



ЛОТМАНОВСКИЙ
СБОРНИК

Тартуский университет
Кафедра русской литературы
Кафедра семиотики

Российский государственный гуманитарный университет
Институт высших гуманитарных исследований

ЛОТМАНОВСКИЙ СБОРНИК

3

О·Г·И
Москва 2004

УДК 003+82(091)

ББК 71.0

Л80

Редакционный совет:

М. Л. Гаспаров, Л. Н. Киселева, М. Ю. Лотман, С. Ю. Неклюдов, А. Л. Осоват, П. Тороп, Б. А. Успенский, Т. В. Цивьян

Сборник составлен и подготовлен к печати кафедрой русской литературы Тартуского университета

Над сборником работали: Р. А. Абисогомян, М. В. Артемчук, М. В. Боровикова, Р. С. Войтехович, Т. Т. Гузаиров, А. А. Данилевский, Д. А. Иванов, Л. Н. Киселева, Т. Д. Кузовкина, Р. Г. Лейбов, Е. Ю. Нымм, Л. Л. Пильд, Т. Н. Фрайман, И. Д. Фрайман, Е. А. Шувалова

Редакторы сборника: Л. Н. Киселева, Р. Г. Лейбов, Т. Н. Фрайман

Л80 **Лотмановский сборник. 3.** / Редакторы Л. Н. Киселева, Р. Г. Лейбов, Т. Н. Фрайман. — М.: ОГИ, 2004. — 1008 с.

ISBN 5-94282-151-8

Очередной выпуск сборника, как и два предыдущих, является продолжением дела Юрия Михайловича Лотмана в области семиотики и истории культуры. Основу сборника составили материалы международного конгресса «Семиотика культуры: культурные механизмы, границы, самоидентификации», прошедшего в Тарту и Таллине 26 февраля — 2 марта 2002 г. В последнем разделе публикуются доклады, прочитанные на молодежных Лотмановских чтениях в РГГУ в 2000 г.

УДК 003+82(091)

ББК 71.0

ISBN 5-94282-151-8

© Авторы статей, 2004

© Кафедра русской литературы Тартуского университета, составление, 2004

© ОГИ, 2004

От составителей

Лотмановский сборник — неперидическое научное издание, задуманное как дань памяти Юрия Михайловича Лотмана и как продолжение его дела в науке. Первый сборник (1995) вышел в свет через два года после смерти Лотмана, второй (1997) — через два года после первого. Третьего пришлось ждать долгие шесть лет, и то, что он складывался трудно, отразилось и на его составе, и на композиции. Работу над сборником, которую начал составитель и редактор предыдущих выпусков Е. В. Пермяков¹, продолжили по просьбе издательства «ОГИ» сотрудники кафедры русской литературы Тартуского университета вместе со своими магистрантами и докторантами. Обращение к кафедре объясняется тем, что основу настоящего тома составили материалы международного конгресса «Семиотика культуры: культурные механизмы, границы, самоидентификации», прошедшего в Тарту и Таллине 26 февраля — 2 марта 2002 г. и посвященного 80-летию со дня рождения Ю. М. Лотмана.

Конгресс был организован совместными усилиями кафедры семиотики и кафедры русской литературы Тартуского университета и проходил под патронажем президента Эстонской республики Арнольда Рюйтеля. Спонсорами выступили Шведская Королевская Академия словесности, истории и древностей, членом которой был Ю. М. Лотман, Тартуский университет, мэрия города Тарту, фонд «Eesti Kultuurkapital». На заседаниях двух больших секций:

1) «Cultural Semiotics and Complex Cultural Analysis», организованной отделением семиотики²,

2) «Русская культура *sub specie semioticae lotmanianaе*», организованной кафедрой русской литературы,

прозвучало более сотни докладов исследователей из 17 стран³. Из-за большого количества участников работу второй секции пришлось распределить на параллельные подсекции, что весьма затруднило положение слушателей.

¹ В настоящем сборнике статьи, собранные Е. В. Пермяковым, целиком составляют второй и четвертый разделы, в первом разделе это работы М. Одесского, И. Ронен, М. Спивак, А. Устинова, П. Поляна, М. Гришаковой, в третьем — Т. Себеока, С. Зенкина, К. Норриса.

² Доклады этой англоязычной секции, а также пленарный — М. Л. Гаспарова и доклад С. Гардзонно на второй секции опубликованы в издании: Sign Systems Studies / Ed. by P. Torop, M. Lotman, K. Kull. Tartu, 2002. Vol.30 (2).

³ Полную программу работы обеих секций см. на сайте: <http://www.ruthenia.ru>.

Конгресс стал своеобразным смотром «школы Лотмана» и показал ее жизнеспособность и перспективность. Среди тех, кто приехал в Тарту в юбилейные лотмановские дни, были его соратники по тартуско-московской школе, были ученики и коллеги, но были и ученики учеников. Всех объединяло стремление работать «в духе Лотмана». Общность языка проявлялась не в выборе терминологии (точнее — не только в нем) или в приверженности теоретическим постулатам, когда-то высказанным Лотманом, а в стремлении расширить научное пространство, в разнообразии тематики и проблематики докладов, в независимости и вместе с тем доказательности научных суждений, заинтересованном отношении к идеям и работе друг друга. Тот большой подъем, который царил на заседаниях конгресса, был связан в первую очередь с ощущением научного братства, не знающего ни возрастных, ни пространственных границ.

Настоящий сборник, конечно, не в состоянии передать ни живой атмосферы конгресса, ни дискуссий на заседаниях и в кулуарах. Не смог он объединить даже всех докладов секции «Русская культура *sub specie semioticae lotmanianaе*». По разным причинам не все авторы предоставили к публикации свои статьи, а некоторые прислали в сборник другие тексты. Поэтому составители не стали отделять материалов конгресса от других статей, находившихся в портфеле издания. Разделы сборника формировались по тематическому принципу, насколько это оказалось возможным при таком обилии и разнообразии материалов. Реальная программа заседаний секции «Русская культура *sub specie semioticae lotmanianaе*» представлена читателям ниже.

Специальный раздел составили доклады, прочитанные на молодежных лотмановских чтениях в РГГУ (2000 г.), — это позволит читателю составить представление о самом младшем поколении ученых, связанных с тартуско-московскими традициями.

Всем авторам, приславшим свои статьи и проявившим терпение и стойкость в ожидании публикации третьего «Лотмановского сборника», его составители приносят глубокую благодарность. Нельзя не отметить, что выход сборника в свет оказался бы невозможен без самоотверженного труда технического редактора С. И. Долгоруковой, а также без доброй воли издательства «ОГИ».

LOTMAN'S CONGRESS 2002



ЛОТМАНОВСКИЙ КОНГРЕСС 2002

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС
«СЕМИОТИКА КУЛЬТУРЫ:
КУЛЬТУРНЫЕ МЕХАНИЗМЫ,
ГРАНИЦЫ, САМОИДЕНТИФИКАЦИИ»,
посвященный 80-летию Ю. М. Лотмана

Тарту, 26.02–2.03.2002

ПРОГРАММА

СЕКЦИЯ
«РУССКАЯ КУЛЬТУРА *SUB SPECIE SEMIOTICAE LOTMANIANAE*»
26 февраля 2002 г.

Пленарное заседание конгресса

Mikhail Lotman (*Tartu, Estonia*). Holistic versus Atomistic in Semiotics.
Михаил Гаспаров (*Москва, Россия*). Парафраз и интертексты.

Борис Егоров (*Петербург, Россия*). Об издании 2-го тома писем Ю. М. Лотмана.

Секция № 1

Галина Пономарева (*Тарту, Эстония*). Эстония в работах Ю. М. Лотмана.

Яан Росс (*Тарту, Эстония*). К деятельности петербургского музыковеда и композитора Инны Михайловны Образцовой (Лотман).

Дарья Богачева, Сергей Сорвин (*Петербург, Россия*). Целостное пространство культуры с семиотической точки зрения.

Людмила Зайонц (*Москва, Россия*). О неосуществленном замысле Ю. М. Лотмана («Переписка моды» Н. Страхова).

Ким Су Ван (*Южная Корея*). «Пространство» как основная проблематика в семиотике Лотмана.

Розанна Казари (*Бергамо, Италия*). Купеческий портрет в русской литературе XIX – нач. XX в.

Анжелика Штейнгольд (*Тарту, Эстония*). Семиотический анализ архаических русских паремий.

Секция № 2

Joe Andrew (*Keele, Great Britain*). Telling Tales: Mariia Zhukova as a metaliterary author.

Барбара Лёнквист (*Турку, Финляндия*). Культурный смысл перехода на французский язык в романе «Анна Каренина».

Нина Каухчишвили (*Бергамо, Италия*). Поэма о птичках.

Лариса Петина (*Таллин, Эстония*). «Жизнь Наполеона Бонапарта»: русское прочтение книги Вальтера Скотта.

Елена Погосян (*Тарту, Эстония*). Придворная культура в России при Елизавете Петровне.

Татьяна Смолярова (*Москва, Россия; Гарвард, США*). Экфрасис у Державина.

Секция № 3

Леа Пильд (*Тарту, Эстония*). «Роман моей жизни» И. Ясинского: о позиции мемуариста.

Елена Нымм (*Тарту, Эстония*). О литературной позиции И. Ясинского в 1890-е годы.

Геннадий Обатнин (*Хельсинки, Финляндия*). Письмо архаизма: Иванов и Коневской.

Владислава Гехтман (*Москва, Россия*). Восприятие истории русскими кубофутуристами.

Томми Хуттунен (*Хельсинки, Финляндия*). Имажинисты и монтаж.

Илона Светликова (*Хельсинки, Финляндия*). «Звуковые повторы» Осипа Брика.

Александр Данилевский (*Тарту, Эстония*). «Правила игры» Мих. Иванникова в контексте литературной традиции.

Секция № 4

Елена Сморгунова (*Москва, Россия*). Семиотика некоторых ошибок в русском переводе Библейских книг.

Мария Плеханова (*Перуджа, Италия*). К вопросу о русской соборности и о Софии.

Рафаел Папаян (*Ереван, Армения*). Духовный смысл метафоры, поэзии и музыки в свете Библии.

Сирье Олеск (*Тарту, Эстония*). Марие Ундер и русская литература: точки соприкосновения и параллели.

Михаил Мейлах (*Страсбург, Франция*). Поэт и царь: у истоков конфликта в ближневосточной и индо-европейской архаике.

Яан Каплинский (*Тарту, Эстония*). О возвращении души.

Юлия Шор (*Петербург, Россия*). Перевод как кросскультурное явление.

27 февраля

Петер Альберг Йенсен (*Стокгольм, Швеция*). К проблеме субъективности третьего лица.

Игорь Смирнов (*Констанц, Германия*). Дискурс революции в русской культуре XIX–XX вв.

Александр Лавров (*Петербург, Россия*). «Производственный роман» — последний неосуществленный замысел Андрея Белого.

Георгий Левинтон (*Петербург, Россия*). Еще раз о поэтике Мандельштама.

Секция № 5

Андрей Зорин (*Москва, Россия*). Любовь и смерть Андрея Тургенева.

Андрей Немзер (*Москва, Россия*). Лето 1831 г. Жуковский и Пушкин.

Татьяна Фрайман (*Тарту, Эстония*). Автопародия у Жуковского.

Татьяна Кузовкина (*Тарту, Эстония*). Гоголь и Теньер.

- Вера Мильчина** (*Москва, Россия*). Записки Сансона: что, собственно, осудил Пушкин?
- Кирилл Рогов** (*Москва, Россия*). Неизвестная эпиграмма Александра Пушкина.
- Игорь Немировский** (*Петербург, Россия*). Опротечивый оптимизм: историко-биографический фон стихотворения Пушкина «Стансы».

Секция № 6

- Ирина Шевеленко** (*Петербург, Россия*). Дискурс о «женской поэзии» как зеркало русского модернизма.
- Роман Войтехович** (*Тарту, Эстония*). Цветаева и оккультизм.
- Юрий Фрейдин** (*Москва, Россия*). Семиотика «заумных» стихотворений О. Мандельштама.
- Наталья Фатеева** (*Москва, Россия*). От простого к сложному и обратно: об эволюции художественной системы Б. Пастернака.
- Сусанна Витт** (*Стокгольм, Швеция*). Перевод как мимикрия: Шекспир Пастернака.
- Fiona Björling** (*Lund, Sweden*). Poet trapped in politics: Pasternak in the Stalinist era (Language as ideology).
- Наталья Злыднева** (*Москва, Россия*). Инсектный код А. Платонова.

Секция № 7

- Галина Денисова** (*Пиза, Италия*). Некоторые аспекты презумпции семиотичности в языковом сознании и поведении (опыт интертекстуального анализа).
- Аркадий Бартов** (*Петербург, Россия*). Истоки русского и западного постмодернизма. Создание гиперреальности и деконструкция культуры.
- Ирина Белобровцева** (*Таллин, Эстония*). «Русский дэндиизм» XX века: случай А. Ветлугина.
- Ларс Клеберг** (*Стокгольм, Швеция*). Amig/Amouг: третий смысл революционного кино.
- Роман Григорьев** (*Петербург, Россия*). Изображение и слово — о границах семиотического анализа иконического текста.
- Елена Григорьева** (*Тарту, Эстония*). Смысл в натюрморте.
- Светлана Туровская** (*Таллин, Эстония*). Интерпретации идеи времени в рассказах В. Сирина.

28 февраля

- Иван Верч, Маргерита Де Микель** (*Триест, Италия*). Ю. М. Лотман и вопрос об этике у автора и читателя.
- Сильвия Бурины** (*Венеция, Италия*). Ю. М. Лотман и семиотика изобразительного искусства.
- Омри Ронен** (*Мичиган, США*). Концепция рамки у Лотмана и литература XX в.
- Олег Проскурин** (*Москва, Россия*). Лотман читает Пушкина.
- Пезтер Олеск** (*Тарту, Эстония*). Рецепция Лотмана в Эстонии.
- Татьяна Николаева** (*Москва, Россия*). «Граница» и время по Лотману и «кадриль» валоризации в эмпирии.

1 марта

- Юрий Цивьян** (*Чикаго, США*). В.с. как тема и как художественный прием: система образов в «Иване Грозном» С. Эйзенштейна.
- Альберт Байбурин** (*Петербург, Россия*). Категория незавершенности в русских традиционных представлениях.
- Лариса Вольперт** (*Тарту, Эстония*). Ирония в «Капитанской дочке».
- Александр Долинин** (*Мэдисон, США*). Опыт реконструкции замысла Пушкина о короле Родриге.
- Стефано Гардзонио** (*Пиза, Италия*). Механизмы переложения «на русские нравы» итальянских оперных либретто.
- Татьяна Цивьян** (*Москва, Россия*). Островное сознание, островной человек (Греция, Кавафис).

Секция № 9

- Любовь Киселева** (*Тарту, Эстония*). К формированию концепта национального героя в первой трети XIX в.
- Инна Булкина** (*Киев, Украина*). Киевский текст русского романтизма.
- Наталья Мазур** (*Москва, Россия*). Литература и революция: об одной эпиграмме Баратынского.
- Малле Салупере** (*Тарту, Эстония*). Ложь, вымысел или ошибка памяти: к анатомии мемуарных портретов и событий.
- Владимир Паперный** (*Хайфа, Израиль*). О позднем Гоголе.

Секция № 10

Елена Душечкина (*Петербург, Россия*). Ф. Тютчев в поэзии Нины Берберовой.

Евгений Берштейн (*Нью Йорк, США*). Отто Вейнингер в русской революции.

Михаил Лотман (*Тарту, Эстония*). Бродский — певец Империи.

Алессандро Ниеро (*Форли, Италия*). И. Бродский и Джон Донн.

Йон Кюст (*Копенгаген, Дания*). Namedropping: об одном риторическом приеме. На материале творчества И. Бродского.

Людмила Зубова (*Петербург, Россия*). Живые предметы в современной поэзии.

Станислав Савицкий (*Хельсинки, Финляндия*). Художественные действия: поведение в советском неоавангарде 1950—80-х.

Секция № 11

Annelore Engel (*Kiel, Germany*). Water, Woods, and Witchcraft: «Poles'e» as space of Russian Identity and Estrangement.

Марина Красноперова (*Петербург, Россия*). Метр и ритм в русском стиховедении XX века (сравнительный анализ и интерпретация в реконструктивном моделировании стихосложения).

Евгений Казарцев (*Петербург, Россия*). Ритмика ранних од М. В. Ломоносова в контексте теории «трех штилей».

2 марта 2002 г.

Пленарное заседание конгресса, г. Таллин

Alexander Pyatigorskii (*London, Great Britain*). Semiotics as Phenomenology.

Дэвид Бетеа (*Мэдисон, США*). Как писать научно обоснованную «внутреннюю» биографию Пушкина после Лотмана.

Myrdene Anderson (*Purdue University, USA*). Culture as semiotics and semiosis.

1

Петр I накануне петровских реформ

Елена Погосян (Тарту — Эдмонтон)

Истоки культурных преобразований Петра I неоднократно подвергались исследовательскому анализу. Речь, как правило, идет о сопоставлении культуры середины XVII в. и реформ Петра I, которые пришлись на время после Великого посольства. Так, А. А. Панченко в книге «Русская культура в канун петровских реформ» пишет о Петре: «До сих пор его грандиозная фигура словно бы застит историкам глаза, мешает рассмотреть тех его предшественников, кто начал готовить и проводить реформу» (Панченко: 4). «Грандиозная фигура», — это, конечно, Петр после Полтавы или даже Нишгадтского мира, а предшественники — Алексей Михайлович и Федор Алексеевич. Но между правлением «предшественников» и даже не Полтавой, а самым началом Северной войны лежат почти двадцать лет царствования Петра и по крайней мере одно крупное военное предприятие — Азовские походы. То есть стоит, видимо, говорить не только о «Русской культуре накануне петровских реформ», но и о царе Петре Алексеевиче накануне петровских реформ¹.

Хорошо известно, что в период регентства Софьи царь Петр, хотя и менее регулярно, чем Иван или царица, «выходит» на службы, присутствует при чтении указов, провожает в военные походы полки и идущие с ними «поборать врага» святыни, слушает и принимает подносные экземпляры панегирических «рацей».

После событий августа 1689 г. (особенно в первые два года после отстранения Софьи от власти) цари довольно часто появляются «на выходах» вдвоем, по большим праздникам — облаченные «в их царские одежды», «порфиры, и диадемы и Мономаховы шапки» (в первый раз это отмечено 6 января 1690 г. при описании праздника Водосвятия — *ДР IV*: 515—521). Создается ощущение, что придворный церемониал стал даже более напряженным и насыщенным, чем в период регентства Софьи.

Но кремлевскими «выходами» участие младшего царя в придворной жизни определено не ограничивалось. «Дворцовые разряды» этого времени продолжают фиксировать все, что происходит в Кремле, и потому в центре их внимания оказывается Иван. У нас, однако, нет оснований считать, что в Преображенском не существовало своего налаженного ритуального быта. Напротив, на основании тех немногих «преображенских» записей, которые попали в разряды, можно полагать, что в Преображенском существовал свой, вполне разработанный дворцовый ритуал.

Так, например, 1 августа 1690 г. на праздник «Происхождения честного и животворящего креста» Петр и Иван были «в походе в Преображенском» и здесь участвовали в крестном ходе для освящения воды: от церкви Воздвиже-

ния ход шел на Иордан на Яузе (*ДР IV: 571—572*). 27 августа того же года «на Москве и в Преображенском праздновали святей мученице Наталии», оба царя были на тезоименитство царицы Наталии Кирилловны в Преображенском, куда к вечеру прибыл и «патриарх с собором» (*ДР IV: 594*). В 1692 г. 29 июня на тезоименитство Петра оба царя находились в Преображенском, где слушали литургию в церкви Воскресения. Сюда же приезжал поздравлять царя патриарх Адриан, Петр «ему и властям для тезоименитства подносил кубки», потом пришел в шатер, где его поздравляли все остальные, а он жаловал поздравлявших «кубками и водкой» (*ДР IV: 695—696*).

С осени 1691 г. можно заметить еще одну новую тенденцию: наряду с деталями придворного ритуала, «Дворцовые разряды» регулярно включают теперь сведения о костюме царей². Так, 4 октября 1691 г., например, когда праздновали рождение царевича Александра Петровича, «на них великих государях кафтаны были бейберековые, белого цвету» (*ДР IV: 610—612*); в других случаях цари являются «в своей государственной бархатной одежде», «золотой одежде»; на панихидах — в «отласной одежде смиренного цвету» (*ДР IV: 526, 543, 555*). По записям же разрядов 1692 г. можно уже с уверенностью утверждать, что щеголем был не Петр, а Иван. Если описание костюма Петра встречается, как правило, в случае участия его в ритуале вместе с братом, то цвет одежды Ивана мы знаем почти всегда. Так, на Страстной неделе 1692 г. Иван был в «кафтани камчатном коричневом», на Благовещение (пятница Страстной недели) — в «вишневом», в Страстную субботу — снова в «коричневом», а к литургии переоделся в белый (*ДР IV: 664—669*). На протяжении 1692 г. Иван носит одежду «брусничного», «гвоздичного», «алого», «зеленого», «рудожелтого», «малинового», «тоусинового» (синего), «вишневого» цветов (*ДР IV: 687—782*), а в 1693 г. в гардеробе старшего царя появляются также «кафтан бархатный червчатого цвету», «объяренный василькового» и «осинового» цветов (*ДР IV: 781—813*).

В эти годы появляются и новые формы церемониала. Так, например, 27 апреля 1690 г., в Фомино воскресенье, цари отправились в Коломенское: Иван обычным путем, а Петр — водным. «К тому его государскому шествию изготовлено было плавное судно, особым образом, на карабельное подобие, с парусы и с канаты, и убито было червчатых сукны», свита отправилась в стругах, а вокруг судна в малых стружках потешные конюхи «из ружей стреляли» (*ДР IV: 553*). М. М. Богословский отметил, что путешествие в Фомино воскресенье по воде в Коломенское совершалось затем ежегодно, было в 1690-е гг. «установившейся традицией» и «носило характер увеселительной поездки по окрестностям Москвы» (*Богословский: 152*).

И если в случае вопроса о царском костюме инициатива, определенно, принадлежала царю Ивану, то карабельное шествие было, конечно же, придумано Петром. То есть представление о полном безразличии младшего царя к придворному ритуалу и рутинном исполнении этого ритуала старшим царем не совсем верно. Оба царя, каждый на свой манер, «устраивали» придворный быт: Иван в Кремле, Петр преимущественно в Преображенском. Необходимо потому попробовать понять, какое значение Петр прида-

нал своему участию в придворной ритуальной жизни и какие идеи им при этом руководили. И здесь у нас значительно меньше материалов.

На основании записей «Дворцовых разрядов» можно определенно говорить о том, что по крайней мере к 1689 г. история монархии не была для Петра просто историческим повествованием. Петр, как, видимо, и каждый из царевичей и царей, примерял к себе судьбы своих предшественников.

Хорошо известно, например, о первой публичной ссоре Петра с царевной Софьей. «Июля в 8-й день, — рассказывает Андрей Матвеев, — отправлялся соборный крестный ход в церковь Богородицы, явления образа ее бывшего в Казани, в котором ходу, по древнему обычаю, присутствовали великие государи цари, и пришедши в соборную церковь Успенскую, стали оба на своем царском месте. Пришла же в ту пору и она, царевна. Из соборной церкви <...> чрезвычайно пошла вместе с чином и она, царевна, публично. Государь же Петр Алексеевич, увидя то, сказал ей, что „не прилично при той церемонии зазорному ее лицу по необыкновению быть“; но она в том исполнила по своей воле. Того ради он, государь царь Петр Алексеевич, за святыми иконами вместе с нею не пошел, но вступил в церковь Архангела Михаила и пошел в село Коломенское» (Матвеев: 402). «Дворцовые разряды» сохранили еще одну важную деталь этой ссоры. В Архангельском соборе, куда Петр зашел после того, как покинул процессию, он «знаменовался у святых икон и мощей благовернаго царевича Дмитрия» (ДР IV: 458). Петр, как мы видим, ищет защиты и поддержки у такого же, как и он, рано осиротевшего царевича, который терпел притеснения и погиб от руки тех, кто стремился лишить его законного права на Российский престол. Этот жест Петра предсказывал события августа, когда, спасаясь от мнимой или реальной угрозы его жизни, молодой царь будет скрываться в Троицкой лавре.

Не менее показательно и другое событие этого года. Уже после того, как конфликт с Софьей разрешился в пользу Ивана и Петра, и указ о новом титуле, в котором больше не было упоминания Софы, был обнародован, Петр перед самым возвращением в Москву покидает лавру и едет на неделю в Александрову слободу. Богословский объясняет эту неожиданную поездку Петра в Александрову слободу желанием царя вернуться к военным потехам. «Свет на пребывание царя в Александровой слободе и на занятия его там, — пишет Богословский, — бросает нам дневник Гордона». 18, 19, 20 и 21 сентября Гордон производил перед государем конные учения и боевую стрельбу. «Марсовы потехи» сразу после столкновения с Софьей вновь завладели вниманием Петра (Богословский: 94–95).

Можно предположить, что для поездки у Петра была и другая причина. «Дворцовые разряды» сообщают об этом походе под 17 сентября, в день памяти св. великомученицы Софии (отъезд царя состоялся двумя днями ранее, 15 сентября — Богословский: 94). День св. Софии был тезоименитством царевны. Петру, как можно полагать, не хотелось усложнять отношения с Иваном, который, поддерживая Петра в вопросе о самостоятельном правлении, не разделял мнения брата о необходимости наказания для Софы. 17 сентября Иван, как и следовало в этот день, после литургии «для тезоиме-

нитства сестры жаловал в передней» бояр и окольных водкой (*ДР IV: 486*)³. Петр не хотел оказаться в Москве в день тезоименитства Софьи. Однако ни желание Петра обойти вопрос о тезоименитстве царевны, ни интерес к военным потехам не объясняют, почему Петр отправился именно в Александрову слободу. Возможно, эта поездка была своеобразным жестом, напоминавшим о том, как Иван IV сумел отстоять свое «самодержавство».

Отметим, что особое значение современники приписывали и дате возвращения царя в Москву из Троицы. Богословский указывает, что Петр выехал из Троицы 6 октября (*Богословский: 95*). По мнению Матвеева, однако, «октября в 1-й день Его Царское Величество с государынею царицею матерью своею и с государынею супругою своею и со всем своим царским домом из Троицкого похода отправился в Москву», «того ж октября месяца вышеозначенного числа снег с вьюгами и морозом выпадши, повсеременно множая, совершенно зимний путь без всякой отмены утвердил» (*Матвеев: 406, 407*). То есть 1 октября, на праздник Покрова Пресвятой Богородицы, землю покрыло снегом — что, конечно, не только обеспечило Петру возможность отправиться в Москву по новому санному пути, но было и хорошим предзнаменованием: Богородица хранила и «покрывала» младшего из царей. Если Матвеев верно указывает дату, мы можем говорить еще об одном значимом жесте Петра, но даже если Матвеев ошибается, ошибка его только подчеркивает, что именно такого жеста от царя ожидали его современники.

Но уже и ранее, в 1687—1688 гг., 15-летнего царя Петра нельзя назвать простым исполнителем церковных и придворных ритуалов. Так, в декабре 1687 г. в Москве ходили слухи, о которых фон Кохен доносил своему правительству: «Первый министр кн. Голицын обязан ныне докладывать его царскому величеству о всех важных делах, что прежде не делалось». В начале 1688 г., по сведениям фон Кохена, «царь Петр прилежно посещал думу и, как говорят, недавно ночью секретно рассматривал все приказы». Достоверно известно, однако, только о посещении Петром Посольского приказа 16 марта 1688 г.: Петр «изволил в большой палате постоять у стола и смотреть росписи колодником и в тайной казенке быть изволил же и смотрел икон». «То обстоятельство, что Петр постоял несколько времени у стола в Большой палате и посмотрел на иконы в тайной казенке, — замечает М. М. Богословский, — не дает еще возможности заключать о его стремлении взяться за государственные дела, сколь ни оригинально было это посещение царем приказа, прецедента которому нельзя, вероятно, найти в истории XVII в.» (*Богословский: 69*). С этим трудно не согласиться. Тем не менее посещение приказа было, конечно же, способом продемонстрировать свою независимость.

До определенной степени такой же демонстративный характер имели и два других жеста царя Петра, на которые исследователи, как кажется, не обращали внимания.

В сентябре 1687 г. в Москву вернулись участники первого Крымского похода. Поход закончился достаточно бесславно (по словам Матвеева, российское войско, спасаясь от «ядовитой той степной поженной пыли и дыму», вернулось «без всякого из той чаямой себе войны поиска» — *Матвеев: 401*). Тогда же осенью были розданы награды и совершены пожалования. Доста-

точно неожиданно Петр вдруг вспоминает об участниках похода в день своего тезоименитства 29 июня 1688 г. В этот день Петр по традиции слушает литургию в Успенском соборе, а потом вместе с Иваном жалует водкой в передней палате бояр и стольников. Вслед за стольниками цари «жаловали» генералов, полковников и ротмистров, «которые в 1687 году были в Крымском походе» (ДР IV: 385—386)⁴. Отметим, что на тезоименитство Ивана участники похода 1687 г. жалованы не были.

22 октября того же года, в день иконы Казанской Богоматери, традиционно проходил крестный ход. В этом ходе, как и в других, должны были участвовать оба царя. Петр являлся на службах в Успенском соборе и в ходах менее регулярно, чем Иван. Но в этот день царь Иван и царица Софья находились в «государском походе» в Измайлове. Петр же — и это уникальный случай не только для 22 октября, но и для других праздников в период регентства, — является в ходе один. В полном соответствии с церемониалом, царь Петр «знаменался у святых икон», получил благословление от патриарха перед входом в церковь, «а вшед в церковь изволил <...> знаменаться у святых икон и у чудотворных мощей», после чего патриаршие певчие дьяки пропели государю многолетие. Затем Петр отправился за иконами через Спасские ворота на Лобное место, где выслушал молебен, и через Красную площадь прошел к церкви Казанской Богородицы, «что в Китае у Воскресенских ворот». Здесь патриарх в присутствии царя отслужил литургию (ДР IV: 415—416). Этот крестный ход совпадал по времени с началом подготовки ко второму Крымскому походу. Поход в Крым был объявлен в сентябре 1688 г. (ПСЗРИ: 946—949, № 1313). Как и перед первым походом, Голицын по объявлении совершил паломничество в Троицу, и вскоре за тем, 28 октября 1688 г. были объявлены командиры для похода в Крым (Hughes: 57).

Казанская икона имела для Петра особое значение. Напомним, например, что публичная ссора царя с Софьей произошла 8 июля, когда «отправлялся соборный крестный ход в церковь Богородицы, явления ее образа бывшего в Казани», — именно в этот день Петр решился на конфликт с царицей. Позднее, когда Петр уже бежал в Троицу, Софья отправляется для переговоров с братом в монастырь. Как сообщают «Дворцовые разряды», Софья решает идти в Троицу 29 августа. В этот день царица слушала литургию сначала «наверху в церкви Воскресения», потом побывала в Успенском соборе, Архангельском соборе, Вознесенском и Чудовом монастырях, на Троицком подворье и в Вознесенской церкви на Никитской улице, только оттуда она решила идти в Троицу. Но перед походом «из той церкви изволила она Великая Государыня взять чудотворный образ пресвятыи Богородицы Казанские и быть в соборной церкви Казанские Богородицы, что на Китае, и от той церкви с тою иконою итить в Троицкой Сергиев монастырь» (ДР IV: 477—478). Софья, как можно предположить, считала, что если что-то может склонить Петра к примирению, то это будет «приход» Казанской иконы.

Напомним, что именно Казанской иконой благословил Петра Великого святитель Митрофан Воронежский, который предрекал, что Казанская икона поможет Петру победить злого врага, будет перенесена в новую столицу и станет ее Покровом. В 1702 г. чудотворный список Казанской иконы был об-

ретен в Шлиссельбурге. Список ее был принесен сюда Иваном Грозным, а когда в 1611 г. шведы захватили город, жители замуровали икону в стену крепости. Вскоре после взятия крепости Петром I солдат, стоявший на часах, увидел, что крепостная стена светится, стену разобрали и нашли икону. Накануне Полтавской битвы Петр указал доставить в армию чудотворный список Казанской иконы, который хранился неподалеку, в селении Каплуновка. Икону привез Петру священник каплуновской церкви Рождества Богородицы Иоанн Умановский⁵. Перед сражением образ вынесли перед полками, а во время битвы 27 июня икона находилась на поле боя. «В каплуновском храме, — сообщает Снессорева, — хранится <...> ковчег на икону. На исподней доске ковчега вырезана следующая надпись: „В сем ковчеге император Петр I, по окончании 1709 года с Карлом XII под Полтавою войны, прислал обратно в Каплуновку чудотворный образ Божией Матери“» (Снессорева: 221—222, 216—217)⁶. В 1710 г. по указу Петра чудотворный образ Казанской Божией Матери был перенесен из Москвы в Петербург: вначале икону поместили в часовне на Петроградской стороне, а позднее на месте Казанской часовни поставили церковь Рождества Пресвятой Богородицы. Именно к 22 октября, празднику Казанской иконы Божией Матери, Петр отнес торжества по случаю Ништадского мира в Петербурге, тогда же он был провозглашен императором (Погосян: 150—152). Наконец, в 1722 г., как свидетельствует запись на списке Казанской иконы Троицкой лавры, ею «благославил государя императора Петра Великого во время шествия в Низовой поход в Казань Тихон, митрополит Казанский, 1722 г.» (Снессорева: 222)⁷.

Иван Грозный взял Казань в 1552 г. «в праздник Покрова Богородицы» (как и было предсказано св. Николаем, явившимся «воину двора царева» (Библиотека, 446)). «На возвышение чудес Божиих о взятии Казанского царствия» Иван Грозный выстроил в Москве церковь Покрова, которая была освящена 1 октября 1561 г. (Степенная книга: 674). Именно в этот день ежегодно праздновали взятие Казани.

Икона же Казанской Богородицы была обретаена в Казани 8 июля 1579 г. (Гермоген: 1—4), т.е. более чем через четверть века по взятии города. Эта икона связана в первую очередь с другими историческими событиями. В 1612 г. чудотворный «романовский» список Казанской Богородицы сопровождал войско Нижегородского ополчения в Москву. 22 октября Москва была освобождена от поляков, а вскоре новому царю Михаилу Федоровичу Романову стало известно, «како в етманский бой и московское взятие от того образа велия чудеса быша», и он повелел «праздновати дважды в год» 8 июля и 22 октября, «и ход установиша со кресты». В 1632 г., в ознаменование двадцатилетней годовщины освобождения Москвы и начала новой войны с Польшей (1632—1634), было закончено строительство церкви Пречистой Богородицы Казанской, сюда была перенесена чудотворная икона, а вскоре на Красной площади началось строительство каменного Казанского собора (закончен в сентябре 1636 г.). Новый период в почитании иконы относится к правлению Алексея Михайловича: в ночь с 21 на 22 октября 1648 г. появился на свет наследник престола царевич Димитрий Алексеевич. К годовщине этого события была возведена Казанская церковь в Коломенском, тогда же был издан указ

праздновать 22 октября не только в Москве, но «во всех городах, по вся годы». Таким образом, Казанская икона почиталась в первую очередь как «символ покровительства Богоматери не только Российскому государству, но и, особо, новой царской династии», и при царях Михаиле Федоровиче и Алексее Михайловиче более была связана «не с обретением ее в Казани, а с событиями Смутного времени» (Павлович: 226—232).

Рассказывая об обретении Казанской Богородицы, С. Снегирев пишет: «Вместе с покорением Казани <...> посеяны были здесь первые семена христианства; но доброе семя не вдруг принесло плод свой; много было пролито крови, много положено трудов и молитвенного пота первыми просветителями Казани, чтобы возделать землю неверных в ниву Божию!» (Снегирева: 211). В своем рассуждении Снегирева точно следует современным взглядам на взятие Казани и обретению Казанской иконы источникам.

В «Троицкой повести», составленной уже к лету 1553 г. и рассказывающей о взятии Казани, центральной является идея христианизации города «нечестивых агарян». Так, повесть сообщает о «чуде святых апостол и святого Николы», которое знаменует начало и определяет весь ход осады города. Раненый боярин увидел со сне свет над городом и в этом свете «на воздухе апостоли 12 стоящих». Перед апостолами явился св. Николай, который стал молить их «благословить место сие и град, да вселятся православнии христиане зде и поживут». Апостоли отвечали ему на это: «Не время таковому делу». После этого предупреждения голос с небес благословил город (*Библиотека*: 542). Когда город был взят, Иван Грозный сразу же указал строить в нем церкви. Сначала была заложена церковь Нерукотворного Спаса вне города — на том месте, где во время осады стояло царское знамя, «на знамени бо его царский образ бе нерукотворенный Господа нашего Иисуса Христа». Но только по трехдневном пожаре, который символически «очищает» город в повести, эта церковь была освящена. Затем была заложена и освящена церковь Благовещения в самом городе. Наконец, «освятити же убо и град благочестивый царь <...> и по стенам града з животворящими кресты и со всеми иконами сам хождаше» (*Библиотека*: 551).

Степенная книга (составлена в 1560—1563 гг.) добавляет к чуду об апостолах и св. Николае еще ряд пророчеств, которые также указывают на то, что усилиями царя Ивана Васильевича Казани суждено стать христианским городом. Об этом говорит казанский юродивый («Не жити зде Татаром, но Русским людем!»), об этом свидетельствует колокольный звон и церковное пение, которое слышат казанцы на Свягие и потом на Пасху в самой Казани. Отметим, что здесь присутствует и пророчество апостолов о том, что окончательно «очищению» Казани время еще не пришло: когда св. Николай обращается к апостолам, то он просит их: «Не медлите убо, но вскоре благословите и освятите место сие» (*Степенная*: 640—642, 644).

Наконец, в «Казанской истории» (написана в 1564—1565 гг.) тема очищения города разработана еще подробнее. Еще до начала осады св. Сергий является в Казани «град и улицы, и площадь, и храмины самому ему метуща». По взятии, освящению подвергается не только город: священники освящают воду, а ею — «все христоролюбивое воинство, и кони их, и по всему

граду», «и тако святым обновлением обновиша Казань град». Кроме того, «Казанская история» уделяет особое внимание крещению как казанского царя Едигера, так и прочих казанцев (*Библиотека*: 446, 480, 501).

По взятии следовало освящать не только город «агарян». Степенная книга рассказывает, как в самом начале Ливонской войны, когда войска Ивана Грозного стояли в Иван-городе, «Немчин», живущий в Нарве (Ругодиве), «пиво начат варити», а поскольку ему не хватало дров, то он «взем икону святаго Николаы, и начаша же секирою трещенити святую икону». Огонь, разведенный от иконы, тут же охватил весь город. Русские войска, увидев пожар, форсировали реку («иные же на дощеницах и прочии же на простых древесех») и захватили крепость. После пожара были обретены две иконы, которые чудесным образом сохранились в выгоревшей Нарве — Богородицы и св. Николая. Потом посланные от Новгородского архиепископа «хождением со кресты освятиши град от Латыньского нечестия во истинное благочестие», и были возведены церкви «Воскресения Христова» и «Пречистыя Богородицы Одигитрия». 9 августа «вышереченныя же две чудотворныя иконы принесены быша на Москву» (*Степенная*: 658—659). Петр, как можно полагать, помнил о первом взятии Нарвы: в 1704 г. именно на 9 августа Петр назначил штурм крепости, впоследствии в этот день праздновали взятие Нарвы (т. е. Петр праздновал сразу две годовщины: превращение Нарвы в русский православный город при Иване Грозном, что было ознаменовано принесением в Москву чудотворных икон, обретенных в этом городе, и его возвращение в 1704 г.).

Христианизация Казани, как мы видим, являлась главным итогом взятия города. Но чудесное обретение здесь иконы произошло только в 1579 г., через 27 лет после взятия (тогда же с иконы был снят и послан в Москву список). Гермоген в «Сказании о явлении иконы Казанской Богоматери» говорит о нетвердости новообретенной веры казанцев, за что они и были наказаны страшным пожаром. Пожар, вторично уничтоживший, но и заново очистивший город, приводит жителей Казани к покаянию, и только покаяние окончательно «осветило» взятый Иваном Грозным город: недалеко от места, где пожар начался, была обретена Казанская икона (*Гермоген*: 2—8).

Конечно, когда Софья несет икону в Троицу, она обращается к ней за покровительством, как к семейной святыне. Но для Петра в 1688 г., когда сразу по объявлении второго Крымского похода он участвует в крестном ходе 22 октября, она, по всей видимости, выступала и как икона, само чудесное явление которой знаменовало окончательную победу Ивана Грозного над «агарянами» в Казани.

