи» («Лютеранин»); и (5) метафорическим: «...Как бы воздушный муравейник Пирует в тёмных зеленях...» («Московский дождик»), «Как парламент, жующий Фронду, Вяло дышит огромный зал...» («Рояль»), «...Так вот бушлатник шершавую песню поёт В час, как полоской заря над острогом встаёт» («Колют ресницы. В груди прикипела слеза...»).

Соответственно можно подразделить время и место стихотворного действия, то есть хронотоп стихотворения.

Понятно, что «реальное» действие можно достаточно четко отдифференцировать как от действия припоминаемого, воображаемого, мысленного, так и от действия «метафорического». Однако различить между собой эти четыре последних вида «стихотворного события» удастся далеко не всегда (ср., в частности, пример из стихотворения на смерть Андрея Белого).

Тем самым целесообразно в самом общем виде подразделить как действие стихотворения, так и его хронотоп на две большие группы, «реальную» и «внереальную», с дальнейшими — насколько удастся — более конкретными градациями внутри второй группы. По-видимому, нет необходимости уточнять: топос стихотворения отнюдь не то же самое, что место создания стихотворного текста, и может как совпадать, так и не совпадать с этим последним.

Понятно, что сюжет стихотворения и то, что происходит, «делается» в его тексте, далеко не всегда можно свести к какому-либо конкретному «действию». И это также достаточно характерно для творчества Мандельштама. Так, в стихотворениях «концептуального», медитативного, лирически-отвлеченного типа — а таких стихов было достаточно много во все периоды мандельштамовского творчества — «действия» в смысле «движения объектов» мы не обнаружим. Соответственно, и понятие хронотопа как «времени и места действия» для них как бы не релевантно. Среди таких стихотворений можно отметить «В непринужденности творящего обмена...» и «Черты лица искажены...», «Есть ценностей незабываемая скала...», и «Я наравне с другими...», «Люблю появление ткани...» (с «дуговой растяжкой») и «Может быть, это точка безумия...»

Хронотоп стихов О. Мандельштама редко бывает единым, цельным. В сущности, среди почти пятисот его стихотворений можно выделить лишь несколько десятков, где хронотоп един, то есть последовательно выдержан, и прямо или косвенно назван как целое или обозначен авторской отсылкой к его характерному, достаточно известному признаку (причем последнее чаще касается «топоса», чем «хроноса»). Примеры таких стихотворений мы найдем и среди стихов о Москве, написанных как в конце 10-х («О, этот воздух, смутой пьяный...»), так и в начале 30-х годов («Довольно кукситься, бумаги в стол засунем...», «Квартира тиха, как бумага...»).

5

Первые стихи о Москве написаны Мандельштамом в 1916 году, в период дружбы с Мариной Цветаевой. Это — «На развалнях, уложенных соломой...», «В разноголосице девического хора...» и «О, этот воздух, смутой пьяный...». К ним примыкает стихотворение с финальным воспоминанием о Москве — «Не веря воскресенья чуду...»

Из трех чисто московских стихотворений 1916 года первое чаще привлекало внимание исследователей. И именно своим хронотопом. Внутреннее действие, легко перемещающееся из конкретной точки Москвы на определенную площадь Углича и далее — реминисцентно — в Рим, пересекающее трехсотлетний интервал. «Лирический герой», сочувственно намекающий (не называя его) на убиенного царевича Дмитрия, перевоплощающийся в схваченного и связанного самозванца и всё же остающийся самим собой — юношей XX века, едущим (со своей подружкой?) по улицам воспетой ею «огромной Москвы», на которых «худые мужики и злые бабы» сжигают соломенное чучело масленицы. В черномом автографе с трудом удается прочесть зачеркнутое «Сжигает масленица корабли», но появившееся в окончательном тексте «И рыжую солому подожгли» воспринимается, скорее, как костер, на котором предстоит быть сожженным Самозванцу. Все эти ассоциации к имени адресата, в согласии с поэтическим увлечением Смутным временем, побудившим современников — Волошина, Кузмина и, конечно, тогдашнюю подружку Мандельштама писать об этой эпохе, — всё это делает хронотоп довольно короткого стихотворения весьма широким, причем поэт перемещается по нему легко, с помощью союза «а» («А в Угличе играют дети в бабки»), однако эта легкость иногда мешает точно сказать, в каком месте и времени «по улицам меня везут без шалки», что создает впечатление сказочной, таинственной переливчатости (вспомним загадочную третью строфу о «трех свечах» и «нелюбимом Риме»). Историческая (хронологическая) система мотивов этого стихотворения доминирует над непосредственно-лирической, которая дана лишь кратким местоименным намеком («Мы ехали огромною Москвой»), широкой семантикой таинственных «трех встреч» и созвучием имен подруги поэта и подруги «царевича» (которого можно считать одним из воплощений лирического героя стихотворения).

Не менее сложен, хотя и совсем иначе организован, хронотоп следующего, мажорного, почти мадригального московского стихотворения — «В разноголосице девического хора...»

Лирический герой стихотворения различает «в девическом хоре» голоса кремлевских соборов, в их порталах ему «брови чудятся, высокие, дугой». Однако при взгляде на Москву с высоты кремлевского холма ему вспоминается Акрополь (античное место в античном времени), снится «вертоград» (по-видимому, в смысле 'вертоград духовный', нечто вроде райского сада, место вне времени и пространства, мистическое или чисто метафорическое). «Величавые московские соборы» и «православные крюки» ассоциируются у поэта с Флоренцией (сохранившей свое средневековье), душа их кажется ему двойной («итальянской и русской»), а кроме того, они напоминают ему «явление Авроры» (точное время и место «явления» вряд ли известно, но хронотоп явно античный, хотя не греческий, а римский). В этом стихотворении адресат также присутствует и в подтексте, и в тексте, причем здесь уже не местоименно, а почти описательно — с высокими бровями, русским именем и в меховой шубке. Само имя, правда, как мы знаем, не вполне русское;

но если брать его во всей полноте и учесть, что тогдашние молодые люди вполне могли называть друг друга по имени и отчеству, то окажется, что поэт, как всегда, прав. Что же касается подтекста, то «золотая прядь» волос адресата отражается в блеске куполов кремлевских соборов и во внутренней форме имени «Авроры» (Auriga — aurum — 'золото'), а «Флоренция» — это топоним, откликающийся на латинский эквивалент русского корня фамилии адресата (цвет = флог, что отмечал В. М. Борисов еще тридцать лет назад); можно было бы усмотреть также подтекстную связь между античными мотивами стихотворения и занятиями отца Марины, Ивана Владимировича Цветаева, создателя музея античных копий и слепков, но мы этого делать не будем.

Для нас существенно, что два первых московских стихотворения демонстрируют репертуар ассоциаций, связанных в ту пору у Мандельштама с первопрестольной — ассоциацией русских государственно-исторических; античных; европейских; храмово-праздничных; бытовых уличных зарисовок и т. д. Становится ясен и спектр интонаций — от трагически-напряженных до ликующе-торжественных.

Третье стихотворение («О, этот воздух, смутой пьяный...») продолжает мотив «смуты», начатый в первом, но здесь, по-видимому, перед нами не воспоминание о Смутном времени трехсотлетней давности, а тревожно-пророческое прозрение приближающейся новой смутной эпохи («Качают шаткий „мир“ смутьяны, Тревожно пахнут тополя»). Это стихотворение как бы синтезирует мотивы двух предыдущих, но без Акрополя, Флоренции и «итальянской души», присутствующих во втором из них. Поэт поименно называет главные соборы московского Кремля и не поминает об их итальянских строителях, но в то же время не позволяет нам совсем забыть об античных (греческих) истоках русского православия:

А в запечатанных соборах,
Где и прохладно, и темно,
Как в нежных глиняных амфорах,
Играет русское вино.

Он напоминает и о русской иконописи («Соборов восковые лики»), и даже о некоторых фактах из истории отечественной пенитенциарной системы:

Как бы разбойник безъязыкий
В стропилах каменных исча.

Нужно отметить, что сохранившиеся варианты демонстрируют, что автор, действительно, задумывал стихотворение как гражданское (или, точнее, в соответствии с появившейся у него в период первой войны тенденцией — государственно-историческое) и современное, и получалось оно сначала еще более пророческим:

О государстве слишком раннем
Еще печалится земля
Мы в черной очереди станем
На черной площади Кремля

Следующий вариант:

Как пахнут тополя — мы пьяны
 Когда качается земля
 Не ради смуты мы смутяны
 На черной площади Кремля

Характерно, что «мы» здесь не столько «я и ты», имеющее в виду какого-то конкретного спутника-адресата, как в первом из московских стихотворений — «Мы ехали огромною Москвой», — сколько массовое, многолюдное «мы».

В окончательном варианте две первых строки из строфы

Успенский, дивно округленный,
 Весь удивленье райских дуг,
 И Благовещенский, великий,
 И, мнится, заворачивает вдруг

напоминают о 3—4-й строках предыдущего стихотворения

И в дугах каменных Успенского собора
 Мне брови чудятся, высокие, дугой

а последняя — о 10-й строке

Где реют голуби в горячей синеве

Можно предположить, что по ходу работы стихотворение становилось менее гражданским и более лирическим.

Место «реального действия» первого мандельштамовского стихотворения о Москве — это дорога («От Воробьевых гор до церковки знакомой»), второго и третьего — Кремль, Соборная площадь.

Четвертое из обращенных к Цветаевой стихотворений («Не веря воскресенья чуду...») не является собственно московским. Его «действие» — это лирическое воспоминание о свиданиях и разлуке:

Мне от владимирских просторов
 Так не хотелось на юг.
 Но в этой темной, деревянной
 И юродивой слободе
 С такой монашескою туманной
 Остаться — значит быть беде.

Мемуарно-дневниковый «хронос» этого стихотворения усложнен за счет нелинейных реминисценций. Исходный «топос» — среднерусский пейзаж:

От монастырских косогоров
 Широкий убегают луг

еще до того, как стать предметом сколько-нибудь детализированного описания, также усложняется за счет явного, но нераскрытого воспоминания:

Не веря воскресенья чуду,
 По кладбищу гуляла мы.
 — Ты знаешь, мне земля повсюду
 Напоминает те холмы.

Топос воспоминания — какие холмы, где они расположены — здесь никак не уточняется. Далее в окончательном тексте стихотворения следуют две строки отточий, на месте которых в дошедшем до нас автографе стояло:

Я через овинды степные
Тянулся в каменистой Крым,

— убрав их, автор оставил без изменения следующие две строки. Тем самым сюжетно-синтаксический разрыв между 3—4-й и 5—8-й строками этой строфы был устранен. Более того, несмотря на явную точку и две строки отточий после слова «холмы», возникла интонационная возможность, пренебрегая этими знаками препинания и замены, воспринять всю прямую речь в этой строфе как единое сложноподчиненное предложение: ...те холмы,

Где обрывается Россия
Над морем черным и глухим.

Авторская «точка зрения» и, соответственно, топос стихотворения на мгновение приобретают здесь «аэрокосмический» характер. Затем картина делается менее масштабной, но все еще панорамной:

От монастырских косогоров
Широкий убегает луг.
Мне от владимирских просторов
Так не хотелось на юг.

И далее весь топос стихотворения становится реестром мест, а хронос — сложной ретроспективой встреч автора и адресата. Во второй половине текста зрительный план резко укрупняется:

Целую локоть загорелый
И лба кусочек восковой,
Я знаю: он остался белый
Под смуглой прядью золотой.
Целую кисть, где от браслета
Еще белеет полоса.
Тавриды пламенное лето
Творит такие чудеса.

Утрачивается (как это нередко бывает в лирических реминисценциях Мандельштама) строгая последовательность событий, свиданий и разлук:

Как скоро ты смуглянкой стала
И к Спасу бедному пришла,
Не отрываясь целовала,
А гордою в Москве была.

Интересно, что последняя фраза стихотворения начинается строкой «Нам остается только имя...». Песок, «пересыпаемый» в последней строке, становится тем самым (если вспомнить имя адресата) морским песком на берегу

того самого Черного («черного и глухого») моря, над которым, как сказано в конце первого восьмистишия, «обрывается Россия». Таким образом, мотив державности неявно пронизывает это стихотворение в топонимической ипо-стаси России как «географического пространства», своими границами «от моря и до моря» своеобразно связанного с именем адресата. Именно это обстоятельство, а также упоминание Москвы и единство лирической героини связывают данное стихотворение с его размытым топосом — с остальными стихами, обращенными к Марине Цветаевой. Для скользящего хронотопа этого текста характерно, что исходное место действия — Александрова Слобода, монастырская резиденция Ивана Грозного, — не вызвало у поэта никаких специальных исторических реминисценций.

6

Следующий московский текст написан Мандельштамом спустя год — это стихотворение 1917 года «Кто знает, может быть, не хватит мне свечи...». В нем две четырехстрочных строфы составляют единую фразу-сравнение. Некое, довольно трудно интерпретируемое предчувствие поэта (1-я строфа) сравнивается с достаточно точно, хотя и кратко изложенным состоянием дел на проходившем тогда в Москве Соборе Русской православной церкви.

Кто знает? Может быть, не хватит мне свечи —
И среди бела дня останусь я в ночи;
И, зернами дыша рассыпанного мака,
На голову мою надену митру мрака,
Как поодний патриарх в раврушенной Москве,
Неосвященный мир неся на голове —
Чреватый слепотой и муками радора,
Как Тихон, ставленный последнего собора...

Именно в качестве отклика на этот Собор стихотворение атрибутируется нами как московское. Хронотоп его можно было бы охарактеризовать как дневниково-газетный и одновременно пророческий, с тревогой обращенный в начинающее сбываться будущее.

Еще два московских стихотворения, на этот раз с явными описаниями прямо названной столицы, поэт создает в следующем году, когда стали уместными еще более мрачные пророчества, что засвидетельствовал и он сам, посвятив одно из самых резких стихотворений той поры Кассандре (имя, за которым легко угадывается Ахматова) и закрепив это посвящение в названии стихотворения.

Петербург был уже отпет в знаменитом рефрене «Твой брат, Петрополь, умирает».

Москва предстала перед поэтом в облике погибшего античного города (не греческого, а римского), что и создало особый хронотоп этого стихотворения.

Когда в теплой ночи замирает
Лихорадочный форум Москвы
И театров широкие зевы
Вовращают толпу площадям —

Протекает по улицам пыльным
Оживленье ночных похорон,
Льются мрачно-веселые толпы
Из каких-то божественных недр,

Это солнце ночное хоронит
Возбужденная играми чернь,
Вовращаясь с полночного пира
Под глухие удары копыт.

И как новый встает Геркуланум
Спящий город в сияньи луны:
И убогого рынка лачуги,
И могучий дорический ствол!

Право, если бы не четко названное имя города, конкретизировать русский топос этого стихотворения было бы чрезвычайно трудно. С подобными трудностями мы еще столкнемся в дальнейшем.

Следующие — но совершенно иные! — шестнадцать строк о Москве написаны в том же 1918 году в рамках стихотворного порыва, давшего нам знаменитое стихотворение «Tristia», но не вошли в его окончательный текст; в одной из первых публикаций поэт оставил на этом месте строку отточий.

Всё чуждо нам в столице непотребной:
Ее сухая черствая земля,
И буйный торг на Сухаревке хлебной,
И страшный вид разбойного Кремля.

Она, дремучая, всем миром правит.
Миллионами скрипучих арб она
Качулась в путь — и полвселенной давит
Ее базаров бабья шириня.

Ее церковей благоуханны соты,
Как дикий мед, заброшенный в леса,
И птичьих стай густые перелеты
Угрюмые волнуют небеса.

Она в торговле хитрая лисица,
А перед князем — жалкая раба.
Удельной речки мутная водица
Течет, как встарь, в сужие желоба.

Здесь поэт предстает перед нами как бы в двойном облике: современного наблюдателя и чуть ли не средневекового летописца. Соответствующим чисто русским двойным современно-историческим хронотопом (его «хронос» соединяет 1918 год, в котором первопрестольной было возвращено звание российской столицы, — с эпохой удельных князей 800-летней давности, а

«топос» простирается от Кремля и Сухаревской площади на «полвселенной», в соответствии с былыми имперскими и нынешними революционными призываниями) это стихотворение очень похоже на первое из рассмотренных нами, хотя совсем не напоминает его ни интонационным, ни образным, ни ассоциативным строем. Поэтические дефиниции могут показаться эпатирующими, но так думал тогда поэт. Позднее его позиция изменилась.

Но до этого прошли годы тяжелых и опасных испытаний.

В 1922 году Мандельштам создает своеобразную пейзажную зарисовку, «хронос» которой можно определить только по проставленной автором дате, а «топос» — по последней строке стихотворения:

И свежих капель виноградных
Зашевелился в мураве —
Как будто холода рассадник
Открылся в лапчатой Москве.

и его называли — «Московский дождик». Более ничто не указывает на время и место этого универсального метеорологического происшествия. Прозрачные литоты в описании («свой воробьиный холодок», «чашник лёгкая возня»), финальный эпитет и общая умиротворенно-пасторальная интонация («Как бы воздушный муравейник Пирует в тёмных зеленях») в сочетании с дважды повторенным и образующим кольцо топонимом свидетельствуют, на наш взгляд, об очередном изменении авторского взгляда на Москву.

Москва принимается как обыденность.

Полтора года спустя поэт обращает к ней две трети одного из наиболее длинных своих текстов — «1 января 1924». Завершается десятилетняя эпоха войн, революций, скитаний. Прежде чем переступить в новый, как позднее сформулирует Ахматова, «не календарный, Настоящий двадцатый век», Мандельштам прощается с непоправимо уходящим девятнадцатым и одновременно здоровается со вновь обретенной старой столицей:

Москва — опять Москва. Я говорю ей: «Здравствуй!
Не обессудь, теперь уж не беда,
По старине я уважаю братство
Морова крепкого и цуцьева суда».

Москва здесь впервые является нам как прямой адресат, непосредственный собеседник, а в будущем и судья поэта. Эксплицитный и конкретно-реминисцентный хронотоп стихотворения, в целом, согласуется с датой и местом, указанными автором. Подтексты из Щедрина, Достоевского, Герцена расширяют его до России XIX века. Аллюзионная сила строки о «присяге чудной четвертому сословью» сопрягает упоминаемые приметы новой эпохи с деяниями Великой французской революции, а архаичные эллиптические метафоры («глиняный прекрасный рот», «и губы оловом зальют») ассоциативно связывают его с легендарными событиями европейского и русского средневековья.

Следующее московское стихотворение Мандельштам создает спустя почти семь лет. Им открывается новая книга стихов, та самая, которая могла бы называться «Московские стихи», хотя из примерно девяноста составляющих ее текстов лишь треть так или иначе соотносится с Москвой (среди почти что ста воронежских стихов таких текстов всего четырнадцать). Для сравнения можно отметить, что петербургские тексты в этих книгах составляют существенно меньшую долю — их всего по четыре стихотворения как в той, так и в другой книге, тогда как в книгах стихов 1908—1925 гг. петербургские стихотворения отчетливо доминируют.

Московские тексты из книги «Московские стихи» включают более половины всех тех текстов Мандельштама, которые атрибутируются нами как «московские», хотя такая атрибуция — мы уже упоминали об этом — не всегда очевидна.

Легко атрибутируются как московские такие тексты, где описывается, упоминается или вспоминается прямо или косвенно (например, как столица) поименованная Москва или даются какие-либо ее характерные приметы. К числу таких стихотворений относятся: «Нет, не спрятаться мне от великой муры...», «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...», «Отрывки уничтоженных стихов», «Довольно кукситься, бумаги в стол засунем...», «Сегодня можно снять декалькомани...», «Еще далёко мне до патриарха...», «Там, где купальни, бумагопрядильни...», «Зашумела, задрожала...» («Стихи о русской поэзии»), «Квартира тиха, как бумага...», «Мы живем, под собою не чуя страны...», «Голубые глаза и горячая лобная кость...». Остальные два десятка московских текстов в этой книге стихов приходится атрибутировать косвенно — по контексту, подтексту, биографическим данным и мемуарным свидетельствам.

Для сравнения отметим, что в московских текстах воронежского и послеворонежского периодов Москва, Красная площадь или Кремль упоминаются регулярно, без исключений. Атрибуция этих текстов как московских затрудняется лишь в тех случаях, когда упоминание носит косвенный, указательно-местоименный, перифрастический или даже вовсе безымянный характер: «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...», «Не мучнистой бабочкою белой...», «Как дерево и медь — Фаворского полёт...», «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...». В первом из перечисленных стихотворений, как известно, рассказывается о назначенном в качестве принудительной милости путешествии из неназванной Москвы на поименованный Урал; при этом детально упоминается одно из главных столичных учреждений («Где вы, трое славных ребят из железных ворот ГПУ?»). В трех остальных описываются ритуализованные массовые действия на непоименованной, но легко узнаваемой Красной площади. Таким образом, московский топос в соответствующих текстах воронежского периода по

большой части непосредственно маркируется автором. Там же, где эта явная маркировка отсутствует, топос все же достаточно легко удается атрибутировать как московский.

Иначе обстоит дело с теми текстами московского периода, в которых московский топос присутствует в неявном (безымянном, немаркированном) виде, без однозначно узнаваемых деталей, — и, следовательно, приходится его атрибутировать.

Вот тексты, атрибутируемые на основе биографических и мемуарных сведений: «Куда как страшно нам с тобой...», «Я скажу тебе с последней...», «Колоут ресницы. В груди прикипела слеза...», «Ночь на дворе. Барская лжа...», «Жил Александр Герцович...», «Я с дымящей лучиной вхожу...», «Рояль», «Ламарк», «Импрессионизм».

В большинстве своем это стихи с «интерьерным» поверхностным локусом (комнатным, гардеробным, зальным), однако этим не исчерпывается их хронотоп.

В «Я скажу тебе с последней прямой...» упоминается греческая античность («Греки сбондили Елену»), английское средневековье в пушкинской рецепции («Ангел-Мэри»). Лексическими средствами снижения стиля являются не только каламбуры («бредни — шерри-бренди»), арготизмы («сбондили, дуй»), но и названия нетрадиционных алкогольных напитков («шерри-бренди, коктейли»), введение которых ироническими ассоциациями расширяет топос стихотворения.

В «Колоут ресницы. В груди прикипела слеза...» каторжный подтекст из «Записок из мертвого дома», вводимый лексикой развернутого сравнения, —

С нар приподнявшись на первый раздавшейся звук,
Дико и сонно еще овираясь вокруг,
Так вот бушлатник шершавую песню поет
В час, как полоской заря над острогом встает.

— ощутимо расширяет хронотоп текста, хотя и ограниченный пространством России на протяжении столетия.

В «Жил Александр Герцович...» сходный эффект достигается вставным эпизодом:

Пускай там итальяночка,
Покуда снег хрустит,
На узеньких на саночках
За Шубертом летит.

В «Я с дымящей лучиной вхожу...» вполне «карнавальский» и в то же время отчетливо русский фольклорно-сказочный колорит выводит происходящее за рамки сколько-нибудь конкретизируемого хронотопа, но не за пределы России.

В «Ламарке» хронотоп претерпевает сложную эволюцию: время, упомянутое в размахе более чем вековым, приобретает обратную эволюцию, внут-

ренний топос самого актанта сужается до «завитка», а внешний топос вокруг него расширяется до «океана».

В «Импрессионизме» дан вторичный пейзаж, и если бы у нас не было оснований полагать, что навеявшие его полотна поэт видел в московском Музее нового западного искусства, мы не могли бы атрибутировать этот текст как московский.

Особняком стоит «Рояль» с его явным трехсотлетним русско-европейским (преимущественно французским) революционным хронотопом, осложненным темной «нюренбергской» аллюзией и ясной библейской метафорой и германо-русским сказочным сравнением:

Оскорбленный и оскорбитель,
Не звучит рояль-Голиаф,
Звуколюбец, душемутитель,
Мирабо фортепьянных прав.

Равве руки мои — кувалды?
Десять пальцев — мой табунок!
И вскочил, отряхая фалды,
Мастер Генрих — конек-горбунок.

Все это, безусловно, существенно для московской жизни Мандельштама, для спонтанного выражения переживаний поэта и его лирического героя, но мало соотносится с, если можно так выразиться, «официальной позицией» автора, с его «широковещательными» высказываниями о собственно Москве.

Строго говоря, московские тексты Мандельштама, подходя к ним с этой точки зрения, условно можно разделить на три жанра:

— *лирические и лирико-философские*, где, как, например, в «Батюшкове», «Турчанке» или «Восьмистишиях», Москва присутствует неявно и неназвано; в большинстве этих стихотворений отчетливо слышится трагическая интонация («Куда как страшно нам с тобой...», «Нет, не спрятаться мне от великой муры...», «Жил Александр Герцович...»);

— *гражданские* («Волчий цикл» и другие), написанные с позиции протеста, главным образом против уничтожения людей и культуры;

— *гражданско-лирические* («Довольно кукситься, бумаги в стол засушем...», «Сегодня можно снять декалькомани...», «Еще далёко мне до патриарха...»), в которых поэт с достаточно заметным (на наш взгляд) усилием ставит себя в позицию принятия и даже прославления положительных (с официальной точки зрения) сторон современности.

Не вдаваясь в развернувшуюся за минувшее десятилетие в критическом и академическом литературоведении дискуссию о гражданской поэзии Мандельштама и не полемизируя с коллегами, стремящимися представить его в последний период творчества чуть ли не сервильным поэтом, эдаким Овидием XX века, лишь по трагической случайности попавшим из милосердной ссылки в лагерную общую могилу, не приводя здесь всех своих возражений

против подобных оценок, отметим лишь, что в стихах гражданского протеста реже встречаются прямые упоминания и описания Москвы, тогда как в стихах «прославляющих» Москва чаще прямо упоминается и описывается. Складывается также впечатление, что в «прославляющие» стихи (особенно самого последнего периода) поэт стремится внести как можно больше «мажорно-лирических» интонаций и мотивов.

Выделим теперь в книге стихов 1930—1934 гг. те московские стихотворения, где столица не описывается сколько-нибудь подробно, но упоминается мельком или косвенно.

Это: «На полицейской бумаге верже...»; «Нет, не спрятаться мне от великой муры...»; «Отрывки уничтоженных стихов» — «В год тридцать первый от рожденья века...», «Уж я люблю московские законы...», «Захочешь жить, тогда глядишь с улыбкой...», «Я больше не ребенок! Ты, могила...», «Из раковин кухонных хлещет кровь...» — если считать их, как это фактически принято, цельным произведением или фрагментами единого стихотворного цикла; «Зашумела, задрожала...»; «Квартира тиха, как бумага...»; «Мы живем, под собою не чуя страны...»; «Голубые глаза и горячая лобная кость...».

Из этих одиннадцати текстов девять так или иначе связаны с мандельштамовской поэзией гражданского протеста.

Семантические ореолы слов «полицейский» и «верже»:

На полицейской бумаге верже —
Ночь наглоталась колючих ершей —
Звезды живут — канцелярские птички
Пишут и пишут свои раппортички

Сколько бы им ни хотелось мигать,
Могут они заявления подать —
И на мерцанье, писанье и тленье
Возобновляют всегда разрешение.

уводят хронос стихотворения в XIX век, тогда как каламбур «раппортички» (от РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей) и канцелярская ситуация подачи заявления с последующим «возобновлением разрешения» переносят нас в век XX и именно в новую Москву — партийно-бюрократическую столицу, где только и возможно было тогда получить искомое разрешение.

Обостренная актуальность и столичная определенность «Уничтоженных стихов», «Квартиры» и антисталинской филиппики кажутся вообще характерными для протестных стихотворений Мандельштама (за редкими исключениями, такими, как «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» или «Бушлатник» и «Волк», где хронотоп расширяется — поэт прозревает свою судьбу). Среди «Уничтоженных стихов» обращает на себя внимание первая после возвращения в Москву армянская реминисценция:

В год тридцать первый от рожденья века
 Я возвратился, нет — чужай: насильно
 Был возвращен в буддийскую Москву.
 А перед тем я всё-таки увидел
 Библейской скатертью богатый Арарат
 И двести дней провел в стране субботней,
 Которую Армянней зовут.

Она расширяет хронотоп стихотворения до библейского Арарата. Адресованный Москве эпитет «буддийский» (чуть дальше речь идет еще о «молоке с буддийской синевой»), не детализируется здесь поэтом, но явно несет на себе негативный эмоциональный оттенок (хотя в чуть более раннем стихотворении встречается такое амбивалентное словосочетание, как: «Роскошно буддийское лето»). Благодаря этому эпитету соответственно, хотя и столь же недетализированно, еще более расширяется хронотоп этого московского текста.

«Зашумела, задрожала...» — это с очевидностью московский текст из «Стихов о русской поэзии»:

Зашумела, задрожала,
 Как смоковницы листья,
 До корней затрепетала
 С подмосковными Москва.

Такая определенность центрального в цикле стихотворения ставит вполне законный вопрос: не являются ли «Стихи о русской поэзии» вместе с прилегающими к ним «Батюшковым» (а Батюшков написал, между прочим, «Прогулку по Москве») и «Дайте Тютчеву стрекозу...» — не являются ли все эти стихи о русской поэзии XVIII—XIX века московскими текстами? Если это так, то следует признать, что хронотоп мандельштамовских московских текстов все прочней укореняется в двух предыдущих столетиях.

Еще одним «ретро», но уже из прошедших десятилетий XX века, является цикл стихов на смерть Андрея Белого. Московский характер цикла, как и в предыдущем случае, может быть реконструирован по отчетливой московской реалии одного из центральных стихотворений — «Голубые глаза и горячая лобная кость...»:

Как снежок на Москве, заводил кавардак гоголек,
 Непонятен-понятен, невятен, запутан, легок.

Закономерность московской атрибуции подтверждается и тем, что похороны Белого проходили в Москве, и тем, что значительная часть его собственных поздних книг — московские тексты. В этом цикле для нас существенно всевропейское и, далее (вновь!), библейское расширение хронотопа:

Разиль гляделась в зеркало явлений,
 А Лия пела и плела венки
 («Он дирижировал кавказскими горами...»)

Роковая филиппика легко атрибутируется как московский текст не только по местоположению сюжета отчаянного протеста поэта, но и по прямо названному эпитету:

Мы живем, под собою не чуя страны,
 Наши речи за десять шагов не слышны,
 А где хватит на подраговорца,
 Там припомнит кремлевского горца.

Топос этого стихотворения расширен до размеров всей страны, а хронос сужен до нескольких последних лет.

В стихотворениях «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...», «Довольно кукаться, бумаги в стол засунем...», «Сегодня можно снять декалькомани...», «Еще далёко мне до патриарха...», «Там, где купальни, бумагопрядильни...» — Москва описана достаточно подробно.

Существенным для хронотопа московских мандельштамовских текстов является закрепление тенденции к расширению этого хронотопа за счет эпитетов («буддийское лето»), сравнений («как сморщенный зверёк в тибетском храме», «и водку пьют, как ласточки с Ян-цзы»), метафор («И Фауста бес, сухой и моложавый, Вновь старику кидается в ребро», «К Рембрандту входит в гости Рафаэль») и отдельных деталей. Такое транс-континентальное расширение топоса встречается у Мандельштама не впервые. Но если раньше оно носило иронический («Американка в двадцать лет Должна добраться до Египта») или абстрактный характер («Опять войны разногосица На пыльных плоскогорьях мира»), то здесь ориентальная тенденция конкретизирована и серьезна. (Любопытно, что в московской прозе 20-х годов — «Литературная Москва», «Сухаревка» — мысль о внутреннем единстве Москвы и Китая выражена как формула: «Москва — <это> Пекин»; «<Москва — это> Срединное царство».) С дальнейшей экспансией мандельштамовского топоса на восток мы встретимся в стихах воронежской ссылки, когда, в частности, достигнет кульминации буддийский мотив («Внутри горы бездействует кумир...»).

Для хроноса эксплицитно московских стихов Мандельштама характерно то, что впервые появилось в «1 января 1924» — Москва признается им в качестве своего рода судьи, арбитра в его тяжбе со временем, с эпохой («Я говорю с эпохою, но разве Душа у ней пеньковая», «Я человек эпохи Московшвея» — «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»). Возникает и характерная формулировка своего места в хроносе, обращенном в будущее:

Я, кажется, в грядущее вхожу,
 И, кажется, его я не увижу...
 («Сегодня можно снять декалькомани...»)

Драматическое нарастание этого мотива, наряду с усилением фольклорных интонаций, также отчетливо выявившихся в «Московских стихах» — ср.:

У реки Оки вывернуто веко,
 Оттого-то и на Москве ветерок.
 У сестрицы Клявьям вагнулась ресница,
 Оттого на Явуе утка плавает.
 («Там где купальни, бумагопрядильни...»)

мы легко обнаружим в воронежских тетрадах.

8

В воронежский период Мандельштам внутренне устремлялся к Москве тем чаще, чем хуже складывалась его обстановка и чем острее было его желание вырваться из ссылки.

Происходило это по тем же причинам, которые побуждали его в 20-е годы стремиться в Москву. Там всё решалось, там можно было получить хоть какую-то поддержку, разрешение на работу или, по крайней мере, милосердную помощь знакомых и друзей, проще говоря — милостыню.

Тем не менее Москва так или иначе упоминается или подразумевается всего в десяти из почти что ста созданных в Воронеже стихотворений. Для сравнения: сам Воронеж и его окрестности упомянуты почти в сорока, увиденный перед тем Урал — в восьми; Петербург — в пяти, Крым — в четырех, и Париж — в двух стихотворениях. Следует, конечно, учесть, что внутри одного стиха могут фигурировать сразу несколько топонимов.

Москва в этих текстах отображена по-разному:

— достаточно зашифрованной аллюзией («Внутри горы бездействует кумир...»);

— краткими зарисовками («И в полночь с Красной площади гудочки» — «Наушнички, наушники мои...»; «На Красной площади всего круглей земля» — «Да, я лежу в земле, губами шевеля...»; «Где вы, трое славных ребят из железных ворот Г. П. У.?» — «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...»; «Я без пропуска в Кремль вошел» — «Средь народного шума и спеха...»).

— достаточно масштабной картиной в «Стансах» («Я не хочу средь юношей тепличных...»), «Не мучнистой бабочкою белой...», «Обороняет сон мою донскую сонь...», «Как дерево и медь — Фаворского полет...» и в оде Сталину — «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...».

Причем в половине этих «московских текстов» сам топоним столицы отсутствует.

В «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» столичное расположение «железных ворот Г. П. У.» атрибутируется на основе биографических сведений.

«Внутри горы бездействует кумир...», упомянут потому, что мы рассматриваем Сталина и его местоположение «кремлевского горца» в качестве одного из подтекстов данного стихотворения (см. комментарий Надежды

Яковлевны Мандельштам). Кажется, в этом тексте достигает своей кульминации мотив неназванной «буддийской Москвы».

Описания траурного шествия в стихотворении «Не мучнистой бабочкою белой...», равно как и демонстраций в стихотворениях «Как дерево и медь — Фаворского полет...» и «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...», могут быть отнесены только к Москве. Подтверждение такой атрибуции, наряду с доводами внетекстового характера, обнаруживаем в четырехстрочном стихотворении «Обороняет сон мою донскую сонь...», где сначала автор, глядя из донских (воронежских) степей, описывает военный парад, происходящий в некоем неназванном месте, едва ли не в самих этих степях, чему, однако, противоречит, метонимически поданный мотив толпы:

Обороняет сон мою донскую сонь,
И разворачиваются черепах маневры —
Их быстроходная вволнованная бронь,
И любопытные ковры людского говора...

Затем, раскрывая свое переживание, поэт называет, как разгадку в конце загадки, и без того доступной разумению понятливого читателя, место, где разворачивается действие первой и двух заключительных строф:

И в бой меня ведут понятные слова —
За оборону жизни, оборону
Страны — земли, где смерть уснет, как днем сова...
Стекло Москвы горит меж ребрами граненными.

Любопытно, что описание парада тоже строится как загадка и разгадка. Сначала дается энigmatическая метафора («черепах маневры»), включающая термин, взятый из нужной (военной) сферы, но не подходящий к описываемому событию (речь ведь идет не о военных маневрах, а о военном параде). Затем поэт, как бы мимоходом, бросает ключевое слово в неупотребительной, архаической форме («бронь» вместо «броня»), предваряя его двумя эпитетами (по-видимому, относящимися к «маневрам» и, во всяком случае, оксюморонными по отношению к «черепахам»). Из них первый более употребим применительно к морским судам (подобным образом Кукольник в «Дорожной песне» именовал паровозом то, что позднее стали называть паровозом); второй используется обычно при характеристике людских переживаний (но также и в переносном, но стертом значении — при описании движения морской поверхности: «море волнуется»). Любопытно, что в первой строфе написанного в те же дни «московского» стихотворения «Как дерево и медь — Фаворского полет...» мы встречаем хотя и метафорически употребленное, но на этот раз несомненно «морское» слово («И вместе нас ведет слоистый флот»). Последние строки стихотворения передают впечатление от народной демонстрации на неназванной, но отчетливо подразумеваемой Красной площади:

Час, насыщающий бесчисленных друзей,
 Час грозных площадей с счастливыми глазами...
 Я обведу еще глазами площадь всей
 Той площади с ее знамен лесами.

В сталинской оде («Когда б я уголь взял для высшей похвалы...»), также свободной от прямых топонимов, но также с очевидностью содержащей обобщенное описание народных демонстраций на Красной площади, мы находим наиболее прямое морское сравнение: «Как море без морщин».

Эти как бы отступления от темы позволяют тем не менее показать, что в топосе трех упомянутых воронежских московских текстов хотя и образно-метафорически, но все более и более явно присутствует море. Двумя десятилетиями раньше Мандельштам, наряду с упоминанием о Москве, уже вводил море в топос стихотворения о своих странствиях. Правда, тогда он делал это в виде открытой поэтической формулы: «Где обрывается Россия Над морем черным и глухим» («Не веря воскресенья чуду...»).

Явный же хронотоп воронежских текстов, в которых Мандельштам описывает московские демонстрации и парады, представляется весьма амбивалентным. Он предельно сужен в конкретном плане (поэт в Воронеже думает или вспоминает о Москве) и расширен — в абстрактном. Конкретные московские описания практически ограничены временем и местом массового действия на Красной площади. Недетализированные же интенции автора уходят в грядущую даль времени, в глубь и в ширь пространства:

Не мучнистой бабочкою белой
 В вемяю я взаемный прах верну —
 Я хочу, чтоб мыслящее тело
 Превратилось в улицу, в страну

или обращаются глобально ко всему человечеству:

И слушает земля — другие страны — бой,
 Из хорового падающий короба:
 — Рабу не быть рабом, рабе не быть рабой, —
 И хор поет с часами рука об руку
 («Обороняет сон мою донскую сонь...»)

причем в беспредельном времени и числе:

До бесконечности расширенного часа
 Час, насыщающий бесчисленных друзей
 («Как дерево и медь — Фаворского полет...»)

Что же касается сталинской оды, то ее хронотоп расширяется вполне четко, от мифической и античной древности («Знать, Прометей раздул свой уголёк, — Гляди, Эсхил, как я рисуя плачу!») до неопределенного будущего («Само грядущее — дружина мудреца»), от России («...он родился в горах...его огромный путь через тайгу...») до всей Земли («Лес человечества за ним идет, густея»).

Подобное расширение хронотопа намечено уже в почти завещательном, приносимом как бы в ощущении похороненности заживо втором московском тексте воронежского периода:

Да, я лежу в земле, губами шевеля,
Но то, что я скажу, заучит каждый школьник:

На Красной площади всего круглей земля,
И скат ее твердеет добровольный,

На Красной площади земля всего круглей,
И скат ее нечаянно-раждольный.

Откидываясь вниз — до рисовых полей,
Покуда на земле последний жив невольник.

При очевидной аллюзии на знаменитую пушкинскую формулу, обращенную к «Клеветникам России» («От потрясенного Кремля До стен недвижного Китая») Мандельштам простыми, модифицированными и инверсированными повторами («в земле... всего круглей земля... земля всего круглей... на земле») создает впечатление глобальности (едва ли не с объемным иконоическим подтекстом в виде школьного глобуса). Соответственно этой округлой беспредельности хронос стихотворения, как за горизонт, уходит последней строкой в бесконечное будущее. Любопытно, что «воронежский топос» стихотворения не эксплицирован, и поэт не дает понять, что земля, в которой он лежит, — воронежский чернозем, — хотя это, несомненно, ясно ему и из контекста должно быть понятно читателю.

В первом московском тексте воронежских тетрадей — «Наушнички, наушники мои!» (его домашним названием было «Радиоточка») — дело обстояло несколько иначе. Воронежская часть пространства отчетливо определялась («Попомню я воронежские ночи»). Хронос, в реальном плане представленный повторяющимся прослушиванием полночного боя курантов Спасской башни, усложнялся упоминанием одного из знаменитых вин предыдущего столетия («Недопитого голоса Аи»). Само пространство сжималось в одну точку, как бы фокусируя недостижимую цель:

И вы — часов кремлевские бон —
Язык пространства, сжатого до точки...

Особняком по устройству своего хронотопа стоят стихотворения, в которых отображены авторские «нежелательные путешествия» по маршруту Москва — Чердынь — Москва — Воронеж. Столица упомянута в трех таких «стихотворениях с путешествиями» — «Стансы» («Я не хочу средь юношей тепличных...»), где как бы подводится итог целого периода жизни поэта, «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» и «Средь народного шума и слеха...». Хронотоп этих стихов, непростой в силу исходной путевой фабулы, усложняется за счет реминисценций, гипербол, метафор, сравнений.

Он особенно широк в «Стансах», где упомянута Волга («вожской туче родственный покррой»), Урал («в Чердыни-голубе»), Сибирь («пахнет Обью и Тобол в раструбе»), Север («Я слышу в Арктике машин советских стук»), годы начала коллективизации («как в колхоз идет единоличник»), сказочная Германия («лиловым гребнем Лорелен»), раннее русское средневековье («Как „Слово о полку“, струна моя туга») и некогда родной Петербург («адмиралтейским лучиком зажгла»). Москва дается как бы в перечислении, но описывается подробнее Чердыни:

И ты, Москва, сестра моя, легка,
 Когда встречаешь в самолете брата
 До первого трамвайного звонка:
 Нежнее моря, путаней салата
 Из дерева, стекла и молока...

Определение, данное здесь столице, побуждает вспомнить как о самой известной книге стихов Пастернака («Сестра моя — жизнь»; автор утверждал, что в ней отразились его впечатления о первых месяцах революции), так и о гимне св. Франциска Ассизского («Братец солнце»). Эти подтексты усложняют и без того стилистически непростое описание желанной встречи поэта с его именитой родственницей.

Стихотворение «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» связано с Москвой лишь беглым и, по метонимической ассоциации («трое славных ребят»), парадоксально-дружелюбным упоминанием об исходном пункте пятидневного путешествия — железных воротах ГПУ. Здесь еще нет тоски по столице, но зато четко сформулирована жажда моря, которая будет часто преследовать поэта в Воронеже («На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко»).

«Средь народного шума и спеха...» как бы подводит итог путевому опыту автора, прошедшему, как он, по-видимому, считает, под бдительным присмотром высокого оппонента и милостивого судьи («И ласкала меня и сверлила Со стены этих глаз журьба»). В сущности, все стихотворение написано как попытка оправдаться, в мечтательной, несбыточной надежде принести свои извинения непосредственно самому «несправедливо обиженному», в связи с чем, собственно, и упоминается московский топос — внезапно, без подготовки, в неожиданной конъюнкции, с личным местоимением, употребленным неясно, если подойти к этому с формальной позиции (к кому это — при такой последовательности строк — «к нему»?), но совершенно понятно с точки зрения общепринятых номинаций (Сталин — «хозяин», он же «рыбой», «конопатый» и т. д., но все равно — «он»):

А на деле-то было тихо,
 Только шел пароход по реке,
 Да за кедром цвела гречиха,
 Рыба шла на речном говорке.

И к нему — в его сердцевины —
Я без пропуска в Кремль вошел,
Раворвав расстойной холстою,
Головою повинной тяжел...

9

Все пять дошедших до нас послеворонежских стихотворений — «Чарли Чаплин» («Чарли Чаплин вышел из кино...»), «С примесью ворона — голуби...», «Пароходик с петухами...», «На откосы, Волга, хлынь, Волга, хлынь...» и «Стансы» («Необходимо сердцу биться...») — то более, то менее тесно связаны с Москвой. Ненадолго вновь обретенная поэтом столица присутствует в них кратким упоминанием, врывающимся в диалог с кинозвездой («Потому — что это ведь Москва» — «Чарли Чаплин»), ощущением мудрого голоса и взора даже посреди отдаленного подмосковного пейзажа («И, паяльных звуков море В перебори взяв, Москва слышит, Москва смотрит, Зорко смотрит в явь» — «Пароходик с петухами»; какой интонационный контраст с воронежской «Радиоточкой!»).

В стихотворении, начинающемся обращением к поставленным в один ряд Волге, грому, граду и лирическому адресату:

На откосы, Волга, хлынь, Волга, хлынь,
Гром, удар в тесны новые
Крутлый град, по стеклам двинь, —
Грянь и двинь

— Москва названа лишь как место обитания «черкешенки»:

А в Москве ты, чернобровая,
Выше голову закинь.

Хронотоп этого стихотворения усложнен за счет упоминания ее семейных легенд:

Как досталась — раввяжи, раввяжи —
Красота такая галочья
От индейского раджи, от раджи
Алексею, что ль, Михальчу

— подобно тому, как это было сделано годом раньше в стихах, написанных на смерть Ольги Ваксель.

В еще одном лирическом стихотворении, все так же обращенном к Е. Е. Поповой, автор почти отождествляет ее с вновь раскрывающейся перед ним столицей:

В губы горячие вложено
Все, чем Москва омоложена,
Чем молодая расширена,
Чем мировая встревожена,
Гровая утихомирена.

(«С примесью ворона — голуби...»)

Это напоминает стихотворение двадцатилетней давности «В разноголосице девического хора...», где поэт также ассоциировал приметы лирического адресата с приметамы Москвы.

«Мировая встревоженность» Москвы конкретизируется в последних «Стансах», топос которых затрагивает воюющую Испанию («Футбол — для молодого баска, Мадрида пламенная жизнь») и чреватую политическими волнениями Францию («Москва повторится в Париже»), а хронос обращен от зафиксированного с газетной точностью текущего момента («Вот „Правды“ первая страница, Вот с приговором полоса») — к неопределенному грядущему («И ты прорвешься, может стать, Сквозь чащу прозвищ и имен И будешь сталинкою зваться У самых будущих времен...»).

Конструктивистская Москва
И. Сельвинского и И. Эренбурга
(К проблеме «московского текста» 1920—1930 годов)

Л. Ф. Кацис (Москва)

Когда речь заходит о том, что «московский текст» русской литературы действительно существует, сразу же возникают возражения. Действительно, вряд ли для Москвы можно указать те один или два начальных текста, с которых все началось. Скорее уж надо говорить о летописях, которые достаточно трудно отнести к какому-либо «тексту». У этих исторических документов другой статус. И, если уж ставить вопрос именно так, то стоит обратить внимание на использование летописных текстов в художественных текстах интересующей нас эпохи.

В свою очередь, «петербургский текст»¹ русской литературы появился тоже не на пустом месте. Он возник как культурная реализация истории и мифологии новой столицы России. Причем возраст его вполне соответствует возрасту этой столицы. Отсюда столь сильная гомогенность образов «петербургского текста», их генетическая взаимосвязанность и т. д. Наконец, Петербург и «петербургский текст» ориентирован на уже существовавшие к моменту его возникновения столицы (и политические, и культурные) типа Амстердама, Венеции, Парижа и т. д.

Сам возраст Москвы исключал прямую соотнесенность «московского текста», если бы он существовал на протяжении всей истории Москвы непрерывно, как например — Рим и его культурная аура, с петербургским аналогом. Но это достаточно далекая история. В более близком варианте — уже в XX веке — мы можем говорить об известной симметрии ситуаций. Ведь когда-тошняя «порфиросная вдова» вновь, уже в 1918 году, вдруг стала «новой-старой царицей».

В этой ситуации, разумеется, было совершенно невозможно сразу отказаться от всех «петербургских» кодов и автоматически заменить их на «московские». Естественно возникла необходимость «пересадить» русскую литературу «петербургского периода» на принципиально новую московскую почву коммунистической эпохи.

В этой связи и появляется возможность поставить вопрос о становлении нового «московского текста» русской литературы. А анализ включенности «старой» дореволюционной традиции в новый «советский московский текст» позволит, как нам кажется, понять, чего хотели его создатели. При этом мы будем ориентироваться на генетически связанные тексты, хотя эту связь нам и придется показывать специально.

I

Во второй половине 20-х годов отдельными главами, а в 1929 году полностью, был опубликован роман в стихах Ильи Сельвинского «Пушторг». Это была подлинная энциклопедия как нарождающегося «советского московского текста», включавшего в себя многие новые реалии, так и энциклопедия литературного быта середины-конца 1920-х гг.

Создатель этого текста как никто подходил на роль нового советского литератора. Хотя бы по возрасту: И. Сельвинский не имел никакого пред-революционного литературного опыта, тем более опыта связанного с Петербургом. Это и позволило ему занять достаточно своеобразную и оригинальную позицию, в которой московские реалии играли далеко не последнюю роль.

Вот как воспользовался И. Сельвинский ситуацией середины 20-х гг., когда начался выход Собрания сочинений В. Хлебникова:

Автор заслуживает упрека
В обилии чужеземных слов,
Но, право, не видит ни малейшего прока
В том, чтобы вечно молиться на Дала
С его «приботать», «натореть» и так далее.
Но сиднем сидеть во древянской чаше
Это не подвиг. Это несчастье.