Вернемся к 1688 г. Оба жеста Петра — и «жалование» участников первого похода в день тезоименитства, и участие в крестном ходе 22 октября, который Иван и Софья решили пропустить, можно рассматривать не только как желание Петра заявить о своей самостоятельности, но и как знаки особого интереса царя к походам и, возможно, представления о том, что успех походов зависит именно от его молитвы и от его «государева счастья», а потому именно ему подобает молиться об успехе военных действий и жаловать участников похода.

Чтобы верно оценить такую позицию молодого царя, следует помнить, что Петр Алексеевич рос в атмосфере пророчеств, касающихся его будущего и, прежде всего, его особой роли в борьбе против Турции.

Многочисленные предсказания, согласно которым именно российский правитель станет победителем «агарян», были широко известны в Москве при Алексее Михайловиче. Среди них были «Откровение Мефодия Патарского», «Пророчество о красном яблоке» (оно было включено в «Хронику Сармации европейской» Александра Гвариньи и через нее известно в Москве), пророчество императора Льва Премудрого (известны русские переводы 1641, 1649, 1651, конца 1650-х гг., конца XVII в. и 1702 г.) и проч. (Лебедева: 101 и след.; Уо: 96 и след.).

Наиболее же полный свод предсказаний о падении Турции от русского царя был собран в сочинении «Одолоение на Турское царство», которое было написано Герасимосом Влахосом, представителем греческой православной колонии Венеции. В 1655 г. в Россию прибыл венецианский посол Альберто Вимини с просьбой послать Донских казаков на турок. Алексей Михайлович вел в это время военные действия против Польши и не был готов к конфликту с Турцией, однако нашел необходимым продолжить переговоры. Вслед за посольством Вимини в Венецию было послано русское посольство. 12 января 1657 г. представители греческой колонии Венеции пригласили послов посетить службу в честь царя. После службы был обед, на котором послам рассказали о том, что слышали греческие купцы в Османской империи: «И турецкие-де люди многие говорили перед нами: Божиим-де изволением, а счастием великого государя московского, Бог ему дал на поляков и иных государств победу; и у них-де в Турской земле во всей и во всех государствах их слава о том великая. И турецкий-де их царь и паши все, сыскав в письмах своих гадательных, и говорит то, что *то время пришло, что Царяграду быть за ним, государем*, и живут с великим опасеньем; и у Царяграда на многое время ворота бывают засыпаны, и учали-де им, гречаном, чинить великое утеснение». Есть основания полагать, что тогда же послам было передано «Одолоение на Турское царство» (Уо: 89–92). Мы не знаем, был ли Петр знаком именно с этой повестью, но ему были известны детали переговоров с Венецианской республикой и обмена посольств: впоследствии Петр назвал именем Вимини одного из своих шутов (Логосян 2001).

Рождение самого Петра Алексеевича было также отмечено пророчествами. П. Н. Крекшин, современник Петра и один из его ранних биографов, в своем сочинении «О рождении, о воспитании и наречении на всероссийский престол <...> государя Петра Первого» сообщает, что в день зачатия Петра «явилась на небе пресветлая звезда близ Марса». Эту звезду заметил Симеон Полоцкий, по ней он определил точную дату рождения царевича, нарек его Петром и предсказал, что царевич «чудный победоносец явится <...>, и толикия преславныя победы содеет, елико никто от предков <...> мог содеять, и страх его будет на многих; дальния страны, яко близ сущия, посетит: но свои ему много в благоденствиях помешательства учинят <...>; многия здания на море и на суше в лета его будут созданы» (Крекшин: 2–4). Детали предсказания, как можно полагать, имеют ретроспективный харак-

тер⁸, но «пресветлую звезду» современники действительно наблюдали (*Прилужников, Симонов*: 83—88), и какие-то предсказания были Симеоном сделаны.

По крайней мере именно как предсказание звучат стихи, сочиненные Симеоном на рождение Петра и поднесенные Алексею Михайловичу в день крещения царевича⁹. Дату рождения Петра (30 мая) Симеон ставит в прямую связь со взятием Царьграда турками в 1453 г., которое пришлось на 29 мая:

*Вчера преславный Царьград от турок пленися,
ныне избавление преславно явися.*

(*Голубев*: 258)¹⁰

Называя Петра «избавлением», Симеон говорит о грядущем освобождении Петром города из-под власти Турции:

*О, Константине граде, зело веселися,
и святая София соборная церкви просветися.
Преславный родися ныне нам царевич,
великий князь московский Петр Алексеевич.
Тщится благочестием вас укрепити
и всю бусурманскую ересь низложити.*

(*Голубев*: 258)¹¹

Стихи не были единственным сочинением Симеона Полоцкого, посвященным будущему Петру Алексеевичу. В январе 1683 г., т. е. вскоре после того, как цари Петр и Иван были возведены на престол и коронованы, в Москве были изданы проповеди Симеона Полоцкого, произнесенные при дворе Алексея Михайловича и Федора Алексеевича. К моменту издания Симеона Полоцкого уже не было в живых, и принято считать, что его проповеди были собраны и подготовлены к печати Сильвестром Медведевым. Книга получила заглавие «Вечеря душевная».

«Вечеря душевная» является крайне ценным и малоизученным источником по истории придворной культуры как времени Алексея Михайловича и Федора Алексеевича, когда проповеди были составлены¹², так и начала правления царей Ивана и Петра, когда проповеди были изданы.

Сразу же отметим, что на этом этапе Сильвестр Медведев еще не выступает как открытый сторонник единоличного правления царевны Софьи. Наследие Симеона также не давало материала для построений такого рода: проповедь, посвященная св. мученице Софии, как и ряд проповедей, отнесенных ко дням тезоименитства других царевен, лишена каких-либо политических ассоциаций и построена вокруг темы вдовицы, чуждой памяти своего мужа (возможно, в момент издания это прочитывалось современниками как аллюзия на царевну, лишившуюся отца и брата).

Совсем иначе построены проповеди, посвященные Ивану и Петру, каждый из которых был призван выполнить свое особое предназначение.

Так, темой проповеди, произнесенной на Рождество Иоанна Предтечи, святого покровителя царя Ивана, были евангельские слова «Что убо отроча сие будет». Уже тема указывает на то, что речь пойдет о миссии царевича Ивана Алексеевича. Иоанн Предтеча (а с ним и царь Иван) представлен здесь как светильник, который сжигает грехи людей своими молитвами, а также тот, после которого придет «креплей меня» (*Вечера душевная*: 369). Эти характеристики почти в точности предсказывают позднейшие отзывы о характере и роли царя Ивана в его отношении к государственному правлению и царю Петру.

Проповедь, написанная на день св. апостолов Петра и Павла, практически полностью посвящена св. Петру (Павел упоминается всего несколько раз как сотрудник Петра). Св. Петр, указывает Симеон Полоцкий, получил от Иисуса «стадо ко пасению <...> еже есть совершенная власть над мужским чином и женским, над немощными и сильными». Довольно подробно Симеон разрабатывает тему власти апостола Петра над водной стихией, которому, по Симеону, «сама вода постла <...> хребет свой»: если Моисей смог провести свой народ, отягощенный египетскими богатствами, только по дну морскому, то апостол Петр «все оставив легок бяше», и потому по воде «яко крылома верою и любовию удобен леташа». Наконец, св. Петр предстает в проповеди как «камень веры», который «адова врата одолети не возмогут», т.е. предсказывает, что царевич Петр будет защитником церкви, и практически повторяет свое пророчество о том, что именно Петру суждено стать победителем агарян. Петр, таким образом, предстает как продолжатель дел своего отца: он должен победить «агарян» и построить флот¹³.

Именно таким, как можно полагать, видел бездетный царь Федор Алексеевич будущее своих братьев Ивана и Петра.

Еще одно пророчество было сделано или, точнее, отнесено к Петру и Ивану во время подготовки к первому Крымскому походу. Проводы войска в поход состоялись 21 февраля 1687 г.: в Успенском соборе в присутствии царской семьи патриарх отслужил молебен о победе над врагами. Церемониал отпуска войск был грандиозным и, как можно полагать, крайне продолжительным. На следующий день состоялся ритуал отпуска в поход икон и освященных знамен, опять же в присутствии царей и Софьи (*Чин отпуску*: 311–320).

К этому событию было составлено по крайней мере четыре слова. Два из них принадлежат перу Кариона Истомина и написаны для патриарха Иоакима. Одно, как указывает сам Карион, было прочитано «святейшим патриархом в соборной церкви пред молебном при благочестивых царех и царевне <...> бояром и воеводам в полки идущим февраль в 21 день», второе было обращено к священникам, отправляющимся в поход, и «ни чтено же в церкви ради продолжения» (видимо, продолжительности службы) (*Памятники II*: 271, 273). Два других, «Слово благочестивому и христоробиюму российскому воинству» и «Слово к православному воинству о помощи Пресвятыя Богородицы», были написаны архимандритом Новоспасского монастыря Игнатием Корсаковым. Мы не знаем в точности, удалось ли Игнатию произнести свои слова¹⁴, но они были, как указывает авторская запись, поднесены царям и царевне 14 марта 1687 г. (*Памятники II*: 278).

Интересующее нас пророчество содержалось в «Слове благочестивому и христоробивому российскому воинству» Игнатия Корсакова. Сохранился подносной экземпляр «Слова», который открывается миниатюрой. На ней изображено видение св. Кирилла Новоезерского с надписью: «Рече святыи Кирил Новоезерский: Видех на престоле царя седяща, и пред ним стояща два отрока храбра зело и умиленна, имуща на главах венцы царския, и в ладе им Господь, в руке их оружие, на сопротивныя врагы. И поклонятя ему вси языцы: и будет царство наше умирено Богом устроено» (*Памятники II: 279*).

Само «Слово» по своей композиции является краткой версией Степенной книги: Игнатий рассматривает всю историю Российского царства как борьбу с агарянами-татарами (начиная с походов против половцев, «еже есть татары»). Борьба с агарянами предстает как главная цель и предназначение Российского царства. В этой борьбе российским правителям, как и библейским царям, помогает Всевышний. Игнатий приводит здесь только два ветхозаветных примера. Первый отсылает к истории Авраама (Быт., XIV), который вышел с 318-ю воинами против многотысячной армии врагов и освободил своего племянника Лота, «плененна бывша со всеми градскими жителями, со женами их и детми, с имении же и скоты» (*Памятники I: 136–137*). Этот пример подчеркивал одну из важнейших задач Крымского похода — прекращение набегов и освобождение пленных. Второй пример взят из истории Моисея (Исх., XVII):

Такожде воспоминати помощь божию Иисусу Навину, егда брся со Амаликом, тогда бо Моисей на горе руке крестообразне распростер, моляшеся, о помощи божи, и тогда Иисус побеждаше Амалика <...> и одоле Иисус Амалику, и вся люди посече мечем. И рече Господь к Моисею: впиши се на память в книги (*Памятники I: 137*)¹⁵.

Победы россиян над «агарянами», как указывает Игнатий, с самого начала происходят по пророчествам. Так, св. митрополит Петр «пророчествоваше» великому князю Иоанну Даниловичу: «аще <...> храм пресветлыя Богородицы воздвигнеши, во своем граде Москве <...> въздут руки его на плещу врагов его» (*Памятники I: 141*) (это пророчество, как мы видим, является своего рода «вариантом» эпизода с поднятыми руками Моисея). Одним из «совершенней» этого пророчества становится, по Игнатию, Куликовская битва: воины Димитрия Ивановича «за руки емлюще сечахуся». И Игнатий призывает воинов, отправляющихся в Крымский поход, последовать победителем Мамай — «взыти рукам вашим, на плещи враг ваших» (*Памятники I: 143*).

В контексте этих пророчеств особую роль «предстателя» за Россию получает апостол Андрей¹⁶: он «подаде» россиянам в борьбе с врагами «святую десницу благословенных рук своих». «Сия же святая рука его десная, — объясняет Игнатий, — пренесена бысть от греческия земли <...> царю и великому князю Михаилу Федоровичу, всяя России самодержду, в лето 7152-го <1644. — Е. П.>, месяца июля, яже и доньне зрима есть во <...> церкви пресвятой Богородицы в царствующем граде Москве» (*Памятники I: 139–140*).

В «Слове» Игнатий дает и толкование на пророчество Кирилла Новоезерского, который 4 февраля 1537 г. «прорече о российской земле», что она переживет «гнев велий на людех: и падут от остря меча, и пленени будут от язык: и труси, и глади, и моры будут велицы, якоже яви ми Господь». Очевидно, что Игнатий видит в этой части пророчества описание событий Смутного времени. Когда же ученик Кирилла спрашивает, «по том что будет», старец отвечает:

Абие видех на престоле Царя седяща, и пред ним стояща два отрока, хробра зело и умиленна, имуща на главах венцы царския: и вдаде им Господь, в руке их оружие, на сопротивныя врагы, и поклоняется ему вси языцы: и будет царство наше умирено Богом и устроено. <...> Имеющи бо разум, божественных писаний и видяще в настоящем времени царствующих в России, веселятся: и господа Бога <...> давшего пресветлым царем нашим непобедимое оружие, на сопротивныя врагы, самый той животворящий крест. (Показанный царю Константину на небеси изображенный звездами подписание со гласом имеющ: Сим побеждай врагы твоя) <...> тот самый честный крест господень, иже ныне у вас в полцех (Памятники I: 144–145).

Мощи Кирилла были обретенны в 1649 г., тогда же было составлено «Слово на обретение мощей преподобного Кирилла Новоезерского». События эти, как можно полагать, определили возвращение забытого пророчества в идеологический обиход при Алексее Михайловиче. Вероятно, как напоминание о пророчестве и подтверждение его, современники понимали и знамение, которое явилось над Москвой 11 января 1683 г. и о котором Андрей Матвеев писал: «Отдался круг от солнца с обеих сторон два круга, видом и сиянием подобные солнцу; а на них и самом солнце были кресты светлые четырехконечные, а в середине же круга большого стоял серп остриями концами от солнца прочь, цветом же как бы радуга, бывающая во время дождя. И то знамение стояло над Москвою до самого вечера» (Матвеев: 398). Солнце здесь — Всевышний, два круга, которые отделились от солнца, — это, конечно же, два недавно венчаных царя, радуга — завет и предсказание победы над врагами, а кресты — оружие победы.

Во второй части «Слова» Игнатий говорит о помощи Богородицы против «агарян» и кратко вспоминает «ея бывшие чудеса» в России. Так, князь Мстислав, «господствовавший в Тмутаракани», вступая в бой с «варваром» Редедей, произнес «скорую» молитву Богородице, обещая «егда же поможеши ми, и тогда в Тмуторокани воздвигну церковь во имя твое». Затем он рассказывает о целой череде чудесных побед и заканчивает подробным рассказом о Темир-Аксаке, который увидел во сне, что «на воздухе <...> явися жена некая <...> и светом сияющи паче солнечнаго», и, испугавшись, отказался от похода на Москву (Памятники I: 152, 146, 160–161).

Наконец, завершается «Слово» серией «царьградских» пророчеств. Согласно Игнатию, «царство ромейское, еже есть греческое, за многое время, сих настоящих времен по части приношашеся в Россию»: сначала св. Владимир принес крещение, потом Владимир Мономах был венчан царским титулом, наконец, само название «ромейское» царство воплотилось в имени «рос-

сийских царей Романовых». Пересказывая знамение об орле и змее из «Повести о взятии Царьграда», Игнатий (и здесь логика его повествования не безупречна) утверждает, что орел из повести указывает на Российского двуглавого орла, который являет правление «дву царей». Следовательно, именно Иван и Петр «седмохолмага примут и в нем воцарятся». К этому Игнатий добавляет ряд пророчеств, уже известных нам по «Одолению на Турское царство». Молитва же, которой заканчивает Игнатий «Слово», возвращает слушателей к истории Моисея и первому пророчеству о том, что «взыдут руки на плещу врагов» (*Памятники I: 166–168, 171*).

Можно не сомневаться, что Петр знал и о пророчестве св. Кирилла Новозерского, и о концепции Игнатия в целом: в 1690 г. Игнатий поднес царям новое «Слово»¹⁷, в котором опять толковал «храброго» и «умиленного» отроков как Ивана и Петра, и говорил, что их воцарение знаменует близкое совершение древнего пророчества о победе России над Османской империей (*Богданов: 199–200*).

Азовские походы Петра I, как можно полагать, были первым шагом молодого царя к исполнению своей исторической миссии.

Азов был взят 19 июля 1696 г. В переписке Петра периода 1695–1696 гг. сохранилось всего два кратких суждения, которые касаются символического «бытийного» смысла этого военного предприятия. Из первого похода Петр писал Андрею Виниусу в Москву: «Прошлого июня в 29 день, в день святых апостол Петра и Павла, пришли на реку Койсу, верст за десять от Азова, и на молитвах святых апостол, яко на камени, утвердяся, несумненно веруем, яко сыны адские не одолеют нас» (*ПБПВ I: № 45*).

Второе суждение относится уже ко взятию крепости. 19 июля 1696 г., день, когда осажденная крепость капитулировала, приходился на воскресенье. В письме патриарху Адриану Петр подчеркивал, что Азов сдался «в день воскресения Христова» (*ПБПВ I: № 111*). В письмах Т. Н. Стрешневу и Андрею Виниусу царь сообщал о взятии крепости, используя слова апостола Павла: «Ныне со святым Павлом радуйтесь всегда о господе, и паки реку: радуйтесь! Ныне же радость наша исполнися, понеже господь Бог двалетние труды и крови наши милостию своею наградил» (*ПБПВ I: № 113, 114*).

Кроме того, нам известно о ряде жестов Петра, по которым можно судить о том, в какой перспективе царь видит взятие Азова.

25 марта 1696 г., на Благовещение, перед вторым Азовским походом было освящено знамя «морского регимента». В «морской регимент», который возглавлял «адмирал морского каравана» Франк Лефорт, входили Преображенский и Семеновский потешные полки, а также Бутырский полк Патрика Гордона и флот, участвовавший во взятии крепости. Сам Петр также числился в «морском регименте». На знамени был изображен двуглавый орел, на груди которого помещен Спаситель на белом коне в золотой ризе и царском венце. Из уст Спасителя исходил меч, а рядом была помещена надпись из Апокалипсиса (1, 16). Под орлом на море были помещены две группы парусных кораблей, на одну из них был направлен меч Спасителя, и она была

изображена гибнущей в волнах. Здесь же были помещены апостолы Петр и Павел, держащие «камень веры», а над ними отверстие неба и голубь (*Старинные знамена: 35; Петр Великий и Москва: № 88*).

«Знамя морского регимента» копирует знамя Алексея Михайловича (такое знамя было передано Богдану Хмельницкому во время Переяславской рады — *Воссоединение: 436*). Изображение знамени было гравировано для сочинения Лазаря Барановича «Меч духовный», а вместе с ним было напечатано толкование к царскому знамени («На его пресветлого царского величества знамение»). На знамени Алексея Михайловича находим двуглавого орла с воином на груди и те же слова из Апокалипсиса («Из уст его мечь обоюду остр изострен исходяй» — *Откр. 1, 16*), а также изображение корабля праведников, у кормила которого Иисус Христос, и корабля грешников, мачта которого уже надломилась и парус с изображением «змия» — сатаны падает в воду. В своем комментарии Баранович говорит о царе Алексее Михайловиче, который поправил «льва и змия» — *Пс. 90, 13; Меч духовный: не-нумер.*). До Азовского взятия, как мы видим, Петр использует в походе знамя своего отца и его эмблему — изображение двуглавого орла со Спасителем на груди.

Взятие крепости позволяет Петру найти «свою» царскую эмблему. И. И. Голиков сообщает, что сразу же «по восшествии в крепость» Петр «принес торжественное благодарение победодавцу Богу <...> и в своем же присутствии повелел освятить воду, и около стен учиня крестное хождение, окропить оною город. Потом, осмотрев все в крепости, повелел Турецкие мечети вычистить, приделать к ним алтари и воздвигнуть на оных кресты <...> из которых две 6 августа и освящены: первая в честь Пресвятыя Богородицы и вторая Крестителя Иоанна» (*Голиков: 275*). Сообщение Голикова об освящении города не подтверждается другими источниками (хотя факт освящения «бусурманского» Азова вполне соответствует традиции, вспомним освящение Казани и Нарвы Иваном Грозным)¹⁸.

О строительстве же и освящении церквей в Азове упоминают почти все современные источники. На следующий день по взятии крепости Петр писал патриарху Адриану с просьбой «ради освящения домов Божиих прислати неукосня три Антимисы с сосудами и со всеми по тому надобству» (*ПБПВ I: вып. 1, № 111*), на что патриарх уже 1-го августа отвечал ему о посылке всего необходимого. Согласно автору сочинения, которое было составлено очевидцем и участником событий и носит условное заглавие «Поход боярина Шеина», «в том же Азове сделаны две церкви: одна соборная во имя Похвалы Пресвятыя Владычицы нашей, Богородицы и присно Девы Марии, в Турецком каменном мечете, алтарь к тому мечету приделан вновь деревянный, и освящена та церковь Августа 8 дня. Иконостас в ту церковь написан и поставлен на камках. Другая церковь каменная ж во имя Честного и Славного Пророка и Предтечи и Крестителя Господня Иоанна, честная Его главы усековения, та церковь прежняя и тамо бывшая поновлена и освящена вновь, Августа в 13 день» (*Поход боярина Шеина: 151*). Обо всем, что происходило в Азове, хорошо знали москвичи. Иван Желябужский, находившийся в это время в Москве, записал в своем дневнике: «В городе из

мечети построена церковь Божия, Похвалы Пресвятой Богородицы; Предтечи Иоанна Крестителя велено починить, да вновь из мечети велено построить церковь верховных апостолов Петра и Павла» (Желябужский: 295).

Освящение церкви Похвалы Богородицы было назначено, таким образом, на 8-е¹⁹, а Иоанна Крестителя — на 13-е августа. Храм св. апостолов Петра и Павла был достроен и освящен уже после отъезда царя из Азова.

Строительство Богородичного храма в завоеванном городе является актом, освященным, как мы видели, традицией. Построение в Азове храмов, посвященных св. Иоанну Крестителю и св. апостолам Петру и Павлу, было обосновано ситуацией: храмы посвящены святым патронам царя Петра, взявшего город в 1696 г., и царя Ивана, при жизни которого состоялся первый азовский поход (в пророчестве Кирилла Новоезерского о победе над врагами, как мы помним, фигурировали оба царя; храм св. Иоанна Крестителя к тому же существовал в городе ранее). Но построению церквей, посвященных Богородице и св. Иоанну Крестителю, была и дополнительная причина.

В. И. Срезневский в «Отчете о поездке в Олонецкую, Вологодскую и Пермскую губернии» в 1903 г. описал «азовскую» икону Иоанна Предтечи (насколько известно, икона не сохранилась). «В главном храме Вассиановой пустыни, — пишет Срезневский, — обращает на себя внимание икона Иоанна Предтечи с другими изображениями (по сторонам главного изображения четыре из жития Иоанна Предтечи, в верхней части архангел Михаил, Знамение Божией Матерью и архангел Гавриил). Главный интерес иконы — обширные виршевые приписки» (Срезневский: 240—241). Приведем их полностью. В нижней части иконы в левом углу было помещено:

*По седмтысящном двести четвертаго году
по указу монарха российскийскому роду
петра алексеевича самодержавна,
единого под солнцем царя православна,
алексей семенович шейн мужественны,
воевода болшого полку предпочтенны,
вземши себе на помощь знак креста Христова,
крепко добыль града турского Азова.
Босурмане же, зряще погибель сий близу,
роги свое луны преклониша низу,
в восемнадесять июля милости просиша,
а в девятныинадесять град царю вручиша.*

Вирши, как мы видим, точно передают хронологию и детали взятия Азова. Надпись в правом углу иконы продолжала вирши:

*Тогда с воеводою все воинство мужно
победително во град вниде всеоружно;
обретше в зданиахъ разоренны в браны
и иконы святы безчестно пограны;*

в теъ образ предтечевъ сокрушен *тречастно*
 взяша и обновиша почти <в> *пречесно*;
 и храм *христианскъ падший крестителей аваны*
вскоре воздвигнен бысть в самых основани
 и *посвящен августа в третий по дестом,*
 в немже и икона си местна зрится нами,
 в честь егоже несть болии в рожденных женами.

Вирши сообщают, что по взятии города был обретен поруганный турками («сокрушен тречастно») образ Иоанна Предчечи. Кроме того, здесь мы находим сведения, частично уже нам известные из других источников: храм Иоанна Предчечи существовал в Азове ранее, он был отстроен после взятия города и 13 августа освящен. Под самим изображением Иоанна Крестителя было приписано:

Христианска вера вечно просвещает,
 а память басурманска с шумом погибает.

Из надписи под Знамением Божией Матери узнаем об обретении после взятия города и второй иконы:

Сии образ знамение Матере Христовой,
 начертанный честно на матице пелово,
 егда град турский азов от босорман взято,
найден в земле под валу отбложен златом,
 не достоин бо свещи быти в темной яме,
 но да светит суцим во святом Ея храме,
 иже в похвалу ея претворен в мечету
 в честь Богу христианску в погибель магомету,
 строил то воеводе монарсе угодный
 алексей семенович Шейн благородны,
 прогнал турков в азова и поразил в поле,
 а даст Бог прогнати с Костнтинополя.

Образ Знамения Богородицы, согласно виршам, был обретен в Азове под валом и поставлен в церковь Похвалы Богородицы, устроенной в бывшей мечети. Таким образом, две из вновь устроенных в Азове церковей были спешно освящены, чтобы поместить в них поруганные турками и чудесно обретенные иконы.

Обречение двух названных икон связывает взятие Азова в 1696 г. с «азовским взятием» 1637 г. и «осадным сидением» 1642 г.²⁰ Сохранилось три повести, рассказывающих о захвате турецкой крепости Донским войском и ее обороне (в 1642 г. город был оставлен по указу царя). Повести разнятся стилистически и в ряде случаев расходятся при описании деталей осады, идеологически, однако, они очень близки.

В «Исторической» повести о взятии 1637 г. Азов предстает как древний христианский город: «Сей убо быше град Азов, поставлен бе от истинныя православныя христианския веры от греческаго языка в прежнее лета от древних родов при апостоле Павле» (*Воинские повести*: 47). Это пред-

ставление, возможно, объясняет приведенные выше слова из писем Петра I Стрешневу и Виниусу, в которых сообщалось о взятии Азова: «Ныне со святым Павлом радуйтесь» (ПБПВ I: № 113, 114). Кроме того, в повести о взятии 1637 г. Азов представлен как третье звено в цепи разрушенных «агарянами» городов. Турки напали «первие же паче на восточне стране на святыи славный град Иерусалим и при царе Константине на Царьград. И во Ерусалиме и во Цареграде <...> православная христианская вера разорена и поплена до основания. И после того разорения в том граде Азове живяху поганския люди и изхожаху во Всероссийское государство <...> разоряя престолы святых божих церквей, образом Божиим поругашеся» (Воинские повести: 47). Возвращение Азова христианам должно определить движение вспять: за освобождением этого города последует освобождение Царьграда и Иерусалима. «А все то мы применяемся, — говорят казаки в «поэтической» повести, — к Еросалиму и Царюграду. Хочется нам також взяти Царьград, то государство было христианское» (Воинские повести: 67).

Залогом того, что Азов будет возвращен христианам, является православный храм Иоанна Предтечи в городе и хранящийся в нем образ: «Да в том же граде Азове по прежней нашей православной христианской вере греческаго языка престол божий, а стоит церковь и донныне святого и славнаго пророка и предтеча крестителя господня Ивана. <...> А образ Ивана предтечи написан в лета 7037-м <1529. — Е. П.> году, а писал его греческой поп Федор». Именно для того, чтобы «бусурманскую веру» искоренить, «вложи волному казачеству, всему великому Донскому Войску, бог ревность в сердца итти под град Азов и взяти его и всю бусурманскую веру искоренити». Во время осады многие видели во сне «ови человека видеша стара, ини же жену светлообразну. И глаголаша им, чтобы спешили с подкопом и взятием града, что уже де время пришло православной христианской вере быти» (Воинские повести: 48, 56). Богородица и Иоанн Креститель указывают казакам также точную дату взятия крепости, а во время «осадного сидения» они же будут хранить город от «агарян».

В 1642 г. турецкий султан решает вернуть себе город и посылает к Азову своих пашей и «воинских собранных людей всяких розных земель» числом 256 тысяч. «Поэтическая» повесть об азовском осадном сидении называет символическую дату начала осады — 24 июня, праздник рождества св. Иоанна Крестителя. «Государь-свет, помощник наш, предтеча Христов Иоанн! — обращайтесь к Предтече осажденные, когда положение их становится совсем безнадежным. — По твоему светову изволению разорили мы гнездо змиево, взяли город Азов». Во все время осады, когда следовало ожидать турецкого приступа, «ото образа Ивана предтеча течаху от очей ево слезы многия». У «предтечева образа» казаки просят «заступления» и берут икону «на выласку». В решающий момент осады казаки видят «жену прекрасну светлолепну в багрянице светле на воздухе стояще посреди града Азова», а также «мужа древна „власата боса“ в светлых ризах» (Воинские повести: 61, 76, 79, 73, 77, 78)²¹.

Именно это видение, по всей видимости, и послужило основой композиции для иконы, описанной Срезневским: над фигурой Иоанна Предтечи «на воздухе» была помещена Богородица. Кроме приведенных выше виршевых приписок на иконе было указано: «В Азове же в Предтечеве монастыре у образа его в подножие написано» (Срезневский: 242). То есть композиция, посвященная взятию Азова, которая воспроизводила видение 1642 г. и объединяла изображения двух обретенных здесь в 1696 г. икон (Знамения и Иоанна Предтечи), хранилась в устроенном в Азове «Предтечеве монастыре».

Вскоре по взятии Азова Петру была поднесена еще одна «азовская» композиция — список чудотворной Черниговской-Ильинской иконы Богоматери²². Как указывает надпись, икона была принесена в Москву игуменом монастыря Лаврентием Крцоновичем «ко триумфе», триумф же состоялся 30 сентября 1696 г.

На этой иконе под изображением Богородицы была помещена дополнительная «картина»: слева Азов, представленный подробным планом крепости, а справа крестный ход из Троицкого собора черниговского Троице-Ильинского монастыря (возможно, он условно представляет принесение списка чудотворной иконы царю). В самом низу иконы изображен Сатурн («час»), который выбивает на каменной плите крестообразной формы новый план тенерь уже христианского Азова. Над планом Азова и крестным ходом помещен двуглавый орел, и на его груди в полный рост Богоматерь с младенцем, которая грозит старому Азову копьем. Справа от нее — солнце, обведенное гемным кругом. Возможно, солнце в кругу должно было представлять на иконе солнечное затмение, которое имело место во время осады крепости. Об этом затмении Петр вспоминал в 1706 г. в письме Г. И. Головкину. «Будущего месяца в первый день, — пишет царь, — будет великое солнечное затмение, гораздо болши, как в Азовский поход» (ПБПВ IV: 206, № 1193). Объединение в одной композиции солнечного затмения над Азовом и Богородицы, которая «стоит» над городом, связывает эти два события: затмение, как можно полагать, знаменует, что в 1696 г. Богородица незримо «стоит» в небе над Азовом так же, как стояла в 1642 г.

Особенно интересны пространные надписи на иконе. Надпись справа указывала, что взятие Азова можно описать «как учит нас Богослов святой <...> явлении своем молвячи»: Петр есть «камень веры» и «враты адовыми неодолеваем». По всей видимости, здесь подразумевается камень, брошенный ангелом в море и ставший знамением гибели Вавилона-Азова («И внят един ангел крепок камень велик яко жернов и верже в море, глаголя: тако стремлением ввержен будет Вавилон град великий» — Апок. 18, 21). Эта часть надписи определенно указывала на знамя, бывшее в походе с царем. Здесь же было сказано, что Петр вооружился на битву не воинской силой, а молитвой, и это была молитва «не токможе самага вашего царского пресветлаго величества, но якоже Исус Навин от Моисея <...> возношения святительских рук от самага святейшаго патриарха». Петр, таким образом, предстает здесь Иисусом Навином, а патриарх Адриан — Моисеем («возншшим святительские руки» представлен Адриан на черниговской иконе во главе крестного хода).

Далее в надписи Петр сопоставлен с греческим царем Иоанном. Царь Иоанн покорил множество городов и персияне «во знак триумфа злати устроиша бисерами украсиша и драгоценным камнем осадиша все пути во градах и селах посфираю украсиша». Царь, однако, «сам на колесницу не вседший, но икону пресвятыя Богородицы на ней поставивши <...> пешо предхождаше». «Тако и ваше царское величество <...> икону пресвятыя Богородицы державу имущей непобедимую <...> почитаеши неново». Хорошо известно, что во время триумфа Н. М. Зотов, генерал-комиссар Ф. А. Головин, кравчий К. А. Нарышкин ехали в богато убранных каретах, а страдавший от раны адмирал Ф. Лефорт — в убранных золотом саях. Петр, в отличие от них, действительно шел пешком. Что же касается иконы Богородицы, то сохранившиеся описания триумфального шествия о ней не упоминают, хотя в конце надписи на иконе достаточно однозначно говорится, что Петр украсил чудотворной иконой свой триумф. Но даже если речь здесь идет не об участии иконы в шествии, а о присутствии ее в одном из храмов на пути триумфа, то отказ Петра от «колесницы» однозначно трактуется в надписи как проявление «смирения» царя в присутствии чудотворного образа. Мы не знаем, была поднесена икона до или во время триумфа, но написана она была определенно заранее. Вполне вероятно, что надпись на иконе определила решение Петра идти в триумфе пешком.

Обращаясь к Апокалипсису, автор надписи находит и точные определения для нового христианского Азова — «Новый Иерусалим» и «мысленный рай», из которого царь «врагов креста Христова прогоняет» и, как и св. Петр, «ключ рая небеснаго соблюдает».

Кроме того, в надписи было упомянуто и строительство храмов. Обращаясь к Петру, автор надписи указывает: «Чистилища их <врагов. — Е. П.> мерская в боголепна церкви христианския <...> обновляеши». Но Петр не просто превращает «чистилища» в христианские храмы. «Се удивительно, — подчеркивает автор надписи, — яко Соломон сотвори двоеглавна херувима в церкви своей <...> тако и вашего царскаго пресветлаго величества царственный херувим двоеглавны, высокопарный орел» побеждает «аспиды дракинския змия ядовитыя». Именно этот «двоеглавый херувим» с Богоматерью и Младенцем на груди, по всей видимости, и помещен в нижней части иконы в небе над планом Азова. Но для нас важно, что надпись говорит о двуглавом орле, помещенном в азовской церкви: на описанной выше иконе Иоанна Предтечи, о помещении в церкви которого мы знаем, такого изображения не было. Вполне вероятно, что речь тут идет о другой «азовской» иконе.

Неподалеку от Вассиановой пустыни (Спасо-Каргопольского монастыря — Денисов: 408), где Срезневский видел икону Иоанна Предтечи, в Покровской деревянной церкви села Анхимово в 1914 г. находились еще две иконы, посвященные взятию Азова. Церковь была построена в 1708 г.²³ по указанию Петра I: «План церкви будто бы составлен самим царем, выславшим для его осуществления архитектора — голландца. <...> Храмовая чтимая икона <...> с двуглавым орлом посередине; имеется еще икона на взятие Азова». В 1711 г. Петр, по преданию, посетил эту церковь

(Описание памятников: 131). Вполне вероятно, что именно в 1711 г., когда Азов был возвращен Турции, иконы, хранившиеся в Азове, попали в этот район. При Петре в 6-ти км от Анхимова находилась Вянгинская пристань, где останавливались суда, следовавшие в Петербург. Можно осторожно предположить, что иконы вывозили из Азова по воде вместе с пушками и колоколами²⁴, и царь решил временно, до возвращения Азова (а в скором возвращении Азова он не сомневался), поместить их здесь.

По приведенному выше краткому упоминанию можно узнать вариант одной из «азовских» икон, хранившихся в Покровской церкви в Анхимове, «с двуглавым орлом посередине»: это «Азовская Богоматерь» (в настоящее время хранится в Государственном Историческом музее)²⁵. Почти все пространство этой иконы занимает фигура Богоматери с воздетыми руками и младенцем на груди, которая изображена в полный рост и помещена на груди огромного двуглавого орла. Надписи из XII главы Апокалипсиса указывают, что Богоматерь представлена в виде «Жены, облеченной в солнце», которой даны были крылья орла для спасения от «древнего змея» (*Погосян, Смержевских*). Над ней — Бог-Отец, голубь и радуга, а по сторонам — св. апостол Петр с ключом и св. Алексей, человек Божий. В нижней части иконы размещены два города, разделенные рекой: над одним надпись «Азов» и «Паде, паде град великий Вавилон» (Откр. 14, 8), над другим — «Кизикермен» и «И ты, Капернауме, иже до небес вознесыйся, до ада снидеши» (Мф., 11, 23). Чуть выше слева — всадник пронзает копьем крылатого змея, а справа помещены царь Петр и царевич Алексей верхом. Под копытами царского коня — лев. Руки Петра подняты вверх, и через правую руку царя проходит перун, который исходит из лапы орла и поражает змея и льва.

С азовской иконой св. Иоанна Предтечи этот образ роднят и вирши. Вирши под иконой, как и надписи, помещенные над изображениями, указывают, что икона была посвящена заключению мира с Турцией и началу новой войны со Швецией (змея и лев на иконе). Бог дал, указано в виршах, «над змием победу преславну», «даст тако и надо львом победу равну». Икона, таким образом, была написана в конце лета 1700 г., и орел на ней не мог быть тем «двоглавым херувимом», которого Петр поместил в церкви по взятии Азова.

Вполне возможно, однако, что в основу композиции, посвященной заключению мира, легла более ранняя азовская икона с «двоглавым херувимом». О том, что существовала еще одна, несколько отличная от описанной, версия «Азовской Богоматери», свидетельствует пропись к иконе, которая была воспроизведена в работе В. Борина «Два памятника иконографии XVII и XVIII в.: икона Азовской Богоматери и прописи к ней». «Вверху, — согласно прописи к иконе, — изображен Бог Отец с надписью в тимпанном (треугольном) нимбе <...> В развернутых свитках тексты, один с правой стороны, идущий от Св. ап. Петра, такого содержания: „Да будет мир мног, любящим закон Божий“, а другой с левой стороны — от св. Иоанна Предтечи: „Благодать и милость да умножится вам“. <...> В самом центре прописи находится изображение двуглавого орла с венцами над каждой его гла-

вой и одним большим посередине; над изображением Богоматери с младенцем Иисусом Христом, изображенных на орле, надпись: „Дано бысть жене двое крил орля великаго“ <...>. Нижняя часть прописи заполнена с одной стороны изображением одного всадника <...> поражающего крылатого дракона <...>. С другой стороны изображены два всадника на конях, надо полагать, Петр и Иоанн <...> первый всадник с воздетыми молебно руками, над ним пояснительный текст: „Благодарение Богу, даровавшему победу“. Под изображениями всадников — земная, гористая поверхность, на первом плане ее видны части городов со шпилями и шатровыми крышами, над которыми надписи, с правой стороны внизу: „И ты Капернаум до небес возвысишия ниже до ада снидеши“ — „Кизикермен“ <...>, а с левой стороны: „Паде град великий Вавилон“, — „Азов“» (Борин: 6 и след.)²⁶.

Эта икона отличается от описанной выше «Азовской Богоматери» целым рядом деталей. Во-первых, здесь нет упоминания льва — то есть икона была именно «азовской»: она посвящена заключению мира с Турцией, но не связана с новой войной. Отсутствуют здесь и вирши, которые говорят о начале новой войны. Во-вторых, на месте св. Алексея, человека Божьего здесь помещался св. Иоанн Предтеча, а на месте царевича Алексея — царь Иван. Изображение двух царей уже после смерти Ивана показывает, что пророчество о двух отроках остается для Петра актуальным после взятия Азова. К новой войне, однако, Иван уже не имел никакого отношения — в новой версии иконы его заменил царевич Алексей. Наконец, на прописи, описанной Бориным, сохранилась надпись, которой не находим в позднем варианте: «Благодарение Богу, даровавшему победу». Эти слова из первого послания св. апостола Павла коринфянам (1-е Коринф., 15, 57), как мы помним, Петр включил в письмо Т. Н. Стрешневу и Андрею Виниусу с известием о взятии Азова (*ЛБПВ I*: № 113, 114), что еще более подчеркивает связь раннего варианта азовской иконы с событиями взятия крепости.

Вполне вероятно, что заканчивая войну с Турцией, Петр намеревался установить празднование иконы Азовской Богоматери и отнести к нему ежегодное «воспоминание» взятия Азова, как это было в случае, например, освобождения Москвы или взятия Казани.

Наконец тот факт, что Азов, как Петр и отмечал в письме патриарху Адриану, был взят «в день воскресения Христова» (*ЛБПВ I*: № 111), не казался современникам случайностью. Еще во время «азовского осадного сидения» казаки принесли обет выстроить «большой соборный храм о четырех приделах». Чума, которая открылась осенью 1649 г., была воспринята как кара за нарушение обета. Весной 1650 г. казаки обратились с челобитной к царю, прося о разрешении построить обетный храм Воскресения Христова (*Козаченко*: 72–73). В 1696 г. на пути к Азову Петр провел 16 и 17 мая в Черкасске, нет сомнения, что царь был в «обетном» Воскресенском соборе на литургии. После взятия крепости на пути в Москву Петр остановился в Черкасске на четыре дня (17–21 августа)²⁷, здесь царь присутствовал на обеде в свою честь у атамана Фрола Миняева, после которого был сожжен фейерверк (*Богословский*: 312, 340). Тогда же, видимо, было принято решение о перестройке Воскресенского храма (он был закончен в 1719 г.). По

преданию, Петр I принимал участие «в заложении храма», «самолично прислал план собора, мастера, два колокола, связное железо, книги, утварь и еще 100 рублей денег». По такому же точно плану была построена Покровская церковь в Анхимове, где, как мы помним, хранились две Азовские иконы (Козаченко: 99, 101, 105).

Описанные жесты Петра дают нам возможность говорить о том, что взятие Азова было для царя не только успешным военным, но и важным идеологическим предприятием. Многие образы, впервые и вслед за пророчествами отнесенные Петром к себе под Азовом, останутся в обиходе официальной культуры и в годы Северной войны (например, рай будет отнесен к Петербургу, ключ апостола Петра — к Шлиссельбургу, воздетые руки Моисея, гигантский двуглавый орел, поражающий перуном врага, и др. будут использованы неоднократно и по разным поводам). Честолюбивая попытка молодого царя установить культ «своей» богородичной иконы, напрогив, ничем не завершилась: в годы Северной войны Петр, как и до Азовских походов, обращается за помощью и получает ее от чудотворной Казанской иконы.

«До петровских реформ» Петр был человеком кремлевской культуры. А эта культура предписывала необходимость активно осмыслять каждый свой шаг, искать путей применить свои усилия к деятельности Промысла. Демонстративный и скандальный поход против всего «московского» в период после Великого посольства, так же как и стремление ввести гражданские формы быта для гражданских нужд, никогда не отменяли для Петра необходимости прислушиваться к проявлению Промысла. Заимствованные же формы военного триумфа на европейский манер не давали возможности найти адекват своей миссии и запечатлеть ее исполнение. Возвращение в петербургский обиход «объектов» кремлевской культуры становится тем заметнее, чем старше становится царь: влияние европейской «моды» теряло для него значение перед сознанием своей исторической миссии. А об этой своей миссии Петр умел говорить только на языке московских пророчеств.

Примечания

- ¹ Тот факт, что исследователи обычно «пропускают» этот период деятельности Петра, отмечает Линдзи Хьюз. В своей книге она дает обзор деятельности царя в этот период и указывает не только на развитие «новых» тенденций, но и на возрождение «старых», например на усиление конфессиональной нетерпимости в отношении иностранцев (Hughes: 12–13).
- ² Заметим, что в период регентства Софьи здесь указывалось лишь, в каких кафтанах требовалось явиться во дворец боярам, стольникам и стряпчим (в «обычных» — «ходильных», в «цветных» — «камчатных», «суконных», «объяренных» или, в особых случаях, в «бархатных»; наконец, на тезоименитство царя — в «золотных»).
- ³ Следует отметить, что до самой смерти Иван посещал царевну на все большие праздники и непременно бывал в Новодевичьем монастыре на тезоименитство сестры.
- ⁴ 31 мая, то есть на следующий день после своего дня рождения и незадолго до описанного чествования, Петр в сопровождении царицы Натальи Кирилловны отправился в «Троиц-

кий поход». Царь вернулся оттуда для празднования своего тезоименитства и на следующий день 30 июня вновь «по обещанию» отправился к Троице (*ДР IV: 378–379, 389*). Возможно, «обещание» царя было связано с Крымским походом.

- 5 Снессорова пересказывает местную легенду о том, что во время пребывания иконы в русской армии, в Каплуновке остановился Карл XII, при котором находился Мазепа. Шведы хотели поджечь церковь, но она не загоралась. Карл спросил Мазепу, почему церковь не загорается, и тот «вынужден был сказать, что, вероятно, потому, что в церкви хранится икона Богородицы, признаваемая чудотворною». Когда же стало известно, что икона у Петра, то шведский король заметил: «Смотри, церковь и без иконы не могли зажечь, а где будет она сама, там нам очень ненадежно будет». Существуют рассказы и о других чудесах в 1709 г. от списков Казанской иконы, которые находились поблизости от Полтавы (*Снессорова: 216, 222*).
- 6 Тот факт, что в надписи речь идет об окончании войны, можно считать аргументом в пользу ее аутентичности и раннего происхождения: сразу после Полтавы Петр I действительно полагал, что война закончена.
- 7 Показательно, что и впоследствии Казанская икона почиталась в императорской семье как икона, связанная с Петром I. Так, когда в 1798 г. старую Казанскую церковь разобрали, новая была торжественно заложена в день рождения Петра 30 мая в присутствии императора Павла Петровича и великих князей Александра и Константина Павловичей. Освящение нового храма состоялось 30 же мая 1808 г. (*Снессорова: 213*).
- 8 Уже Устрялов писал, что предсказания «тем более сомнительны, что источником их служат сказания Крекшина» (*Устрялов I: 10*).
- 9 Симеон пишет:

И ты, плането Аррис и Зевес, веселися,
во наше бо сияние царевич родися.
Четвероугольный аспект произыде,
царевичь царствовать во вся прииде.
Четвероконачный знамя проявляет,
яко четырьми частями мира обладает и т. п.
(*Голубев: 259*)

На известия о занятиях Симеона астрологией, а также на связь предсказания и стихов исследователи неоднократно указывали (*Леонид: 398; Татарский: 127; Робинсон: 182; Панченко: 179–180* и др.).

- 10 Взятие Царьграда Петр впоследствии неоднократно упоминал, в ряде случаев прямо или косвенно на него ссылался, применяя к своему царствованию (*Погосян: 229–241*).
- 11 В рукописных сборниках петровского времени вирши Симеона Полоцкого на рождение царевича Петра Алексеевича находятся среди «произведений, пророчествующих о конце Турецкого государства». Сборники такого состава находились в библиотеке Андрея Артамоновича Матвеева и Холмогорского архиепископа Афанасия (*Каган: 81*). Оба, и Матвеев, и Афанасий, были твердыми сторонниками царя Петра.
- 12 Так, здесь находим проповеди, посвященные святым покровителям членов царской семьи, целых девять проповедей посвящены Нерукотворному Спасу, чудотворной иконе, особенно почитаемой Федором Алексеевичем (на известном портрете Федора Спас Нерукотворный помещен над фигурой царя).
- 13 Впоследствии Петр, рассказывая в предисловии к «Уставу морскому» о строительстве флота, будет говорить о том, что продолжает дело, начатое его отцом. Алексей Михайлович, «не точно на земле, но и на море покушался (хотелое дело так у нас странно было, что едва слышали о нем), как-то из осады города Риги и из строения двух кораблей в Дединове на Каспийском море видеть возможно <...> когда намерено делать кораблеплавание на Каспийском море, тогда вывезен из Голландии капитан Давыд Бутлер с компаниею мастеровых и матросов, которые, сделав корабль именем Орел и яхту или галиот, и сплыли в Астрахань; но в то время забунтовал Разин и, яко противник всякаго добра, оные разорил» (*Устрялов II: 397–398*).

- 14 А. П. Богданов, автор комментария к этим словам, полагает, что по крайней мере первое «должно было читаться (и, судя по наличию подносного экземпляра, читалось) Игнатием перед торжественным молебном в Успенском соборе», но не в самом соборе, а на площади перед ним, поскольку Игнатий обращается непосредственно к воинам, идущим в поход. «По продолжительности чтения Слово примерно соответствовало Слово Иоаннима и следовавшей за ним литургии, так что обе церемонии могли закончиться в одно время» (*Памятники II*: 281). 22 февраля, когда отправлялся ритуал провода икон «ким бытъ на службе» и освящения полковых знамен, патриарх читал поучение «вельми полезно, выбрано от многих книг о победе на враги». Для чтения ему «положили книгу, по чему читать поучение, а в ней были положены тетради полудестевые» (*Какая церемония совершалась*: 164—166). Ни одно из двух слов Карiona Истомина не было непосредственно «выбрано от многих книг о победе на враги». Зато эти слова точно характеризуют «Слово благочестивому и христороубивому российскому воинству» Игнатия. Можно осторожно предположить, что при отпуске икон и знамен патриарх читал «Слово», составленное Игнатием и во многом построенное вокруг темы святых, отправляющихся в поход.
- 15 Этот библейский эпизод получит для Петра особое значение в конце 1710-х гг., в рамках концепции «русского Воскресения», он будет использован в «Слове» Гавриила Бужинского 1720 г. на годовщину победы при Гангуте, а также получит своеобразное преломление в императорской речи Петра I в 1721 г. (*Погосян*: 269—280).
- 16 В «Слове», разумеется, фигурируют также святые патроны царей. Отметим, что вслед за проповедями Симеона Полоцкого, Игнатий, упоминая св. Иоанна Крестителя и апостола Петра, подчеркивает особую роль каждого из царей в борьбе с «агарянами». Иоанн Креститель (и царь Иван) выступает как «о всем Российском царствии молитвенник». Апостол же Петр молится не просто о «тезоименитом себе», но как «верховный» апостол молится о том, чтобы «тезоименитый» ему царь стал «верховным царем с братом своим великим государем, всея вселенная земли, и да поклонятся пред ними все царие земстии, и вси языцы поработают им» (*Памятники I*: 138—139).
- 17 «Игнатий, — указывает А. П. Богданов, — лично перебелил свое сочинение, украсил его многочисленными греческими цитатами и уснастил учеными маргиналиями. Похоже, он рассчитывал, что изящная книжица с золотым обрезом, в малиновом бархатном переплете, станет карманным сочинением одного из царей: иначе трудно объяснить необычную для панегириков и вполне традиционную для записных книжек XVII в. форму рукописи в длинную октаву» (*Богданов*: 199).
- 18 Отметим, что ритуал освящения города с обходом стен исполнялся Петром неоднократно и в различных по смыслу ситуациях во время Северной войны (*Погосян*: 133—135).
- 19 Голиков относит освящение церквей к 6-му августа, то есть к празднику Преображения, видимо, на том основании, что этот день должен был быть праздником Преображенского полка, как это было в 1730-е гг.
- 20 Донские казаки участвовали в осаде Азова в 1696 г. Сразу по взятии крепости Петр писал патриарху о важной роли, которую сыграли под Азовом «Малороссийские наши войска <...> обще Донского нашего войска с атаманом Фролом Миняевым и с Донскими казаки» (*ПБПВ I*: № 111).
- 21 Вторым заступником осажденных является св. Николай, в повести упомянут его «дом» и говорится об украшении его чудотворного образа. Осажденных защищают также «два страшные юноши, а в руках своих держат мечи обнаженные», вероятно, архангелы Михаил и Гавриил (*Воинские повести*: 76, 79—80). Иоанн Предтеча, однако, играет в повести исключительную роль.
- 22 Сохранилось два идентичных списка Черниговской-Ильинской иконы Богородицы, посвященной взятию Азова: первый, который собственно и был поднесен царю, хранится в Третьяковской галерее в Москве (инв. № ДР 1414); второй находится в Музее религии в Санкт-Петербурге (инв. № В-7531-IV). Оба были изготовлены приблизительно в одно время (*Петр Великий и Москва*: 54).
- 23 Она простояла до 1963 г., когда сгорела от удара молнии (*Выголов, Удралова*: 196).

- ²⁴ 7 августа 1711 г. Ф. М. Апраксин писал из Азова Петру: «Пушки <...> медные и мартыры, и колокола начал в будары класть, и надеюсь сего августа 10 числа все отпустить» (ЛБПВ XI: № 5871).
- ²⁵ В последние годы эта композиция воспроизводилась несколько раз (Брюсова: ил. 39; *Stacraft*: pl. 19). Мы рассматриваем ее как памятник официальной идеологии петровского времени, вопрос о том, можно ли ее считать иконой (*Kobrzeńska-Sikorska*: 96 и след.), нас сейчас интересовать не будет.
- ²⁶ Исторический комментарий Борина к этой прописи вызывает самые серьезные возражения. Чтобы не отклоняться от основной проблематики настоящей работы, здесь мы на нем не останавливаемся.
- ²⁷ 20 августа 1696 г. Андрею Виниусу: «Генералиссимус наш 16-го дня отступил из транжамента и пришел в Черкасской в 17 день, а сего дня пошел в путь свой; а мы завтра» (ЛБПВ I: вып. 1, № 122). Здесь же Петр писал об устроении триумфа в Москве.

Литература

- Библиотека — Библиотека литературы Древней Руси.
- Богословский — Богословский М. М. Петр I. Материалы для биографии. (М.), 1940. Т. I.
- Богданов — Богдаиов А. П. Московская публицистика последней четверти XVII века. М., 2001.
- Борин — Борин В. Два памятника иконографии XVII и XVIII в.: икона Азовской Богоматери и прописи к ней // Святильник. 1914. № 8. С. 3—12.
- Брюсова — Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1984.
- Вечера душевная — [Симеон Полоцкий]. Вечера душевная. М., 1683.
- Воинские повести — Воинские повести древней Руси. М.; Л., 1949.
- Воссоединение — Воссоединение Украины с Россией. Документальные материалы: В 3 т. М., 1953. Т. III: 1651—1654 годы.
- Выголов, Удралова — Выголов В. П., Удралова Н. В. В край белых ночей: Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белозерск, Вытегра, Петразаводск, Кижы, Марциальные воды, Кондопога, Кивач. М., 1986.
- Гермоген — Творения святейшего Гермогена, патриарха Московского и всея России. М., 1912. С. 1—34.
- Голиков — Голиков И. И. Деяния Петра Великого. Изд. 2-е. М., 1838. Т. I.
- Голубев — Голубев И. В. Забытые вирши Симеона Полоцкого // ТОДРА. Л., 1961. Т. XXIV. С. 254—259.
- Денисов — Денисов Л. И. Православные монастыри Российской империи. М., 1908.
- ДР IV — Дворцовые разряды. СПб., 1852—1855. Т. IV.
- Желябужский — Желябужский И. Дневные записки // Рождение империи. М., 1997. С. 259—358.
- Каган — Каган М. Д. Повесть о астрологе Мустаеддыне // Словарь книжников и книжности древней Руси. СПб., 1998. Вып. 3 (XVII в.), ч. 3: «П—С». С. 79—82.
- Какая церемония совершалась — Какая церемония совершалась Святейшим патриархом при отправлении Российского воинства в поход // Древняя российская вивлиофика <...>. Изданная Николаем Новиковым. Изд. 2-е. М., 1789. Ч. XI.
- Козаченко — Козаченко А. С. Пространственная культура казаков Нижнего Дона конца XVI—XVII в. Ростов-на-Дону, 2000.

- Крекшин* — [Крекшин П. Н.] Сказание «О рождении, о воспитании и наречении на всероссийский престол <...> государя Петра Первого <...>», изданное библиотекарем Василием Вороблевским. М., 1787.
- Лебедева* — Лебедева И. Н. Поздние греческие хроники и их русские и восточные переводы. Л., 1968.
- Леонид* — Леонид, архим. К биографии Симеона Полоцкого // Древняя и Новая Россия. Год второй. СПб., 1876, № 4. С. 398.
- Матвеев* — Матвеев А. Описание возмущения московских стрельцов // Рождение империи. М., 1997. С. 359–414.
- Меч духовный* — [Лазарь Баранович]. Меч духовный. Киев, 1666.
- Описание памятников* — Описание памятников русской архитектуры по губерниям // Известия Археологической комиссии. СПб., 1914. Вып. 52.
- Павлович* — Павлович Г. А. Казанская икона Богородицы и Казанский собор на Красной площади в Москве // Культура средневековой Москвы XIV–XVII вв. М., 1995. С. 225–249.
- Памятники I–II* — Памятники общественно-политической мысли в России конца XVII века. Литературные панегирики / Подг. текста, предисл. и коммент. А. П. Богданова. М., 1982. Ч. 1–2.
- Панченко* — Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.
- ПБПВ I–XIII* — Письма и бумаги императора Петра Великого. СПб.; М., 1887–1998. Т. I–XIII.
- Петр Великий и Москва* — Петр Великий и Москва. Каталог выставки. М., 1998.
- Погосян* — Погосян Е. Петр I — архитектор российской истории. СПб., 2001.
- Погосян 2001* — Погосян Е. «И невозможное возможно»: свадьба шутов в Ледяном доме как факт официальной культуры // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 2001. Т. IV. С. 90–109.
- Погосян, Сморгжевских* — Погосян Е., Сморгжевских М. «Я деву в солнце зрю стоящу...»: апокалиптический сюжет и формы исторической рефлексии: (1695–1742 гг.) // Studia russica Helsingiensia et Tartuensia VIII. История и историософия в литературном преломлении. Тарту, 2002. С. 2–36.
- Поход боярина Шеина* — Поход боярина и Большого полку воеводы Алексея Семеновича Шеина к Азову. Издал в свет Василий Рубан. СПб., 1773.
- Прилужников, Симонов* — Прилужников В. И., Симонов Р. А. Гороскоп Петра I // ТОДРЛ. Л., 1990. С. 82–100.
- ПСЗРИ* — Полное собрание законов Российской империи. Серия I. СПб., 1830. Т. II.
- Робинсон* — Робинсон А. Н. Симеон Полоцкий — астролог // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 177–184.
- Снессорева* — Снессорева С. Земная жизнь пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон. Ярославль, 2002.
- Срезневский* — Срезневский В. И. Отчет о поездке в Олонецкую, Вологодскую и Пермскую губернии // ИОРЯС. СПб., 1903. Вып. 8. Кн. 2. С. 240–242.
- Старинные знамена* — Русские старинные знамена. Сост. Лукиана Яковлева. Древности Российского государства. Дополнение к III отделению. М., 1865.
- Степенная* — Книга степенная царского родословия. Ч. 2 // ПСРЛ. СПб., 1913. Т. XXI. Вторая половина.
- Тарасов* — Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки икононого дела в императорской России. М., 1995.
- Татарский* — Татарский И. Симеон Полоцкий (его жизнь и деятельность). М., 1886.

- Устрялов I—II* — **Устрялов Н.** История царствования Петра Великого. СПб., 1858. Т. I—II.
- Чин отпуску* — Чин отпуску икон и знамен в поход с боярином князем Василием Васильевичем Голицыным, 7195 (1687) февраля 22 // Собрание разных записок и сочинений, служащих к доставлению полного сведения о жизни и деяниях Государя Императора Петра Великого. Изданное трудами и иждивением Феодора Туманского. СПб., 1783. Ч. II. С. 311—320.
- Уб* — **Уб Д. К.** «Одолоение на Турское царство» — памятник антитурецкой публицистики XVII в. // ТОДРА. Л., 1979. Т. XXXIII. С. 88—107.
- Cracraft* — **Cracraft J.** The Petrine Revolution in Russian Imagery. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Hughes* — **Hughes L.** Russia in the Age of Peter the Great. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2000.
- Kobrzeńska-Sikorska* — **Kobrzeńska-Sikorska G.** Ikona, kult, polityka: rosyjskie ikony maryjne od drugiej połowy XVII wieku. Olsztyn, 2000.

Ритмика од М. В. Ломоносова и теория трех стилей

Евгений Казарцев (Санкт-Петербург)

Процесс формирования русского литературного языка в XVIII в. требовал «стилистического выравнивания» (термин Б. А. Успенского), компромисса между церковно-славянскими и собственно русскими лексическими и грамматическими нормами. Теория трех стилей (ТТС), сформулированная М. В. Ломоносовым в статье «О пользе книг церковных в российском языке» (1758 г.), опиралась не только на традиции классицизма, но, прежде всего, на реальную стилистическую дифференциацию, сложившуюся в русской словесности¹. ТТС стала конструктивным решением многочисленных стилистических проблем, компромиссом между двумя противоположными языковыми стихиями: церковно-славянской и собственно русской. Компромисс предопределил формирование «среднего» стиля, призванного осуществить стилистическое выравнивание: совместить черты «высокого» (книжного) и «низкого» (простого) слога (*Успенский 1994: 147*).

На фоне процесса создания литературного языка складывается *силлаботоническая* система стихосложения (рубеж 1730—1740-х гг.). Ее основоположником был М. В. Ломоносов. Задача настоящего исследования состоит том, чтобы изучить, как реагирует ритмика стиха Ломоносова на те стилистические изменения, которые происходили в русском языке. В исследованиях М. А. Красноперовой обнаружено, что ритмика ранних и зрелых од Ломоносова имеет отличия, связанные со стилистической дифференциацией используемого ритмического словаря (подробно см. ниже). Настоящее исследование предлагает развернутый анализ данной проблемы.

Стилистическая дифференциация в ТТС рассматривается М. В. Ломоносовым, прежде всего, как лексическая проблема: дифференциация стиля зависит от специфики словаря². Процесс реформы русского стиха, очевидно, был тесно связан с данной проблематикой: особое внимание уделялось формированию *лексикона*, словарного состава, пригодного для обновления стихосложения. Первый реформатор русской версификации В. К. Тредиаковский в «Речи о чистоте Российского языка» поставил акцент на данной проблеме: «Из основательныя Грамматики и красныя Риторики не трудно произойти восхищающему сердце и разум слову Пиитическому, разве только одно сложение Стихов неправильностию своею затруднить вас может; но и то, Господа, преодолеть возможно, и привести в порядок... Вся трудность состоит в Лексиконе» (*Тредиаковский 1849: 266—267*).

Наше исследование основано на предположении о том, что стилистические особенности лексики проявляются в ритмике языка. Высказанная гипотеза имеет определенные основания. Результаты предшествующих исследо-

ваний позволяют предполагать, что дифференциация высокого, среднего и низкого стиля (в соответствии с ТТС) существенно отразилась на ритмическом облике прозы. Проверка на однородность данных М. Л. Гаспарова по прозе XVII—XVIII вв., проведенная М. А. Красноперовой, определила ритмическую неоднородность разных по стилю произведений (*Красноперова 1989: 29, 30*). Были выделены три разнородные группы текстов, условно соответствующих трем стилям, (1) — высокому: Предисловие к «Вертограду многоцветному» Симеона Полоцкого и «Слово на похвалу... Петра Великого» Феофана Прокоповича, (2) — среднему: «Письма о природе и человеке» Антиоха Кантемира, (3) — низкому: «Повесть о Савве Грудцыне» и комедия «Иудифь».

Материал М. Л. Гаспарова охватывает обширный период, но представлен сравнительно небольшой выборкой (1000 слов из каждого текста). Наше исследование охватывает период, ограниченный рамками, непосредственно близкими ко времени силлабо-тонической реформы стиха. Объем выборки при этом расширен. Высокий стиль представлен двумя отличающимися по времени образцами: «Слово на похвалу блаженныя и вечностойныя памяти Петра Великаго...» Феофана Прокоповича (1725 г.), полная выборка составляет 4776 слов (*Прокопович: 129–146*) и «Слово похвальное Ея Величеству Елизавете Петровне...» М. В. Ломоносова (1749 г.), полная выборка составляет 3723 слова (*Ломоносов 1959: 235–256*). «Средний» стиль представлен эпистолярным жанром, письмами Ломоносова к Шувалову (1750–1754 гг.), полная выборка составила 3826 слов (*Ломоносов 1957: 468–476, 477–486, 487–495, 498–499, 505–506, 508–515, 518–522, 524–527*). В качестве образца «низкого» стиля условно выбран перевод романа П. Тальмана «Езда в остров Любви» (1730 г.), выполненный В. К. Тредиаковским (неполная выборка, произведенная от начала текста, составила 4422 слова) (*Тредиаковский 1730: 1–148*)³.

По данным выборкам из прозы сформированы четыре ритмических словаря. Опишем коротко порядок их формирования. Вначале производилась разметка текста с указанием ударного слога и места словораздела: например, в отрывке фразы «сей чудный монарх явится...» словоразделы и ударения расставляются следующим образом: «се<й| чу<дный| мона<рх| я<вится». То есть учитываются следующие типы ритмических слов: односложное — 1.1 («сей»), двусложное с ударением на первом слоге — 2.1 («чудный»), двусложное с ударением на втором слоге — 2.2 («монарх»), трехсложное с ударением на первом слоге — 3.1 («явится»). Аналогично учитываются остальные типы ритмических слов: 3.2, 3.3, а также слова четырех-, пяти-, шестисложные и т.п.⁴ Затем с помощью специальной компьютерной программы⁵ производится расчет абсолютных и относительных частот ритмических слов по текстам.

Рассмотрим данные словарей (см. табл. 1). В целом распределение относительных частот ритмических слов в словарях разных стилей оказывается достаточно близким. Наблюдается характерная для русского языка тенденция, преобладают слова с «центральным» положением ударения: 3.2, 4.3, 5.3, 6.4, 7.5.

Таблица 1. Распределение ритмических слов в словарях *

Тип слова	Прокопович («высокий» стиль)	Ломоносов («высокий» стиль)	Ломоносов («средний» стиль)	Тредиаковский («низкий» стиль)
1.1	0,0479	0,0521	0,0544	0,0697
2.1	0,1392	0,1117	0,1255	0,1298
2.2	0,1552	0,1330	0,1832	0,2318
3.1	0,0817	0,0655	0,0714	0,0570
3.2	0,1284	0,1523	0,1388	0,1368
3.3	0,0773	0,0395	0,0857	0,0941
4.1	0,0115	0,0132	0,0139	0,0068
4.2	0,1087	0,1179	0,0938	0,0868
4.3	0,0741	0,0876	0,0815	0,0654
4.4	0,0199	0,0086	0,0173	0,0199
5.1	0,0023	0,0016	0,0026	0,0034
5.2	0,0149	0,0177	0,0115	0,0106
5.3	0,0653	0,0937	0,0499	0,0405
5.4	0,0163	0,0220	0,0162	0,0188
5.5	0,0023	0,0005	0,0021	0,0032
6.2	0,0019	0,0019	0,0016	0,0018
6.3	0,0084	0,0236	0,0065	0,0050
6.4	0,0297	0,0373	0,0303	0,0097
6.5	0,0036	0,0027	0,0021	0,0018
6.6	0,0000	0,0000	0,0003	0,0002
7.2	0,0000	0,0011	0,0005	0,0000
7.3	0,0010	0,0027	0,0005	0,0009
7.4	0,0031	0,0043	0,0021	0,0020
7.5	0,0059	0,0062	0,0044	0,0027
7.6	0,0006	0,0005	0,0008	0,0000

* Здесь не указаны типы длинных слов, не встретившиеся в текстах: 6.1, 7.1, 7.7; а также частоты слов, образующих два пиррихия подряд, например, слова 8.7 или 9.6. Поэтому сумма приведенных в каждом столбце показателей меньше единицы.

Однако, несмотря на близость показателей, данные словарей расходятся. Повышено количество коротких слов в словарях среднего и низкого стиля: суммарная частота двусложных и односложных слов для данных словарей составляет 0,7943, для словарей высокого стиля — 0,6391. Обращает вни-

мание сравнительно высокая частота односложных слов в словаре Третьяковского, где также повышена частота слов типа 2.2 («любовь»). Количество длинных слов в этом словаре также значительно меньше, чем в словарях высокого стиля: более чем в два раза по сравнению со словарем Ломоносова (0,2186/0,1020) и почти в полтора раза по сравнению со словарем Прокоповича (0,1562/0,1020)⁶. Сравнение словарей с помощью величины χ^2 , показывающей степень расхождения сравниваемых параметров, обнаруживает неоднородность выборок, величина отклонения очень велика: 655,1050, при ее критическом значении 82,529⁷. Очевидно, что сравниваемые выборки не принадлежат одной генеральной совокупности. По-видимому, это связано с их стилистической неоднородностью.

Допустим, что некоторые отдельные словари могут быть однородны между собой. Наиболее вероятно, что однородными являются словари высокого стиля. С помощью величины χ^2 сравним данные словарей попарно. Результаты представлены в таблице 2, числа приведены в порядке убывания величин отклонения.

Таблица 2. Сравнение словарей авторов с помощью χ^2

Словарь автора	χ^2
Третьяковский — Ломоносов (выс. ст.)	513,8961
Ломоносов (сред. ст.) — Ломоносов (выс. ст.)	235,6883
Третьяковский — Прокопович	229,1595
Прокопович — Ломоносов (выс. ст.)	181,7005
Третьяковский — Ломоносов (сред. ст.)	135,4478
Прокопович — Ломоносов (сред. ст.)	44,7229

Во всех случаях χ^2 превышает критическое значение 32,671. Таким образом, следует признать, что все сравниваемые выборки неоднородны, включая словари высокого стиля Прокоповича и Ломоносова. Неоднородными оказались и словари прозы Ломоносова.

Выбранный материал охватывает период с 1725 г. до начала 1750-х гг. Проза Прокоповича (высокий стиль) и Третьяковского (условно «низкий» стиль) хронологически предшествует силлабо-тонической реформе русского стиха (условно назовем словари этих авторов «ранними»). Напротив, проза Ломоносова (высокий и средний стили) относится к более позднему периоду (назовем данные словари «поздними»). Два ранних словаря представляют основные «противоборствующие стихии»: славянскую и собственно русскую. Их данные оказываются почти такими же далекими ($\chi^2 = 229,1595$), как данные поздних словарей ($\chi^2 = 235,6883$), хотя поздние словари составлены по прозе одного и того же автора. Самый поздний из данных словарей, словарь среднего стиля (начало 1750-х гг.), также неоднороден с остальными словарями. Выразительно отклонение прозы Третьяковского от прозы высокого стиля Ломоносова (самая большая величина отклонения в табл. 2, $\chi^2 = 513,8961$).

При сложении стиха Ломоносов мог скорее использовать ритмику, соответствующую ранним выборкам, т. е. предшествовавшим силлабо-тонической реформе стиха, чем последующим. Естественно также предположить, что ритмика ранних од Ломоносова скорее обнаружит связь со словарем высокого стиля, т.к. это соответствует жанру (данное предположение поддерживается также результатами исследования М. А. Красноперовой, см. ниже). Словари высокого стиля Прокоповича и Ломоносова неоднородны. Тем не менее оба они имеют право на конкуренцию, поскольку первый словарь является ранним, второй — авторским. Последний может содержать черты идеостиля Ломоносова и по этой причине лучше соответствовать ритмике его стиха. Особый интерес для исследования представляет словарь среднего стиля, поскольку средний стиль служил компромиссом во взаимодействии высокой и сниженной речи: возможно, что именно данный словарь наиболее адекватен ритмическим показателям стиха. Что касается словаря Тредиаковского (условно «низкий» или «сниженный» стиль), то он, очевидно, менее всего должен соответствовать стиху. Его отклонение от выборки высокого стиля очень выразительно (см. выше). Исследуем вопрос о том, словарь какого стиля наиболее адекватен ритмике стиха.

Для сравнения стилистически разнородных выборок со стихом по данным словарей были рассчитаны вероятностно-статистические модели 4-стопного ямба (Я4): языковые модели независимости (ЯМ) и языковые модели зависимости (ЯМЗ). ЯМЗ отличается от ЯМ принципом формирования строки⁸. Если в основу ЯМ положен принцип независимого сочетания ритмических единиц (слов) в строке, то ЯМЗ построена по принципу зависимости между ними: вероятность каждого последующего слова зависит от того, каким было предыдущее. При этом последовательность заполнения строки может быть разной⁹. В настоящей статье ЯМ и ЯМЗ представлены данными о распределении ритмических форм, соответствующих условиям размера Я4¹⁰, а также «профилями ударности» — показателями распределения ударений на сильных местах (СМ) стихотворной строки. Результаты расчетов моделей сведены в таблицу 3¹¹.

Таблица 3. Сравнение ЯМ и ЯМЗ словарей разных стилистических типов

Ритмич. формы*	Прокопович («высокий» стиль)		Ломоносов («высокий» стиль)		Ломоносов («средний» стиль)		Тредиаковский («низкий» стиль)	
	ЯМ	ЯМЗ	ЯМ	ЯМЗ	ЯМ	ЯМЗ	ЯМ	ЯМЗ
I	0,0605	0,3525	0,0529	0,3677	0,0799	0,3911	0,1354	0,4530
II	0,0398	0,0681	0,0280	0,0583	0,0403	0,0645	0,0568	0,0730
III	0,2432	0,2371	0,2370	0,2589	0,2492	0,2063	0,2771	0,1871
IV	0,2745	0,2487	0,2510	0,2106	0,2858	0,2556	0,3010	0,2388
V	0,0029	0,0000	0,0020	0,0000	0,0042	0,0000	0,0026	0,0000

Ритмич. формы*	Прокопович («высокий» стиль)		Ломоносов («высокий» стиль)		Ломоносов («средний» стиль)		Тредиаковский («низкий» стиль)	
	ЯМ	ЯМЗ	ЯМ	ЯМЗ	ЯМ	ЯМЗ	ЯМ	ЯМЗ
VI	0,2422	0,0678	0,3079	0,0823	0,2369	0,0643	0,1344	0,0332
VII	0,1370	0,0257	0,1213	0,0222	0,1036	0,0183	0,0928	0,0148
Сумма**	1,0001	0,9999	1,0001	1,0000	0,9999	1,0001	1,0001	0,9999
СМ								
I	0,7152	0,8641	0,6621	0,8594	0,7186	0,8713	0,8063	0,8938
II	0,6169	0,7372	0,6397	0,7190	0,6429	0,7754	0,6275	0,7980
III	0,3464	0,6578	0,3199	0,6849	0,3736	0,6619	0,4719	0,7132
IV	1,0000	1,0000	1,0000	1,0000	1,0000	1,0000	1,0000	1,0000

* Вероятность VIII формы с пропуском ударения на последнем СМ оказалось равной нулю. Из-за редкой встречаемости в стихе, предсказанной также и ЯМ, вероятность V формы для ЯМЗ не рассчитывалась.

** Здесь и далее значение суммы может отличаться от «единицы» на 0,0001. Это объясняется той степенью точности, с которой мы приводим данные расчетов компьютерных программ: до десяти тысячного показателя дроби.

Сопоставляя показатели, приведенные в таблице 3, можно заключить, что модели одного и того же типа (ЯМ или ЯМЗ) при сравнении между собой обнаруживают близость параметров. Выделяются ЯМ и ЯМЗ, построенные по словарю прозы Тредиаковского: отличие проявляется в том, что у них по сравнению с остальными моделями повышена частота первой, полноударной, формы; они также предсказывают более высокую ударность стиха (ср. показатели ударности СМ в табл. 3). Модели зависимости в каждом случае предсказывают более высокую ударность стиха, чем ЯМ.

Высокая ударность стихотворных текстов характерна для раннего творчества Ломоносова. Возможно, что ЯМЗ лучше соответствует стиху, чем ЯМ. В исследованиях М. А. Красноперовой обнаружено, что одам раннего Ломоносова, посвященным Ивану Антоновичу (середина 1741 г.), действительно, лучше подходит ЯМЗ, но ритмику стиха зрелого периода (1745–1764 гг.) хорошо описывает модель независимости (ЯМ). Обнаружено также, что тем же образцам раннего стиха подходит модель, построенная по словарю прозы высокого стиля, а зрелому творчеству поэта лучше соответствует модель, построенная по словарю прозы Пушкина (Красноперова 2000: 111, 110, 118, 129, 133).

Исследуем, какой тип языковой модели размера и какой ритмический словарь наиболее адекватен ритмике стиха *промежуточного* периода, конца 1741–1743 г. В это время 4-стопным ямбом у Ломоносова написано только шесть од, но часть из них, очевидно, подверглась существенной переработке в более поздний (зрелый) период. Не переработаны (или несущественно переработаны) только четыре текста, из них один — небольшая по объему духовная ода «Вечернее размышление о Божием величестве» (48 строк). Ритмика этого со-

чинения изучалась ранее на фоне ЯМ и ЯМЗ, а также в сравнении с иностранными стихотворными источниками¹². Остальные три текста нуждаются в специальном исследовании. К ним относятся более крупные по объему произведения: переводная ода конца 1741 г. «На восшествие на престол Елизаветы Петровны» (95 строк)¹³, ода 1742 г. «На прибытие из Голштинии Петра Федоровича» (120 строк)¹⁴ и ода 1743 г. «На день тезоименитства» (140 строк)¹⁵. Проведенный ранее анализ стиха на фоне ЯМ и ЯМЗ обнаружил, что ритмику трех данных сочинений лучше описывает модель зависимости (Казарцев 2001г: 23). Проведем подробный сравнительный анализ показателей стиха и модели. Для каждой из трех од ЯМЗ строилась в соответствии с тем соотношением мужских и женских клаузул в строфе, которое присутствует в стихе¹⁶.

Выше отмечалось, что ударность стиха для Ломоносова в данный период являлась конструктивным фактором. Если предположить, что поэту была важна не столько сама ударность, сколько частота пропусков ударения в стихе, то правомерно произвести пересчет ЯМЗ на среднюю неударность стиха. Данный метод впервые применен М. А. Красноперовой. Результаты оказались близки показателям «Хотинской оды» (1739 г.) и од Иоанну Антоновичу (середина 1741 г.) (Красноперова 1989: 69–70). Пересчитаем модели на среднюю неударность стиха¹⁷. Результаты представлены в таблицах 4, 5, 6:

Таблица 4. Профиль ударности ЯМЗ и оды «На восшествие» (конец 1741 г.)

		ЯМЗ							
СМ	Стих	Прокопович («высокий» стиль)		Ломоносов («высокий» стиль)		Ломоносов («средний» стиль)		Тредиаковский («низкий» стиль)	
		Модель	Пересчет	Модель	Пересчет	Модель	Пересчет	Модель	Пересчет
I	0,9579	0,8642	0,9319	0,8599	0,9304	0,8717	0,9313	0,8939	0,9339
II	0,8526	0,7361	0,8676	0,7195	0,8607	0,7747	0,8793	0,7975	0,8738
III	0,8211	0,6653	0,8321	0,6790	0,8405	0,6659	0,8210	0,7172	0,8238

Таблица 5. Профиль ударности ЯМЗ и оды «На прибытие» (1742 г.)

		ЯМЗ							
СМ	Стих	Прокопович («высокий» стиль)		Ломоносов («высокий» стиль)		Ломоносов («средний» стиль)		Тредиаковский («низкий» стиль)	
		Модель	Пересчет	Модель	Пересчет	Модель	Пересчет	Модель	Пересчет
I	0,9750	0,8644	0,9436	0,8606	0,9424	0,8720	0,9429	0,8940	0,9444
II	0,8750	0,7349	0,8897	0,7200	0,8843	0,7741	0,8993	0,7970	0,8935
III	0,8417	0,6728	0,8639	0,6732	0,8650	0,6700	0,8529	0,7212	0,8539

Таблица 6. Профиль ударности ЯМЗ и оды «На тезоименитство» (1743 г.)

		ЯМЗ							
СМ	Стих	Прокопович («высокий» стиль)		Ломоносов («высокий» стиль)		Ломоносов («средний» стиль)		Тредиаковский («низкий» стиль)	
		Модель	Пересчет	Модель	Пересчет	Модель	Пересчет	Модель	Пересчет
		I	0,9786	0,8644	0,9534	0,8606	0,9533	0,8720	0,9532
II	0,9000	0,7349	0,9090	0,7200	0,9062	0,7741	0,9174	0,7970	0,9137
III	0,8714	0,6728	0,8876	0,6732	0,8905	0,6700	0,8794	0,7212	0,8814

Результаты пересчетов показывают, что в целом модели близки показателям стиха. Отличия между самими моделями небольшие. Необходимо отметить, что распределение пропусков ударений на внутренних иктах формируется в основном за счет III и IV форм. Поэтому вывод о соответствии моделей ритмическим характеристикам стиха в данном случае распространяется и на распределение ритмических форм.

Итак, обнаружена определенная близость моделей и стиха. Однако остается открытым вопрос о том, словарь какого стиля более всего подходит для моделирования ритмики исследуемых текстов? Рассмотрим предположение о том, что текстам торжественных од лучшее приближение даст модель, построенная по словарям высокого стиля. Предположим также, что наименее подходящей окажется ЯМЗ сниженного стиля (по словарю Тредиаковского). Средний стиль будем рассматривать по отношению к сниженному как более высокий.

Проведем серию испытаний, сравнивая со стихом модели «низкого» (Н) и «более высокого» стилей (В). Испытание представляет собой сопоставление показателей отклонения данных типов моделей от стиха. Величина отклонения в каждом испытании вычисляется как сумма абсолютных величин разностей показателей каждого непоследнего СМ в стихе и в пересчитанной модели. Сравнение величин отклонения между собой осуществляется по признаку «больше»/«меньше». Применим критерий знаков. Испытание будет считаться успешным в том случае, если отклонение от стиха модели более высокого стиля окажется меньшим, чем отклонение модели сниженного стиля ($V < H$). Обратный результат ($V > H$) считается неудачей. Расчеты приведены в таблице 7.