Нет, я стою за варьив корней,
За помесь французского с нижегородским,
За международность гаветы. Вот с кем
Повту, который не закоремел,
Держать бы курс на новый язык
Латинизированного равноречья,
Где гибнут «яти», рѣлки да рѣдьки,
Где много каракулей гнутых, косых...

<...>

И самый набор: «солидарность», «активность»
Ей <массе. — Л. К.> ближе, чем лад полубасенно-дивный,
Хотя бы его подберезное «ква»
Срифмовано было со словом — Москва.

В этих полемических по отношению к Маяковскому (а не только покойному Хлебникову) стихах нетрудно увидеть отголоски хлебниковского стихотворения о Москве:

Вы помните о городе, обиженном в чуде,
Чей звук так мило нежит слух
И вятый из явья старюной чуди.
Зовет увидеть вас пастух,
С свирелью сельской (есть много неги в сельском имени),
Молочный скот с обильным выменем,
Немного робкий перейти реку, журчащей брод.
Все это нам передал в навамань чужой народ.
Пастух с свирелью из березовой коры
Ныне замолк за прохотом нной поры.
Где раньше вовглас раздавался мальчишески-прекрасных труб,
Там ныне выси вастит дыма смольный зуб.

Хлебников ясно противопоставляет пасторально-сельский «древлянский» пейзаж нынешнему черно-дымному промышленному. И в 900-х гг. это воспринималось вполне нормально. Но в первое советское десятилетие у нового поколения советских поэтов подобная поэзия ничего кроме раздражения не вызывала. Тем более, что в полемике с бывшим соратником Хлебникова — Маяковским — все средства были хороши. Так можно было намекнуть и на разговоры о сокрытии Маяковским рукописей Хлебникова, и на ходившие тогда идеи типа «нахлебников Хлебникова», призванные опорочить футуристов.

Естественно, в литературно-полемическом сочинении о двадцатых годах не смог И. Сельвинский обойтись без упоминания Политехнического музея и его знаменитого зала:

Так бы воспел, подобный вину,
Соловей Володимер, Велесов внук.
Он бы орлом, аки кличет удаю,
На брань в Политехникум выдывая,
Ловкою векшей летел над дубами
(Поскольку позволят восемь пудов).
Но я, восклицая древляниноу: «Провит»,
Почеть водам серенькой прове.

Здесь Маяковский в главе, ему же специально посвященной, явственно соотносится со всем, что неприемлемо для Сельвинского в Хлебникове. И даже более того, Маяковский оказывается «векшей» из «Слова о полку Игореве». Впрочем, это «перевод»¹ на старославянский из Маяковского: «Я кружил поэтической белкой...» Так же, как и «древлянин» по отношению к Маяковскому, обыгрывает старое (древнее) футуристическое слово «прошляки», употреблявшееся по отношению к противникам футуризма.

Но если приведенные выше строки достаточно легко могут быть расшифрованы, то еще несколько строк из «Пушторга» могут озадачить даже доброжелателей, а уж многие «наши современники» сочтут их просто находкой:

Я кой-что смыслю в цветочках русияма
(Кривое лико и к нам забрело),
Но ясно, что надо бить напролом,
Пока еще масса смолоду, съивальства
Учится речи у телеграмм.

Разгадка этих строк, как и многого другого, связанного с полемикой конца двадцатых — начала тридцатых годов вокруг футуризма и Маяковского, лежит в районе 1913—1914 гг. В данном случае в статье К. Чуковского «Образцы футурлитературы», IV глава которой именуется «Речетворчество. Русизм». Здесь читаем: «Заметны также стремления очистить русскую речь от наносного чужого. Поэтическое слово, по Хлебникову, должно быть славяно-русское. Он крутой славянофил, нетерпимый:

Не увлекайтесь подражанием иностранному!
Не употребляйте иностранных слов...

И Крученых тут же уверяет, что в его заумных стихах:

Дыр бул дыл...

„...больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина“. Эти двое дошли до того, что одну из своих поэм „Игра в Аду“ начертали церковно-славянскими литерами — и предпочитают такие слова, как *злато, вран, власа, коровушка, мамонька, сердечушко*»¹.

Таким образом, статья Чуковского стала очевидной «подкладкой» антифутуристических нападок Сельвинского.

«Игра в Аду» Крученых и Хлебникова появляется в «Пушторге» в достаточно сложно дешифруемой и направленной как против Маяковского, так и против Пастернака главе 5 романа в стихах:

*Оба набили трубки в аду
Почти в одном и том же году.*

Для нас особенно важно, что все антихлебниковские строки Чуковского неразрывно связаны с антикрученыховскими. И важно это потому, что к концу 1920-х были живы Крученых и Маяковский, а к началу 1930-х в живых остался лишь «Бука русского футуризма», которому и предстояло реагировать на выпады Сельвинского после смерти Маяковского.

Тем более, что отвечать было на что:

*Зато уж какого бы дукали Блерию,
Строчки лестничной обрuba, —
В каждой буковке проба рубля, —
Вы, о генерал от юбилери.*

Вообще говоря, здесь значимо каждое слово, но сейчас мы остановимся лишь на упоминании Блерию. Попал он сюда все отсюда же — из Хлебникова и Чуковского. Из той же самой главы «Речетворчество. Русизм», которая начинается с разбора Чуковским «диссертации» Хлебникова, в нашем случае о морфологии слова «летатель». Чуковский приводит два примера из «Пощечины общественному вкусу» и «Союза молодежи» № 3 (оба за 1913 г.): «В смысле удобного для полета прибора можно пользоваться „леткий“ (меткий), например, „знаменитая по леткости снасть Блерию“ и „летоба“ — авиация, как проявление жизни, и особенно „летели“ — авиационный снаряд (Блерию перелетел на своих летелях Ла-Манш). Хорош также летало-авиатор (известный за границей летало)»¹. Далее Чуковский разбирает примеры «склонения словесных корней».

Таким образом, мотивировка использования Хлебникова и Крученых в борьбе с Маяковским проясняется. Цитаты из Хлебникова и Крученых лишь средства выяснения отношений с Маяковским, содержащие соответствующие политико-формальные намеки. При этом, заметим, имя Хлебникова в эскападах Сельвинского прямо не упоминается.

II

Отвлечемся на время от полемики «Новый ЛЕФ» — «Литературный Центр Конструктивистов» и обратимся к другой полемике: литературных конструктивистов и конструктивистов иного рода. Мы имеем в виду И. Эренбурга и его участие в журнале конструктивистов — «Вещь». Для нас важно, что И. Сельвинский и его соратники активно боролись за приоритет и монополию на «конструктивистском поле». Поэтому неизбежно возникает напряжение как бы на двух фронтах, с одной стороны — это А. Родченко и его «Письма из Парижа», открывшие «Новый ЛЕФ», а с другой — это практически «парижский» И. Эренбург. Вспомним, что в 1927 году Маяковский сражался с А. Лежневым и Вяч. Полонским как раз на тему первенства искусства Советской России (естественно, в новолэфовском варианте) в борьбе со старым, отстающим Парижем¹.

В «Пушторге» выражено это было так:

Но Пашка о Нюке забыл до поры.
Он видит: в рубрике полчлщ вражских —
Сидит себе столбиком у норы
В рыжих веснушках суслик-евражек.
Евражка сидит, надает свисток
И лапками крестится на восток,
Даже во сне не думает, рыжий,
Что скоро ему фигурировать в Париже.

Здесь обыгрываются уже упоминавшиеся «Письма из Парижа» Александра Родченко, которые И. Сельвинский откровенно связывает с евразийскими мотивами в идеологии «Нового ЛЕФа». Тема эта сложна и разветвлена, поэтому здесь мы ограничиваемся лишь ее упоминанием².

Куда, однако, интереснее то, о чем идет речь в ономастической игре И. Сельвинского. Автор именует одного из сотрудников «Пушторга» странновато «говорящим» именем «Павел Саввич». Всем известно, что Савл в определенный момент стал Павлом. Эта евангельская история в применении к советскому учреждению может озадачить, но только не того, кто читал знаменитую книгу видного лэфовца Виктора Шкловского, вышедшую в Берлине в 1923 году «ZOO или письма не о любви», где в письме двадцать пятом «О весне <...> Эренбурге...» читаем: «Прежде я сердился на Эренбурга за то, что он, обратившись из еврейского католика или славянофила в европейского конструктивиста, не забыл прошлого. Из Савла он не стал Павлом. Он Павел Савлович и издает „Звериное тепло“»³.

Итак, проследим развитие мотивов, связанных с Павлом-Савлом:

Гораздо полезней запомнить студента:
Саввича Павла <I>,
У которого пробор деревенский ровный
И росчерк, нарядный как Брента...

И все было бы проще простого: достаточно перебрать упоминания Павла Саввича и образ Ильи Эренбурга создан! Однако «Пушторг» устроен сложнее. Он, помимо всего прочего, отражает момент споров вокруг «Нового ЛЕФа», связанный, как уже говорилось выше, с борьбой вокруг «франко» и «рюса» или «французского» и «нижегородского» в новом советском искусстве. Ясно, что образ Эренбурга должен быть связан с Парижем, а ЛЕФа (т. е. В. Маяковского или О. Брика, Л. Брик или А. Родченко) с Москвой, с Россией. Однако лидеру конструктивистов хочется одновременно противопоставить себя и теоретикам ЛЕФа и теоретику «чужого» конструктивизма. Поэтому с самого начала удар направляется в еще одного персонажа «Пушторга», связанного со вполне реальным и узнаваемым прототипом.

Каков он? Седой, лысый, рыжий?
Он — председатель правления. Судьба.
Он ивылсялся кнопкой, как приврак,
Велл холодом морга.
Не то заместитель директора Пушторга,
Если только положиться на такой признак,
Как важно выпяченная губа
И ровы на жилете из Парижа
<...>
В стеклянном аквариуме кабинета
В рыбьих очках он сидит как спрут.
Но когда величественный Труп
Зажжет условные лампочки —
Он вскакивает, выпуча в штамп очки...
<...>
Но в мирное время Лев Семеныч Кроль,
Несмотря на партийность, настоящий король,
Недаром над ним повесили
С библейским профилем льва...

Как видим, здесь перемешаны О. М. Брик и В. В. Маяковский — два лидера «Нового ЛЕФа». Слова «труп», «морг» и т. п. относятся к знаменитой статье о «Новом ЛЕФе» А. Лежнева «Дело о трупе». Мотив «Бренты» плавно перетекает от «Павла Саввича» к «Льву Семенычу Кролю», а от него к купленному в Париже авто Маяковского:

Армянская загадка: «Что такой
Четыре колеса и многом крови?»
Ответ: авто Полуярова-Кроля, —

т. е. в данном случае В. Маяковского и О. Брика (ибо образы «Пушторга» двоятся и троятся и требуют оценки в каждом конкретном случае), а ведь куплена была машина по просьбе Л. Ю. Брик. Но антимаяковская направленность «Пушторга» специальных доказательств не требует⁴.

Если же связь Маяковский — Эренбург остается еще не до конца проясненной, то глава 2 «Пушторга» поясняет:

Что оанье видать уже на Илью,
 Что Илья приходится на июль,
 Что от слова «добить» произошло — «добыча»,
 У Пушкина в вубе была дыра...

Последняя строка выдает знаменитые разговоры о качестве зубов поэта, который хотел поговорить с самим Александром Сергеевичем, с которым он же собирался «стоять почти что рядом».

Если теперь оглянуться назад, то окажется, что И. Сельвинский сумел обыграть практически все элементы фразы Шкловского об Эренбурге: и славянофильство, и заграницу, и конструктивизм, и «звериное тепло». А уж использовать в этой ситуации Павла Саввича сам Бог велел.

Между тем, Шкловским дело не ограничилось. Сельвинский и в случае с Эренбургом решил продемонстрировать существенные познания:

Первым является Саввич. Раскрыл
 Вокальное окно в диаграммную клетку,
 Он энергично вращает гантели,
 Вдыкая туман, стекающий с крыш.
 ...А в этом отеле,
 Покуда нет проклятушей Настеньки,
 Самое во двинуть гимнастикой.

Форма имени «Настеньки» заставляет вспомнить название одной очень редкой поэмы Эренбурга: «Повесть о жизни некоей Наденьки и о вещих знаменаниях, явленных ей» (1916).

Игру в «текст и подтекст» «Пушторга» можно длить и длить. Однако нам важно понять, почему бесконечные отражения одних образов в других оказались нужны автору «Пушторга»? Ответ находим в самом начале романа в стихах:

На феерию, точно в гости к боженке,
 Зрительный зал автобуса полз;
 Отрормышнул сифонные бочки
 Ассенизационный обоз...

Здесь очевидным образом обыгрывается «головы моей собор» Маяковского с его лысиной купола, который Сельвинский задел вместе с именем Корнея Чуковского, со статьи которого начинался этот раздел нашей статьи:

Цветные дымы в пятый час.
 Из дыма, сурица и вагара
 Возникла сусальная церковь заката,
 Каплями колоколов сочась;
 Но декоративная кутерьма
 Восходит к лямкам Николы, Корнея...

В сочетании с «ассенизационным обозом» сомнений нет — перед нами полемика футуристы — Чуковский 1910-х гг.?

А «зрительный зал автобуса» восходит уже к 1927 году и к стихотворению Маяковского «Автобусом по Москве». Чтобы мы не усомнились в этом И. Сельвинский повторяет через несколько октав:

И снова автобус В раму стекла
 Пейзажем входила парадная улица
 <...>
 Призрачно отраженная сбоку
 Прямою задних и боковых стекол.

Описанная автором игра призм и оказывается в «Пушторге» принципом игры словами, которые мы пытаемся расшифровать. А строил свой текст о Москве советской Сельвинский из простенького текста Маяковского:

«Кто не помнит только // переулок / Орликов? // В семнадцатом / из Орликова // выпускали голенькова // А теперь / задираю голову мою // на Запад / и на Восток, // Солнцами / окон / сияет Госторг, Ваня / и Вася — // иди, / одевайся!»

Это, примыкающее к «Хорошо» агитационное сочинение, отработано Сельвинским полностью. Все стихотворение Маяковского «растворено» в тексте романа.

Однако, как мы помним, в «Пушторге» мы видели и другую поэзию — поэзию «древлянской чащи» и т. п.

И соответствующая такой поэзии Москва незамедлительно появляется:

Но по-над тучей башня Кремля.
 Шахматную повторяя ладью,
 С галкой, устало прикрывшей веко,
 Являла пейзаж X века.

(Датировку башен Кремля мы оставим на совести автора «Пушторга»)

Татарской Каванью удельная Москва
 Пряталась по тупикам и проулкам,
 Косила бульваром, где с топором гуляки
 Под бубен пляшут медвежьих пьски,
 <...>
 Обе стихи, уныло и гордо,
 Крутили колеса огромного города.

III

Разумеется, подобный литературно-архитектурный выпад в романе в стихах не остался без ответа. Только ответ (заметим, далеко не единственный) появился значительно позже. Зато ответ прямой и недвусмысленный. «Книга для взрослых» Ильи Эренбурга (1936) ⁹ начинается так: «Конечно, Кроль изменился — лет двадцать, как мы не видались. По прежнему любит шагать из угла в угол, размахивая короткими руками, похожими на ласты. Но вот я подошел к нему, слышу — задыхается.

— Что это у тебя? Астма?

Он посмотрел искоса.

— Нет. Просто задумался над одной штукой...

Помню, как он приехал в Париж. Это было в 1912 г..

Полемичность даже первой страницы «Книги для взрослых» бросается в глаза. В 1936 г., как раз весной, когда писалась эта книга, уже были известны слова Сталина о Маяковском, «лучшем и талантливейшем поэте нашей советской эпохи». Прошла эпоха авангардных игр и даже ее недолгий ренессанс после неправильно понятых сталинских слов. Все имели возможность ознакомиться с классической директивой «Сумбур вместо музыки». Дышать стало действительно нечем. И Сельвинский здесь не исключение. Ему, считавшему, что он «победил» Маяковского (см. хотя бы его «На смерть Маяковского») сталинские слова навсегда отбили поэтические легкие. Все дальнейшее творчество этого поэта — результат декабря 1935 г.

В этот же момент, похоже, ощутив конец некоей эпохи, Эренбург начал сводить счеты со своими двадцатыми годами, начал подводить первые итоги. Его «Книга для взрослых» напоминает в чем-то тексты русских футуристов, которые после революции и апокалиптического переворота мира начали сами «дешифровать» свои дореволюционные вещи.

Так, уже в самом начале книги мы встречаем имя Надежды Львовой, той самой «Наденьки», которой была посвящена поэма юного Эренбурга: «Надя Львова любила стихи и революцию. Ей не удалось удержаться в жизни. Кроль говорит: „У человека не могут быть две беды“. Надя встретила с Брюсовым. У нее были глаза школьницы и волосы, гладко зачесанные назад. Она еще помнила начатки политической экономии. Она переводила стихи Жюль Лафарга <ср. с именем зятя К. Маркса Поля Лафарга.— Л. К.>. Жюль Лафарг написал поэму о школьнице, которая неизвестно почему кидается в реку. Эту поэму он назвал: „Воскресная скука“. Брюсов посвятил Наде Львовой сборник стихов. Она раздобыла револьвер и застрелилась. Может быть это было в воскресенье <...> Впрочем, об этом писал Лермонтов; да и Маяковский писал о том же. Я боюсь поэзии, как сгущенного воздуха: она жжет. А для Кроля поэзия — раскрытое настешь окно».

Эти грустные слова требуют комментария. Ведь «сгущенный воздух» напоминает «ворованный воздух» поэзии из почти самоубийственной «Четвертой прозы» О. Мандельштама, который давно находится в ссылке в Воронеже. А «поэзия — раскрытое окно» — пастернаковское «окно открыть, что жилы отворить», сказанное, когда «уже написан Вертер».

А следующие слова Эренбурга просто поражают: «...кто-то должен задыхаться, чтобы другие могли дышать. Жалеть здесь некого. Я хочу только сказать о воздухе. Людей со слабыми легкими посылают в горы. Для людей с повышенным кровяным давлением горный воздух опасен. Для горцев горы не режим, но жизнь. Я родился отнюдь не в горах».

Их сопоставление с тем, что пишет Мандельштам чуть ранее в №6 «Подъема» за 1935 г. в Воронеже, заставляет предположить, что Эренбург отреагировал на горькие строки Мандельштама: «Прежде всего необходимо дышать не для себя, не для своей грудной клетки, а для других, для многих, в пределе — для всех. Воздух, который мы в себя вобрали, нам уже не принадлежит, и менее всего тогда, когда он находится в наших легких.

Второе — и это второе, очевидно, первое первого — это то, что я назвал бы убежденностью поэтического дыхания или выбором того воздуха, который хочешь дышать».

Если учесть, что практически тогда же, в том же журнале появилась мандельштамовская рецензия на «Дагестанскую антологию», то связь текстов Эренбурга и Мандельштама станет практически доказанной.

Ранее нам уже приходилось писать о пастернаковском цитатном слое этой рецензии Мандельштама, так же, впрочем, как и о том, что стихи Пастернака из №4 «Знамени» за 1936 г. сыграли определяющую роль в прекращении поэтического молчания Мандельштама, которого тот так испугался в Воронеже". Тем интереснее, что «Книга для взрослых» появилась в №5 «Знамени» за тот же 1936 г. Реакция на нее Пастернака была раздраженной: «Все это неверно. Не так. <...> Вообще мне мало нравится, как пишет Эренбург. Все это как-то бесконечно, все у него взято с кондачка. Даже стиль. Он, конечно, пишет обо мне с самыми лучшими намерениями, я это знаю, но все же это все неверно. Вот в Париже я говорил ведь серьезные вещи, а он все свел к фразе о том, что „поэзия в траве“. Я превращен в какого-то инфантильного человека, и я вовсе этого не хочу»¹.

Таким образом, особенно учтя, что «Пушторг» сыграл важнейшую роль в осмыслении Пастернаком своих отношений с Маяковским, текст Эренбурга попал в самую сердцевину споров, связанных с осмыслением «места поэта в рабочем строю» 1930-х. А слово «бескостный», употребленное Пастернаком для оценки прозы Эренбурга, точно попало в контекст, связанный с «грудной клеткой» Пастернака из стихов «Другу», восходящих к «Юбилейному» Маяковского, больно стиснувшего «дорогого» А. Пушкина.

На этом фоне стоит присмотреться к стихотворной пародии на «стихи жены Кроля» (Кстати, жены — второй. Похоже, первая была в «Пушторге»). «Мне нравились две строфы; я прочитал вслух:

Так умирать, чтоб бил овноб огни,
Чтоб дьямом падали щеки...

Здесь стоит прервать цитату, чтобы напомнить стихи уже сломаенного сталинскими словами Сельвинского из его сочинения во славу Маяковского:

Так важно, чтоб доброе раввивалось,
Чтоб солнышком пахнул дом,
Чтоб волото золотом навывалось,
Дерьмо, кивяюпте, дерьмом.

И такие строки «жены Кроля» выдают пародию:

Чтоб, умирая, о тебе гадать
По сыпи звезд, по лихорадке станций...

Отголоски стихов «Товарищу Нетте, пароходу и человеку» типа «чтобы умирая воплотиться в пароходы, самолеты и другие долгие дела» и из «Неоконченного» — «ночь обложила небо звездной данью» — лишний раз подтверждают, что Эренбург хорошо понял сочинение лидера ЛДК и ничего не забыл к 1936 г.

Если уж изрядная часть «Книги для взрослых» построена как ответ на «Пушторг», то неизбежно и образ эренбургской Москвы должен войти в ту же образную систему. Ведь литературно-мемуарные главы перемежаются с теми, где советские инженеры размышляют о новых стройках и новых процессах и аппаратах: «Кроль свел меня с комсомольцами азотного завода. Особенно он расхваливал Павлика Журавлева:

— У него каждая колонна дает не 35 запроектированных, а 40.

Потом, виновато улыбаясь, добавил:

— Над ним ребята посмеиваются. Он, понимаешь, оригинал».

И вот что будет говорить об этом «оригинале», чей образ восходит к катаевскому «Время, вперед». Соответственно, и название подразумеваемой повести оказывается неслучайно из Маяковского: «Я иду рядом с Павликом и думаю о болезни Жоры. Почему в сознании этого человека звезды не уживаются с огнями Кузнецка? Может он хотел найти на карте звездного неба ту точку, где находимся мы: он, Васса, Павлик?.. Есть другая карта, я часто вижу ее в полусне, на ней можно разыскать и умирающего Шестова, и звезды, и аммиак, и улыбку моего спутника».

Разумеется, ориентация на Маяковского сразу же подсказывает название знаменитого стихотворения Маяковского «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и людях Кузнецка» или постоянную звездную топикку в его стихах о любви: «Вы / к Москве / порвали нить // Годы — / расстояние. // Как бы / вам бы / объяснить // это состояние? // На земле / огней — до неба... // В синем небе / звезд — / до черта. // Если б я / поэтом не был // я бы стал бы / звездочетом». К тому же эти строки из стихотворения со значимым названием «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви».

Однако текст Эренбурга устроен сложнее, так же как и его «видение» звездной карты. Оно отсылает в раннюю юность уже не Маяковского, но в точном соответствии с правилами игры в «Пушторге», к раннему Пастернаку: «Сердца и спутники, мы кочеем, // Мы — близнецами одиночных камер. // Чья ж косы горящим Водолеем, // Звездой ложа в высоте я замер». Это «Близнецы» из «Близнеца в тучах» с их видением карты звездного неба.

Именно сюда, кажется, врываются строки все из того же письма т. Кострову о сущности любви, где появляется слово, которое применил к поэзии Эренбург в отрывке о воздухе, рассмотренном выше: «Любовь не в том, / чтоб кипеть крутей, // не в том, / что жгут угольями...» Но пишется все это уже в совершенно иной тональности, чем при жизни Маяковского.

Именно здесь начинается путь героя-автора по Москве, которая выглядит под пером Эренбурга как ответ на Москву Сельвинского: «Мы идем по улице Кропоткина. Прежде она называлась Пречистенкой. Здесь была церквушка. На паперти богомаз изобразил страшный суд. Каждое утро, проходя мимо, я глядел на грешников, которые корчились в огне. Старушки испуганно крестились, а мне хотелось быть чертом».

Здесь, соединив «маяковский» образ «солнца-слепого богомаза» с намеком на «игру в аду», Эренбург мгновенно вернулся в свою юность. И кажется, что сейчас последует рассказ о ней. Первые слова действительно об этом: «Здесь помещалась женская гимназия Арсеньевой. Я приходил сюда к трем часам и терпеливо поджидал какую-нибудь девочку: Мусю, Асю или Надю. Потом я нес книжки, завернутые в клеенку. Я говорил о том, что самодержавие — позорный пережиток и что женщина должна уметь свободно отдаваться. Мне было тринадцать лет. Где они теперь, Муси, Аси, Нади? Умерли? Работают делопроизводительницами в „Жиркости“? Шьют на дому бюстгальтеры?»

Кажется, что слово «Жиркость» здесь не более, чем эмблема соответствующего рода деятельности «бывших». Это так и не совсем так. Ведь с Пречистенки-Кропоткинской автор пойдет дальше на Волхонку, Моховую и неизбежно к памятнику поэту, о котором писал Маяковский: «Я бы / и агитки / вам доверить мог. // <...> Я дал бы вам / жиркость / и сукна, // в рекламу б / выдал / гумских дам...»

На этой дороге к Пушкину встречается Эренбург и т. н. «дам» своего поколения: «На улице Кропоткина еще можно увидеть старух в манто, сделанных из бархатных портьер <это укол в сторону уже покойного А. В. Луначарского и его пьесы „Бархат и лохмотья“.— Л. К.>. <...> Они были для меня „женщинами“. Они танцевали на балах в Охотничьем клубе, играли в шарады, кричали Собинину „душка“ и носили корсеты, патетичные, как латы средневековья».

Путешествие по новой Москве, Москве социалистической мягко говоря нерадостно: «Волхонка, Моховая. Здесь были жалкие постройки: книжные лавки, рыбная торговля, писчебумажный магазин, букинисты. Теперь здесь пусто: это площадь. Площади новой Москвы неожиданны и загадочны, они еще похожи на пустыри. И это не удивительно, ведь единственная «площадь» на Пречистенке — пустырь бывшего Храма Христа Спасителя.

Напомним, что это говорится в год наиболее активной рекламы сталинского плана реконструкции Москвы. Москва сталинская видится Эренбургу практически так же как Маяковскому Кузнецк, что нормально для новостройки, но убийственно для живого старого города: «Огромная молодость ночью подымается над городом, как оранжевый шар. Впрочем, города нет, город будет. Его строят так, как никогда еще не строили ни один город: для бурь и счастья. Так строят корабли. Так, может быть, люди строили ковчег, когда над миром уже набухали огромные серые тучи».

Подобная метафора после коллективизации и в преддверии 37 года звучит зловеще. И Эренбург это понимает лучше кого бы то ни было: «Вокруг тонула Россия Блока», — сказал когда-то по подобному поводу, но не в Москве, а в Петербурге Маяковский. Теперь тонет Москва Маяковского.

И все-таки среди всего «потопа» Эренбург не забывает своего оппонента И. Сельвинского, которому, как мы помним, Москва виделась в несколько более радужных красках и который в 1936 г. вынужден был вновь искать себя. Эренбург писал: «Улицы бродят, как люди. Заросль домишек, где жили церковные старосты, писаря, лабазники, вдруг пробивает луч прожектора: это каменная аллея, просека, проспект». Говоря это, Эренбург явно имел в виду строки из «Декларации прав поэта» И. Сельвинского:

Бросьте, товарищи! Шире главейте!
 Да здравствует ассимиляционный успех!
 Но в конце-то концов — не аллея клеветов
 Тянется Ленинский проспект...

За процитированными строками Эренбург написал почти сюрреалистическую фразу: «Снег вывозят за город, как трупы». Похоже, что это странноватое в данном контексте или, наоборот, слишком верное, но самоубийственное для автора слово, вновь восходит к «Декларации»:

А что революция? Главное: спокойней.
 Главное — труд. Трудись в изобильи.
 Революция ж, товарищи, как покойник:
 Выносят — шумят, а вынесли — забыли.

Этот «шум» выноса покойника, похоже, не остался без внимания Эренбурга, который вслед за словом «трупы» написал: «Среди лютого мороза особенно ярко сверкают огни, они гудят».

А заканчивается прогулка по Москве пешком, а не автобусом, разумеется у памятника Пушкину: «А люди все движутся. Никто не стоит на месте, кроме поэта, в такой-то раз посевшего и, несмотря на бронзу, на седину, по прежнему запальчивого, отчаянного, готового вмешаться в уличную неразбериху, повести рыкающих львов с ворот в зоопарк, галок переместить с крестов на небоскребы, а потом взять под руку сконфуженного Павлика и напомнить:

И всюду страсти роковые,
 И от судеб заштыги нет».

Напомним, что у Маяковского в душе не было «ни одного седого волоса», да и на «бронзы многопудье» ему было «наплевать». Так что практически всегда сквозь образы знакомой и незнакомой Москвы просвечивает у Эренбурга память о давней обиде, нанесенной И. Сельвинским и, соответ-

ственно, память о Маяковском, о котором он сумел сказать неказенными словами даже после сталинских слов.

Наконец, мы увидели, что конструктивистская Москва в исполнении конструктивиста И. Эренбурга и литературного конструктивиста И. Сельвинского имеет свои специфические правила построения литературного текста и, разумеется, не исчерпывается именами тех литераторов — ее создателей — которых мы упоминали в этой работе.

Примечания

- ¹ В. Н. Топоров. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // В. Н. Топоров. Мир. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 259–367.
- ² В. А. Катанов. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. Изд. 5-е доп. М., 1985. С. 145–146. Ср. наш анализ: Л. Ф. Кацис. О переводе на старославянский и болгарской языком стихотворения Владимира Маяковского «Ничего не понимают» // Материалы международного конгресса «100 лет Р. О. Якобсону». М., 1996. С. 211–212.
- ³ К. Чуковский. Образцы футурлитературы (1914) // К. И. Чуковский. Собр. соч. в 6 т. Т. 6. М., 1969. С. 252–254.
- ⁴ Там же, с. 253.
- ⁵ Л. Ф. Кацис. Владимир Маяковский в Варшаве в 1927 году. (Русский литературный контекст) // Włodzimierz Majakowski i jego czasu. Warszawa, 1995. P. 29–42; Маяковский и Эренбург в Варшаве 1927 года // Литературный авангард. Особенности развития. М., 1993. С. 156–169.
- ⁶ Л. Ф. Кацис. Владимир Маяковский и Польша: Реконструкция исторической рецепции. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1994. ИСБ. Заключение.
- ⁷ В. Б. Шкловский. ЗОО или письма не о любви // В. Б. Шкловский. Сентиментальное путешествие. М., 1990. С. 339.
- ⁸ Л. Ф. Кацис. «Маякоша... любимейший враг...»: Маяковский в поэтической полемике 1920–30-х гг. // Литературное обозрение. 1993. №6. С. 84–99.
- ⁹ Л. Ф. Кацис. Повт-ассенизатор у Маяковского и вокруг // Даугава. 1990. № 10. С. 90–104.
- ¹⁰ И. Г. Эренбург. Книга для взрослых. М., 1992; все цитаты даются по этому изданию.
- ¹¹ Л. Ф. Кацис. «Может быть это точка бевумия...»: Об одной воронежской рецензии О. Мандельштама и об одном стихотворении // «Отдай меня, Воронеж...»: Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж, 1995. С. 133–149.
- ¹² А. К. Тарасенков. Запись от 28 мая 1936 г. Цит. по: Б. Я. Фрезинский. Об Илье Эренбурге и его «Книге для взрослых» // И. Г. Эренбург. Книга для взрослых. М., 1992. С. 60–61.

Москва Ильфа и Петрова («Двенадцать стульев»)

М. П. Одесский, Д. М. Фельдман (Москва)

В 1923 г. Ильф и Петров стали москвичами. Пять лет спустя они предложили свою литературную модель Москвы — роман «Двенадцать стульев». Первая часть его завершается поездкой в Москву, где разворачивается действие второй части, и финальная глава третьей части опять же «московская».

Москва — своего рода пространственно-смысловой центр «Двенадцати стульев». Разумеется, Ильф и Петров не ставили перед собой исключительно «краеведческие» задачи, но получилось, что образ Москвы аккумуляровал и ознаменовал ряд принципиальных для них идеологем. Наиболее заметно это в самой ранней из сохранившихся редакций романа, ориентированной в первую очередь на восприятие коллег, московских — именно московских — литераторов¹.

С утверждением новой государственности, по степени централизации превосходившей имперскую, Санкт-Петербург/Ленинград утратил прежний статус и в литературе. Для авторов «Двенадцати стульев» привычная российская оппозиция двух столиц тоже неактуальна, и можно указать лишь один вставной эпизод, образцово манифестирующий основные особенности «петербургского текста» — «Рассказ о несчастной любви». Здесь характерны и сюжет — love story одинокого художника и мечтательной барышни, читающей Шиллера в подлиннике, и противопоставление «магия искусства»/«проза жизни», и топонимы — Васильевский остров, Новая Голландия, и время действия — пора белых ночей, и даже такие нюансы, как уподобление бывшей столицы — Венеции². Однако «петербургский текст» авторы «Двенадцати стульев» откровенно пародируют: мечтательная барышня оказывается достаточно решительной, весьма напористой и ничуть не стеснительной особой, а жрец высокого искусства — посредственностью и конъюнктурщиком. Советский же Ленинград, едва упомянутый на страницах романа, интересен авторам, последовательным централистам, не более (если не менее), чем любой другой провинциальный город — Кисловодск, Пятигорск или Владикавказ, к примеру.

Традиции изображения столицы использовались применительно к Москве. И примечательно, что гротескный проект Остапа Бендера, провозглашающего столицей будущего захолустный городок Васюки, предусмат-

ривает переименование Москвы в Старые Васюки, а Васюкам, соответственно, надлежит именоваться Новой Москвой: ни в шутку, ни всерьез Ильф и Петров не представляют себе иного имени для центра СССР, кроме Москвы.

Москва привлекательна для авторов романа именно как «шумный центр» индустриальной державы, и никакой ностальгии по былой — «белокаменной» — столице нет в романе. Наоборот, есть пренебрежение к «пережиткам прошлого», и даже «старорежимный» Воробьянинов иронизирует по поводу «бессистемно распланированной большой деревни». Индустриальный характер пейзажа никаких «околоэкологических» lamentаций не вызывает: «За Москворецким мостом тянулись черно-бурые лисьи хвосты. Электрические станции МОГЭСа дымили, как эскадры. Трамваи перекачивались через мосты. По реке шли лодки. Грустно повествовала гармонь».

Восприятие Москвы в романе — восприятие приезжих: панорама вокзалов, уличная сутолока, театральные афиши и т. д. Эдакий калейдоскоп, наподобие знаменитого въезда в Москву Татьяны — в VII главе «Евгения Онегина». Правда, Бендер и Воробьянинов добираются не в «возке боярском» по зимнему тракту, а на поезде, но авторы дотошно описывают их маршрут: вот поезд несется, минуя железнодорожные станции — Быково, Малаховку, Удельное, Красково — к Рязанскому (Казанскому) вокзалу. Затем герои в извозничьей пролетке едут от Каланчевской площади мимо еще не снесенных Красных ворот, по Мясницкой улице, по зловещей Лубянской площади и, наконец, попав — через Охотный ряд, Воздвиженку, Арбатскую площадь, Пречистенский бульвар — на Сивцев Вражек, обретают временное пристанище в студенческом общежитии.

Для восприятия приезжих не менее характерны и лирические отступления о проблемах обустройства жилья, и даже практические советы относительно ассортимента московских рынков (Смоленский, Сухаревский) или необходимости для молодоженов взять «в Мосдреве кредит на мебель», т. е. покупать мебель на льготных условиях в специализированных магазинах Московского треста деревообрабатывающей промышленности. Авторы, похоже, ориентировались на собственный опыт, опыт провинциалов, «осваивающих» столицу.

Такой подход традиционно обуславливает противопоставление столицы и провинции: как мира отчужденности, холода, лицемерия — миру дружелюбия, открытости и доброты, или средоточия прогресса и просвещения — гнетущему захолустью, царству косности, невежества и т. п. Противопоставление Москвы родному городу у Ильфа и Петрова намечено, хотя Одесса, наряду с Ленинградом, в романе едва упоминается. Однако именно на Одессу указывают специфические реалии вымышленного Старгорода.

К примеру, одна из старгородских трамвайных линий, что строит инженер Треухов, называется «привозной», т. е. речь идет о маршруте, конечным пунктом которого будет Привоз — так официально называли городской рынок в Одессе, да и воробьяниновская карета с Еленой Боур, женой окружного прокурора, едет по Большой Пушкинской улице. Конечно, все это можно

счасть случайными совпадениями, ведь улицы с подобным названием — Большая, Малая ли, просто Пушкинская, как в родном городе авторов — были не только там, базары именовали «привозами» не в одной лишь Одессе, и В. А. Боур, земляк авторов, был не окружным прокурором, а мировым судьей. Но вот в «профессоре Файнштейне», на чьих курсах безуспешно лечился от занкания старгородский фельетонист Принц Датский, трудно увидеть кого-либо иного, кроме С. Д. Файнштейна, психиатра и педагога, одесскую знаменитость рубежа XIX—XX вв. И в цитируемых строках «ликующего стишка», что был опубликован старгородскими «Ведомостями градоначальства» к 300-летию династии Романовых, можно узнать стихи из листовки с портретом императора, напечатанной Одесской городской управой «В память Высочайших Его Императорского Величества Государя Императора проездов через Одессу». В романе автором верноподданнического опуса был «местный цензор Плаксин», а это опять же одесская знаменитость — поэт и драматург С. И. Плаксин, чиновник канцелярии градоначальства, который еще с 1880-х гг. заслужил репутацию весьма строгого цензора¹.

О родном городе авторов романа вновь напоминает описанная в главе «Слесарь попугай и гадалка» вывеска на одном из старгородских домов: «Одесская бубличная артель „Московские баранки“». И не важно, что в 1920-е гг. парадоксы подобного рода стали довольно заурядным явлением, поскольку на вывесках указывались место официальной регистрации фирмы и ее название, иногда совпадавшее — полностью или частично — с наименованием основной продукции, как это было с вполне реальной «Саратовской артелью „Одесская халава“». Главное, что для земляков Ильфа и Петрова описание вывески «бубличной артели», регистрировавшейся в Одессе, дабы выпекать баранки по московскому образцу, было прозрачным намеком на работавшую тогда в Одессе «Московскую вегетарианскую столовую», где подавались «московские горячие блины». Таким образом, Москва и Одесса/Старгород вновь оказались в одном ряду.

Безусловно, Старгород — не Одесса, точнее, не вся Одесса. Авторским произволом лишенный моря, Старгород и не похож на «Русский Марсель». Но Ильф и Петров не описывали родной город, они лишь обозначили свое к нему отношение.

Столичные литераторы свели счеты с прошлым. Потому само «говорящее имя» — Старгород — напоминание и о хрестоматийном Миргороде с его лужей, и о месте действия романа Н. С. Лескова «Соборяне»². Это провинциальная глушь, типичное захолустье, где открытие первой трамвайной линии в 1927 г. — событие губернского масштаба. Настоящая жизнь — в Москве, куда и уехали будущие соавторы. Аналогичный путь — несколько раньше или несколько позже — выбрали многие их земляки и знакомые. Ю. К. Олеша, например, вспоминал: «Когда я приехал в Москву, чтобы жить в ней — чтобы начать в ней фактически жизнь...»³. Вся «домосковская» мысллась в качестве своего рода пролога к «фактической» — столичной.

К 1927 г. процесс адаптации был завершен, и Москва «Двенадцати стульев» — прежде всего Москва газетная. Что вполне соответствовало традиционному образу столицы.

У Ильфа и Петрова центр Москвы газетной — Дом народов, где находится множество редакций, в том числе — газеты «Станок». Для журналистов указание было предельно ясным: «Солянка, 12, Дворец труда», редакция популярного «Гудка», издания ЦК Профсоюза рабочих железнодорожного транспорта СССР. Сотрудниками этого издания, как известно, были авторы романа. Кстати, само название «Станок» — не выдумка: в 1921 г. была такая одесская газета, где работали многие земляки Ильфа и Петрова, тоже ставшие позднее московскими литераторами. Это, конечно же, намек, адресованный узкому кругу — «посвященным». Но и вся книга в какой-то мере — «роман с ключом», насыщенный шутками в адрес коллег, аллюзиями на актуальные «баталии» в периодике.

Идеологическим базисом тогдашних дискуссий была санкционированная полемика с опальным Л. Д. Троцким и т.н. «левой оппозицией». Апологеты официального партийного курса утверждали, что оппозиционеры — экстремисты, мечтающие о перманентных потрясениях «мировой революции», о возрождении «военного коммунизма», а правящая группа И. В. Сталина — Н. И. Бухарина — гарант стабильности, опора НЭПа.

Полемика резко обострилась 15 апреля 1927 г. В этот день первые полосы советских газет пространно сообщали о «кровавой бане в Шанхае»: китайские националисты, руководимые Чан Кайши, приступили к уничтожению союзников-коммунистов. Лидеры «левой оппозиции» немедленно объявили «шанхайский переворот» закономерным результатом ошибочной сталинско-бухаринской политики, из-за которой страна оказалась на грани военной катастрофы. По их мнению, неудача в Китае, способствовавшая «спаду международного рабочего движения», отдалила «мировую революцию» и помогла «консолидации сил империализма», чреватой в ближайшем будущем тотальной войной всех «буржуазных стран» со «страной социализма», причем опасность усугублялась тем, что благодаря НЭПу «враги внутренние» стали значительно сильнее и многочисленнее.

Официальные идеологи не могли прямо опровергнуть доводы троцкистов: положения о «мировой революции», о постоянной военной угрозе со стороны «империалистических правительств» и заговорах «врагов внутренних» входили в советскую политическую аксиоматику⁶. Пришлось прибегнуть к эквивокам, объясняя, что «мировая революция» все равно далека, «шанхайский переворот» — событие вовсе не глобальное, война начнется еще не скоро, Красная армия способна разгромить всех агрессоров, и «враги внутренние» никакой реальной силы не представляют.

На тезисах официальной пропаганды и строится сюжет «Двенадцати стульев». Действие в романе начинается 15 апреля 1927 г., и «шанхайский переворот», главная газетная новость, обсуждается жителями «уездного города N». Однако обсуждается как событие вполне заурядное, значимое

не более, чем свадьба сына местного брандмейстера или количество кисточек для бритья в московских парикмахерских. В Старгороде, губернском центре, «шанхайский переворот» тоже никого не путает и не обнадеживает, все рассуждения героев романа о «международном положении» непременно комичны, наслех созданный Бендером антисоветский «Союз меча и орала» распадается, и перепутанные обыватели наперегонки бегут в ГПУ доносить друг на друга. Вообще, судя по «Двенадцати стульям», в тогдашнем СССР, нет питательной среды для «шпионской сети», «врагам внешним», даже если они и сумеют проникнуть в страну, не на кого всерьез опереться. Этот вывод, хоть и не вполне согласовавшийся с недавними и позднейшими пропагандистскими установками, соответствовал правительственному «заказу» в конкретной ситуации — полемики с Троцким⁷.

Впрочем, рассуждения относительно «талантливости сервиллизма» или же «добросовестного заблуждения» авторов романа вряд ли уместны. Нападки на лидера «левой оппозиции» были восприняты многими интеллектуалами в качестве официального признания НЭПа — нормой, а не «краткой передышкой между боями», как традиционно утверждали троцкисты⁸. Участвуя в полемике, Ильф и Петров отстаивали, помимо всего прочего, стабильность, и, вероятно, конъюнктурные расчеты не противоречили убеждениям. Над бывшим кумиром охотно смеялись и другие литераторы, а те, кто не сумел своевременно угадать «требование момента», кто продолжал пропагандировать «мировую революцию», попали, порою к собственному удивлению, в число пособников оппозиции — со всеми полагающимися последствиями.

Подобного рода невольным пособником стал и В. В. Маяковский, а поводом к тому была поэма, позже признанная хрестоматийно-советской, юбилейная «октябрьская поэма» — «Хорошо!». В 1927 г. он читал ее публично, печатал фрагментами в периодике, затем выпустил отдельным изданием. Описывая первое десятилетие советской истории, Маяковский традиционно упоминал Троцкого и других оппозиционеров среди вождей октябрьского восстания, уверял читателей, что партия едина, славил «красный террор» и призывал готовиться к будущим боям в «Европах и Азиях», т. е. скорой «мировой революции».

Неудивительно, что рецензентами поэма была встречена по меньшей мере холодно. Правда, Маяковскому ставили в вину лишь индивидуализм, схематизм, недостаточное внимание к жизни страны за последние пять лет и т. п., не связывая непосредственно с оппозицией, но подлинный смысл инвектив был ясен. Маяковский о том и сам догадался, позже он еще долго «оправдывался», при каждом удобном случае осмеивая побежденных троцкистов.

Неудача автора «октябрьской поэмы» была скандальна, и скандальность эта обуславливалась спецификой литературной репутации Маяковского, некогда мятежника, буяна, неумного скандалиста, вот уж десять лет как ставшего образцово лояльным. Он, постоянно декларировавший преданность новому режиму, снисходительно поучавший коллег-литераторов, издававшийся над теми, кто упрекал его в ангажированности, требовавший

признания за собой статуса советского классика, непогрешимого в области истолкования партийной политики, гордившийся дружбой высокопоставленных чекистов и даже в литературной полемике ссылавшийся на ОГПУ, наконец-то, не угадал, ухитрился досадить правительству. Пришла пора злорадствовать тем, кто находил его эволюцию неестественной, а полемические приемы — по меньшей мере некорректными.

Возможно, по этим причинам Маяковский — его стихи, биография — едва ли не главный объект иронического осмысления в обзоре «литературно-театральной Москвы» Ильфа и Петрова. И осмысление это строилось по указанной схеме: бунтарь/приспособленец.

Впервые Маяковский упомянут в эпизоде, относящемся к предвоенным похождениям Воробьянинова, повествование о которых было исключено из первой части романа еще на стадии редактирования, а позже публиковалось как приложение — не вошедшая в роман глава «Прошлое регистратора загса». Эпизод этот — из «хроники 1913 г.», и эпатажное поведение Маяковского — своего рода «примета времени». Ильф и Петров описывают инцидент, связанный с приездом в Москву К. Д. Бальмонта. Поэта, как сообщают авторы романа, «вернувшегося из Полинезии», поклонники встречали цветами на вокзале, позже его чествовали коллеги-литераторы, и вот тогда «торжество чествования было омрачено выступлением неофутуриста Маяковского, допытывавшегося у прославленного барда, „не удивляет ли его то, что все приветствия исходят от лиц, ему близко знакомых“. Шикарь и свистки покрыли речь неофутуриста».

Тут есть ряд фактографических неточностей, из них наиболее существенны две. Во-первых, ажиотаж, связанный с приездом Бальмонта, обуславливался отнюдь не тем, что поэт путешествовал по Полинезии. Как известно, Бальмонта, уехавшего за границу в 1905 г., считали политическим эмигрантом, и вернулся он после амнистии, объявленной по случаю трехсотлетия династии Романовых. Во-вторых, обращение Маяковского к Бальмонту не было столь откровенно издевательским: оказись оно таким, это восприняли бы в качестве выражения солидарности с преследовавшим поэта правительством, что явно не входило в задачу Маяковского. На самом деле он выступил куда более дипломатично. Газета «Русское слово», например, сообщала 8 мая 1913 г.: «Некоторое замешательство среди присутствующих вызывает выступление неофутуриста г. Маяковского, который «начинает с того, что спрашивает г. Бальмонта, не удивляет ли его то, что все приветствия исходят от лиц, ему близко знакомых, или соратников по поэзии. Г-н Маяковский приветствует поэта от имени его врагов». Таким образом, «неофутурист» подчеркнул, что считает необходимым приветствовать поэта-эмигранта, хоть и видит в Бальмонте литературного противника.

Надо полагать, Ильф и Петров, цитировавшие в «хронике 1913 г.» газетные и журнальные статьи, знали, когда и почему Бальмонт уехал и вернулся, умолчали же они о том сознательно, да и смысл выступления Маяковского искажен ими умышленно. О конфликтах Бальмонта с царским пра-

вительством вряд ли стоило напоминать, потому что с 1921 г. он опять был в эмиграции. Умолчав, авторы «Двенадцати стульев» придали малозначительному в 1913 г. инциденту «хрестоматийный глянец»: Бальмонт, вполне благополучный кумир курсисток, типичный «буржуазный литератор», возвратившийся из заграничного вояжа, скандализован Маяковским, дерзким нонконформистом.

В дальнейшем былой нонконформист, утративший задор и дерзость, изображается исключительно карикатурно, и карикатура на Маяковского угадывается прежде всего в поэте Никифоре Ляписе-Трубецком, невежественном халтурщике, всегда готовом к выполнению «социального заказа».