Результат оказывается неожиданным, во всех случаях обнаруживается большая близость стиху модели «низкого» стиля. Показатели отклонения моделей и стиха невелики и мало отличаются между собой. Но тот факт, что из всех (девяти) испытаний ни одно не привело к успеху, свидетельствует об устойчивости признака близости ЯМЗ «низкого» стиля показателям стиха. Предположение о случайности такого распределения отвергается при очень низком уровне значимости ($0,005$)¹⁸. Гипотеза о том, что

Таблица 7. Сравнение величин отклонения показателей ЯМЗ и стиха

№ испытания	Тип испытания	Показатель отклонения	«больше»/«меньше»	Результат
1	Н — стих (перевод)	0,0479	В>Н	Неудача
	В1 — стих (перевод)	0,0520		
2	Н — стих (перевод)	0,0479	В>Н	Неудача
	В2 — стих (перевод)	0,0550		
3	Н — стих (перевод)	0,0479	В>Н	Неудача
	С — стих (перевод)	0,0534		
4	Н — стих («На прибытие»)	0,0613	В>Н	Неудача
	В1 — стих («На прибытие»)	0,0683		
5	Н — стих («На прибытие»)	0,0613	В>Н	Неудача
	В2 — стих («На прибытие»)	0,0653		
6	Н — стих («На прибытие»)	0,0613	В>Н	Неудача
	С — стих («На прибытие»)	0,0676		
7	Н — стих («На тезоимен.»)	0,0474	В>Н	Неудача
	В1 — стих («На тезоимен.»)	0,0504		
8	Н — стих («На тезоимен.»)	0,0474	В>Н	Неудача
	В2 — стих («На тезоимен.»)	0,0506		
9	Н — стих («На тезоимен.»)	0,0474	В>Н	Неудача
	С- стих («На тезоимен.»)	0,0508		

Комментарий: Н — данные пересчитанной модели «низкого» стиля; В1 — данные пересчитанной модели «высокого» стиля по словарю Ф. Прокоповича; В2 — данные пересчитанной модели «высокого» стиля по словарю М. В. Ломоносова; С — данные пересчитанной модели по словарю «среднего» («более высокого») стиля.

торжественным одам Ломоносова данного периода лучше подходят модели, построенные по словарю высокого или среднего стиля, с большой вероятностью должна быть отвергнута. Напротив, получает поддержку предположение, что ритмической основой стихосложения изучаемых образцов торжественных од конца 1741—1743 г. является словарь сниженного стиля.

Несмотря на то, что данный вывод кажется неожиданным, полученный результат закономерен. Словарь, о котором мы говорим как о словаре сниженного стиля, сформирован на основе выборки из перевода романа П. Тальмана «Езда в остров Любви». Выход в свет этого романа в переводе Тредиаковского имел принципиальное значение как для русской культуры того времени, так и для развития литературного языка. Данный аспект неоднократно подчеркивался исследователями (см., напр., работы Ю. М. Лотмана¹⁹,

Ю. С. Сорокина²⁰). Своему переводу автор предпослал известное предисловие, ставшее стилистической программой: «На меня, прошу вас покорно, не извольте погневаться (буде вы еще глубокословныя держитесь славенщизны), что я оную <книгу — Е. К.> не славенским языком перевел, но почти самым простым Руским словом, то есть каковым мы меж собой говорим». Предисловие является теоретическим обоснованием перехода со *славянского* на *простой русский* язык и содержит объяснение причин этой стилистической переориентации, которые подробно рассмотрены Б. В. Томашевским (Томашевский: 27, 28).

Вероятно, стиль сочинения Тредиаковского можно назвать «сниженным» или «низким» только условно. Он отражает лишь определенную тенденцию к *снижению*, выраженную в переходе с церковно-славянского языка на русский, ибо *язык славенской*, по выражению Тредиаковского, стал «жесток ушам» слышаться. Такой переход можно считать вполне закономерным продолжением *реформы*, которую осуществлял в 1720–1730-х гг. Феофан Прокопович, стремясь создать *простой славянский язык*. Реформа привела к функциональному отмиранию славянского языка вообще (см. работу Л. Л. Кутиной²¹).

Известно, что уже в 1740-е гг. Тредиаковский отошел от своей программы *снижения стиля*. Возможно у этого «отступничества» были объективные языковые причины. Тогда понятно, почему ритмика его перевода 1730 г. подходит стихосложению Ломоносова 1740-х гг. (конец 1741–1743 г.). Отступничество Тредиаковского комментируется в научной литературе по-разному. Б. А. Успенский видит в деятельности Тредиаковского отражение непоследовательности процесса «русификации» национального языка в послепетровское время: наблюдаются «чередующиеся колебания» «между полюсами, ассоциирующимися со „славенской“ и „русской“ языковыми стихиями» (Успенский 1976: 44). Напротив, Ю. С. Сорокин считает, что язык перевода вполне последовательно отражает характерные черты стилистики своего времени: смешение старого и нового, церковно-славянского и русского оказало существенное влияние на литературу последующего периода²². «Этот подход во многом определил дальнейшее развитие литературного языка», — пишет Сорокин, и далее: «Сознательное сближение Тредиаковским разных лексических пластов, объединение разнородных слов и форм в его стиле проложило путь, на который вступают писатели и поэты конца XVIII в. <...> Значение перевода Тредиаковского для утверждения норм литературного языка было достаточно прочным» (Сорокин: 46, 53). Полученный результат согласуется именно с таким значением прозы Тредиаковского. В творчестве Ломоносова, по-видимому, наблюдается определенная последовательность в снижении стиля²³ (см. ниже).

Итак, в ритмике стиха Ломоносова обнаруживается отступление от высокого стиля и сближение с ритмикой прозы Тредиаковского. Вывод о том, что наилучшее приближение стихосложению Ломоносова дает модель, рассчитанная по словарю прозы Тредиаковского, имеет основания и вполне согласуется с данными истории русской словесности.

Предыдущие исследования, проведенные совместно с М. А. Краснородовой и А. С. Мухиным, показывают, что ритмику «Хотинской оды»

(1739 г.), первого сочинения Ломоносова, написанного 4-стопным ямбом, лучше всего описывает модель, построенная по словарю немецкой прозы высокого стиля. В то время как «русские» модели оказываются существенно более далекими (см.: Красноперова, Казарцев, Мухин 2000а, 2000б). Выше отмечалось, что, по данным М. А. Красноперовой, ранние оды, написанные в середине 1741 г., обнаружили близость модели, построенной по словарю прозы высокого стиля; для более поздних текстов, начиная с 1745 г. и до конца творчества автора — 1764 г., адекватной оказалась модель, рассчитанная по словарю XIX в.²⁴ Наши данные дополняют картину эволюции в использовании ритмического арсенала и позволяют предполагать, что тенденция к снижению присутствует уже в ранних сочинениях автора. Объединяя полученные данные и результаты исследований М. А. Красноперовой, можно сделать выводы, имеющие систематизирующий характер. Обратимся к схеме, приведенной ниже.

Схематическое изображение предполагаемых тенденций в использовании стилистических типов ритмических словарей в творчестве М. В. Ломоносова

1739 г.	середина 1741 г.	конец 1741—1743 г.	1745—1764 гг.
Ритмический словарь немецкой прозы	Ритмический словарь прозы высокого стиля	Ритмический словарь прозы сниженного стиля	Ритмический словарь близкий словарю

Схема является сводной для результатов различных исследований, свидетельствующих об изменениях, которые предположительно происходили в использовании ритмического резерва в поэзии Ломоносова с 1739 по 1764 г. Эти изменения, по всей видимости, носят последовательный и поэтапный характер. Снижение стиля обнаруживается уже в ритмике раннего стиха Ломоносова (конец 1741—1743 г.). Ритмика зрелых од поэта, 1745—1764 г., хорошо описывается моделью, рассчитанной по словарю прозы А. С. Пушкина, что может свидетельствовать также о снижении стиля, о переходе на новые языковые нормы.

Возникает вопрос: снижение стиля, наблюдаемое в ритмике од конца 1741—1743 г. и в одах 1745—1764 гг. типологически одно и то же явление или же это два различных этапа эволюции использования языковых средств? Для ответа на этот вопрос проведем сравнение со стихом конца 1741—1743 г. и 1745—1764 гг. данных моделей, построенных по словарям Третьяковского и Пушкина («Пиковая дама») ²⁵. Естественно предположить, что в соответствии с хронологией словарь прозы Третьяковского лучше подходит одам Ломоносова, чем словарь Пушкина. Однако исследование показывает обратное: совокупному тексту од 1745—1764 гг. лучше подходит ЯМ, построенная по прозе Пушкина. С текстом сравнивались показатели пересчета на среднюю ударность стиха ²⁶ ЯМ словаря прозы Пушкина и Третьяковского (см. табл. 8).

Таблица 8. Сравнение показателей ЯМ и стиха 1745–1764 гг.

СМ	Стих*	Тредиаковский**		Пушкин***	
		ЯМЗ	Пересчет	ЯМЗ	Пересчет
I	0,939	0,807	0,939	0,788	0,945
II	0,759	0,624	0,726	0,613	0,738
III	0,525	0,479	0,557	0,449	0,538

* Данные М. А. Красноперовой. Результаты подсчетов приводятся с точностью до тысячных долей в соответствии с опубликованными данными (Красноперова 2000: 133).

** Наши данные: ЯМ рассчитывалась с учетом соотношения мужских и женских клаузул в стихе 1745–1764 гг. (мужских клаузул 42,41%, женских — 57,59%).

*** Данные М. А. Красноперовой (Красноперова 2000: 132, 133).

Сравнение расхождения показателей каждой модели и стиха осуществлялось с помощью меры отклонения (М)²⁷. Мера отклонения пересчитанной ЯМ Тредиаковского от стиха 1745–1764 гг. ($M = 12,3577$) почти в три раза выше меры отклонения, полученной при сравнении стиха и пересчитанной ЯМ словаря Пушкина ($M = 4,7311$). Допустим, что стилистический перелом конца 1741 г. был столь резким, что мог сразу же привести к тем устойчивым нормам, которые сохранились в пушкинской прозе. Тогда ритмика прозы Пушкина должна лучше соответствовать стиху Ломоносова, чем ритмика Тредиаковского не только в зрелый период (1745–1764 гг.), но уже начиная с конца 1741 г. Однако это не так. Мера отклонения пересчитанной ЯМЗ Тредиаковского от показателей стиха конца 1741–1743 г. во всех случаях оказывается ниже величины М, полученной при сравнении стиха и пересчитанной ЯМЗ Пушкина (см. табл. 9, 10, 11)²⁸.

Таблица 9. Сравнение данных ЯМЗ с ритмикой оды «На восшествие»

СМ	Стих	Тредиаковский		Пушкин	
		ЯМЗ	Пересчет	ЯМЗ	Пересчет
I	0,9579	0,8939	0,9339	0,8864	0,9323
II	0,8526	0,7975	0,8738	0,7884	0,8739
III	0,8211	0,7172	0,8238	0,7070	0,8254
M		0,4261		0,4632	

Таблица 10. Сравнение данных ЯМЗ с ритмикой оды «На прибытие»

СМ	Стих	Тредиаковский		Пушкин	
		ЯМЗ	Пересчет	ЯМЗ	Пересчет
I	0,9750	0,8940	0,9444	0,8865	0,9431
II	0,8750	0,7970	0,8935	0,7877	0,8936
III	0,8417	0,7212	0,8539	0,7107	0,8550
M		0,9049		0,9611	

Таблица 11. Сравнение данных ЯМЗ с ритмикой оды
«На тезоименитство»

СМ	Стих	Тредиаковский		Пушкин	
		ЯМЗ	Пересчет	ЯМЗ	Пересчет
I	0,9786	0,8940	0,9549	0,8865	0,9539
II	0,9000	0,7970	0,9137	0,7877	0,9137
III	0,8714	0,7212	0,8814	0,7107	0,8824
M		0,7644		0,8129	

Можно сделать вывод: переход на более низкий стиль в одах конца 1741—1743 г. отличается от снижения стиля, обнаруженного в ритмике зрелых од Ломоносова 1745—1764 гг. Очевидно, опыт Тредиаковского, связанный с переложением на «простой» русский язык, имел действительно принципиальное значение. Как известно, творчеству Тредиаковского было свойственно опережать время. При осуществлении перевода в 1730 г. он, по-видимому, создал «Лексикон» близкий по ритмическим характеристикам тому, который был востребован Ломоносовым впоследствии, при сложении стиха конца 1741—1743 г. Начиная с 1745 г. снижение стиля в творчестве Ломоносова, по всей видимости, приобретает более устойчивые формы, которые, вероятно, как результат развития литературного языка сохранились в ритмическом словаре пушкинской прозы. Полученные данные поддерживают представление о том, что переход на новые языковые нормы в русской литературе XVIII в. носил последовательный и поэтапный характер. Результаты настоящего исследования позволяют предположить, что ритмика стиха дает возможность наблюдать языковые процессы, связанные с эволюцией использования стилистических средств и становлением литературных норм.

Примечания

- 1 Исследование выполнено под руководством проф., д.ф.н. М. А. Красноперовой.
- 2 Показательно, что стилистическую дифференциацию М. В. Ломоносов определял именно в отношении словаря. Он выделял группы слов «высокого», «посредственного» и «низкого стиля». К первому относятся слова общеупотребительные «у древних славян и ныне у россиян»: Бог, слава, рука и т.д. Ко второму — слова, «кои общеупотребляются мало, а особливо в разговорах, однако всем грамотным людям вразумительны»: отвержаю, господень, насажденный и т.д. К третьему — слова, «которых нет в остатках славянского языка, то есть в церковных книгах»: говорю, ручей, который и т.д. (Ломоносов 1952: 588).
- 3 Теория трех стилей была оформлена Ломоносовым только в 1758 г. Наш материал относится к более раннему периоду, 1730-е — начало 1750-х гг., и в жанрово-стилистическом отношении не ориентирован на теорию 1758 г. Поэтому формальную связь стиля и жанра в некоторых случаях можно считать более очевидной, в других — менее очевидной. Так вполне очевидно то, что торжественная проза Ломоносова конца 1740-х

- гг. является образцом высокого стиля, менее очевидно, например, то, что «любовный роман» в переводе Тредиаковского 1730 г. представляет собой образец низкого стиля.
- 4 Определенную сложность вызвали слова, требующие акцентуации, отличной от современной: воинский, подданство, между и т.п., а также некоторые слова, вышедшие из употребления, или неологизмы, такие как многоочитый. Определение положения ударения в таких словах производилось в соответствии с данными словарей XVII—XVIII вв., а также с учетом рекомендаций специалиста по древнерусской акцентологии проф. В. В. Колесова.
- 5 Программа написана В. В. Ярославским.
- 6 Во всех словарях присутствует определенный процент 8-сложных слов: в словарях Ломоносова: высокий стиль 8.2—8.7 (0,0027); средний стиль 8.4—8.6 (0,0031); у Тредиаковского — 8.3—8.5 (0,0014), у Прокоповича — 8.4, 8.7 (0,0006). В прозе Прокоповича встречаются 9-сложные слова: 9.6 (0,0002).
- 7 Критические значения χ^2 рассмотрены для 5%-ного уровня значимости по таблице 2.2а Сборника таблиц математической статистики Л. Н. Большева и Н. В. Смирнова (*Большев, Смирнов: 166—169*).
- 8 Принцип ЯМЗ разработан М. А. Красноперовой (*Красноперова 2000: 99—101*).
- 9 В настоящей статье приведены только данные ЯМЗ с «симметричной» последовательностью заполнения строки от начала и от конца, поскольку данные именно этого типа модели оказались наиболее близки изучаемым образцам стиха Ломоносова (подробнее см. в работе Е. В. Казарцева — *Казарцев 2001г: 8, 21*).
- 10 Ниже представлены формы Я4. V форма U-U-U-'U-' (U) в стихе XVIII в. не встречается.

№	Конфигурация	Образец	N	Конфигурация	Образец
I	U-'U-'U-'U-' (U)	Восторг внезапно ум пленил	IV	U-'U-'U-U-' (U)	То род отверженной рабы
II	U-U-'U-'U-' (U)	Что протекала между ними	VI	U-U-'U-U-' (U)	Елисавету возглашали
III	U-'U-U-'U-' (U)	В долине тишина глубокой	VII	U-'U-U-U-' (U)	Се царствует Елисавета

«U» — слабое место, «-» — сильное место (икт), «'» — знак ударения, «(U)» — факультативный 9-й слог.

- 11 Расчет ЯМ осуществлен с помощью компьютерной программы, разработанной Л. А. Михайловой.
- 12 Обнаружена зависимость ритмики «Вечернего размышления» от немецкого образца, оды И. К. Гюнтера «Богу». Русские ЯМЗ оказались существенно более далекими, чем ЯМЗ, построенная по словарю высокого стиля немецкой прозы, — см. статью Е. В. Казарцева (*Казарцев 2001а: 44*).
- 13 См.: *Ломоносов 1959: 53—58*.
- 14 Текст оды «На прибытие из Голштинии» проанализирован по первому изданию, обнаруженному в архиве РАН (см.: *Ломоносов 1742*).
- 15 См.: *Ломоносов 1959: 103—110*.
- 16 В переводном сочинении соотношение мужских и женских окончаний стиха 4 к 4 в 8-строчной строфе, в одах «На прибытие» и «На тезоименитство» 4 к 6 в 10-строчной строфе.
- 17 Существуют два метода, применяемые для определения «взаимосвязи» данных модели и стиха: (1) пересчет модели на среднюю ударность стиха; (2) пересчет модели на его среднюю неударность. Пересчет модели на среднюю ударность осуществляется следующим образом: средняя частота ударений на СМ стиха (исключая последний икт) делится на аналогичный показатель модели, затем модельная вероятность каждого непоследнего СМ умножается на полученный коэффициент. Пересчет на среднюю неударность осуществляется так же, как и пересчет на среднюю ударность, только используется не

- частота ударений, а частота их пропусков. Вычитая из единицы частоту ударений на СМ, получим частоту пропусков (подробнее см. в работе М. А. Красноперовой — *Красноперова 1989: 55*).
- 18 Даже если допустить, что «успех» и «неудача» обусловлены случайными причинами (вероятность успеха равна вероятности неудачи, равна 0,5), полученный результат свидетельствует о неслучайности наблюдаемого распределения.
- 19 Ю. М. Лотман в статье 1985 г. «„Езда на остров любви“ Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII века» говорит об особом значении перевода Тредиаковского: «„Езда на остров любви“ стоит у истока таких форм литературного быта, которые определяли лицо новой европеизированной культуры. При этом оформлялся не только кодекс „литературного поведения“, но и язык „изрядного общества“» (*Лотман: 28*).
- 20 Статью о стилистической теории и практике Тредиаковского Ю. С. Сорокин начинает словами о значении его перевода для развития отечественной словесности: «Выступление молодого Тредиаковского, только что вернувшегося из-за границы, с переводом романа П. Тальмана признается имеющим принципиальное значение для нашего литературного языка, отражающим переориентацию на новые языковые нормы, на новую стилистику» (*Сорокин: 45*).
- 21 Определяя значение реформы Ф. Прокоповича, направленной на создание «простого» славянского языка, Л. Л. Кутина пишет: «На судьбы <...> книжно-славянского языка как языка широкого культурного общения эта реформа оказала действие прямо противоположное. Помогая формированию русского культурного языка, „отпущенная“ вариация славянского языка отрицала саму себя и вскоре обнаружила свою ненужность» (*Кутина 1981: 46*).
- 22 Ю. С. Сорокин особо отмечает значение «демонстративного отказа» от «славенщины», который сделал Тредиаковский. По мнению Сорокина, этот отказ привел к функциональной перереоритации в употреблении славянизмов: они перестали быть нормой литературного языка и «оставались в нем лишь в функции стилистического средства как важный источник речевой выразительности» (*Сорокин: 51*).
- 23 Исследователями лексики в поэзии Ломоносова неоднократно отмечалось снижение стиля его од «в пользу живой русской речи» (см., в частности, работы Г. А. Пирцхалава и С. М. Аллахвердиевой — *Пирцхалава: 10, 20; Аллахвердиева: 13*).
- 24 Расчет ЯМ произведен К. Ф. Тарановским по словарю «Пиковой Дамы» А. С. Пушкина, составленному Б. В. Томашевским. Пересчет данной ЯМ на среднюю ударность стиха при сравнении с совокупным текстом од Ломоносова 1745—1764 гт. осуществлен М. А. Красноперовой.
- 25 Исследование М. А. Красноперовой показало, что одам 1745—1764 гт. лучше подходит ЯМ, построенная по словарю Пушкина. Одам конца 1741—1743 гт., по нашим данным, лучше подходит ЯМЗ. Поэтому для сравнения языковой ритмики и стиха 1745—1764 гт. будем использовать наши данные ЯМ словаря Тредиаковского и пересчитанные М. А. Красноперовой данные ЯМ словаря Пушкина (см. предыд. примечание), а для сравнения языковой ритмики и стиха конца 1741—1743 гт. используем полученные нами расчеты ЯМЗ по соответствующим словарям Тредиаковского и Пушкина.
- 26 По данным М. А. Красноперовой, пересчет модели на среднюю ударность стиха хорошо согласуется с данными стихотворного текста позднего Ломоносова (*Красноперова 2000: 132*).
- 27 Мера отклонения вычислялась по формуле, предложенной М. А. Красноперовой:

$$M^3 = \sum_{i=1}^3 (ni - npi)^2 / 3Q^2 i,$$

где n — число строк, ni — кол-во ударений на i -м СМ, pi — вероятность в модели, Q^2 — дисперсия количества ударений в случае согласия с моделью ($npi(1-pi)$) — *Красноперова 1989: 70*.

- ²⁸ Необходимо отметить, что в данном случае разница величин *M* в пользу вывода о большей близости стиху конца 1741—1743 г. модели словаря Тредиаковского, чем модели словаря Пушкина, существенно меньше, чем в том случае, когда мы сравнивали величины отклонения ЯМ Пушкина и ЯМ Тредиаковского со стихом 1745—1764 гг.: близость показателей ЯМ Пушкина стиху в этом случае более выразительна (см. выше).

Литература

- Акимова 1973* — Акимова Г. Н. Очерки по синтаксису языка М. В. Ломоносова. Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. Л., 1973.
- Акимова 1981* — Акимова Г. Н. Стилистические и синтаксические особенности ораторской прозы XVIII века (На материале Похвальных Слов Ломоносова и Сумарокова) // Язык русских писателей XVIII века. Л., 1981. С. 47—59.
- Аллахвердиева — Аллахвердиева С. М.* Элементы высокого слога в поэтическом языке М. В. Ломоносова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Баку, 1976.
- Большев, Смирнов — Большеv Л. Н., Смирнов Н. В.* Сборник таблиц математической статистики М., 1983.
- Брандт — Брандт Р. Ф.* Ломоносов как филолог и поэт. М., 1912.
- Виноградов — Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
- Живов — Живов В. М.* Язык и культура в России XVIII века. М., 1996.
- Истомин — Истомин В.* Главнейшие особенности языка и слога произведений М. В. Ломоносова, Н. М. Карамзина и И. И. Дмитриева в лексическом, этимологическом, синтаксическом и стилистическом отношениях. Варшава, 1895.
- Кадлубовский — Кадлубовский А. П.* Об источниках Ломоносовского учения о трех стилях. Харьков, 1905.
- Казарцев 2001a* — Казарцев Е. В. Ритмика первой духовной оды М. В. Ломоносова в контексте проблемы генезиса русской силлабо-тоники // Формальные методы в лингвистической поэтике. Сб. науч. трудов, посвященный 60-летию проф. СПбГУ М. А. Красноперовой. СПб., 2001. С. 37—48.
- Казарцев 2001b* — Казарцев Е. В. «Вечернее размышление о Божьем величестве» М. В. Ломоносова и духовные оды И. К. Гюнтера // Человек. Язык. Искусство. Материалы Международной научно-практической конференции. М., 2001. С. 99—101.
- Казарцев 2001в* — Казарцев Е. В. Новые материалы к исследованию генезиса русской силлабо-тоники // Славянский стих: лингвистическая и прикладная поэтика. М., 2001. С. 63—71.
- Казарцев 2001г* — Казарцев Е. В. Ритм и язык в генезисе русской силлабо-тоники (на материале русского и немецкого стиха). Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. кандидата филол. наук. 2001.
- Красноперова 1989* — Красноперова М. А. Модели лингвистической поэтики. Ритмика: Учебное пособие. Л., 1989.
- Красноперова 2000* — Красноперова М. А. Основы реконструктивного моделирования стихосложения (на материале ритмики русского стиха). СПб., 2000.
- Красноперова, Казарцев, Мухин 2000a* — Красноперова М. А., Казарцев Е. В., Мухин А. С. Техника стихосложения в моделях размера (к вопросу о становлении русской силлабо-тоники) // Материалы XXIX межвузовской научно-методической конфе-

ренции преподавателей и аспирантов. Секция структурной и прикладной лингвистики. СПб., 2000. С. 23–27.

- Красноперова, Казарцев, Мухин 2000б* — Красноперова М. А., Казарцев Е. В., Мухин А. С. К истокам ритмики русского силлабо-тонического стиха (проблема межъязыковой коммуникации) // Языки науки — языки искусства. М., 2000. С. 353–358.
- Кутина 1981* — Кутина Л. Л. Феофан Прокопович. Слова и речи. Проблема языкового типа // Язык русских писателей XVIII века. Л., 1981. С. 7–46.
- Кутина 1982* — Кутина Л. Л. Феофан Прокопович. Слова и речи. Лексико-стилистическая характеристика // Литературный язык XVIII века. Проблемы стилистики. Л., 1982. С. 5–51.
- Лотман* — Лотман Ю. М. «Езда в остров любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 22–28.
- Пирцхалава* — Пирцхалава Г. А. Лексико-фразеологическая структура одического стиля М. В. Ломоносова. Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. доктора филол. наук. Тбилиси, 1972.
- Серман 1966* — Серман И. З. Поэтический стиль Ломоносова. М.; Л., 1966.
- Серман 1973* — Серман И. З. Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973.
- Смирнов* — Смирнов А. А. Литературная теория русского классицизма. М., 1981.
- Солосин* — Солосин И. И. Отражение языка и образов Св. Писания и книг богослужебных в стихотворениях Ломоносова. СПб., 1913.
- Сорокин* — Сорокин Ю. С. Стилистическая теория и речевая практика молодого Тредиаковского (Перевод романа П. Тальмана «Езда в остров любви») // Венок Тредиаковскому. Волгоград, 1976. С. 45–54.
- Тарановский* — Тарановский К. Ф. О ритмической структуре русских двусложных размеров // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 420–428.
- Томашевский* — Томашевский Б. В. Стилистика. Л., 1983.
- Тредиаковский 1849* — Сочинения Тредьяковского. СПб., 1849. Т. I.
- Успенский 1976* — Успенский Б. А. Тредиаковский и история русского литературного языка // Венок Тредиаковскому. Волгоград, 1976. С. 40–44.
- Успенский 1985* — Успенский Б. А. Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века. М., 1985.
- Успенский 1994* — Успенский Б. А. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI–XIX вв.). М., 1994.

Источники

- Ломоносов 1742* — Ломоносов М. В. Ода «На прибытие из Голштинии». Отдел. изд.: ПФА РАН. Ф. 20. Оп. 7. Д. 23. Л. 5–6 об.
- Ломоносов 1747* — Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию. Рукопись 1747 г.: ПФА РАН. Ф. 20. Оп. 30. Д. 49. Л. 104–105.
- Ломоносов 1952* — Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 7.
- Ломоносов 1957* — Ломоносов М. В. Там же, 1957. Т. 10.
- Ломоносов 1959* — Ломоносов М. В. Там же, 1959. Т. 8.

Прокопович — Прокопович Ф. Сочинения. М.: Л., 1961.

Тредиаковский 1730 — Тредиаковский В. К. Езда в остров любви. Переведена с французского на русский чрез студента Василия Тредиаковского и приписана Его Сиятельству князю Александру Борисовичу Куракину. СПб., 1730.

Об одном случае скрытой литературной полемики (Жуковский в «Жизни Званской» Державина)

Татьяна Фрайман (Тарту)

В исследовательских схемах русской литературной истории начала XIX в. Державину отводится почетное место «патриарха», который сходит со сцены и благословляет новых поэтов. Поэтому присутствие Державина в истории литературы этого периода обычно ограничивается изложением двух «врученных лиры» — Жуковскому и Пушкину. Привычка исследователей к историческому взгляду приводит к характерному ограничению поля зрения. Молодые писатели рассматриваются на фоне предшественников, как будто приход нового поколения в литературу автоматически закрывал творческие пути старому. Так произошло и с Державиным.

Приведем здесь красноречивый пример. Л. В. Пумпянский в своей работе «К истории русского классицизма» пишет:

Почти все прежние элементы поэзии Державина представлены в «Жизни Званской»: на нее можно смотреть, в известном смысле, как на итог если не всей, то лучшей (одической) части поэзии Державина <...>, а так как в ней есть элемент «романтического», то и предвестия не миновали и ее.

1) Строфа есть строфа «Арфы» и «Памятника» (т.е. редкая у Державина строфа) с изменением четвертого стиха: кажется, единственный случай у Державина. Важно, что эта строфа особенно понравилась всем: кроме «Вечера» Жуковского, «Памятник» Пушкина писан не строфой державинского «Памятника», а «Жизни Званской» <...> (Пумпянский: 123).

Получается, что элегия Жуковского, которую исследователь датирует даже не 1806, а 1805 г., написана, по его мнению, строфой «Жизни Званской» — той строфой, которая раньше 1807 г. появиться не могла, ибо это единственный — на что указал сам Пумпянский — случай ее использования Державиным. Таким образом, вопреки хронологической очевидности, Державин и здесь выступает как учитель и предшественник Жуковского. Между тем «Вечер» был написан в 1806 г. и напечатан в «Вестнике Европы» в феврале 1807, «Жизнь Званская» написана в мае—июне 1807 и вскоре опубликована в том же журнале (в котором уже сотрудничает Жуковский, позднее он станет и редактором издания). Очевидно, что сравнение следует развернуть в ином направлении — и обратиться к проблеме «поэтического наследования» старшего поэта младшему.

Эта тема не нова: сравнительный анализ «Вечера» и «Жизни Званской» приводит В. А. Западов в своей биографии Державина.

«Жизнь Званская» <...> была своеобразным ответом на романтическую элегию Жуковского «Вечер» <...> Державин чувствовал опасность нового на-

правления, которое могло увести поэтов и читателей от активного участия в жизни к исключительному углублению в собственные переживания. Для него, человека бурной и сложной биографии, был неприемлем сам принцип бегства от реальной жизни. Он решил дать бой Жуковскому — и дать его в той же самой форме, которую избрал молодой поэт. «Жизнь Званская» написана тем же размером, той же строфой, что и стихотворение Жуковского (*Западов*: 150).

Примечательно, что в романе Ю. Н. Тынянова «Пушкин» появляется намек на эту поэтическую полемику. В XI главе романа Державин размышляет о судьбе своей поэзии и возможных наследниках «лиры». Он со смешанными чувствами вспоминает о Жуковском («приятный в стихах», «есть талант», но «мелок», «слишком много переводит» — *Тынянов*: 431—432) — и этот фрагмент романа наполнен реминисценциями «Жизни Званской». Пример подтверждает, что сюжет о поэтическом «наследовании» уже возник, и именно в связи с «Жизнью Званской»

Мы также хотим обратиться к проблеме соотношения творческих систем Державина и Жуковского на материале «Жизни Званской» и «Вечера», повернув ее под несколько иным углом. Нас будет интересовать не просто факт поэтического наследования младшему поэту, но и полемический смысл такого наследования.

Л. В. Пумпянский в уже упоминавшейся выше работе приводит примеры многочисленных схождения в лирике Жуковского и Державина:

Хотя никто не делал прямого сближения «Арфы» <стихотворение Державина. — *Т. Ф.*> и «Сельского кладбища», однако 1) даты, карамзинские «Аониды», пансион Жуковского и прочие биографические основания; 2) поэтика прикосновения — строфа 1-ая и звона струн — строфа 2-ая и вообще вся тема арфы; 3) лексикология и круг представлений: драгое отечество, цветет весна, золотое время, о колыбель..., обитель..., почтенны, обнимать священные гробы, гробы родителей и пр. Три основания, подтверждающие, что тождество метра не есть совпадение и что может быть поставлен вопрос: когда Жуковский сел переводить Грея, не звучали ли в нем ритмы «Арфы»? (*Пумпянский*: 121)¹.

Пумпянский настаивает на различении генетической связи между текстами и той связи, «которая объясняется тем, что Жуковский долгое время был представителем школы Державина». Эту «школьную» связь исследователь видит в особенностях пейзажей Жуковского — в «Вечере», в «Невыразимом», даже в «Царскосельском лебеде» державинский пейзажный стиль организует «эриую поэтику».

Применительно к элегии «Вечер» нужно сделать некоторые уточнения. Не исключено, что шестистопный ямб Жуковский выбирает, ориентируясь на державинские опыты. Однако строфа «Жизни Званской» — это пример возвращения приема Жуковский опробовал (возможно, вслед за Державиным и его «Арфой») катрены шестистопного ямба в «Сельском кладбище», насыщенном одическими элементами, теперь он варьирует строфу — заменяет последний шестистопный стих четырехстопным. Державин, начиная свое стихотворение, использует именно этот — Жуковского — вариант, который ранее у него не встречался.

Дополнительные доказательства ориентации старшего поэта на младшего можно найти в тексте «Жизни Званской». Стихотворение это относится к числу наиболее известных у Державина, в своем роде считается выдающимся. Однако в стилистическом отношении оно чрезвычайно неровно. Л. В. Пумпянский тщательно фиксирует грамматические и стилистические погрешности (возможно, даже слишком придирчиво):

<...> несуществующие слова (милица, озреваю, Прейш-лау); грубые этимологические ошибки — строфа 6-ая; синтаксические ошибки — строфа 5-ая, вся 11-ая (анаколуф), 26-ая (то же); неприятные инверсии — строфы 5, 35; неправильная конструкция строфы 10—17 (где к случайной для строфы 10-ой детали: «моей светлицы» присоединено семь длинных придаточных предложений первостепенного значения <...> Строфа 42-ая неправильна и внутренне, и внешне (и даже непонятна). Вообще три четверти строф чем-нибудь грешат. Как ни стара у Державина каждая неправильность в отдельности, но такое число их — беспримерно. Случайно ли? (Пумпянский: 123).

Ответ на этот вопрос Пумпянский видит в «крайней новизне темы» и «содержания» стихотворения, которые и привели к такой борьбе с языком. Однако у Державина есть ряд стихотворений, в которых бытописание столь же «плотно» и так же составляет центр внешнего сюжета произведения («Осень», «Осень во время осады Очакова», «Похвала сельской жизни»). В чем же новизна?

По нашему мнению, новизна — в попытке ответить Жуковскому, его опыту новой лирической поэзии противопоставить свое понимание лирического сюжета, образ лирического героя и определение «важного» в поэзии. Ср. замечание В. А. Западова: в своем ответе Жуковскому Державин спорил с ним «о том, что должен изображать поэт, кто должен быть героем поэтического произведения, <...> каким образом изображать природу и человеческие характеры. Это был спор о путях развития современной поэзии» (Западов: 150).

Основа поэтического сюжета в «Жизни Званской» повторяет сюжет «Вечера» — «путешествие» героя внутри «малого мира». В центре описания — частный мир, ближний круг, личное пространство обитания. Движение героя сопровождается отмеченным движением времени (движение во времени-пространстве). Если в «Вечере» это время от заката до восхода солнца, то у Державина изображен день жителя Званки с утра до вечера. Но финал вновь возвращает к концовке элегии Жуковского — это уже отсылка через «Вечер» к «Сельскому кладбищу»:

Что жизнь ничтожная? моя скудельна лира?
Увы! И даже прах спашнет с моих костей
Сатурн крылами с тленна мира.

<...>

Иль нет, Евгений! Ты, быв некогда моих
Свидетель песен здесь, взойдешь на холм тот страшный,

<...>

— и ты, будя своим пером

Потомков ото сна, близ севера столицы,
Шепнешь в слух страннику, вдали как тихий гром:
«Здесь Бога жил певец, Фелицы».

(Державин: II, 645)

Ср. в «Сельском кладбище»:

А ты, почивших друг, певец уединенный,
И твой ударит час, последний роковой;
И к гробу твоему, мечтой сопровождаемый,
Чувствительный придет услышать жребий твой.
<...>
Здесь пепел юноши безвременно сокрыли;
<...>
Но музы от него лица не отвратили...

(Жуковский: 56—57)

В примечании к строке о «холме страшном» Грот пишет, что «[б]лиз дома Державина в саду был холм, или курган, на котором поэт часто сиживал» (Державин: II, 644). В своей мемуарной статье «Несколько слов о детстве В. А. Жуковского» А. П. Зонтаг писала: «Мишенское все еще прекрасно своим местоположением, а для меня имеет двойную прелесть своими воспоминаниями. Церковь, где мы вместе молились; роща и сад, где мы гуляли вместе, любимый его ключ Гремячий и, наконец, холм, на котором было переведено первое его стихотворение „Сельское кладбище“ <...> Этот холм сохранил название „Греева элегия“» (Жуковский в воспоминаниях: 102). Примечательно здесь, конечно, не совпадение рельефа близ мест жительства поэтов, а сходство в превращении реального топоса в топос поэтический; ср. в «Сельском кладбище»: «Он часто по утрам встречался здесь со мною, / Когда спешил на холм зарю предупредить. / Там в полдень он сидел под дремлющею ивой <...>». У Жуковского приведенную реплику произносит условный «селянин с почтенной сединою», это своего рода устная эпитафия лирическому герою, чья смерть прогностически представлена в финале элегии. В «Жизни Званской» подобная функция предоставлена адресату стихотворения — «Евгению» (митрополиту Евгению Болховитинову, который посещал Державина в Званке и готовил о нем статью для своего Словаря).

При фабульном сходстве Державин, разумеется, не следует элегическому канону. Поэт и посмертная его судьба в «Жизни Званской» решительно противоположны судьбе поэта в «Вечере». Тишина никак с его образом не согласуется:

От коего <холма>, как гром катается над ним,
С булатных ржавых врат и збруи медной гулы
Так слышны под землей, как грохотом глухим
В лесах, трясясь, звучат стрел тулы.

Так, разве ты, отец, святым своим жезлом
 Ударив об доски, заросши мхом, железны,
 <...>
 Шепнешь в слух страннику, вдали как тихий гром.

<курсив мой. — Т. Ф.>

Ср. в «Вечере» нагнетание темы «тишины»: «тихая гармония», «все тихо: рои спят», «сладко в тишине <...> струй плесканье», «тихо веянье зефира», «чуть слышно колышется тростник», «тихое небес задумчивых светило», «дышать под сумраком дубравной тишиной». Представленная здесь Державиным концепция творчества и поэтической славы полемически заострена против идей Жуковского. Его «певец» (в обеих элегиях) — кроткий «тихий» юноша, он дарил несчастных «слезою». У Державина — «певец Бога и Фелицы», чью славу пытается низринуть зависть, но «согласья Клии» (т.е. глас истории) откроют потомкам правду о нем.

Центральный пункт расхождения — объект поэтического творчества. В «Жизни Званской» есть довольно большой эпизод, посвященный поэзии и размышлениям о судьбе человека в мире. Он в стилистическом и интонационном отношении выделяется на фоне окружающих строф:

Оттуда прихожу в святилище я Муз,
 И с Флакком, Пиндаром, богов восседши в пире,
 К царям, к друзьям моим иль к небу возношусь,
 Иль славлю сельску жизнь на лире;

Иль в зеркало времен, качая головой,
 На страсти, на дела зрю древних, новых веков,
 Не видя ничего, кроме любви одной
 К себе, — и драки человек.

«Все суета сует!» я, въздыхая, мню;
 Но, бросив взор на блеск светила полудневна:
 «О коль прекрасен мир! Что ж дух мой бремению?
 Творцом содержится вселенна.

Да будет на земли и в небесах Его
 Единого во всем вседействующа воля!
 Он видит глубину всю сердца моего
 И строится моя Им доля».

(Державин: II, 637)

Поэт у Державина — собеседник великих поэтов древности, он восседает в «пире богов», вдохновение возносит его «к небу», «к царям». Набор поэтических амблума автора здесь полностью перечислен (певец «Званской Жизни», певец Фелицы и певец Бога). Он противостоит лирическому герою Жуковского, чья лира поет на один лад. В связи с этим, по нашему мнению, находится и намеренный «стилистический разнбой» в «Жизни Званской»

(см. выше). Характерный для лирики Державина в целом (ср., напр., строку: «А мы на них и пялим взоры»), здесь он становится своего рода репликой на гармоническое однообразие Жуковского.

Тема сложности, неоднотонности настоящей гармонии представлена Державиным еще и в «музыкальном» эпизоде стихотворения:

Там с арфы звучныя порывный в души гром,
Здесь тихогрома с струн смягченны, плавны тоны
Бегут, — и в естестве согласия во всем
Дают нам чувствовать законы.

(Державин: II, 642)

«Тихогромом» Державин именуется фортепиано; под законами в последних двух строках понимаются законы музыкальной гармонии. Гармония возникает «в естестве согласия», т.е. в едином звучании разных, но согласованных друг с другом мелодий. Герой «Жизни Званской» наслаждается самой разной музыкой: пением жнецов, «музыкой духовой», пением под гудок «толпы крестьян, их жен» (пыщих к тому же пиво и вино), игрой на гуслях, дуэтом арфы и фортепиано. Тема музыки у Державина связана с темой поэзии через образ трубы, который появляется в финале «Жизни Званской»:

Так, в мраке вечности она <«Кляя», т.е. Клио> своей трубой
Удобна лишь явить то место, где отзывы
От лиры моя шумящею рекой
Неслись чрез холмы, доли, нивы.

Труба — атрибут Клио, музы истории; однако и Каллиопа, муза эпической поэзии, также изображается с трубой. Этот инструмент символизирует славу (и память в истории). В «Жизни Званской» голос трубы Клио укажет потомкам, где звучала лира поэта. Комплекс звучащих образов (труба и лира, т.е. звуки «громкие» и звуки «плавные»), с которыми связана в стихотворении тема поэзии, дополняется в финале еще одним, лексически рифмующимся с фрагментом об арфе и фортепиано: «Ты <...> шепнешь в слух страннику, в дали как тихий гром» — ср. «тихогрома <...> плавны тоны».

Таким образом, у Державина тема поэзии сопрягается с темами памяти и музыки; ср. также: «если что и остается чрез звуки лиры и трубы...». Их тесная связь (через символические образы) и сюжетная смежность позволяют предположить отражение в «музыкальном эпизоде» воззрений Державина на поэзию, полемически заостренных против позиции Жуковского, как ее себе представлял Державин.

Значительный по объему медитативный фрагмент, начинающийся со строки «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?» (строфы 50—54) и соотносящийся со строфами 19—21, отвечает на заявленное в двух элегиях Жуковского амплуа поэта и на его образ лирического героя. Отношение Державина к поэтической идеологии элегий и к их автору ясно прочитывается в одном незначительном эпизоде.

Державин сам указывает, что следует искать в «Жизни Званской». В 23-й строфе читаем:

Письмоводитель мой тут должен на моих
Бумагах мараных, пастух как на овечках,
Репейник вычищать. Хоть мыслей нет больших,
Блестят и жучки в епанечках.

В «Объяснениях» к последней цитированной строке Державин замечает: «То есть посредственные мысли, хорошо сказанные, чистым слогом, делают красоту сочинения» (Державин: III, 708). Появление этих *жучек* довольно неожиданно. Державин поясняет поговорку, что, видимо, было бы необязательно, если бы она использовалась в привычном значении (словарь Дала дает единственное значение: «жучки в епанечках» — девицы).

Появляются *жучки*, когда вводится тема «чистоты» как характеристики писательской манеры. Державинской манере «чистота» несвойственна — потому что писмоводитель и «вычищает репейник». Однако «чистота» и не является идеалом, потому что она, по Державину, скрывает отсутствие содержания, «мыслей».

Как нам представляется, *жучки* — это скрытое указание на объект поэтической полемики Державина в «Жизни Званской», то есть указание на имя Жуковского. Поэтому и возникает непривычное, нуждающееся в истолковании применение поговорки.

Державин отвечал на «Вечер» Жуковского² (и на стоящее за ним «Сельское кладбище»). При этом, как уже было указано исследователями (см.: Западов: 149–154), он прямо ориентировался на поэтическую форму Жуковского: сюжетное движение, некоторые сюжетные ходы, даже отдельные образы («зов пастушьего рога», «барашков в воздухе, в кустах свист соловьев» — ср. у Жуковского: «в траве коростеля я слышу дикий крик, в лесу — стенанье филомелы»; и проч.) повторяют находки младшего поэта.

Однако поэтическая декларация нового автора — самое важное в элегии — становится у Державина объектом полемики. «Чистота» поэтического языка для него несовместима с истинной поэзией, которая громка и разнообразна, как разнообразна жизнь званского обитателя — в отличие от жизни «кроткого юноши» у Жуковского. Параллель этому: противопоставление условной «цветнице» в «Вечере» многообразия живой музыки в «Жизни Званской». Настоящая поэзия, согласно Державину, не нуждается в «гладкости» и чистоте одного тона, потому что гладкость не заменяет истину, а без истины нет поэзии³.

Справедливость нашего предположения о каламбурном указании в державинском стихотворении на его полемический адресат подтверждает одно стихотворение Жуковского. Его содержание ясно говорит, что Жуковский заметил адресованный ему каламбур. В стихотворении на новый 1814 год, написанном к празднику в селе Муратово, читаем:

Веселый есть приют
Близ Болховской дороги,
Там вас Пенаты боги

С дарами счастья ждут.
 Там саженьки и сад,
 Дом старый с мезониной,
 И негр Плещеев с Ниной,
 И близко Болхов град.

Под липою весной,
 Зимой возле печи,
 Вам *Жучка в епанчи*
 Петь будет век живой;
 И будет Суринам —
 Убежище веселья,
 Меж дела и безделья
 Промчатся годы там.

(Жуковский: 293—294)

Жуковский, как можно видеть из этого отрывка, понял реплику Державина и использовал его выражение как автохарактеристику в шуточном стихотворении. У поэта было несколько домашних прозвищ, в том числе и образованных от фамилии, но это появляется впервые.

Дополнительно указывает на «Жизнь Званскую» как подтекст этого произведения «Суринам» — идиллический топос, в котором будет царить веселье, а дело и безделье будут равномерно чередоваться (о роли этого образа в личной мифологии поэта см.: *Фрайман: 109—110*).

Финальный фрагмент стихотворения Жуковского также отсылает к «Жизни Званской», переводя ее известный кулинарный эпизод в пародийно-комический регистр:

Вашим сладким воздаяньем
 В самый будет этот час
 Вдохновенная котлетка
 И ячница-краса,
 И с начинкою насадка,
 И маркизша-колбаса.

С ними барин-поросенок,
 Кулебяки, пирожки,
 И с горчицею утенок,
 И Жуковского стишки,
 И Плещеева куплеты,
 И Воейкова гудок
 Проскрипит вам *много леты*,
 Как под розгою щенок.

Жуковский пародирует вдохновенное описание накрытого обеденного стола, совместив (как будущий арзамасец) понятия кулинарного и художест-

венного вкуса: котлетка — «вдохновенная», а «стишки» и куплеты — такое же «воздаяние» слушателям, как кулебяки и пирожки.

На прикровенную полемику Жуковский ответил прямой пародией. Пародия эта предназначалась для домашнего круга и не должна была стать ходом в литературной полемике (Жуковский о Державине отзывался исключительно благожелательно и даже в превосходных степенях), однако она указывает, что державинский выпад был поэтом отмечен.

Таким образом, мы можем дополнить картину отношений Жуковского и Державина эпизодом двусторонней поэтической полемики. Как отмечает Грот, Державин не любил отдавать свое первенство в поэзии и потому регулярно откликался на новое в лирике. Не ответить же Жуковскому, стремительно всходившему на поэтический Олимп, он не мог. Картина творческих взаимоотношений двух поэтов приобретает таким образом дополнительное измерение: не только от Державина к Жуковскому, но и наоборот.

На нынешнем этапе эту картину можно очертить так. Жуковский, для которого Державин — один из крупнейших поэтических авторитетов, несомненно ориентирован в своей литературной учебе на его творческие находки. В ранних стихотворениях и подражательных одах Жуковского они отразились непосредственно («Майское утро», «Добродетель», «Мир», «Герой» и др.), а в препарированном виде вошли в арсенал элегии, влившись в ряд других претекстов.

Державин, чье творческое развитие не прекратилось с приходом в литературу новой школы, в некоторых пунктах предвосхитил ее находки: сюда относятся образ лирического героя, элегические и преромантические элементы в топике, жанровые эксперименты. Жуковский, смотревший на эти новые элементы с «новой» позиции, встраивал их в свою систему. Поэтическая система Жуковского становилась для Державина объектом творческой рефлексии, и он «выправлял» в соответствии со своими установками близкие ему черты новой поэтики. Таким образом, они возвращались к нему через творчество Жуковского, но к Жуковскому попадали зачастую из державинских произведений. Так неожиданно замыкался круг литературной преемственности. Именно эта общность некоторых поэтических приемов заставляла двух поэтов внимательно всматриваться в творчество друг друга, вступать в полемику и обыгрывать наиболее «резкие» детали.

Конечно, следует внимательно рассмотреть весь корпус текстов двух поэтов — с точки зрения возможной их взаимной соотнесенности (так, чрезвычайно интересны с этой точки зрения их баллады). В литературоведческую же схему следует, по моему мнению, внести необходимый корректив: Державин вручил лиру Жуковскому, но потом лира вернулась к нему — и звучала уже по-другому.

Примечания

¹ Мы, однако, хотим сделать здесь несколько замечаний. Во-первых, «поэтика прикосиовения» более характерна не для «Сельского кладбища», а для стихотворений Жуковского о «таинственных посетителях». Во-вторых, «звон арфы» в «кладбищенской» элегии вовсе

- отсутствует, скорее можно говорить о присутствии этой темы в «Вечере». И, в-третьих, отмеченная Пумпянским близость «сонорности» шестистопного ямба в «Арфе» к «сонорности» ямба в «Сельском кладбище» также не представляется бесспорной. В звучании Я6 в первой элегии Жуковского слишком много одического, «Арфа» же скорее похожа на «Вечер» (особенно тематический фрагмент «надежда на возвращение в идиллию домашнего/дружеского круга»). Кроме того, начальная строфа «Арфы» предвосхищает прием, характерный для зрелого Жуковского (вроде «Кто ты, призрак, гость прекрасный...»).
- 2 Об ориентации именно на «Вечер» говорит и присутствующее в державинском стихотворении название журнала, который тогда редактировал Жуковский и в котором именно и была напечатана так задевшая маститого поэта элегия — «Вестник Европы»:

Дивлюся в Вестнике, в газетах иль журналах,
Россия храбрости, как всяк из них герой <...>

- 3 Ср. чуть более поздние пометки Жуковского на полях «Идей о мимике» И. Я. Энгеля. Жуковский подчеркнул его слова о синкретическом воздействии мелодекламации: «<...> то, что проиграно в одном отношении, победит в другом; чего не хватает правде, будет возмещено красотой», и приписал рядом: «Все это может относиться к стихам, которые та же музыка» (отмечено В. Э. Вацуро в книге «Лирика пушкинской поры» — Вацуро: 68).

Литература

- Державин* — Державин Г. Р. Сочинения / С объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1868–1878.
- Жуковский* — Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 1: Стихотворения 1797–1814 годов. М., 1999.
- Вацуро* — Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994.
- Западов* — Западов В. А. Гаврила Романович Державин: Биография. М., 1965.
- Жуковский в воспоминаниях* — В. А. Жуковский в воспоминаниях современников / Сост., подг. текста, вступ. статья О. Б. Лебедевой, А. С. Янушкевича. М., 1999.
- Пумпянский* — Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма // Л. В. Пумпянский. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Тынянов* — Тынянов Ю. Н. Пушкин. М., 1988.
- Фрайман* — Фрайман Т. Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 — начало 1820-х годов). Тарту, 2002 (= Dissertationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis. 10).

К формированию концепта национального героя в русской культуре первой трети XIX в.

Любовь Киселева (Тарту)

Продолжая исследовать процесс формирования национальной идеологии в России и роль русской литературы первой трети XIX в. в этом процессе, мы хотели бы затронуть проблему, которая находится на пересечении многих его компонентов, — вопрос о том, кто из персонажей русской истории, когда и почему был предложен на роль русского национального героя.

Начнем с процесса становления самой идеи национального героя.

Нетрудно убедиться в том, что XVIII в. этой проблемы не знает, хотя проблема героя (*ироя*) как таковая оказывается для него весьма актуальной. Панегирическая по преимуществу, русская поэзия XVIII в., казалось бы, заранее определила круг героев, или же тех, кого следовало «петь» в одах на победы — этих «в стихах реляциях» (как выразился «Чужого толка» хитрый лирик). Трудность будто бы заключалась только в том, как именно следует героя воспевать:

... Вот штука, как хвалить
Героя-то придет! Не знаю, с кем сравнить?
С Румянцевым его, иль с Грейгом, иль с Орловым?¹

Между тем за этой кажущейся определенностью выбора героя стоял ясно осознаваемый и поэтами, и аудиторией социально-политический договор, строго регламентировавший попадание того или иного деятеля в число одических персонажей. Казалось бы, ода воспевает «храбрых россов племя», и круг ее героев может стать предельно широким. Так он потенциально и определялся ее создателем Ломоносовым:

Исчислите тьму сильных боев,
Исчислите у нас героев
От земледельца до царя
В суде, в полках, в морях и в селах,
В своих и на чужих пределах
И у святого олтаря².

В реальности воспевали не земледельцев, а царей, и регулировала эти отношения власть и, чаще всего, сам монарх. Известная игра Державина на нарушении названной конвенции только подтверждает правило.

В стихотворении «Мой истукан» (1794) Державин ставит вопрос о возможности для поэта быть включенным в пантеон великих деятелей и созда-

ет, отчасти перефразируя Ломоносова, воображаемую галерею бюстов российских героев:

Священ мне паче зрак героев,
Моих любезных сограждан,
Пред троном, на суде, средь боев
Душой великих Россиян.

.....
В венце оливном и лавровом
Великий Петр, как жив, стоит;
Монархи мудры, милосерды,
За ним отец его и дед;
Отечества подпоры тверды,
Пожарский, Минин, Филарет,
И ты, друг правды, Долгоруков,
Достойны вечной славы звуков³.

Обратим внимание на иерархию: монархи (и на первом месте — Петр), затем — все остальные. Но «остальные» уже появились, и для нас важен акцент, сделанный на деятелях Смутного времени, внесение их в пантеон непосредственно за царями⁴, а также порядок имен в этом списке. Однако, как можно заметить, принцип «воспевания героев» даже в этом новаторском стихотворении меняется лишь отчасти.

Итак, традиционный герой оды — монарх, военачальник, государственный деятель (т.е. «высокий» по общественному статусу человек, принадлежащий к «первым персонам»), и это вполне закономерно. Русский XVIII в. исходит из идеи государства, говоря определеннее — *религии государства*. Поддерживала это положение и эпическая поэма — высший жанр в литературной иерархии. Хотя создатель «Россияды» (1779) и писал в своем предисловии к поэме:

Воспевая разрушение Казанского Царства, имею в виду успокоение, славу и благосостояние всего Российского Государства; знаменитые подвиги не одного Государя, но всего Российского воинства, и возвращенное благоденствие не одной особе, но целому Отечеству: по чему сие творение и названо *Россиядою*.

<...> Прославляю совокупно с Царем верность и любовь к Отечеству служивших ему Князей, его Вельмож и всего Российского воинства⁵, —

доминанты панегирической литературы это не меняло. Однако названная Херасковым идея отечества становится все более и более актуальной, и постепенно она начинает отделяться от идеи государства.

Вполне симптоматично появление в 1789 г. «Беседы о том, что есть сын отечества»⁶ с ее напряженной рефлексией над понятием патриотизма. Автор делает решительный шаг, разводя идеи государства и отечества, в то время как концепты «сын отечества», «патриот», «друг человечества» (можно без напряжения присоединить сюда и фонвизинского «друга честных людей») и «истинный

человек» оказываются для него синонимами («Человек, человек потребен для ношения имени сына Отечества!»⁷).

В «Вестнике Европы» за 1802 г. Карамзин печатает программную статью «О любви к Отечеству и народной гордости», которая в 1812 г., в канун Отечественной войны, становится объектом полемического развития в речи А. С. Шишкова в «Беседе любителей русского слова»⁸. Многие положения этих статей двух антагонистов достаточно близки⁹, и ведущая идея могла бы быть сформулирована словами первой из них: «Патриотизм есть любовь ко благу и славе отечества, и желание способствовать им во всех отношениях»¹⁰. Карамзин прямо объявляет патриотизм политической категорией:

Мы излишно смиренны в мыслях о народном своем достоинстве — а смирение в Политике вредно¹¹.

Заметим, что перенесение акцента с государства на отечество меняло идеологическую перспективу и значительно расширяло границы общественной инициативы (в том числе и возможности «незаказной» литературы) в построении идеологии, и выбор возможных персонажей — сынов отечества. Следующим шагом поэтом оказалось формирование так называемой *религии отечества*, под знаком которой идет идеологическое и — в этой своей части — литературное строительство.

Чуткий Державин еще в 1780-х гг. прямо назвал любовь к отечеству *богиней*. Задумав эпическую поэму «Пожарский», он несколько раз возвращался к этому так и не осуществленному замыслу. Один из вариантов начала поэмы звучал так:

Любовь к отечеству, богиня душ изящных!
Воспой вождя тобой водимых русских сил¹².

Аллегория Любви к отечеству должна была появиться в виде богини и в самой поэме¹³. Подобное олицетворение встречается также у Шишкова:

Что делает любовь к отечеству? С благостию в очах, с прозорливостию в уме, с истиною и правосудием в сердце, печется о благоденствии народном. Она в одной руке держит законы, а другой меч, и говорит народу: сии законы, начертанные мною на основании Божиих заповедей, суть ваша свобода; сей меч, держимый мною на поражение внешних и внутренних врагов, есть ваша безопасность <...>. Она говорит каждому сыну отечества: член великаго тела! Не отрывайся от онаго никогда <...>. Люби Царя и отечество делами твоими, а не словами¹⁴.

С идеей отечества оказывается сопряжена и идея нации.

Патриотическая тема в новой огласовке дает сильный толчок к включению исторического ряда, т.е. сюжетов и героев русской истории, в репертуар актуальных тем для литературы и изобразительного искусства (последнее знаменательно: идеологи всех рангов рано оценили агитационные возможности визуального искусства).

Уже записка «государственника» Ломоносова «Идеи живописных картин из российской истории» (1764)¹⁵ — текст, при всей своей конспективности и служебном характере, необычайно идеологически насыщенный — перечис-

ляет 25 возможных сюжетов, в большинстве которых действующими лицами оказываются великие князья и цари. Конечно, предметы для будущих картин выбирались по поручению Екатерины II. Эти картины предназначались для украшения дворцовых комнат, что не могло не оказать влияния на сделанный отбор. Тем более знаменательно, что здесь среди монархов уже появляются чернец Пересвет, новгородская гражданка Марфа-посадница, а в качестве самостоятельных сюжетов — патриарх Гермоген, Минин и Пожарский. Отметим, что почти одна треть — 7 сюжетов — посвящена Смутному времени; это будет важно для наших дальнейших рассуждений. Ломоносов никак не обосновывает своего отбора и не приводит размышлений о дидактической функции идеи в целом, как кажется, из-за заказного характера текста и за очевидностью идеи для его заказчика.

Через несколько десятилетий такая потребность в рефлексии все же возникает, и Карамзин в статье «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» (1802) последовательно и даже полемически-заостренно доказывает мысль об искусстве как «органе патриотизма», призванном «питать любовь к отечеству и чувство народное». Он конструирует позицию «холодных людей», «которые не верят сильному влиянию *Изыщного* на образование душ и смеют *<...>* над *романическим патриотизмом*»¹⁶, и опровергает подобный взгляд. Карамзин считает, что «мысль задавать художникам предметы из отечественной Истории *<...>* есть лучший способ оживить для нас ея великие характеры»¹⁷.

Интересно наблюдать, как будущий историограф настаивает на том, что для достижения патриотических целей художник может не отличать исторической истины от баснословия, хотя в этой же статье заявляет:

В наше время Историкам уже не позволено быть Романистами и выдумывать древнее происхождение для городов, чтобы возвысить их славу¹⁸.

Другими словами, в науке «басни» отвергаются, а в области «художеств» для возбуждения «народной гордости» (чему и призвано служить искусство идеологическое) «романистом» быть не только позволено, но и необходимо. В переводе на современный язык: по Карамзину, идеологический дискурс питается исторической мифологией и в свою очередь участвует в ее создании¹⁹.

Другой аспект, важный для Карамзина:

Не в одних столицах заключен патриотизм; не одни столицы должны быть сферою благословенных действий художества. Во всех обширных странах Российских надобно питать любовь к отечеству и *чувство народное*. Пусть в залах Петербургской Академии Художеств видим свою Историю в картинах; но в *<...>* Нижнем Новгороде глаза мои ищут статуи Минина, который, положив одну руку на сердце, указывает другою на Московскую дорогу²⁰.

По следам карамзинской статьи появилось два довольно пространных сочинения, открыто эксплуатировавших приведенные выше постулаты. Это «Храм славы российских ироев от времен Гостомысла до царствования Романовых» Павла Львова и «Предметы для художников, избранные из Российской Истории, Славенского Баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе»

Александра Писарева²¹. Отметим, что уже в последнем заглавии история, баснословие и художественные произведения нового времени «источниковедчески» уравниваются. Будущие шишковисты Львов и Писарев обильно цитируют статьи Карамзина из «Вестника Европы»²² и, не смущаясь, продолжают его идеи.

Заметим, что во всех названных сочинениях от Ломоносова до Писарева существенный акцент делается на подвиге Минина, а у Львова четко обосновывается причина интенсивного обращения к Смутному времени и, в частности, к Минину. Найдено то слово, которое станет ключевым в становлении концепта национального героя — «спаситель отечества» («Прейдем все дни плача и стона России, а обратимся к спасителям отечества»²³).

Особое место в процессе оформления интересующего нас понятия национального героя занимает статья Семена Боброва с программным заглавием «Патриоты и Герои, везде, всегда и во всяком» (1806). Бобров подходит к проблеме со стороны социально-политической: нация составляет единое тело²⁴, и о ее характере можно судить, только познакомившись со всеми составляющими ее сословиями.

Представление о нации как о социально-политическом теле является прямым продолжением и развитием понятия о Церкви как Теле Христовом. На близость этих концептов косвенно указал митрополит Платон (Левшин) в своей проповеди в день памяти царевича Димитрия 15 мая 1803 г., произнесенной в Москве, в Архангельском соборе. Рассуждая о празднике как об исконно-русском, «свойственном» российской церкви, великий проповедник восклицает: «Кто же составляет Российскую Церковь? Мы, мы, православные россияне, ежели токмо есмы прямые и здравые члены сего священнаго и таинственнаго тела»²⁵, и далее говорит об уроках Смутного времени, которые должны извлечь для себя «члены» этого «тела» — «россиянин-гражданин» и «россиянин-христианин»: «„Яко граждане“, обязаны мы крепко хранить между собой любовь и согласие, и общую пользу предпочитать собственной; а яко «граждане христиане», обязаны всецело хранить священный залог веры и исполнять заповеди ея»²⁶.

С. С. Бобров вполне разделяет идею о патриотизме как служении общей пользе, но для него особенно существен акцент на всесословности этого чувства: «любовь к отечеству есть самое благородное и великодушное чувство, но <...> оно не относится до одного известного класса людей в государстве <...> Не все ли члены тела участвуют в общей пользе онаго? — Так точно и в политическом теле»²⁷.

Бобров строит всю статью как развернутое доказательство этой мысли:

Мы привыкли <...> удивляться геройским и патриотическим деяниям только в первом классе народа, т.е. в людях благороднаго состояния <...> Для чего же не удивляться тому же самому духу в людях других состояний, в людях не воспитываемых к такой цели, к какой дворяне, не призванных прямо к такому поприщу? (Бобров: 26; 29).

Закономерно, что Бобров обращается к Смутному времени и что его героем становится Минин. Сопоставляя нижегородского мещанина с его современником и сподвижником Пожарским, автор доказывает неоспоримое преимущество заслуг мелкого купца перед князем:

Природа, повинуясь Всевышнему, и не взирая на родословия, воспламеняет кровь к благородным подвигам как в простом поселянине или пастухе, так и первостепенном в царстве. Она бы могла, кажется, с начала вдохнуть патриотическую силу в *Пожарскаго*; однако избранный ею сосуд был *Минин* (*Бобров*: 36).

Минин, по Боброву, не просто собрал средства для ополчения, но и вдохновил на подвиг народ и самого Пожарского, был «первою действующею силою, первою побудительною причиною, и *Гением* хранителем; а *Пожарской* по всему был только орудием сего *Гения*, был только страждущею силою». Бобров называет Минина «русским Сципионом»²⁸ и ставит его выше античного героя:

Сципион был благовоспитанный Патриций — из древняго поколения; а наш *Минин*, так сказать, *Руской Плебей* (*Бобров*: 38).

Интенсивность обращения к Смутному времени в литературе и публицистике конца XVIII — начала XIX в. поразительна. А. Л. Зорин уже обратил внимание на многочисленные обращения к подвигу Минина и Пожарского в 1800-е — начале 1810-х гг. Исследователь связал это с актуализацией польской темы после второго и третьего разделов Польши и с взаимозаменяемостью антипольской и антифранцузской тем в условиях наполеоновских войн²⁹. Нам такое объяснение не представляется достаточным. Собственный анализ Зорина косвенно свидетельствует о том, что центр героической оперы Державина «Пожарский, или Освобождение Москвы», трагедии Крюковского «Пожарский», драмы С. Глинки «Минин» и др. аналогичных текстов — не образ врага, а образы «спасителей отечества». Это же подтверждает и названная статья С. Боброва. Существенным при этом оказывается вопрос, кто из членов ведущей пары воспринимается как основной герой — Минин или Пожарский.

Наш анализ показал, что в литературе 1800-х гг. главным героем считается князь: даже в драме С. Глинки «Минин» одноименный герой занимает подчиненное положение по отношению к Пожарскому.

В 1806 г. Державин окончил «героическое представление в 4 действиях, с хорами и речетативами» «Пожарский, или Освобождение Москвы», посвященное любимому герою, о котором еще в начале творческого пути собирался писать эпопею. Опера, опубликованная в 1808 г., во многом развивала старый замысел, а также концепцию образа, выраженную в оде «На коварство»³⁰. Пожарский изображен в стихотворении как образец «росса» и сына отечества:

Изсяк к отечеству в любви,
Доволен без наград собой.
Царя творец и раб послушный,
Не ты ль, герой великодушный,
Пожарский, муж великий мой?

Ты спас от расхищенья царство,
Ты власть монаршу утвердил,
Ты сверг любоначалств коварство,

Ты честь свою в себе сокрыл;
 Ни колесниц ты, ни трофеев,
 Ни громких хвал, ни мавзолеев
 Во мзду не получил заслуг;
 Одна лишь персть твоя осталась:
 В ней искра славы сохранилась,
 Которая возгла мой дух³¹.

В опере Пожарский также сделан гуманным, великодушным, добродетельным, однако характерно, что чуть ли не главная его заслуга, с точки зрения Державина, — отказ от власти: «не принял короны, от народа ему поднесенной <...>, а возложил ее на наследника по крови царской, учредя монархическое правление», — как сказано в предисловии «К читателю»³². Минину поэт также склонен отдать должное:

Когда Минин из пламенной ревности к своему отечеству, для избавления его от ига иноплеменных, принес на жертву все свое имущество, подвиг примером своим к тому же народ, присоветовав ему и в вожди себе избрать Пожарского: то как его иначе представить, как не горячаго, твердаго духа человеком, достойным во все времена почтения и удивления?³³

Однако Минин в пьесе — это достойный фон, позволяющий оттенить достоинство главного героя, о чем красноречиво свидетельствует следующая сцена:

Пожарский
 Но в Русских есть еще душ неких превосходство,
 Которых к истине животворит любовь.

(В сторону.)

Хотя, к несчастию, они и редки стали.

Палицын

В тебе подпору, князь, одним Россия зрит.

Минин

Надежда ты!

Пожарский

Хвалы излишняя обидны.

Чту сделать я могу? — Один скуделен щит.

Но властью ваша коль любовь меня почтила,

И продолжите вы ее: готов, друзья,

При ваших знаменах стоять, поколь есть сила.

Минин

Пролью в виду твоём мою всю кровь и я³⁴.

Финальный хор, венчающий героическую оперу Державина, искусно соединяет в себе здравицу «духу Росса» и его воплощению — князю Пожарскому, поскольку именно он «скиптр возвратил царям своим»³⁵.

22 мая 1807 г., еще до выхода в свет оперы Державина, состоялась премьера одной из самых успешных пьес русского театра 1800-х гг. — трагедии М. В. Крюковского «Пожарский». Создана она была в подражание Озерову,

по стопам «Димитрия Донского», а также «Освобожденной Москве» М. М. Хераскова (1798), но это не помешало трагедии Крюковского продержаться в репертуаре до 1830-х гг.³⁶ Крюковский, как и Державин, а вслед за ними — через четверть века Кукольник — ведет действие к избранию на царство Михаила Романова. Инициатором этого счастливого выбора является, конечно же, Пожарский, а Минин и другие герои его только поддерживают.

Минин у Крюковского, как и у Державина, также «не обижен». Пожарский говорит о нем:

Похвальней в низости величием блистать,
 Чем высша сана блеск ничтожеством помрачать.
 Любовь к отечеству последнего в народе
 Возводит в сан вельмож знатнейших по породе.
 Не предки, Минин сам почтенный род начнет...
Обращаясь к Минину.
 Се он! се верный сын отечества идет³⁷.

Однако и ответ Минина весьма характерен:

Я мужа славного почтеньем успокоен.
 Потомства позднего вниманья ты достоин.
 Не ты ль в высокий сан вельможи облечен,
 И родом, почестью, заслугой отличен,
 С ничтожным мной в совет войти не погнушался,
 Когда совет сей благ для общества казался?
 Не именем ли я Пожарского живил
 Усердье, что народ к словам моим явил?
 Кто собрал воинство? Под чьими знаменами
 Толпились ратники безстрашными рядами?
 В походе твердости всех боле кто имел?
 Кто, ранами покрыт, ненастье бурь терпел
 И дня палящий зной? С утра до поздней ночи
 Чей был на страже слух, чьи не смыкались очи?³⁸

При всей кажущейся близости многих реплик, связанных с Мининым, к идеям, высказанным в статье С. С. Боброва, установка в названных пьесах совершенно иная.

Бесспорное «лидерство» в иерархии исторических персонажей, заданной драматургией 1800-х гг., поддерживает и эпопея С. А. Ширинского-Шихматова, скромно обозначенная как «лирическая поэма в трех песнях», «Пожарский, Минин, Гермоген, или Спасенная Россия» (1807). Уже заглавие не оставляет сомнения в том, кто в ней наиболее прославлен, хотя поэт постоянно подчеркивает, что стремится достойно воспеть подвиги всех сынов отечества и спасителей России. Так, говоря о Минине, он пишет не только о его материальных жертвах, но и о военных подвигах:

Но кто еще с страны другой
 Разит, мятет полки строптивых?

Се Минин, трепет нечестивым,
Се ты, России сын драгой!³⁹

И все же — «Пожарский первый из достойных!»⁴⁰, и венец его славы для Шихматова — также отказ от царского венца:

Велик, велик ты незабвенно
Кровавых множеством побед!
Но сей победою бескровной
Ты всех героев победил;
Смирясь пред властитою верховной,
Превыше оной воспарил,
Проникнул славой в сонмы звездны.

.....
Гремите россу плеск безлестный,
Ему совместника в вас <народов мира> нет:
Един Пожарский во вселенной!⁴¹

Обратим внимание на то, что перечисленные литературные и театральные события происходят на фоне проектов по увековечению памяти наших героев в изобразительном искусстве (что, напомним, планировалось уже Ломоносовым и Карамзиным). 2.03.1807 г. Академия Художеств объявила конкурс в рисовальном классе на следующий сюжет: «Достохвальный подвиг Пожарского, когда он, встав с одра болезни, спешит с пришедшими к нему Московскими гражданами подать помощь столичному граду, угрожаемому неприятелем»⁴². Конкурс был объявлен по инициативе и на средства гр. С. О. Северина-Потоцкого. Однако если мы обратимся к письму самого графа к президенту Академии Художеств, то увидим, что он предложил несколько иной сюжет: «Царь Алексей Михайлович сооружает гробницу Минину»⁴³. Трансформация, как мы видим, знаменательная.

Примерно в это же время зарождается и другой проект, постепенно приобретший грандиозные масштабы — будущий памятник Минину и Пожарскому на Красной площади. Работу над первоначальной моделью И. П. Мартос начал еще в 1804 г.⁴⁴ Для нас интересно, что в своей программе, составленной перед началом работы, скульптор делает основной упор на роли Минина: «Минин возымел великое намерение спасти Отечество на самом краю гибели <...> во главе этого бесстрашного воинства Минин поставил Пожарского»⁴⁵.

Между тем первоначальное название памятника, которое стало достоянием обществу (гравюра была опубликована в «Журнале изящных искусств» в 1807 г.), звучало следующим образом: «Князь Д. М. Пожарский и Косьма Минин, стремящиеся на избавление Москвы»⁴⁶. Лишь в варианте 1809 г. четко прослеживается идея, воплощенная позже в памятном всем монументе и в надписи: «Гражданину Минину и Князю Пожарскому благодарная Россия»⁴⁷.

История становления замысла Мартоса показывает, что порядок имен в этой формуле отнюдь не нейтрален, он требовал от скульптора (как, впро-

чем, и от его заказчиков) серьезного идеологического и творческого решения. За ним, как мы хотели бы подчеркнуть, просматривается целая концепция национальной истории, далеко не всем тогда очевидная и не всеми принятая.

Возвращаясь к драматургии, подчеркнем, что трактовка образов интересующих нас исторических персонажей оказалась исключительно устойчивой, начиная от пьес конца 1800-х гг. и вплоть до «Руки Всевышнего» Кукольника. Пожарский не только оказывается центром всех действий, но сам Минин охотно уступает ему первенство. Ср. ответную реплику Минина на вопрос Палицына в драме Глинки: «Но вождь наш — ты?» — «Я? — нет! Пожарский, храбрый князь»⁴⁸; и через 20 лет у Кукольника «Я? — Темный мещанин, / Посол большой Нижегородской рати! / Смирись, Казак! — Пожарский избран Русью»⁴⁹.

В последующие десятилетия эпоха Смуты продолжала оставаться в центре внимания писателей и идеологов⁵⁰. После 1812 г. этот интерес поддерживается исторической рифмой «1612—1812». Недаром Н. А. Полевой прямо указал на совпадение сроков битвы за Москву в XVII и в XIX в.⁵¹, но еще ранее открытие памятника Минину и Пожарскому на Красной площади одновременно с закладкой храма Христа Спасителя на Воробьевых горах как памятника победы над Наполеоном закрепляло эту параллель в общественном сознании.

Постепенно в пантеон героев — спасителей отечества все активнее включается еще одна фигура эпохи 1612 г. — Иван Сусанин⁵². Катализатором явилась одноименная дума Рыльева (1822), выдвинувшая на передний план простонародного героя и подчеркнувшая в подвиге костромского крестьянина, наряду с патриотической, также и религиозную идею жертвенной гибели за отечество:

Скажи, что Сусанин спасает царя,
Любовью к отчизне и вере горя.

.....

Кто русский по сердцу, тот бодро и смело,
И радостно гибнет за правое дело!
Ни казни, ни смерти и я не боюсь:
Не дрогнув, умру за царя и за Русь!⁵³

В то же время происходит интенсивная рефлексия над самим концептом национального героя, и основополагающим текстом становится «Орлеанская дева» Шиллера в переводе В. А. Жуковского (1824). Нам уже случилось указывать, что национальный герой, в понимании Жуковского, — это не просто лучший представитель народа, а богоизбранный сосуд, предназначенный свыше раскрыть миссию нации, определенную ей Творцом. Именно простонародный герой — «небесное дитя святой / Природы» наиболее способен стать орудием Промысла⁵⁴.

На этом фоне следует рассматривать драму Н. В. Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла» (премьера — 15.01.1834) как событие в идеологическом строительстве 1830-х гг., санкционированное верховной властью, но вызвавшее далеко не однозначную реакцию в литературных кру-

гах⁵⁵. Как нам представляется, именно трактовка Кукольников иден национального героя и принижение образа и роли Минина в событиях Смутного времени в наибольшей степени спровоцировали гнев Полевого в его рецензии на «Руку Всевышнего»⁵⁶.

За полгода до премьеры драмы в июле 1833 г. сам Н. А. Полевой выступил в Москве с публичной речью «Козьма Минич Сухорукой, избранный от всея земли русския человек», которая была тогда же опубликована. Итак, тексты Кукольника и Полевого создавались независимо друг от друга практически в одно время, но их концепции принципиально различны.

Как показывает заглавие речи, Полевой продолжает развивать ту линию, которая была когда-то намечена С. С. Бобровым⁵⁷. Минин для обоих — главный герой и главный спаситель отечества. Для доказательства своей мысли оба автора прибегают к полемическому противопоставлению Минина и Пожарского, что прямо не вытекает из тех источников, на которые они опирались в своих построениях, а явилось откликом на современную им культурную ситуацию.

Хотя в 1830-е гг. активно публиковались новые материалы и исследования по Смутному времени⁵⁸, наиболее популярным источником сведений о Смуте, как и во времена Боброва, оставалось «Дополнение к деяниям Петра Великого»⁵⁹. И. И. Голиков в свою очередь опирался (часто — просто перифразируя текст) на так называемую «Летопись о мятежах», на сказание Авраамия Палицына, на «Ядро Российской истории»⁶⁰, а также на документы, опубликованные в «Древней Российской Вивлиофике»⁶¹.

Количественно эпизоды, связанные с деятельностью Пожарского, у Голикова доминируют, однако это обусловлено принятым им хронологическим принципом описания. Как только, по выражению автора, «на позорище является Косьма Минин», ситуация меняется и инициатива передается ему:

уже казалось всем верным сынам отечества погибель ея <России> неизбежима; уже все столпы онаго Бояре ничего к спасению ея предприть не дерзали, не находя никаких к тому средств. В сие-то ужасное время предпримлет один человек великое намерение, противустать всем силам врагов России, и не допустить низринуться ей в бездну погибели. Ктож был человек сей? Не подумает ли каждый, что ему должно быть какому нибудь из первейших родов Российских, какому нибудь Российскому Вазе, собирающему тайно силы, с которыми-бы выступить нечаянно против сильных неприятелей? Но совсем противное сему открывается: сей человек никто иной, как купец Нижегородский, купец незнатный и промысел свой имевший от мяснаго торгу, именем Косьма Минин, а прозванием Сухорукий. Намерение дерзновенное и по видимому безумное, но сила Божия (по словам Апостола) является в немощи <...> Сей ничего почти не значащий, но безпредельною любовию к отечеству пламянеющий человек, имел от природы разум твердый и тонкий; он, непрестанно размышляя о несчастиях отечества своего, заключил, что к спасению его потребен один только человек, но такой, к которому-бы народ имел доверенность, который-бы известен был по опытам, что он храбр, честен, и пользу отечества предпочитающий всему на свете (Голиков: 443—444).

По Голикову, Минин сам избрал Пожарского к себе в сотрудники и в исполнители своего плана, и Пожарский с этим согласился:

Князь сей, выслушав его, нашел в нем человека коликко усерднаго к отечеству, толико и умнаго; одобрил план его и вступил в оный с радостью (Голиков: 444).

Однако далее действия Минина и Пожарского описываются у Голикова как основанные на полной взаимной поддержке и сотрудничестве:

Между тем Князь сей и Минин собрали из Нижегородцов из посадских людей <...>. Князь принимал всех приходящих под его знамена с привлекательною приятностию и ласковостию; но к особенной чести сего великаго человека сказать должно, что какия он ни делал учреждения и распорядки, то все делал и предпринимал с совету Косьмы Минина, почитая в нем виновника всему предприятую (Голиков: 447—448; ср. также далее: «Князь, подумав с Косьюмою...»; «Князь и Косьма»; «они» — Голиков: 453, 455, 465, 474, 475 и др.).

Конечно, Голиков не упускает возможности и далее подчеркнуть заслуги Минина (ср.: «но честь окончания решительных битвы сея <24 августа 1612> Летописи наши приписывают Косьюме Минину» — Голиков: 474). Особое внимание автора к Минину проявляется и в финальном аккорде, когда после достижения победы речь идет о вознаграждении заслуг:

обратились всех мысли и очи на виновников радости их, Князя Дмитрия Михайловича Пожарскаго и Косьюму Минича. Они, признавая их за орудие милости Божией к ним, изливали, так сказать, пред ними сердца свои, живейшею благодарностию преисполненные, называли их своими избавителями и спасителями (Голиков: 485).