К примеру, в редакции журнала «Будни морзяста», где требуются сюжеты «из жизни потельработников», т. е. сотрудников учреждений и предприятий Народного комиссариата почт и телеграфа, Ляпис приносит поэму о «письмоносце Гавриле», который, «сраженный пулей фашиста, все же доставляет письмо по адресу». На недоуменный вопрос редактора о месте действия — «в СССР нет фашистов, а за границей нет Гаврил, членов союза работников связи» — Ляпис дает убедительный, на его взгляд, ответ: «Дело происходит, конечно, у нас, а фашист переодетый». Несмотря на очевидную нелепость ответа, редактор берет стихи и предлагает Ляпису написать «еще о радиостанции». Аллюзии довольно ясные. В феврале 1926 г. прессой широко обсуждалось совершенное группой неизвестных нападение на купе поезда «Москва-Рига» — там везли дипломатическую почту, дипкурьеру, погибшему в перестрелке с налетчиками, Маяковский посвятил стихотворение «Товарищу Нетте, пароходу и человеку». И «о радиостанции» Маяковский тоже написал: стихотворение «Радио-агитатор» опубликовано в 1925 г.

С Маяковским связана и поэма Ляписа, что была передана в журнал «Работник булки» — «О хлебе, качестве продукции и любимой», посвященная некоей Хине Члек. Заглавие пародийно воспроизводит легко опознаваемую структуру «агиток» Маяковского: «О „фиасках“, „апогеях“ и других неведомых вещах», «Стихотворение о Мясницкой, о бабе и о всероссийском масштабе» и т. п. Что до посвящения, то здесь шутка авторов романа строилась на сходстве сочетаний «Хина Члек» и «Лили(я) Брик».

Характерно, что имя «Хина» созвучно не только названию популярного лекарства от малярии («любовная лихорадка» — распространенная метафора), но и названию краски для волос — «хна», ведь Брик была рыжей, о чем писал Маяковский, например, в поэме «Флейта-позвоночник»: «Тебя пою, / накрашенную, / рыжую...». В фамилии «Члек» угадывается еще и намек на аббревиатуру «ЧК»: дружба Маяковского с сотрудниками ВЧК-ОГПУ и возможность сотрудничества Брик с этими организациями постоянно обсуждались в литературных кругах. О ее муже, некогда работавшем в ЧК, даже ходила злая и не вполне соответствовавшая действительности эпиграмма, обычно атрибутируемая С. А. Есенину: «Вы думаете, кто такой Ося Брик? / Исследователь русского языка? / А на самом-то деле он шпик / И следователь ВЧК». Весьма важно, что «Лилиа и Ося», как называл их Маяковский — персонажи автобиографической «октябрьской поэмы».

Тот же Ляпис, рассказывая в редакции «Гудка» о событиях одной из майских ночей 1927 г., сообщает: «С Хинюй я сколько времени уже не живу. Возвращался я с диспута Маяковского». Адресуя шутку «своим», т. е. литераторам-москвичам, Ильф и Петров ставят в один ряд Хину Члек и Маяковского. Здесь явно подразумевается разрыв поэта с Л. Ю. Брик в 1925—1926 гг., все еще остававшийся предметом литературных сплетен. По этой причине Ильф и Петров, внимательные к газетной хронике, специально допускают хронологическую неточность, говоря о «диспуте Маяковского»: он уехал за границу в апреле 1927 г. и не выступал на столичных диспутах в мае.

Отсылает к Маяковскому и нелепая фраза из ляписовского очерка, опубликованного в журнале «Капитанский мостик»: «Волны перекатавались через мол и падали вниз стремительным дождиком». Автор «октябрьской поэмы» был некомпетентен в вопросах техники, хотя и любил при случае щегольнуть специальным термином, что очень забавляло знакомых. Вот и в юбилейной поэме он опять допустил оплошность сродни ляписовской: перепутав единицы измерения скорости и расстояния, заявил, что пароходы с врангелевцами шли из Крыма, «узлов полтораста наматывая за день».

Вновь напоминает о Маяковском эпизод, связанный с соседом Ляписа, драматургом Хунтовым, в главе «Могучая кучка или золотонскатели»⁸. Ироническую характеристику Хунтова — «человек, созвучный эпохе», а также фамилию ляписовского соседа можно рассматривать как очередную подсказку читателю: термин «хунта» устойчиво ассоциировался с Латинской Америкой, где Маяковский побывал в 1925 г. и поездку свою неоднократно описывал. Ляпис обвиняет Хунтова в беззастенчивом заимствовании сюжета повести «о комсомольце, который выиграл сто тысяч». По сути это аллюзия на стихотворение Маяковского «Мечта поэта», опубликованное осенью 1926 г.: поэт рекламировал облигации государственного займа, повествуя о необычайно широких возможностях, что обрел счастливец, выигравший именно сто тысяч рублей.

В 1927 г. о недостойном Маяковского увлечении подобного рода темами, объяснимом разве что творческим кризисом, говорили многие литературные противники поэта. Не случайно именно тогда издана в Москве монография Г. А. Шенгели «Маяковский во весь рост», весьма едко высмеивавшая бывшего футуриста. По мнению давнего его оппонента, пришла пора «повнимательнее рассмотреть, что представляет собой Маяковский как поэт. Во-первых, сейчас уже можно подвести итог его поэтической работе, так как она практически закончена. Талантливый в 14-м году, еще интересный в 16-м, — теперь, в 27-м, он уже не подает никаких надежд, уже безнадежно повторяет самого себя, уже бессилён дать что-либо новое и способен лишь реагировать на внешние раздражения, вроде выпуска выигрышного займа, эпидемии растрат, моссельпромовских заказов на рекламные стишки»⁹.

После смерти Маяковского и особенно посмертной оценки, данной Сталиным, любые соображения о соотносительности Ляписа-Трубецкого с «лучшим и талантливейшим поэтом нашей советской эпохи» стали неумест-

ны. Петров даже счел нужным подчеркнуть в воспоминаниях о друге и соавторе, что Маяковский был кумиром Ильфа⁴. Так исследование связи Маяковский — Ляпис оказалось под негласным запретом, и в авторе Гаврилады готовы были видеть кого угодно, только не «классика советской литературы», увековеченного в бронзе и граните.

В. Е. Ардов вспоминал о незадачливом литературоведе, который в 1950-е годы пришел к выводу, что прототип автора Гаврилады — М. М. Зощенко, поскольку один из зощенковских псевдонимов созвучен имени героя ляписовских поэм. По тому времени — вполне соответствующее конъюнктуре умозаключение. Ардов, знавший Зощенко и друживший с ним, нашел этот вывод смехотворным. И в свою очередь, предложил позже другую версию, более обоснованную, не противоречащую суждениям мемуаристов, равным образом, официальным установкам. По его словам, внешне и манерами кудрявый поэт походил на хорошо известного в московских редакциях О. Я. Сиркиса (Сиркеса), взявшего звучный псевдоним Кольчев, боярскую фамилию⁵. Конкретный прототип был, наконец, определен недвусмысленно, что вроде бы исключало сопоставление с кем бы то ни было еще.

Исследователи, игнорировавшие советские идеологические установки, тоже отвергали предположения о возможности параллели Маяковский — Ляпис, что было связано с вновь утвердившимся имиджем Маяковского-нонконформиста, но уже обманутого и за ошибки поплатившегося жизнью. А. Д. Синявский, например, писал, что с точки зрения многих его сверстников «эпоха-то была не с Маяковским», потому «Маяковский господствовал, Маяковский бунтовал среди нас»⁶. Тут свидетельство Ардова и других современников пришлось как нельзя более кстати.

На свидетельства авторитетных мемуаристов ссылается и Ю. К. Щеглов, комментировавший «Двенадцать стульев». Он объявляет неправомерными напрашивающиеся выводы относительно сходства Маяковского и автора «Гаврилады»: «Все же едва ли стоит видеть здесь камень в огород М<аяковского>, чья личность заведомо не имеет ничего общего с фигурой калтурного поэта»⁷. Ардовское суждение о сходстве с Кольчевым Щеглов находит достаточно убедительным.

Мы не собираемся полемизировать с мемуаристами, чьи свидетельства использованы комментатором. Можно еще и добавить, что Кольчев — земляк авторов романа, те знали его настоящую фамилию, вероятно, находили амбициозно-комичным выбор псевдонима, потому акцентировали созвучие «Сиркес-Ляпис» функциональным сходством псевдонимов: Кольчевы — род боярский, Трубецкие — тоже старинный, княжеский, и при сочетании с фамилией Ляпис или Сиркес создается эдакий местечково-аристократический колорит. Однако из этого не следует, что объект у пародии лишь один. Сиркес-Кольчев обликом и манерами напоминает Ляписа-Трубецкого и не похож на Маяковского, зато на уровне текста сходство с Маяковским трудно отрицать. Что — объективности ради — отмечает и Щеглов.

К Маяковскому авторы романа возвращаются также при описании кавказских похождений Бендера и Воробьянинова. Это закономерно: в русской литературе Кавказ, как и Москва, провоцирует литературные реминисценции. Например, в главе «Под облаками» акцентируется, что «горы не понравились» Бендеру: «Слишком много шику! — сказал он. Дикая красота. Воображение идиота. Никчемная вещь». Эпатажная шутка великого комбинатора — напоминание читателю о строках опубликованного в 1925 г. стихотворения «Тамара и Демон»: «От этого Терека/ в поэтах/ истерика./ Я Терек не видел./ Большая потерийка./ Из омнибуса/ вразвалку/ сошел,/ поплывывал/ в Терек с берега,/ совал ему/ в пену/ палку./ Чего же хорошего?/ Полный развал!»

Примечательно и описание бедствий священника Вострикова на вершине скалы, когда он «ревел так, что временами заглушал Терек», затем «увидел царицу Тамару», она кокетничала с отцом Федором, позвала в гости и «улетела, пуская в ночное небо шутихи». Здесь легко угадывается аллюзия на то же стихотворение Маяковского, где описана встреча поэта с царицей у Терека, причем поэт был «услышан Тамарой», поскольку голос его, который «страшен силою ярой», заглушил шум горной реки: «Царица крепится,/ взвинчена хоть,/ величественно/ делает пальчиком». Ну а далее, сообщает поэт, история «уже не для книг./ Я скромный,/ и я/ бастую./ Сам Демон слетел,/ подслушал/ и сник,/ и скрылся,/ смердя/ впустую./ К нам Лермонтов сходит,/ презрев времена./ Сияет —/ „Счастливая парочка!“ / Люблю я гостей...».

Столь же характерен предшествующий эпизод, когда Бендер размышляет о надписях на древних скалах: «Великие люди! Обратите внимание, предводитель. Видите? Чуть повыше облака и несколько ниже орла! Надпись: «Коля и Мика, июль 1914 г.». «Киса, — продолжал Остап, — давайте забьем Мике баки. У меня, кстати, и мел есть! Ей-богу, полезу сейчас и напишу: „Киса и Ося здесь были“». Монолог Остапа соотнесен со стихотворением Маяковского «Канцелярские привычки», опубликованным в 1926 г., где осмеивались курортники и туристы, стараниями которых горы Кавказа буквально испещрены «памятными» надписями даже на высоте «орлиных зон». Кроме того, при учете контекста биографии Маяковского сочетание «Киса и Ося», казалось бы, прямо мотивированное сюжетом, неожиданно приобретает дополнительный смысл: Кисой Маяковский публично называл Л. Ю. Брик, описание же кавказских странствий Бендера и Воробьянинова относится к июлю 1927 г., а как раз тогда «Киса и Ося», т. е. Л. Ю. и О. М. Брик действительно там и были — на Кавказе, в Батуми.

Подчеркнем еще раз: Маяковскому в «литературно-театральном обзоре» Москвы досталось чуть ли не больше всех, причем, за редким исключением, шутки Ильфа и Петрова в адрес автора «октябрьской поэмы» были пропущены цензурой при переизданиях. И пародия на Андрея Белого была

известна современникам хотя бы по журнальному варианту и первому книжному изданию, о чем нам уже приходилось писать¹⁶. А вот ряд иронических пассажей в адрес других тогдашних знаменитостей был изъят еще на стадии редактирования рукописи для журнала.

Так, в главе «Среди океана стульев» впервые появляется «модный писатель Агафон Шахов». В теплый весенний день он надел «мохнатое демисезонное пальто, белое кашне», не забыл «каракулеву шапку с проседью» и «большие полуглубокие калоши» — поскольку тщательно «оберегал свое здоровье. Лучшим украшением лица Агафона Шахова была котлетообразная борода. Полные щеки цвета лососинного мяса были прекрасны. Глаза смотрели почти мудро. Писателю было под сорок», печататься «он начал с пятнадцати лет», но лишь недавно «к нему пришла большая слава» — когда Агафон Шахов принялся выпускать «романы с психологией», посвященные «вузовцам московским», «советской молодежи» или «молодым девушкам», и «выносить на суд читателя разнообразные проблемы»: преимущественно «пол и брак, брак и любовь, любовь и пол, пол и ревность, ревность и любовь, брак и ревность. Спрыснутые небольшой дозой советской идеологии, романы получили обширный сбыт. С тех пор Шахов стал говорить, что его любят студенты». Критика же «зашипела и стала обращать внимание писателя на узость его тем». Тут Шахов изменил тактику и «перешел на проблему растрат». Зато героя нового романа, кассира-растратчика, писатель наделил «страстями римского императора Нерона».

В этом «модном писателе» читатели-современники и прежде всего московские журналисты должны были опознать П. С. Романова, чья популярность к 1927 г. была сравнима с популярностью Маяковского и Белого.

На Романова указывали в первую очередь внешнее сходство и возраст. И хоть было ему не под сорок, а за сорок, но короткую — «котлетообразную» — бородку он действительно носил, да и одевался порою не по сезону. Его довольно редкое имя — Паителеймон — заменено здесь на созвучное и ничуть не более распространенное — Агафон, а «монаршья» фамилия — Романов — на функционально сходную — Шахов. Описание же тематики и проблематики прозы Шахова, сообщение о нападках критиков делали намек совсем прозрачным: один из томов собрания сочинений Романова, изданный в 1926 г., назывался «Вопросы пола», как и вошедшая туда повесть, нещадно ругаемая критиками.

Вновь читатель встретится с Шаховым в главе «Изгнание из рая», где знаток проблем «пола и брака» рекламирует свой новый роман, только что выпущенный издательством «Васильевские четверги». Это очередной общепонятный намек: в «Васильевских четвергах» угадывается московское писательское объединение и кооперативное издательство «Никитинские субботники», названные так в честь основательницы — Е. Ф. Никитиной¹⁷. Никитинский кооператив продолжал в 1927 г. выпуск шеститомного собрания сочинений Романова, кроме того, издал обе части эпопеи Андрея Белого «Москва»¹⁸. Упоминание о «Никитинских субботниках» — дополнительная подсказка тем, кто не сразу опознал «модного писателя».

Как и в случае с Маяковским или Белым, иронические пассажи здесь не сводимы к литературной полемике. Обсуждение применительно к «вопросам пола» рассказов Романова, а также объявленных «порнографическими» повестей и рассказов других писателей, воспринималось тогда в контексте продолжающейся борьбы с Троцким. Одно из направлений этой борьбы — дискредитация комсомольского руководства, где было немало сторонников опального лидера. Формально им ставили в вину «моральное разложение», «пренебрежение к семье», «половую распущенность», объявленные «пережитками военного коммунизма», идеологом которого считался Троцкий.

Обвинения эти нельзя назвать беспочвенными. В крайне «левых» интерпретациях, усвоенных партийно-комсомольской молодежью, свобода, женское равноправие понимались как «свобода сожительства», «беспрепятственное удовлетворение половых потребностей», семья же считалась «буржуазным предрассудком». Но, с другой стороны, такое понимание — результат целенаправленного разрушения традиционной системы ценностей, пресловутой «буржуазной морали», против которой ополчились идеологи социализма, что нашло отражение и в тогдашнем законодательстве. Основоположники советской юстиции изначально утверждали, что «семья — первичная форма рабства», институт, «отмирающий по мере развития социализма». Семейное право, формировавшееся с 1918 г. на основе «Кодекса законов об актах гражданского состояния», устанавливало необязательность официальной регистрации брака, равенство в праве на социальное обеспечение внебрачных и рожденных в браке детей. При этом правительство не желало возлагать на себя ответственность за социальное обеспечение детей, тут «первичной ячейкой» оставалась семья, и суду в соответствии с законом надлежало по заявлению женщины привлекать ее «сожителя» к содержанию ребенка, при наличии же нескольких возможных отцов — привлекать их к содержанию «солидарно». Распад нравственных норм в подобной ситуации — неизбежность, хотя Троцкий в том был повинен не более, чем другие лидеры государства, что, разумеется, не принималось в расчет.

Очередной этап антитроцкистской кампании совпал в конце 1925 г. с широким обсуждением подготовленного Народным комиссариатом юстиции проекта «Кодекса законов о браке, семье и опеке». Спорили в основном о том, что следует официально считать браком: при необязательной регистрации во множестве возникали неразрешимые имущественные споры, ведь «трудоспособному члену семьи» полагалось содержать и детей, и всех «нетрудоспособных» родственников — «иждивенцев». Наркомост же по-прежнему настаивал на приравнивании к официально зарегистрированному браку так называемого «фактического брака», т. е. «длительного семейного сожительства двух лиц, а отнюдь не мимолетной половой связи». В данном случае оговорка относительно длительности «сожительства» свидетельствует о стремлении советских правоведов упорядочить законодательство, однако и отказ от базовых (даже для противников Троцкого) идеологических установок был нежелателен, потому критерий «фактического брака» оставался размытым.

25 ноября 1925 г. «Правда» опубликовала речь председателя Центральной контрольной комиссии ВКП(б) А. А. Сольца, утверждавшего, что наркомостовский проект «является пережитком военного коммунизма» и к «современному быту не подходит». По мнению Сольца, все «материальные обязательства должны вытекать только из зарегистрированного брака», а иначе законодательство, обещая женщине, «что она будет обеспечена», провоцирует ее «на такие связи, на которые она при других условиях не пошла бы». Учитывая тогдашнее настороженное отношение к «ультрареволюционности», ассоциировавшейся с Троцким, партийный чиновник даже позволил себе некоторое кокетство: «Я осмеливаюсь в данном случае быть реакционером». Речь Сольца, как свидетельствует газета, вызвала аплодисменты.

Председателя ЦКК поддержал Демьян Бедный, чья поэма «Всерьез... и не надолго» с подзаголовком «Юридический трактат» была опубликована в «Правде» 3 декабря. Проживавший в Кремле поэт счел нужным обозначить политический контекст «брачной» дискуссии, пошутив: «Шестнадцать лет моей жизни с женою / Отнюдь не были перманентной войною. / Семейный троцкизм — он тоже не улада». Далее следовали почти сольцевские заявления о недопустимости пренебрежительного отношения к браку в современных условиях: «Чтобы знали Иван и Машутка, / Что их брак — не такая пустяшная шутка, / Не комедия — „здравствуй-прощай“, — / „Обзаконясь“, игривость свою сокращай». В заключение Демьян Бедный призывал наркома юстиции Д. И. Курского сопоставить реальность с наивными умозаключениями правоведов: «А чтоб в этом во всем убедиться воочью, / Я с товарищем Курским сегодня же ночью / Прогуляться пойду по Тверскому бульвару. / Погляжу: в правду ль каждую нежную пару, / На скамье полуночным прикрытую мраком, / Он поздравит... „с фактическим браком?!“».

Защитить кодекс взялся заместитель наркома юстиции Н. В. Крыленко. 15 января 1926 г. он опубликовал в «Правде» статью с красноречивым заглавием «Обыватель наступает». Крыленко заявил, что новый кодекс вовсе не должен ни «уничтожить брак», ни «узаконить многоженство», никто не собирается также «разрушить семью» или «разрушить крестьянское хозяйство», в чем обвиняют Наркомост оппоненты. Подобную критику, настаивал замнаркома, «необходимо теснейшим образом увязывать с ростом экономического благосостояния средних слоев в результате развития НЭПа»: именно «средние слои», изпманы, заинтересованы в признании законным лишь официально регистрируемого брака. Дискриминация «фактического брака», — утверждал замнаркома, — «действительное и полное возвращение к временам до 1917 года», отступление «в быту, в жизни, в реальной действительности», это «проповедь полной „свободы“ для молодых различного рода от всякой имущественной, не говоря уж об уголовной ответственности за свои ночные похождения», что на руку только представителям социального слоя, «среди которого аргументы, в роде таких — „сама виновата“, „зачем лезла“, „чего смотрела“ — еще со времени Островского являлись самыми обыденными, наиболее доказательными аргументами».

Как легко убедиться, «правдинская» полемика о новом кодексе дошла до вполне серьезного противопоставления «революционного экстремизма»/«реакционной стабильности». И Троцкий в 1927 г. счел нужным ответить: «Взгляды Солца и Демьяна Бедного совершенно несовместимы с социалистической точкой зрения на этот вопрос»²¹. Существенно здесь не одобрение аргументов Крыленко лидером оппозиции, но очевидный, по мнению Троцкого, отказ председателя ЦКК от социалистической идеологии. Что же касается конкретных результатов полемики, то их по сути не было: формулировки норм права, зафиксированные в кодексе, практически не изменились. Зато лишний раз в периодике мотивировалась прямая связь «половой распущенности» с «ультрареволюционностью» приверженцев Троцкого. «Левизну» политическую и «левизну» в области быта признали взаимосвязанными, аморализм — свойственным не партийно-комсомольской среде в целом, а исключительно «левакам», рассуждающим о «вопросах пола», дабы оправдать свои порочные наклонности.

При таком подходе подразумевалось, что сами «вопросы пола» — «левацкая» выдумка, и литераторы, к ним обращающиеся, непременно содействуют оппозиционерам. Подход этот очевиден в развернувшейся весной 1927 г. дискуссии об эротической литературе. В центре внимания были рассказ Романова «Без черемухи», опубликованный в июньском номере журнала «Молодая гвардия» за 1926 г., напечатанная там же три месяца спустя повесть С. И. Малашкина «Луна с правой стороны или необыкновенная любовь» и повесть Л. И. Гумилевского «Собачий переулок», вышедшая отдельным изданием в начале 1927 г. Разумеется, речь в действительности шла не совсем об эротической литературе: Романов, Малашкин и Гумилевский были тут далеко не самыми заметными авторами. Организаторы дискуссии выбрали и объединили их в качестве описателей «драмы сексуальной из комсомольской жизни», как сказал А. М. Горький²². Всех трех постоянно бранили в центральной периодике, им инкриминировали попытки «на основании отдельных отрицательных фактов из жизни советской молодежи» сделать «общие выводы», а значит, оклеветать «пролетарское студенчество», которое «в своем основном большинстве стоит на твердых позициях»²³. Упоминание о «твердых позициях» здесь весьма важно: подчеркивалось, что студенческая среда, отторгшая «леваков», успешно изживает «левацкие перегибы в быту», потому и проблематизировать нетипичные явления нужды более нет.

Романова — как самого популярного — атаковали с особым рвением. «Мы не преувеличим, — писал один из „критиков-марксистов“, — если скажем, что Пантелеймон Романов сейчас, при нынешней обстановке в литературе и в быту, представляет собой явление общественного характера», об этом писателе «спорят, Романов служит приманкой на диспутах»²⁴. Действительно, усилиями оппонентов Романов стал чуть ли не символом проблематики своих рассказов и повестей. В итоге сложилась цепь ассоциаций: Романов — это «вопросы пола», а где дискуссии о «вопросах пола» — там трюкизм.

Подлинные причины кампании, конечно же, не назывались. Критики обычно заявляли, что озабочены проблемами эстетическими и нравственными, главная их задача — остановить азартных бытописателей, пытающихся популярности или денег ради преподнести читателю все ту же «клубничку под соусом размышлений о советской идеологии»²⁴.

В этом аспекте характерна появившаяся в разгар дискуссии статья авторитетного В. П. Полонского «О проблемах пола и „половой“ литературе»²⁵. Анализируя повести и рассказы Романова, он заявил: «Ошибаются те, кто полагает, что разглагольствования о полнейшей „половой свободе“ — страшно р-р-революционные разглагольствования, а половой анархизм — страшно р-р-революционное явление. Как раз наоборот! Всякая половая распушенность, буржуазная или пролетарская», обязательно будет «фактом антисоциальным, а в нашем революционном обществе в конечном счете — контрреволюционным».

Осудив «леваков», «докатившихся» до контрреволюции, Полонский переходит непосредственно к «половой проблеме», и тут выясняется, что никаких иных выводов, кроме «ультралевых», критик не способен сформулировать: «Проблема эта соприкасается с вопросом о разрушении старой семьи и полном освобождении женщины», однако «полное освобождение женщины немислимо без разрешения вопроса о свободе половых отношений».

Вслед за партийными теоретиками запутавшись в идеологии «полового вопроса», Полонский спешит выдвинуть другой тезис, уже собственно из литературной области: «Нам грозит волна эротической беллетристики, едва ли не самой вредной и разлагающей». Рассказы Романова, оговаривает критик, «должны быть противопоставлены угрожающей в быту эротике, но на деле они способствуют росту этой волны, привлекая внимание к сексуальным вопросам, тревожа уже раздраженное воображение читателя», пусть и вопреки воле автора, добивающегося «результатов, обратных тем, к каким он стремился». Да и любой писатель, хоть бы он и обращался к исследованию «половой проблемы» с самыми благими намерениями, «не ставит „проблему“», а «лишь паразитирует около нее, размазывает, даже смакует ее». Соответственно, «критика обязана восстать против этой волны эротики и порнографии, которая будет расти и шириться, если вовремя не положить ей предела».

Вот почему у авторов «Двенадцати стульев» было достаточно понятных читателю оснований, чтобы объединить Маяковского, Белого и Романова как энтузиастов-конъюнктуристиков, вольно или невольно способствующих приверженцам Троцкого.

Правда, в отличие от Шахова, Романов не был особенно румян, печататься начал отнюдь не с пятнадцати лет, а гораздо позже, известность он получил задолго до 1927 г., и роман о кассире-растратчике вообще не выпускал. Что, разумеется, было известно Ильфу и Петрову. В Шахове они объединили черты двух литературных знаменитостей: румян был В. П. Катаев, это он еще в отрочестве опубликовал свое первое стихотворение, и «большая слава» на самом деле пришла к нему недавно — когда в

1926 г. «Красная новь» поместила в трех номерах сатирическую повесть «Растратчики». С тех пор Катаев выбился в «модные писатели», его напе-ревали зазывали издательства и журналы, пьесу ставил МХАТ.

Аллюзии на катаевскую повесть весьма многочисленны в романе Ильфа и Петрова. К примеру, в главе «Клуб автомобилистов» кассир газеты «Станок» тоже совершает растрату, соблазвившись красочными описаниями кутежей в романе Шахова. И тоже идет каяться в милицию. О катаевском персонаже, кассире Ванечке, напоминала читателям и экстравагантная фамилия кассира газеты «Станок» — Асокин. В одном из эпизодов повести «Растратчики» сообщалось, что написанное снаружи на стекле кассового окна слово «касса» Ванечка постоянно читал «изнутри наоборот» — «ассак» и даже напевал: «Ассак, ассак, ассак».

О катаевской прозе в тогдашней периодике должны были напомнить читателю и эпизоды, связанные с Ляписом-Трубеджим. В первую очередь — имя героя ляписовских поэм. Оно в такого рода контекстах ассоциировалось с Гаврилой-бузотером, популярным героем анекдотов, молодым рабочим, ражим детской, незадачливым и добродушным. «Бузотер Гаврила» — постоянный персонаж фельетонов, шуточных поэм и карикатур, печатавшихся в московском сатирическом еженедельнике «Бузотер» (1924—1927). Но в Харькове выходил сатирический двухнедельный журнал «Гаврило» (1925—1926) с аналогичным героем, в этом журнале публиковался Катаев, а также другие земляки и друзья авторов романа.

Описание афер Ляписа-Трубеджого в редакциях ведомственных журналов — аллюзия на катаевский рассказ «Ниагаров-журналист» из цикла «Мой друг Ниагаров», опубликованный журналом «Крокодил» в №32 за 1924 год. Герой рассказа — невежественный, однако не лишенный чувства юмора халтурщик — наскоро диктует редакционным машинисткам фельетоны о мытарствах не получивших спецодежды моряков, химиков и железнодорожников: «старого железнодорожного волка» по имени Митрий, «старого химического волка Мити» и «старого морского волка», разумеется, Митьки. И если в ляписовском очерке для журнала «Капитанский мостик» волны «перекачивались через мол и падали вниз стремительным домкратом», то катаевский герой предлагает нечто подобное «из жизни моряков» газете «Лево на борт»: «Митька стоял на вахте. Вахта была в общем паршивенькая, однако выкрашенная свежей масляной краской она производила приятное впечатление. Мертвая зыбь свистела в снастях среднего компаса. Большой красивый румб блистал на солнце медными частями. Митька, этот старый морской волк, поковырял бушпритом в зубах» и т. п.

Кстати, в газете «Лево на борт» и журнале «Капитанский мостик» коллеги Ильфа и Петрова легко могли угадать выпускавшиеся ЦК Профсоюза рабочих водного транспорта СССР газету «На вахте» (1924—1926) и приложение к ней, иллюстрированный ежемесячник «Моряк», редакции которых находились во Дворце труда — у Ильфа и Петрова он именуется Домом народов. Оба издания были, так сказать, преемниками одесской газеты «Моряк» (1921), тоже профсоюзной.

С катаевским рассказом «Лекция Ниагарова» из сборника «Юмористическая иллюстрированная библиотека журнала „Смехач“, что был издан в 1926 г., связаны васюкинские приключения Бендера и Воробьянинова. Герой рассказа читает в московском Политехническом музее платную лекцию о «междупланетном сообщении» — название, перекликающееся с названием главы — «Междупланетный шахматный конгресс». Ничего по существу вопроса он сказать не может, однако деньги уже собраны кассиром-соучастником, и желектор начинает, копируя манеру маститых ученых: «В сущности, господа, что такое междупланетное сообщение? Как показывает само название, междупланетное сообщение есть, я бы сказал, воздушное сообщение между различными планетами и звездами. То есть безвоздушное. В чем же, господа, разница между воздушным сообщением и безвоздушным? Воздушное сообщение — это такое сообщение, когда сообщаются непосредственно через воздух. Безвоздушное сообщение — это такое сообщение, когда сообщаются без всякого воздуха». Далее самозванный специалист пытается рассказывать анекдоты, откровенно дерзит оппонентам и убегает от возмущенной публики, требуя, чтобы сообщники выключили в зале свет и погрузили «кассу на извозчика». На следующий день не унывающий, хоть и слегка побитый Ниагаров заявляет, что готов читать лекции на любую тему, лишь бы «кассир был свой парень и извозчик не подвел».

Лекция Бендера — вариация ниагаровской, сеанс одновременной игры тоже завершается дракой и бегством, а роли извозчика и кассира отведены Воробьянинову.

Отметим, что Ильф и Петров не столько пародировали катаевские сюжеты, сколько напоминали о них читателю, иногда прямо указывая на преемственность. Это можно понимать и как дань уважения, нечто вроде привета брату и другу. Да и вообще книга открывалась посвящением Катаеву.

* * *

Наряду с «литературным обозрением» в романе есть и своего рода «театральное обозрение». Повествовательльно мотивировалось это различным образом: описанием театральных афиш, размышлениями героев о постановках, театрах, наконец, непосредственным посещением спектакля. В итоге же Ильф и Петров реферировали едва ли не все основные события московского сезона 1926—1927 гг.

Шуточный обзор начат в первой части «Двенадцати стульев» аллюзией на пьесу М. А. Булгакова «Дни Турбиных», поставленную осенью 1926 г. МХАТом. В главе «Муза дальних странствий» упомянуты беспризорники, играющие «на деревянных ложках „Жила-была Россия, великая держава“», что у читателей-театралов должно было ассоциироваться с эффектной репликой одного из персонажей булгаковской пьесы: «Была у нас Россия — великая держава».

Скорее всего, реплика восходит к строфе стихотворения С. С. Бехтеева «Россия»: «Была державная Россия, / Была великая страна, / С народом

мощным, как стихия, / Непобедимым, как волна». Эти и другие монархические стихи, написанные в апреле 1917 г., Бехтеев послал царской семье, которая находилась под арестом в Тобольске. Позже, когда поэт-монархист служил в Добровольческой армии, они распространялись в списках, публиковались в периодике на «территории белого движения». А в 1919 г., с приходом белых в Одессу, стихотворение «Россия» печаталось на листовках, что раздавались горожанам². Возможно, Ильф и Петров тогда с ним и ознакомились впервые.

Контексту пьесы бехтеевские стихи соответствовали: о державном величии говорил будущий белогвардеец, собравшийся воевать с красными. Для тех, кто знал оригинал, булгаковский намек был прозрачен. Однако «Дни Турбиных» — вполне советская пьеса, потому, как известно, будущему белогвардейцу возражает бывший офицер русской армии, готовый служить красным, предрекающий, что они непременно победят, уцелевшие белые эмигрируют, а Россия вновь станет великой державой.

Ильф и Петров пародийно обыграли и бехтеевские стихи, и реплику булгаковского персонажа, зато ситуативный контекст не изменился: белые побеждены, и к десятилетию советской власти престиж СССР достаточно высок. Более того, в «старгородских» главах соотнесены темы беспризорничества и белой эмиграции. Бендер, принятый за белого офицера, эмигранта, нелегально вернувшегося в СССР, создает эфемерный «Союз меча и орала» и мотивирует сбор «добровольных пожертвований» старгородских монархистов необходимостью помощи «беспризорным детям». Надо полагать, и тем, кто играл на деревянных ложках «Жила-была Россия, великая держава».

Не исключено, что авторы «Двенадцати стульев», напоминая о реплике булгаковского персонажа, передали драматургу, сослуживцу по «Гудку», своеобразный «поклон». Такое предположение уместно, поскольку к теме мхатовской постановки Ильф и Петров вернулись во второй части романа, где был продолжен шуточный обзор репертуара московских театров.

В главе «Могучая кучка или золотоискатели» булгаковскому успеху отчаянно завидует сосед Ляписа — Хунтов. И мечтает поставить в «самом выгодном театре» свою пьесу. «Качалов, думалось ему, и Москвин, под руководством Станиславского, сбор сделают. Хунтов подсчитал авторские проценты. По его расчетам пьеса должна была пройти в сезоне не меньше ста раз. Шли же „Дни Турбиных“. Гонорару набегало много».

Хунтовские рассуждения — намек на тогдашний мхатовский конфликт, о котором знали все театралы. «Дни Турбиных» ставил И. Я. Судаков при участии, точнее, под патронажем К. С. Станиславского, и ни В. И. Качалов, ни И. М. Москвин в спектакле заняты не были: ветераны труппы, так называемые «старики», к которым относились Качалов, Москвин и Станиславский, не желали ставить советские пьесы, а «молодежь», объединившаяся вокруг В. И. Немировича-Данченко, настаивала на обновлении репертуара «в духе эпохи». Булгаковская пьеса, «освященная» именем Станиславского, планировалась в качестве компромисса, что должен был предотвратить раскол труппы, стала же она триумфом «молодежи», очередным аргументом в пользу «осовечивания» репертуара.

В главе «Общежитие имени монаха Бертольда Шварца» сообщается также о новинке 1927 г. в репертуаре Большого театра — опере С. С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». Не забыта и другая премьера года, балет Р. М. Глиэра «Красный мак» — в главе «Музей мебели». В отличие от ориентированной на «серебряный век» оперы Прокофьева, это была первая постановка Большого театра на современную тему. Причем «актуальную»: советский корабль приходит в китайский порт, местные контрреволюционеры готовят диверсию, однако заговор раскрывает просоветски настроенная артистка Тай-Хоа (Красный мак), разоблаченные жестоко мстят ей, умирающая Тай-Хоа призывает своих товарищей и единомышленников бороться за революцию и т. п.

Сообщение о «Красном маке» возвращало читателя к «шанхайскому» мотиву, хотя в этой главе о Шанхае и даже о Китае речи нет: авторы характеризовали один из экспонатов Музея мебели, громадный письменный стол, на котором «Большой театр с колоннадой и четверкой коняг, волокущих Аполлона на премьеру „Красного мака“», показался бы «чернильным прибором». Создается впечатление, что «китайской темы» Ильф и Петров коснулись тут между прочим, невзначай. Но впечатление это обманчиво, ведь и «литературный обзор» не обошелся без «китайской темы»: репортер «Станка» Персидский спрашивал Ляпису, почему в ляписовском «стихотворении „Кантон“ пеньюар — это бальное платье». Тоже вроде бы не специально о Китае сказано. Вот только в политическом контексте романа Кантон — не просто название китайского города, а символ. Как известно, в этом городе находилось сформированное Гоминданом правительство, почему журналисты и называли его сторонников кантонцами. Именно о кантонах беседует Воробьянинов со своим соседом в апреле 1927 г., кантонцами под руководством Чан Кайши совершен «шанхайский переворот». И авторы постоянно напоминают о нем читателю.

Примечательно, что ни МХАТ, ни Большой театр как таковые не осмеиваются — суждения об академических театрах нейтральны. Зато эксперименты авангардистов зло пародируются в описании спектакля Театра Колумба. Тут досталось и режиссерам, открывающим «театральные Америки», и художникам, и музыкантам, и актерам. Конечно, Театр Колумба — пародия многоадресная, как и большинство пародий в романе. И все же главным адресатом несомненно был Государственный театр имени Вс. Мейерхольда — Гостим. Гоголевская «Женитьба», экстравагантно интерпретируемая колумбовцами, прямо соотносится с самым громким театральным скандалом сезона 1926—1927 гг. — «Ревизором» в постановке В. Э. Мейерхольда.

Безусловно, Мейерхольда и ранее бранили за неуместное «осовременивание», увлечение буффонадой и т. д. В свою очередь, общепризнанный «революционер в искусстве», режиссер-коммунист и его поклонники объясняли нападки критиков либо природной ограниченностью, либо местью «внутренних эмигрантов» художнику, безоговорочно принявшему советский режим.

Однако на этот раз полемика была непривычно длительной и ожесточенной. Поначалу, правда, хвалебные рецензии преобладали, затем поло-

жение изменилось: на Мейерхольда с одинаковой яростью нападали и критики академического толка, и «неистовые ревнители». Ему ставили в вину как неслыханно кощунственное искажение классического текста, так и отход от истинной революционности, вплоть до вовсе контрреволюционного мистицизма. Язвительный «критик-марксист» Н. Я. Берковский в статье, написанной несколько позже, назвал мейерхольдовский спектакль предательством революционного дела, сопоставимым с «шанхайским переворотом»⁷.

Поле критической баталии вокруг «Ревизора» осталось за противниками Мейерхольда, что явно определялось общественной ситуацией, уже не раз помянутой официальной установкой на вытеснение «левых» или тех, кто был сочтен таковыми.

Союзниками Мейерхольда в этой полемике стали Бельй и Маяковский, идейный противник МХАТа⁸. Главными оппонентами режиссера — противники Троцкого. Партийное руководство требовало от театра «близости к массам», понятности: театр надлежало использовать прежде всего в качестве «орудия коммунистического воспитания», а с точки зрения понятности мхатовские приемы были предпочтительнее авангардистских. 9—13 мая 1927 г. в Москве проходило I Всесоюзное партийное совещание по вопросам театральной политики, где были приняты резолюции о необходимости «бережного отношения к старейшим академическим театрам» и «борьбы за создание советской драматургии».

Авторы «Двенадцати стульев» включили в «театральный обзор» и упоминание о Малом театре, сообщив о строившемся рядом с ним памятнике А. Н. Островскому, образцовому драматургу. Выбор Ильфа и Петрова был ясен: за академизм, против авангарда. И это совпадало с партийными директивами.

* * *

В Москве развязаны все узлы сложной интриги, что предопределено исходной датой, днем начала романиного действия — 15 апреля 1927 г.

Как уже отмечалось, у этой даты особое значение, она мотивирует политический подтекст. Но 15 апреля в «Правде», наряду с сообщениями о «шанхайском перевороте», была опубликована статья «Театр и клуб» — о «совещании профработников и деятелей театра», где, в частности, описывалось «тяжелое материальное положение клубов» и выражалась надежда, что «конкретные данные, сообщенные представителями профорганизаций», будут способствовать «более деловому подходу к вопросам клубно-художественной работы».

На ту же тему — и в тот же день — высказался «Гудок». В статье «Возможности есть — нет уменья», подписанной «Железнодорожник», изложена история благоустройства клуба, где фигурируют и стулья: «Еще с 1925 года железнодорожники просят установить в клубе радиоприемник с громкоговорителем, а им отвечают, что, мол, нет средств. Между тем правление клуба закупило 250 венских стульев, стоящих в 3—4 раза дороже обыкновенных скамеек со спинками. Если бы вместо стульев были закупле-

ны скамейки, в клубе был бы уже громкоговоритель. Кроме того, стулья непрочны, скоро поломаются, и их рано или поздно придется заменить скамьями». Стулья, надо думать, понадобились прежде всего для театральных представлений, работы обязательного в каждом клубе драмкружка.

В романе, как и в гудковской статье, правление клуба железнодорожников «нерационально» приобрело дорогую мебель, стул «скоро поломался», тем не менее, клуб получил даже не громкоговоритель, а роскошное здание на Каланчевской площади, что было построено благодаря сторожу клуба, нашедшему воробьяниновские сокровища в стуле: «Вот он, клуб! — восклицает сторож. — Паровое отопление, шахматы с часами, буфет, театр, в галшах не пускают!»

Таким образом, газетная хроника 15 апреля 1927 г. — ключ к пониманию романа. В этот день газеты сообщили о «шанхайском перевороте», событии, которое «левая оппозиция» объявила крупнейшим поражением советской внешней политики, чреватым смертельно опасными последствиями, а сталинско-бухаринская пропаганда в ответ приписала троцкистам попытку вернуть страну на десять лет назад — к эпохе «военного коммунизма», глобальной войны, «перманентной революции». 15 апреля 1927 г. началась погоня бывшего уездного предводителя дворянства за сокровищами — тоже своего рода попытка вернуться на десять лет назад, взять некогда ему, Воробьянинову, принадлежавшее. В тот же день столичная пресса поставила вопрос об улучшении оборудования железнодорожных клубов.

Осенью 1927 г. троцкисты как сколько-нибудь легальное движение были разгромлены окончательно, а правительство позволило гражданам поверить, что глобальная война, «перманентная революция» надолго откладываются. Осенью 1927 г. Воробьянинов уяснил, что прошлое не вернуть. И осенью 1927 г. был построен новый железнодорожный клуб. Именно в этот клуб превратились «сокровища мадам Петуховой», не доставшиеся Воробьянинову.

Московский круг замкнулся: от Каланчевской площади к Сивцеву Вражку ехали исполненные надежд Воробьянинов и Бендер, от Сивцева Вражка к Каланчевской площади идет регистратор ЗАГСа, разрубивший бритвой горло великого комбинатора. Там, у железнодорожного клуба, он узнает, что надеяться более не на что. Социалистическое строительство продолжено ценой двух личных катастроф.

Рискуя перейти к «странным сближеньям», отметим, что еще в знаменитой «Повести о начале Москвы» XVII в. процветание стольного града гарантировалось совершенными при его основании преступлениями. Следуя мифу о «строительной жертве» применительно к державной столице, авторы актуальнейшего «газетного» романа воспроизвели «московский текст» в его «кровавом варианте». Трудно определить, насколько сознательно Ильф и Петров ориентировались на традицию. Во всяком случае, можно здесь напомнить юмористическое описание прибывающего в столицу поезда: пассажиры «с видом знатоков рассматривали горизонт и, переверив сохранявшиеся в памяти воспоминания о битве при Калке, рассказывали друг другу прошлое и настоящее Москвы...».

Примечания

- ¹ РГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 31, 32, 33. Далее роман цитируется по рукописям, хранящимся в РГАЛИ.
- ² См., например: **В. Н. Топоров**. Миф; Ритуал; Символ; Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
- ³ **А. Курдюмов**. В краю непуганных идютов. Париж, 1981. С. 39–40.
- ⁴ См.: **Ю. К. Щеглов**. Комментарий к роману «Двенадцать стульев» // **И. Ильф, Е. Петров**. Двенадцать стульев. М., 1995. С. 453.
- ⁵ **Ю. К. Олеша**. Ни дня без строчки: Из записных книжек. М., 1965. С. 155.
- ⁶ **М. П. Одесский, Д. М. Фельдман**. Террор как идеологема: (К истории раввинизма) // ОНС: Общественные науки и современность. 1994. №6. С. 156–157.
- ⁷ Подробнее см.: **М. П. Одесский, Д. М. Фельдман**. Изобретатель Митин и профессор Коробкин: Пародия **И. А. Ильфа** и **Е. П. Петрова** на «Москву» **Андрея Белого** // Москва и «Москва» **Андрея Белого**. М., 1997 (в печати).
- ⁸ Ср.: **Л. Д. Троцкий**. Литература и революция. М., 1991. С. 150–151.
- ⁹ О тогдашних ассоциациях фамилии Брик и ЧК см., например: **Л. Ф. Кацис**. «Маякоша... Любимейший враг...»: Маяковский в поэтической полемике конца 20-х — начала 30-х годов // Лит. обозрение. 1993. №6. С. 90.
- ¹⁰ Об истории публикации этой главы см.: **М. П. Одесский, Д. М. Фельдман**. Изобретатель Митин и профессор Коробкин...
- ¹¹ **Г. А. Шенгели**. Маяковский во весь рост. М., 1927. С. 4
- ¹² См., например: **И. Ильф, Е. Петров**. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1961. С. 521.
- ¹³ **В. Е. Ардов**. Этюды к портретам. М., 1983. С. 83. См. также: **М. Штик**. В старом «Гудке» // Воспоминания об Ильфе и Петрове. М., 1964. С. 98–100.
- ¹⁴ См.: **Абрам Терц**. Собр. соч.: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 580
- ¹⁵ **Ю. К. Щеглов**. Указ. соч. С. 591–594.
- ¹⁶ **М. П. Одесский, Д. М. Фельдман**. Изобретатель Митин и профессор Коробкин...
- ¹⁷ См.: **Д. Фельдман**. Салон-предприятие: К истории «Никитинских субботников» // Общественные науки. 1989. № 5. С. 185–202.
- ¹⁸ См.: **Д. М. Фельдман**. Послесловие [П. Н. Зайцев. Андрей Белый и «Никитинские субботники»] // Литературное обозрение. 1995. № 4/5 [= Андрей Белый: Жизнь. Миропонимание. Повтика]. С. 128–34.
- ¹⁹ См., например: **П. И. Стучка**. Брак и семья: Тезисы к проекту кодекса о браке, семье и опеке. М., 1926.
- ²⁰ **Л. Д. Троцкий**. Соч. М.; Л., 1927. Т. 21. С. 515.
- ²¹ Литературное наследство. Т. 70: Горький и советские писатели. М., 1963. С. 594.
- ²² См., например: Московская конференция пролетарского студенчества // Правда. 1927, 20 апреля. № 89.
- ²³ См.: **Э. Штейнман**. Победители, которых судят // Голоса против. Л., 1928. С. 89.
- ²⁴ **А. Лежнев**. Об итогах литературного года // Известия. 1927, 15 мая. № 109.
- ²⁵ Здесь и далее цит. по изд.: **В. Полоцкий**. О современной литературе. М.; Л., 1929. С. 201–219
- ²⁶ См.: **А. Стрижев**. Царской гусяр Сергей Бехтеев // Литературная учеба. 1996. №4. С. 142–143
- ²⁷ **Н. Я. Берковский**. Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 258
- ²⁸ **Д. М. Фельдман**. Послесловие... С. 128–134.

Римская тоска по Москве...

В. А. Сумбатов и его неизвестные стихи о Москве

С. Гардзонио (Пиза)

Среди поэтов первой волны русской эмиграции, оказавшихся в Италии, заслуживает внимания Василий Александрович Сумбатов (1893—1977). На родине он известен лишь благодаря недавним публикациям послесоветской эпохи¹, в то время как среди читателей русского зарубежья он давно приобрел определенную известность, благодаря трем его поэтическим сборникам и многочисленным стихотворениям, появившимся в разных толстых журналах, выходящих как в Европе, так и за океаном².

Василий Сумбатов-Соколов был родом из старинной русской дворянской семьи древнего грузинского княжеского происхождения³. Прадед поэта, Петр, последний из Сумбатовых, погиб на поле Бородина. Его дочь, Наталья Петровна вышла замуж за В. Соколова, который принял фамилию Сумбатов-Соколов. Родной отец поэта, Александр Владимирович, был полковником, потом генерал-губернатором в Омске. Он был женат на Маргарите Соллогуб, которая принадлежала старинной дворянской семье и состояла в родстве с известным писателем, автором повести «Тарантас», Владимиром Соллогубом.

Московская тоска тесно связана с творчеством Василия Александровича. Хотя он родился в Петербурге 25 декабря 1893 года, он еще мальчиком переселился в Москву, где прожил до самой революции. Здесь он учился сначала в Лицее, затем в Военной Академии. Младший из четырех братьев, уже взрослых, — первый погиб во время русско-японской войны, два других во время гражданской войны, — он вырос в одиночестве, проводя время в богатой семейной библиотеке⁴.

С раннего детства он познакомился с классикой русской поэзии и русского искусства. Так он рано начал заниматься литературой и живописью. Последнее занятие оказалось ему очень полезным в эмиграции, так как приблизительно два десятилетия он зарабатывал себе на жизнь в Риме как художник-миниатюрист для Ватикана.

Летние месяцы в детстве и молодости проводил поэт в подмосковном семейном имении «Светлое» недалеко от Переславля. В архиве поэта сохранилась картина, изображающая фасад усадебного дома. Именно мир и атмосферу довоенной и дореволюционной русской подмосковной усадьбы и московской жизни унес с собой поэт в эмиграцию, и ими наполнены его сочинения.