И в этот момент оказывается, что воздаяние современников все же распределяется по социальному принципу, и купец Голиков не счел нужным этого скрывать. Тем не менее автор прибег к специальному риторическому рассуждению, которое призвано было хотя бы гипотетически восстановить нарушенную гармонию. Пожарский получает боярский титул и вотчины,

что касается до Косьюмы Минича, — признает Голиков, — то не видно, чтоб ему при сем случае какое новое дано титло. Ибо в граммате о избрании Царя Михаила Федоровича именован он тем только званием, какое он до того еще имел, то есть выборным человеком от вся земли; но какое-же титло может бытъ блистательнее сего? не превышает-ли он всех титл, какими только ни были награждаемы когда либо заслуги великих людей? Однакож надобно мнить, что толика к заслугам его признательность от вся земли не могла оставить его без награждения; в противном случае не почел-бы себя награжденным и сам Князь Пожарский, ежелиб видел оставлена без награждения того, кто был виновник толь счастливо произведеннаго им плана избавления отечества, и который разделял с ним все труды и славу его. Впрочем сей великий человек почитал уже себя и без того весьма награжденным тем удовольствием, которое чувствовал он, зря возлюбленное отечество свое паки возстановленным, в коем толь великое имел он участие (Голиков: 486).

Таким образом, Голиков дает своим читателям материал для превознесения заслуг Минина, но старается всячески избежать противопоставления двух интересующих нас героев (в чью бы пользу оно ни происходило). И здесь он продолжает линию, намеченную митрополитом Платоном (Левшинным), проповедь которого цитирует без указания источника. Это «Слово на день Казанския иконы Пресвятыя Богородицы», сказанное Платоном 22 октября 1775 г. в Москве, в Казанском соборе. Перед нами знаменательный пример идеологического строительства, основанного на концепции государства и нации как единого тела. Проповедь посвящена урокам Смутного времени. По Платону, первый заключается в необходимости «общее добро почитать паче собственного своего. <...> Ибо когда все тело в изнеможении, — может ли тогда один член того тела быть здоров и цел»⁶².

Второй, собственно, лишь развивает идею, заложенную в первом:

Вышепомянутая же история открыла нам, что к возвращению общего покоя <...> послужили некоторые из купечества, дворянства и духовенства⁶³; и когда сии три состояния были в согласии и соединении, тогда все их предприятия увенчаны были благополучным успехом. Сие должно для нас служить величайшим и сильнейшим примером, чтобы всем родам государственным быть всегда в согласии и соединении. <...> Ибо если в едином отечестве один чин пренебрегает, презирает, притесняет другого, <...> от того столь же мало добра можно надеяться, как если бы в едином теле один член вооружался против другого⁶⁴.

Как уже очевидно из нашего предшествующего изложения, завет «Российского Златоуста» не нашел полной поддержки у его паствы. Дальнейшая логика развития сюжета о Минине и Пожарском в русской литературе и публицистике конца XVIII — первой трети XIX в. явилась продуктом нового витка идеологического строительства, а в каждом конкретном случае — результатом авторского выбора.

Вернемся теперь к Н. А. Полевому и к ситуации начала 1830-х гг. Рассказ о подвиге Минина в речи Полевого вставлен в обширный исторический контекст⁶⁵. В первую очередь это описание ужасов Смутного времени, позволяющее автору еще ярче представить заслуги своего героя. Однако чисто риторическим приемом дело не ограничивается. Попутно Полевой кратко излагает свою концепцию становления Российской государственности и причин Смуты. Характерным образом он начинает с эпохи Ивана III, весьма актуальной для 1830-х гг., но делает акцент не на формировании русского самодержавия, а на обретении страной государственной независимости. Другой важный для Полевого момент — это соперничество двух народов и государств — русского и польского — тот «спор славян между собою»⁶⁶, который он считает движущей силой всей допетровской истории:

С самого начала самобытности Российскаго Государства, половины XV столетия, началась борьба двух народов, от одного рода происшедших, но различными языком, нравами, верою, правлением (П: 6).

В период же Смуты, по словам Полевого, «тяжко решался для России и Польши» «обширный, государственный вопрос»: «С ним соединены были:

сохранение Русской национальности, возвеличение или унижение одного из двух непримиримых соперников, политическое бытие России и неприкосновенность Православной Русской церкви (П: 8)».

Важно также и то, что причины этой государственной и национальной вражды (ср.: «вражда была вековая и народная, а вражда народная всегда бывает неистребима и страшна» — П: 8) Полевой видит в стремлении обоих государств и народов к европеизации: «Поляки и русские мешали друг другу вдвинуться в Европу (П: 6)».

Вместе с тем Полевой не увлекается антипольским пафосом, а напротив, показывает Польшу значительным и достойным соперником России. Проследим, как он характеризует польских военачальников: Жолкевский — «человек ума необыкновенного, мужества испытанного», «политик глубокомысленный» (П: 8); «храбрый Войцех Залесский» (П: 21); «Гетман Хоткевич, воин опытный и мужественный» (П: 10), «Хоткевич непрерывно выигрывал храбростью и устройством» (П: 23), «Хоткевич, не щадя себя, удерживал поле, одушевлял <поляков> своим примером» (П: 25). Напротив, многие русские деятели характеризуются Полевым весьма нелюбезно. Примеры здесь многочисленны. Приведем суммарную характеристику ситуации с русской стороны:

не было и мужей государственных <...>; другие предали Сигизмунду; третьи опозорили себя изменою; некоторые хотели власти только для себя, и думали только о собственной корысти, не об отчизне (П: 9).

В первую очередь Полевой подразумевает Трубецкого, Заруцкого, но далее он говорит и о Пожарском — будущем герое — как о нерешительном и поначалу нестойком человеке.

Состояние России в эпоху Смуты оратор описывает весьма близко к тому, как характеризовалось в «Орлеанской деве» Шиллера, переведенной Жуковским, положение Франции в XV в. до появления на исторической сцене Иоанны (Жанны д'Арк). Коротко оно выражено Полевым в формуле:

Народ не знал, кому повиноваться. <...> Не было ни войска, ни денег, и кто же мог стать против сей казни Божией, устоять среди сих бедствий и врагов? (П: 10).

Именно в таком контексте появляется тема спасителя отечества, которая у Полевого связывается с идеей вмешательства Божественного Промысла. Тема вводится деликатно и риторически продуманно. Полевой прекрасно осознает ее потенциал и, одновременно, таящийся в ней опасности. С одной стороны, употребление одного из имен Божиих в применении к человеку, пусть и в метафорическом значении, требовало большой осторожности, т.к. могло привести к кощунству. С другой стороны, сама логика такого словоупотребления с неизбежностью влекла за собой мотивы чуда и мистической избранности героя⁶⁷.

Полевой начинает тему с риторического вопроса: «Где же спаситель твой, земля Русская?» (П: 11). И сразу же вводит мотив ожидания чуда, поскольку утверждает, что земные средства к спасению отечества исчерпаны: человеческие усилия, даже при наличии доброй воли, не дают результата. Опи-

сывая защитников Москвы до прихода ополчения Минина и Пожарского, Полевой прибегает к оксюмору, можно полагать — невольному, но тем более характерному: «никем не руководствуемая, собрались безобразные толпы защитников» (П: 10. Курсив мой. — Л. К.).

Появление Минина на исторической арене рассматривается как чудо. Обратим внимание на различия в акцентах между следующим ниже рассуждением Полевого и цитировавшимися ранее высказываниями Голикова и митрополита Платона, которые также склонны были подчеркивать провиденциальный характер деятельности Минина:

От чего и как, в душе незнатного, безысильного, безвестного человека вспыхивает пламень, оживляющий души, скрепляющий воли, умиряющий умы? Как западает в душу такого человека высокая, божественная сила, когда ни прежде, ни после душа его не светилась и не светится огнем сей непреборимой силы? Неразрешимая тайна Провидения! (П: 13).

С точки зрения Полевого, то обстоятельство, что Минин является орудием Промысла, не умаляет его собственных заслуг. Напротив, чтобы стать «избранным сосудом», необходимы определенные личные качества, в первую очередь — смирение и твердость. Здесь важно сопоставление с личностью Пожарского и ответ на вопрос, почему именно Минин, а не Пожарский становится подлинным спасителем отечества. Минин, — подчеркивает автор, — «сделался душою начала общего дела, не смотря на свою незнатность, свое небогатство» (П: 14). Однако дело не ограничивается простой констатацией этого факта. Можно сказать, что опыт чтения «Орлеанской девы» не прошел для Полевого даром. У него, как и у Шиллера-Жуковского, именно простой человек оказывается более подходящим орудием Промысла, более чистым «сосудом», чем его родовитые соплеменники.

Козьма Минич был торговец в Нижнем-Новгороде — он был мясник, человек преклонных лет, отец взрослого сына <...> Он не был ни богат, ни знатен. И этот человек сделал то, чего не сделали ни святители, ни сановники, ни Цари, ни воины; захотел разрушить то, что уже десять лет устроивали политика Папы и Иезуитов, сила Польши, измена, хищение — возстановить Русское царство, вырвать Москву из рук врагов, избрать Царя Отечеству, и тяжкий жребий России перебросить на голову Польши! (П: 13).

Полевой называет Минина «великий гражданин Русский» (П: 28), что вновь становится оценочной характеристикой, как и в случае с надписью на московском памятнике Минину и Пожарскому⁶⁸.

Напротив, Пожарский для Полевого — всего лишь функциональный герой: «предводитель верных Русских дружин» (П: 17). Стремясь соблюсти видимость объективности, автор старается не умалять его заслуг, но все же явно ищет способов его дискредитации. Так, Полевой специально подчеркивает, что в трудную минуту под Москвой «Пожарский совершенно упал духом. Не скроем слабости великаго человека: он хотел забыть самого себя, препятствия, труды, и предался слабости, свойственной жителям Севера... (П: 18)».

Намек на слабость духа и на пьянство явно имеет здесь другую функцию, чем слабость к прекрасному полу, которой наделяет Пожарского в своей опере Державин. Там, согласно авторскому объяснению, это было призвано предотвратить излишнюю идеализацию и сделать образ более убедительным⁶⁹; для Полевого, напротив, это дополнительное средство для выдвигания Минина как идеального героя и бесспорного лидера исторического процесса.

Если предшественники Полевого особенно прославляли Пожарского за то, что тот не возложил на свою голову царского венца, то Полевой подчеркивает скромное поведение Минина, который удалился от царского двора и умер в Нижнем Новгороде, не вмешиваясь в дальнейший ход событий.

Продолжая развивать свою концепцию в рецензии на драму Кукольника, Полевой, можно сказать, ставит точку в деле становления концепта национального героя. Он находит ту параллель, которая сразу же проясняет это понятие и окончательно определяет вектор его дальнейшего развития. «Один умный иностранец, — пишет Полевой, — разговаривая о русской истории, сказал: „У вас была своя Орлеанская Дева: это ваш Минин“» и далее: «дух Божий вдохновляет мещанина Минина, как некогда вдохновил крестьянку Иоанну д'Арк» (МТ: 499).

Таким образом, национальный герой — это спаситель отечества, находящегося накануне гибели, и монарха как символа и отца нации. Таким героем может стать лишь «простой человек», чья принадлежность к родным «корням», не испорченным цивилизацией и «иноземным» влиянием, бесспорна. Такова крестьянка из французской провинции пастушка Жанна д'Арк, таков нижегородский мещанин Минин, таков костромской крестьянин Иван Сусанин, который был окончательно «утвержден» на эту роль после создания оперы Глинки «Жизнь за царя».

Поэтому закономерно возмущение Полевого, упрекавшего Кукольника за то, что в его драме «Пожарский представляется притом главным орудием всех действий» (МТ: 503). Для Полевого орудием Промысла может быть только Минин, и поэтому он так решительно не согласился с рецензентом из «Сына Отечества...», назвавшего «Руку Всевышнего...» «истинно народной» драмой⁷⁰ (или — в переводе на современный язык — «национальной драмой»). Полевой был убежден, что для «народной драмы» нужен и подлинно народный герой, и хотел видеть в «Руке Всевышнего...» «драму Минина» (как он несколько раз, оговариваясь, называет пьесу Кукольника).

Думается, сам Полевой, занятый развитием своей основной идеи, не заметил того, что невольно «поймал» Кукольника, указав на один из скрытых источников «Руки Всевышнего» — «Орлеанскую деву» Шиллера в переводе Жуковского⁷¹. Не углубляясь в этот сюжет, укажем только, что отчетливо ощущаемая вторичность Кукольника связана не с одними перепевами из трагедии Крюковского «Пожарский» и других пьес 1800-х гг. об эпохе Смуты — на что прямо указал Полевой⁷², но главное с тем, что на них накладывается риторика национальной исторической трагедии, почерпнутая из Жуковского⁷³. Конечно, драма Кукольника — это вульгаризация принципов национально-

исторической и религиозной трагедии, привнесенных переводом «Орлеанской девы» Шиллера на русскую почву.

Недаром Полевой с раздражением указывал на то, что «отступления от Истории в Дrame Г-на К. <укольника> безмерны и несообразны ни с чем <...> Тут ни сколько и ничего нет Исторического — ни в событиях, ни в характерах (МТ: 503)», но особенно возмутило критика демагогическое соединение театральных эффектов⁷⁴ с национальной идеей. В последнем обстоятельстве Полевой видел и причину энтузиазма публики на премьере «Руки Всевышнего»:

Каждое слово, близкое Русской душе, каждая картина, хоть не много напоминающая родное, могут возбуждать громкие плески (МТ: 504)⁷⁵.

В самом деле, если драма Кукольника чем-то существенным и отличается от сочинений его предшественников на сходную тему, то это безмерной эксплуатацией национально-религиозной идеи. Мысль о том, что Русь в эпоху Смуты была избавлена от гибели Божьим заступлением, так или иначе присутствовала во всех интересовавших нас произведениях. У Кукольника же не только концентрация выражений «Святая Русь», «Святая Церковь», «Русский Бог», «Русский человек», «Русская столица», «Русское Царство» и т.п. превосходит всякую меру, но и мотивы чуда, богоизбранности героев, спасительного вмешательства Божественного Промысла в ход истории встречаются слишком часто, чтобы восприниматься в изначальном глубоком смысле.

Каждая тема получает у Кукольника предельное, логически не мотивированное риторическое развитие и оттого способна произвести противоположный ожидаемому эффект. Приведем лишь один пример, касающийся развития темы жертвы за отечество. Умиравший Пожарский завещает пришедшим к нему нижегородцам свое имущество, но далее следует отнюдь не «функциональное» расширение темы:

Вам завещаю все: жену и сына...
И, — Русь огню отмщенья предавая, —
Сожгите их! — Да изверг иноземец
Не поругается моей супруге
И сироту Князей в полон не возьмет! (К: 24).

Ему вторит Минин, молитва которого о выздоровлении князя строится как заклинание с постоянным усилением, совершенно выводящим текст за рамки молитвенного обращения к Творцу, принятого в православной традиции:

Всех порази смертельною косою,
Но дай ему все наши жизни вместе! <...>
Осыпь меня болезнями, страданьем;
Пусть дочь моя умрет в недуге тяжком;
Пусть сын неблагодарность мне окажет;
Пусть муки все от ада и земли
На дом мой, на меня спадут <...>

Терзай меня на раскаленных углях; <...>
 Карай меня небесными стрелами (К: 25–26).

Концепция, как и поэтика «Руки Всевышнего...» явно оказались не на уровне тех ожиданий, которые связывал с пьесой автор и независимый рецензент Н. А. Полевой, до того причислявший себя к почитателям Кукольника. Между тем Кукольник, при всей конъюнктурности, явно стремился сказать новое слово в русской драматургии. Избранное им заглавие фактически вводило пьесу в ранг мистерий, столь популярных в романтической традиции. Недаром устами Минина действие в «Руке Всевышнего» определено как «ряд чудес», венчает который чудо избрания на царство Михаила Романова. Конечно, Всевышний ни при каких обстоятельствах не мог выступить в роли героя пьесы (отсюда и характерный сдвиг в заглавии — *Рука* Всевышнего), хотя попытки косвенно «настаивать» на таком беспрецедентном решении были предприняты:

Заруцкий
 А кто у них Начальник?
Казак
 Я спрашивал, и мне сказали: — Бог (К: 36)⁷⁶.

Сам Кукольник определил жанр пьесы как драму, однако в сочетании с заглавием «Рука Всевышнего отечество спасла» это жанровое определение следует уточнить: перед нами национально-религиозная драма. В этой связи выбор столь разработанного в русском театре сюжета кажется во всех отношениях не случайным. Во-первых, эпоха Смуты к 1830-м гг. уже устойчиво воспринималась, по определению Зорина, как «ключевое событие народной истории»⁷⁷. Во-вторых, включение произведения в уже сложившуюся текстовую парадигму создавало условия для подчеркивания новизны творческого решения. Однако новаторства не получилось.

Как было отмечено выше, национальная драма требовала народного героя, а это условие в «Руке Всевышнего...» не было соблюдено. Кукольник отошел от той линии, которая уже была прочерчена усилиями Боброва, Мартоса, Рылеева, Жуковского, Полевого и др. и которой вскоре предстояло окончательно утвердиться в опере «Жизнь за царя»⁷⁸. По сути, в его пьесе дано старое решение проблемы национального героя — им вновь оказывается Пожарский. Именно он является у Кукольника главным спасителем отечества:

Князь Димитрий
 Михайлович Пожарский, Царский Стольник;
 А с ним вся Русь от Волги до Днепра,
 От мразнаго Архангельска до Крыма;
 С ним усыпленные молитвой раны,
 С ним наконец благословенье Неба <...>.
 Вся Русь горит его руки коснуться,
 Вся Русь к нему имущество несет (К: 41–42; 43).

Пожарский трактуется как Божий избранник, орудие Промысла, подобный Орлеанской девице. Он говорит о себе:

Так! Я — ничто! Я только меч Твой, Боже.
 Но быть мечем небесного всесияла
 Превыше всех честей и славы мира (К: 62),

а Марина Мнишек, обращаясь к нему, подтверждает: «Ты Божий меч, ты Божия гроза!» (К: 74).

Однако такое решение уже перестало удовлетворять духу времени. Через два года после премьеры пьесы Кукольника его друг М. И. Глинка в опере «Жизнь за царя» закрепил иной выбор.

Роль Жуковского в деле становления концепта национального героя на русской почве весьма значительна. Его перевод «Орлеанской девы», начатый в эпоху 1812 г. и завершённый на пике развития декабристской поэзии, явился важным импульсом в этом процессе — но импульсом «скрытым», как часто бывало с Жуковским (яркий пример — его «келейное» участие в создании первой национальной оперы «Жизнь за царя»). Переход от переводной с немецкого пьесы, где французская крестьянка XV в. спасала свое отечество, к окончательному осознанию того, что в России есть собственная эпоха рождения национальных героев — эпоха 1612 г. (однозначно рифмованная с недавней героической современностью 1812 г.) и, следовательно, собственные Иоанны д'Арк (Минин, Сусанин), был исполнен колебаний и борьбы и занял в русской культуре двенадцать лет.

Примечания

- 1 Дмитриев И. И. Чужой толк // Карамзин Н., Дмитриев И. Избранные стихотворения. Л., 1953. С. 280.
- 2 Ломоносов М. В. Ода торжественная Екатерине Алексеевне на ея восшествие на престол июня 28 дня 1762 года // Ломоносов М. В. Сочинения. М., 1957. С. 90—91.
- 3 Державин Г. Р. Сочинения / С объясн. примеч. Я. Грота. СПб., 1868. Т. 1. С. 423—424. Типология героев у Державина, как и вообще в русской поэзии XVIII в., несомненно, нуждалась бы в специальном исследовании.
- 4 Ср. более позднее высказывание о Минине и Пожарском: «Сим безсмертным мужам подобает быть купно с скиптродержцами, зане доблестью и подвигами своими они достоестнее многих из них» (Львов П. Храм славы российских ирөөв от времен Гюстомысла до царствования Романовых. СПб., 1803. С. 70).
- 5 Херасков М. М. Историческое предисловие // Эпические творения М. М. Хераскова. М., 1820. Ч. 1. С. XXI. Надо иметь в виду, что многие из сюжетов, избранных Херасковым для своих сочинений, потом активно разрабатывались писателями следующих поколений. Так, знаменательно его внимание к эпохе Ивана III (см.: «Царь, или спасенный Новгород, стихотворная повесть в 7 песнях») и к Смутному времени (трагедия «Освобожденная Москва»).
- 6 В течение долгого времени это сочинение приписывалось А. Н. Радищеву. В последние годы его авторство было оспорено (см.: Западов В. А. Был ли Радищев автором «Беседы о том, что есть сын отечества»? // XVIII век. СПб., 1993. Вып. 18. С. 131—155), однако для нас в данном случае существенна сама «Беседа», а не то, кто ее создал.
- 7 Радищев А. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 216.
- 8 Шишков А. С. Разсуждение о любви к отечеству // Шишков А. С. Собр. соч. СПб., 1825. Ч. 4.

- 9 О различиях между карамзинистским и шишковистским пониманием патриотизма мы писали в давней статье: **Киселева Л. Н.** Журнал «Зритель» и две концепции патриотизма в русской литературе 1800-х гг. // Проблемы типологии русской литературы: Тр. по рус. и славян. филологии: Литературоведение / Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1985. Вып. 645. С. 3–20.
- 10 **Карамзин Н. М.** О любви к Отечеству и народной гордости // Сочинения Карамзина. СПб., 1848. Т. 3. С. 468.
- 11 Там же. С. 469.
- 12 **Державин Г. Р.** Сочинения. Т. 3. С. 470.
- 13 См.: Там же. С. 471.
- 14 **Шишков А. С.** Указ. соч. С. 172–173.
- 15 См.: **Ломоносов М. В.** Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. 6. С. 367–373. Статья была опубликована только в 1868 г. и не могла повлиять на сюжетные перечни Карамзина и его последователей (см. ниже).
- 16 **Карамзин Н. М.** О случаях и характерах в Российской Истории, которые могут быть предметом художеств // Сочинения Карамзина. СПб., 1848. Т. 3. С. 565.
- 17 Там же. С. 551.
- 18 Там же. С. 563.
- 19 Наглядной иллюстрацией такой позиции явилось последовательное появление в «Вестнике Европы» за 1803 г. двух сочинений Карамзина на одну тему: повести «Марфа-посадница, или Покорение Новгорода» и статьи «Известие о Марфе-посаднице, взятое из жития св. Зосимы».
- 20 Сочинения Карамзина. СПб., 1848. Т. 3. С. 565. Идея памятника Минину развивается Карамзиным и в статье «О любви к отечеству и народной гордости»: «Время Самозванцев представляет опять горестную картину мятежа; но скоро любовь к отечеству воспламеняет сердца — граждане, земледельцы требуют военачальника, и Пожарский, ознаменованный славными ранами, встает с одра болезни. Добродетельный Минин служит примером; кто не может отдать жизни отечеству, отдает все, что имеет... Древняя и новая История народов не представляет нам ничего трогательнее сего общаго, геройскаго Патриотизма. В царствование Александра позволено желать Русскому сердцу, чтобы какойнибудь достойный момент, сооруженный в Нижнем Новгороде (где раздался первый глас любви к отечеству), обновил в нашей памяти славную эпоху Русской Истории. Такие монументы возвышают дух народа» (Там же. С. 471). Характерно и то, что единственным именем русского патриота, названным в предисловии к «Истории государства Российского», становится имя Пожарского: «Пусть Греки, Римляне пленяют воображение: они принадлежат к семейству рода человеческого, и нам не чужие по своим добродетелям <...> но имя Русское имеет для нас особенную прелесть: сердце мое еще сильнее бьется за Пожарского, нежели Фемистокла или Сципиона» (**Карамзин Н. М.** Предисловие // Карамзин Н. М. История государства Российского. М., 1988. Кн. 1. С. IX–X).
- 21 **Писарев А.** Предметы для художников, избранные из Российской Истории, Славенскаго Баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе. СПб., 1807. Ч. 1–2.
- 22 В частности, воображаемый «кумир Минину», который описывает Львов, явно создается им «вослед» Карамзину, хотя слог с головой выдает незадачливого эпитгона Радищева и будущего приверженца Шишкова: «Зрак его <Минина. — Л. К.> одушевлен был тою рьяностью, кою подвизал он дух народа, изражая беды общия. Десная его лежала на персях у сердца, а шуйца простерта была в пылу глаголанья; туча скорби висела на бронях <видимо, опечатка и следует читать: бровях> его, из под которых блистал яркой огнь великой его души, и драгоценныя слезы патриотическаго сердоболия струились по ланитам, орошали окладистую его браду. Уста его были глаголющи» и пр. (**Львов П.** Указ. соч. С. 70–71).
- 23 Там же. С. 69. Это место из Львова цитирует потом Писарев, затем усиливая его перифразой: «Так, мы увидим, что и в самом гибельном положении великий дух спасителей отечества не терял своего величия» (**Писарев А.** Указ. соч. Ч. 1. С. 112–113).

- 24 Мысль, актуальная и для Шишкова в его «Рассуждении о любви к отечеству» (цитата приводилась нами выше в другой связи).
- 25 Слово на день св. Царевича Димитрия // Полн. собр. соч. Платона (Левшина), митрополита Московского: В 10 кн. СПб., 1913. Кн. 4. С. 571.
- 26 Там же. С. 573. Платон развивает здесь свои мысли, высказанные в проповеди 22.10.1775, о которой см. далее.
- 27 Лицей. Периодическое издание на 1806 год. 1806. Ч. II. Кн. 3. С. 32. Далее — ссылки в тексте в скобках: Бобров: с указанием страницы.
- 28 Полагаем, что Бобров здесь полемически откликается на утверждение Львова о Пожарском: «Что в Риме были Эмилии, Камиллы, Цинцинаты и Сципионы, то все в едином зрела Россия» (Львов П. Указ. соч. С. 71).
- 29 См.: Зорин А. Л. Кормя двуглавого орла...: Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII — первой трети XIX века. М., 2001. С. 159—186.
- 30 Полное заглавие оды, написанной в основном в 1789 г., но опубликованной только в 1798: «На коварство во время возмущения Французов, к чести князя Дмитрия Михайловича Пожарского, яко укротителя междоусобия и утвердителя монаршей власти». С 1808 г. публиковалась под сокращенным заглавием: «На коварство французского возмущения и в честь князя Пожарского». См.: Державин Г. Р. Сочинения. Т. 1. С. 223—237. В примечаниях к этой оде Державин пишет о Пожарском: «Для редких его добродетелей, составляющих людей великих, он может включен быть, во всех временах и народах, в число наивеличайших» (Там же. С. 235).
- 31 Там же. С. 231.
- 32 Державин Г. Р. Сочинения. Т. 4: Драматическия сочинения. С. 131. Подробнее о мотиве отказа от короны см: Зорин А. Л. Указ. соч. С. 182—185.
- 33 Державин Г. Р. Сочинения. Т. 4. С. 132.
- 34 Там же. С. 144.
- 35 Там же. С. 192. Сочинение Державина, несомненно, находилось в поле зрения Н. В. Кукольника, когда тот создавал свою пьесу «Рука Всевышнего Отечество спасла».
- 36 Успех «Пожарского» оказался фатальным для автора. Будучи награжден императором поездкой в Париж для изучения драматического искусства, Крюковской повредил здоровье удовольствиями парижской жизни и умер в 1811 г. в возрасте 30 лет, вскоре по возвращении на родину.
- 37 Сочинения Крюковского. СПб., 1854. С. 18.
- 38 Там же. С. 19—20.
- 39 Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 376.
- 40 Там же. С. 379.
- 41 Там же. С. 383.
- 42 Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии Художеств за сто лет ея существования / Изд. под ред. П. Н. Петрова. СПб., 1864. Т. 1. С. 493. На этот факт обратил внимание и А. Л. Зорин (см.: Зорин А. Л. Указ. соч. С. 161).
- 43 Там же. С. 591. Письмо датировано 15.12.1805.
- 44 См.: Коваленская Н. Мартос. М.; Л., 1938. С. 68. В этой превосходной монографии детально прослежены все этапы работы скульптора над проектом.
- 45 Там же. С. 69.
- 46 Там же. С. 70.
- 47 Характерным образом в этой надписи именам героев предшествует название их социального статуса, однако в силу омонимической природы слова «гражданин» и в силу того, что в окончательном варианте памятника фигура Минина, бесспорно, доминирует, определение его социального статуса одновременно становится и высокой оценочной характеристикой.

- 48 Там же. С. 138. Ср. ту же ситуацию у С. Глинки: «Будь Минин нам Вождем, начальствуй над полками» — «Бояре воинством должны повелевать... / Сам Бог их стражами Отечества поставил» и т.д. (Минин, отечественная драма, в стихах / Соч. Сергея Глинки. М., 1809. С. 42).
- 49 **Кукольник Н. В.** Рука Всевышнего Отечество спасла. Драма в пяти актах, в стихах. Изд. 2-е. СПб., 1834. С. 46. Далее ссылки в тексте в скобках: *К*: с указанием страницы.
- 50 О причинах обращения к Смутному времени в контексте идеологического строительства 1820—30-х гг. мы писали в нашей работе: «Смольяне в 1611 году» А. А. Шаховского как попытка создания национальной трагедии // Тыняновский сборник: Девятые Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. Вып. 11. М., 2002. С. 297—313.
- 51 Ср.: «Августа 24-го — день незабвенный в Истории нашей тем, что ровно через 200 лет потом он был ознаменован началом *Бородинской битвы* — рано утром завязался бой. Из Китая-города выступили Поляки, перешли через Москву реку» и т.д. (Полевой Н. А. Козьма Минич Сухорукой, избранный от вся земли русския человек: Чтение на торжественном акте Московской Практической, Коммерческой Академии, Июля 10-го дня, 1833 года. М., 1833. С. 22. Далее ссылки в тексте в скобках: *П*: с указанием страницы).
- 52 См. об этом: **Киселева Л. Н.** Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник, 2. М., 1997. С. 279—302.
- 53 **Рылеев К. Ф.** Полн. собр. стихотворений. Л., 1971. С. 154—155.
- 54 См. об этом: **Киселева Л. Н.** «Орлеанская дева» В. А. Жуковского как национальная трагедия // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*, VIII: История и историософия в литературном преломлении. Тарту, 2002. С. 147.
- 55 О концепции пьесы см. в нашей статье: Жизнь за царя (Слово — музыка — идеология в русском театре 1830-х годов) // *Россия/Russia (Москва—Venezia)*. 1999. № 3 (11): Культурные практики в идеологической перспективе. С. 173—185.
- 56 **Полевой Н. А.** Рука Всевышнего Отечество спасла // *Московский Телеграф*. 1834. № 3. С. 499. Далее ссылки в тексте в скобках: *МТ*: с указанием страницы.
- 57 Полевой нигде не ссылается на Боброва, однако даже если совпадения их — чисто типологические, то они тем более значительны. Отметим, что в своей последующей драматургической деятельности Полевой как будто исполняет программу Боброва, включившего в свою статью пересказ исторического анекдота о русском купце Иголкине и назвавшего его «наш *Сцезвола*» (*Бобров*: 43). «Историческая быль» Полевого «Иголкин, купец Новгородский» (1838) имела большой сценический успех.
- 58 См.: Сказание современников о Димитрии Самозванце / Изд. Н. Устрялов. СПб., 1831—1832. Ч. 1—3; **Берх В.** Царствование царя Михаила Федоровича. СПб., 1832. Т. 1—2; Подлинныя свидетельства о взаимных отношениях России и Польши преимущественно во время Самозванцев / Изд. П. Муханов. М., 1834; Записки гетмана Жолковского о Московской войне, изданныя Павлом Мухановым. М., 1835; Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи археографическою экспедициею Императорской Академии Наук. СПб., 1836. Т. 2: 1598—1613 и др.
- 59 **Голиков И.** Дополнение к деяниям Петра Великого. СПб., 1790. Т. 2. Во втором издании «Дополнение» было включено в общий перечень томов «Деяний». См.: **Голиков И. И.** Деяния Петра Великого, мудраго преобразователя России, собранныя из достоверных источников и расположенныя по годам. М., 1840. Т. 12. Ссылки на это издание будут даваться в тексте в скобках: *Голиков*: с указанием страницы. Подтверждением тому, что Н. А. Полевой был внимательным читателем «Дополнения» Голикова, может служить второй эпиграф к его речи (слова Петра I на гробнице Минина). Источник не указан, однако цитата взята именно из «Дополнения» (см.: *Голиков*: 514). Голиков ссылается на устное свидетельство нижегородского епископа, сообщившего ему предание о посещении Петром гробницы Минина 30.05.1722. В соответствующем месте основного текста «Деяний» этот рассказ отсутствует.
- 60 См.: Летопись о многих мятежах и О разорении Московскаго Государства от внутренних и внешних неприятелей... СПб., 1771; Сказание о осаде Троицкаго Сергиева монастыря от

- поляков и Литвы; и о бывших потом в России мятежах, сочиненное онаго же монастыря келарем Авраамием Палицыным. М., 1784. **Хиаков А. Я.** Ядро Российской истории... Изд. 3-е. М., 1791. Кн. VI. С. 338—364.
- 61 См., кроме перечисленных, сочинения, несомненно, также находившиеся в поле зрения всех авторов конца XVIII — начала XIX в., посвящавших свои сочинения Смутному времени: Русская летопись по Никонову Списку. СПб., 1792. Ч. 8: с 1583 до 1630 года; **Щербатов М. М.** История Российская от древнейших времен. СПб., 1791. Т. 7. Ч. 2—3.
- 62 Полн. собр. соч. Платона (Левшина), митрополита Московского: В 10 кн. СПб., 1913. Кн. 3. С. 424.
- 63 В таком же порядке Платон излагает в проповеди историю освобождения Москвы от поляков: на первом месте Минин («суд Божий <...> благоволил открыть видро радости оттуда, откуда меньше всего можно было надеяться. Нияжого Новгорода незнатный купец, Кузьма Минин, <...> Божиим вдохновением возревновал <...>, к сему благому совету пристали другие» — Там же. С. 423); далее речь идет о Пожарском, а затем о Дионисии и Авраамии Палицыне. Минин, таким образом, отчетливо выделяется Платоном как главный инициатор дела спасения отечества.
- 64 Там же. С. 425.
- 65 Необходимо остановиться на литературном контексте речи Полевого и его последующей полемики с Н. Кукольников. Как справедливо указал нам А. Л. Осповат, первостепенную роль играл здесь роман М. Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829) с его трактовкой эпохи Смуты, а также деятельности Минина и Пожарского. Характерно, что «Смольяне в 1611 году» Шаховского — национально-религиозная трагедия о Смутном времени — писались в том же 1829 г. Однако литературный контекст интересующей нас темы в русской культуре конца 1820 — начала 1830-х гг. требует еще пристального изучения.
- 66 Не исключено, что Полевой прямо опирается на формулу Пушкина, т.к. далее он пишет: «Польша видела наступившее для нея время решения этой *народной вражды*, этого *векового спора*» (П: 7; выделено мною).
- 67 Можно предположить, что неумеренная эксплуатация этих мотивов в «Руке Всевышнего» Кукольника вызвала дополнительное раздражение Полевого.
- 68 См. употребление слова «гражданин» в цитированной выше проповеди митрополита Платона 15.05.1803. Ср. также у Карамзина: «Мы все граждане <...> личность каждого тесно связана с отечеством» (**Карамзин Н. М.** История государства Российского. М., 1988. Кн. 1. С. IX). Широко употребляется и слово «сограждане» — сыны одного отчества. Однако Карамзин использует слово «гражданин» и в значении «горожанин», «посадский»: «Время Самозванцев представляет опять горестную картину мятежа; но скоро любовь к отчеству воспламеняет сердца — граждане, земледельцы требуют военачальника» (Сочинения Карамзина. СПб., 1848. Т. 3. С. 471).
- 69 Ср.: «...он <Пожарский> герой высшей степени, человек самый добродетельный, великий, каковых мало история представляет и каковым я его представляю, придав ему слабости, не победа которых, никто великим почитаться не может» (**Державин Г. Р.** Сочинения. Т. 4. С. 131).
- 70 Сын Отечества и Северный Архив. 1834. № 3. С. 208.
- 71 Сам Полевой, кстати, весьма критически отнесся к пьесе Шиллера, считая, что там «*людовиг Иоанны* составляет только эпизод, что включая в действие вымышленную любовь Иоанны к Лионелю и пр., «Шиллер собственно унизил Орлеанскую Деву» (МТ: 500). Заметим, что и Кукольник, возможно, также невольно выдает себя, когда называет компаньонку Марину Мнишек Иоганной, настойчиво подчеркивая ее «невинность»: «А эта дева... — Как она ужасна, / Холодная, безчувственная дева! <...> Она невинна!», — говорит о ней Марина (К: 29).
- 72 Напомнив о конструктивных принципах, на которых основаны пьесы Хераскова, Крюковско-го, С. Глинки, и сочтя их ложными, Полевой заключает: «Г-н К<укольник> несколько не продвинулся далее трех предшественников в сей *Драме*» (МТ: 503). Более того, критик оче-

- тает, что «Крюковскому надобно отдать преимущество перед его последователем и соперником», т.е. Кукольников (МТ: 506).
- 73 Сам стихотворный размер драмы, белый пятистопный ямб, был закреплен в русской драматургии Жуковским в переводе «Орлеанской девы».
- 74 «Это самое последнее достоинство Драмы, и подобные эффекты найдете в каждой мелодраме», — едко заметил критик (МТ: 504).
- 75 Полевой любопытным образом продолжает мысли рецензента трагедии Крюковского «Пожарский», писавшего: «Нет трагического содержания, нет характеров, следовательно, нет и трагедии <...>. Освобождение Москвы есть конечно достопамятнейшее событие в отечественной истории: но оно не достаточно для трагедии <...>. Сочинитель едва мог набрать три акта, и их принужден был растянуть, чтобы сколько-нибудь походили на драматические. Все это было замечено любителями театра еще при первом появлении трагедии *Пожарский*; но тогдашние обстоятельства давали ей важное достоинство по известным причинам» (Вестник Европы. 1810. Ч. 54, № 23. С. 235–236).
- 76 Ср. слова Пожарского: «Нет, граждане! Безсильны б были мы, / Когда б не Бог присутствовал во брани!» (К: 88).
- 77 Зорин А. Л. Указ. соч. С. 161.
- 78 Любопытно отметить, что декабрист Рылеев оказался в этом плане более пронизателен, чем верноподданный Кукольник.

Киевский текст в русском романтизме: проблемы типологии

Инна Булкина (Киев)

В статье Ю. М. Лотмана «Символика Петербурга и проблемы семиотики города» определены две «основных сферы городской семиотики» и, соответственно, две возможности городской типологии: город как имя и город как пространство¹.

Если говорить о городе как имени, то это может быть некий идеологический концепт (Москва — третий Рим, Киев — второй Иерусалим и новый Сион), но может быть своего рода олицетворение, собирательное лицо — от античной трагедии до драмы Нового времени. В случае Киева это устойчивая персонификация патриарха: седой патриарх — уже через романтическую мифологию — обращается в старого колдуна, Киева-Вия, и приблизительно тогда же, вероятно, в контаминации с «матерью городов русских» (т.е. с тем же Иерусалимом), дает «старую бабушку» (Маяковский).

Различая город как имя (идеологический концепт) и город как пространство, имеет смысл обратиться к другой известной оппозиции *urbs vs. civitas*, т.е. различать понятия *urbanitas* — городское как свойство некоего огороженного пространства, и *civitas* — город-государство, т.е. идея другого рода: *Civitas Dei*. Идеологические комплексы исторической, государственной и божественной утопии, в разные промежутки времени так или иначе возникающие в «киевских текстах», восходят к традиции *civitas* и связаны именно с этой областью значений².

Идея Киева — нового Сиона, как и концепция трех Иерусалимов, имеет свою историю — от митрополита Иллариона до Феофана Прокоповича, для нас здесь важен устойчивый приоритет *Civitas Dei*, т.е. идеи Небесного Града, Духовного Царства³. (Впервые византийский штамп «Богоспасаемый Град» появляется в киевских текстах не раньше второй половины XVI в. и затем становится постоянным, сменяя «славный» и «стольный»⁴.)

В сакральной топографии и в древнерусских текстах идея Иерусалима преобладала, оставляя в тени другие города-мифы с соответствующими коннотациями (Рим и Константинополь). Именно «иерусалимская составляющая» сыграла свою — очень значительную — роль в формировании киевского литературного пространства, которое в принципе сложилось довольно поздно — гораздо позднее, чем соответствующие петербургское и московское.

Вероятно, это наложило свой отпечаток на киевскую литературную мифологию того периода, о котором мы здесь будем говорить: речь пойдет о предромантическом и романтическом Киеве: отчасти оперно-баснословном, отчасти «фессалийском». Нас в этом смысле будет занимать пейзаж, некие устойчивые поэтические топосы.

Киевское литературное пространство⁵ долгое время оставалось условным: с одной стороны — сказочным и баснословным, с другой — символическим.

«Баснословность» киевских сюжетов имеет свои основания в исторической идеологии, в то время как идеологическая символика Киева опирается на известную «баснословность».