Военную службу Сумбатов начал в июле 1914 года, как доброволец с правами вольноопределяющегося. Он был определен на фронте в 88-й пехотный Петровский полк. За отличия в августовских боях был произведен в унтер-офицеры и награжден Георгиевским крестом 4-й степени. Потом был ранен. После поправки в лазарете при Соборе Федоровской Божьей Матери в Царском Селе он был командирован в Пажеский Корпус. По производстве был назначен в 3-й гусарский Елизаветградский полк. Годы службы его в гвардии связаны с жизнью при дворе в Царском Селе, со встречами с царской семьей, в частности, с княгиней Ольгой. Василий Сумбатов остался всю жизнь верен присяге царю, и в эмиграции поддерживал регулярные контакты с русскими зарубежными военными организациями.

С началом окопной войны Сумбатов подал прошение о переводе в пехотные части на Юго-западный фронт и был отправлен в управление Дежурного генерала 8-й армии. Здесь был тяжело контужен при последних боях на Ковенском направлении в сентябре 1916 года. Последствия оказались очень серьезными и не давали ему и позже в эмиграции возможности нормально работать.

Впоследствии был он эвакуирован в Киев, там лежал в лазарете вел. кн. Марии Павловны Младшей. Позже был переведен на поправку в Москву, в офицерский лазарет в Потешном дворце.

Именно в Москве его привотил у себя директор гимназии Н. А. Веригин, у которого два сына были на фронте, а дома были младший сын — юноша и дочь, только что окончившая историко-филологический факультет (будущая жена Сумбатова).

До отречения царя Сумбатов имел чин штабс-ротмистра, орден Владимира 4-й степени с мечами и младшие ордена, все с мечами. Вскоре после революции Сумбатов с женой покидает Москву. 1 августа 1918 им удалось пробраться в Крым. Здесь он служил помощником начальника Армянско-Перекопского отряда при Отдельном Крымском пограничном дивизионе. Дивизион скоро был включен в состав Добровольческой армии. При наступлении большевиков ранней весной 1919 года и отступлении Белой армии, частям Крымского дивизиона было приказано собираться в Симферополе, оттуда — в Севастополь. В апреле 1919 года Сумбатовы покинули Крым на пароходе «Екатеринославль» под английским флагом.

После Константинополя и острова Халки Сумбатовы приехали в Италию на короткий срок в ожидании переселения во Францию... В конце концов в Италии остались они на всю жизнь, сначала в Риме, где Василий Александрович работал первые годы в русском книжном магазине «Слово», потом при Ватикане. Позже жил он в Больцано в Южном Тироле и, наконец, в Ливорно, где поэт скончался 8 июля 1977 года.

Стихи начал Сумбатов писать очень рано¹, но печататься — только в эмиграции с 1922 года. Литературное наследие поэта достаточно богато. О нем писали благожелательно Э. Боброва, Н. Станюхович, Ю. Терапиано, Я. Горбов и Ю. Трубецкой. В его стихах критики находили тесную зависи-

мость от русской традиции позднего романтизма, в частности, от поэзии А. Фета и В. Случевского. Нетрудно увидеть и некоторую связь с Бальмонтом. С другой стороны, в первой книге (1922 г.) цикл «Без Христа», посвященный революции и гражданской войне, явно перекликается с «Двенадцатью» А. Блока. Пушкинские и лермонтовские тона легко улавливаются во многих лирических и эпических сочинениях Сумбатова, в частности, в написанных 4-х стопным ямбом с вольной рифмовкой неизданных «Отрывках из романа-хроники» (1927 г.), где ощущается и влияние «Возмездия» Блока. В архиве поэта хранятся также семь рукописных и машинописных тетрадей стихов, две рукописные тетради воспоминаний («Детство» и «Отрочество»). Среди стихов находятся многочисленные переводы, особенно с итальянского (Данте, Фосколо, Кардуччи) и с английского (Шелли), переложение в стихах «Слова о полку Игореве», и короткие поэмы на разные темы: на злобу дня, лирические, исторические, автобиографические.

Именно к последним принадлежит предлагаемая здесь короткая поэма «Москва», которую поэт сочинил в Риме в 1939 году.

МОСКВА

Москва! Москва моя! всегда ты предо мной —
С твоими древними дворцами, теремами,
С твоим Кремлем — короною резной
Сверкающим над пестрыми домами!

Дыхание давно промчавшихся веков
Хранят внутри в тиши кремлевские соборы,
Где с потемневших древних образов
Внимательно глядят святые взоры,

Снаружи — в синь небес стремятся купола,
И выше — выше всех — главой, Иван Великий
Из-под золотого тяжкого чела
Глядит вокруг — на город многоликий.

Он сразу видит все, — я видел по частям,
И все передо мной теперь — как раньше было:
Там улица моя, мой дом, мой храм, —
Все, что душе и дорого и мило.

Резной Василия Блаженного цветок —
Неповторимый и почти — нерукотворный,
Крутицкий терем — как цветной платок,
И теремной дворец многоузорный,

И яркое пятно Юсуповских палат,
Где память грозного царя живет поныне¹,
И древних храмов златоверхий ряд —
Бессчетные московские святыни!

В оградах башенных — покой монастырей,
У Иверских ворот — часовня голубая,
Лес колоколен — ряд богатырей,
И над крестами — птиц веселых стая.

И в Александровском саду — забавный грот
Под древнею стеной, веками освященной, —
Там, где над ней из-за зубцов встает
Потешного дворца фасад зеленый².

Приютом ставшие музеев, школ, больниц —
Дворцы бывлых вельмож — Орловых, Безбородко —
Обложки исторических страниц,
Блеснувших славой яркой и короткой.

И над зеленым берегом Москвы-реки, —
В Нескучном — круглая ампириная беседка,
И в тихих улицах — особняки, —
По возрасту — столетние нередко!

Графини Соллогуб старинный милый дом³ —
На Поварской, в конце, у Кудринской Садовой, —
Усадьбы ширь еще хранилась в нем
Средь тесноты архитектуры новой.

Гагариных прелестный особняк,
Запрятавшийся в тень Новинского бульвара —
Любитель мира и брезгливый враг
Теперешнего шума и угара!

В брезгливости своей и страх он затаил,
Что скоро и его поглотит город гулкий,
Как дом Леонтьевых он поглотил —
Чудесный дом в Гранатном переулке!⁴

¹ Юсуповские палаты, бывшие палаты боярина Волкова (дом XVII века у Красных ворот) стояли, по преданию на месте охотничьего домика царя Ивана Грозного. С 1727 г. они стали во владении кн. Юсуповых.

² В Потешном дворце во время первой мировой войны находился офицерский лазарет, где лечился сам Сумбатов после ранения.

³ Дом, где жила сама Сумбатов, впоследствии ЦДЛ. Он известен тем, что его изобразил Л. Толстой в «Войне и мире» как дом Ростовых, чем Сумбатов очень гордился.

⁴ Дом Леонтьевых, переживший 1812 год, и славный своими вековыми тополями, был разрушен уже в начале века для строительства на его месте огромного доходного дома. Дом Н. С. Гагарина на Новинском бульваре (был выстроен О. И. Бове в 1817 г.) был разрушен немецкой бомбой во время войны. Так князь Сумбатов оказался здесь пророком.

Румянцевский музей — вознесшийся дворцом,
И на Воздвиженке — Морозовых хоромы,
Игуменовский — в Замоскворечье — дом,
Пустой, немногим в городе знакомый...

Быть может, многое исчезло без следа
С тех давних пор, как я с Москвой расстался,
Но вид ее привычный навсегда
В моих глазах, в моей душе остался!

Ее уютные бульвары и сады,
Гулянья — «вербные», «грибные», где толпится
И стар и мал, и тихие пруды,
Где юность на коньках зимой резвится,

Ее Кузнецкий мост, ее Охотный ряд —
В неостывающем торгашеском угаре,
И Сухаревки многошумный ад,
И птичий рынок на Цветном бульваре,

Ее диаконов-любимцев голоса
И Синодальная соборная капелла,
Ее купцов-магнатов чудеса,
Ее гостеприимство без передела,

Ее «Рядов» простор, ее «Пассажей» сень,
Торговцев уличных смешное балагурство,
Разгульно-радостный Татьянин день,
У театральных касс веселое дежурство,

Ее прочувствованный блинный карнавал —
У «Яра» где-нибудь в веселом цыганском,
Ее большой консерваторский зал,
Колонный зал в Собрании дворянском,

Ее Художественный, Малый и Большой
Театры славные — жимиза муз и граций,
Ее трезвон веселый на святой,
Пасхальные огни иллюминаций,

Ее бесчисленных кружков шутивый рой,
Ее художников, певцов, поэтов касты,
То деловитость, то разгул лихой,
То идеалы, — вечные контрасты!

Что там и как? Какой теперь народ
Живет в моей Москве? Душе — не все равно ли?
Она теперь прошедшим лишь живет
И настоящего не ощущает боли.

Москва! Москва моя! придет-ли яркий миг,
 Когда смогу опять к тебе я возвратиться?
 Я в юности твою красу постиг,
 Я в старости хочу ей поклониться,

Попробовать найти кресты родных могил,
 Пройтись в последний раз по улицам любимым,
 Где я подростком, юношей ходил...
 Но это — стало сном неисполнимым.

О, только-б раз взглянуть на отчий дом!
 О, только-б пронестись над ним в полете птичьим!
 Сказать — прости! — и мирно под крестом
 Уснуть в монастыре Новодевичьем!..

Рим, 1939.

Примечания

- ¹ Ср.: Литературная газета. 21 марта 1990. С. 6 («Памяти М. Цветаевой»); Русское зарубежье. Трагедия, надежды, жизнь... Вып. 1. М., 1993. С. 162–163; Вернуться в Россию — стихами... 200 повтов эмиграции. М., 1995. С. 461–464; Мы жили тогда на планете другой, М., 1995. Т. 1. С. 295 и также Е. А. Евтушенко (сост.). Строфы века. Минск; Москва, 1995. С. 258 (стих. «Два сувенира»).
- ² Василий Сумбатов опубликовал свой первый сборник стихов, «Стихотворения», в 1922 г. в Мюнхене. Следующие книги его: «Стихотворения» (Милан, 1957) и «Проврачная тьма» (Ливорно, 1969). Кроме того, поэт печатал свои стихи в разных эмигрантских газетах и журналах: «Новое время», «Литературный современник», «Русская мысль», «Возрождение», «Современник», «Грани», «Жар-птица», в изданиях «Общекадетского объединения» и т. д. см. L. A. Foster. Bibliography of Russian émigré literature, 1918–1968. Boston, 1970. Vol. 2. P. 1045. Сумбатов участвовал в эмигрантских антологиях «Мува диаспоры» (Франкфурт, 1960) и «Содружество» (Вашингтон, 1966).
- ³ См. «Автобиографию» поэта в кн. «Содружество», с. 545–546.
- ⁴ Здесь и дальше сведения о жизни В. А. Сумбатова-Соколова ваяты из двух писем жены его, Елены Николаевны Веригиной-Сумбатовой, первого — к полковнику С. Н. Барсукову, председателю комитета русских офицеров в Нью-Йорке, второго — к писательнице М. Г. Турковой (Виви). Добавочная информация получена от Е. М. Сумбатовой-Реста, внучки поэта и хранительницы его архива.
- ⁵ В архиве поэта сохранились стихи, относящиеся к 1905 году.

Мегаломания московской архитектуры

(к постановке темы)

Н. Ю. Молок (Москва)

В своей статье «Петербург и Москва» (1845) В. Г. Белинский сравнил петербуржца, приехавшего в Москву, с Гулливером, оказавшимся в Лиллипутии, — до того миниатюрными были размеры московских домов, хоть и каменных. Действительно, рядом с грандиозными перспективами и пышными дворцами Петербурга, московская архитектура выглядит значительно скромнее и миниатюрнее. Раскинутость и растянутость Москвы Белинский объясняет «длинными-предлинными заборами»: «Огромных зданий в ней нет», — констатирует писатель.

Тем более неожиданным является тот факт, что самые грандиозные проекты в истории русской архитектуры предназначались все же не для Петербурга, а именно для Москвы. Конечно, и Петербург знал огромные сооружения, но Москва обладала особым «гением места», который нуждался, или требовал, мегаломании. Не случайно, что в отличие от Белинского, К. Батюшков в своих «Прогулках по Москве» (1811) назвал старую столицу «исполинским городом, построенным великанами; башня на башня, стена на стене, дворец возле дворца!» Не случайно также, что именно Москву можно было видеть из маниловского «огромнейшего дома с таким высоким бельведером». Страсть ко всему огромному вообще была одним из архетипов русского сознания и русской культуры и проявилась в самых разных формах, начиная с фольклорного образа богатыря Ильи Муромца. Москва как репрезентант русских традиций и русского фольклора должна была вобрать в себя и эту страсть к гигантским размерам. Особую роль играло и географическое местоположение Москвы — города, возвышающегося «на семи холмах». Наконец, строительство грандиозных зданий символически (и визуально) повышало государственный статус Москвы, тем самым возобновляя споры о русской столице.

В настоящей статье речь пойдет, в основном, о трех московских проектах — Кремлевском дворце В. И. Баженова, храме Христа Спасителя А. Л. Витберга и Дворце Советов, работу на которым вела целая бригада архитекторов во главе с Б. М. Иофаном. Они принадлежат к разным архитектурным и историческим эпохам, но многое их и объединяет. Все три были начаты строительством, но так и остались неосуществленными. Все три имели своей целью генеральную реконструкцию и переустройство всего города. История и топография одного проекта словно перетекает в историю и топографию другого — это как бы три этапа одной грандиозной стройки, переезжавшей с места на место и растянувшейся на два столетия.

1. Топография: гора и река

1 июня 1773 года на церемонии «положения первого камня» Кремлевского дворца архитектор Василий Иванович Баженов произнес речь,¹ в которой, в частности, были и такие слова: «В сей день полагается первый камень нового Ефесского храма, посвящаемого божией в России наместнице», которая «посреди множества порученных тебе от бога дел, и об украшении первопрестольного града забыть не восхотела» и которая «возобновляет Кремль и Москву». Строящийся дворец уподобляется одному из семи чудес света, храму Артемиды в Эфесе, и сам превращается в храм — храм Екатерины Великой. В тексте одной из надписей, сделанных по случаю церемонии, о дворце сказано «сие чудо-новое».

На двух перовых рисунках, изображающих подготовку к церемонии, внизу помещены стихи, подписанные инициалами «А. С.» (по-видимому, А. П. Сумароков). В них архитектурному событию придана характерная для того времени мифологическая трактовка. На одном:

Начат на месте сем Екатерины дом,
Который имя бысть на свете яко гром,
Когда он силою весь воздух пронзает,
Вселенна вся ее корону восклицает.

На другом:

Низвержена гора монаршескою волей,
И Кремль украсится своею новой долей;
Со славою придет Паллада к сим местам,
И будет обитать, ко славе Россов, там.

Екатерина, подобно громовержцу, срыла гору. Горой назван здесь кремлевский холм, который однако срыт не был, если не считать земляных работ, необходимых для закладки фундамента. Снесены (точнее, разобраны) были сами стены Кремля и некоторые старые кремлевские постройки, в частности, Тайницкая башня (восстановленная в 1776 году, когда работы по строительству дворца были прекращены).

Вместе с тем, слово «гора» имело, очевидно, и другой смысл: сам Кремль возвышается над Москвой, как гора. (Позже, эта аналогия возникнет и у Кюстина, который сравнит Кремль с «обнесенной оградой горой» и назовет его «Монбланом среди крепостей»)². Новый дворец, который должен был заполнить едва ли не всю площадь Кремля, а в некоторых местах даже выходить за пределы кремлевских стен, как бы замещал старый Кремль и брал на себя функцию горы. О грандиозных, гороподобных размерах предполагаемого сооружения, говорит хотя бы его главный фасад, выходящий к Москве-реке, — Баженов намеревался растянуть его на 300 саженей (более 600 метров). Дворец-гора, видимая отовсюду (по словам

самого архитектора: «Хочу, чтобы мой дворец был всей России виден»), воспринимается как часть небесного ландшафта. Надпись на одном из щитов, установленных к церемонии закладки дворца, гласит: «Народы на небо радостно вопиют...».

Тема горы присутствует и в другом грандиозном московском проекте, чья история также начинается с Кремля.

В декабре 1812 года Александр I издал манифест о строительстве в Москве храма в память о войне. В Москве «это известие... всех приводило в восторг, потому что говорили о таком великолепном и обширном храме, каковых не было, нет и не будет»¹. Вскоре был объявлен конкурс, победителем которого стал исторический живописец, выученик петербургской Академии художеств Александр Лаврентьевич Витберг. В следующем году он отправился в Москву и приступил к составлению проекта. Предлагая проект храма Христа Спасителя, Витберг мечтал, «чтобы он колоссальностью соответствовал величию России», которая прежде не имела равного себе монумента: «Россия, мощное, обширное государство, столь сильно явившееся в мире, не имеет ни одного памятника, который был бы соответствен ее высоте. Я желал, чтоб этот памятник был таков...»².

Если в случае с баженовским дворцом выбор Кремля был сделан самим архитектором и сразу одобрен Екатериной, то выбор места для храма Христа Спасителя происходил гораздо труднее.

Приехав в Москву, Витберг поселился в доме литератора Д. П. Рунича, в то время московского почт-директора, с которым часто ходил по Москве в поисках места для храма. Забрали как-то в Кремль. Позже Витберг вспоминал: «Рожденный в Петербурге на плоском месте, взошедши в Кремль, я был поражен красотой его положения, величием вида, раскрывающего полгорода... Место Кремля мне нравилось и рекою и гористым положением, где можно устроить три храма по косогору». Гора и река предопределили выбор Витберга, решившего строить храм в Кремле. Однако императору это место не понравилось, ибо «неприлично разрушать древний Кремль, и само здание будет неуместно, смешиваясь с византийскими зданиями Кремля»³. Александр, не желая разрушать кремлевские строения в городе, и без того разрушенном пожаром, указал другое место — Швиюю горку на Яузе, которая также отвечала двум главным требованиям архитектора: «...горка на Яузе место весьма удобное для храма, которое имеет и косогор и реку». В 1816 году Витберг осмотрел Швиюю горку и увидел, что здесь нет «достаточного пространства для нужной площади храма». Вслед за тем Аракчеев предложил строить храм у пороховых складов близ Симоннова монастыря, но и от этого места Витберг отказался, предпочтя ему Воробьевы горы.

Свой выбор Витберг обосновал следующим образом. Храм нельзя строить в центре Москвы: «Ибо нельзя обнимать красоту здания, когда нельзя

его видеть свободным на довольно большое пространство, которое в городе иметь трудно. Здесь превосходное удобство делает Девичье поле, позволяющее видеть здание в его геометриальном виде... Я смотрел с этого места на Москву; сколь город не обширен и не велик, но он кажется ничтожным с места храма; величина города, поглощенная отдалением, смиряется перед храмом...». При этом отдаленность храма от города архитектора не смущает: собор св. Петра в Риме также находится «за стеною города» и собор св. Павла в Лондоне «далек от центра города». Больше того, сооруженный на Воробьевых горах храм господствует над городом, говоря словами самого архитектора, «Москва лежит как бы у ног храма Спасителя». Были и другие причины. Воробьевы горы расположены между Смоленской дорогой (по которой Наполеон вошел в Москву) и Калужской дорогой (по которой вышел). Кроме того, глины и песка здесь в избытке, а строительные материалы можно доставлять по реке. Александр согласился с окончательным предложением Витберга, назвав Воробьевы горы «короною Москвы»⁴.

В Москве же к выбору места для храма отнеслись более осторожно. Недоумение москвичей передает фрагмент из «Рассказов бабушки»: «„Как на Воробьевых горах? да там сыпучий песок“. — „Ничего, отвечают, можно везде строить, лишь бы хорош был бут; ежели целый город, как Петербург, выстроен на болоте и на сваях, отчего на песчаном месте не построить храм?“ — „Да кто же станет за город ездить, когда в осеннее и весеннее время через Девичье поле ни пройти, ни проехать нельзя?“ — „Нужды нет, храм велено там строить, потому что там в 1812 году стоял последний неприятельский пикет“.

И вместо всеобщего восторга, стали говорить шепотом, что храму не бывать на Воробьевых горах»⁵.

Однако выбор Витберга обуславливался не столько удобством, или неудобством, данного места для строительства, сколько наличием двух совершенно определенных топографических знаков — горы и реки. В противовес баженовскому дворцу, витберговский храм не только символизировал гору, но и был связан с ней непосредственно — он должен был почти буквально вырастать из горы, поднимаясь от ее подошвы на 110 саженей (около 235 м). Как известно, Витберг представлял свой храм как триединую конструкцию — высеченный в скале подземный храм тела (посвященный памяти павших в войне), наземный храм души и венчающий храм духа. Эта конструкция соотносима с членением мировой горы, на вершине которой живут боги, под которой обитают злые духи, а посередине (на земле) — род человеческий⁶. Витберговский храм-гора становится центром мира, а Москва-река, омывающая Воробьевы горы, оказывается в таком случае элементом сакральной топографии⁷.

Началось строительство, размах которого соответствовал грандиозности самого архитектурного замысла. Свои впечатления о стройке сообщает

К. Булгаков в письме 1822 года: «...посмотря налево, на Воробьевы горы вижу какие-то белые зверечки движущиеся, гуси не гуси, не бараны, что такое? Это 3000 работников, копающие фундамент храма во имя Христа Спасителя»⁹. Строительство храма отнимало огромные средства, которые шли не только на покупку нескольких тысяч крестьян, но и, в частности, на рытье канала для перевозки строительных материалов. «По-моему тем-то и лучше, чем дороже; чем труднее, тем более для памятника России», — говорил Витберг. Исследователь творчества архитектора, С. Михайловский приводит, например, такой случай. Без разрешения Витберга были выровнены дороги к месту закладки храма, устроены лестницы и сооружен деревянный мост через Москву-реку. Витберг же распорядился «привести все в прежний вид, насыпать, где срыли, и срыть, где насыпано»¹⁰.

После воцарения Николая I строительство храма было приостановлено, а вскоре и вовсе прекращено. Витберга обвинили в расхищении средств и отправили на поселение в Вятку. Но сама идея храма Христа Спасителя вскоре возродилась. Уже в 1832 году К. Тон исполнил новый проект храма в «русско-византийском» стиле, а местом строительства была выбрана (по желанию Николая I) набережная Москвы-реки близ Кремля, симметрично собору Василия Блаженного.

В 1931 году, спустя почти столетие после закладки нового, тоновского храма, был объявлен конкурс на проект Дворца Советов СССР в Москве. На этом предварительном, как оказалось, этапе богатой всевозможными перипетиями истории Дворца Советов¹¹ никаких конкретных требований к архитектуре будущего сооружения предъявлено еще не было. Отмечалось лишь, что Дворец должен соответствовать характеру эпохи и своему назначению и должен стать новым памятником столицы. Среди 272 поданных проектов встречались пирамиды, полусферы, конусы, крепости и даже здания, очертания плана которого напоминали контуры территории СССР. В следующем году Совет строительства Дворца Советов издал специальное постановление (от 28 февраля 1932 года), в котором появились и некоторые уточнения архитектурной концепции постройки, в частности: «Преобладающую во многих проектах приземистость зданий необходимо преодолеть смелой высотной композицией сооружения»¹². Мегаломания становилась непременным условием советской архитектуры. В произнесенной в том же 1932 году «Речи о пролетарской архитектуре», А. Луначарский прямо заявлял: «Прежде всего самая громадность размера — это пролетарский стиль»¹³.

Требование вертикализма предопределило и характер окончательного проекта Дворца, созданного уже не на конкурсной основе, а по прямому заказу тремя архитекторами — Б. Иофаном, В. Цуко и В. Гельфрейхом. Дворец Советов должен был стать самым высоким зданием в мире — его высота превышала 400 метров. Венчающая здание статуя Ленина, по словам

первого «биографа» Дворца, Н. Атарова, «около восьмидесяти дней в году... будет закрыта облаками». Грандиозным размерам Дворца отвечает монументальность каждой его составляющей: статуя Ленина «в три раза выше и в два с половиной раза тяжелее прославленной статуи Свободы»; парадная лестница «только чуть уже площади Свердлова: ее ширина примерно 115 метров»; Большой зал вмещает в себя 21 тысячу человек «Два университета — Московский и Ленинградский — смогли бы организовать здесь встречу»; 80-километровая канализационная сеть, двенадцать пылесосных станций, 700 полотерных машин и т. д., и т. п. Наконец, каждый день здесь «будет накапливаться до семи тонн мусора»¹.

Место для нового Дворца было найдено не сразу. Первоначально его планировалось возвести на участке между Охотным рядом, Тверской улицей, Георгиевском переулком и Большой Дмитровкой. Однако позже, в июле 1931 года, выбор пал на то место, где стоял храм Христа Спасителя, вскоре «обрушенный путем взрыва», как говорили в те годы. Новое место было ближе к реке, которая вновь, как и в проектах Баженова и Витберга, становилась неотъемлемой частью ансамбля. Правда, здесь не было горы, но ее отсутствие компенсировалось масштабами самого Дворца.

Строительство Дворца началось в 1937 году, но через четыре года было прервано войной. Уже смонтированные части металлического каркаса в 1942 году были разобраны и использованы для строительства мостов. Позже в котловане разместился плавательный бассейн (открыт в 1961 году).

Несмотря на то, что дворца не существовало, все свидетельствовало о его символическом бытии. Дворец вошел в разряд тех полуполюгендарных сооружений, которых могло не быть вовсе, но которые накладывали свой отпечаток не только на развитие архитектуры, но и на течение самой жизни. «Нет более популярного в нашей стране сооружения, чем Дворец Советов», — писал Н. Атаров. Убежденность в том, что Дворец существует, была столь велика, что расположенную рядом станцию метро назвали «Дворец Светов» (ныне — «Кропоткинская»). На парадах физкультурников из фигур гимнастов составлялись пирамиды в форме Дворца Советов. Несуществующему Дворцу был подчинен и разработанный в 1935 году план новой Москвы, также полностью не осуществленный. К Дворцу сходились новые магистрали, аллеи и проспекты. Наконец, семь высотных зданий обращены также в сторону несуществующего Дворца.

Своеобразным постскриптумом к истории Дворца стал конкурс, объявленный в 1957 году на строительство Дворца Советов на Ленинских (Воробьевых) горах — на витберговском месте. В 1961 году в Кремле было возведено здание Дворца съездов, спроектированное М. Посохиным. Идея, пусть и видоизмененная, вернулась в то место, откуда и начиналась Баженовым почти двести лет назад.

Тема горы присутствует в вышеназванных проектах неслучайно. Мегаломания связана с горой и рекой исторически. Витрувий рассказывает легенду о зодчем Динократе, предложившем Александру Македонскому высечь в Афонской горе гигантскую фигуру, которая в левой руке держит просторный город, а в правой — чашу, куда стекают горные воды⁶. Гигантское сооружение, уподобляясь горе, перенимает и ее символику. По замечанию В. Н. Топорова, гора, подобно мировому дереву, отражает основные параметры космического устройства, она находится в центре мира, на его оси: «Пирамида, зиккурат, пагода, храм, ступа, чум и арка могут рассматриваться как архитектурный образ горы, ее аналог»⁷. Здание-гора становится символом трансцендентного, космического порядка.

Горopodobное здание принадлежит небесному ландшафту (мифологема гора-небо). В этом смысле, особое значение приобретает категория высоты, которая традиционно связана в архитектуре с образом Вавилонской башни, чья спираль — это дорога (лестница), ведущая на небо. Образ Вавилонской башни, в свою очередь, запечатлен в теме колокольни, упирающейся в небо⁸. Видная отовсюду, колокольня, как и любое высокое здание, служит своеобразным маяком, но одновременно — и башней для обозрения окрестностей. Эта двойная функция высоких зданий предполагает и двойное положение зрителя — внизу и наверху.

При взгляде снизу вид на здание-маяк открывается с самых дальних точек. Баженовский дворец должен быть «всей России виден». Благодаря открытому Девичьему полю, витберговский храм виден издали в своем «геометральном виде». В мечтах Н. Атарова, венчающая Дворец Советов статуя Ленина «будет служить высотным стержнем Москвы» — подсвеченная по ночам, она будет видна за много километров от Москвы, как «грандиозный маяк, обозначающий место социалистической столицы мира». Вместе с тем, при взгляде снизу, но с близкого расстояния, зритель практически не видит границ здания. Говоря словами Гоголя: «Строение должно неизмеримо возвышаться почти над головою зрителя; чтобы он стал, пораженный внезапным удивлением, едва будучи в состоянии окинуть глазами его вершину...»⁹. Архитектура становится, скорее, явлением природы: смотреть на грандиозное сооружение — все равно, что смотреть на бескрайнее небо.

Вступив на вершину здания-маяка, зритель сам как бы попадает на небо. Н. Атаров воображает будущего посетителя Дворца Советов, который, поднявшись на верхнюю террасу Дворца, окажется на «той высоте, где ходят облака, на той высоте, где в знойный июльский полдень заряжаются молнии и откуда зимой идет снег». Взгляд сверху, с этой божественной высоты, является привилегированной точкой зрения. Окрестности видятся отсюда иначе, чем с уровня земли. Витбергу, поднявшемуся на Воробьевы горы, Москва, «сколь город не обширен и не велик», показалась

«ничтожной с места храма». Лишь с высоты Дворца Советов можно будет обозреть «замечательное творение советского народа»²⁰.

Когда зритель оказывается наверху высокого здания, он обозревает окрестности с высоты птичьего полета. Взгляд с птичьего полета — богатая литературная и художественная техника, расцвет которой приходится на первую половину XIX века (классический пример — глава «Париж с птичьего полета» в романе Гюго «Собор Парижской Богоматери») ²¹. При взгляде с высоты птичьего полета зрителю открывается панорама города, который превращается в план (карту), а вид карты внизу еще больше усиливает ощущение удаленности и величия. Город буквально расстилается перед зрителем. Но взгляд с птичьего полета это еще и исторический взгляд — взгляд с высоты современности вглубь истории. Панорама города становится, тем самым, исторической панорамой. М. Ямпольский назвал это «соскальзыванием топографии в историю»²².

2. История: новая Москва

Баженовский дворец строился на месте разобранных старых кремлевских строений; витберговский храм сооружался в городе, незадолго до того сгоревшем в пожаре; Дворец Советов возводился на обломках храма Христа Спасителя. Гигантские здания словно вырастали из руин.

Соотношение гигантских зданий и руин можно рассматривать как антитезу. Если руины свидетельствуют о тщетности человеческих усилий перед силами природы, то дома-гиганты, напротив, показывают победу человеческого духа над природой. Впечатление, производимое на зрителя грандиозными постройками, описано А.-К. Катремером де Канси: зритель гордится, что подобные сооружения созданы его руками, он чувствует свою силу и власть над природой²³. Радость мегаломании вытесняет меланхолию руин. Грандиозные сооружения обращены к вечности, они возводятся на века и просто не могут превратиться в руины²⁴.

Проектирование огромных зданий на месте руин оказывается еще и градостроительной проблемой: баженовский дворец, витберговский храм и Дворец Советов имели в виду переустройство и переориентацию города, в центре которого, как колокольня или маяк, «видный ото всюду», возвышался дворец или храм. Мегаломания предполагала генеральную реконструкцию города. Старая Москва физически исчезала и заменялась новой Москвой. «Празднует Восточная Церковь обновление Царя-Града... В сей день обновляется Москва», — говорил Баженов в «Слове на заложение Кремлевского дворца». «Обновить вид сего древностью обветшалою и нестройного града», — продолжал он в своем «Кратком рассуждении о Кремлевском строении»²⁵. Баженову вторит Н. Атаров: «Исторически сложившийся город Москва — несовершенен, его нужно перестроить, исправить, привести

в соответствие с социалистическим стилем жизни... Тот, кто приедет на торжественное открытие Дворца Советов, увидит новый город — Большую Москву...».

Новая Москва противопоставляется Москве старой. Но под стариной понимаются не только московские древности, но и древность вообще. В своем «Слове» Баженов сравнивает эпоху Екатерины с эпохой Ивана Грозного — Екатерина превзошла Ивана своими военными победами (дворец закладывался в годы русско-турецкой войны), «а ныне и украшением Москвы его превзойти устремляется». Но тут же архитектор называет Кремлевский дворец «новым Ефесским храмом». В «Кратком рассуждении о Кремлевском строении» Баженов почти забывает о Москве, предпочитая сравнивать дворец с древними и иностранными постройками: «... исчезнет тогда <когда дворец будет построен.— Н. М.> слава древних семи чудес, народы европейские, узрев восставший из недр земных новый Кремль, объята будут удивлением величавости и огромности оною, и не увидят уже красы своих собственных великолепностей». Витберг мечтал превзойти римские постройки: «Я понимал, что этот храм должен быть величественен и колоссален, перевесить наконец славу храма Петра в Риме». В глазах Н. Атарова древними оказываются уже не только чудеса света или египетские пирамиды, но и Эйфелева башня, и даже американские небоскребы.

Многим современникам грандиозные московские сооружения также казались новыми чудесами света. Кембриджский профессор Э. Кларк, побывавший в Москве в 1800 году и видевший исполненную Баженовым модель дворца, написал в своем отчете о путешествии (опубликованном в 1817 году): «Если бы эти постройки были осуществлены, это было бы одно из чудес света... он <дворец.— Н. М.> превзошел бы своей грандиозностью храм Соломона, пропилен Амазиса, виллу Адриана и форум Траяна»²⁶. Л. Фейхтвангер прямо называл Дворец Советов Вавилонской башней.

Ассоциация с чудесами света, с древностью в широком смысле возникает здесь благодаря мегаломании архитектурных проектов. Еще со времен «спора о древних и новых», начавшегося в XVII веке, но сохранявшего свою актуальность (по крайней мере в архитектурной среде) вплоть до начала XIX столетия, мегаломания стала непременным атрибутом древности. Архитекторы воспринимали древность как эпоху гигантов и гигантской архитектуры, рядом с которой современные постройки казались им ничтожно малыми²⁷. Мегаломания собственных проектов стала для архитекторов единственным способом если не превзойти древних, то сравняться с ними.

Достойная древних новая Москва превосходит не только старую Москву, не только другие европейские столицы, но и Петербург. Можно сказать, что архитекторами двигало желание придать Москве столичный вид, возвеличить Москву до Петербурга. Актуализируя споры о русской столице, мегаломания приобретала националистический характер — она станови-

лась способом репрезентации «русской идеи». Референция «Древний Рим» легко превращалась в «третий Рим».

Этот сдвиг от исторического к национальному особенно ярко проявился позже, в эпоху, когда споры о русской столице все чаще решались в пользу Москвы²⁰ и когда в постройках К. Тона (Большом Кремлевском дворце и храме Христа Спасителя) увидели реализацию проектов Баженова и Витберга²¹. Но национальная тема заложена и в самих проектах и в их описаниях, данных Баженовым (дворец должен быть «всей России виден») и Витбергом (храм должен «соответствовать величию России»). Примечательно, однако, что, стремясь показать величие Москвы, оба архитектора не отказывались и от опыта Петербурга.

Витберговский храм казался современникам «чужой» петербургской вставкой в московский текст. И выбор нетвердой почвы (сыпучие пески Воробьевых гор), и сама архитектура будущего храма, по мнению москвичей, больше подходила для Петербурга, нежели для Москвы: «Вообще надобно сказать правду, что было очень немного людей, которые одобряли выбор места для храма, а люди знающие, видевшие план и фасад храма, находили его прекрасным, как архитектурный памятник, который был бы хорош в Петербурге, но который не годился для Москвы, потому что мало соответствовал нашим древним храмам Кремля»²².

Баженов, обыграв соседство дворца с рекой, создал в Кремле своеобразную петербургскую ситуацию. Об этом он прямо говорил в своем «Слове», обращаясь к Москве-реке: «Да украсятся твои берега, яко берега потока, претворенного из блата в чистейшие невские струи...».

Антитеза Петербург — Москва приобрела в проекте Баженова и архитектурно-композиционное оформление. Если одной своей стороной главный корпус обращен к Москве-реке, то другая его сторона образует циркумференцию, обнимающую старые кремлевские площади и соборы. Из этой циркумференции исходят три дороги, центральная из которых — Тверская — ведет затем в Петербург. Однако согласно правилам архитектурной композиции, дороги не столько выходят из циркумференции, сколько вливаются в нее. Тем самым, Петербург вливается во дворец (читай — в Москву), который своим главным фасадом обращен к Замоскворечью и, соответственно, ко всей России. Баженовский дворец, решавший спор двух столиц в пользу Москвы, — это, должно быть, самая длинная и грандиозная метафора этого спора в истории русской архитектуры.

3. Архитектура: неосуществимость

Архитектурный спор о русской столице вели и петербургские зодчие. Они также создавали грандиозные проекты. Достаточно вспомнить дворец в Пелле, сооруженный И. Старовым по заказу Екатерины II и разобранный по указу Павла I: расстояние между павильонами дворца составляло около

600 метров. К. Росси думал превзойти памятники Рима; соединяя Дворцовую и Сенатскую площади, он мечтал о самой большой в мире площади. Однако петербургская мегаломания не похожа на московскую.

Эти различия во многом предопределены топографией двух городов: плоского, воздвигнутого «на болоте» Петербурга и раскинувшейся «на семи холмах» Москвы.

В построенном «с умыслом» Петербурге архитектура оказывается чисто декоративным элементом. Подобно театральным декорациям, петербургские здания сооружены как будто на время. Пространственная структура города такова, что здание как собственно архитектурное тело либо вообще отсутствует, либо играет второстепенную роль. Петербургские архитекторы мыслили ансамблями, буквально нанизывая их один на другой. Соответственно, петербургская мегаломания носит линейный характер — грандиозные перспективы строго чередуются с не менее грандиозными вертикалями шпильей”.

Москва построена по-другому. Это естественный, живописный город со ступенчатым силуэтом. Здание в Москве явно главенствует в пространстве. Московская архитектура не театральная, не временная, а ориентированная на вечность. Москва — это священный город, русский Иерусалим, пуп земли, город-гора. Московская мегаломания не подражала петербургской мегаломании, но использовала свои собственные художественные средства и методы. Московская мегаломания — это разрастание и вширь, и вверх, это мегаломания объемов, а не линий. «Как раскинулась, как расширилась старая Москва! ... Как сдвинулся, как вытянулся в струнку щеголь Петербурга!», — восклицал Гоголь в «Петербургских записках 1836 года».

Но главное отличие московской и петербургской мегаломании в том, что если петербургские проекты как правило осуществлялись, то ни один из грандиозных замыслов московских архитекторов реализован не был. Все они остались на бумаге. Баженовский дворец известен нам по планам и чертежам, а также по огромной модели, для постройки которой были использованы части разобранного деревянного Коломенского дворца, сооруженного еще при царе Алексее Михайловиче. Витберговский храм дошел до нас в рисунках и гравюрах, а также в описаниях самого архитектора: Витберг рассказывал проект, превращая храм в некоего литературного персонажа”. От Дворца Советов сохранились чертежи, модель, документы и литературные описания.

Формально, строительство баженовского дворца, витберговского храма и Дворца Советов было приостановлено по двум причинам — техническим и политическим. Однако еще до начала строительства многие вообще сомневались в осуществимости проектов. «Храму не бывать», — говорили москвичи, знакомые с витберговским проектом. У. Дюранти, увидев макет Дворца Советов, «усомнился на минуту: возможно ли нечто подобное”.

Неосуществимость присуща мегаломании *par excellence*. Объясняется она тем, что истоки мегаломании лежат не только в области истории и топо-

графии, но и в области фантазии и воображения. Гигантское здание не может быть построено как в силу технических причин, так и потому, что оно вообще не предназначено для строительства. В рамках архитектурной профессии мегаломания является чисто теоретической дисциплиной. Проект гигантского здания — это скорее учебный эскиз, студия, а не проект в строгом смысле слова.

Далекая от архитектурной практики, мегаломания перешла в область литературы, эстетики, философии, а позже и идеологии. Она могла рассматриваться как способ возвышения предмета или как одна из причин возвышенного (Э. Берк). Подобно возвышенному, мегаломания вызывала страх, внушала ужас (тот же Берк, «готические» романы). Гигантские архитектурные сооружения грезились во сне или являлись в наркотических галлюцинациях (Т. Де Квинси). Здесь, в пространстве сновидения неосуществимые проекты казались органичными.

Гигантское здание как продукт воображения может существовать лишь в воображаемом пространстве. Или — в умшленном городе, Петербурге. Но не в естественной Москве. Парадокс московской мегаломании в том, что теоретические проекты были приняты к реализации и начаты строительством.

Вместе с тем, как и само воображение, мегаломания наделена силой реальности и способностью явиться во плоти. Чтобы воплотить замысел, не обязательно осуществлять постройку, достаточно составить ее проект. Баженовский дворец, витберговский храм и Дворец Советов являются примерами эпической архитектуры, реальность которой подтверждается рисунком, макетом или рассказом. Эти постройки, так и оставшиеся неосуществленными на практике, тем не менее, незримо присутствуют в Москве.

Примечания

Полный текст баженовского «Слова на заложение Кремлевского дворца» приведен в кн. В. Снегирев. Архитектор В. И. Баженов. М., 1937. С. 183–185. В этой же книге, а также в монографии Михайлова (А. И. Михайлов. Баженов М., 1951) приведены и тексты надписей, которые украшали различные временные сооружения, подготовленные к торжественной церемонии.

² А. де Кюстин. Россия в 1839 году. Под общей ред. В. Мильчиной. М., 1996. Т. 2. С. 151, 71.

³ Рассказы бабушки. Из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. Изд. подгот. Т. И. Орнатская. Л., 1989. С. 204.

⁴ Теория Витберга и его мемуары опубликованы уже после смерти архитектора. В «Русской старине» в 1872 году (том 5, №1, 2, 4) были напечатаны «Записки академика А. Л. Витберга», а спустя четыре года (том 17, №9) и «Автобиография А. Л. Витберга».

⁵ Отказ Александра I разрушить Кремль симптоматичен для своего времени, когда, по замечанию Е. И. Кириченко, древние сооружения приобрели статус исторических релик-

вий, «которые надлежит сохранять в неприкосновенности», и когда в архитектурный дискурс вошло требование стилистического соответствия новых заданий исторической застройке (Е. И. Кириченко. Архитектурные теории XIX века в России. М., 1986. С. 109).

- ⁶ Воробьевы горы вообще являются особым местом в истории московской архитектуры. Еще при Василии III здесь был построен деревянный дворец на белокаменном фундаменте. Петр I разбил за дворцом береговую рощу. При Екатерине II на фундаментах обветшавшего дворца был поставлен деревянный дворец, перенесенный с Пречистенки. К 1817 году, когда началось строительство витбергского храма, все прежние постройки разрушились и холм порос кустарником. На протяжении XIX века здесь, в казармах для крестьян, работавших на витбергской стройке, размещалась пересыльная тюрьма. В 20-е годы на этом месте И. Леонидов мечтал построить Институт Ленина. Наконец, в 40-е годы здесь было возведено здание Московского университета. Такова архитектурная история Воробьевых гор, которая может быть дополнена и другими любопытными фактами, такими, как знаменитая клятва Герцена и Огарева.

- ⁷ Рассказы бабушки... С. 204.

- ⁸ См.: В. Н. Топоров. Гора // Мифы народов мира. Второе изд. Т. 1. М., 1987. С. 311.

- ⁹ См.: В. Н. Топоров. Река // Мифы народов мира. Второе изд. Т. 2. М., 1988. С. 374–376.

- ¹⁰ Цит. по: S. Michailovskij. Legenden Alexander Lavrentievij Witberg // Alexander Witberg (1787–1855). En arkitekturhistorisk installation (Catalogue). Stockholm, 1994 Я пользовался русским вариантом статьи: С. Михайловский. Судьба архитектора А. А. Витберга и его проект храма Христа Спасителя (рукопись).

- ¹¹ С. Михайловский справедливо видит определенную параллель между работами Витберга по строительству храма и мечтами Пиранези, каковыми они описаны в «Русских ночах» В. Ф. Одоевского («Ночь третья»). Пиранези, представлявший Одоевским в образе полубезумного старика, мучительно переживает, что в мире больше не осталось людей, готовых пожертвовать деньгами ради создания величественных монументов, равных древним. Отчаявшемуся архитектору снятся призраки-гиганты его собственных проектов, дворцы дают его своей громадой, своды обхватывают его в свои объятия, башни гонятся за ним семипояльными шагами. «Иногда они включают меня в мои собственные темницы <то есть „Тюрьмы“ — Н. М.>, опускают в бездонные колодцы, куют меня в собственные мои цепи, дождят на меня холодную плесенью с полуразрушенных сводов...». Мечтал соединить сводом Эфию с Везувием и тем самым образовать триумфальную арку на въезде в парк проектируемого им замка, Пиранези просит у герцога повести «сущую безделанду» — десять миллионов червонцев. Получив лишь один червонец, он отвечает: «...я приложу эти деньги к той сумме, которую собираю для покупки Монблана, чтобы срыть его до основания; иначе он будет отнимать вид у моего увеселительного замка». Кажется, что этот трагикомичный образ мегаломана Пиранези почти буквально списан Одоевским с Витберга. Во всяком случае, то, что грезилось Пиранези в «Русских ночах», Витберг хотел реализовать на практике. Примечательно, в этом смысле, включение Одоевского, что для осуществления архитектурных фантазий Пиранези нужны «миллионы людей, миллионы червонцев и столетия».

- ¹² История строительства Дворца посвящен целый ряд исследований, см., в частности: К. Н. Тер-Акопян. Проектирование и строительство Дворца Советов СССР в Москве, 1931–1933 гг. Исторический очерк // Наум Габо и конкурс на Дворец Советов, Москва, 1931–1933. Каталог выставки. Berlin, 1993. С. 289–296.

- ¹³ Постановление... об организации работ по окончательному составлению проекта Дворца Советов СССР в Москве // Советская архитектура. 1932. № 2–3. С. 116 (этот номер журнала целиком посвящен итогам конкурса на Дворец Советов).

- ¹⁴ А. В. Луначарский. Речь о пролетарской архитектуре. [1932] // Архитектура СССР. 1934. № 8. С. 6. Мегаломания была «стилем» не только сталинской, но и шире — тоталитарной архитектуры. Берлинские проекты А. Шпеера, созданные под личным наблюдением Гитлера, также отличались грандиозными масштабами: площадь у Южного вокзала, размеры которой превосходили километр в длину и 300 метров в ширину; самая большая в мире триумфальная арка 110-метровой высоты; Большой вал Народного дома, рассчитанный на 150 тысяч человек, с самым большим в мире куполом — 290 метров в диаметре.
- ¹⁵ Н. Атаров. Дворец Советов. М., 1940. С. 17, 19, 110, 143. Эта книга представляет собой нечто большее, чем литературное описание будущего дворца, параллельное собственному архитектурному проекту. Написанная в жанре политического манифеста: она носит исключительно конъюнктурный характер.
- ¹⁶ В этой легенде наличествуют несколько тем. Она является поучительным примером отношений архитектора и заказчика в античности — именно этим она привлекала многих ренессансных мастеров. Некоторые теоретики архитектуры, в частности, Франческо ди Джорджо Мартини, увидели в проекте Динократа подтверждение собственных теорий о применении в архитектуре пропорций человеческого тела. Рассказ Витрувия затрагивал и проблему утилитарности и практичности. Наконец, город Динократа был идеалом монументальной архитектуры. Эта последняя тема, непосредственно связанная с мегаломанией, хотя и прочитывается в тексте самого Витрувия, была в полной мере развита лишь в XVIII веке. О толковании легенды о Динократе в эпохи Возрождения и вплоть до XX века см.: W. Oechalin. Dinocrates and the Myth of the Megalomaniacal Institution of Architecture // *Daidalos*. 1982. № 4. P. 7—26.
- ¹⁷ В. Н. Топоров. Гора. С. 314. Этот ряд архитектурных аналогов горе можно дополнить небоскребами. Вот как некий путешественник описывает, например, небоскребы Манхэттена: «Когда чужеземец впервые приближается к гавани Нью-Йорка, неожиданное поражающее зрелище, никогда и нигде им не виданное, открывается перед его глазами: фантастический, далеко растянувшийся, многобашенный гигантский город, горный хребт мощных сооружений, как будто вонзающихся в небо свон остроконечные вершины...» (цит по: Д. Аркин. Небоскреб // Д. Аркин. Образы архитектуры. М., 1941. С. 316).
- ¹⁸ О категории высоты в архитектуре колокольни см.: О. А. Медведкова. Колокольня // *Revue des études slaves*. 1994. Т. LXVI. № 2. P. 285—295.
- ¹⁹ Н. В. Гоголь. Об архитектуре нынешнего времени // Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. Том 8. М., 1952. С. 62.
- ²⁰ Советская архитектура вообще предполагает взгляд скорее с высоты, нежели с уровня земли. Как бы отвечая на вопрос, кто зритель советской архитектуры, В. Паперный пишет: «Есть целая группа планировочных решений, которых никогда ни один реальный человек не увидит. Таков план театра Красной Армии, павильон метро „Арбатская“, расходящийся двумя лучами проспект Дворца Советов (неосуществленный), где между совершенно симметричными домами расстояние около километра — этой симметрии нельзя увидеть, находясь на земле. Все эти решения можно видеть или на макетах <...> или надо предполагать, что их реально будет видеть статуя, увенчивающая Дворец Советов...». Другими зрителями советской архитектуры могли быть и мужские Рабочей и Колхозница: «Это на их масштаб рассчитаны прогулки по курдону, соединяющему Университет с Москва-рекой (расстояние двух автобусных остановок), прогулки по территории ВСХВ, потребовавшие для реальных людей троллейбусного маршрута и автопоезда, это для них сделаны гигантские двери и нечеловеческие балконы» (В. Паперный. Культура «Два». Алл Арбог, 1985. С. 230—231; второе изд. — М., 1996). Не только

адания, но и сами зрители должны быть подобны горам. Любопытно в этом смысле, что когда Гулливер попал в Лиллипутию, местные жители дали ему имя Куинбус Флестрини, то есть Человек-гора.

²¹ См. об этом: М. Ямпольской. Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996. С. 101–109. Автор ссылается на исследование П Ситрона, который насчитал 75 литературных описаний Парижа с высоты птичьего полета, датирующихся периодом с 1830 по 1861 годы.

²² Там же, с. 103.

²³ A. Q. Quatremère de Quincy. Encyclopédie méthodique. Architecture. T. II. Paris, 1801–1820. P. 483–484 (статья «Grand, Grandeur»).

²⁴ «Многие столетия простоят на земле Дворец Советов... На карте мира исчезнут градоуды государств. Изменится самый пейзаж планеты... Люди будут рождаться — поколение за поколением, — жить счастливой жизнью, стареть понемногу, но знакомый нам по милым книжкам детских лет Дворец Советов будет стоять точно такой же, каким и мы с вами увидим его в ближайшие годы. Столетия не оставят на нем своих следов, мы выстроим его таким, чтобы стоял он не старая, вечно» (Н. Атаров. Указ. соч. С. 14–15).

²⁵ Работы Баженова по «восстановлению» Москвы должны были восприниматься москвичами как масонская работа. Связи Баженова с масонством и Новиковым, в частности, общеизвестны. Однако в проекте Кремлевского дворца прямых масонских указаний нет, дворец нельзя сравнивать с масонским храмом. Храм Витберга, напротив, мыслится именно как масонский и создавался в контексте масонских идей. Сам Витберг входил в ложу «Умиравший сфинкс» Лабанна. Составляя проект, он отправился консультироваться к Новикову, ибо тот, по словам Витберга, « всю жизнь воздвигал в ней <в России. — Н. М.> храм иной, колоссальный и великий». Об отражении масонских идей в храме Витберга см., в особенности: О. А. Медведкова. Соломонов храм — дом Премудрости: К истории неосуществленного проекта храма Христа Спасителя архитектора А. Л. Витберга // *Revue des études slaves*. 1993. Т. LXV. № 3. P. 459–468.

²⁶ Цит. по: В. Смигирев. Указ. соч. С. 76.

²⁷ Подавленное состояние художника Нового времени, увидевшего огромные античные фрагменты, передано на известном рисунке Х. Фюсли — фигура сжавшегося за голову художника не превышает размеров ступни и ладони античной статуи. Восприятие древности как эпохи гигантов нашло свое отражение в видах античных руин, созданных Пиранези и художниками его круга, в воображаемых «реконструкциях» древних зданий (тех же семи чудес света или храма Соломона) и даже в видах реально существующих сохранившихся построек, которым художники придавали гипертрофированные размеры. Мегаломания оказалась столь неразрывно связанной с древностью, что когда Фюсли и Гете, знакомые с Римом по гравюрам Пиранези, приехали в Италию, они были несколько разочарованы реальными масштабами древней архитектуры.

²⁸ А. Л. Осповат. К премиям 1830-х гг. о русской столице // *Лотмановский сборник*. 1. М., 1995. С. 476–487.

²⁹ Н. Горчаков. Кремлевский дворец, модель и закладка его по проекту архитектора Баженова, при императрице Екатерине II // *Москвитянин*. 1842. № 9, ч. 5. С. 162–165.

³⁰ Рассказы бабушки... С. 209. Если проект Витберга воспринимался москвичами как фрагмент петербургского текста, то некоторые постройки в самом Петербурге, наоборот, кажутся московскими. Так, например, в «Истории русского искусства» И. Грабарь писал, что растреллиевский Большой Петергофский дворец с пятиглавой церковью является «важнейшим аккордом той восторженной песни пятиглавия, которую в течение двух веков пела Москва... общий дух его <дворца. — Н. М.>, сокровенный смысл идеи,

всцело московский — единство, органическая спаянность и цельность всех пяти глав, выдвигаясь к небу как бы единым телом» (И. Грабарь. История русского искусства. Т. 3. М., 1912. С. 199). Смольный монастырь Грабарь называет «архитектурной сказкой», от которой «Русью пахнет» (там же, с. 208).

³¹ Гигантским петербургских пространств сразу же почувствовал Кюстин: в Петербурге повсюду царит пустота, из-за которой «памятники теряются в безбрежных пространствах». Александровская колонна «напоминает вбитый в землю колышек, дома же, окружающие площадь, кажутся такими низкими и плоскими, что могут сойти за изгородь» (А. де Кюстин. Указ. соч. Т. 1. С. 174). Попав в Москву, он с облегчением заметил: «Благодарение Богу, площади древней столицы не так огромны, как петербургские, среди которых потерялся бы даже римский Собор Святого Петра» (там же. Т. 2. С. 114). Дома же в Петербурге покавались Кюстину «распластавшимися по земле» (там же. Т. 1. С. 135).

³² См. об этом: С. Михайловский. Указ. соч.

³³ Цит. по: В. Паперный. Указ. соч. С. 25.

Москва москвичей

Е. М. Сморгунова (Москва)

Можно представить себе, как выглядела Москва в прошлом веке. Можно, например, зримо вообразить, встав у заново отстроенных Воскресенских ворот Китай-города на Красной площади и возрожденной Иверской часовни, как выглядели эти строения для взгляда наших родителей до 1934 г. Можно даже представить, что было на этом месте во времена царей Василия Ивановича и Ивана Васильевича. Вряд ли многие из современных москвичей помнят, как вместо теперешнего памятника маршалу Жукову на коне был деревянный мост через Неглинку у Арсенальной башни Кремля. По сторонам моста стояли лавки — «скамьи», где продавали разные овощи. Здесь же на реке была построена плотина и мельница, которая приводила в движение станы расположенного рядом Монетного двора. А еще раньше в башне была первая Московская аптека, а во рву у Неглинной реки держали семью львов с маленьким львенком, которые были привезены русскому царю в качестве посольского подарка; отчего и ворота некоторое время москвичи называли Львиными и водили туда своих детей смотреть на диких зверей.

Гораздо сложнее восстановить ушедший быт людей и вообразить жителей нашей древней столицы — с их интересами, родственными отношениями и семейными связями. Однако сохранились еще в Москве места, где можно узнать многое об ушедших москвичах, и, читая их надгробные надписи, мы мысленно воскрешаем их. Из московских кладбищ — старообрядческие наилучшим образом хранят на своей земле и в надгробных эпитафиях московскую историю москвичей; и трудно найти другой, более долговечный, достоверный и надежный источник.

Московское старое Преображенское кладбище — целая книга 200-летней жизни Москвы и ее жителей, редкостное собрание текстов уникального содержания.

Бесценной помощью нам, при осмотре захоронений Преображенского кладбища и надписей на могилах, послужили материалы по Преображенскому некрополю, собранные Михаилом Ивановичем Чувановым, старейшим наставником Преображенского храма, многолетним старостой, или «председателем старообрядческой Преображенской общины старопоморского согласия в городе Москве»¹.

Из большинства сохранившихся надгробных текстов явственно видно, что, по традиционным представлениям, более всего ценились общественные заслуги и семейные добродетели. Покойных почитали за строгую жизнь,

«разум в Божественном писании», «исповедание православной веры и научение» этому другим. Любили за ревность в христианском знании, за верность древним обрядам, за соблюдение истинного благочестия.

И, говоря об ушедших из жизни, надгробные надписи всегда обращаются к живым, смотрящим и читающим потомкам. Они не безразличны к тому, как воспримет живущее поколение своих ушедших предков. Эти тексты живы и теперь.

Истинные ревнители старой веры, «страдальцы и благодетели» продолжают свою воспитательную и нравоучительную деятельность среди живых и после своей земной жизни. Этим «доблестным маститым отцам» воздвигают памятники «в честь и душеспасительное назидание ... настоящих времен ... и в незабвенную память будущим родам».

Эпитафии советуют живым идти «путями правды», как делали это покойные, «крепко стояти в истине» и «многие полезности принять». Как самые положительные качества, украшающие иноческое житие покойных в надписях указываются: «Молитва с живою верою, строгий пост без осуждения других, милосердие к несчастным без различия веры, наипаче ко всем любовь».

Духовные дети воздвигают памятник «добродетельному и ревностному мужу» за строгость жизни и глубину разума в божественном писании, а «радетелю за веру Христову» ставится в заслугу доброе знание устава церковной службы, неустанная забота о благочинии церковном, щедрость и отзывчивость к неимущим и «усердное старание о благосостоянии обители».

В надписях подробно перечисляются почитаемые добродетели:

«Сей почтенный муж находясь при сем сиротском общежительстве 26 лет неотлучно, имел усердное старание о благосостоянии обители сей и отеческое попечение о сиротах и неимущих».

Сей всеми почитаемый муж за веру Христову усердно пострадал.
А сиротам и бедным в нищете их помогал;
Он от юности сует мира сего удалялся;
и во святой сей обители водворялся.
Богослужебный устав ивустно добре янал,
и в душеполезных подвигах жизнь свою мирно скончал.

Эта надпись, которую можно поставить эпитафией, украшает надгробие московского мещанина Антония Симеоновича, основателя рода. «Достопочтенный отец» с детства поступил в Преображенскую обитель. Он похоронен прямо за большой кладбищенской часовней, и надпись на камне обращена в сторону главной дорожки:

Под сим памятником погребено тело раба Божия
достопочтенного отца Антония Симеоновича
скончавшегося 20 июля 1902 г. в час ночи.
Жития его было 80 лет, поступившего в свяю
Преображенскую обитель из детства его.

Родовой крест поставлен 22 января 1882 г. По приходским книгам, Антоний Симеонович был казначеем, и перед смертью получил второе имя — Иануарий.

Человеческая жизнь, достойная всяческого подражания, предстает перед нами с другой плиты: «Сей муж прожил в оной обители 23 года, добре ведая устав церковных служб, неустанно заботился о благочинии церковном, отличался щедростью и отзывчивостью к неимущим и по истине любил ближнего как себя самого».

Московская мещанка Мария Данилова, названная «рабой Божией» и «достопочтенной девицей», из своих 76 лет 66 прожила при Богаделенном доме, находясь «неотлучно при богослужении в чину головщицы и уставщицы», и при этом «имела старание строгого за церковный порядок устава правления своего».

Старейшие захоронения кладбища, а для нас — самые старые тексты надгробий — относятся к 1771 г., году основания кладбища. Самая ранняя дата — 7 сентября 1771 г.

Предыстория кладбища начинается несколькими десятилетиями раньше. По указу Петра с 1723 г. в Москве и других городах не разрешалось хоронить внутри города «мертвыхъ человеческих телесъ, кроме знатныхъ персонъ». Предлагалось погребать их в монастырях и около приходских церквей вне города¹.

Живущие уже с конца XVII в. в Москве федосеевцы сумели во второй половине XVIII в. завести свое общежитие. Оно было связано с Преображенским кладбищем. Основателем и первым начальником общежития был московский купец Илья Алексеевич Ковылин. Его следует поставить первым в духовной иерархии как «попечителя и учредителя Преображенского Богаделенного дома». И. А. Ковылин стал московским купцом, а был по рождению крепостным князей Голицыных и в крещении Василием. Свое имя Илья, по которому он был так известен в Москве, Илья Алексеевич получил на тридцать восьмом году жизни, в 1768 г., приняв взгляды староверов-федосеевцев. Он руководил общиной 38 лет. А начал свою деятельность с устройства карантина и кладбища в 1771 г., когда Москву постигла эпидемия чумы. Кладбище было устроено около села Черкизова, у земляного вала, ограничивающего город. Община стала монастырем со строгими правилами, с разделением на мужскую и женскую обители. В 1781 г. И. А. Ковылин ездил в Данилов монастырь Выговской пустыни, откуда привез Выговский устав, ставший вместе с федосеевским уставом основой правил жизни Преображенской поморской общины¹. Это были трудные для староверов Москвы времена гонений: громились моленные, сменялись руководители общины. И вставший во главе московских староверов Илья Алексеевич Ковылин явил собой образ строителя, защитника бедных, утешителя вдов и сирот. Это он добился у правительства разрешения на организацию карантина в эпидемию, это И. А. Ковылин организовал помощь заразившимся страшной заразой. Вот как описывает М. И. Чуванов подвиг москов-

ских староверов: «На фоне страшной картины, воскрешающей образы Апокалипсиса, окраина Москвы в районе деревни Черкизово, где за короткое время старообрядцы возвели карантин, казалась землей обетованной. Ревнители древнего благочестия Москвы и пригородов напряженно трудились, спасая город: лечили, кормили, ухаживали за больными, провожали умерших в последний путь». И нам дается образец «нравственного авторитета», «ярчайший пример служения идеалам Древлеправославной Церкви». И. А. Ковылин скончался в 1809 г., «августа 21 дня, по-полудни во 2-м часу, на 78 году от рождения его. Похоронен 23 августа». Его захоронение — ближайшее к кладбищенской часовне. Как видно из эпитафии, все свои долгие годы жизни он особенно заботился о единстве в церкви:

Смертный! помни, что Святая церковь, или духовное христиан собрание есть одно тело, которого глава Христос, и что всякое несогласие между христианами — болезнь церкви, оскорбляющая главу ея, — так старайся убеждать всех тех случаев, которые удобны к воспалению вражды и раздоров.

Сбоку на его камне еще одна надпись:

Не забудь, о человек, что состояние твое на земли
 Определено вечною премудростью, которая знает
 Сердце твое, видит суету желаний твоих и часто
 Отвращает ухо от прошения твоего из единого милосердия.

На надгробном камне фамилия Ильи Алексеевича написана по-московски: «Кавылин», отражая московское «аканье» и снова показывая нам неоченимое значение надписей как письменных источников, запечатлевших живое московское произношение XVIII в.

При общем взгляде на старую часть Преображенского кладбища вид его весьма своеобразен: нет мемориальной скульптуры, обычной для надгробий XVIII—XIX веков, совсем отсутствуют индивидуальные художественно выполненные надгробия, как, например, на Донском кладбище или в Александро-Невской лавре¹. Но во всем строгость и верность единой традиции. Вертикально выделяются большие деревянные кресты с навершиями. Крупные каменные надгробья в виде саркофагов — из белого камня, мрамора и черного гранита, стоящие в ряд, делают кладбище строгим и суровым. На торцовой стороне многих надгробий трисоставный Крест Христов с текстом молитвы по сторонам креста:

«Помяни мя, Господи, егда приидеши во царствии Си».

Группы могил огорожены общей оградой — это семейные и родовые захоронения. Некоторые ограды занимают значительное пространство, в несколько десятков квадратных метров.

За большой часовней слева от центральной дорожки — высокий белый деревянный крест, на его белокаменном основании надпись: «На семь месте полагается родъ потомственного почетного гражданина Мефодия Васильевича Мараева». Внутри ограды могила самого М. В. Мараева, потомствен-

ного почетного гражданина и 1-й гильдии купца. Надгробие выполнено в виде крупного черного саркофага. Такое захоронение прошлого века типично для Преображенского кладбища.

А вот под одним камнем семейное захоронение супругов Заикиных, рано ушедших из жизни. Московский купец 1-й гильдии Павел Андреевич Заикин не дожил до 26 лет и скончался в 1811 г. Его молодая 19-летняя жена Анна Ивановна умерла на три года раньше его, в самый день своего рождения. И вместе в супружестве они жили только 2 года. Похоронены, видимо, родителями, оставившими на могиле детальные надписи в память о своих безвременно ушедших детях. Вот эти трогательнейшие надписи на одном камне: «Здесь покоится тело Анны Ивановны Заикиной, сконч. в 1808 г. июля 4 дня в 9 ч. по-полудни в самый день своего рождения. В замужестве была 2 г. и 8 м. Жития ея было 19 лет.

... Московского 1-й гильдии купца Павла Андреевича Заикина сконч. в 1811 г. февраля 21 дня в 1м часу ночи. Жития его было 25 л. и 8 м.»

Недалеко от часовни семейное супружеское захоронение зарайских купцов Крупенниковых, скончавшихся в Москве: Василий Матвеевич Крупенников (1812—1866) и хоронившая его безутешная вдова, Надежда Михайловна Крупенникова, точно обозначившая на его могиле, что он скончался «в 10 часов утра и жития его было 54 года 2 месяца и 25 дней». Она скончалась через 30 лет, в 1895 г., прожив 75 лет.

Внутри многих оград с группой могил стоят родовые кресты. Они имеют определенную форму, чаще всего это — каменный крест на округлом основании; более древние родовые кресты — из белого камня, с таким же белокаменным, или белым покрашенным деревянным крестом; более поздние — кирпичные, черного гранита.

Формы надгробий на старом Преображенском кладбище не очень разнообразны. Большой частью — это каменные плиты, лежащие на земле. «Во второй четверти XVIII в. ... могильная плита возвышается, становится похожей на гробницу. Затем появляется полное подобие гроба, на ножках или на массивном цоколе»¹. Такие черные и высокие надгробия в виде гробов-саркофагов на Преображенском кладбище стоят внутри семейных и родовых оград.

В отличие от других московских кладбищ, где «на памятниках исключительно редко встречаются кресты и прочие христианские символы, почти не попадаются священные тексты, ... не упоминают ни о Христе, ни о Божьей Матери»², — на старообрядческих надгробиях Преображенского кладбища повсеместно кресты и слова молитв, обращенных к милосердию Божию.

На высокой гробнице именная надпись делается с одной стороны саркофага, часто в рамке. На противоположной грани саркофага обычно пишется нравоучительное изречение или текст молитвы, помещаемые в орнаментальную рамку с растительными мотивами. На торцовой полированной стороне надгробия — Голгофский крест с орудиями страстей, также в рамке.

Иногда на торце, вместо креста, выбиты слова молитв. На одной из самых ранних могил кладбища:

«Боже, во имя Твое спаси мя и в силе Твоей суди мя!»

Текст именной надписи обычно одинаков: «Под симъ камнемъ покоится рабъ Божій...» или: «На семъ месте погребено тело раба Божія...». Некоторые надписи называют надгробие или надгробную плиту не камнем, а «памятником»: «Подъ симъ памятникомъ...». Обычно это связано с особой торжественностью и уважением к погребенному: «Под симъ памятникомъ погребено тело раба Божія достопочтенного отца Антонія Симеоновича». А рядом точно такое же белокаменное надгробие над семейной могилой купцов Новосадовых (†1879, 1881) названо камнем.

Рядом с могилой Михаила Ивановича Чуванова и его жены Екатерины Авиновны (1901—1960) находится могила Агриппины Герасимовны Ивановой (1890—1966). Два больших деревянных креста с навершиями четко выделяют эти могилы еще издали. И на черно-мраморной плите у А. Г. Ивановой выгравирована старообрядческая лествица.

Целые большие династии обозначены одним родовым крестом. В основании креста делалась надпись, например: «Могилы рода Смирновыхъ». Под этой надписью находится захоронение первого в роде. Все последующие могилы располагаются перед крестом, параллельными рядами. По сохранившимся захоронениям и надписям на них восстанавливаются многие семьи и родословные московских купцов, мещан и крестьян, относившихся к Преображенской поморской и федосеевской общинам.

В пример и назидание потомкам прочитываем в надгробных надписях судьбы «страдальцев» за веру: Иоанн Федотов был сослан в Соловки, Иоанн Яковлевич — во Псков, а московский купец Феодор Алексеевич Гучков оказался в ссылке в Петрозаводске.

Московский купец Алексей Никифорович Никифоров, проживший без месяца 81 год, сорок лет из них был «милостивым покровителем и попечителем богаделенного дома», а в 12-м году (очевидно, в 1812) — «участь пленника терпел».

Многие преображенские насельники отмечены в надгробных надписях за особые заслуги перед старообрядчеством. 36-летний Федор Павлович Ермилов, писатель и публицист-полемист, отстаивавший догмы старой веры, удостоен друзьями следующей эпитафии с вечной памятью:

«Здесь погребен гражданин Феодор Павлович Ермилов, автор Голоса, Отповеди Старовера и Гражданских дум старо-обрядца безпоповца, помещенных в Московских Ведомостях 1863 г. Скопч. от чахотки, на 36 году от рождения, 12 апреля 1872 г. Д. а. 8 февраля.

Голос твой звучал и Отповедь
Гремела на весь славянский мир.
И Дум гражданских слог твоих
Умом в печать произведена память,
Вечною о тебе сим ты памятником
Здесь от друзей почтен».

Братьям Москвиным — Варфоломею Петровичу и Федору Петровичу ставится в заслугу собрание ими памятников древнерусской литературы и искусства, которые так ценили старoverы.

Для всей второй половины прошлого века характерны захоронения как у семьи Брюшковых, которых шестеро покоятся внутри одной общей ограды. В центре передней линии участка на белокаменном основании поставлен из белого известняка родовой крест с распятием. Надпись на основании полностью не прочитывается: «Под сим крестом покоится родъ ...Михайловича Брюшкова». Надгробия выполнены в виде больших черных саркофагов из темного полированного гранита или лабрадора на подставках и на ножках. Надписи помещаются на боковых стенах надгробия. Буквы выбиты на камне, как будто бы на прибитой гвоздями таблице, и шляпки гвоздей изображены на граните по углам этой «таблицы».

Под одним камнем погребен московский купец Кирилл Михайлович Брюшков (видимо, его род и обозначен на родовом кресте), и в надписи подробно описано, когда он скончался: день, месяц, год, час дня, сколько ему было полных лет и указан день ангела: «скончавшегося 2 марта 1890 г в 2 часа пополудни жития его было 65 летъ. День ангела 16 января». Под другим надгробием, прямо напротив, «погребено тело рабы Божией Московской купчихи Евфимии Петровны Брюшковой скончавшейся 12 июля 1905 г. 7 час. утра на 77 году отъ рождения. День ангела 16 сентября». На противоположной стороне этого надгробия надпись:

Господи не суди меня по грехом моим,
Но суди меня по милосердию Твоему.

Купеческий род Ананьевых остался на Преображенском кладбище шестью могилами и несколькими поколениями. Отец — московский купец Зиновий Васильевич Ананьев родился в 1774 г., прожил 77 лет и скончался в 1851. У него было три сына — Иван Зиновьевич, московский купеческий сын, родился в 1819 г. В 20 лет он женился на 19-летней Евдокии Морозовой, дочери Богородского купца Елисея Саввича Морозова. Очевидно благополучно они прожили в супружестве около пяти лет, у них родились два сына и две дочери, но дети в младенчестве скончались. Иван Зиновьевич Ананьев прожил 40 лет и 3 месяца и скончался в 1859 г. Второй сын — Александр Зиновьевич, родился в 1819 г., прожил почти столько же, как отец — 76 лет, и скончался в 1895 г., пережив всех своих братьев. Третий сын — Петр Зиновьевич, 1822 года рождения, прожил 61 год и скончался в 1883 г.

Семья московских купцов Ананьиных представлена восемью захоронениями. Самый старший в роде — московский купец Зиновий Васильевич Ананьин, родившийся в 70-е годы XVIII в. Род Ананьиных был в родстве с купцами Зимиными. Один из Ананьиных взял в жены Домну Киприановну, урожденную Зимину, которая скончалась в 1887 г., прожив 51 год и 7

месяцев. Очевидно, женщины этого рода умирали раньше своих мужей — в их надгробных надписях подробно указаны годы и месяцы жизни, день ангела, даты смерти, имена и звания мужей. Купцы Ананьины были в родстве также с Николаевыми и Романовыми.

В роду Анисимовых, которых на кладбище пятеро, самая старшая — инокиня Афанасия, родившаяся в 1760 г, прожившая 85 лет и скончавшаяся в январе 1845 г. Из двух братьев Анисимовых Дмитрия Христофоровича (62 г., †1873 г.) и Максима Христофоровича, второй был московским купцом 1-й гильдии (79 л., †1885) и женат на Наталье Федоровне Анисимовой (75 л., †1889 г.). Их сын Мартин Максимович Анисимов скончался в 54 года, пережив свою мать ровно на полгода и несколько часов. Во всех надгробиях указан точный час смерти покойных: 6 часов утра, в 1 час по полудни, в 10 часов вечера.

Династия купцов Быковых представлена девятью захоронениями внутри одной родовой ограды. Из девяти Быковых три московских купца — Василий, Егор и Ефим Петровичи были, видимо, братьями. Старший из них — Василий Петрович Быков был попечителем Преображенского богаделенного дома и имел супругой московскую купчиху Анну Сергеевну Быкову, которую оставил вдовой. Сам Василий Петрович Быков прожил 75 лет и скончался в 1892 г. Анна Сергеевна Быкова пережила его на два года и скончалась в 1894 г., прожив 72 г. На ее надгробии надпись:

Покой Господи, душу усопшия рабы Божия
Анны, елико в житии сем яко человек согреши
ты же яко человеколюбец Бог, прости ею и помилуй
и вечныя муки избави, небесному царствию
причастнику учини и душам нашим полезное сотвори.

Среди большого количества Васильевых не все, видимо, родственники, но и однофамильцы. Трое из покоящихся на Преображенском кладбище жили по 83 года. Один из Васильевых — Иоанн Васильевич, был московским цеховым. Он скончался 28 июня 7387 (1879 г.) — как обозначено по старому летосчислению. Его надгробная надпись повествует нам, что «Сей уважаемый многими и почтенный отец более 20 лет был в Преображенском богаделенном доме при богослужении». За несколько лет до своей смерти примерный сын похоронил мать Ирину Леонтьевну Васильеву, которую называет «дрожащей родительницей»; она скончалась «1871 г. марта 3 дня в 6 ч. утра. Жития ея было 68 лет. Д. а. 16 апр.».

Иерархию гражданских захоронений безусловно возглавляет московский городской голова Ефим Федорович Гучков, «потомственный почетный гражданин, мануфактур советник и кавалер», представитель одной из обширных семей московских купцов Гучковых. Эта самая многочисленная из фамилий на Преображенском кладбище имеет 23 захоронения внутри одной ограды. Один Гучков похоронен отдельно, не в общей ограде: может быть, он — однофамилец, а быть может, это след семейной драмы?

На двух надгробиях фамилия написана как «Гучьков» (с мягким знаком в середине), но по семейным связям очевидно, что это представители той же самой фамилии.

Старейшая в роде из похороненных на кладбище — Гучкова Пелагея Алексеевна (1771—18 октября 1866 г.), прожившая 95 лет. Она — сестра знаменитого Федора Алексеевича Гучкова, основателя рода, и записана по брату из-за его значимости. Он скончался раньше своей старшей сестры, она прожила дольше всех родственников ее поколения. Основатель рода, Федор Алексеевич Гучков назван в его надгробной надписи московским купцом, а по рождению был дворовым человеком Калужской помещицы⁷. Федор Гучков родился в 1780 г., скончался 29 декабря 1859 г. в 5 ч. пополудни, на 80-м году жизни, приняв иночество и имя Тимофея. Это он — один из страдальцев-староверов, за свою веру был выслан в Петрозаводск. Очевидно, там же умер через пять лет, в конце декабря 1859, а после смерти его тело было перевезено в Москву и захоронено на Преображенском кладбище.

Его сын Ефим Федорович Гучков (1806—1859) имел уже звание потомственного почетного гражданина, был мануфактур советник и кавалер. Он стал московским городским головой и скончался на 54 году. Ефим Федорович Гучков породнился с Мальшевыми, женившись на девятнадцатилетней Александре Егоровне Мальшевой, и прожил с ней в супружестве 7 лет. На ее надгробии указаны чины и звания ее супруга. Она умерла 27-ми лет, на 20 лет раньше своего мужа, и, следовательно, уже в 1838 г., в год ее смерти, он был московским городским головой. Здесь же на кладбище похоронен сын Ефима Федоровича и Александры Егоровны, которая доростила его только до двух лет и скончалась, быть может, следующими родами. Николай Ефимович Гучков принял от отца потомственное почетное гражданство. Надпись на его плите свидетельствует об этом: «Гучков Николай Ефимович, потомственный почетный гражданин. Род. 24 февраля 1835 г. Сконч. 21 ноября 1884 г. в 3 ч. 35 м. утра». И снова мы видим конкретное выражение старообрядческого понимания жизни в истории — момент смерти обозначен с точностью до минут.

Из других Гучковых — купец 2-й гильдии Симеон Иванович Гучков (68 л., †1879) похоронен со своей супругой Олимпиадой Яковлевной (†17.11.1880) и «дрожащей родительницей» Стефанидой Ивановной, скончавшейся в 1856 г. на 70 году жизни.

И еще несколько братьев и сестер Ивановичей второго и третьего поколений рода Гучковых. Последнее по времени захоронение относится к 1971 г. И значит — 200 лет жизни москвичей мы можем восстановить на небольшом участке московской земли.

Наиболее яркий и известный представитель династии Гучковых — Александр Иванович Гучков (1862—1936), москвич по рождению, Председатель 3-й Государственной Думы и военный министр Временного Пра-

вительства — принадлежал уже к четвертому поколению этого рода и кончил свои дни не в Москве.

Род Гучковых был в родстве с Малышевскими и Ильинскими.

Большая семья Володиных включает сыновей и дочерей. У старшего в семье Володиных — отца, Игнатия Володина, был сын — Василий Игнатьевич (20.IV 1919) и четыре дочери, которые похоронены на Преображенском кладбище: Анна, Евдокия, Феона и Елизавета. Позже всех жила Евдокия Игнатьевна Володина, скончавшаяся в 1919 г. У всех остальных сестер и у снохи Евдокии Алексеевны Володиной даты смерти указаны в летосчислении от сотворения мира: 7419 год у Анны Игнатьевны Володиной, девицы, — по надписи на ее надгробии ей было 82 года в 1911 г.; 7418 л. — у Феоны Игнатьевны, Дружининой по мужу; и 7413 л. у Евдокии Алексеевны Володиной, одной из самых старших насельниц Преображенского — «жития ея было 103 года».

Род Володиных связан семейными узами с Дружиниными и Ильинскими, куда замуж были выданы две сестры — Феона Игнатьевна (прожившая 72 г. и скончавшаяся 17.XI 7418 л., что соответствует 1910 году от Р. Х.) и Елизавета Игнатьева Ильина, урожденная Володина (†28.V 1919).

На могилах семейства Егоровых, насчитывающего 12 захоронений, стоит большой родовой крест. Он поставлен как знак рода Константина Егоровича Егорова 14 августа 1886 г. Родовой крест ставил один из его сыновей — Георгий Константинович Егоров, женатый на Феодоре Григорьевне, урожденной Косичкиной. И этим браком род Егоровых породнился с семьей Косичкиных. В некоторых надгробных надписях они транслитерированы по-московски как Касичкины. Одна из Егоровых была инокиней Александрой.

Пожалуй, самым замечательным в роде был Егор Егорович Егоров (1863—XII 1917), московский купец 2-й гильдии, видный деятель Преображенской общины, известный коллекционер рукописей и старопечатных книг, знаток книжного искусства. После смерти Е. Е. Егорова его великолепное собрание поступило в Румянцевский музей. Среди рукописей — Учительное Евангелие первой половины XVI века со 122 миниатюрами.

Интереснейшие надписи на семейных могилах Дородновых, Емельяновых, Ермиловых, Жуковых, Заикиных, Зайцевых, Зенковых (среди которых старший Ф. А. Зенков был настоятелем общины и другом И. А. Ковылина), Зиминных.

Родовое захоронение Зиминных, с большим черным мраморным родовым крестом — одно из самых многочисленных. Здесь представители разветвленной династии, включавшей и купцов, и инокинь. Часть захоронений в больших саркофагах с подробными надписями — 70–90-х годов прошлого века, есть и более поздние — начала XX века. А на могилах 30–40-х годов нашего века — уже только стандартные таблички с фамилией, часто инициалами и датами жизни: только годы, без дней и месяцев, как это непременно обозначено на ранних захоронениях.

Купцы Зимины, как видно из их родового захоронения, были в родстве с Ананьиными: Домна Киприановна Ананьина (51 г., †1887 г.) была урожденной Зиминной.

Старший в роде Иван Никитич Зимин, потомственный почетный гражданин (69 л., 1818—1887). И шестеро его сыновей: Леонтий, Григорий, Иван, Сергей, Александр и Николай. Потомственное почетное гражданство досталось старшему сыну. Он родился у Ивана Никитича в тридцать лет, а после третьего сыновья шли погодками, каждый второй год; все жили около 60 лет, и только младший сын Николай прожил всего 7 лет 1 месяц и 2 дня и скончался через две недели после своего отца — 2 января 1888 г.

Три сестры Зимины — Екатерина Ивановна (†1887 г.), Мария Ивановна (†1893 г.), и Евдокия Ивановна (†1934) ушли в иночество, приняв имена соответственно Александры, Мелинии и Евфалии. Все они жили больше 90 лет. Самая старшая из сестер — инокия Александра прожила 99 лет.

Среди Ивановых, которых естественно много, часть была, видимо, в родстве. Кроме московского купца Сильвестра Ивановича Иванова, женатого на Пасковье Семеновне, из рода Антония Симеоновича, специального упоминания заслуживает «Преображенского богаделенного дома московский мещанин Мирон (Стефан) Иванов, сконч. 1841 г. генваря 11 дня. Жития его было 80 лет». Значит, он родился в 1760 г. и поступил в обитель, видимо, сразу или вскоре по ее основании. О нем сказано, что он неотлучно находился в обители и непрестанно заботился о сиротах и немущих: «Сей почтенный муж находясь при сем Богаделенном сиротском общежительстве неотлучно имел усердное и отеческое попечение о сиротах и немущих». Кроме того, его надгробную надпись включает поэтическая эпитафия (некоторые буквы стерлись и не прочитываются):

Трепещут грозному и страшному гр<->тиу
 Твоему предстояще от века человеци суда ожидающе
 Правды твоя божественного чают
 Праведного ответа тогда пощади
 же раба твоего верою к тебе
 Преставльнаго и приносящныя
 Твое пищи и блаженства сподоби.

Все семь представителей семьи Калугиных были из крестьян. Но и их семейное захоронение отмечено родовым крестом, от которого осталось черное гранитное основание. Крестьянин Ефим Кириллович Калугин (†1892) прожил 88 лет, брат его Иван Кириллович (†1893) скончался 78-ти лет. У старшего из братьев — Ефима Кирилловича Калугина и его жены Надежды Матвеевны (68 л., †1882), также крестьянки, были четыре дочери: Анна Ефимовна (50 л., †1888), Марья Ефимовна (27 л., †1882), Мария Ефимовна (67 л., †1903 г.) и Марфа Ефимовна, ставшая в замужестве Крупновой; она скончалась 9 апреля 1912 г. 65-ти лет. Из этого второго поколения Калугиных две дочери были девицы и не продолжили рода.

Касичкины-Косичкины, у которых на кладбище 23 захоронения, были в родственных отношениях со многими семьями. В могилах Преображенского кладбища лежат три поколения Косичкиных.

Григорий Семенович Касичкин и супруга его Евдокия Евдокимовна Касичкина (прожив 74 г., она скончалась 29 апреля 1878 г.) оставили 5 сыновей — Андрея, Василия, Иоанна, Михаила и Николая Григорьевичей и дочь — Феодору Григорьевну. Все они жили от 65 до 82 лет. Сыновья женились на девицах из купеческих родов Тарасовых и Шерстенниковых. Агафья Григорьевна Касичкина была урожденной Тарасовой и прожила неполных 43 года. Анна Васильевна Касичкина была урожденной Шерстенниковой, скончалась 6 июня 1876 г., прожив всего 41 г. 1 мес., из которых в супружестве жила 23 г. и 9 месяцев и родила трех сыновей. И дочери этого рода уходили в другие семьи: Феодора Григорьевна Косичкина стала в замужестве Егоровой.

Семейно похоронены отец, сын и дочь Гузаковы (Гудзаковы), — фамилии их начертаны по-разному, но родственные отношения из надгробных надписей встают с полной определенностью.

И снова в эпитафиях отражены особые судьбы, доставшиеся покойным за их древнюю веру. Из надгробной плиты Игнатия Карповича Гузакова узнаем, что он поступил в Преображенскую Богадельню четырнадцать лет, в 1815 году, видимо, после смерти своего отца. Родителем его был крестьянин Карп Галактионович Гудзаков, проживший до 97 лет. Если в надписях верно отражены даты жизни покойного, то Карп Гудзаков — один из самых старших на кладбище, он родился в 1717 г.

В 1854 г. «за древнюю веру» Игнатий Карпович был сослан во Псков. (Вспомним: в том же году в Петрозаводск из обители был выслан Федор Алексеевич Гучков). Спустя 5 лет, в 1859 г. он возвратился в обитель. В надгробной надписи сказано, что это была Божья и царская милость. По возвращении в обитель И. К. Гузаков дожил «в молитве» до 95 лет и был погребен ровно в день своего рождения, 19 декабря 1895 г., рядом со своей сестрой девицей Густинией Карповной Гузаковой. Хоронившие его оставили поэтическое описание жизни покойного:

Раб Божий Игнатий в Богадельне сей
в молитве дождался кончины своей,
За древнюю веру, в Глас веря святой,
Терпел он раздуку с обителью той.
Но милостью Божьей в молитвенный дом
Опять возвращен был страдалец Царем.
Час смиренный увидя в обители он
Отцами и братиею здесь погребен.

Перечень из семи захоронений большой семьи Гусаревых надо начать по старшинству с Никона Матвеевича Гусарева, родившегося в 1777 г., прожившего 83 года и скончавшегося в 1860 г. У него было два сына — Гавриил Никонович (57 л., †1864) и Константин Никонович (64 г., †1890). У

Гавриила Никонovichа Гусарева также было два сына — Павел Гаврилович Гусарев, который прожил только 26 лет и скончался в 1857 г. еще при жизни отца, и Алексей Гаврилович, бывший инженер-технологом, проживший 48 лет и скончавшийся в 1886 г. В своих отчествах сыновья уже не пишутся с двумя «и», как в имени отца Гавриил. Из двух женщин Гусаревых, похороненных на Преображенском, одна — Анна Григорьевна (79 л., †1891) была, видимо по мужу, почетной гражданкой, а другая — Агния Ивановна (1848—1931), в девичестве Новицкая.

От 1850 г. остались захоронения сестер Коркиных — Марии и Ольги Андреевны, ставших в иночестве Мистриадой и Руфиной.

Все мужчины рода Осиповых, похороненные на Преображенском кладбище — Андрей, Артемон, Кирилл, Никита и Федор — были наставниками Преображенского дома. Трое из них скончались в 1854 г. в три месяца друг за другом. Московский купец фабрикант Лаврентий Иванович Осипов (59 л., †1825) тоже был наставником. Автор надгробной надписи на могиле Л. И. Осипова и его жены Аксиньи Прокофьевны (64 г., †1843) особенно отметил их десятилетнюю супружескую жизнь и ее вдовство после смерти мужа в течение 18 лет и 6 месяцев. А его общественная деятельность высоко оценена в стихотворной панегирической эпитафии:

Похвального ума, спокойствием советник.
 Все в мудрости любил, почтенный патриот.
 Был страждущим покров, невинности защитник.
 Святыню чтит. Натуру славил. Друг сирот.
 Заслуга в нем. Медали, ленты, отличан —
 Владимир, Анна, Александр их украшали.

Как и на других кладбищах, Преображенские эпитафии не свободны от стихотворных строк в стиле «жестокоего романа». В отличие от исторических надписей, называем такие эпитафии поэтическими. У Парасковии Ильиничны Ермиловой, скончавшейся 11 марта 1914 г., надпись от имени родных:

Тяжелый слой земли сырой
 Тебя от глаз наших скрывает
 Но милый образ твой
 В сердцах родных твоих не угасает.

А вот на могиле Натальи Алексеевны Митюшиной-Иевлевой похоронившими ее написано прочувствованно и детально: «Здесь под мрамором холодным покоится прах московской купчихи Натальи Алексеевны Митюшиной-Иевлевой, сконч. на 45 году 1894 г. июля 7 дня в 10 ч. 50 м. утра. День ангела 26 августа», а дальше словно бы от нее самой мы слышим слова с ее холодной плиты, обращенные к родным и близким:

Не славьте вы меня стихами
 Они не нужны мертвецам
 Посочувствуйте вы мне сердцами
 Как я сочувствовала вам.

Андрей Филимонович Горлов, старейший настоятель Преображенской обители (родившийся 7329 л. Скончавш. ноября мес. 11 дня 7414 лета. Жития его было 85 лет. Д. а. 30 ноября) (1820—1905) — и рождение, и смерть указаны у него по старому летосчислению от сотворения мира — прямо обращается к родным и братии обители: Духовная моя братия и сродницы,

Не забудьте меня, егда молитися
Но видевши мой гроб поминайте
Мою любовь, и молитися Христу
Да учинит дух мой с праведными.

В отдельной ограде большой род Кудряшовых — три поколения от 1870 до 1941 г. Московские 1-й гильдии купцы и их сыновья, потомственные почетные граждане и гражданки. Многие жили до 80 лет. В одной ограде — семь больших однородных надгробий-саркофагов в ряд. Родовой крест сделан из красного гранита, из такого же камня — захоронение прямо против креста — первого в роде. Остальные саркофаги сделаны из черного гранита. В надписи на родовом кресте — славословие кресту:

Крестъ хранитель всеи вселенней
Крестъ красота церковная
Крестъ царемъ держава
Крестъ вернымъ утверждение
Крестъ ангеломъ слава
Крестъ бесомъ язва.

Вокруг одного родового креста на Преображенском кладбище 15 захоронений относятся к фамилии Лениновых, среди которых были гильдийные купцы, крестьяне, крепостные графа Шереметьева. И в надгробных надписях осталась жизнь этой большой семьи, связанной родственными узами с другими московскими купеческими домами. В надгробии Феклы Козьминичны Лениновой (68 л., †1860) сказано, что она была супругой крестьянина графа Шереметева Петра Васильевича Ленинова. А его родной брат — Кондратий Васильевич Ленинов, старший из представителей этой фамилии, был попечителем Преображенского богadelенного дома и московским купцом 1-й гильдии; он скончался в 1885 г., прожив 90 л. Его супругой была Парасковия Казмина (†1859, 56 л.). Все их сыновья — Андрей Кондратьевич, Иван Кондратьевич и Михаил умерли раньше отца. Младший из братьев, как сказано в надгробии, «...временно» ушел 15-ти лет. Очевидно, что несохранившиеся буквы должны быть дополнены до «безвременно», в чем и видно отношение родителей к рано умершему сыну. Еще у одного московского купеческого сына Василия Николаевича Ленинова «жития было 10 лет и 5 мес.» А женщины рода были долгожительницами и доживали до 90 лет. Купцы Лениновы были в родстве с богатыми и знатными Расторгуевыми, и с Анисимовыми, и с Казмиными. Через Александру Николаевну Расторгуеву (76 л., †1885), ставшую потомственной гражданкой по мужу — потомственному гражданину и кавалеру Дмитрию Ивановичу

Расторгуеву, у фамилии Лениновых установилась родственная связь с обширным родом Расторгуевых. А у Андрея Кондратьевича Ленинова супругой была Александра Максимовна, урожденная Анисимова, их супружество продолжалось 19 лет до ее смерти 4 августа 1886 г. в 8 ч. утра.

В ограде рода Лениновых похоронена и Танюша Загибанова, Ленинова по матери, жившая всего 10 лет (1931—1941).

Родственные узы связывали их и с большой семьей Любушкиных, в родовой ограде которых 10 захоронений от 1817 до 1913 г. Самый старший — Семен Федорович Любушкин был Сиротским попечителем Преображенского богаделенного дома. В семье были и московские мещане, и наставники, и иноки.

Любушкины состояли в родстве с Мальшевыми, а Мальшевы в родстве с Гучковыми. Три поколения рода Мараевых покоятся под родовым крестом вблизи часовни, слева от нее. Еще один общий крест на могилах купцов Меньшовых. Под ним 8 покойных, происходящих от московского купца Ивана Сергеевича Меньшова и супруги его Марии Дмитриевны Меньшовой.

Егоровская фамилия связана с Касичкиными, родней Тарасовых и Шерстениковых. И вот, как видим, узами родства и свойства объединены более сорока москвичей двух прошлых веков.

В этот круг включается и семейно-родовое гнездо тех Морозовых, чьи могилы находятся на Преображенском кладбище. Представители знаменитого семейства Морозовых, единственные на кладбище, кроме родового креста, имеют еще большую гробницу. Морозовская гробница построена в стиле модерн по специальному заказу архитектором Ф. О. Шехтелем, много строившим для Морозовых в Москве. На большом черном полированном мрамора камне надпись:

Могилы рода Мануфактурь Советника
Викула Елисеевича Морозова.

На гробнице, с той стороны, которая обращена к основной дорожке, большой белый крест. С трех других сторон — ниши для плит. Теперь плиты сбиты и ниши пустуют. Отдельно, в земле сохранилось захоронение Федора Викуловича Морозова, под большой серой плитой справа от общей гробницы.

Родство Морозовых с Ананьевыми замыкает родовой круг.

На одной из плит рассказана история покойной и самой плиты, которая в надписи названа доской. Под ней покоится московская мещанка Дарья Алексеевна Калинина. Приняв иночество, она стала Ириной и скончалась в 1856 г. 23 апреля, прожив 75 лет. Из них более 30 лет она находилась вместе с инокиней Анною, бывшей прежде девицей Александрой Никифоровной Макеевой, которая скончалась через четыре месяца после Ирины, в том же 1856 г., на 80-м году жизни. Они жили под г. Полоцком, в местечке Пукановке. Там вместе с ними был племянник Анны — Константин В. Прохоров, родившийся, как сказано в надписи, в 1826 г. Им-то и была

положена эта доска «в незабвенную им память». Дальнейшее перечисление их иноческих достоинств и определяет эту надпись: «Молитва с живою верою, строгий пост, без осуждения других, милосердие к несчастным, без различия веры, наипаче ко всем любовь были украшением их иноческого жития».

Из плохо сохранившейся надписи на могиле московского мещанина Николая Андреевича восстанавливается долгая и непростая, некая романтическая биография: мальчиком-рабом в 6 лет он был привезен из Турции неким графом, а похоронен на Преображенском кладбище в 7336 (1827) г., дожив до 103-х лет. «...московского мещанина Николая Андреевича родом из рабов ... из Турции 6 лет ... графом ... сконч. 7336 г. 13 сентября. Жития его было 103 года».

Несложные арифметические подсчеты приводят нас, быть может, к ту-рецкой военной кампании? И снова память о странице русской истории нам оставляют преображенские тексты надгробий.

Наверное, наиболее интересной информацией при именах, извлекаемой из надгробных надписей покойных, является их чин, звание или должность при жизни и разные характеристики — весьма широкого спектра: от московского городского головы, купца, личного почетного гражданина, крестьянки и мещанки до няни, горбатой и поляка, юродивого и инженера-технолога, собирателя, автора и почетного гражданина. Кроме явно преобладающих московских купцов, мещан и почетных граждан (вместе с их женами, вдовами и сестрами), а также попечителей, в надгробных надписях названы насельники Преображенского богаделенного дома и обители: Настоятели, наставники, иноки и инокини, эконома, казначеи, головщицы и уставщицы, золотошвей, начетчик, повариха и иконописец, основательница обители.

Два брата Красиковы, московские мещане и настоятели Сиротского дома Алексей и Лука Терентьевичи, в сходных эпитафиях сравниваются с Финессом (Фанессом), библейским персонажем Книги Исход, Судий и Псалтири (который там пишется как Финеес). Обоим братьям в заслугу ставится «ревность по Христе Боже», неизменность в путях правды, мудрые советы и помощь сиротам и странствующим. Они много сделали для сиротских домов и московских обителей, за что и похоронены были «честно с великим сетованием любящих» их «братию и сестрами». Алексей Терентьевич Красиков назван старейшим настоятелем: «Жития ево было 60 лет 4 мес. и 27 дней». Дата его кончины отмечена по старому летоисчислению от сотворения мира: «Сконч. в лето 7327 (1819) месяца Августа в 13 день в 11 ч. пополудни. Погребен того же месяца в 14 день».

Настоятель Сиротского дома Лука Терентьевич Красиков прожил, как сказано в надгробной надписи, «82 года 11 мес. и 6 дней» и скончался «в лето 7327 (1818) месяца сентября 24 день в 8 ч. пополудни и погребен того же месца в 26 день на память святого славного и всехвального Апостола Иоанна Богослова».

У второго брата, скончавшегося почти ровно через год, надпись повторена с небольшими отличиями в орфографии: по Христе Боже яко Фанесс // по Христе Бозе яко Финесс; обретах // обрядах; хваляца // хвалятся; сиротцкими // сиротскими; после «сооруженными им» во второй надписи добавлено: «с братех своих»; многия // мнозия; действиях // действиях.

Сей муж ревностно по Христе Бозе яко Финесс презриха в перен(?) и по отеческих обрядах он в путях правды был всегда неизменен. Он мудрыми советами давал силу многим истинну познанию и крепко в ней стояти и самые сироты и странствующие имели его себе прибежищем. Хваляца страны сооруженными им сиротцкими домами и благоразумными в них установлениями и самыя московские обители многия от него полезности приняли в тех благих действиях живот свой кончили.

Правильное написание имени должно быть «Финеес», соответственно еврейскому, что значит «медные уста». В святцах праведный Финеес отмечается 12 марта. Исх. 6, 25; Суд. 20, 28: Финеес, сын Елеазара, сына Ааронова, был после отца первосвященником Израильским (ок. 1500 г. до Р. Х.). Псалтирь, 105, 30—31: «И восстал Финеес, и произвел суд, — и остановилась язва. И это вменено ему в праведность в роды и роды во веки». За его благочестивую ревность Бог обещал ему, что священство навсегда останется в его роде.