Киев находился в основании создаваемой в московскую эпоху государственной мифологии, однако уже к моменту складывания киевского эпического цикла — в период монголо-татарского ига — Киевское государство эпохи Владимира Святого стало героической утопией. В силу дистанции — и исторической, и географической (былины киевского цикла сохранились в северных землях), образ Киева изначально содержал в себе мотивы утопические, он был почти столь же иллюзорен, как мифологический Китеж.

В литературе конца XVIII — начала XIX в. сложилось устойчивое представление о Киеве как знаке мифологического — «баснословного» — мира: в этом своем качестве он фигурирует в предромантической поэме-сказке, в «волшебной» опере, отчасти в псевдоисторической сентиментальной повести (как батюшковская «Предслава и Добрыня»).

Характерно, что Киев не состоялся как новый эпический топос: история незадавшегося «Владимира» Жуковского здесь показательна, равно как причины, по которым он выбирает такого героя и такой сюжет (крещение Руси):

Владимир есть наш Карл Великий; а богатыри его — те рыцари, которые были при дворе Карла; сказки и предания приучили нас окружать Владимира каким-то баснословным блеском, который может заменить самое историческое вероятие; читатель легче верит вымыслам о Владимире, нежели вымыслам о Святославе <...>⁶.

Программу будущей поэмы Жуковский печатает в «Вестнике Европы» в марте 1814 г.:

Я вижу древни чудеса:
Вот наше солнышко-краса
Владимир князь с богатырями.
Вот Днепр кипит между скалами.
Вот златоверхий Киев-град.
И бусурманов тьмы, как пруты,
Вокруг зубчатых стен кипят...

Попытка «киевского эпоса» закончилась тогда пародическим пушкинским «Русланом». Немногочисленные пушкинские подражатели пытались затем соединить «баснословные» старокиевские сюжеты с мотивами и композицией поэмы байронической: «Илья-Муромец» Мих. Загорского отталкивался от Ариосто прежде всего (автор намеревался писать поэму октавами, но отказался от «итальянского» метра в пользу пушкинского стиха; камертоном послужил карамзинский «Илья...», ср. зачин:

О ложь! Услышь мой глас призывный!
Приди беседовать со мной...⁷).

Кажется, поэма не закончена не только в силу ранней смерти автора: противоречие в самой идее — соединить легкий стих и интонацию пушкинского «Руслана» с мотивами «Шильонского узника» (монолог героя — рассказ о себе старику, между тем таинственный вестник с «предназначением» позимствован из единственной «киевской» баллады Жуковского «Двенадцать спящих дев») и принципами построения романтической поэмы (наброски «Ильи-Муромца» представляют собою описательные отрывки, бессвязную цепь поединков). Сходным образом поступил другой пушкинский подражатель — И. П. Алякринский («Ольга, или Осада Коростеня»⁸). Пытаясь уйти от «баснословного блеска», он выбирает героем не Владимира, а как раз таки Святослава. Наряду с причудливым описанием сказочного княжеского сада, мы находим здесь этнографические картины уже в духе «Кавказского пленника» (игры древлян), длинный монолог (тут все наоборот: не герой рассказывает о себе старику, а молодой князь видит во сне отца и выслушивает его рассказ). Заметим, что более поздняя поэма Алякринского — «Рогнеда» (1835) уже свободна от романтических наслоений, мода на Байрона к тому времени прошла, а сказочная инерция оказалась сильнее.

В конечном счете, ставшая инерционной условность этого мира спустя некоторое время позволяла М. Погодину⁹ определять его как место действия «пиитического» (не исторического — «вальтерскоттовского») романа, в том же ключе писал Вяземский в рецензии на «Северную лиру»:

<...> сомневаемся в богатстве наших материалов для романов в роде Вальтера Скотта. В нашей истории, по крайней мере до Петра Великого, встречаются, разумеется, лица, события и страсти, но нет нравов, общежития, гражданственности и домашнего быта: источников, необходимых для наблюдателя-романиста¹⁰.

Затем Белинский подведет итог: Киевская Русь «годится только на сказки, оперы, фантазии и фантазмагории»¹¹.

Если для незадавшегося «киевского эпоса» в предромантическую эпоху показательна история вокруг «Руслана и Людмилы», то на следующем этапе, связанном с поисками национально-героического духа и становлением исторического романа, характерным «киевским» сюжетом станет судьба «Аскольдовой могилы» Загоскина: успех оперы Верстовского не шел ни в какое сравнение с реакцией на роман.

Зачин загоскинского романа вполне в жанре «условно-киевском» и в согласии с погодинским приговором:

Пусть называют мой рассказ баснею: там, где безмолствует история, где вымысел сливается с истиною, довольно одного предания для того, кто не ищет славы деписателя, а желает только забавлять русских рассказами о древнем их отечестве¹².

Для рецензента «Московского телеграфа» (1834, № 1) «пиитический» и «исторический» роман — суть одно и то же:

Не только слышали, но и читали мы мнение, будто из Русской истории нельзя извлечь исторического романа, т.е. такого создания, которое вносило бы хоть

какую-нибудь поэтическую идею в события минувшего, дополняло собой недостаток преданий и облекало их жизнью подробностей, о которых некогда говорить историку. Мысль ложная, недостойная никакого опровержения. <...> Обращаясь к роману <«Аскольдовой могиле». — И. Б.>, спрашиваем: может ли быть создано романическое творение из древней истории Русской. По нашему мнению, очень может. Жили тогда люди; следовательно, были у них и страсти <...>.

При очевидном сходстве замысла (Владимир и крещение Руси) и дословном совпадении программных определений («басня», «баснословный блеск») романтическое Heldengedicht Жуковского и роман Загоскина несут в себе очевидно разный литературный смысл и следуют требованиям различных литературных эпох. Образцами для Жуковского были Виланд и Ариосто, сюжетика западно-европейского романа; критики Загоскина примеряют к нему все же вальтерскоттовские модели, ср. в том же «Московском телеграфе» чуть далее: «Славяне, Нордманны, Греки, эти три основные стихии нашей народности древней, могут быть преобразены великим дарованием не хуже Шотландских горцев».

О вальтерскоттовских «формах» пишет и рецензент «Библиотеки для чтения» (1834. Т. 1, отд. 6), при том «предмет» загоскинского романа представляется здесь принадлежащим «временам безпредельно романическим — эпохе Варягов, эпохе введения христианской веры в России. <...> Ни один период нашей истории не представлял таких богатых и таких разнообразных сюжетов для Романа, как наш период Норманский».

Добавим, что в том же томе, в третьем отделе помещена большая статья О. И. Сенковского о скандинавских сагах и «славянской Скандинавии» («Несторова сага»).

И тем не менее попытки «прочсть» древнекиевские сюжеты на вальтерскоттовский лад не получили сколь-нибудь заметного продолжения, реакция на «Аскольдову могилу» была холоднее, нежели на первые загоскинские романы («Юрий Милославский» и «Рославлев, или Русские в 1812 году»), критики сетовали на преизбыток «вымыслов» и недостаток «исторической достоверности». Если понимать вельтмановского «Кашея» как продолжение поисков все в той же древнекиевской тематической нише, то это скорее возвращение к «сказочной» инерции и «баснословному» пространству¹³.

Что же касается «Аскольдовой могилы» и сюжета о крещении, он в самом деле оказался смыслополагающим для киевской литературной мифологии, определив две взаимоисключающие ее составляющие: христианскую и языческую, «киевские святыни» и «киевские ведьмы». Однако киевская «баснословность» находится словно в ином измерении, «оттеняя» и — в меньшей степени — пересекаясь с настоящим романтическим киевским пространством, которое скорее символическое, нежели «сказочное».

Известная контаминация мотивов романтических и предромантических происходит в поэме «Василько» Александра Одоевского, где на Лысой горе смешались в кучу «киевские ведьмы», оперно-баснословные русалки и Перуновы жрецы.

Безусловно, ведовской киевский сюжет по большей части связан с «баснословным», до-историческим Киевом. Один из ключевых текстов здесь — «Путешествие русского на Брокен в 1803 году» А. И. Тургенева¹⁴. Там речь идет о «памятнике древнего суеверия», о «сопротивлении саксонцев христианству», об идолопоклонниках, — при этом возникает аллюзия на «наших киевских ведьм» и ... ссылака на Чулкова.

Наверное, следует отличать в этом — генетивном — смысле сюжеты о «киевских ведьмах» от сюжетов о «днепровских русалках». Вторые тяготеют к условному, предромантическому «оперно-сказочному» жанру, и даже в более поздних «русалочьих» текстах — от Пушкина до Андрея Муравьева — легко проследить «оперные» отсылки (едва ли не главный текст здесь — «Днепровская русалка» Краснопольского, оригинал — немецкий).

Происхождение «ведовского» сюжета представляется нам не столь однозначным: кроме собственно «киевского» тематического комплекса здесь сыграл свою роль и общеукраинский: не Древняя Русь, но Украина и ее новейшая история давали — если перефразировать Вяземского — материал «для романов в роде Вальтера Скотта». В этом смысле Киев отчасти находился в тени общеукраинской романтической типологии.

Малороссийский (провинциальный) тематический комплекс нимало не связан с баснословным «стольным градом» и порождает сюжет иного рода, настоящее продолжение иерусалимского. Если в «баснословных» сюжетах обязательным мотивом становится «пир Владимира», то здесь в первую очередь говорится о Владимире-Крестителе, о «кресте Владимира». Образ Киева — Иерусалима предполагает сюжет о «разрушении Храма», «порче веры» (унии), весь ванитативный комплекс «ubi gloria» (от Рылеева до Подольского¹⁵), и позднее — уже в конце 30-х — следующее, «руссофильское» продолжение того же сюжета: «восстановление Храма», «исправление веры», собрание православных вокруг «колыбели православия».

С этим кругом идей связана деятельность Мих. Максимовича¹⁶, издание «Киевлянина», известные киевские тексты Хомякова и Бенедиктова. И здесь же следует говорить об Андрее Муравьеве и киевской части его «Путешествия по святым местам».

Между тем к литературе *vanitas* имеет смысл отнести и первое «Описание Киева» Максима Берлинского, вышедшее в 1820 г. в Петербурге:

Четыре церкви и Доминиканский монастырь составляли единственное каменное строение; все прочее, деревянное, низкое, покрытое соломой, изредка тесом и огороженное плетнем, заключалось в тесных и кривых улицах. Нужно ли об этом упоминать? Но если предание оставило нам за достойное внимания, сведения о Ромуловом палисаднике, об Иудейских куцах, о Карфагенской коже, то может быть, когда-либо и бедность сей упавшей Всероссийской столицы будет любопытна¹⁷.

(Ср. соответственно, у Рылеева:

Добычей дерзостного ляха
Дряхлеет Киев над Днепром).

В связи с мотивом «разрушения Храма», «порчи и исправления веры» отметим характерное присутствие польской темы в киевском и — шире — в украинском комплексе романтических текстов¹⁸.

Государственный миф Киева не состоялся исторически, и в поздних — исторических жанрах фольклора место «киевского стола» занимает петербургский трон¹⁹. В силу своей «баснословности» киевская мифология лишена была оппозиционного момента (она исключает мотивы соперничества, как это происходит в паре Москва — Петербург), в конечном счете Киев оказывается «третьим городом». Собственно, идеология «третьего города» сформировалась гораздо позже (Федотов), в интересующем нас литературном ряду следует говорить о «третьем городе» как о «провинциальном городе». Жанр «физиологического очерка», характерный для провинциальной типологии, в киевских текстах канонизировался к концу XIX в., в первой половине века «киевский жанр» скорее исключение, нежели правило. Преобладает «киевская идея» и «киевская мифология» — *civitas*, но не *urbanitas*. Отметим лишь характерный эпизод в «Силе привычки» В. Карлгофа²⁰ (скучный провинциальный город, военные, два клуба, маршрут — от Печерска до Подола) и рукописный отрывок «Киев» некоего Вдовиченко²¹ — приблизительно с той же диспозицией, но в подражание первой главе Онегина: 16 строф, притом онегинская строфа выдерживается не всегда, описание дня светского молодого человека в Киеве — с утра до вечера: город просыпается

В часы всеобщей суматохи,
 Как настает прекрасный день,
 Когда проснутся смехи, вздохи,
 Постелю оставляет лень...
 Как бы любуясь тротоаром,
 Тут все пешком: и жид с товаром,
 С коробкой булок маркитант,
 И с аксельбантом адъютант,
 И генеральски эполеты,
 Надменный свитский, инженер,
 Пехотный тощий офицер,
 Драгун, гусаром разодетый,
 И в старом фраке адвокат,
 И всех чиновники палат.

Общий пейзаж, между тем, ближе к одесскому — из «Путешествия Онегина» — смесь грязи и европеизма:

Под небом Киева родного
 Опять гуляю возвратясь!
 И здесь старинного не много —
 Везде не то! — Не то и грязь
 Как прежде, с Осени до Мая.
 Уже готова мостовая

На зло рессорам, лошадям
И тротоар по сторонам;

....

Почти всех наций европейцы
Нашли приветный здесь приют,
Здесь шоколад купчихи пьют,
Роднятся с барами сидельцы.
И пропасть моднейших карет
На званный катит к ним обед.

Но вслед за тем идут уже исключительно «киевские» строфы:

Святой наш Киев православный
Стал пристанью всех грешных душ

....

Когда с Печерской колокольни
Разносится призывный звук
И дрожечный, каретный стук
И весь — издавна богомольный
С свечами, с книжками народ
Нахлынет у Святых ворот,
Туда и мы вслед дам эфирных
И стройных белогрудых дев
Являемся монахов жирных
Протяжный выслушать напев.

Монастырь здесь занимает то место, которое в первой главе «Онегина» занимает театр: монахи поют, офицеры лорнируют дам. Разъезд из Лавры буквально напоминает театральный разъезд:

Но гаснут пред Святыми свечи
И меньше в хоре голосов,
И начались поклоны, встречи,
Распросы, вести, шум шагов,
Толпу лакеи раздвигают —
И девы в экипаж влетают,
Старушек дюжею рукой
Усаживают чередой
И на обед к ним поспешают
Друзья короткие домов
Герои карточных столов.

Балу соответствует гулянье в городском саду, пассажу про ножки —

<...> пламень голубых очей
За двадцать пять моих рублей!

Завершается все ночным киевским пейзажем:

«Пошел!» — «Пади!» — и потемнело,

Погасли свечи, фонари,
 И мрачны площадь, две горы,
 И сад, и Днепр, и город целый!
 И как пустыня все молчит.
 Лишь в Лавре колокол звучит.

Уже здесь, в свернутом виде, он несет в себе основные черты лирической киевской топографии. Вот другой — тоже ночной киевский пейзаж, в большей степени условный и традиционный, приблизительно того же времени — из упоминавшейся уже поэмы Александра Одоевского «Василько» (сочиненной в конце 1820-х гг. в Чите и впервые опубликованной в «Русской старине» в 1882-м):

Луна взошла на вышину лазури
 И сыплет свет с безоблачных небес
 И на венцы Софии величавой,
 И на святой Печерский монастырь.
 Главы церквей, как звезды, отделились,
 Светлея от серебряных лучей,
 И Спасу в честь их сонм блистает звездный,
 Как и небес сверкающие бездны.
 Престольный град, по шумном торжестве,
 Покоится, как море после бури.
 Задумчив Днепр: едва струится он;
 В его волнах не плещутся русалки
 И песней заунывных не поют;
 Их древние приюты опустели,
 И крест святой из ясно-синих вод
 Изгнал навек подземный хоровод²².

Заметим, что основные «лирические» мотивы киевского пространства остались неизменными на протяжении века и дошли в таком виде от Ивана Козлова до Случевского, и затем — до Пастернака. Именно такой вид: с лунным серпом, с маковками храмов, которые сияют в темном небе и отражаются в темной глади Днепра, заменяя звезды. Для литературного киевского пространства характерно преувеличенно четкое, условное разведение верха и низа: луна, звезды, символический крест²³ и венцы церквей — сверху; Днепр с его русалками и поверженными кумирами — снизу. Есть и третий — нижний план, где земное смыкается с небесным: Лаврские подземелья («небесные там в подземелье спят» — Козлов, «<...> много тел святых / в глубине пещер твоих / полны жизни безмогильной» — Бенедиктов).

Как правило, киевский «зачин» открывается верхним планом:

Высоко передо мною / Старый Киев над Днепром <...>. (Хомяков)
 Там, где на высоте обрыва / Воздушно-светозарный храм <...>. (Тютчев)
 Киев над Днепром стоит / Он горит церквей собором <...>. (Маркевич)

Обыкновенно преобладает *ночной* киевский пейзаж. Отчасти в силу общей «ночной предрасположенности» романтического пейзажа, но скорее это ключ в идеологической символике: светлый крест Владимира в языческой тьме. Видимо, по той же причине вплоть до XX века в «киевском тексте» сохраняется устойчивый мотив грозы, буйства стихии (ср. продолжение у Маркевича: «<...> Днепр и день и ночь кипит / Он все спорит с темным бором»). Параллельно, в романтической поэме — буйство темных сил души усмиряется при звоне и огнях «светлого храма»:

Тогда еще не рассветало;
 Я вне себя иду назад;
 И рощи, и поля молчат,
 Перед зарею все дремало,
 Лишь несся гул издалека,
 Как конь скакал без седока;
 Бесчувственно я удалялся.
 Все, что сбылось, казалось мне
 Как что-то страшное во сне.
 Вдруг звон к заутрене раздался <...>
 Огнями светлый храм сиял,
 А небо — вечными звездами,
 И лунный свет осеребрял
 Могилы тихие крестами;
 Призывный колокол звенел <...>²⁴.

С описания грандиозной бури над Днепром начинается киевская глава «Путешествия к святым местам» Андрея Муравьева, т.е. изначально предполагается контраст между буйством древних темных сил и «воссиявшими вдруг» куполами киевских храмов. Киевские описания из муравьевского «Путешествия» — и это тоже характерно для «киевского текста» — напоминают о райском саде. Ср. «заключительный аккорд» из беседы с Владыкою: «Если же тебе нравится Киев своею святынею, подумай, каково должно быть Царство Небесное»²⁵.

Итак, парадоксальная двойственность исторического топоса Киева — города первых святых и древних суеверий задавала двуполюсность киевской литературы, где с одной стороны «киевские ведьмы», с другой — «киевские святыни». Можно привести забавный пример этого из истории «киевского текста», вернее, киевских антологий. Одна из первых подобных антологий («Киев в русской поэзии») была составлена в 1880-е гг. духовным поэтом С. Пономаревым. Он же чуть ранее составил антологию «Иерусалим и Палестина в русской поэзии». В его киевской антологии, как и следовало ожидать, только «святыни», «киевских ведьм» нет вовсе, нет даже пушкинского «Гусара». Исключение по понятным причинам сделано для «Днепровских русалок» Андрея Муравьева. И другой пример, совсем недавний — последняя по времени «киевская антология» — «100 русских поэтов о Киеве», вышедшая в 2001 г.²⁶ Она на 90% состоит из текстов второй половины XX в., если попытаться вычлени там некоторые доминантные мотивы, то

получим все то же языческое буйство стихий — за счет подражателей Пастернака, но в оригинале:

Все кончилось. Настала ночь. По Киеву
 Пронесся мрак, швыряя ставень в ставень.
 И хлынул дождь. И, как во дни Батыевы
 Ушедший день стал странно стародавен.

Очень много трамваев, и это, очевидно, новейший киевский топос. Причем (вот они, неисповедимые пути интертекста!) если в известный московский роман трамвай, отрезавший голову критику, попал напрямик из Киева (первый трамвай спускался по Александровскому, ныне — Владимирскому, спуску на Подол и тут же впервые — в присутствии дьявола — переехал литературного персонажа — см. «Записки курносого Мефистофеля» В. Винниченко), то уже в киевских стихах нового времени — «неотвратимый как судьба» — он, надо думать, проделал обратный маршрут. В этой антологии очень много Подола, — прежде поэтическая география размещалась все же между Подолом и Печерском, явно предпочитая рельефные — вышние — доминанты, горы и купола. В целом, было бы полезно проследить, как на протяжении двух веков менялась киевская литературная топография, хотя признаем: антологии в этом случае — не самый объективный источник.

Примечания

- 1 **Лотман Ю. М.** Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 9–22.
- 2 См.: Городская культура. Средневековье и начало нового времени. Л., 1986.
- 3 О происхождении и бытовании этой идеи в древнерусских и средневековых киевских текстах: **Pritsak O.** Kiev and All of Rus': The Fate of a Sacral Idea // Harvard Ukrainian Studies. 1986. Vol. X. № 3/4, а также: **Яковенко Н.** Символ «Богохранимого Града» у кийвський пропаганді 1620–1640-х років // Mediaevalia Ucrainica: ментальність та історія ідей. Київ, 1995. Т. 4. С. 52–75 (расширенный вариант в кн.: **Яковенко Н.** Паралельний світ. Київ, 2002. С. 296–330); **Ричка В. М.** Идея Киева — другого Єрусалима в політико-ідеологічних концепціях середньовічної Русі // Археологія. 1998. № 2. С. 72–81.
- 4 См.: **Яковенко Н.** Паралельний світ. Київ, 2002. С. 298. И еще раньше, как отмечает Наталья Яковенко, в официальных польских документах и текстах европейских путешественников за Киевом закрепляется статус «пограничного», «украинного» города (Киев как ворота державы Ягеллонов и т.д.) — Там же. С. 298–300.
- 5 Об образе Киева в литературе см.: **Белецкий А.** Образы Киева в художественной литературе // Наукові записки Київського університету. Київ, 1946. Т. 5, вип. 2. С. 5–30; **Сиповский В. В.** Україна в російському письменстві. Київ, 1928.
- 6 Цит. по: **В. А. Жуковский-критик.** М., 1985. С. 212–213.
- 7 Поэты 1820–1830-х годов / Ред. Л. Я. Гинзбург. Л., 1972. Т. 1. С. 458.
- 8 Вестник Европы. 1827. № 2.
- 9 **Погодин М.** Письмо о русских романах // Северная лира на 1827 год. М., 1984. С. 136.
- 10 Северная лира на 1827 год. М., 1984. С. 229.

- ¹¹ **Белинский В. Г.** Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959. Т. 2. С. 115.
- ¹² **Загоскин М. Н.** Аскольдова могила: Повести / Коммент. О. Кузьменко, С. Панова, А. Пескова. Киев, 1990. С. 6.
- ¹³ Ср. у Белинского: «Более всего нам нравится его взгляд на древнюю Русь: этот взгляд чисто сказочный и самый верный» (**Белинский**. Там же). См. также: **Бухштаб Б. Я.** Первые романы Вельтмана // Русская проза. Л., 1926. С. 192—232.
- ¹⁴ См.: **Тургенев А. И.** Путешествие русского на Брокен в 1803 году // Тургенев А. И. Политическая проза. М., 1989. С. 32—41.
- ¹⁵ См., например, у Подолинского «барочную виньетку» «На развалинах Десятинной церкви»:

Зачем тревожить сон гробов,
 Могила священное молчанье,
 И поверять бытописание,
 Стряхая с камней пыль веков?²
 Все та же истина: от века
 Иной нам опыт не открыл.
 Мы видим крепость Вышних сил
 И всю ничтожность человека!
 А время! Кто его сочтет?
 Оно до нас существовало,
 Исчезнем мы — оно сольет
 С своим концом свое начало,
 Как на граните гробовом
 Змея согнутая кольцом!

(Киев в русской поэзии.
 Альбом / Сост. С. Пономарева. К., 1878).

- ¹⁶ См.: **Максимович М.** Письма о Киеве. СПб., 1871.
- ¹⁷ **Берлинский М.** Краткое описание Киева. СПб., 1820. С. 19—20. Если говорить о вани- тативном комплексе киевских текстов — исторических описаний, прежде всего, безусловно стоит иметь в виду более ранние латинские и польские памятники, как исторические, так и поэтические. См., например: **Künstler-Langner D.** Miasto w systemie znaków vanitas — poezja staropolska // Acta universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska, XXXII. Toruń, 1989. S. 3—19. Подробный анализ «Хроники» Мацея Стрийковского и «Самоепае Borysthenides» см.: **Rogov A. I.** Maciej Strykowski i historiografia ukraińska XVII wieku // Slavia Orientalis. 1965. Т. XIV, з. 4. S. 311—329; Латина на службе киево-русской истории // Яковенко Н. Паралельний світ. Київ, 2002. С. 270—295. Поминание Киева в одном ряду с Троей и Карфагеном в таком контексте — дань традиции. Что же до «киевских кровель» (tekta Kiovi), постоянного уподобления их «троянским кровлям» (метафора упадка), свод цитат приводит Наталья Яковенко («Латина на службі...»). С. 288—289).
- ¹⁸ Явившийся в польских памятниках XVI—XVII вв. мотив vanitas применительно к упавшей столице «империи Русов», спустя два века у русских романтиков совершил своего рода аксиологическую контрверзу, обратившись в антипольский.
- Наверное, имеет смысл добавить, что литературные «киевские ведьмы» и присущие им антипольские коннотации дали обратный ход не только собственно фольклорным текстам (см. замечательную статью П. Богатырева: **Богатырев П. Б.** Стихотворение Пушкина «Гусар»: его источники и его влияние на народную словесность // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. С. 147—193), но и украинской этнографии как таковой. Один из ее основоположников, Владимир Антонович, в 70-е гг. XIX в. изучал документы Киевского архива именно на предмет ведовских процессов. По собственному признанию, он не нашел «ничего аналогичного» западноевропейским процессам и предположил в «легенде о киевских ведьмах» польское влияние. Что же до практики, то «фанатический взгляд

на чародейство и применение к нему всех последствий выработанного инквизиционными судами процесса не переходили этнографической границы, до которой протиралось католическое население речи Посполитой». См.: Антонович В. Б. Колдовство. Документы. Процессы. Исследования. СПб., 1877.

- ¹⁹ См.: Плюханова М. Б. Петербургский трон в фольклоре // Труды по знаковым системам. 18. Семиотика города и городской культуры. Тарту, 1984. С. 56–71.
- ²⁰ Киевлянин. Киев, 1840. № 1.
- ²¹ Институт рукописей НБУ. II. № 3453.
- ²² Цит. по: Русская романтическая поэма / Сост. и прим. А. С. Немзера и А. М. Пескова. М., 1985. С. 374–375.
- ²³ Памятник Владимиру, который появился гораздо позже, со своим уже вполне материализовавшимся крестом, неслучайно сразу занял центральное место в «новом» киевском литературном пространстве: он оказался в том самом «символическом» месте.
- ²⁴ Русская романтическая поэма. С. 174.
- ²⁵ Муравьев А. Путешествие по святым местам русским. Киев. СПб., 1844. С. 8.
- ²⁶ 100 русских поэтов о Киеве: Антология / Сост. В. Заславского. К., 2001.

«Есть на земле такие превращенья...»

Тезаурус вольнодумства в «Горе от ума»

Михаил Одесский (Москва)

В «Горе от ума» Грибоедова (действие III, явление 1) Чацкий произносит многозначительные слова, не раз привлекавшие внимание исследователей:

Есть на земле такие превращенья
Правлений, климатов, и нравов, и умов,
Есть люди важные, слыли за дураков:
Иный по армии, иный плохим поэтом,
Иный... Боюсь назвать, но признано всем светом,
Особенно в последние года,
Что стали умны хоть куда¹.

Анализируя эти строки, Ю. Н. Тынянов писал: «Реплика о „превращеньях“, т.е. изменчивости, изменениях, прежде всего — в оценке и мнениях, начинается с мысли об изменении „правлений“. Эта мысль о государственных явлениях, об изменениях („превращениях“) правлений, которая является в интимном разговоре, подчеркивает значение всей личной драмы Чацкий—Софья. Несложная лирическая драма отношений складывается на фоне больших событий общественных, государственных. „Превращения“ совершаются в комедии в связи, в зависимости от этих превращений, на сцене невидимых, как в классической трагедии главные события происходят вне сцены»².

Тыняновский вывод о личной драме Чацкого как выражении общественной драмы александровской эпохи основывается на придании слову «превращения» как бы самоочевидного значения — «изменчивость», «изменения». Однако в «Словаре Академии Российской» такое значение не зафиксировано. «Превращение», по словарной статье, — это «1) Премещение одного вида в другой, преобразование. *Превращение насекомых. Превращения Овидиевы.* 2) Разрушение, испровержение, разорение. *И изсла Лота от среды превращения...*»³.

Вероятно, специфический, не совсем принятый оттенок слова «превращенья» в устах героя «Горя от ума» объясняется тем, что формула «превращенья / Правлений, климатов, и нравов, и умов» может быть истолкована как семантическая калька (по французскому или латинскому образцу): славянизм «превращение» так же соответствует слову «революция», «revolution» — «оборот» (периодический), «обращение» — как и русское слово «переворот». Согласно «Словарю Академии Российской», «переворот» — «нечаянная и сильная перемена дел и обстоятельств каких. *Переворот французский потряс все основания государства*»⁴.

Комментируя семантическую историю слова «переворот», В. В. Виноградов писал: «Сближение слова *переворот* с французскими словами *revo-*

lution и *revolte* произошло в конце XVIII в. Понятно, что уже в семантическом облике этого русского слова обозначались признаки и оттенки, активно подготовившие это сближение и ему содействовавшие. Дело в том, что раньше для перевода французского *revolution*, напр., В. К. Третьяковским <...> применялось слово *преобразование* (ср. французское *reforgte*). То же слово *преобразование*, наряду с *преображение* и *противность*, служило Третьяковскому и для перевода франц. *revers*. На фоне этих церковно-славянских выражений семантическая близость народно-русского слова *переворот* к передаче значений французского *revolution* выступала особенно рельефно»⁵.

В частности, Виноградов цитирует суждения А. С. Шишкова, критиковавшего карамзинистов за несвойственное русскому языку обращение с «переворотом»: «Слову *Переворот дано здесь знаменование Французского слова *Revolution*. Никогда в Российском языке доселе не означало оно сего понятия. Оно с подобными ему словами *изворотиться*, *перевернуться*, *вывернуться* употреблялось в простом или низком слоге, как, например, в следующих речах: я хочу *изворотиться* или *сделать переворот* в деньгах; посмотрим, как он из этого *вывернется*, даром что он *переворотлив* и проч. Какой странной состав речей происходит от сего глупо переведенного слова! Выпишем здесь несколько оных для примера: *ввесть моря в переворот*. *Вовлечь в пустыню переворота*. — Направлять намерение *переворота* на все правительства. — *Переворотный факел*. — Церковную область *преобразить в переворотную провинцию*. — *Пентархия обратилась в поворотный круг*. *Французские переворотные флоты*. — Какое бы следствие ни имел *противопереворот*. — *Исторжение Голландии из-под переворотной власти*. — *Переворотная война* сделалась войной *округления*. — *Какая неудобопонятная гиль!*»⁶.

Когда Грибоедов при слове «превращенья» в позицию определения ставит ряд существительных в родительном падеже — «правлений, климатов, и нравов, и умов», это вполне отвечает ранней — «естественно-научной» — стадии бытования термина «революция»: в качестве классического примера достаточно указать на заглавие трактата Н. Коперника «*De revolutionibus orbium coelestium*» — «Об обращениях небесных сфер». Аналогично, Орас-Бенедикт де Соссюр, основоположник описательной геологии (прадед знаменитого лингвиста), призывал видеть в Альпах «заклочительную сцену великой драмы революций на поверхности нашего шара» — «...la dernière scène du grand drame des revolutions du notre globe»⁷.

Лишь впоследствии (устойчиво с XVII—XVIII вв.) «астрономический» термин был жестко прикреплен к изменениям в социально-политической сфере, причем синтаксическим показателем семантических изменений стало «самоудовлетворяющее» употребление слова «революция»: слово «идиоматизируется», «внутренняя форма» стирается, и становится неважно, что же именно «обращается», «поворачивается». Одновременно сохраняется и прежнее словоупотребление. Так, французский литератор Мармонтель рассуждал о «революциях империй» и «революциях искусств», тем самым используя семантико-синтаксическую конструкцию, напоминающую грибоедовскую: «On a écrit les revolutions des empires; comment n'a-t-on jamais pensé à écrire les revolutions des arts...»⁸.

«Естественно-научное» понимание слова «революция» в начальные десятилетия XIX в. было вполне живо и для россиян, открывая путь фронтальным каламбурам. В частности, А. И. Герцен ехидно изобразил в «Былом и думах» обыск, когда полицмейстер «отложил том истории французской революции Тьера, потом нашёл другой... третий... восьмой. Наконец, он не вытерпел и сказал: „Господи! какое количество революционных книг... И вот еще“, — прибавил он, отдавая квартальному речь Кювье „Sur les revolutions du globe terrestre“»⁹. Как видно, шутка построена на том, что невежественные представители власти смешивают книги о политической революции и научное сочинение французского естествоиспытателя Ж. Кювье «Discours sur les revolutions de la surface du globe...» — «Рассуждение о переворотах на поверхности земного шара...».

Создавая — в духе шишковистской программы — национальный аналог международной формулы, А. С. Грибоедов также шутил, но с «тенденцией», совершенно отличной от герценовской. Первые две строки реплики Чацкого выдержаны в «высоком» регистре и в пересказе звучали бы приблизительно: «Иногда происходят революции/перевороты правлений, климатов, и нравов, и умов». Если согласиться с этим толкованием, то выходит, что продолжение речи эпатажно «снижает» мысль: «Вот и у нас происходят революции/перевороты: те, кто справедливо слыли дураками, начинают признаваться умниками».

Уместно напомнить и другой монолог Чацкого (действие IV, явление 10):

Поверили глупцы, другим передают,
Старухи вмиг тревогу бьют —
И вот общественное мнение!

Здесь две первых строки создают «сниженную» картину московских сплетен, которые вдруг в третьей строке квалифицируются термином из «высокого» регистра («общественное мнение» / «l'opinion publique») — как и в случае с «революцией»¹⁰. Тот же стилистический контраст, что в монологе о «превращениях», и та же ироническая трансформация либеральной лексики.

Равным образом, неадекватно используют и толкуют тезаурус вольнодумства «отрицательные» персонажи комедии. Репетиллов компрометирует «декабристскую идею» комическими речами об «обществе» и «тайных собраниях». Фамусов же (действие II, явление 2) объявляет карбонарием и апостолом вольности нормального человека с нормальным чувством собственного достоинства:

Чацкий

.....

Хоть есть охотники поподличать везде,
Да нынче смех страшит и держит стыд в узде;
Недаром жалуют их скупко государи.

Фамусов

Ах! Боже мой! он карбонари!

.....

Чацкий

У покровителей зевать на потолок,
Явиться помолчать, пошаркать, пообедать,
Подставить стул, поднять платок.

Фамусов

Он вольность хочет проповедать!

Фамусов прямо-таки показательно некорректен в употреблении «революционных» понятий, что напоминает замечание Ю. М. Лотмана о слове «педант» в романе «Евгений Онегин»: «Ироническое звучание в комментируемом тексте возникает за счет противоречия между реальным уровнем знаний Онегина и представлением о нем „общества“, в свете которого умственный кругозор людей светского круга является в еще более жалком виде»¹¹.

Разумеется, Фамусов с Репетиловым и Чацкий по-разному искажают либеральные понятия: Фамусов и Репетилов — в меру своей низости или легкомыслия, Чацкий — с высоты интеллектуальной иронии. Однако, похоже, во всех подобных репликах прослеживается общее отношение автора, намекающего на то, что вольнодумный тезаурус западной чеканки — не для России.

Примечания

- ¹ Здесь и далее цит. по изд.: Грибоедов А. С. Соч. в стихах / Вст. статья, подг. текста, примеч. И. Н. Медведевой. Л., 1967.
- ² Тьянянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 374–375.
- ³ Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный. СПб., 1824. Ч. 5. С. 152.
- ⁴ Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный. СПб., 1822. Ч. 4. С. 866.
- ⁵ Виноградов В. В. История слов. М., 1999. С. 449.
- ⁶ Там же. С. 449–450.
- ⁷ Saussure H.-V. de. Voyage dans les Alpes. Neuchatel, 1794. V. 8. P. 242). Ср.: Griewank K. von. Der neuzeitliche Revolutionsbegriff: Entstehung und Entwicklung. Weimar, 1955; Одесский М., Фельдман Д. Поэтика террора и новая административная ментальность: Очерки истории формирования. М., 1997.
- ⁸ Marmontel J.-F. Oeuvres. Paris, 1787. V. 9. P. 297.
- ⁹ Герцен. А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954–1965. Т. 8. С. 112.
- ¹⁰ Ср. аналогичный иронический контекст грибоедовской цитаты в романе «Евгений Онегин» (глава VI, строфа XI): «И вот общественное мненье! // Пружина чести, наш кумир! // И вот на чем вертится мир!».
- ¹¹ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1997. С. 554.

Завораживающая установка и портрет личности

(К характеристике Булгарина)

Малле Салупере (Тарту)

Психологам хорошо известен опыт, всегда приводящий к одинаковому результату: две группы людей получают задание описать один и тот же портрет. Одной группе говорят, что это портрет известного героя, другой — что он изображает убийцу-злодея. В зависимости от навязываемой установки в портрете в одном случае описываются черты, соответствующие стереотипу благородного героя (приятная наружность, смелый взгляд...), в другом случае — стереотипу злодея (отталкивающая внешность, злобный взгляд...). Это и есть завораживающая установка, которая определяет восприятие личности и окрашивает все оценки согласно заданной характеристике.

Установка не только сознательно или подсознательно определяет наши общественные симпатии, но и упрощает поведение. Все это известно, и хотя мы знаем, как образуются и почему так устойчивы подобные знаковые установки, мы вольно или невольно все-таки им доверяем. Я хочу рассказать историю попытки переменить точку зрения, или сдвинуть границы некоего семиотического пространства.

Когда мне в 1960-е гг. в связи с изучением рецепции Шиллера довелось прочесть всю русскую литературно-историческую периодику 1820-х гг. (ее не так уж много), стало казаться, что установившаяся репутация Булгарина как гонителя Пушкина и всего передового в русской литературе никак не поддерживается реальным содержанием его изданий. А с нападками на собратьев по журналистике дело обстояло скорее так: не он первый напал, а на него жестоко нападали, после чего он и огрызнулся. Не я первая это заметила, но немногие пробившиеся в печать голоса с призывами присмотреться к его деятельности¹ утонули в эмоциональном негодовании по поводу личных качеств губителя Пушкина и русской литературы.

Авторы, убежденные в подлости Булгарина, но читавшие его издания, объясняли отсутствие в них прямых доносов или «благонамеренных указаний» (вовсе нередких в статьях его противников) тем, что он прямо обращался в III Отделение². Но хотя архив этого учреждения содержит бесчисленное количество доносов с фамилиями штатных агентов, Булгарин к их числу не относится³.

Я попыталась рассмотреть феномен восприятия и оценки Булгарина с точки зрения социологии и исторической психологии. В 1974 г. я со второй попытки защитила дипломную работу на заочном отделении психологии ТГУ на тему «Психологические аспекты литературной борьбы второй четверти XIX века».

Мне не совсем или даже совсем не удалось убедить рецензента Ю. М. Лотмана в правильности моей точки зрения, хотя он, в отличие от другого оппонента, который годом раньше не считал возможным допустить та-

кую крамолу к защите, высоко оценил объем изученного материала и признал многие выводы работы перспективными. Верно, что я, получив возможность еще год поработать над темой, многое смягчила и наконец вообще выпустила полемическую III главу с конкретным анализом генезиса выдвигаемых против Булгарина обвинений.

Биография этого человека и оценка его деятельности в течение полутора веков строились и освещались не по его сочинениям, изданиям и переписке, а по общеизвестным и всем доступным памфлетам Пушкина, написанным в гнев и основанным на слухах, догадках и сплетнях, и дополнялись мемуарными свидетельствами, опирающимися на те же слухи. Все это исходило от людей, знавших Булгарина мало или вовсе не знавших, но имевших множество причин не любить его. За полтора века ненависть к нему только усилилась, и если при жизни он подозревался в доносах и обвинялся в расшатывании устоев, неуважении к авторитетам, в дискредитирующих русскую аристократию и общественные порядки выступлениях, то начиная с 60-х гг. XIX в. его бранили за охранительную и крепостническую идеологию, а в XX в. еще и за восхваление веры, царя и отечества. Главные, сохранившиеся неизменными обвинения — доносительство и зависть — превратили его в демоническую личность, ответственную за все грехи николаевского правительства в области журналистики, даже за такие дела, где современникам, лучше осведомленным о реальных взаимоотношениях и возможностях «Фиглярина», в голову не приходило его обвинять. Однако многие современники Булгарина готовы были приписать его проискам и доносам все свои неудачи на литературном и журнальном поприщах.

После защиты дипломной работы я обратилась к ныне покойному В. Э. Вацуру, поскольку знала, что он в своих исследованиях тоже подошел к болгаринской теме.