«Благочестивую ревность» в вере и чтят более всего у покойных оставшиеся живые.

Ни с чем не сравнимая ценность и редкость надписей старого Преображенского кладбища — для археографического воссоздания московских текстов и человеческих характеров и судеб прошлых веков — усугубляется грустными превратностями этого исторического источника. Даже существующие в городе некрополи не могут считаться вечными⁹. Кладбища в Москве уничтожаются, разрушаются, они, безусловно, представляют собой «уходящую натуру». Не осталось многих приходских кладбищ, исчезли захоронения внутри московских монастырей. В наше, последнее время были срыты Троекуровское и Всехсвятское кладбища. На месте старого Семеновского ходят трамваи.

Кладбища для нас — места поминовения. Здесь концентрируется память и благодарность к людям, чей вклад в отечественную историю и культуру высечен на камне. При внимательном чтении надгробных текстов и сопоставлении их между собой можно прочесть о многих днях жизни Преображенского общежительства и Богаделенного дома. Из надгробных надписей можно вывести последовательность настоятелей и попечителей общины, различные сведения по московской старообрядческой генеалогии, истории родов и семей, по московской демографии двух последних веков, по истории Москвы. Представителей шести десятков различных родов, династий, семей, фамилий московских жителей более чем за два века хранит земля, камни и слова на них.

Примечания

- ¹ **М. И. Чуванов.** Преображенское кладбище // Мир старообрядчества. Вып. 2: Москва старообрядческая. М., 1995; **Е. М. Сморгунова.** Два века Московского Преображенского некрополя: Материалы из архива Михаила Ивановича Чуванова // Там же.
- ² **Ю. И. Шамури.** Московские кладбища // Москва в ее прошлом и настоящем. Т. 8. М., 1913. С. 89.
- ³ **М. И. Чуванов.** Памяти И. А. Ковылина // Старообрядческий церковный календарь на 1985 г. Рига, 1985. С. 52.
- ⁴ **М. В. Алпатов.** К истории русского надгробия XVIII в. // Этюды по истории русского искусства. М., 1967. Т. 2.
- ⁵ **Ю. И. Шамури.** Указ. соч. С. 105.
- ⁶ Там же.
- ⁷ **В. В. Керов.** Династии старообрядцев-предпринимателей: Гучковы // Старообрядчество: история, культура, современность. Вып. 2. М., 1995.
- ⁸ **М. Д. Артамонов.** Московский некрополь. М.: Столица, 1995.

Москва в зеркале современных православных легенд

Е. Е. Левкиевская (Москва)

Москва! Какой огромный
странноприимный дом!

М. И. Цветаева

...горе, горе тебе, великий город Вавилон, город крепкий!

Ибо в один час пришел суд твой...

Откровение св. Иоанна Богослова, 18

Московский православный текст можно понимать двояко. Во-первых, непосредственно как совокупность конкретных текстов (легенд, церковно-исторических преданий, рассказов о чудесах), функционирующих в Москве и имеющих свой набор сюжетных линий, архетипов, символов, имен и под. Такой подход позволяет решить одну немаловажную проблему, которая, насколько нам известно, до сих пор в развернутом виде никем не ставилась, а именно: на синхронном уровне описать корпус текстов, формирующих современный православный городской фольклор, выделить с одной стороны, устойчивое ядро значимых элементов, определяющих московский текст как составную часть общерусского православного текста, с другой стороны, попытаться выявить в корпусе московских легенд и преданий диалектные «московские» черты. Это в будущем даст возможность сравнить московские тексты с имеющимися у нас материалами по «народному православию» из современной деревенской традиции и установить общие черты и различия в городской (столичной) и крестьянской традициях устного православного предания.

В рамках этого же подхода на уровне диахронии должна быть поставлена задача реконструкции наиболее древнего ядра московских православных преданий и выявления инновационных процессов. Это этнолингвистический подход, диктующий необходимость синхронного и диахронного описания московской православной традиции.

Второй подход к московскому православному тексту — семиотический. В этом случае сама Москва рассматривается как концепт, обладающий определенным набором признаков, формирующих ее статус в иерархии современных общерусских православных символов. При этом можно выделить по крайней мере три таких «пучка» признаков, сложившихся в разные эпохи и в настоящее время сосуществующих параллельно в одном культурном пространстве. Условно их можно обозначить как «Третий Рим», «Китеж-град»

и «Второй Вавилон». Для формирования этих концептов имеют значение как вербальные тексты, так и другие культурные системы, например, московская архитектура и вообще принципы городской застройки в разные эпохи (Лебедев 1989), московская география, осмысляемая как совокупность сакральных и антисакральных пространств и связанная с жизнью московских святых и подвижников, наконец, политические, культурные и церковные события, происходящие в Москве, этнографические и демографические процессы — все становится материалом для создания того или иного образа Москвы — в одном случае как столицы православного государства («Третий Рим»), в другом — как города, где православная жизнь существует тайно, прикровенно, параллельно мирской («Китеж-град»), в третьем — как города-блудницы, противостоящего всей остальной России («Второй Вавилон»).

Настоящая работа не претендует на решение всего круга проблем, касающихся современного православного городского фольклора, в ее рамках мы попробуем обозначить основные сюжетные линии, существующие в московских православных текстах и показать, из каких элементов формируется современный образ Москвы.

1. Этнолингвистические особенности московского текста

Рассмотрим сначала тот корпус легенд, рассказов и преданий, которые составляют основу современного московского православного фольклора. Можно наметить ряд черт, отличающих современную городскую (и тем более столичную) традицию от крестьянской. Во-первых, это касается способа передачи культурной информации. Московскую (как и любую городскую) традицию, в отличие от крестьянской, нельзя назвать исключительно устной, поскольку значительная часть текстов «кочует» из устной сферы в книжную (многие рассказы, публикуемые, например, в серии «Православные чудеса XX века» и подобных изданиях, явно несут на себе печать устной традиции), чтобы позднее вновь пополнить ряды устного народного предания. Во-вторых, это отличие касается проблемы генезиса. Каждая локальная крестьянская традиция, существующая в рамках одного села или одной волости в своей основе моногенетична, она представляет собой устойчивую целостную систему, принимающую в себя отдельные достаточно легко ассимилируемые элементы из соседних традиций. Уровень заимствований и влияний в московской традиции просто не сопоставим с сельской. Среди рассказов, попадающих в московскую устную сферу из книг, газет и других печатных изданий, а также по радио и телевидению, довольно много немосковского материала. Не все жители Москвы коренные москвичи. Поток многочисленных паломников и просто приезжих из разных концов страны добавляет свою лепту в пестрый московский текст. Это размывает собственно московскую традицию и не дает возможности четко определить корпус тех текстов, которые могут быть к ней причислены. Но, очевидно, такая задача, кроме своей технической сложности, явно бессмысленна, поскольку,

говоря словами Цветаевой, «странноприимность» московской традиции была всегда ее характерным признаком. Кроме того, наличие заимствований, взаимовлияний, отмирающих элементов и порождение новых текстов — отличительная черта любой здоровой традиции, и московская, как всякая живая и развивающаяся традиция, содержит в себе многочисленные «немосковские» влияния, формирующие ее развитие и свидетельствующие о ее принадлежности к общерусской православной культуре. Наконец, московская традиция гораздо более «рафинирована» по сравнению с крестьянской, очищена от различных полуязыческих переживаний, до сих пор существующих в современном крестьянском сознании. Одновременно она гораздо сильнее, чем крестьянская традиция, подвержена рефлексии по поводу себя самой, тогда как доминантой крестьянской традиции остается по-прежнему передача культурной информации, а не размышления по ее поводу.

С хронологической точки зрения московский текст также неоднороден. В современной московской традиции сосуществуют тексты различных эпох, в том числе легенды о святителях и наиболее чтимых старцах дореволюционной поры, что говорит о сохранении единой традиции, не прерывавшейся на протяжении текущего столетия, несмотря на все катаклизмы.

Источниками для настоящей работы послужили как устные рассказы православных москвичей разного возраста, образования, социального положения, так и различные печатные издания на интересующую нас тему, продающиеся на московских лотках с религиозной литературой, а также материалы, собранные в севернорусской этнолингвистической экспедиции 1993—1996 гг. Нас интересуют преимущественно те рассказы, которые были созданы в послереволюционный период.

В чем «московскость» московских православных текстов?

Необходимо сразу подчеркнуть, что имеющиеся в нашей коллекции московские легенды и предания содержат только три принципиальные составляющие, позволяющую говорить о специфике «московского текста» — во-первых, это набор имен чтимых московских святителей, старцев и священников, вокруг которых и формируется основной корпус сюжетов об их жизни, чудесах и пророчествах. Во-вторых, это рассказы об особо чтимых московских иконах, среди которых особое место занимает икона Богоматери Державной. В третьих, это рассказы об истории московских храмов.

Таким образом, «московскость» исследуемых текстов основывается на их связи с конкретными московскими локусами. Это очевидно, когда речь идет о легендах, связанных с московскими церквями и иконами. Но и житийные повествования также формируют современную московскую православную географию — могилы матушки Севастианы на Рогожском кладбище, матушки Ольги на Калитниковском, блаженной Матроны на Даниловском становятся особо чтимыми местами, куда совершаются паломничества. Существует круг легенд, связанных с московской сакральной

географией: о чудесах, происходящих на могилах святых, об исцелении от неизлечимых болезней, о разрешении тяжелых житейских ситуаций по молитве на могиле того или иного праведника. Среди новых сакральных «точек» Москвы выделяется могила блаженной Матроны (или Матренушки), прожившей всю свою жизнь в Пензе, вернее пролежавшей всю свою жизнь в деревянном ящике. Она была арестована, увезена в Москву и скончалась в Бутырской тюрьме. В настоящее время Матрона — одна из наиболее почитаемых московских святых, рассказы о ее помощи и чудесных исцелениях на ее могиле, распространяются в Москве и за ее пределами. Ее могила на Даниловском кладбище стала сакральным локусом, сравнимым по значимости с могилой Ксении Петербургской в Петербурге.

Что касается набора основных сюжетных линий, системы архетипов и символов, то московские тексты не обнаруживают никакой специфической «московскости» в сравнении с текстами петербургскими и провинциальными. Только часть этих легенд имеет местом своего действия именно Москву, а действующими лицами — москвичей. «Московскость» анализируемых нами текстов заключается в том, что они функционируют в Москве, рассказываются москвичами. Основное ядро архетипов, встречающихся в московской православной устной прозе XX века, содержит в себе все элементы, присущие общерусским текстам такого рода, современным или фиксировавшимся ранее. Таким образом, московский православный текст в настоящее время можно считать своеобразным индикатором общерусского православного текста. Очевидно, что в устной традиции, в отличие от литературной, линия водораздела проходит иначе, чем культурно-географическая оппозиция: «московский-провинциальный» или: «московский-петербургский», здесь актуально деление по другому принципу: православный-неправославный, и раздел проходит внутри одного географического пространства. В этом смысле нет специфически «московского» текста с только ему присущим набором актантов. Современный московский православный фольклор по своим жанровым особенностям, по набору сюжетных линий, по составу архетипов включен в традиционную общерусскую систему устного православного предания.

Жанровые особенности московских православных текстов

Весь корпус православных легенд и преданий, существующих в современной московской традиции можно представить в виде огромного паремийника, составленного из поучительных и душеспасительных рассказов, легенд и историй, связанных одним общим лейтмотивом: жизнь православного человека в антихристианском обществе. В устной традиции каждый такой текст представляет собой своеобразную «православную быличку» — небольшой рассказ о конкретном случае соприкосновения человека с «иным» миром. Основу такой «былички», несмотря на многообразие мотивов и сюжетных линий составляют различные вариации единой темы: взаимоотношения человека с Богом.

Корпус легенд, связанных с именами чтимых московских старцев и старцев сразу возвращает нас к традиционному для древнерусской учительной литературы жанру жития. Особенность современной устной традиции в том, что жития московских святых XX века находятся еще в стадии своего формирования, поэтому существуют преимущественно не в виде целого рассказа о жизни того или иного святого, а в виде большого количества отдельных, фрагментарных текстов о различных событиях из его жизни, хронологически между собой не связанных. Таковы «жития» патриарха Тихона, чей культ активно формируется в последние годы, блаженной Матроны (Матренушки), матушки Ольги Ложкиной (†1973 г.), о. Алексея Мечева, служившего в Москве в первой четверти XX в. (*Жизнеописание*), отрывочные упоминания о московских блаженных Викторе и Николае, матушке Севастиане (†1970 г.) и др. Известны также имена митрополита московского Филарета (Дроздова), исцелявшего больных по их молитвам (*Православные 5: 35*), о. Валентина Амфитеатрова, о. Александра Стефановского, о. Николая в Кадашах и др.

Таким образом, в последние годы начинает складываться новый культ местных московских святых, живших в XX веке. Значительно слабее прослеживается в современных текстах старый культ московских святых: св. Даниила Московского, московских святителей Петра, Алексия, Ионы, Филиппа и Ермогена (память 18 октября по н. ст.), юродивого Корейши. В настоящее время предпринимаются первые попытки написания целостных житий новейших святых на основе раздробленных фрагментов устного предания (см., например: *Блаженная*). Письменные версии таких житий, составленные на основе устного предания, имеют все жанровые особенности канонического жития: рождение от благочестивых родителей, мучения, которые святой претерпел за веру, пророчества о будущем и их исполнение, чудеса, явленные по молитвам святого, предсказание времени и обстоятельств своей смерти, чудеса, происходящие на могиле святого. Естественно, что для житий русских святых XX века обязательными элементами являются: рождение от православных родителей, происходящих из крестьян, купцов, священников, дворян, но не рабочих; отбывание срока в ГУЛАГе, насильственное помещение в психиатрическую больницу (житие блаженной матушки Ольги), смерть в тюрьме (житие блаженной Матроны), притеснение со стороны атеистов (соседей, милиции, врачей), предсказание событий современной истории (Афганской войны, Чернобыльской катастрофы и под.), исцеления, происходящие на их могилах, ставших местами современных паломничеств.

Наряду с формированием местного московского культа для современной столичной традиции по-прежнему актуален общерусский культ исконно почитаемых святых и Богородицы. Об этом свидетельствует огромное количество рассказов и легенд, связанных с именами Иоанна Кронштадского, Серафима Саровского, Сергия Радонежского. Рассказы об этих святых часто восходят к жанру патерика и повествуют о различных сторонах монашеской жизни. Традиционно обширен круг текстов, связанных с богородичным

культом: явление чудотворных икон Богородицы, спасение по молитве к Богородице, заступничество Богородицы за православных людей в годы войны и сталинского террора и под. Тексты, появившиеся за последнее десятилетие, свидетельствуют о дальнейшем развитии и усилении культа одного из наиболее почитаемых в России святых Николая Угодника. Современные особенности культа св. Николая составляют тему отдельного исследования, поэтому в настоящей статье мы об этом только упоминаем.

Кроме жанров книжного происхождения в московском фольклоре распространены и жанры устной народной традиции, например, обмирание и вещие сны. Рассказы об обмирании включают в себя как традиционную версию о летаргическом сне, так и современный чисто городской вариант о клинической смерти, например, во время операции в больнице. Обязательный элемент обмирания — хождение души, временно попавшей на «тот» свет, по мукам — особенно интересен для выяснения того, какие именно грехи представляются наиболее «грешными» для современного человека, т. е. каковы «болевы́е точки» общества в данный момент. Другой обязательный элемент городских рассказов об обмирании — описание перехода души в иной мир — претерпел наиболее значительные изменения по сравнению с традиционными вариантами этого жанра явно под влиянием популярной околонукавной литературы на эту тему (в частности, книги Моуди). Это перемещение часто описывается не в архаических образах перехода по мосту или влезания на высокую гору, что до сих пор характерно для деревенской традиции, а в виде полета души по длинному темному тоннелю, в конце которого виден свет (*Православные 1: 7*).

Эсхатологические легенды в чистом виде встречаются достаточно редко в традиции мегаполиса, хотя отдельные эсхатологические мотивы присутствуют во многих рассказах, особенно в сюжетах об обмирании, как угроза, если человечество не покается в своих грехах, и в житиях как пророчества праведников о наступлении последних времен.

Таким образом, с жанровой точки зрения современные московские православные рассказы представляют собой устный «извод» канонических жанров учительной литературы, главным образом, жития и патерика, воплощенных в форме «православной былички». Коротко заметим, что набор жанров, преобладающих в традиции мегаполиса, отличается от современной деревенской традиции. Там переживают пик небывалой популярности эсхатологические легенды, продолжают сохраняться многочисленные апокрифические сказания, народные переработки евангельских сюжетов, отрывки из «Шестоднева» и под., но житийные тексты, в том числе современные жития святых встречаются достаточно редко. Однако рассказы об обмирании и о вещих снах одинаково популярны сейчас и в городе и в деревне. Наряду с уже сформировавшимися жанрами в московской устной прозе, как и во всей русской традиционной культуре, в настоящее время происходит образование новых жанров, в частности, жанра возмездия за поругание православных святынь, о котором будет сказано ниже.

В современных православных текстах существует определенный набор стереотипов описания иномирного. К ним относятся способы изображения святых и формы, в которых осуществляются пророчества.

В перечисленных выше жанрах существуют свои способы изображения иномирного как главного объекта православных текстов. Иномирность в легендах может изображаться двояко. В одном случае — при знаменнии, когда используемая символика прямо указывает на неземное происхождение изображаемого: свечение, сияние, внезапное загорание свечи, лампы, преобразование. К примеру, в московской легенде старичок с золотым сиянием вокруг головы — святитель Николай. В другом случае иномирное не показывается прямо, а угадывается. На него указывает стереотипность, узнаваемость образа того или иного святого, соотносимая обычно с наиболее популярным изображением на иконах. Это характерно для тех случаев, когда ситуация воспринимается или глазами ребенка, еще не способного постичь эзотерический смысл происходящего события, или глазами не воцерковленного человека, «взрослого ребенка», духовно не подготовленного к встрече с иномирным. Упавший в пролет лестницы ребенок воспринимает пришедшего к нему на помощь Серафима Саровского как обыкновенного старичка: «Лежу на полу и не могу встать. Тут ко мне подошел старичок, тот, что у вас в спальне на картине нарисован. Он меня поднял, поставил на ноги, да так крепко, и сказал: „Ну, ходи хорошо, не падай“» (*Православные 2: 78*). Старичок, дедушка с ленточкой (т. е. омофором) через плечо, старичок невысокого роста, с редкими седыми волосами, одетый в белые холщовые штаны и рубашку — постоянный облик св. Николая Угодника в современных рассказах, не только московских (ср., например: *Рассказы: 18*). Богородица описывается как молодая красивая женщина в монашеском одеянии, старая женщина в темной одежде. Эти и подобные образы прямо продолжают общерусскую устную традицию изображения святых. Здесь уместно вспомнить известные народные легенды о хождении Иисуса Христа с апостолами по земле, когда подчеркнута «земной» облик Господа служил способом испытания встречающихся с ним людей (ср. есенинское: «Шел Господь пытаться людей в любви, / Выходил он нищим на кулижку...»).

Одним из способов выражения иномирного являются пророчества и предсказания, которые чаще всего подаются в форме иносказания. Будущее раскрывается в прямой форме только немногим людям — праведникам, смотрящим на мир «духовными очами». Остальным людям знамения воли Божьей и предсказания будущего передаются в косвенной, иносказательной форме. В рассказе о событиях 3–4 октября 1993 года святая вода, привезенная из Троице-Сергиевой лавры перед началом обстрела мутнеет и издает запах хвои, что истолковывается как начало гражданской смуты (*Православные 5: 23*). В легенде о взятии Кенигсберга над расположением советских частей появляется Богородица, что является знаком нашей победы и моральной правоты (*Россия: 241–242*). Глашатаями воли Божьей являются также праведники и святые, но и они чаще всего объявляют эту волю

словами и действиями, которые нуждаются в дополнительном расшифровании. Например, московская старица матушка Ольга подала одному священнику кулечек с сухарями, предвещая тем самым его скорый арест и отправку в лагерь, другому священнику, рукоположенному во епископы, она подала кислых яблок со словами: «Это твои яблоки, кислые». Его жизнь впоследствии оказалась так трудна, что он не раз вспоминал слова матушки Ольги (*Блаженная*: 37, 39). Это иносказательное поведение прекрасно вписывается в общерусскую традицию косвенных предсказаний, имеющую свои корни в византийской культуре. Ср., например, поведение дивеевской блаженной Прасковьи Ивановны (*Угодник I*: 178–180), епископа-юродивого Варнавы (*Дамаскин I*: 66–81) и др.

Набор основных мотивов и сюжетов

Современный московский православный фольклор содержит в себе традиционный для русской православной культуры набор устойчивых мотивов и архетипов. В рамках настоящей статьи мы коснемся лишь наиболее значимых и часто встречающихся мотивов, сюжетных линий и понятий.

1) *Вера и неверие*. Судьба верующего человека в антихристианском мире — доминанта современных православных рассказов, типологически возвращающая русскую ситуацию XX века к временам первохристианства. Православному человеку приходится существовать среди людей, которые в лучшем случае не понимают его и считают сумасшедшим, в худшем — стараются уничтожить. Блаженную Матрону увозят в Бутырку, матушку Ольгу запирают в психиатрическую больницу, арестовывают женщину, распространяющую религиозную литературу, расстреливают московских священников, отказавшихся отдать большевикам церковные святыни (*Дамаскин II*: 54–81) и т. д.

Распространенный мотив постреволюционных рассказов — обращение к православию неверующих, отказ от атеизма и переход в православие под влиянием различных жизненных испытаний (болезни своей и особенно детей, смерти близких и под.) имеет прямые аналогии в византийских сказаниях о временах раннего христианства и их в древнерусских переводах. Московские реализации этого сюжета во многом связаны с периодом Великой Отечественной войны, когда коммунистам пришлось смягчить враждебное отношение к православию перед лицом грозной опасности. Весьма популярны в московских кругах рассказы о совершении литургии в Кремле осенью 1941 года, о том, что «Сталин вместе с Жуковым в самый тяжелый момент войны молились вместе в Елоховской церкви. Жуков был в тяжелом состоянии — он только что объехал фронт и увидел, что все в тяжелейшем состоянии, что практически не удержать. Вот Сталин жестко взял его, вместе пошли они в Елоховскую церковь, помолились, после этого Жуков воспрял духом, ну и помог воспрянуть остальным... Ну, вот я еще слышал, но это надо проверять, что в тот трудный момент приходили к Сталину Маленков и Вороши-

лов и они пели „Чертог твой вижду, Спасе“» [тропарь, который поется во время утрени в Страстную седмицу.— Е. Л.] (Евгений, магнитофонная зап. 1994 г.).

Больше всего потрясает сам факт существования рассказов об обращении к вере Сталина под конец его жизни — народное сознание настолько мило-сердно, что не отказывает в возможности спасения даже этому кровопийце: «Мне одна старушка рассказывала, что она лично видела мать Сталина в Елоховском соборе, то есть она уверяла, что Сталин все-таки покался перед смертью, что приезжал митрополит Николай к нему Ярушевич, его исповедовал... Но она меня совершенно однозначно несколько раз уверяла, что он покался» (Евгений, магнитофонная зап. 1994 г.).

2) *Иконопочитание* — центральная тема православных текстов, объединяющая не только собственно легенды о чтимых иконах, но и неразрывно связанные с почитанием икон мотивы — молитву, дарование чуда по молитве и наказание за поругание святых. Для удобства изложения последние три мотива выделены в самостоятельные рубрики. Московские тексты отражают исконную традицию почитания святых икон (на Русском Севере, например, иконы до сих пор называют *богами*). Икона — зримое, доступное человеческому восприятию изображение божественного образа — служила тем материальным посредником, перед которым человек обращался к Богу и тем проводником воли Божией к человеку. Ср. в связи с этим распространенное у верующих людей выражение «намоленная икона». Икона неразрывно связана с понятием молитвы и чуда. Известно, что в Москве было много чудотворных икон, чтимых не только москвичами, но всей Россией. В их числе икона Иверской Божией Матери, перед которой отчитывали бесноватых и кликуш. Известно предание, согласно которому огонь, горящий в лампаде перед этой иконой, олицетворяет жизнь России: погаснет огонь — погибнет Россия. В рамках этих представлений воспринималось разрушение часовни Иверской Божией Матери в 1929 г., ее восстановление в 1995 и помещение в ней нового списка иконы, сделанного на Афоне. Молитва перед иконой и помощь того святого, которому молились — сюжет многих современных рассказов. Женщина, у которой не было дров, чтобы натопить комнату и согреть больного ребенка (дело происходит во время гражданской войны), молится перед иконой св. Николая. Чуть позже, подойдя к церкви Николая в Ямах (находилась на Николаямской, бывш. Ульяновской ул.) она смогла набрать дров из развалившихся саней (*Новые чудеса*: 16–17).

После революции, когда богоборчество часто принимало формы иконоборчества, икона становится индикатором отношения человека к Богу. Уничтожение икон атеистами, спасение икон от уничтожения верующими людьми, сохранение икон в доме, несмотря на угрозу ареста — сюжеты многих рассказов советского периода. Актуальный сюжет постсоветского времени — чудесное обретение икон вновь открытым храмом. В храме подворья Валаамского монастыря так были обретыены две или три иконы.

Маленький мальчик пришел со свертком в книжную лавку на подворье и сказал, что вот это просили передать в храм. Когда развернули сверток, там оказались две или три иконы. Одна из них очень хорошая — Покрова, теперь висит в алтаре (зап. от Н. В. Тарасовой, 1996 г.). В храме Троицы в Голенищах была похожая история с плащаницей Богородицы. В храме не было плащаницы и накануне Успенья пресв. Богородицы отец Сергей, священник этой церкви, очень сокрушался, что нет плащаницы для совершения нужного чина. Вечером в церковь пришел мальчик и сказал, что бабушка просила передать в храм сверток. Когда сверток развернули, там оказалась очень древняя, вышитая жемчугом плащаница, которая теперь висит в храме (рассказ Е. Тросниковой, зап. от Н. В. Тарасовой, 1996 г.)

Центральным событием в духовной жизни постреволюционной России, породившим огромное количество легенд, преданий и сказаний, безусловно, считается чудесное обретение в селе Коломенском иконы Богоматери Державной. Это событие, произошедшее 2 марта 1917 года, соотносится с отречением от престола последнего русского императора и передачей сакральной власти над Россией и функций «удерживающего» от русского царя Божией Матери (ср. метасторические и богословские переживания этого факта в: *Россия: 185–199; Александр 1991: 102–103; Ильинская 1991: 98–101; Левкиевская 1995: 89–90*). Это ставшее общерусским предание легко вписывается в канву уже известных фактов. Сказания о явлениях икон Богоматери в критические для России периоды известны со времен татаро-монгольского нашествия, когда были обретены Курская-Куренная (1295 г.), Федоровская (1239 г.), Устюжская (1290), Толгская (1314) иконы Богоматери. В Смутное время явилась Казанская Божья Матерь, о чьей роли в Великой Отечественной войне будет сказано ниже.

Во время обретения иконы в 1917 году село Коломенское еще не было в составе Москвы, но последующая судьба иконы, безусловно, «московская». Согласно преданию, об обретении иконы объявила сама Царица Небесная в трехкратном сновидении крестьянке Евдокии Андриановой, повелев ей отыскать икону в Вознесенской церкви села Коломенского. Андрианова вместе со священником этой церкви о. Николаем нашла образ в церковном подвале среди тряпок и рухляди. С обретением иконы Богоматери Державной в день отречения императора Николая II от престола связывается начало прикровенного существования «Третьего Рима», который отныне становится «подобным Китежу, скрывшемуся под воду» (о. Сергей Булгаков).

Второе обретение иконы произошло в Москве весной 1991 г. и сразу же было истолковано в контексте современных политических событий. Местное предание связывает возвращение чудотворной иконы с началом освобождения Русской Церкви от богоборческого ига. «Как станет Царица Небесная на свое место — так и бедам конец», — говорили старожилы Коломенского (МЦВ: 17). Второе обретение иконы происходило следующим образом: в середине пасхальной седмицы настоятелю храма Святителя Николая Николо-Перервенской обители принесли икону Державную, источавшую миро.

Незадолго до этого одной из женщин во сне явилась Божия Матерь и, показав свою икону, сказала, что Она послала свою икону в Николо-Перервенскую обитель. Примечательно, что до этого женщина ничего не знала о существовании этой иконы. Придя в этот храм, она осмотрела все Богородичные иконы и узнала среди них ту, которую видела во сне (*Православные 2: 16–17*). Бросается в глаза типологическое сходство ситуаций первого и второго обретения иконы, вплоть до географических совпадений. Обретение иконы предваряется явлением Богоматери во сне простой женщине, которая, повинувшись повелению свыше, идет отыскивать икону. В первом случае икону находит жительница села Перервы (ныне Шоссейная ул., платформа Перерва), во втором случае икона оказывается там же, в храме, принадлежащем Николо-Перервинской обители. Летом 1990 года икона была перевезена из издательского отдела Патриархии на место своего чудесного обретения — в Коломенское.

Роль Богородичных икон и особенно иконы Казанской Божией Матери в легендах о Великой Отечественной войне очень велика. Защита Казанской Божьей Матери — основной лейтмотив сказаний о войне: Сама Царица Небесная приказала митрополиту Илию держать эту икону в войсках вплоть до победы; с ней облетают Москву, и немцы терпят поражение зимой 1941 года, с ней обходят крестным ходом осажденный Ленинград, и немцы бессильны его взять, Казанская икона находится на правом берегу Сталинграда в течение всей битвы, и немцы не могут одолеть город, эту икону несут на носилках перед войсками при сражении за Кенигсберг, и немцы бегут, не в силах сделать ни единого выстрела (*Россия: 239–242*). Ср. рассказ участника войны: «Священная миссия наших святых Отцов, она, конечно, сработала. Вот с Пресвятой Богородицей Девой Марией, Защитницей Иверской — когда она была на передовой <т. е. икона.— Е. Л.>, затишье было, и у немцев что произошло — у них не стали срабатывать затворы винтовок. <Это была Иверская Божья Мать?> — Нет, пожалуй, Казанская была Божья Мать. Надо уточнить у уцелевших фронтовиков, надо будет это обязательно восстановить. Господня Сила, вот она <помогла> спасению России и сработала на пагубу враждебной силе» (Николай Матвеевич К., физфак МГУ, магнитофонная запись 1994 г.).

Древние корни в народной традиционной культуре имеет сюжет об облете Москвы в декабре 1941 года самолета с иконой Казанской Божией Матери, что, согласно преданию, послужило непреодолимой преградой, хотя к этому моменту Волоколамское шоссе, оставшись без защиты, было фактически открыто для немцев (*Малинин 1991: 38*). Подобное предание известно и о спасении Ленинграда, вокруг которого в самые страшные дни блокады с крестным ходом была обнесена икона Казанской Божией Матери. Этот вариант легенды поддерживается искони существовавшим в Петербурге культом Казанской Божией Матери (ср., в частности, слова Святителя Воронежского Митрофана Петру I о том, что пока эта икона находится в городе и есть молящиеся, враг не сможет его занять. — *Россия: 241*).

Создание магического круга вокруг города или села для охраны его от опасности — этот ритуал, имеющий древние индоевропейские корни, неоднократно описан в научной литературе. Ср., например, типологически сходный пример из с. Ровбицка Брестской обл.: в 30-е годы жители создали вокруг села магический круг, опавших его ночью, чтобы защитить себя от колхоза (ПА, 1992).

3) *Молитва* как естественная связь человека с Богом является центром повествования, кульминацией всего сюжета во многих рассказах. Человек, не умеющий молиться, одинок и беспомощен, человек, вооруженный молитвой, силен даже в самой внешне безнадежной ситуации, поскольку, молясь, он обретает свою связь с Богом и получает силы для дальнейшей борьбы и защиту от самой большой опасности. Молитва — тяжелая духовная работа, требующая от человека напряжения всех сил и полного самоотречения, но она дает надежду на милосердие Божие и совершение чуда. Именно такое значение имеет молитва в современной московской устной прозе, продолжающей здесь общую русскую устную и литературную традицию (ср., например, молитву Елены в «Белой гвардии» М. Булгакова). Молится мать за умирающего ребенка, заключенная в лагере молится св. Николаю с просьбой взять на себя часть ее срока, женщина, преследуемая агентом КГБ, молится Богородице, прося ее помочь уйти от погони (Православные 4: 44–45). В трудную минуту молятся даже атеисты (Жуков со Сталиным осенью 1941 года). Но особенно сильна молитва праведника, святого, юродивого во имя спасения других людей.

4) *Дарование чуда* — этот мотив прямо связан с предыдущим: чудо дается по молитве человека. В московской устной прозе дарование чуда — центральный мотив самых разнообразных легенд и рассказов. Ср. характерное название серии сборников «Православные чудеса XX века». Чудо, как реальное проявление существования Бога и его воли, пронизывает жизнь верующего человека, получающего спасение в тех случаях, которые недоступны атеисту. В этом отличие современных рассказов о чуде от аналогичных древнерусских. Для средневекового человека чудо — естественная составляющая жизни, в современном мире оно дается только тому, кто готов его воспринять (вспомним слова Давида Самойлова: «Мы с тобой в чудеса не верим, потому их у нас и не бывает»). Чудо взрывает материалистическую, детерминированную жизнь атеистического общества, подтверждая известную евангельскую истину «каждому дается по вере его». Этот мотив встречается в текстах с различными сюжетами — от самых бытовых и приземленных ситуаций (в семье не хватает денег, и они чудесным образом появляются; человек не может купить билет на поезд, и ему чудесным образом удается уехать; безработный получает хорошую работу, студент удачно сдает сложный экзамен и пр.) до экстремальных и трагических, касающихся как отдельного человека, так и целой страны (чудо спасения обреченного на смерть ребенка по молитвам матери, чудесное выздоровление ракового больного, чудо спасения России в Великой Отечественной войне по молитвам праведников).

Здесь можно выделить несколько основных сюжетных линий:

а) Рассказы о чудесном спасении человека в награду за спасение православных святынь носят массовый характер как в московской, так и в традиционной народной культуре. Приведем для сравнения московский текст и текст, записанный в Архангельской обл. «<После разорения церкви> часть икон отправили на электростанцию как дрова, сжечь. Я забрался на чердак, увидел Спасителя, эти иконы. И я ночью взвалил Спасителя Иисуса Христа себе на спину, выкарабкался и пошел, пришел домой, этими садами, разбудил бабушку, сказал: „Бабушка, смотри, Иисуса Христа хотели сжечь“. Она меня расцеловала и убрала его в сундук. Я хотел утащить и все остальные иконы, но мне не удалось. Ну, может быть, какая-то связь имеется с тем, когда налеты вражеской авиации стали на Москву, начали посыпать этими зажигалками, на ближних подступах у нас команда была из двенадцати человек, я командир, возглавил ее, и мы быстро освоили тушить зажигалки... вот она горит, понимаешь, и взрывается... Ну, и потом, когда налет уже ушел, и я вышел, понимаешь, посмотреть... и тут сразу в девяти метрах четверть тонны как рвануло, меня засыпало всего, я был весь опален, на бедре рваная рана была. Ну, вот тут можно все сложить, что по воле Всевышнего я остался жив. <Его однополчане сказали:> „Николай Матвеевич, а мы же тебя похоронили!“ Там была огромная яма. Это вот первое было крещение. Но как-то потом пришел в себя, и сейчас вот видите, по воле Всевышнего, приношу пользу» (Николай Матвеевич К., физфак МГУ, магнитофонная запись 1994 г.).

Когда началось массовое сожжение церковных книг и икон, Александр Александрович Горелов, житель села Лохово (Каргопольский р-н Архангельской обл.) спас от сожжения икону: «Смотрю, сверток такой, я разворачиваю, смотрю — икона, в общем Иисус Христос, как вот в церкви размазван. Я говорю: што вы такую картину да в печи, а они смеются, мол нашелся богобоязненный. Я унес, дома в углу поставил. <Позднее Горелов попал под суд по несправедливому обвинению>. Мне снится сон: я вижу этого живого ... как на иконе... и только слышу, говорит: „Так ты меня в обиду не дал, и я тебя не дам“» [На суде нашлись документы, подтверждавшие невиновность Горелова] (ЭРС, магнитофонная зап. 1996г.).

Уже упоминалось о том, что события 3—4 октября 1993 года сразу же стали знаковыми и были немедленно включены в традиционную архетипическую парадигму. Сюда относятся рассказы о чудесном спасении людей, оказавшихся в радиусе обстрела Белого дома правительственными войсками: в одной из московских квартир, обстрел которой продолжался более двух часов, было все разрушено и сожжено. «Хозяйка квартиры не могла подняться во время обстрела и лежала на полу у стены с иконой. Эта стена напротив окна была особенно изрешечена пулями. Все, что висело, свалилось. Все, что могло в квартире разбиться, разбилось. Единственная вещь, которая осталась висеть на этой дырявой стене, была икона Божией Матери. На иконе не было ни одной царапины» (Православные 4: 5—6).

б) *Чудесное спасение отдельных людей по молитвам их самих и их близких* — также весьма популярный сюжет современных рассказов. Ср. историю, рассказанную на московской остановке женщиной, инвалидом Великой Отечественной войны, о своем чудесном спасении: во время боя ее тяжело ранило, бой переместился в сторону, а она осталась лежать на снегу, истекая кровью. Ей очень хотелось пить, но она так ослабла, что не могла поднять руку, чтобы зачерпнуть пригоршню снега. Тогда она стала молиться, и около нее появились птицы неизвестной ей породы, которые набирали в свои клювы снег и подносили к ее рту. Благодаря этим неведомым птицам она смогла утолить жажду и продержаться до прихода санитаров (зап. от Е. Калинкиной, 1995 г.). Ср. весьма популярную легенду о чудесном стоянии Зои в Куйбышеве 1956 г.: Зою, окаменевшую в наказание за оскорбление образа святителя Николая, во время ее многодневного стояния кормили голуби (*Православные 1*: 94). Чудесные птицы, кормящие человека — архетип, весьма распространенный в православной культуре, имеет мощные корни в народной традиции (птица как инкарнация души умершего, голубь как воплощение Святого Духа и под.).

К этой категории сюжетов примыкают многочисленные истории о вымоленных детях. Среди выпускников филологического факультета МГУ весьма популярен рассказ о чудесном спасении Н.И.Либана, преподавателя древнерусской литературы: в детстве он подавился сливовой косточкой. Она попала в горло так, что обычным путем ее вытащить оказалось невозможно, вызвала воспаление и нагноение. Ребенок задыхался, и его увезли в больницу на операцию. Мать от отчаянья не знала, что делать. Встретившаяся ей в этот момент знакомая купчиха (она поставляла в семью Либанов дрова) сказала: «Как ты не знаешь, что делать! Ты что, не русская, не православная?! Молись». Мать Либана пошла в церковь и стала молиться перед иконой Богородицы как раз в тот момент, когда ее сыну начали делать операцию. Застрявшая косточка выскочила из горла без вмешательства хирургов, что вызвало их удивление — они не знали, что мать ребенка в это время усердно молилась (зап. от Е. Калинкиной, 1995 г.).

в) Многочисленны рассказы о чудесном спасении *Москвы и России во время Великой Отечественной войны*. Эти предание представляет собой реализацию распространенного в христианской литературе сюжета о спасении города от вражеского нашествия по молитвам его жителей или отдельных праведников. Сюжет встречается как в византийских, так и в древнерусских источниках (ср., в частности, известное предание о спасении Москвы от нашествия Тамерлана). Предание о спасении Москвы и России по молитвам Илии, митрополита Гор Ливанских во время Великой Отечественной войны существует преимущественно в книжной форме (*Россия*: 239). Доминантой этой легенды является заступничество Божией Матери. В связи с этим ср. другую легенду, согласно которой Россия была спасена по молитвам иеромонаха Серафима Вырицкого, простоявшего 1000 дней на камне на коленях, молясь о спасении страны (*Новиков 1990*: 33).

Эта легенда явно построена по аналогии с преданиями о молитвенном подвиге Серафима Саровского, но, к сожалению, не подтверждается биографическими фактами.

5) *Возмездие за святотатство, за поругание православных святынь* — сюжет настолько древний, насколько чрезвычайно актуальный для советской и постсоветской эпохи. Рассказы на эту тему носят массовый характер как в Москве, так и во всей стране.

Московская устная православная проза отражает общерусский процесс образования нового жанра на основе сюжета возмездия за поругание православных святынь в годы советской власти. Превращение пусть даже крупной сюжетной линии в самостоятельный жанр — ситуация не такая уж частая в устной народной традиции. Это означает, что проблема, затронутая в таком сюжете, имеет общенациональный характер и что эта проблема по каким-то причинам не может получить своего разрешения в реальной жизни — на социальном, политическом, законодательном, судебном и прочих уровнях. Тогда она эксплицируется общественным сознанием в устной традиции и получает свое решение на сакральном уровне. Вероятно, такова судьба жанра обмирания, сформировавшегося намного раньше.

Общественная жажда справедливости, потребность в правосудии — вот основной нерв рассказов о возмездии. Рождение нового жанра, происходящее буквально на глазах у исследователей, занимающихся полевой работой, как рождение сверхновой звезды, сопровождается «выбросом» в традицию огромного количества вариантов этого сюжета, с каждым годом все более приобретающего канонические жанровые признаки. В основе рассказа всегда лежит одна и та же ситуация — закрытие и разграбление церкви, разрушение колокоelni, сбрасывание колоколов, сожжение икон. Действующие лица четко разделены, как в античной драме: с одной стороны — злодей, решившийся на черное дело, который всегда воспринимается как изгой, стоящий за рамками общества (он — комсомолец, коммунист, начальник из города, пьяница, пропивший свою совесть и под.), с другой стороны — народ, выполняющий роль античного хора и пассивно осуждающий происходящее. Ср. отрывок из рассказа о разрушении часовни: «Нашим властям, коммунистам, помешала часовня. И там родник, туда ходят за водой, молятся... Ну и вот, они приступили ее ломать. Ну стали искать в деревне, кто может. Ну и говорят: „Слушай, есть работа, ты желаешь подзаработать?“ — „А что делать-то?“ — „Вон ту часовню сломать“. — „Что ты, Господи, что ты, милый, чтоб я тебе часовню ломал!“ Ну и вот, в конечном итоге дошло дело до пьяниц. Трезвенники отказались. Ну, пьяницы начинают, чтобы взять или водкой, или деньгами: „Что делать?“ — „Вон ту часовню ломать“. — „Часовню? Ты что, милый, чтоб я тебе часовню ломал! Она мне не мешает“. Ну, в результате получилось так, что начали сами ломать ее» (Николай Матвеевич К., физфак МГУ, магнитофонная зап. 1994 г.).

Проблема «преступления и наказания» решается в этих рассказах в чисто христианском ключе: «Мне отмщение и Аз воздам». Возмездие за святотат-

ство неотвратимо настигает совершившего или его семью: его поражает молния, он умирает от тяжелой болезни, его семья погибает в пожаре, его детей парализует и под. Это возмездие свыше, поэтому оно носит характер некоей безличной силы и никогда не совершается руками конкретных людей. Это обстоятельство подчеркивается даже на синтаксическом уровне — наступление наказания чаще всего описывается безличными конструкциями: *молнией поразило, деревом придавило, ребенка парализовало, машиной задавило* и т. д.

Московские тексты на эту тему полностью соответствуют общерусской традиции. Приведем для сравнения московский и архангельский тексты из нашего архива о наказании за поругание икон: (Рассказ о комсомольце, топтавшем иконы): «Ну, он был комсомолец, забили ему голову этим... Прекрасную церковь начали ломать. Там были недобрые люди, и что им помешала эта церковь — непонятно. Они решили ее сломать... А это был уже тридцатый год. Ну, вот они начали выбрасывать иконы из церкви. Ну, я не знаю, что его заставило продемонстрировать перед людьми, но начал он танцевать, плясать над этими ликами святыми. Там, на пруду была избушка. Остался только сруб, туда пьяницы заходили драку делать... И вот зашел он. И вот обрушилась эта самая труба, и ему раздавило все вот эти вот ноги. И вот эти самые старушки, которые знали о том, что он плясал на иконах, знали, что он так богохульствовал и уж знали, что ему так ноги раздробило, они так и сказали, что это Господь Бог его наказал. Он скончался от гангрены» (Николай Матвеевич К., физфак МГУ, магнитофонная зап. 1994 г.).

Ср. севернорусский рассказ на эту тему: «Есть могила, восемь километров отсюда. Там часовенка была, иконы наши северные — Зосима и Савватий, соловецкие угодники. И вот там была часовня, и на Покров приезжали рыбаки. Они там праздновали Покров... Но никогда это не закрывалось, и никто никогда ничего не делал. А потом донес кто-то, что там не монахи, а под видом монахов скрываются политические люди. Потом их увезли, и долго стояла эта часовня. И тут один напился пьяный и сошел туда, и он расколол и сжег на костре эти иконы <Зосимы и Савватия>, потом домой привез какие-то иконы. Погиб он, конечно, очень страшной смертью, и все говорили, что Бог наказал. Он был заправщиком. Была большая цистерна с бензином, но электричества не было. Пришли бензовозы с Няндомы — надо сливать. А он не знает, много ли там у него, зажег фонарь... и он этот <фонарь> туда опустит и бензин-от взорвется... И он так умер» (Тихманьга, Каргопольский р-н Архангельская обл., ЭРС, магнитофонная зап. 1994 г.).

6) *Праведность и святость. Юродство* как тип сакрального поведения. Существование в нашем греховном мире святых и праведников остро переживается современным православным сознанием. Это переживание носит не столько воспитательно-нравственный, сколько философско-эсхатологический характер и связано прежде всего с известными словами Серафима Саровского о том, что Господь будет хранить Россию до тех пор, пока в ней будут сохраняться «остатки благочестия христианского» (*Угодник I: 171, ср. 173*). Таким образом, наличие в современном обществе праведников —

гарантия продолжения существования всего общества, сколь бы развращенным оно ни было. Выше уже говорилось о житийных текстах как основе современных «православных быличек». Юродство как особый вид служения Богу также описано в современных текстах. Кажущаяся парадоксальность поведения юродивого, его внешне необъяснимые поступки оказываются результатом особой мудрости и особого дара видеть истинную логику событий, недоступную обычному человеку. Ср., например, рассказы о поведении матушки Ольги (Ложкиной), которая выходила из дому с тяжелыми тюками и узлами и просила встречных прохожих помочь их ей куда-либо донести. Тяжелые тюки олицетворяли грехи, которые человек должен был искупить своим трудом. Известны рассказы, как матушка Ольга выбегала на Садовое кольцо, вставала среди мчащихся машин и кричала: «Каравул, человека задавили!», называя при этом имена людей, погибших в автомобильных катастрофах (*Блаженная*: 17). Понятно, что юродство в современном обществе воспринимается исключительно как сумасшествие — недаром матушку Ольгу несколько раз насильно держали в психиатрической больнице, где она молитвой и крестным знамением успокаивала настоящих помешанных.

Смирение перед волей Божьей — основа жизни праведника. Смирение, доведенное до самоуничтожения, — основа жизни юродивого. Осознание своей греховности подводит человека к пониманию своего несовершенства, а это приводит к усмирению гордыни. Мотив осознанного смирения, нестяжания земного богатства прослеживается во многих рассказах о жизни старцев и праведников: матушка Ольга жила в крошечной комнатке полуподвального помещения на углу Б. Дровяного и Известкового переулков; в ее доме не было центрального отопления, а топить печь ей не разрешали соседи, так что даже в морозы матушка сидела в нетопленной комнате; она не получала пенсии и питалась остатками еды в столовой; когда ей выхлопотали небольшую пенсию, она разорвала принесенные деньги (*Блаженная*, ср. схожее поведение епископа Варнавы в: *Дамаскин I*: 75–81).

7) *Грех, наказание, покаяние и прощение* — один из центральных мотивов христианской традиции. «Мир во зле лежит», «не согрешишь — не покаешься» — эти и другие сентенции определяют отношение к греху как к неизбежной принадлежности человеческого мира. Поэтому цель жизни православного человека не в том, чтобы жить без грехов — этого еще никому не удавалось (безгрешен только Бог), а в том, чтобы видеть, осознавать, ощущать свои грехи и покаянием вымолить прощение за них. В современных рассказах отчетливо прослеживается один лейтмотив, связанный с понятием греха, — беда современных людей и общества в целом не в том, что они грешат больше обычного, а в том, что у них утрачено ощущение своей греховности. В сублимированном виде система грехов, наиболее болезненно воспринимаемых общественным сознанием, обозначена в легендах об обмирании, в них эксплицирована усталость общества от той или иной нравственной проблемы. Если исследовать тексты этого жанра за весь период их существования, можно получить любопытную картину нравственных недугов

общества и увидеть, как одни нравственные болезни сменялись другими. В настоящее время, согласно легендам об обмирании (как городским, так и деревенским), наиболее наболевшей проблемой для современного сознания является аборт. Первое наказание, которое видит человек, временно попавший на «тот» свет, — это наказание за аборт, оно описывается наиболее подробно и предвяряет собой даже наказания за оскорбление священников и хулу на Бога! Далее идут мучения за стяжание богатства, за неподачу милостыни, за несоблюдение поста и др. (*Православные 1: 6—14*).

8) *Предсказания и знамения*. История как целого народа, так и судьба отдельного человека рассматривается в исследуемых текстах как реализация предсказаний и знамений. С этой точки зрения судьба народа и жизнь человека строятся сходным образом. Традиционное православное сознание воспринимает историю как реализацию предсказаний православных святых. Будущее строго детерминировано и может иметь только одно воплощение — то, которое уже было предсказано. Задача верующего человека — правильно понять, какому предсказанию соответствует совершившийся исторический факт. Современная культурная и историческая ситуация в России осмыслена в контексте традиционного православного сознания, где революция 1917 года и последующие события вписаны в общую метаисторическую концепцию судьбы России, выработанную еще в допетровскую эпоху.

С одной стороны, все события в этом мире строго детерминированы, предсказаны и не подлежат изменению. Человеку и обществу, на долю которых эти события выпадают, остается только с христианским смирением их принять и с достоинством вынести. Таков, например, лейтмотив всех рассказов о судьбе России в XX веке: революция, реки крови, гонения на церковь, убийство царя были предсказаны еще Серафимом Саровским в письме, адресованном Николаю II. С другой стороны, развитие событий может быть изменено Богом в любой момент по молитве отдельного человека. Чудо не детерминировано, но может произойти в любую минуту и изменить судьбу не только отдельного человека, но и целой страны. Так, поражение Советского Союза (= России) в начале войны и дальнейшая победа рассматриваются в современных рассказах как кара, ниспосланная Богом, решившим уничтожить страну, погрязшую в грехах, и как милость, дарованная по заступничеству Богородицы и по молитвам митрополита Илии (*Россия: 238—248*). В московских легендах выделяются несколько основных сюжетных линий, связанных с предсказаниями:

а) *Пророчества о судьбе России и знамения*. В современных московских преданиях осмыслены такие события русской истории, как революция и последовавший за ней красный террор, Великая Отечественная война, Афганская война, Чернобыльская катастрофа, обстрел «Белого дома» 3—4 октября 1993 г., кризис, переживаемый современной Россией. Чаще всего эти тексты содержат предсказания Серафима Саровского, Иоанна Кронштадтского, последних оптинских старцев и саровских блаженных, в частности, Паши Дивеевской, а также более поздние знаки грядущей судьбы России,

например, знаменитое видение послушницы Ольги из Ржищева монастыря Киевской епархии.

Современный московский фольклор содержит многочисленные предания о знамениях грядущих событий в годы революции и гражданской войны. Сюда относятся рассказы о многочисленных чудесах, связанных с обретением и обновлением икон, мирроточением, свечением церковных куполов, а также о знамениях на небе, видениях и сновидениях (см., в частности: *Нилус 1969: 91–92*) как в самой Москве, так и во всей России. Среди многочисленных знамений о судьбе России, имевших место в годы революции, выделяются три пророческих сновидения священника Марфо-Мариинской обители в Москве отца Митрофана (Серебровского) (*Православные 3: 38*). Ср. также весьма популярный рассказ о сне митрополита Московского Макария об императоре Николае II, вымолившем у Спасителя горькую чашу для себя и сладкую для своего народа. Незримый голос в это время говорит: «Государь взял вину русского народа на себя, и русский народ прощен» (*Чудеса: 45–46; Россия: 168–169, 198*). Новейшие события отечественной истории также включаются в существующую систему архетипов и символов. Так, начало Афганской войны было предвещено самовозгоранием московского списка иконы «Взыскание погибших» (находится в церкви Воскресения словущего на Успенском вражке). Закоптившаяся при этом пожаре икона Богоматери Державной сама стала светлеть и засияла, как прежде, что было расценено как знак надежды (*Православные 2: 8*).

Существуют легенды о предсказании Чернобыльской катастрофы, связанные с именем уже упоминавшейся матушки Ольги (Ложкиной). 26 апреля за 30 лет до катастрофы она, по рассказам очевидцев, бросилась к топившейся печке и стала кричать: «Тревога! Горит, полыхает! Давайте зальем, надо залить эту печку!» Все, бывшие в доме, под руководством матушки бросились заливать печку, причем она настаивала, чтобы печку заливали сверху, потом она велела засыпать печку мусором и вещами, потом по ее указанию развели алебастр и пытались замазать печку, наконец, она приказала строить вокруг печи ограждение. При этом матушка приговаривала: «Это смерть, невидимая смерть, вокруг смерть». Для всех, кто помнит действия пожарных в дни аварии на Чернобыльской АЭС, очевидна аналогия между действиями старицы и спасателей, пытавшихся сначала залить огонь с земли, потом сверху, забрасывавших реактор землей и песком и, наконец, построивших саркофаг (*Блаженная: 25*). Наиболее знаковыми среди новейших политических событий, которые сразу же были включены в уже существующую парадигму архетипов и символов, явились события начала октября 1993 года и обстрела Белого дома, которые осмысляются как знамение предстоящих испытаний. Ср. рассказ, отчасти уже упомянутый выше: «Мой сын приехал из Сергиева Посада, привез святой воды из Лавры преподобного Сергия Радонежского. Это было в субботу, по новому стилю 2 октября 1993 года, часов около семнадцати дня. Вода была по виду чистая, как всегда. Жена пила ее. Посуду с этой водой поставили в том месте, где окна

выходят в сторону „Белого дома“. В воскресенье началось братоубийство. А в понедельник утром, еще до штурма „Белого дома“, жена обнаружила, что вода стала матовой, беловатой, издавала горьковатый запах хвои, как на похоронах, и имела горький вкус. Мы все поняли это однозначно: это знамение гражданской войны и смерти» (*Православные 5: 23*).

Знаковым событием выилось обретение и открытие мощей патриарха Тихона в феврале 1992 года, совпавшее с обострением гражданского противостояния в обществе. Это обретение было истолковано как предотвращение самим святителем большого кровопролития в Москве 23 февраля 1992 года (*Православные 2: 19*).

б) *Предсказание судьбы отдельного человека.* Будущее человека, скрытое от него самого, может быть предсказано прямо или косвенно праведниками и старцами, а также выражено в виде знамений. Например, матушка Ольга Ложкина разными способами предсказала судьбу нескольких человек, впоследствии ставших священниками. Одного из них, умиравшего от рака, она попросила ее благословить. Он удивился и сказал, что не может этого сделать, поскольку он не священник. Она сказала, что он еще станет священником. Впоследствии он вылечился и принял сан. Другого, еще мальчика, она встречала, расстилая перед ним ковер и просила своих насельниц специально приготовить к его приходу стол: «Сейчас батюшка придет!» Позднее этот мальчик также стал священником. Пришедшему к ней молодому человеку она вручила палку с крестом наверху — прообраз игуменского жезла. И получилось, как предрекала матушка — он стал игуменом (*Блаженная: 37, 38*).

Известны предсказания и советским государственным деятелям: «А потом Жуков, он же ездил к старцу Нектарию вместе с Маленковым, есть просто запись беседы с его дочерью. И ему <старцу Нектарию.— Е. Л.> задал вопрос Жуков: „Дальше ему учиться на курсах повышения...?“ И он Жукову сказал: „Учись, учись, ты будешь сильным полководцем“, а Маленкову, что „ты станешь государственным деятелем, но ненадолго“. Так оно и получилось» (Евгений, магнитофонная зап. 1994 г.).

9) *Легенды о московских храмах* составляют специфику московской традиции, поскольку высвечивают те места, которые образуют сакральную географию Москвы. Сейчас, когда во многих московских храмах составляются летописи и собираются предания, касающиеся истории этих храмов, такие легенды могли бы составить отдельную книгу. Часто это совсем небольшие рассказы, связанные с именами известных людей. Ср., например, легенду, что иконостас из храма Троицы в Голенищах (ныне Мосфильмовская ул.) выломал и увез Сергей Эйзенштейн для съемок фильма «Иван Грозный». Довольно много историй связано с церковью Покрова Пресвятой Богородицы на Лышиковой горе: часть денег на строительство церкви пожертвовала прабабушка Пушкина. Прихожанкой этого храма в 60-е годы нашего столетия была уже упоминавшаяся блаженная старица Ольга (Ложкина) в то время, когда священником там состоял о. Николай Эшлиман, подписавший вместе с о. Глебом Якуниным известное письмо к Патриарху

Алексию о нарушении законодательства об отделении церкви от государства (*Сорок сороков II*: 310—311).

Иногда легенды объясняют необычные названия храмов, например, название церкви Николая Чудотворца в Подкопаях (угол Подкопаевского и Подколокольного переулков), в просторечии называемой «Николай Подкопай». Согласно легенде, прихожанин этой церкви, богатый купец разорился и стал просить святителя Николая о помощи. Угодник явился купцу во сне и предложил залезть в церковь, снять золотую ризу с его иконы и на деньги, полученные с продажи, завести новое дело. Купец смутился: «Как же, — говорит, — могу это сделать? Первое — это святотатство, а второе — как снять? Днем народ, а ночью храм заперт». «А ты, — говорит ему святитель, — приди ночью, да под стену, что против моей иконы и *подкопай*, а в подкоп пролезь да и сними ризу... Воровства тут... никакого нет: икона моя, и ризе я хозяин». Купец долго не решался на этот поступок, но после трех явлений святителя все-таки поступил, как тот ему велел. При этом всем, в том числе и священнику, казалось, что риза находится на месте. Через некоторое время купец снова наладил торговлю и сделал для иконы св. Николая новую ризу, точно такую же, как старую. Когда мастер стал накладывать новую ризу на «старую», купец обо всем рассказал. С тех пор этот храм в Москве зовется «Николай Подкопай» (*Новые чудеса*: 46—49, см. еще одно предание, связанное с этим храмом в: *Сорок сороков II*: 149—150).

К этому кругу рассказов принадлежат предания о попытках уничтожить православные святыни в годы советской власти и о тщетных усилиях построить что-либо на месте разрушенных храмов. Наиболее популярна московская легенда о неудавшихся попытках построить Дворец Советов на месте взорванного храма Христа Спасителя — земля не держала фундамент, и он проваливался. Ср., также свидетельство о том, как «рвалась, истлевала или сгорала ткань, осыпалась краска, которыми безбожные большевики пытались скрыть от народа чудотворный образ святителя Николая на Никольской башне Московского Кремля» (*Православные 2*: 79). Такие истории и рассказы, существующие практически о каждом московском храме, составляют ту особую неуловимую «ауру», которая сообщает «московскость» московской устной прозе.

10) *Рассказы о случаях из жизни и афоризмы московских священников и иерархов.* Приведем несколько таких текстов. Хорошо известен в кругах московской православной интеллигенции рассказ о реакции патриарха Тихона на аварию кремлевской канализации, в результате чего Мавзолей был залит содержимым канализационных труб и тело «вождя всех народов» всплыло в этих «благовониях». Узнав о случившемся, патриарх кратко заметил: «По мощам и елей» (зап. от А. Кравецкого, 1994 г.).

Другой весьма популярный рассказ, «гуляющий» по Москве в различных вариантах, касается случая из жизни знаменитого архидиакона Константина Васильевича Розова. Приводим один из вариантов этого рассказа: «Константин Васильевич Розов похоронен на Ваганьковском кладбище.

Когда скончался в храме Христа Спасителя диакон, который был бас, купеческая Москва объявила конкурс на вакантную должность. Много было интересных представителей, ну и, наконец, нашли Розова. И его приходил слушать даже Шаляпин. И вот в одно прекрасное время, уже вечером как-то тут эти самые солдаты шли по мосту, слышат... там недалеко храм Христа Спасителя и там иордань была. Да, и басистый голос был. Они подлетают, а этот Розов двух мошенников взял и окунает в воде, понимаешь. „Что Вы делаете?“ — „Вот они, нечестивцы, хотели шубу с меня снять!“ — „Так надо в милицию сообщать!“ — „Ваше дело в милицию сообщать, а мое дело к Господу приобщать! Во Иордане крещающуюся Тебе, Господи...“ <тропарь, который исполняют на Крещение.— Е. Л.> Искупал их как следует и пошел» (Николай Матвеевич К., физфак МГУ, магнитофонная зап. 1994 г.).

Представленный материал дает возможность сделать несколько предварительных выводов. Во-первых, имеющаяся в нашем распоряжении коллекция текстов не дает оснований говорить о существовании какой-то особой традиции «московской» устной православной прозы. Круг жанров, сюжетов, мотивов, архетипов и символов, которые встречаются в московских текстах, подтверждают их принадлежность к общерусской традиции. Единственные проявления «московскости» касаются лишь складывающегося в настоящее время московского культа святых и круга рассказов о московских святынях, но эти рассказы построены по канонам общерусской традиции, а местные культы святых и почитание местных святынь — явление также повсеместное.

Во-вторых, можно констатировать, что современная московская традиция является прямым продолжением традиции устного православного предания, существовавшего до революции: осмысление событий и явлений советского периода, отраженных в рассказах и преданиях, решено в рамках исконной православной традиции и не содержит в себе ничего специфически «советского».

В-третьих, обилие и качество собираемых текстов говорит о том, что в настоящее время традиция устного предания переживает свой новый расцвет: создается большое количество новых текстов по старым моделям, в Москве «скапливаются» тексты, созданные в других местах страны, и включаются в состав московской традиции, рождаются новые жанровые образования (например, возмездие), переживают новое рождение старые жанры (устный извод жития), вместе с открытием храмов и формированием приходов возрождается традиция фиксации истории церковной и приходской жизни в различных рукописных и печатных журналах, летописях, газетах, сборниках, переиздаются дореволюционные материалы и создаются указатели литературы о церковной жизни Москвы (ср., в частности, *Указатель*).

Вместе с тем можно говорить о существовании некоторых отличий московской (и вообще городской) традиции от сохранившейся в деревнях и небольших городках. Это отличие заключается не столько в большей православной «грамотности» московских информантов, людей, как правило, образованных и осознанно православных, сколько в принципиально разном

статусе «православного знания» в городской и крестьянской культурах. Эта разница касается того, что является значимым для городской и деревенской устной традиции — а здесь, несмотря на существование общенационального корпуса релевантных проблем, мотивов и сюжетов, выявляется ряд существенных различий, которые и определяют специфику городской и деревенской культур. Но это тема уже для другого исследования.

II. Семиотические особенности Москвы как текста

Этот подход, как уже было сказано, позволяет рассматривать Москву как самостоятельный текст, который образуется самыми разными составляющими: ее положением столицы, соотношением с другими частями России, ее архитектурой, системой ее сакральных координат, поведением ее жителей, модой, событиями, которые в ней происходят, общественными взглядами и под. Набор значимых элементов, формирующих образ Москвы в глазах ее самой и окружающего мира, достаточно подвижен и способен резко изменяться со сменой эпохи.

От «Третьего Рима» через «Град Китеж» ко «Второму Вавилону» — так можно кратко определить изменение образа Москвы за текущее столетие в рамках современного православного сознания.

а) «Третий Рим» — основной и наиболее древний сакральный концепт Москвы, начиная со времен старца Филофея. О возникновении и построении этого образа, а также его трансформации в разные исторические эпохи написано и сказано достаточно, чтобы в настоящей статье на этом не останавливаться. Заметим только, что идеологическая основа концепта «Москва — Третий Рим» заключается в идее синтеза сакрального и государственного начал, в невозможности полноценного существования страны при разрушении этого синтеза. Ср. в связи с этим характерное высказывание епископа смоленского Иоанна (Соколова): «Помни, Россия, что в тот день, когда ты посягнешь на свою веру, ты посягнешь на свою жизнь». Статус Москвы как «Третьего Рима» складывался не только на богословско-идейном уровне, но также и в сознательном архитектурном формировании московского пространства в подражание ушедшим «Римам». «В Москве создается интереснейший комплекс, призванный связать историю Московского государства со всемирной историей, показать „избранность“ Московской Руси как преемницы всех духовно-культурных сокровищ человечества, наследницы великих монархий древности. Центром этого комплекса становится Московский Кремль» (Лебедев 1989: 152). Поэтому для тех, кто ставил перед собой задачу уничтожения этого статуса Москвы, необходимо было не только вытравить соответствующую идею (в том числе физически уничтожая ее носителей), но и разрушить Москву как соответствующую архитектурную систему, в которой эта идея нашла свое материальное воплощение.

Что же в понятие «Третьего Рима» вкладывалось и вкладывается в послереволюционную и в постсоветскую эпоху? Необходимо сразу подчерк-

нуть, что в современном сознании концепт «Третьего Рима» проявляется или в виде ностальгии по дореволюционной России или в виде надежды на его новое грядущее воплощение, т. е. он соотносится или с прошлым Москвы (и России в целом) или с ее сакральным будущим, но не имеет воплощения в настоящем. Образ «Третьего Рима» строится в основном на идеале православного государства и православного государя, а также Москвы как символа такого государства. Россия утратила этот статус в 1917 году и должна снова обрести его, согласно пророчествам, с приходом нового русского царя (см.: *Россия*: 317—329). Настоящее Москвы воплощено или в образе «Града Китежа» или «Второго Вавилона», и каждый москвич сам выбирает, «жителем» какого из этих двух «городов», сосуществующих в Москве, он хочет быть.

Идея «Третьего Рима» в ее ностальгическом варианте лишена привычного компонента имперского величия и связана с ролью Москвы как сакрального центра России и с системой московских православных топосов, вокруг которых развивалась духовная жизнь страны и которые были разрушены или закрыты в советское время (храма Христа Спасителя, часовни Иверской Божией Матери, кремлевских храмов и др.), а также с именами московских священников, старцев, юродивых, которые сами были «делателями» этой жизни. Ностальгический образ Москвы-«Третьего Рима» — это образ некоего «потерянного рая», идиллического «золотого века», на смену которому пришел «век железный». Москва здесь предстает как несколько лубочный, похожий на святочную картинку («Москва златоглавая», «сорок сороков», «малиновый звон» и пр.), но очень уютный, стабильный и домашний мир, с его распорядком жизни, подчиненным православному календарю, с его традиционным, тщательно ритуализированным бытом — рождественскими елками, вербными ветками, пасхальными куличами, крашеными яйцами. Эта утерянная «домашность» Москвы особенно остро переживается в связи с темой постоянного скитальчества, «вырванных корней», «перекати-поля», которая преследует русского человека на протяжении всего XX века (ср. ахматовское: «А веселое слово — дома — / Никому теперь не знакомо, / Все в чужое глядят окно»).

Идея «Третьего Рима» в его грядущем воплощении рассматривается в основном в контексте растущих монархических настроений в связи с известными предсказаниями Иоанна Кронштадского об обретении Россией православного монарха после многих лет кровавых испытаний. Эти переживания носят абстрактный философско-теологический характер и не связаны конкретно с Москвой как с городом.

б) «Град Китеж». Этот образ Москвы начинает формироваться сразу после революции вместе с более широким представлением о «прикровенном существовании «Третьего Рима» (термин о. Сергия Булгакова). О. Сергий Булгаков говорит о том, что историческая Россия погибла, но Святая Русь жива. Эта идея непосредственно вытекает из толкования явления иконы Богородицы Державной в день отречения императора Николая II от престола как принятия на себя Царицей Небесной особого покровительства над

русским народом и в особенности функции «удерживающего». Легендарный град Китеж не погиб, но остался недоступен разорителям, так и христианская жизнь Москвы и России сохранилась в скрытых, незаметных для постороннего глаза формах. Об этом, прежде всего, свидетельствуют как исторические факты, так и многочисленные устные предания, о которых мы говорили выше.

Как и в легендах о чудесном спасении Москвы и России в годы войны страна и ее столица не отделяются друг от друга, а воспринимаются как органическое целое, так и в легендах о людях, подпольно сохранявших живую жизнь православной церкви, Москва не выделяется из общерусского топоса. Она — один из связанных друг с другом сосудов, образовавших единую кровеносную систему православной жизни в годы атеистического террора: монастыри разогнаны, но монахи и монахини, живя в миру, выполняют данные ими обеты, церкви закрыты, священники сосланы в лагеря или расстреляны, но в самых невероятных условиях осуществляется связь между духовниками и их духовными детьми, а главное — продолжается совершение литургии и принесение Бескровной Жертвы. В рассказах и легендах на эту тему образ города раздваивается — внешне лишенный света, одичавший от собственной жестокости и залитый кровью, он оказывается полон тайных светильников, до времени закрытых от постороннего глаза, невидимых троп и путей, по которым осуществляется передача духовной литературы и писем из ссылок и лагерей. Здесь избранным по молитве являются Богородица или Николай Угодник, в трудную минуту приходящие на помощь православному человеку, но не видимые для окружающих его атеистов. Москва-«Китеж-град» незримо существует, растворенная в другом городе — «Втором Вавилоне».

Формирование образа Китеж-града во многом строится на системе сакральной географии Москвы, о которой мы немного говорили раньше. Православное пространство Москвы, прежде сплошное и единое, образованное совокупностью церквей, монастырей, часовен, чудотворных икон, московских старцев, юродивых, паломников, после революции оказывается разорванным, точечным и представляет собой систему координат, известную только посвященным. Архитектура «Китеж-града» — не церкви, монастыри и соборы, а в лучшем случае — убогие лачуги на окраинах Москвы, полуподвалы, «хрущобы», где жили люди, сохранявшие веру, в худшем — Бутырка, Лефортово, Лубянка, Таганка, где допрашивали и мучили, Бутово, где расстреливали (*Дамаскин II: 447, 521*).

Для понимания амбивалентного статуса Москвы XX века как «Китеж-града», ведущего свою прикровенную жизнь под глыбой «Второго Вавилона», показательна одна фраза о Москве, сказанная блаженной Матренушкой незадолго до ареста. Согласно одному из рассказов (от лица врача Никитина, чудесно избежавшего суда по ее молитве), Матренушка, обладавшая даром пророчества, предсказала свое «переселение» в Москву: «Матреша в Москве понадобится, Матрешу в Москву увезут, там она и умрет», — сказала блаженная в одной из бесед с Никитиным (*Православные*

чудеса: 13). Вскоре после этого разговора Матренушка была арестована, увезена в Москву и умерла в госпитале Бутырской тюрьмы. Действительно, блаженная Матрона оказалась права: она понадобилась и Москве-«Второму Вавилону», пожирающему наиболее стойких его обличителей, и Москве-«Китеж-граду» для помощи его жителям — ср. многочисленные легенды о чудесах, совершаемых по молитве к блаженной Матроне на ее могиле.

Для православного человека, живущего в условиях атеистического окружения правильная система поведения приобретает особое значение — он должен вести себя одновременно так, чтобы ни в чем не поступиться в своей вере и чтобы не навлечь на себя подозрения окружающих атеистов — в годы террора это был вопрос жизни и смерти, позже, в брежневскую эпоху, это грозило всевозможными выговорами, разбирательствами на комсомольских и партийных собраниях, обструкцией со стороны начальства и «сознательных» сограждан, повышенным вниманием со стороны «гэбэшников», невозможностью продвижения по службе и пр. Поэтому была выработана целая система мер предосторожности. Нателный крест носили не на цепочке или гайтане, а прикальывали булавкой с внутренней стороны белья, чтобы при наклоне он не мог быть обнаружен (моя мама, приученная к этому с детства, носит так крест до сих пор — Е. Л.). Библию, богослужебные книги и иконы тщательно прятали от посторонних глаз. Известны случаи, когда иконы хранили под кроватью. Исполнение христианских обрядов — крещение, венчание, отпевание — старались совершать на дому, договариваясь с надежными священниками. После разгона монастырей монашество продолжало существовать в миру (ср., например, матушку Ольгу Ложкину, которая несколько лет провела в затворе в своей комнатке).

Введение в 1918 году григорианского календаря расцепило время, образовавшийся тринадцатидневный «зазор» обозначил разницу между новым календарем, по которому была построена система официальных советских праздников, и старым, по которому продолжалось исчисление православных праздников. Разница между жизнью по новому и старому календарю обозначила пропасть между Москвой-«Градом Китежем» и Москвой-«Вторым Вавилоном».

в) «Второй Вавилон». Статус Москвы как «Второго Вавилона» начал складываться сразу же после революции. В последнее десятилетие образ «Второго Вавилона» получил новое развитие, непосредственно связанное с изменением политических, экономических и нравственных ориентиров в обществе. Сумма релевантных признаков, формирующих образ «Второго Вавилона» в советское время, несколько отличается от той, которая формирует это понятие в постсоветскую эпоху, но в их основе лежит общее представление о безнравственном, антихристианском и античеловеческом характере как бывшей, так и настоящей власти, которая разными способами на протяжении столетия уничтожает Россию. Безверие и его прямое следствие — безнравственность и безнаказанность — главный признак, объединяющий и коммунистических и «демократических» строителей «Второго Вавилона» (ср.

показушное стояние наших больших государственных деятелей со свечкой в Елоховской церкви).

Как уже было показано в случае с «Третьим Римом» идейная концепция города выражается непосредственно в его архитектурном облике и формировании городского пространства. Поэтому сразу после революции «вавилонизация» началась с разрушения и осквернения московского архитектурного пространства, а именно того, которое имело особый сакральный смысл. Массовое разрушение церквей и монастырей, устройство на месте алтарей общественных уборных, превращение уцелевших монастырей в тюрьмы и колонии для малолетних преступников, церквей — в склады, ремонтные мастерские, комсомольские клубы — общеизвестный факт нашей истории, являющийся наиболее зримым наступлением «Второго Вавилона».

Вавилонизация Москвы (и в этом ее судьба схожа с судьбой всей страны), безусловно, началась с вытравления ее статуса как исторического православного центра России. Православная жизнь, как Китеж-град, растворявшаяся по малым провинциальным городам, по глухим деревням, ушедшая в подполье (иногда в прямом смысле слова), могла существовать в Москве либо в извращенном обновленческом варианте, либо в прикровенном, катакомбном состоянии, явно ассоциировавшимся с эпохой первохристианства. Впервые в истории страны Москва из центра православия превратилась в центр гонения на православие и стала ассоциироваться с той адской системой геноцида, официальной резиденцией которой она являлась с 1918 года (ср. характерные выражения «рука Москвы», «рука Кремля», «позиция Кремля», говорящие о том, что именно Москва и Кремль стали символами новой большевистской власти).

Говоря об изменении концептуального видения Москвы с «Третьего Рима» на «Второй Вавилон», нельзя не упомянуть о восприятии статуса Кремля. Кремль как сакральная святыня России (вспомним глинковское «Шляпы, кто, гордец, не снимет / У святых в Кремле ворт?!») больше не существует — в нем остановилась церковная жизнь, он превращен в официальный форпост правящей власти (не важно — коммунистической или «демократической», одинаково антиправославной). «Ворота» Кремля явно перестают быть святынями. В Московской Руси Кремль совмещает в себе функции и конфессионального и административного центра, в послепетровское время — скорее исторически-конфессионального (потому что реальные духовные центры, чтимые народом, — Иверская часовня, Соловки, Оптина, Дивеево и под.) находятся вне Кремля, а многие и вне Москвы. После переноса столицы функции Кремля — не просто административно-политические, а атеистические и антиправославные.

С этой точки зрения интересно сравнить осмысление в православных преданиях обстрела Кремля 1917 г., и обстрела «Белого дома» 1993 г. Как видно из новейших текстов, эти два события признаются типологически сходными и им приписывается одинаковый метаисторический и богословский смысл, несмотря на то, что в первом случае обстрел производился по

общенациональной сакральной святыне, столетия служившей символом этнической и религиозной самоидентификации русских, а во втором обстреливался объект, никакой сакральной «ауры» не имевший. Существенное различие еще и в том, что в первом случае — стреляют (оскверняют) оставшие, во втором — вроде бы законная власть. Общее одно — снова русские стреляют в русских. В контексте этих событий интересно то, что иудейский праздник в Кремле в 1992 г. с точки зрения степени его «осквернительности» оказывается гораздо менее значимым фактом, чем события октября 1993 г., которые тут же были включены в традиционную систему эсхатологических архетипов. Чужаки оскверняли Москву и Кремль не раз (татары, поляки, французы, теперь — иудеи) — но это в сто раз менее страшно — на то они и чужаки, странно и наивно было бы ждать от них уважения к *нашим* святыням. Против такого рода осквернений в истории России есть противоядие, основанное на принципе поведения православного человека при соприкосновении с неправославным пространством («Но равнодушно и спокойно / Руками я замкнула слух...»). Поэтому «иудейский праздник» оказывается практически неотмеченным, неактуальным в современных текстах, тогда как обстрел «Белого дома» сразу становится знаковым событием. Против внутренней смуты у России, как всегда, нет противоядия, поэтому всякое внутреннее нестроение всегда воспринимается с обостренной эсхатологичностью.

Второй за свою послереволюционную историю период ломки архитектурного пространства Москва переживает в настоящее время в связи с «украшательством» ее на западный лад (ср., к примеру, выражение «офонаревший Арбат»). Слова Цветаевой о «страноприимности» Москвы сейчас приобретают другой, зловещий смысл. Превращение уютной, «домашней» старушки Москвы с ее специфической структурой в задыхающийся от своей величины бесструктурный мегаполис с неизбежной интернационализацией населения (точнее — космополитизацией, не в сталинском, конечно, но и не в хлебниковском смысле этого слова) меняет многие смыслы, традиционно вкладывавшиеся в понятие *Москва*. Этот процесс осмысливается в православных текстах резко отрицательно (но не в рамках бытовой ксенофобии, направленной в настоящий момент против «кавказцев» или привычного вяло-текущего антисемитизма), а в рамках традиционной оппозиции «Россия — Запад», где Москва перестала быть носителем атрибутов традиционной «русскости» и превратилась в своеобразный форпост антиправославного «Запада», откуда ведется наступление на остальную Россию. Москва с ее «офисами», «маркетами», «брифингами», «пейджерами», «тинэйджерами», с ее великосветскими тусовками, роскошными магазинами, игорными и публичными домами, с ее типично московским «стебом», с ее продажными средствами массовой информации (и не только ими) все больше напоминает некое «государство в государстве», не связанное с остальной Россией ни стилем жизни, ни общностью интересов, ни нравственными ориентирами. Ср., например, тексты из сборников с красноречивым названием «Анти-

христ в Москве». Итак, в конце XX века цветаевская «странноприимность» Москвы обернулась для нее «вавилонизацией». Характерно в связи с этим пророчество блаженной матушки Ольги Ложкиной о том, что после ее смерти в Москве воцарится «мерзость запустения»: «Пока я жива, все будет в Москве, а умру — все разворуют... Умру — все растащат» (матушка Ольга умерла в 1973 г.; *Блаженная*: 55, 90).

Согласно своей новой роли, Москва становится не просто городом, чуждым России, она становится источником демонизации России. Характерное название брошюр «Антихрист в Москве» прямо ассоциируется с ахматовским определением Петербурга: «достоевский и бесноватый». Раньше Москва была местом, где отчитывали и излечивали кликуш и бесноватых, теперь она сама становится бесноватой. Будучи центром средств массовой информации, Москва становится «законодательницей моды» в области экстрасенсорного воздействия на огромные массы населения (вспомним многочисленные сеансы т. н. «целителей» Чумака, Кашпировского, Джуны, супругов Глоба и пр., которые с точки зрения христианства могут расцениваться только как неприкрытое колдовство и демонизм (*Люди*: 63—100)).

Для анализа «вавилонизации» Москвы любопытна самохарактеристика молодого москвича с типичным советским воспитанием, впервые идущего исповедоваться и причащаться: «...появился страх: „И как это я буду вместе со старушками причащаться, такой интеллигентный, образованный, московский?“» (*Православные 4*: 82). Итак, выстраивается небывалая в русской культуре оппозиция несовместимых друг с другом ценностей: с одной стороны *образованность, интеллигентность, московскость*, с другой — *православие*. Интеллигентному, образованному московскому человеку конца XX века *страшно* быть православным! Этот новый, приобретенный в советское и постсоветское время тип «московскости» (в том числе содержащий в себе ориентацию на «западную», антиклерикальную, а в данном случае антиправославную систему ценностей) является одним из принципиальных компонентов концепта Москвы как «Второго Вавилона».

В рамках этого концепта возникает прямая ассоциация современной Москвы с городом-блудницей (ср.: *Топоров 1987*: 121—132). В библейских текстах блудницей называется, прежде всего, Вавилон: «пал, пал, Вавилон, великая блудница, сделался жилищем бесам и пристанищем всякому нечистому духу...» (Откровения, XVII), а также Иерусалим, потерявший свою сакральную чистоту: «Как сделалась блудницей верная столица, исполненная правосудия!» (Исайя, 1, 21). Это определение развращенной столицы уже один раз встречалось в русской литературе — по отношению к Петербургу времен гражданской войны: «Когда приневская столица, / Забыв величие свое, / Как опьяненная блудница / Не знала, кто берет ее...» Характерно, что это состояние «блуда», согласно Ахматовой, наступило тогда, когда «дух суровый византийства / От русской церкви отлетал».

Представленные здесь контуры трех «очертаний» Москвы свидетельствуют об отсутствии в современном православном сознании единого «москов-

ского текста». Общественное сознание чутко реагирует на процессы и события, происходящие в обществе и тут же включает их в уже существующую систему символов и архетипов; «пучки» признаков, образующих разные образы Москвы, изменяются под влиянием общественных веяний.

Материал показывает, что изменение статуса Москвы приводит одновременно к изменению соотношения «Москва — Россия». Если в первом и втором случаях («Третий Рим» и «Китеж-град») представления о Москве включаются в общерусский контекст, где Москва является сакральной доминантой и элементом единой культурной системы, то в последнем случае («Новый Вавилон») это соотношение переходит в оппозицию, где Москва становится своеобразным антисимволом, противопоставляясь стране, сохраняющей систему национальной традиции. В осмыслении современной Москвы как «Второго Вавилона» впервые появляются ассоциации, которые прежде в русской культуре связывались только с Петербургом — Москва становится бесноватой и блудницей.

Внутри самой Москвы резко изменяется статус Кремля — Кремль выключается из действующей системы православных топосов, также превращаясь в антисимвол. В противовес этому на конфессиональной карте Москвы возникают новые сакральные пространства (например, могила Матренушки, могила матушки Ольги), связанные с новым формирующимся в народной традиции культом московских святых и не «запятнанные» ассоциациями с официальной антиправославной властью.

Литература

- Александр 1991* — **Диакон Александр Мумриков**. Икона «Державная» // Литературная учеба. 1991. №5.
- Антихрист в Москве* — Антихрист в Москве. М., 1996. Вып. 2.
- Блаженная* — Блаженная старица схимонахиня матушка Ольга (Ложкина Мария Ивановна). М., 1996.
- Дамаскин I—II* — **Иеромонах Дамаскин (Орловский)**. Мученики, исповедники и подвижники благочестия Русской Православной Церкви XX столетия. Тверь, Т. 1 — 1992; Т. 2 — 1996.
- Жизнеописание* — Жизнеописание московского старца отца Алексея Мечёва. М., 1993.
- Ильинская 1991* — **Ильинская А.** Пинига. Документальная повесть о Новомучениках // Литературная учеба. 1991. №5.
- Ильинская 1994* — **Ильинская А.** Старцы о последних временах. М., 1994.
- Лебедев 1989* — **о. Лев Лебедев**. Богословие Русской Земли как образа обетованной земли Царства Небесного (на некоторых примерах архитектурно-строительных композиций XI—XVII веков) // Тысячелетие Крещения Руси. Международная Церковная научная конференция «Богословие и духовность». М., 1989.

- Левкиевская 1995* — **Левкиевская Е. Е.** Дериваты корня *-держ* в современном около-православном сознании // *Этническое и языковое сознание: Материалы конференции.* М., 1995.
- Люди* — *Люди и демоны: образы искушения современного человека падшими духами.* Б. м., б. г.
- Малинин 1991* — **Малинин Н.** Москва из-под стола // *Столица.* 1991. №3.
- МЦВ* — *Московский церковный вестник.* 1990. №1.
- Нилус 1969* — **Нилус С. А.** На берегу Божьей реки. Сан-Франциско, 1969. Т. 1.
- Новиков 1990* — **Новиков А. Н.** Праведная и подвижническая жизнь Серафима Вьрицкого (1865–1949) // *Санкт-Петербургские епархиальные ведомости.* 1990. №1–2.
- Новые чудеса* — *Новые чудеса святителя Николая Мирликийского чудотворца.* М., 1996.
- ПА* — *Полесский архив, хранящийся в отделе этнолингвистики и фольклора Института славяноведения и балканистики РАН.*
- Православная* — *Православная Русь.* 1967. № 6.
- Православные 1–5* — *Православные чудеса в XX веке.* М., 1995. Вып. 1–5.
- Православные чудеса* — *Православные чудеса: век XX.* Б. м., б. г.
- Рассказы* — *Рассказы о чудесах Божиих.* Самара, 1995.
- Россия* — *Россия перед вторым пришествием.* М., 1993.
- Сорок сороков II* — *Сорок сороков.* М., 1994. Т. II.
- Топоров 1987* — **Топоров В. Н.** Заметки по реконструкции текстов. 4. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // *Исследования по структуре текста.* М., 1987.
- Угодник I–II* — *Угодник Божий Серафим.* М., 1993. Т. I–II.
- Указатель* — *Указатель материалов о московских храмах, напечатанных в журнале «Московские епархиальные ведомости — Московские церковные ведомости (1869–1918)».* М., 1993.
- Чудеса* — *Чудеса царственных мучеников.* М.; СПб., 1995.
- ЭРС* — *Материалы этнолингвистической экспедиции на Русский Север, хранящиеся в архиве фольклорного кабинета РГГУ.*

Письмо в редакцию

Дорогой Евгений Владимирович!

Уважение к памяти Юрия Михайловича (ценившего, между прочим, точность в сообщаемых фактах) принуждает меня покаяться в неточностях, допущенных — исключительно по моей вине — в моей статье «Прогулки с Лотманом и вторичное моделирование», помещенной на страницах 99–127 предыдущего, первого выпуска «Лотмановского сборника».

1. Стр. 102, строка 2 сверху. Вместо «столяра» следовало бы сказать «плотника».

2. Стр. 105, предпоследняя строка первого абзаца. Написано: «Макашова». Надо: «Макашева», с ударением на втором слоге.

3. Стр. 116, строка 9 снизу. Написано: «1818 г.». Надо: «1819 г.».

4. Стр. 125, строка 9 сверху. Написано: «спасите». Надо: «спасайте».

5. Стр. 125, строка 16 сверху. Удалить многоточие.

Покорнейшая просьба ко всем прочитавшим это письмо внести указанные исправления в доступные им экземпляры первого выпуска «Лотмановского сборника».

Вл. А. Успенский, 28.11.96.

SUMMARY

1

Alexander Pyatigorsky (London). ON TRADITION, KNOWLEDGE, AND UNDERSTANDING IN A BUDDHIST CONTEXT (A SUBCOMMENTARY ON TH. STCHERBATSKY)

The object of philosophising in this article is the central term ("word") of Buddhist philosophy, *dharma*.

The article attempts to trace a possible beginning of a philosophy (the Buddhist philosophy is the case here) in its "core-terminology" so to speak. A hypothetical situation is construed, where the most important terms cannot be identified as having one or another meaning, but only in their merely symbolic function. The latter presupposes that those terms might have been included in some traditions and acquire their various general meanings, while in some other traditions they might have become purely technical terms of a "future" philosophy.

The article tries to *understand* that "proto-philosophical" situation rather than *know* or *re-discover* it, for which purpose the idea of "tradition" (or "succession") is shortly analysed.

Igor Smirnov (Konstanz). THE SYSTEM OF FOLKLORIC GENRES (METAPHYSICS OF FOLKLORE)

What is relevant for myth is universality (the act of creation), however, what is significant for folklore struggling against myth is either another wholeness (totum pro toto) or the other of the wholeness (pars pro toto, totum pro parte, pars pro parte). The folkloric genres are differentiated from each other as tropes. The world of fairy tales is organized metaphorically (totum pro toto). The semantic universe of bylina is metonymical. The lyric folk song represents a special form of metaphor which relates two situations contradictorily (but not contrarily). Each of these genres has its parodistic double. The fairy tale, e. g., is parodied by the obscene fairy tale.

Boris Sokolov (Moscow). "SENSELESS, MOTLEY AND EVEN FUNNY:" COLOR AS ARTISTIC MEANS OF THE RUSSIAN "LOUBOK" PICTURES

This contribution analyses some specific features of Russian folk engravings and lithographs (known as "loubok pictures") which share the method of hand-colouring.

The loubok as a phenomenon of folk culture was a reflection of the latter's aesthetic, social and artistic characteristics: progress resulting from the interpretation of outside cultural patterns and specimens; formal complication on the basis of structural simplification; and compensation of low proficiency by means of its theatrical, entertainment and communicative functions.

Hand colouring of the 17th through to the 19th-century pictures was icon-like and precise, although the intensity of colours was usually high. What came as an innovative feature was detachment of colour from the general outline of the picture and its ability to hover, as it were, over the image. The "loubok boom" of the second half of the 19th century marked a popularisation of the genre, as well as a decline in its technique. The "folklorised" colouring was the product of village artels, with series of sheets coloured with different paints by different members of the team, five to ten-year-old children among them. Critics of the loubok disapproved "senseless, motley and even funny" images "splashed with aniline here and there," but acknowledged their amusing style and ability to arrange public debates on a stagey pattern. Later louboks are characterised by "colour interplay" (created by peasant painters) and "play with colours" (performed by appreciative onlookers). The colour spot developed an ambivalent nature, combining the functions of the image, sign and ornament. That was why the artistic perception of the loubok encouraged deliberate involvement and active interpretation. The ousting of the ugly loubok pictures by journal illustrations and professional chromolithography highlighted the end of the creative period in Russian folk culture and the emergence of a "direct action" pattern in mass genres of art.

**Margarita Lekomceva (Moscow). THE IMAGE OF A BODY
OR GRADATIO IN "THE APOLOGIA OF ST. CYRIL
THE PHILOSOPHER" BY ST. CLEMENS OF OHRID**

The last fragment of "The Apologia of St. Cyril the Philosopher" by St. Clemens of Ohrid is under study in this paper. The beginning of the first and the last sentences of this fragment is "beatific" (Cyril and "that city"), the beginning of other sentences is "I praise (or I bliss)." St. Clemens praises Cyril's lips, his tongue, his countenance, his eyes, his apples of eyes, his arms, his fingers, his belly, his feet, his soles, his soul, the sanctuary and that city.

The lips and the tongue as the signs of word are the first items in this enumeration (the replica of "In the beginning was the Word" [J 1 1]). The next three items are the signs of light in this context ("The Lord is my Light" [Ps XXVII 1]). So, "the Word" and "the Light" turn out in high sense equivalent to each other. The countenance, the eyes and the apples of the eyes appear to be a gradatio from the point of view of the focus and the intensity of a light emanation. The arms and the fingers form a kind of semantic rhyme for the feet and the soles. On the other hand they make gradatio in descending order together with the signs of the word. All these signs of an outward man as an inward man construct the notion of a flesh and blood or a body which is related to soul and spirit as gradatio implies. The spirit of St. Cyril embodied in his translations and

his other works is linked with the sanctuary and “that city” as it is supposed by gradatio. The relation between “that city” and the sanctuary is similar to one between the eyes and the apples of the eyes, and “that city” is Rome.

So the introduction of the rhetorical figure gradatio has made possible to introduce an idea of a spiritual body which was absent in “primäre Sprache” (Lachmann) of Slavic of that time. This idea is the mark of the change of Slavic mentality. The previous — mythological — idea of a body as a microcosm which leads to regular human sacrifices as a condition of the existence of a macrocosm is now replaced by the idea of a man whose only one part — the flesh — is similar to a macrocosm. The “new man,” the man with soul and spirit is “made after the similitude of God” [James III 9].

Renate Lachmann (Konstanz). ON THE POETICS OF THE OXYMORON (COMMENTARY ON A POEM BY DANIEL NABOROWSKI «KRÓTKOŚĆ ŻYWOTA»)

The analysis which is based on a semiotic concept of rhetoric focuses on the semantic structure of a “double-sensed” figure of speech: the oxymoron. The aesthetically and conceptually attractive ambivalence and paralogistic character of this figure was known in Greek poetry and flourished in Baroque, where it became part of a refined *lusus verborum* within the framework of the poetics of concettism. Its stylistic features can be defined against the backdrop of metaphor on the one hand and antithesis on the other. The semantic nucleus of the figure appears to be the immediacy of opposites which are caught in a constant shift between mutual inclusion and exclusion, congruity and incongruity. The semantically precarious status of oxymoron bestows it with a cognitive or rather speculative potential which fully unfolds in hermetism (God as the very oxymoron: *coincidentia oppositorum*). The baroque treatment of oxymoron as a prominent figure of speech makes it appear as the precise formula for the dualism of mankind. The interpretation of a poem by the Polish baroque poet Daniel Naborowski will illustrate the functioning of oxymoron both as a word play device and as a philosopheme.

Mikhail Gasparov (Moscow). BENEDICT LIVSCHITZ' HUMANS IN A LANDSCAPE: THE POETICS OF THE ANACOLUTHON

Humans In a Landscape (1911), a poem in prose by Russian Futurist poet Benedict Livschitz, is one of the most gripping linguistic experiments in the history of the Russian avant-garde literature. According to the author, he deliberately borrowed a Cubist art device known as “construction shifts” for his poetry. The present article offers an analysis of this text in the following sequence. 1) Vocabulary: “the subject matter” of the poem, the frequency thesaurus of the verbal matter. 2) Word Combinations: “the manner of speaking,” a decomposition of the text into minimal, two-word combinations and their classification into “normal,” “semantically abnormal” (metaphors, metonymies, minor semantic

shifts) and “syntactically abnormal” (ellipses, misuse of the causal and prepositional government). 3) Text: the analysis done postulates a paraphrasis of the poem, a word-by-word “translation” of the text from the “Futurist” to the conventional idiom, with parallel descriptions of the text’s thematic and stylistic composition. 4) Poetics: a verbal analogue to a “shift” in painting is defined as an anacoluthon, or a shift from one construction to another resulting in an instant change of the syntactical perspective of a phrase (auxiliary members of the sentence transforming into principal and vice versa), similar to multiple view points in the avant-garde painting. The evolution of the anacoluthon is traced from lengthy periods (in classical rhetorics) through short word combinations (Livschitz) to dispersed, emphatically disconnected words (in the later avant-garde poetry).

Roman Timenchik (Jerusalem). QUOTATION: ATTRIBUTION AND INTERPRETATION

Along with plain quotations conveyed by lexical marks of reproducing someone’s sayings, references in poetry and fiction may be marked by usage of special metrical forms or hidden under dedications. The relevance of the action of quoting can be tested and affirmed by means of evidences belonging to “historical readers” only.

Alexander Etkind (St. Petersburg). POPULISM AND LUCRIMAX: WHAT CLASSICS OF PHILOLOGY WROTE ON RUSSIAN SECTS

Russian religious sects make an important case for the study of populism, nationalism and intellectual discourse. Contributions of five leading 20-th century Russian scholars are reviewed: Ovsyaniko-Kulikovsky, Zhirmunsky, Shklovsky, Bakhtin and Lotman. Elements of radical populism in their writings reveal a dominant trend of the Russian intellectual tradition. A neologism is proposed to describe this tendency in philology as well as in literature itself: *lucrimax*, an opposite to Baudrillard’s *simulacrum*, is defined as belief in the authenticity of the Other (e. g. the people, the popular culture, the folklore, the sects), and denial of the intellectual’s own existence. In the discovery of sects, *lucrimax* was constructed as an interaction between romantic Orientalism and Russian nationalism. A far and ideal Other was found on the native soul.

Sergei Zenkin (Moscow). THE “HEROIC PARADIGM” IN THE SOVIET CRITICISM

The “heroic paradigm” is an implied aesthetics which has inspired a large part of Soviet literary criticism since the 1930s and may be considered as a survival of the romantic humanism of the 19th century, based on magnifying the hero in a literary text. Traces of this inclination are detected in some Russian literary terms (like *sujet* and *obraz*); in the notions of “realism” and “typical representative”

characteristic of the Russian school; as well as in the habit of interpreting the imaginary world of a novel as signs and symbols of the hero's mind. The "heroic paradigm" was related to the Soviet criticism's division of Romanticism into "progressive" and "reactionary" and to the study of the heroes of the realist works in opposition their authors. While being a genuine tradition of Russian culture, the "heroic paradigm" at the same time served the ideological policy of the State, setting up a mythology of the literary history. The 1960s and 1970s saw several attempts to overthrow it, either by a radical rejection of any humanistic approach towards the literary hero or by demystifying his/her real status in the text.

Lars Kleberg (Stockholm). THE SYMBOLIC LANGUAGE OF RUSSIAN AND FRENCH REVOLUTIONS

This contribution draws a culturological parallel between two revolutionary epochs (France in 1789 and Russia in 1917). Underlying this parallel is the proximity, if not similarity, between the symbolic language used in both epochs as the means of a brave new world's description and understanding. Special attention is given to the analysis of the correlation between the concept of the revolution and the means to express it. The author considers open-air stage shows glorifying the "immovable present" of the revolution and Utopian architectural projects as spatial manifestations of the new ideology to be the most illustrative forms of this correlation.

2

Oleg Proskurin (Moscow). THE ORIGINS OF THE MYTH OF THE NEW STYLE

In this article the author analyzes the linguistic debates of the early 19th century not as a product of linguistic thought but as a fact of the history of literature. The author proves, that it is impossible to judge the positions of the "archaists" and "Karamzinists" directly by the subject matter of their polemics. All these materials must undergo the careful decoding process since they are the products of literary imagination.

A. Shishkov's *Dissertation on the Old and the New Styles in the Russian Language* (1804) triggered off the linguistic polemics inquisition. It contains an array of curious examples of "the new style." It was often believed that these examples were taken from the works of Karamzin and his followers. However, most of them originated from the book by a third-rank writer A. Obrezkov, "The Pleasures of Melancholy."

Stylistic foundations of Obrezkov's book (orientation toward a bookish language, numerous Slavisms, lexical eclecticism and so on) are connected not with Karamzin's School, but with an opposing literary tradition. Ignoring this fact, Shishkov used Obrezkov's book to create a particular myth about the new style which he denounced as precious, unclear, pretentious system of literary expression. This very myth constituted the historical reality for the majority of scholars.

Ilya Vinitsky (Moscow). VASILI PUSHKIN'S CAREER AS FREEMASON

Proceeding from archive materials of the Russian State Library Manuscript Department, the author of this contribution ventures to reconstrue the career of Vasili L. Pushkin, uncle of the great poet Alexander Pushkin, as Freemason. It is regarded in the historical and cultural context of the 1810–20s. The “biographical myth” of Vasili Pushkin emerged out of two contrasting reputations which took share and evolved in two different social milieus, the “noisy” circle of literati, and the “quiet” of Freemasons. Pushkin’s actual conduct met various treatments among his contemporaries. In a way, they saw it through the prisms of two genres, the “low” and the “high.” The former (as represented by Konstantin Batyushkov, Alexander Pushkin and Petr Vyazemsky) portrayed him as a literary buffoon, a kind of Russian Falstaff; the latter (Lev Pavlischev and Olga Sontsova) as a devout Christian ascetic. Literati—both from among Vasili Pushkin’s friends and enemies—saw his dedicated masonic activities as adding one more comic touch to his image, this conglomeration of stunning contradictions. To them, he was a figure ready for a satire or a parody, that ruffianly and simple-hearted philanderer with his childish frivolity and a thirst for enlightenment (such were the features of his society reputation, or rather, his mask). At the same time, in his own heart and mind, Vasili Pushkin’s literary activities in high society never clashed with his masonic spirituality. To him, they were two forms of an educated man’s service to humanity for the sake of its cultural and religious progress. Hence the ardent enthusiasm with which Pushkin appeared in both his roles of an amateur litterateur and knight of the Spirit—this in strict keeping with the canonical precepts of these genres. His *literary* reputation ousted the *masonic* with the years. Re-creation of this latter aspect throws light on both the mentality and disposition of this, one of the most active participants in Russian cultural life of the first three decades of the 19th century, and explains certain obscure episodes in the history of the literary circle, Arzamas, which Vyazemsky with ample reason described as a literary lodge.

Natalya Mazour (Moscow). ON THE EARLY BIOGRAPHY OF A. S. KHOMIAKOV (1810–1820)

In the traditional biographies of Khomiakov the reconstruction of this rather poorly documented period of his life is usually based on some ideological constructions taken partly from the Slavophilic teaching. In this article an attempt is made to free Khomiakov’s biography from these ideological elements and to present it as a part of a historical context. Using materials from the Khomiakov family archive this study traces some main elements from his early biography, such as: the social and economic position of the family, his home environment, models followed in his upbringing and education, important ideological influences, etc.

**Vladimir Toporov (Moscow). ON SHEVYREV'S POEM,
["TO PUSHKIN"] AND AN ANCIENT PARALLEL TO IT**

This contribution revolves around two themes. In reply to a certain statement by Pushkin, "discordant" with Shevyrev's poetry, Shevyrev declares in his poem that his opinion of the type of poetic idiom is opposed to Pushkin's. The pure, harmonious, and "transparent" manner of Pushkin is counterpoised to the deliberately difficult, dark and dense of Shevyrev. The entire poem revolves round a pivotal opposition, based on contrasting metaphors of the river water, transparent and thick, non-transparent. Shevyrev continues this theme in some other poems of that time, turning again to the old dispute about the two kinds of poetic idiom and, accordingly, of poets, "archaists" and "innovators."

The second part of the contribution analyses a supposed source of Shevyrev's antithesis of dark and turbid water, and pure and transparent, as a metaphor of the two poetic idioms. This is the final part of the hymn "To Apollo" by Kallimachos, Greek poet of the 3rd century B.C., who repeatedly recurred to this antithesis, also applying it to poetry (cf. his epigram on the verse of the "kyklics").

**Sergei Neklyudov (Moscow). THE VISION OF THE KING BY
ALEXANDER PUSHKIN: A COMMENT ON THE PRINCIPAL
THEME**

The article analyses the principal theme of Alexander Pushkin's poem *The Vision of the King* (from the *Western Slavs' Songs* cycle, 1835), a free translation of Merime's *The Vision of Thomas II, the King of Bosnia*, which in its turn ascends to a Bosnian legend about the events of the mid-15th century retold to him in 1812 by A. Chaumette-Defosse, then Chancellor of the French Consulate in Bosnia. Despite this three-stage literary transmission, Pushkin's interpretation of the given theme is fully coherent both with Slav folk perceptions of fortune-telling and more universal fatalist conceptions of past and future existing side by side in the afterlife, found in various cultural traditions. Both Pushkin and Merime could have owed such adequacy of their interpretations to their thorough knowledge of genuine Serbian folk songs, collected in one volume by their contemporary Vuk Karadzic.

**Mariya Neklyudova (Moscow/Los Angeles), Alexander
Ospovat (Moscow/Los Angeles). WINDOW TO EUROPE:
AN ESSAY ON POLITICAL SOURCES OF THE BRONZE
HORSEMAN**

The article mainly focuses on the genesis of Francesco Algarotti's famous words that Petersburg is "the great window thro' which Russia looks into Europe," as well as on the history of their echoes in Russian culture and, more specifically, in Pushkin's writings. It shows that Pushkin's ignorance of Algarotti's *Letters from Russia* (1760) is usually exaggerated, because most likely he read its French

translation (1769). Moreover, he probably knew another *bon mot* which belonged to Lord Baltimore, who accompanied Algarotti in his trip to Russia in 1739: "Petersburg is the eye of Russia, with which it keeps civilised countries in sight; if you took this eye from it, Russia would fall again into barbarism, out of which it is just struggling." Despite their apparent similarity both phrases contain two directly opposite perspectives of the history of Petersburg and Russia in general. At the same time, they both should be considered as possible sources of the well-known line from Puskins's *The Bronze Horseman* "to hack a window through to Europe."

Vyacheslav Ivanov (Moscow/Los Angeles). ON THE ISOMORPHISM OF TWO LATE POEMS BY PUSHKIN ("NO, I NEVER APPRECIATE THE REBELLIOUS ENJOYMENT" AND "AFTER PINDEMONTI")

The two poems investigated by the author consist each of two main parts. The first one is dedicated to a negation of a wrong attitude or set of prejudices. The second one describes those values that seem important for the author. From the grammatical point of view the use of the enumeration of nouns is a favorite device of the author of the texts. There are several key words that are used in both poems and in both parts of each of them. It seems that there are lexical traces connecting the initial parts of both the poems to the early period of the life and creativity of Pushkin. There are three more poems of the same period of 1830–1836 that belong to the same semantic and lexical sphere. Two of them are sonnets. The rest including the two poems being analyzed in the article are written in the alexandrine classical form. Since there is resemblance also to a translation after A. Chenier of the same period a possibility of a certain French prototext serving as a model for them seems worth discussing.

Lyubov Kiseleva (Tartu). THE EMERGENCE OF RUSSIAN NATIONAL MYTHOLOGY IN NICHOLAS I'S REIGN: "A LIFE FOR THE TSAR"

This contribution analyses the libretto of Mikhail Glinka's "A Life for the Tsar," the first opera based on an event in Russian history, to trace the promotion of official ideological premises by the arts in the reign of Nicholas I. The formula, "Orthodoxy, Autocracy, Nationality" put these premises in a nutshell.

The libretto proceeded from a legend about Ivan Susanin, a peasant from Kostroma, who rescued Mikhail, founder of the Romanov dynasty, as he guided Polish assassins seeking the young tsar into the heart of virgin woods. They tortured him to death before they perished.

Borne out by a royal deed given to one Bogdan Sobinin, Susanin's son-in-law, the legend moved historians to heated debates, which resulted in a mid-19th century conclusion that it had passed into the folk mentality through literature to have an impact on the national self-awareness, which was rooted in history. The

author analyses these debates in detail from the renowned Kostomarov to the later Zontikov.

As proved by recent research, Ivan Susanin died in autumn 1612, before Mikhail Romanov, a highborn youth of modest means and owner of an estate near Kostroma, was elected to the Russian throne. The shift of this death to winter 1613 in the popular mentality comes under study as essential in the transformation of a local legend into a national myth.

Pivotal in this transformation was Glinka's opera, argues the author, though his forerunners had done more in an effort launched toward the end of the 18th century, when Kostroma historians published this local legend. Sergei Glinka's study followed in the journal, *The Russian Messenger*, 1810, to be amply supplemented in his "Russian History." Cavos' opera based on Shakhovskoi's libretto appeared in 1815, and a poem by Kondrati Ryleyev, Decembrist leader, 1822. Kiseleva analyses all these texts to conclude that the plot was developing through rhetorical amplification.

Classical poet Vassili Zhukovsky proposed to Mikhail Glinka the plot and the concept of "A Life for the Tsar" in 1834. Kiseleva points out the patterns on which the opera developed into a neo-mythological text, in particular, its annular composition, specific spacial and temporal arrangement, stylisation of folk songs, parables, prophecies and allegories.

In "A Life for the Tsar," a man from the grassroots dies in the name of his country and its crown, spilling his blood to strengthen the new dynasty and bless its reign on a mythological narrative pattern which goes back to the mediaeval Russian tradition, particularly the 16th century.

Vera Milchina (Moscow). CHARLES DURAND, FRENCH JOURNALIST IN RUSSIAN SERVICE IN A GERMAN CITY. MATERIALS FOR A BIOGRAPHY

On the basis of never published materials from the State Archive of the Russian Federation (GARF), the Archive of Foreign Politics and Russian History (AVPRI) and the Archive of the Ministry of Foreign Affairs of France, the author reconstrues the life of Charles Durand, a French journalist hired by the Russian government in 1833. Editor of the French-language newspaper, *Journal de Francfort*, in 1833–39, Durand used it to publish contributions in favour of monarchist powers — Russia, Austria and Prussia, which paid him for the propaganda of their ideals. He gradually extended the circle of his clients and simultaneously satisfied the wishes of Russia and France, though their bilateral relations were strained following the French revolution of July 1830. Durand was receiving good money from his native country for his praises of the French moderation and for promoting a Russian-French rapprochement. The journalist ruined his career with a desire to include Prince Louis-Napoleon, future Emperor Napoleon III, in the number of his clients. Neither Russian nor French authorities approved his Bonapartist slant.

The documents published in this work disclose the workings of hired topical journalism of the 1830s, and present perspicacious analyses of the contemporaneous French society.

Roman Leibov (Tartu). LESKOV'S SHORT STORY AND THE MYTH OF 1812

This contribution analyses Nikolai Leskov's short story *The Beast* from the Christmas Tales collection.

The first part of the article specifies Hugh McLean's interpretation of Leskov's story emphasising the correlation of the concepts of beast and man in Leskov's works and their coherence with the Russian cultural tradition. On the basis of this analysis the author postulates Leskov's special place in the 19th-century Russian literature.

The second part of the contribution describes Leskov's short story as a manifestation of the "myth of 1812." Although such an interpretation is not entirely in line with the story's subject matter and chronology, it hardly lacks topicality as the text under examination includes two allusions to the Russo-French war of 1812. These allusions make up a semantic pivot of the story so that through the discretion of subject lines and motives their sources, directly or indirectly related to 1812, begin to emerge (the Napoleonic cluster of motives, the Russo-French and Paul I-Alexander I collisions, a hidden contrast between Moscow and St. Petersburg, etc.)

The author's intention consisted in revealing semantic potentials of the "myth of 1812" rather than suggesting a new interpretation of Leskov's short story.

Oleg Lekmanov (Moscow). THREE DEATHS

This contribution analyses episodes from Mikhail Bulgakov's *Master and Margarita* and Boris Pasternak's *Doctor Zhivago* whose plot is based on the famous scene from the *Death of Ivan Iliich* by Leo Tolstoy. Bulgakov's and Pasternak's novels develop, correspondingly, the pessimistic and optimistic interpretations of Tolstoy's novella, suggested by its "open" finale. Neither novel in question can be reduced to solely optimistic or pessimistic interpretations. Like Tolstoy, Bulgakov and Pasternak make the reader face the choice between optimistic beliefs and a pessimistic awareness.

Nikolai Bogomolov (Moscow). MADAME BLAVATSKY, THE ARTS' DEAR AUNTIE. EXCERPT FROM COMMENTARIES TO MIKHAIL KUZMIN'S POEMS OF THE 1920s

The present article deals with *The First Adam*, a poem from Mikhail Kuzmin's book *Parables* published in 1923. An analysis of its phonic and symbolic structure establishes its relation to the idea of the first man's androgynous nature as developed in various esoteric teachings, including the Secret Doctrine by

Helena Blavatsky which appears in this particular context to be among the poem's principal sources. Parallels between Kuzmin's poems and Vyacheslav Ivanov's sonnets from the Golden Curtain and Struyi (Fluids) cycles suggest a link not only between Madame Blavatsky's and Ivanov's and Kuzmin's texts, but also between worldly events which gave rise to these two Russian poets' particular works. A seemingly dissonant with the overall semantic structure of the poem, the second stanza of Kuzmin's First Adam lends itself to deciphering by its comparison with Madame Blavatsky's work, as it actually describes the transgression through the Holy Cow of the Hindus. Thus, underlying Kuzmin's poem are occult texts. However, the latter are used not to reinstate their sacral quality, but rather as isolated fragments of a different semantic system, sealed together by Kuzmin's idiosyncratic intentions.

The excursus traces parallels between certain poems from the third part of Kuzmin's collection of poems *The Nets* and Ivanov's *Struyi*.

Gleb Morev (St. Petersburg/Jerusalem). ON PASTERNAK AND KUZMIN: TO THE HISTORY OF PUBLICATION PASTERNAK'S POEM "NAD SHABASHEM SKAL, K KOTORYM..." ("PUSHKIN")

The relation between B. Pasternak and M. Kuzmin were the object of numerous studies. They were inspired in particular by the recent publication of Pasternak's document and issued from the fact that Pasternak had dedicated his novella "Vozdushnye puti" (1924) to Kuzmin. The present article analyses an earlier episode of these relations, namely Pasternak's participation in the almanac "Abraksas" edited by Kuzmin (1922). The article provides comments upon Pasternak's letter to Y. Yurkun which called forth the two authors cooperation and which testify to their common esthetical platform. It also dwells on Kuzmin's critical texts written in mid-1922: "Krylatyj gost, gerbarij i ekzameny" and "Govoriashie." In the context of the "Revolution" and "Modernity" problem raised in the above texts, Pasternak's publication of his poem "Pushkin" is regarded as a manifestation of his socio-cultural stand and as a sign of his support of Kuzmin's view of the same problem.

Alexander Zholkovsky (Los Angeles). VERTER NA KOLESIAKH [WERTHER ON WHEELS]

Mikhail Zoshchenko's comic story "Stradaniia molodogo Vertera" [The Sufferings of Young Werther] (1933) is analyzed in the context of the author's poetic mythology, with special reference to his preoccupation with auto-psychoanalytical self-healing in *Pered voskhoodom solntsa* [Before Sunrise] and *Vozvrashchennaia molodost'* [Youth Regained]. The treatment of problems involved in having a functional bicycle, enjoying a safe ride, interacting with repressive park rangers, and maintaining emotional, as well as physical, balance

[*ravnovesie*] and trust in the "new," i. e. Soviet, life is shown to be over-determined by such Zoshchenkovian invariants as 'proper functioning,' 'interaction of wheels,' 'human organism as a machine,' 'fear of arm/hand,' and some others. The use of Goethe's title is claimed to be not only superficially emblematic, but also implicitly rooted in the bilingual anagram "Werther — *vertet*" "to turn [wheels]," capitalizing on the motif of 'interaction of wheels,' literal and symbolic, as well as in Zoshchenko's emulation of Goethe's art of physical and social survivorship.

Omry Ronen (Ann Arbor, Michigan). "ENGINEERS OF HUMAN SOULS" (TOWARD A HISTORY OF STALIN'S SLOGAN)

Stalin's famous dictum "Writers are engineers of human souls" is traced back to Majakovskij's expression in *Mystery-Buffer*: "I am a clever locksmith of human souls," as well as some other pronouncements of futurist theoreticians. In conclusion, Victor Shklovskij's and Osip Mandel'stam's reaction to Stalin's words are analysed in some detail.

Grigory Amelin (Moscow), Valentina Morderer (Moscow). ON OSIP MANDELSTAM'S "ДАТЕ ТУТЧЕВУ СТРЕКОЗУ..."

This article is part of a more generalised paper on intralinguistic games. Mandelstam's short poem, rooted in the tradition of poets' banquets, in particular in Bryusov's poetry and his name riddles, creates (through Russian-German equivalents in the first place) new poetics of the riddle.

3. TARTU PUBLISHERS ARE PUTTING OUT

Yury Lotman. BETWEEN THE EMBLEM AND THE SYMBOL

A view of literature as a specific part of history is, on the whole, justified, though another approach appears also fruitful, which regards it not only as a phenomenon on its own but a domain where general cultural patterns find their most graphic expression. On the other hand, the evolution of the various arts within a particular era indicates a great diversity of coexistent styles and trends. This factor, in its turn, makes literature—a complicated and diversified phenomenon in itself—come across facts which can be typologically attributed to other eras.

A wide range of features of 18th century Russian culture came out as determinants of literary development: as the country joined the general stream of European development only quite recently, 16th—18th century authors remained similar to contemporaries in the Russian cultural perception throughout the century, and the German, French, English and other national varieties of the Baroque and Classicism were seen as one ideational and artistic trend.

At the same time, 18th century Russian writers were in an unique situation, rooted in mediaeval Russian traditions. Thus, this secular literature inherited the status of the ancient ecclesiastical culture to play a part as no other in 18th century culture.

The intercrossing of these two types of trends produced a cultural explosion to give an impetus to literary progress which eventually brought forth authors as great as Pushkin.

Elena Grigoryeva. EMBLEM – PRINCIPLE AND PHENOMENON (THEORETICAL AND HISTORICAL ASPECTS)

Emblem in the narrow sense of the term stands for the specific classical form that it received in the European “Emblemata” – collections of the 16th and 17th centuries. Here it presents a combination of drawing and signature. The semiotic effect found in an emblem designates the emergence of a new type of sign as a result of the interaction between the iconic and conventional elements.

The emblem acts as a mechanism which compels to carry out a definite logical translation operation. Here the mnemonic functions of the emblem cross with its educational functions. This trait of the emblem exploits many cultural institutions whose task is to introduce information into human consciousness.

The above-mentioned aspects in the functioning of an emblem as a peculiar semiotic mechanism are analyzed on the basis of extensive materials from 18th century Russian culture, stretching from the reign of Peter the Great to the creative work of Derzhavin.

Elena Pogosyan. TRADITIONAL ODIC PHRASEOLOGY IN DERZHAVIN'S POETRY

The emblematic poetry of Derzhavin's odes takes root in the Russian classical tradition—first and foremost, Lomonosov's odes.

Derzhavin's odes demonstrate a peculiar mobility of the author's position. Every time a comparatively stable semantic system emerges in an ode, the author shifts out of its bounds in the axiological, ideological and spatial aspects.

In Derzhavin's odes, emblems change their meaning throughout the text, shedding off the preceding contexts to form synonymical chains based on marginal characteristics instead of the well-established ideological synonymy, thus revealing the controversial nature intrinsic to any phenomenon to defy a monosemantic interpretation.

The odic formula finds practical expression in this context to assume a cluster of extraordinary additional meanings.

4. THE "MOSCOW TEXT" OF THE RUSSIAN CULTURE

Mariya Plyukhanova (Tartu/Rome). ON THE TRADITIONS OF ST. SOPHIA'S AND DORMITION CHURCHES IN THE RUSSIAN LANDS UP TO THE 16TH CENTURY

Two traditions perceptions of the Church were present in the Russian lands up to the end of the 15 century. The one paid more attention to the Church as the Body of Christ, and accentuated the image of Christ as the Mother of God, the Womb that bore Christ, as protection and intercession. In the verse, "Wisdom builded her a house," this tradition focused on the image of the Virgin as House.

The Former, Novgorodian, tradition created a profound veneration of the Church of Hagia Sophia. The latter, which ascended to Kiev and developed in the Northeastern Russia and latter in Moscovy, worshipped the churches of the Mother of God above all others. Preferential veneration of the Hagia Sophia as a church above all other churches presupposes greater attention to the Jerusalem prototype than the veneration of Dormition churches. This was why the historical imagery of the Old Testament was more topical in Novgorod. The Land of Hagia Sophia bore a greater likeness to Jerusalem than the Abode of the Virgin. That was one of the reasons why Novgorodians were accused of Judaic heresies in the years of Novgorod's decline and subjection.

As the latter tradition won, the Cathedral of St. Sophia at Novgorod was reconsecrated to the Dormition of the Mother of God.

A review of subsequent history reveals an intercrossing of these two traditions in the 16th and 17th centuries. The concepts of Christ as Wisdom, of the Church, the house of prayer, and the Virgin were thoroughly analysed and reappraised, and eventually merged, which is borne out at the clearest in the 17th century liturgical service of St. Sophia. The latter tradition took the upper hand in modern Russian Sophiology, with Wisdom—Church—Virgin appraised as a triune image.

Yelena Pogosyan (Tartu). FROM THE OLD LADOGA TO YEKATERINOSLAV: THE WAY MOSCOW FITTED IN CATHERINE THE GREAT'S PERCEPTION OF HER EMPIRE'S CAPITAL

Some aspects of the political doctrine of Catherine the Great (e. g. plans of the construction of Ekaterinoslav, Greek project) are traditionally considered in the framework of the "Moscow as the Third Rome" concept.

At the same time her drama works, which were perceived by the Empress as an important form of ideology, enable us to consider views of Catherine the Great on the problem of the Capital of the State and, correspondingly, on the priority of Petersburg over Moscow, from quite a different angle.

In these works, the Empress creates the concept of the historical necessity of the constant relocation of the Capital (from Old Ladoga to Novgorod to Kiev to Moscow to St. Petersburg), which provides an opportunity to build new forms of government in the background, devoid of historical superstitions, as well as to maintain proximity of the Capital to the most vulnerable borders of the State.

Kirill Rogov (Moscow). ON THE HISTORY OF "MOSCOW ROMANTICISM:" THE RAICH CIRCLE AND SOCIETY

This contribution relies on newly-found archive materials, enclosed in the Appendix, to trace the history of the so-called "Raich society," a Moscow literary association of the early 1820s. The new materials provide a detailed and documented account of the association's evolution and enable the scholar to differentiate between the original unofficial circle and the ensuing "Raich society," founded and named after its intellectual leader in 1822. Most importantly, the materials under review offer a new perception of the given society's role in the literary process of the 1820s and its contribution to the genesis of "Moscow Romanticism," a specific brand of Russian Romanticism gravitating towards German philosophical aesthetics. Contrary to the widespread perception of the Raich society as a belle lettre writers' club, this article proves that the philosophic and aesthetic creed of Moscow Romantics developed exactly in this society, and not in a contemporary philosophers' club known as "the Lyubomudry," which cultivated Schelling's ideas in Russia. Unlike the latter society, Raich's followers perceived Schelling's doctrine through the prism of its applicability to aesthetics and the history of thinking, having remained generally aloof from his natural philosophy. Therefore the difference between the two associations of intellectuals can be described in terms of two different traditions in the interpretation of Schelling's philosophy in Russia, with the Raich society holding the undoubted priority in the emergence of the aesthetic doctrine of Russian philosophical Romanticism.

Tatyana Nikolaeva (Moscow). THE "MOSCOW TEXT" IN PUSHKIN'S CORRESPONDENCE

This contribution provides a detailed analysis of 1,372 letters to and from Pushkin.

Twelve determinant criteria are introduced as the basic frame of a comparison between Moscow and St. Petersburg, among them the types of city evaluation and attribute, human contacts, type of nature representation, articulated opinions of Pushkin as poet and personality, and appraisals of local literature.

The "Moscow text" is summarised as follows: Moscow is active, though endowed with stability, and its residents are treated as human types, rather than persons. It is a city of gossip and calumny, where human contacts are obligatory. The nature of this city of fearsome social institutions remains unchanged.

Samuel Schwartzband (Jerusalem). MOSCOW AND PETERSBURG IN THE WORKS BY PUSHKIN (SEMIOTICS AND EXTRATEXT REALITY)

It is known that in his works Pushkin compared Moscow and Petersburg as two capitals ("the younger capital," "old Moscow"), giving preference sometimes to Moscow, sometimes to Petersburg. However, the "extratext reality" of both capitals in Pushkin's mind had almost equal negativity. Counterposition of Petersburg and Moscow, as well as rivalry of both capitals and constant comparison of their different history, traditions and set-up customs etc. acquired a certain culturological meaning.

Semiotics of the appreciations of the capitals in Pushkin's works was the result of his solving the literary problems while his letters or historical, critical and autobiographical works reflected his relation to the "extratext reality." Petersburg and Moscow in *Yevgeny Onegin* and Petersburg and Moscow in *The Bronze Horseman* cannot be the constituents of a single conception; this depends on the aims which the poet sets himself in every separate work of art. A quite different thing appears to be his attitude as a certain historical person to the "extratext reality;" this attitude is always momentary and, thus, biographical.

Tatyana Tsvivan (Moscow). WHERE THE HORRIBLE REIGNS. ON MYTHOLOGICAL TOPOGRAPHY OF MOSCOW

This contribution studies Lefortovo, a borough in Moscow's south-west, where the action unfolds in A. Pogorelsky's *Lafertovskaya Makovnitsa* (1825) and A. Chayanov's *The Wondrous Adventures of Fyodor Buturlin* (1924). Together with the neighbouring German Borough, Lefortovo plays a unique part in Moscow's mythological toponymy as locus alieni (populated by foreigners) and therefore a dangerous world inhabited by evil spirits. The author postulates that the Lefortovo mythology as present in the folk mentality (Moscow legends) predetermined its selection as a "toponymical character" of the Russian Hoffmanniana (Pogorelsky's Romantic tale and Chayanov's ironic pastiche, with a century's gap between them).

Olga Mayorova (Moscow). FILARET, METROPOLITAN OF MOSCOW, IN SOCIAL CONSCIOUSNESS AT THE END OF THE 19TH CENTURY

The article is dedicated to the development of the concept of Autocracy-Orthodoxy-Nationality (which was one of the main ideological concepts during the reign of Nicholas I) in the decades (1860-1880) that followed the Great Reforms of the 1860s. In that period Orthodoxy was considered the most important element of this concept by all those who perceived the Russian Church as the only basis for national consolidation. The most prominent figure whose

political views are analysed in this context was K.P.Pobedonostsev, who later became Ober-Procurator of the Holy Synod. Metropolitan Filaret (V.M.Drozdo) symbolised national consolidation for a certain section of the public. The author traces in detail a myth about Filaret that was created after his death in 1867. It served as an example of conservative opposition to the regime of Alexander II, who made some limited attempts to rid the Orthodoxy of its status of the established church.

Monika Spivak (Moscow). "I AM A MOSCOW MYSTIC AND A PATRIOT." ON CERTAIN CHARACTERISTICS OF THE PERCEPTION OF MOSCOW IN ANDREI BELY'S WORKS

This contribution analyses Andrei Bely's ideas of Moscow as reflected in his literary works of the first decade of the 20th century, and in letters and reminiscences. The young Symbolist sees Moscow as a mystical centre. The cemetery of the Novodevichi Convent is, with him, the most significant place name in the city.

The scholar proceeds from Bely's poems in the collections, *The Gold in the Azure* and *The Urn*; the long poems, *The First Tryst* and *Symphony* (2nd, Dramatic); from a number of his memoirs, in particular, *Reminiscences of Blok* and *The Turn of the Century*; and letters to E. K. Metner and Alexander Blok. The image of Moscow in Bely's early work is compared to the same city as portrayed in his last literary work, the novel trilogy *Moscow*, and to the St. Petersburg urban mythology.

Silvia Burini (Bergamo). THE CAFÉ PERIOD IN MOSCOW: THE "PITTORESK" AS THE MIRROR OF THE CITY

This article covers the literary period immediately succeeding the revolution called the *café* period in Russian literature, during which the *bohème* artists played a leading role in literary production and life.

Their works, their memoirs, and other documents offer an insight into this short but intense chapter in the literary life of the 1920s. Literary cafés played such a privileged role in the imagery of the time that they became a sort of a "mirror" of the period and the city in which they were situated, in this case, Moscow.

However, the birth of literary cafés does not date back to the *café period*, as the actual progenitor of these literary cafés was a prerevolutionary cabaret, the Stray Dog. The difference between the old and the new cafés was that the blossoming of the postrevolutionary cafés was largely a result of paper shortage and the limited activity of printing houses. This situation, rather than blocking literary activity, gave it different channels of expression, among which were recitals from cafe stages.

As early as in the 1910s the cafés emerged as antithetical spaces to the traditional literary circles. They developed as spaces available for the "alternative

culture” and were often situated in underground places, therefore beyond the strict urban structure. The sheer possibility of a nightly pastime offered an escape from the daily routine. Moscow cafés in the early 1920s were found at the street level and were both open and closed places. The works of art which were created in such spaces came to life on Tverskaja Street and spread throughout the whole city. The most significant example was the Pittoresk café.

Thus, the microtext represented by the café leads to the city as a real macro-textual context available to the avantgarde. Artists overcame the limitations imposed by paintings, thus freeing their art into the urban space and transforming the city itself into a huge theatre where life and art blended.

Vera Proskurina (Moscow). *THE CORRESPONDENCE BETWEEN TWO CORNERS: SYMBOLISM OF THE QUOTE AND THE TEXT STRUCTURE*

This article studies the symbolic geometry of *The Correspondence Between Two Corners*, which coincides with the metaphysical meaning of the text. The connection between the details of the original manuscript history and its structure and motives is shown. The article analyzes the mythology of death that develops in two opposite models. The Orphic-Dyonisian interpretation of death (Ivanov) was opposed by the Gnostic image of the world (Gershenzon) where death was the main content of earthly life itself. *The Correspondence Between Two Corners* illustrated two types of literary strategy: “strategy of citation” (Ivanov) implied initiation to the esoteric tradition of culture. “Strategy of metaphor” (Gershenzon) presupposed a breakup of the tradition and rejection of the culture and culture rows.

Olga Obukhova (Pisa). ANNA AKHMATOVA'S MOSCOW

The article outlines two points of view on Moscow in Anna Akhmatova's poetry. The first one is expressed in verses composed during the Great Terror before the Russian-German War of 1941–1945. Here, the conception of the city is historical and opposed to the cause of Emperor Peter I. The Moscow Kremlin is here the locus of tyrannies, atrocities and evils. The author identifies herself with all the Russian people suffering in different historical epochs.

The second one appears in Akhmatova's poetry after the war, when she stays with her Moscow friends for long periods. Now her perception of the city becomes more domestic and she feels Moscow “her own.” So Moscow represents a kind of “ideal reader,” an ideal receiver of the poetic word. The city with its churches and cloisters, and suburbs, appears in her verses as a locus which generates the word=the poetry, and, prophetically, the place of Poet's death, where the Poet's shadow remains for ever.

**Yuri Freidin (Moscow). ON THE CHRONOTOPOS
OF MANDELSTAM'S MOSCOW TEXTS**

This contribution is part of a lengthier paper on the important, although little studied problem of time and space in Osip Mandelstam's poetry. The chronotopos of poems related to Moscow is subject to consistent analysis, with a range of the so-called Moscow texts being outlined with a degree of approximation and some criteria for their attribution as such being postulated. The author illustrates the elaborate structure of Mandelstam's chronotopa as characteristic of his poetry in general, as well as singles out the types of poetic action and their temporal and spacial vectors. Moscow texts' chronotopa are analysed in their variety in different periods of Mandelstam's work.

**Leonid Katsis (Moscow). THE CONSTRUCTIVIST MOSCOW
OF ILYA SELVINSKY AND ILYA EHRENBURG (TO THE
PROBLEM OF THE "MOSCOW TEXT" OF THE 1920s-1930s)**

The present article analyses one stage of the emergence and development of the "Moscow text" in Soviet Russian literature, which evolved out of debates of the Constructivist Literary Centre with the Futurists and the Left Art Front. The authors counterposes Khlebnikov's and Mayakovsky's image of Moscow to its Constructivist literary counterparts, in particular, Ilya Selvinsky's.

Analyses of Ilya Ehrenburg's *A Book for Adults* allows to reconstrue the historical and political background of these debates. This book retaliated the attacks of literary Constructivists at its author Ilya Ehrenburg, whose Constructivism did not pertain to literature.

**Mikhail Odessky (Moscow), Dmitry Feldman (Moscow).
ILF AND PETROV'S MOSCOW AS DEPICTED IN
THE TWELVE CHAIRS**

Ilya Ilf and Yevgeny Petrov advanced a literary model of Moscow in their novel *The Twelve Chairs*. The image of the Soviet capital crystallised several ideologems of principal importance to the authors. First, Moscow dominates in the novel's semantic toponymics: a resolute preference is given to Moscow at the province's expense, while oppositions like Moscow/Leningrad (St. Petersburg) or Soviet/old Moscow are totally absent. Second, Ilf and Petrov had a characteristic reporter's perception of Moscow, which made itself felt in recurrent allusions to contemporary political and literary discussions. Finally, Moscow is the locale of the denouement of the novel's sophisticated plot lines: the authoritarian statehood establishes itself at the price of human fates and crimes. This line continues a traditional concept present in the Moscow context.

**Stefano Garzonio (Pisa). THE NOSTALGIA OF ROME:
VASILII SUMBATOV AND HIS UNKNOWN POEMS ON
MOSCOW**

The present article is devoted to the Russian émigré poet Vasily Aleksandrovich Sumbatov (1893–1977) and his poem “Moskva” (1939), published here for the first time. A brave officer during the Great War and a promising young poet, Vasily Sumbatov left Russia during the Civil War in 1920 and via Constantinople and Greece reached Italy where he took his abode. In 1922 he published his first poetical collection, *Stikhotvoreniya* (Munich) and became a collaborator of Russian émigré newspapers “Vozrozhdenie” and “Novoe Vremya.” His poetical work is characterized by tones and clichés of late Romantic and Decadent poetry (from Fet to Bal'mont), but at the same time enriched by elements of classical Russian poetical heritage (Pushkin and Lermontov above all).

After World War II Sumbatov published other two collections (“Stikhotvoreniya,” Milan, 1957 and “Prozrachnaya t'ma,” Livorno, 1969) and participated in two important Russian émigré miscellanies: “Muza diaspori” (1960) and “Sodruzhestvo” (1966). His poems appeared on several Russian émigré journals, such as “Sovremennik,” “Zhar-Ptitsa,” “Vozrozhdenie.” Most part of Sumbatov's poetical work, now preserved in his family archive, is still unpublished and unknown to readers and specialists. Among his unpublished poems “Moskva” is really impressive both for its poetical value and historical importance. At the same time “Moskva” is a document of memory and nostalgia. Far from his motherland the poet, who grew up in Moscow and lived in Sollogub's house on Povarskaia, gives a lyrical image of places, streets and mansions, whose looking changed very much after the poet left them.

**Nickolai Molok (Moscow). MEGALOMANIA OF MOSCOW
ARCHITECTURE**

In his famous essay “St. Petersburg and Moscow” (1845), Vissarion Belinsky compared a petersburgois who came to Moscow, to Gulliver who found himself in Lilliputia — so small were Moscow buildings. Indeed, the greatest projects were intended to be build not in St. Petersburg, but in Moscow.

In his article the author particularly deals with three projects, which were never translated in actuality: the Kremlin Palace by V. Bajenov, Cathedral of Christ the Saviour by A. Witberg, and Palace of Soviets by B. Iofan. Belonging to different historical and architectural periods, they nevertheless, have much in common, as if they were three stages of one and the same commission.

The projects are considered from three points of view: topographical, historical, and architectural. As topographical objects they are analogous to mountains. Historically speaking, their megalomaniac character expresses the idea of a new Moscow as opposed not only to the old Moscow but also to St. Petersburg. Megalomania as an architectural concept is rather a theoretical exercise, unbuildable and not intended for practical realization.

Yelena Smorgunova (Moscow). MUSCOVITES' MOSCOW

The epitaphs of Moscow's Old Preobrazhensky cemetery—texts unique in their verity and reliability—are precious sources of information about the city and its people over two centuries.

M. I. Chuvanov's materials on Old Believers' graves in this cemetery were the initial source of the present contribution. Examination of gravestones allowed to single out family burial sites, and to classify the forms and salient features of Old Believers' epitaphs. The oldest Preobrazhensky graves and epitaphs date back to 1771. Family tombs are clustered within one enclosure each, with a rood above. The epitaphs unveil the history of over sixty families and clans.

In its most detailed variant, the traditional gravestone inscription contains the name and rank, dates of birth and demise, a concise biography, and an epitaph. Shorter variants are also quite common. All aspects of burial epigraphics of the Preobrazhensky inscriptions are peculiar. In personal names, of interest are their formal variability, and the occurrence of certain names only include the date, month and years of birth and death, the buried person's exact age, and the name saint's day. The Preobrazhensky inscriptions have one unique feature—datings counted since Creation, sometimes accompanied by the more conventional A. D. Most extolled in the epitaphs are civic and domestic merits, and piety. Some epitaphs are in versified form.

Yelena Levkiyevskaya (Moscow). MOSCOW AS MIRRORED BY CONTEMPORARY ORTHODOX CHRISTIAN LEGENDS

This article probes into the image of Moscow in the contemporary Orthodox Christian mentality. The author sought to describe the body of present-day Orthodox legends and traditions of Moscow on which rest the contemporary Orthodox Christian holy texts in their entirety, their basic plot lines, system of symbols, names and archetypes. These include legends of miraculous apparitions from the pre-revolutionary and revolutionary periods, which forecast trials and tribulations for Russia; legends dating back to the Russian-German war of 1941–1945 about the miraculous salvation of Moscow and Russia on the prayers of the righteous; tales of salvations and healings of the faithful on their prayers; punishments for the desecration of Christian shrines; as well as spectacular episodes from the lives of Moscow holy priests. The second part of the contribution concentrates on three concepts of the Russian capital coexisting in the contemporary Orthodox mentality, notably, that of Moscow as the Third Rome, that of another Kitezh (city embodying Holy Russia), and that of another Babylon. Each concept postulates a set of differential features of its own, which determine the Moscow-Russia correlation. The author proves that the perception of Moscow was dynamic and changeable throughout the 20th century. There was no uniform concept of Moscow, one of the three concepts appearing alternatively in the foreground depending on the changes in the historical environment, while the other two did not disappear altogether, but coexisted alongside each other.

СОДЕРЖАНИЕ

1

А. М. Пятигорский. О традиции, знании и понимании в буддийском контексте (подкомментарий на комментарий Ф. И. Щербатского).....	5
И. П. Смирнов. Система фольклорных жанров (метафизика фольклора).....	14
Б. М. Соколов. «Бессмысленно, пестро и даже смешно...». Цвет в художественной системе русской народной гравюры.....	39
М. И. Леконцева. Образ тела или gradatio в «Похвальном слове Кирилу-Философу» Климента Охридского.....	46
Р. Лахманн. К поэтике оксюморона (на примере стихотворения Даниэля Наборовского «Krótkość żywota»).....	58
М. Л. Гаспаров. «Люди в пейзаже» Бенедикта Лившица: поэтика анаколуфа.....	70
Р. Д. Тименчик. Чужое слово: атрибуция и интерпретация.....	86
А. М. Эткинд. Народничество и люкримакс: классики филологии о русских сектах.....	100
С. Н. Зенкин. «Героическая парадигма» в советском литературоведении.....	124
Л. Клеберг. Язык символов революций во Франции и в России.....	140

2

О. А. Проскурин. У истоков мифа о «новом слоге» (Кого и зачем цитировал адмирал Шишков в «Рассуждении о старом и новом слоге российского языка»).....	153
И. Ю. Винницкий. Массонская карьера В. Л. Пушкина.....	173
Н. Н. Мазур. К ранней биографии А. С. Хомякова (1810—1820).....	195
В. Н. Топоров. О стихотворении Шевырева «[Пушкину]» и античной параллели к нему.....	224
С. Ю. Неклюдов. «Видение короля»: комментарий к центральной теме.....	244
М. С. Неклюдова, А. Л. Осповат. <i>Окно в Европу</i> : Источниковедческий этюд к «Медному Всаднику».....	255
Вяч. Вс. Иванов. Об изоморфизме двух поздних стихотворений Пушкина («Нет, я не дорожу мятежным наслаждением» и «Из Пиндемонти»).....	273
Л. Н. Киселева. Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет).....	279

В. А. Мильчина. Шарль Дюран — французский журналист в немецком городе на службе у России	303
Р. Г. Лейбов. Рассказ Лескова и «миф 1812 года»	328
О. А. Лекманов. Три смерти (Иван Ильич, Андрей Фокич, Анна Ивановна)	340
Н. А. Богомолов. Тетушка искусств. Из комментария к стихотворениям Кузмина двадцатых годов.....	344
Г. А. Морев. Еще раз о Пастернаке и Кузмине: к истории публикации пастернаковского стихотворения «Над шабашем скал, к которым...» («Пушкин»).....	363
А. К. Жолковский. Вертер на колесах	377
О. Ронен. «Инженеры человеческих душ»: к истории изречения	393
Г. Г. Амелин, В. Я. Мордерер. «Дайте Тютчеву стрекозу...» Осипа Мандельштама.....	401

3. ИЗ ПОРТФЕЛЯ ТАРТУСКИХ ИЗДАНИЙ

Ю. М. Лотман. Между эмблемой и символом.....	416
Е. Г. Григорьева. Эмблема: принцип и явления (теоретический и исторический аспекты).....	424
Е. А. Погосян. Традиционная одическая фразеология в творчестве Державина.....	449

4. «МОСКОВСКИЙ ТЕКСТ» РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

М. Б. Плюханова. О традициях Софийских и Успенских церквей в русских землях до XVI века	483
Е. А. Погосян. От старой Ладоги до Екатеринослава (место Москвы в представлениях Екатерины II о столице империи)	511
К. Ю. Рогов. К истории «московского романтизма»: кружок и общество С. Е. Раича	523
Т. М. Николаева. «Московский текст» в переписке Пушкина	577
С. Шварцбанд. О Москве и Петербурге у Пушкина (семиотика и затекстовая реальность)	591
Т. В. Цивьян. «Рассказали страшное, дали точный адрес...» (к мифологической топографии Москвы).....	599
О. Е. Майорова. Митрополит московский Филарет в общественном сознании конца XIX века.....	615
М. Л. Спивак. «Будучи московским мистиком и патриотом...» (Некоторые особенности видения Москвы в творчестве А. Белого).....	639
С. Бурини. «Кафейная эпоха» в Москве: «Питтореск» как зеркало города	657

В. Ю. Проскурина. «Переписка из двух углов»: символика цитаты и структура текста	671
О. Я. Обухова. Москва Анны Ахматовой	695
Ю. Л. Фрейдин. Заметки о хронотопе московских текстов Мандельштама	703
Л. Ф. Кацис. Конструктивистская Москва И. Сельвинского и И. Эренбурга (К проблеме «московского текста» 1920—1930 годов)	729
М. П. Одесский, Д. М. Фельдман. Москва Ильфа и Петрова («Двенадцать стульев»)	743
С. Гардаонио. Римская тоска по Москве... В. А. Сумбатов и его неизвестные стихи о Москве	765
Н. Ю. Молок. Мегаломания московской архитектуры (к постановке темы)	771
Е. М. Сморгунова. Москва москвичей	787
Е. Е. Левкиевская. Москва в зеркале современных православных легенд	805
Письмо в редакцию. <i>Вл. А. Успенский</i>	836
<i>Summary</i>	837

Содержание первого тома «Лотмановского сборника»

От редакции

ИЗ АРХИВА Ю. М. ЛОТМАНА

Не-мемуары

Двойной портрет

Письма о Карамзине (Публ., вступ. заметка и коммент. Б. Ф. Егорова)

Камень и трава

«А. С. Пушкин. Биография писателя». Предисловие к польскому изданию «Лермонтовская энциклопедия» и проблемы построения персональных литературных энциклопедий

О Ю. М. ЛОТМАНЕ

Воспоминания

Вл. А. Успенский. Прогулки с Лотманом и вторичное моделирование

Л. М. Лотман. Мои воспоминания о брате Юрии Михайловиче Лотмане.

Детские и юношеские годы

С. М. Даниэль. Из мемуаров бывшего студента-заочника

В. А. Каменская. О Юрии Михайловиче Лотмане — снизу вверх

«Во всю штудирую Лотмана...» (Из писем и работ Я. И. Гина).

Публ. С. М. Лойтер

Исследования и эссе

М. Б. Пляханова. Исследования Ю. М. Лотмана по древнерусской литературе и XVIII веку

М. Л. Гаспаров. «Анализ поэтического текста» Ю. М. Лотмана: 1960—1990-е годы

Р. Лахман. Ценностные аспекты семиотики культуры/семиотики текста

Юрия Лотмана

М. Ю. Лотман. За текстом: заметки о философском фоне тартуской семиотики (Статья первая)

П. Тороп. Тартуская школа как школа

П. Гржибек. Бахтинская семиотика и московско-тартуская школа

О. А. Седакова. «Вечные сны, как образчики крови...». О Юрии Михайловиче Лотмане и структурной школе в контексте культуры 70-х гг.

Г. С. Кнабе. Знак. Истина. Круг. (Ю. М. Лотман и проблема постмодерна)

В. С. Библер. Ю. М. Лотман и будущее филологии

И. П. Смирнов. Неизвестный солдат

М. Де Микиел. О восприятии работ Ю. М. Лотмана в Италии

ВЕНОК Ю. М. ЛОТМАНУ

М. И. Леконцева. Метафора и метонимия в «Похвальном слове Кирилу-Философу» Климента Охридского

Д. С. Лихачев. «Слово о полку Игореве» и обычай посольских переговоров в Древней Руси

- Е. Н. Грачева. Представления о детстве поэта на материале жизнеописаний конца XVIII — начала XIX вв.
- Б. А. Успенский. Язык Державина (к 250-летию со дня рождения)
- О. А. Проскурин. Имя в «Арзамасе» (Материалы к истории пародической антропонимии)
- И. А. Пильщиков. «Les Jardins» Делиля в переводе Воейкова и «Воспоминания» Баратынского
- В. Э. Вацуро. Пушкин и Данте
- Т. М. Николаева. «Сны» пушкинских героев и сон Святослава Всеволодовича
- А. В. Востриков. Специфика конфликта повести Пушкина «Выстрел» в связи с пространственно-временной организацией текста
- Вяч. Вс. Иванов. К исследованию архаизмов в «Памятнике» Пушкина
- В. Н. Топоров. О динамическом контексте трехмерных произведений изобразительного искусства (семиотический взгляд). Фальконетовский памятник Петру I
- Е. В. Пермяков. О генезисе «Записных книжек» П. А. Вяземского
- А. Л. Осповат. К прениям 1830-х гг. о русской столице
- В. Ю. Проскурина. От Афин к Иерусалиму (Культурный статус античности в 1830 — начале 1840-х годов)
- В. Страда. Москва — Петербург — Москва
- Р. Г. Лейбов. Незамеченный цикл Тютчева
- Л. П. Новинская, П. А. Руднев. Из наблюдений над стихом Ф. И. Тютчева: Метрические раритеты
- М. О. Чудакова. Пушкин у Булгакова и «соблазн классики»
- А. К. Жолковский. О Смердякове (К проблеме «Булгаков и Достоевский»)
- А. С. Немзер. Карамзин — Пушкин. Заметки о романе Ю. Н. Тынянова
- Г. А. Левинтон. Ремизовский подтекст в «Четвертой прозе»
- Т. В. Цивьян. О метапоэтическом в «Поэме без героя»
- О. Г. Ревзина. Число и количество в поэтическом языке и поэтическом мире М. Цветаевой
- Е. В. Падучева. К определению лингвистических параметров несобственной прямой речи
- Е. С. Новик. Прагматический аспект магических обрядов
- С. Ю. Неклюдов. Отношение «текст — денотат» и проблема истинности в повествовательных традициях
- А. К. Байбурин. «Развязывание ума»
- А. Ф. Белоусов. Воспоминания Игоря Мальского. «Кривое зеркало действительности»: к вопросу о происхождении «садистских стишков»
- М. Ф. Гришакова. Древняя Греция как утопия

ИЗ ПОРТФЕЛЯ ТАРТУСКИХ ИЗДАНИЙ

- De vita memoriae. Н. В. Брагинская
- О. М. Фрейденберг. Этюды по семантологии литературных форм
- О. М. Фрейденберг. Паллиата. Глава 21
- Н. В. Брагинская. Песнь горизонта.

С 1997 года издательство «О. Г. И.» выпускает приложение к «Лотмановскому сборнику» — «*Материалы и исследования по истории русской культуры*».

В этой серии вышли из печати:

Анна Радлова. Богородицын корабль. Крылатый гость. Повесть о Татаринной. Публикация, предисловие и примечания *Александра Эткинда*.

Иннокентий Аннеиский. Магдалина. Поэма. Издание подготовил *Владимир Гитин*.

П. Б. Козловский. Социальная диорама Парижа. Публикация и комментарии *В. А. Мильчиной* и *А. Л. Осповата*. Перевод с французского *В. А. Мильчиной*.

В дальнейших выпусках серии:

Омри Ронен. Серебряный век как умысел и вымысел.

О. А. Проскурин. «Новый Арзамас» и «Новая Россия».

В. А. Мильчина, А. Л. Осповат. Из архива братьев Тургеневых. 1. «Россия и русские» *Н. И. Тургенева*: допечатная история.