Ответ маститого ученого на обращение незнакомой дипломантки являет пример доброжелательного уважения к чужому мнению. В то же время в нем заключается не только изложение и обзор современного положения вопроса, но и программа действий. Письмо заслуживает приведения целиком:

Только сегодня получил Ваше письмо и спешу отвечать Вам. Я очень рад, что Вы, так сказать, «объявились»; Вы очень хорошо начинали. Статья Ваша в студенческом сборнике, вопреки Вашему мнению, была напечатана под Вашей нынешней фамилией и содержала весьма здравую идею, что строки «Я помню море пред грозою...» в «Евгении Онегине» не имеют никакого отношения к Марии Раевской (вот, кстати, одна из литературоведческих легенд, которые тоже можно включить в коллекцию)⁴. Это Вам для справок, чтобы Вам не отыскивать статью, о которой Вы теперь можете составить общее представление. Теперь по существу того, о чем Вы пишете, — в письме и в заключении работы. Да, Булгарин — это легенда, хотя и не совсем легенда. Шаткость существующих о нем представлений оцущают все, кто им когда-либо занимался; паллиативные попытки выйти из этого положения путем рассечения его на две части (до 1825 и после 1825 г.) мало убедительны, тем более, что ранняя его деятельность ставит перед исследователем каверзные вопросы даже и после такой манипуляции. Бли-

зость его к декабристской критике (в частности, к мнениям Бестужева) такова, что производит впечатление почти тождества, — в иных случаях (и очень часто) — повторения, нередко развернутого. Привязанность его к Грибоедову — не только личная; здесь была опора и на литературную позицию драматурга; последующий его альянс с Полевым был основан на общности идеологической. Во всем этом нет никаких сомнений.

Я Вам скажу больше. Я думаю, что в *историческом смысле* Булгарин победил Пушкина. Об этом неуместно говорить, но — что сделаешь? Будущее принадлежало той литературе «среднего сословия», которую он давал, а не элитарной дворянской группе, уходящей с исторической арены. Если короче, это была «литература буржуа», — и именно с этой последней было связано развитие профессиональной журналистики, появление и профессионалов-литераторов, которые готовили и Пушкин и Бестужев с Рылеевым etc. etc. Это понимали социологи-литературоведы, которые не случайно интересовались фигурой Булгарина. Не помню, кто расследовал (кажется, покойный П. Н. Берков), что П. Н. Сакулин собирался писать не об Одоевском, а о Булгарине и его руководитель заставил его отказаться от этой темы (в 1910-е годы!): фигура была уже достаточно скомпрометированной.

Для меня совершенно несомненно, что без монографического исследования деятельности Булгарина общий процесс движения литературы так и останется непонятным.

Но здесь начинаются «но». Если бы обвинения Булгарину исходили только от Пушкина и Вяземского, — все было бы понятно: полемические преувеличения, зерно последующей легенды. Однако вспомните историю его взаимоотношений с Рылеевым и Бестужевым, — его друзьями; их постоянные нападки на его социальное поведение. Рылеев и Бестужев были совершенно независимы от мнений пушкинского круга. Далее: записки Булгарина в III Отделение действительно существовали, — и, к сожалению, он получал оттуда деньги. Он значится в списке его сотрудников⁵. (При этом он сохранял архив Рылеева, но ведь личность не покрывается формуляром.) Еще далее: он опирался на «среднее сословие», — но что такое было российское «среднее сословие»? Это был оплот всяческого консерватизма — не просвещенного, не идеологического, как дальновидный и даже в чем-то мудрый консерватизм Карамзина и Жуковского, — а консерватизма жivotного, тупого и косного, консерватизма российского купца и провинциального помещика. Этот консервативный демократизм был очень на руку правительству, которому в то время приходилось особенно следить за мятежной аристократией. Вы ведь знаете записки Бенкендорфа о Булгарине, — он постоянно убеждал императора, что Булгарин — литератор «в нужном духе» (император относился к нему недоверчиво). И наконец: творчество Б. — это, пользуясь современными терминами, «массовая культура»; великолепно по своей наивности его письма к Никитенке, где он обещает «развить характеры» (кажется, в «Записках Чухина») *так, как ему укажет цензор*. Вот Вам вторая сторона дела. Она не должна и не может ни отменить первую, ни зачеркивать ее; все вместе — это факт общественной психологии, который разбирать следует *sine ira et studio*.

Мне очень интересно будет прочитать Вашу работу. К сожалению, только я боюсь, что Вы меня не застанете в Ленинграде. Я в отпуске, и, если позволят мне

обстоятельства, уеду в начале той недели и буду недоступен. Вернусь я в двадцатых числах октября. Если Вы задержитесь или приедете почему-то позже предполагаемого срока, буду рад Вас повидать. Мой телефон <...>, и звонить мне следует чем позже, тем лучше, — но, напротив, около 11 часов утра (этак 10.30.—11.00). Если Вы меня не застанете, но будете в Пушкинском доме, положите работу на мой стол в Пушкинском кабинете (комн. 36), — и мы с Вами споемся.

Наконец, еще одно. Ваша готовность лечь на алтарь во имя науки, с гордым сознанием своей независимости от напавлений и угождений, — конечно, делает Вам честь; но ведь вот вопрос: будет ли принята эта жертва? Гореть во имя пользы общей — прекрасно и благородно; гореть приватно — скучно и больно. Это шутка, конечно, — но жертва может быть отвергнута вовсе не из приверженности к традиционной картине. Дело в том, что полемический пересмотр ее окажется неизбежно односторонен и уязвим. Как социолог, Вы прекрасно знаете, что легенды разрушаются не от атак на общую концепцию, — а путем коррозий. Нужны работы на конкретные темы, влекущие за собою более широкие выводы; нужно постепенное привыкание к именам и фактам, ранее игнорируемым; тогда завоевание будет и очевиднее и прочнее. Поэтому не спешите с задорной полемикой: ею Вы никого не убедите. С Вами никто не будет спорить, и «бранить» не будут; посмотрят — и пройдут мимо. Давайте лучше посмотрим работу и извлечем из нее для начала что-то, что можно напечатать.

Искренне Ваш

22.IX.75.

P.S. Непременно захватите с собою III главу.

Ему было отпущено еще 25 лет жизни, полных кропотливого труда над конкретными темами, влекущими за собою «постепенное привыкание к именам и фактам, ранее игнорируемым», но большого обобщающего труда мы не успели дожидаться. Зато он был самым эрудированным и добросовестным комментатором текстов пушкинской эпохи и редактором капитальных справочных изданий, как, например, «Русские писатели 1800—1917» (1999) и «Лермонтовская энциклопедия» (1981 и 1999), где действительно не «атакуются» легенды, а даются прекрасные примеры внешне незаметной «коррозии», т.е. их естественного разрушения. К великому сожалению, Вадим Эразмович не успел завершить свою главную работу над образцовым комментированным изданием — академическим собранием сочинений Пушкина.

Наши контакты после первого обмена письмами продолжались в устной форме, при встречах и по телефону. Публикация не получилась, хотя В. Э. считал, что надо бы «застолбить» тему. В разных житейских коллизиях у меня не хватало упорства, и тема залежалась. Булгарин в те годы был для Главлита еще настолько «несъедобен», что даже его высоко достоверные воспоминания о Грибоедове не могли быть помещены в основном тексте соответствующего сборника 1980 г., и В. Э. рассказывал в своей юмористической манере, как их пришлось распределить по примечаниям.

Булгарин практически обойден или только обруган в советских историях русского романа, журналистики и критики, по которым учат студентов и сегодня. В журнале «Коммунист» 1979 г. (№ 8) властным окриком было ос-

тановлено осторожное сомнение В. П. Мецджеркова, так ли уж односторонней была эта личность: «Итак, литературный пасквильант и клеветник, вор, платный агент охранки и предатель — вот основные эпитеты, которые закрепил за Булгариным сама жизнь. Случай, казалось бы, предельно ясный, и трудно представить, что в свете всего вышеприведенного имеет право на существование какая-то „альтернативная версия“, иная оценка его роли в русской литературе».

Однако в то самое время «альтернативная версия» уже активно разрабатывалась зарубежными авторами⁶, позднее к ее разработке прибавились и русские литературоведы⁷. В частности, статья о Булгарине в Лермонтовской энциклопедии (1981), написанная Вацуро, являет прекрасный пример осторожной «коррозии».

На сегодняшний день доказана научная несостоятельность всех перечисленных «Коммунистом» прямолинейных характеристик, но изменения в бытовом сознании происходят туго, особенно в русском культурном пространстве, где Булгарин воспринимался и воспринимается как зюл и антипод Пушкина. В этом противостоянии все слова и поступки Пушкина всегда оправдывались и облагораживались; Булгарину же ни в чем не доверяли, соревнуясь в отыскивании скрытых намеков и гнусных интриг.

Уже Ю. Тынянов писал о «Пушкине в веках»: «Во главу угла при изучении эпохи, современной Пушкину, был поставлен Пушкин. С точки зрения Пушкина, под его знаком, изучались самые разнородные явления, среди которых он сам был только одним из многих. В результате — естественное искажение перспективы <...>. Но такова сила монументальных образов, недвижимых, статических групп в истории литературы — они непроницаемы для фактов, и легенда душит, уплощает историю»⁸.

Искажение перспективы началось давно. Журналисты думали, как Погодин, который при выходе романа «Дмитрий Самозванец» в 1830 г. нашел, что «совестно похвальное хвалить в таком подлеце», и писал одному другу: «Дмитрий Самозванец холоден, одноцветен, но имеет прекрасно изображенные положения, много любопытных подробностей из старых книг, и все отрицают достоинства автора»⁹.

Непримение Булгарина аристократической Россией объясняется ее презрением к плебейской, «гостинодворской» России, которую к тому же представлял выходец из враждебной Польши. То, что Булгарин был родовитым дворянином и возводил свою родословную к албанскому национальному герою XV в. Скандербегу¹⁰, не играет роли, если он не воспринимался в качестве такового.

В 1825 г. Булгарин женился на своей 16-летней воспитаннице, которую Пушкин, а вслед ему Ю. Тынянов ославили как публичную женщину¹¹. Последний даже писал в комментарии к роману «Смерть Вазир-Мухтара»: «Как невесело быть сыном Грибоедова и всю жизнь носить фамилию Булгарина!». А первенец Булгарина, от которого пошли все ныне живущие потомки, родился в конце 1832 г., через шесть лет после отъезда Грибоедова из России! Умолчим о тени, падающей на поэта-дипломата от попыток подобными приемами спасти его от «позорной» привязанности к Булгарину, с ко-

торым он был дружен до самой смерти и оставил в его распоряжение свою рукопись «Горя от ума». Тот не только распространял комедию в списках, но и добился ее частичной первопубликации в 1825 г. в своей «Русской Талии», а полностью — в немецком переводе Карла Киорринга уже в 1831 г.¹² Общеизвестно, что Булгарин сохранил для потомства архив повешенного Рылева, в то время когда благоразумные патриоты поспешили уничтожить даже полученные от него письма.

Современники относились к Булгарину по-разному, но в потомстве отозвалось только негативное отношение. «Записки о моей жизни» Н. И. Греча переизданы в 1990 г., но туда не были включены воспоминания о ближайшем соратнике, написанные после смерти Булгарина и предшествующей многолетней вражды, опубликованные в «Русской старине» 1871 г. Чтобы предупредить, что к оценкам характера и деятельности Булгарина следует относиться осторожно, издатели журнала приложили к этой статье прямо противоречащий всем оценкам очерк Греча о Булгарине 1833 г. Невзирая на это, большинство авторов склонно безусловно доверять всему негативному, сказанному Гречем о Булгарине, но не придает никакого значения его отрицанию слухов о «шпионстве». Это отрицали также хорошо знавшие, хотя не любившие Фаддея П. Каратыгин и П. Усов. Все повторяют за Гречем, как метко Булгарин описал приметы бежавшего Кюхельбекера, но никто не задает вопроса, почему для опознания в III Отделение был вызван именно Греч.

Греч принадлежал к кругу «литературных аристократов», на него, невзирая на убийственную характеристику «неистового Виссариона»¹³, смотрели и смотрят иначе, чем на не принятого в этот круг Булгарина. Общеизвестная подлость и доносительство Воейкова по сей день подводится «под амнистию прекрасных глаз» его жены, племянницы Жуковского. На все их деяния, уж не говоря о выходках Пушкина, смотрят в уменьшительное, а на Булгарина — в увеличительное стекло (сравнение Булгарина).

У современников имела важная, хотя и подсознательная причина неприятия Булгарина — зависть. Он был прирожденным журналистом, его издания шли нарасхват, особенно газета «Северная пчела»; его сочинения раскупались, переводились и переиздавались. Его роман «Иван Выжигин», русский вариант «Жиль Блаза» Лесажа, выдержал 4 русских и 13 зарубежных изданий на 7 языках. В 1830-е гг. он был в апогее своей славы и успеха. Этого-то одни ему и не прощали, другие же искренне считали его губителем русской литературы. Наглядный пример — Белинский.

Булгарин, его издания и сочинения занимают по количеству упоминаний третье после Гоголя и Пушкина место в сочинениях Белинского. Между тем изучение темы «Булгарин и Белинский» обычно ограничивается привлечением ругательно-издевательской статьи Белинского о выходе I части «Воспоминаний» Булгарина.

Но в статье о III части «Воспоминаний» Белинский отвергает (свою же) линию «Отечественных записок» по отношению к Булгарину и критику на первые части «Воспоминаний». В этой много раз переделанной статье он осуждал «личное ожесточение против автора этой книги и поэтому явное же-

вание видеть в ней одно дурное и во что бы ни стало не видеть ничего хорошего <...> Когда какой-нибудь журнал изберет какое-нибудь известное лицо в литературе мишенью непрерывной полемической пальбы и употребляет все усилия уверить публику, будто он искренне не видит в этом литераторе ни искры ума, таланта и даже смысла, такой журнал достигает в отношении к постоянно гонимому им лицу совсем не того результата, которого добивается, ибо никто не станет истощаться в брани на предмет ничтожный».

В другом варианте сказано: «Конечно, книга его могла быть и лучше, но, во-первых, не должно забывать, что такого рода книги у нас еще не могут быть слишком хороши <цензура! — М. С.>, а во-вторых, лучше сказать человеку спасибо за то, что он сделал и чего другие не сделали, нежели толковать, что он то же бы, да лучше мог сделать. Критики г. Булгарина были большею частью правы, указывая на промахи и недостатки его книги <...>. А в ней есть страницы, которые читаются очень и очень не без интереса и не без удовольствия <...> попадают иногда в книге г. Булгарина и дельные взгляды на дела людей давно минувших дней»¹⁴.

Некоторое повышение нейтрального интереса к Булгарину отмечалось в послереволюционные годы. До обобщающих трудов все же дело не дошло, хотя В. Орлов находил в 1931 г.: «Литературно-журнальная деятельность Булгарина до сих пор не изучена, между тем она представляется нам явлением исключительной важности <...>. Он был и романистом, и новеллистом, и драматическим писателем, литературным и театральным критиком, публицистом, бытописателем, историком и мемуаристом. И в каждой области он трудился с большим усердием, и в каждой области достиг несомненных успехов. <...> Наконец приобрел ту печальную известность, которая совершенно заслонила его немаловажные заслуги писателя и журналиста»¹⁵.

П. Столянский подсчитал, что при жизни Пушкина «Северная пчела» писала о нем 265 раз, давая отрицательную оценку только три раза. Значение статьи о VII главе «Онегина» раздуто (эту главу в отдельном издании, впрочем, осудили все критики того времени) из-за всеобщей известности пушкинских текстов и незнания болгарских¹⁶. Правда, противники Булгарина и Столянского находили в текстах первого еще ряд скрытых антипушкинских намеков, но средний читатель их вряд ли замечал. Дельвиг писал Пушкину из Харькова, что даже местные профессора веруют в «Пчелу» как в Священное Писание и со слов Булгарина почитают Пушкина выше Байрона и Шекспира. То же подтверждают изученные Т. Головиной письма и дневники, отражающие круг чтения сельского помещика¹⁷.

Когда юбилей Пушкина в 1937 и особенно в 1949 г. возвели его в ранг общенационального символа, все его настоящие или мнимые враги могли быть выведены только в самых черных красках. Это хорошо подметила итальянская исследовательница пушкинской дуэли Серена Витале, новая книга которой недавно издана в России. Она писала в предисловии: «Я <...> поняла, что тысячи предрассудков извратили истину, начиная с идеологических (в советское время, да и ранее — идеология с обратным знаком). Кроме того, до сих пор жива глубокая боль, которая вызывает мое удивленное восхищение. Россия — единственная в мире страна, которая не переста-

ет скорбеть по своим поэтам. Только в России „убийце Пушкина“ (так Дантес представлен во всех русских изданиях: убийца — как будто это профессия или титул, — увековечен стреляющим в поэта) могла выпасть судьба стать предметом самой искренней и до сих пор вибрирующей в воздухе ненависти. Только в России убийство Поэта равно Богоубийству»¹⁸.

Аналогично, можно сказать, увековечен и «главный зоил» Пушкина — Булгарин — по высказываниям в одном памфлете.

Накануне нового тысячелетия общественный перелом и всеобщий пересмотр ценностей и авторитетов уменьшили безусловное уважение ко всем символам, в том числе к Пушкину. Даже такой пасквиль, как «Сатанинские зигзаги Пушкина» (1998) некоего Анатолия Мадорского, не вызвал широкого гневного осуждения, в отличие от довольно умеренных «Прогоулок с Пушкиным» Синявского в 1980-е гг.

На таком фоне понятно, почему и Булгарин в России постепенно стал выдвигаться в центр внимания исследователей эпохи Пушкина, Гоголя и декабристов. В зарубежных исследованиях интерес к Булгарину пробудился значительно раньше, что связано именно с отсутствием той завораживающей установки, которая вызывала у русских, особенно у советских исследователей, брезгливое нежелание «наступить в Булгарина», как сказано в приписываемой Пушкину эпиграмме.

Если в монографии Ю. Штридтера «Плутовской роман в России»¹⁹ еще сказывается традиционное отношение к Булгарину, то польская исследовательница Зофья Мейшутувич, много работавшая в русских архивах²⁰, обвиняет даже М. Лемке в предвзятом подборе и освещении фактов. Вообще полякам принадлежит ряд серьезных работ о Булгарине. К сожалению, трудно говорить о международном сотрудничестве, поскольку иностранцы о русских исследованиях, как правило, лучше информированы, чем наоборот.

Невзирая на опровержения, Булгарина обвиняли в «воровстве». В американском журнале «The Polish Review» уже в 1980 г. было опровергнуто обвинение в заимствованиях из рукописи «Бориса Годунова» и доказана самостоятельность статьи Булгарина о Марине Мнишек в «Северном архиве» 1823 г., которая послужила одним из источников Пушкина²¹.

В том же журнале снято и другое еще прижизненное обвинение и доказано, что издание избранных од Горация для учебных заведений с переведенными Булгариним комментариями польского ученого Ежовского было организовано самими поляками, а не присвоено Булгариним²².

Хотя новейшие справочные издания уже отдают Булгарину некоторую справедливость, ему все еще отказывают в авторстве его самого объемного научного труда, составленного в Дерпте в 1832—1836 гг.; это четыре тома древнеславянской истории, доведенной до смерти Ярослава Мудрого в 1054 г., — «Россия»²³. Общеизвестная характеристика Булгарина-невежды не допускала мысли, чтобы он мог сказать новое, интересное и умное слово в русской историографии. Так возникла легенда об авторстве молодого студента дерптского Профессорского института Н. Иванова, который действительно существовал, и Булгариним в предисловии также назван составителем двух томов статистики России. Поньше в справочниках можно

найти хвалебные оценки «России», приписываемой Н. Иванову, хотя профессор Казанского университета Евгений Бобров уже в 1902 г. доказал несостоятельность утверждения об авторстве Иванова²⁴. К аналогичному заключению самостоятельно и почти одновременно пришли тартуский ученый Виллу Тамул в кандидатской диссертации 1988 г. о Профессорском институте²⁵ и автор этих строк²⁶.

К настоящему времени и в России о Булгарине опубликован ряд книг и исследований, правда, очень неравноценных, не говоря о множестве переизданий его произведений. Писатель также стал объектом ряда защищенных и готовящихся диссертационных исследований в Америке, России и Эстонии. 40-й выпуск международного журнала «НЛО» (1999) носит подзаголовок «Булгаринский номер», но содержит и другие материалы на тему взаимоотношений писателя и власти. Главные тексты и комментарии в этом номере принадлежат самому авторитетному булгариноведу в мире, автору многих «булгаринских» статей и составителю книги «Видок Фиглярин» (см. прим. 3) Абраму Ильичу Рейтблату.

Однако беспристрастная монография о Булгарине, необходимость которой уже почти три десятилетия назад сознавал В. Э. Вацуро, еще не написана. Точнее, нужно несколько монографий с разбором его роли и влияния во всех перечисленных В. Орловым областях русской культуры, а именно в области журналистики, фельетонов, бытовых юмористических и нравоописательных очерков, романов, фантастики, путевых записок и рецензий и даже в области ранней русской истории (см. выше). Являясь последователем просветителей, он считал, что изображение недостатков при наглядной нравоучительности способствует их искоренению. Черно-белые характеристики героев и запутанные сюжеты он ориентировал на массового читателя, при этом, по меткому выражению Полевого, писатель наклонялся к нему, а не возвышал его до себя. Этим Булгарин много сделал для воспитания читательской аудитории для писателей 1840—1860-х гг.

Неоспоримая наблюдательность и дар занимательного рассказчика обеспечили ему на десятилетия благосклонность публики и зависть коллег, которые каждое его движение сопровождали шумным улюлюканием или гробовым молчанием. Эта тактика достигла цели и закрепила в потомстве убеждение, что во всей этой деятельности не было ничего достойного внимания.

Если булгаринские материалы попадают «нелитературным» историкам, они могут их оценить очень высоко и, составив собственное мнение, уже не дают себя сбить расхожими сведениями из справочников. Так финны «открыли» воспоминания Булгарина о финской войне 1808—1809 гг. и издали вместе с описанием летней прогулки по Швеции и Финляндии²⁷, сопроводив издание очень сочувственным предисловием. Финское консульство в Тарту даже взяло на себя уход за могилой Булгарина. Эстонский военный историк Рейн Хельме часто выражал недоумение и несогласие по поводу пренебрежения Булгариним.

Сам Булгарин любил повторять, что глас народа справедлив, когда о человеке говорят хорошее, потому что люди редко выдумывают доброе. Злому

же должно верить не иначе как по уликам, а пока их нет, следует обвинение признать клеветой. Механизм последней Булгарин сам объяснял в романе «Петр Иванович Выжигин»: «Ничего нет легче, как убить честного человека клеветой. Злой человек выдумал, дураки повторяют, а кончается тем, что умные люди поверят, оправдываясь тем, что „все говорят“».

Обратимся к описанным двумя мемуаристами эпизодам, сравнивая их с архивными сведениями. О мемуарах Греча кратко упоминалось выше, они полностью соответствуют сказанному Пушкиным в письме 1825 г. к Вяземскому по поводу утерянных записок Байрона: «...он бы лгал и хитрил, то стараясь блеснуть искренностью, то марая своих врагов». Часто цитируемые в связи с Булгариным записки Ю. Арнольда я рассмотрела в другом месте²⁸.

Переоценками в наше время никого не удивить; Булгарину уже воздают должное, и казалось бы, ни к чему рассказывать всю эту историю. Однако знаковый стереотип демонического Булгарина упорно не уступает, и кажется, что скорее можно говорить о типичном, чем исключительном явлении в истории общественной мысли.

Оставляя в стороне политические переоценки, сопровождающие каждый переворот в обществе, приведем аналогичный пример с первым профессиональным журналистом Эстонии. До него полуторавекковая русская власть в т.н. остзейских губерниях сочеталась с 700-летним господством немецкого рыцарства; на их языке осуществлялось делопроизводство и давалось образование, кроме элементарного. Эстонцы и латыши назывались только крестьянами или «местными националами». Для них Иоганн Волдемар Яннсен (1819–1890) основал в 1857 г. первую непрерывную эстонскую газету «Postimees» (Почтальон), при помощи которой он утвердил самосознание эстонцев как нации, организовал первые певческие праздники, эстонский театр и мн. др. С Булгариным его роднит прирожденный дар журналиста и народного писателя, неустанная пропаганда просвещения и высоких моральных принципов, доверие читателей и хороший сбыт изданий. Это он приохотил почти поголовно грамотных эстонцев (грамотности требовала лютеранская церковь) к чтению газет и светской литературы. Подозрения относительно его честности и искренности распространялись завистливыми конкурентами, которые шумно негодовали против его примиренчества и угодничества по отношению к немцам (помещикам и пасторам), от которых он якобы получал денежное пособие, подчинив газету их цензуре.

Обвинения против Яннсена определяли отношение к нему в течение всего XX в. и повторялись с разных идеологических позиций как в самостоятельной Эстонии, так и в советское время, вместо того, чтобы приглядеться к содержанию его издательской деятельности, которую он сам характеризовал как «хождение по яйцам», и воздать должное его неоспоримым заслугам. И здесь перелом наступил лишь в последнее время²⁹. Монографии о нем также не существует.

Примечания

¹ Бояновский В. О. К характеристике Ф. В. Булгарина // Литературный вестник. 1901. № 2. С. 164; Он же. Ф. В. Булгарин // РБС. СПб., 1908. Т. 3. С. 477–478; Сухомлинов М. И. Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. СПб., 1889.

- Т. 2. С. 300; Энгельгардт Н. Очерк истории русской цензуры в связи с развитием печати (1703—1903). СПб., 1904. С. 39; и др.
- 2 Лемке М. Николаевские жандармы и русская литература 1826—1855 гг. СПб., 1909. С. 253—254; Венгеров С. А. Критико-биографический словарь русских писателей. СПб., 1894. Т. 4. С. 106—107.
- 3 См.: Видок Фиглярин. Письма и агентурные записки Ф. В. Булгарина в III Отделение / Публ., сост., предисл. и коммент. А. И. Рейтבלата. М., 1998. Эта книга по объему научно-справочного аппарата и комментариев может претендовать на булгаринскую энциклопедию и одновременно дает панорамную картину эпохи и действующих лиц. Здесь опубликована почти вся переписка Булгарина с органом тайного надзора. Это дает правдивое представление о негласных занятиях Фаддея Венедиктовича, свидетельствуя о том, что прямым доносителем его трудно назвать. Скорее Булгарин вообще избегает наветов на конкретных лиц, за исключением министров и цензоров, но очень часто выгораживает обвиняемых. На наш взгляд, авторство немалой части этих «писем и агентурных записок» остается спорным или следует признать коллективным: это те, которые дошли до нас в интерпретации фон Фока, с очевидными дополнениями от него самого или из других источников. Ведь агентура III Отделения не ограничивалась одним Булгариным, как бы старый друг фон Фок его ни ценил. По воспоминаниям Булгарина, он знал Фока с детства. Хотя Греч утверждает, что познакомил их в 1826 г., кажется, что Булгарин прав. Максим Яковлевич фон Фок был сыном коменданта Перяславской крепости, его родная сестра Эва Дараган была матерью жены близкого друга Булгарина А. Я. Стороженко, впоследствии варшавского полицмейстера. Из переписки двух последних (Стороженки. Фамильный архив. Киев, 1903. Т. 3) можно заключить, что все трое были давними друзьями и друг другу доверяли.
- 4 См.: Из комментариев к текстам А. С. Пушкина // Русская филология. Сб. студенч. науч. работ. Тарту, 1963. Вып. 1. С. 49—56.
- 5 Оба эти утверждения оказались неточными, что признавал и Вадим Эразмович.
- 6 См. библиографию: Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь. М., 1989. Т. 1. С. 351.
- 7 См.: Там же, а также: Русские писатели. XIX век. Биобиблиографический словарь: В 2 ч. Изд. 2-е. М., 1996. Ч. 1. С. 99.
- 8 Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники М., 1968. С. 166—167.
- 9 Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1889. Кн. 3. С. 46.
- 10 Напечатанная в Дериште похоронная речь католического священника содержит и свидетельство о рождении Булгарина. См.: Rede am Tage der Beerdigung des wirkli. Staatsrathes und Ritters Thaddeus von Bulgarin, gehalten am 3. September 1859 in der Universitäts-Kirche zu Dorpat von Pater Alphons Leschtschinski. Dorpat, 1859. S. 6.
- 11 Не исключено, что к проституции имела отношение мать «Леночки» Каролина Магдалена Иде, ур. Траутманн, сестра знаменитой Танты. В метрической записи о ее смерти не в Карлове, а в деревне Руэнталь 7 июля 1830 г. в возрасте 43 лет сказано: «В жизни она находила мало уважения к своей персоне» (ИАЭ. Ф. 1259. Оп. 2. Д. 2. Л. 280).
- 12 Russische Bibliothek für Deutsche. Reval, 1831. Н. 3. Эта публикация стала причиной закрытия издания Карла Кнорринга, раньше опубликованного в своем переводе «Бедную Лизу» Карамзина, «Три пояса» Жуковского и «Бориса Годунова» Пушкина. Местный цензор не предпологал, что «известная каждому русскому читателю» комедия царского министра может быть запрещена.
- 13 Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 9—10.
- 14 Белинский В. Г. Указ. соч. Т. 10. Если бы Белинский пережил Булгарина, он мог бы сказать то же, что после смерти своего вечного врага Н. Полевого: «Загляните в современные „Московскому телеграфу“ журналы, и вы подумаете, что Полевой не умел иначе говорить, как грубыми ругательствами, что журнал его был складочным местом полемике дурного тона, брани, дерзостей и лжей. Но пересмотрите „Московский телеграф“ <...> Мы не скажем не только того, чтобы Полевой никогда не ошибался, но и того, что он всегда был

- беспристрастен <...> Нет, он был человек, и притом постоянно раздражаемый самыми возмутительными в отношении к нему несправедливостями, ошибался и бывал не прав; но в истории человеческих дел вопрос не в том, кто был безупречен и непогрешителен, а в том, кто более других, относительно, по возможности, был справедлив или у кого сумма доброго стремления и добрых дел если не превышает недостатков и слабостей, то искупает их <...> причину общего ожесточения против этого журнала должно искать <...> в его критике и библиографии».
- ¹⁵ Эпиграмма и сатира. Из истории литературной борьбы XIX века / Сост. В. Орлов. М.; Л., 1931. Т. 1. С. 362.
- ¹⁶ Столянский П. Н. Пушкин и «Северная пчела» // Пушкин и его современники. 1914. Вып. 19–20; 1916. Вып. 22–24; 1927. Вып. 31–32.
- ¹⁷ Головина Т. Голос из публики (Читатель-современник о Пушкине и Булгарине) // НЛО. 1999. № 40. С. 11–16.
- ¹⁸ Витале С., Старк В. Черная речка. До и после. К истории дуэли Пушкина. Письма Дантеса. СПб., 2000. С. 5.
- ¹⁹ Striedter J. Der Schelmenroman in Russland: Ein Beitrag zur Geschichte des russischen Romans von Gogol. Berlin, 1961.
- ²⁰ Mejszutowicz Z. Powiesc obyczajowa Tadeusza Bulharyna. Wroclaw a.o., 1978. См. также: Woloszynski P. W. Polsko-rosyjskie zwiazki w naukach spolecznych 1801–1830. Warszawa, 1974.
- ²¹ Mocha F. Polish and Russian sources of Boris Godunov // The Polish Review. 1980. Vol. 35, № 2. P. 45–55.
- ²² Blasczyk Leon T. Jezowski and Bulgarin. A case of plagiarism or collaboration? // The Polish Review. 1980. Vol. 25, № 2. P. 15–43.
- ²³ Россия в историческом, статистическом, географическом и литературном отношениях. Ручная книга для русских всех сословий, Фаддея Булгарина. СПб., 1837. История. Т. 1–4. Статистика. Т. 1–2.
- ²⁴ Бобров Е. Генезис одной книги // Бобров Е. Литература и просвещение в России XIX века: Мат., исслед. и заметки. Казань, 1902. Т. 2.
- ²⁵ Тамул В. Профессорский институт и международные научные связи Тартуского университета в первой половине XIX века. Тарту, 1988. С. 107.
- ²⁶ Салупере М. Неизвестный Фаддей // Радуга (Таллинн). 1991. № 4. С. 30–41; Ф. В. Булгарин как историк // Новое литературное обозрение. 1999. № 40. С. 142–155 (с дополнениями А. И. Рейтблата).
- ²⁷ Faddei Bulgarin. Sotilaan sydän. Suomen sodasta Engelin Helsinkiin (Солдатское сердце). Helsinki, 1996.
- ²⁸ Салупере М. Ф. В. Булгарин в Лифляндии и Эстляндии // Русские в Эстонии на пороге XXI века: прошлое, настоящее, будущее. Таллинн, 2000. С. 146–161.
- ²⁹ См. двуязычное изд.: Diarium. Johann Voldemar Jannseni Pärnu päevik. Das Pernauer Tagebuch von Johann Voldemar Jannsen / Tõlge, kommentaarid ja saatetekstid eesti ja saksa keeles Malle Salupere. Pärnu, 2001.

Николай I и французская внутренняя политика эпохи Реставрации: два эпизода

Вера Мильчина (Москва)

Среди исторических источников особую ценность представляют дипломатические донесения, одно из главных достоинств которых — почти полная синхронность событиям и, как следствие, сравнительно меньшее искажение услышанного и увиденного. Кроме того, в XVIII—XIX веках некоторые послы (во всяком случае, те, которые представляли свои страны в России) находились с монархами в близких, почти дружественных отношениях, что сообщает запечатленным в их донесениях монологам русских императоров особую достоверность¹.

Из огромного корпуса дипломатических донесений первой половины XIX в. (мы не касаемся в данном случае донесений предшествующего столетия, изданных — в том, что касается французских послов в России, — гораздо более полно) опубликована лишь малая часть; донесения русских дипломатов напечатаны (впрочем, весьма фрагментарно) в многотомной «Внешней политике России»², доведенной в настоящий момент до первой половины 1830 г.; из французских дипломатов, служивших в России, более или менее полно издан, пожалуй, один лишь Проспер де Барант (представлявший Францию в Петербурге в 1835—1841 гг.)³. Кроме того, донесениями дипломатов интересуются в первую очередь историки международных отношений, которые для публикации в своих статьях и сборниках отбирают в основном материалы внешнеполитического характера. Так, составители упомянутой выше «Внешней политики России» выбирали для публикации только донесения, касающиеся положения дел на международной арене. Между тем в обязанности каждого посла входило также регулярное освещение *внутриполитической* ситуации в стране пребывания. Донесения такого рода, остающиеся, как правило, за пределами исследовательского внимания, порой содержат факты не только чрезвычайно ценные, но и позволяющие увидеть знакомые события и фигуры в совершенно новом свете.

* * *

Ниже я попытаюсь показать, как во второй половине 1820-х гг. французские послы в России общались с императором Николаем I на темы французской *внутренней* политики и как он осмыслял эту политику на основе сведений, полученных из донесений своего посла в Париже. Из обширного материала выбраны два эпизода, 1827 и 1830 г.; первый из них, насколько мне известно, вообще не отражен в мемуарной литературе; о втором упоми-

налось неоднократно, но архивный материал позволяет прояснить некоторые существенные подробности.

Сам факт, что в России за положением дел во Франции в эпоху Реставрации следили очень внимательно, уже отмечался мемуаристами. Так, уже упоминавшийся барон де Бургуэн, французский поверенный в делах в Петербурге в 1830 г., пишет в своих воспоминаниях:

В Петербурге с 1814—1815 годов привыкли принимать живейшее участие во всем, что происходило в Париже. Петербургское общество, неизменно весьма сдержанное в обсуждении любых вопросов русской внутренней политики, высказывалось нередко с известной вольностью о событиях, имевших место в других странах. Можно даже сказать, что русское общество разделялось, в зависимости от той или иной оценки французских дел, на партии, названия которых были заимствованы из нашего политического языка.

Пояснив, что Николай I, а с ним и большинство русских сановников, вслед за Александром I поддерживали парижский правый центр, то есть сторонников конституционной монархии, Бургуэн продолжает:

Тем не менее император Александр и его преемник допускали даже в ближайшем своем окружении чувства и речи, вдохновленные той партией, которую мы во Франции называем партией ультрароялистов. Можно даже сказать, что это политическое исповедание веры в ту пору не отвращало от себя ни одного европейского государя. Так, когда император Николай, например, спорил со сторонниками этой партии или даже осуждал их, он делал это не иначе как с улыбкой. Суровому осуждению он подверг бы только сторонников ярко выраженного либерализма, если бы, конечно, такие люди могли бы получить к нему доступ⁴.

Подобные оценки в устах Николая I вполне предсказуемы. Что же касается архивных документов, о которых пойдет речь, то они представляют российского императора в менее тривиальном свете.

С момента своего вступления на престол, которое, как известно, произошло в обстоятельствах самых катастрофических, Николай I стремился доказать европейским монархам, смотревшим на Россию с тревогой, что события 14 декабря — случайность, а не закономерность, что режим они не подточили и что армия (это представлялось императору очень важным, и он постоянно подчеркивал это в беседах с французским послом Ла Ферронне) не поддержала мятежников. Менее известно, что тревогу вызывало не только состояние России у европейцев, но и состояние Франции — у российского императора. Причем речь идет в данном случае не об «июльской» Франции, к которой Николай, естественно, относился более чем настороженно, но о Франции второй половины 1820-х гг., Франции Карла X. Об этом свидетельствуют донесения французского посла в Петербурге Ла Ферронне, хранящиеся в архиве французского министерства иностранных дел (следует подчеркнуть, что Николай был близко знаком с Ла Ферронне еще в бытность свою великим князем и отличал его, а следовательно, был с ним более откровенен, чем с другими дипломатами; Ла Ферронне в своих донесениях уже после восшествия Николая на престол неоднократно подчеркивает это обстоятельство⁵).

В донесении от 4/16 января 1827 г. Ла Ферронне рассказывает о состоявшейся двумя днями раньше беседе с императором в Зимнем дворце. Николай, пишет французский посол, поделился с ним своей тревогой относительно

внутреннего состояния Франции и расположения умов в нашей стране. С тех пор, как он взшел на престол, он впервые касается в разговоре со мною этого вопроса. «Вы знаете, — сказал мне император, — что я положил себе за правило не вмешиваться в чужие дела, однако привязанность моя к королю и его семейству, мое постоянное попечение о благоденствии Франции не позволяют мне взирать равнодушно на те опасности, какие могут грозить им всем. Признаюсь Вам, я получил сведения, которым в высшей степени доверяю; из них следует, что расположение общества ныне уже не так хорошо, как прежде. Особенно сильно тревогу внушают мне сообщения о духе армии. Меня уверяют, что среди офицеров, даже в рядах королевской гвардии, царит уныние, что солдаты так сильно недовольны и разочарованы службой, что, не обинуясь, выражают недовольство якобы близящейся войной против Англии. Такие настроения слишком противны воинскому духу всякой нации, в особенности же нации французской, а потому не могут не вызывать удивления и известной тревоги. В данном случае не император российский делает замечания послу Франции, а искренний друг короля откровенно делится опасениями, которые ему кажутся обоснованными. Сегодня судьба трона, судьба Франции, спокойствие всех нас зависят в определенном смысле не от кого иного, как от французской армии. Если ее преданность трону вызывает сомнения, если ее воинский дух угас, позволительно смотреть вокруг со страхом, а в будущее — с ужасом. <...> Известные мне факты свидетельствуют неопровержимо, что большая часть офицеров питает величайшее отвращение к службе, что отвращение это заражает уже и солдат, которые относятся к командирам без должного уважения».

Ла Ферронне возражает: страхи необоснованны, среди армейских есть люди «печальные и фрондирующие», которые вечно всем недовольны и хоят мира, если речь идет о войне, и войны, если речь идет о мире, однако в деле французская армия выказывала себя наилучшим образом; пример — война в Испании в 1823 г.

Император, однако, настаивает на своем:

Что бы ни говорили ваши либералы, именно сильные, дисциплинированные и преданные армии служат основой престолов, поддерживают спокойствие внутри страны и обеспечивают ей уважение вовне. Либералы выхваляют английские установления, я первый готов ими восхищаться, но отнимите у Англии ее сильный флот, и увидите, как поступит с нею Европа. <...> Впрочем, наш разговор — беседа между двумя честными и открытыми людьми; официального характера он ни в коем случае не имеет⁶.

Месяцем позже Николай в беседе с Ла Ферронне снова возвращается к внутреннему положению Франции, и посол в донесении от 2 февраля 1827 г. докладывает об этом министру иностранных дел Дамасу.

Вена, пишет Ла Ферронне, продолжает воздействовать на настроение императора «средствами чересчур хорошо известными»⁷:

С некоторых пор частные и даже официальные письма, присылаемые его величеству из многих частей Италии и Швейцарии, извещают о возможности возникновения в недалеком будущем новых смут. Революционеры — каким бы именем их ни называли — уже не являются, если верить этим письмам, главными зачинщиками близящихся волнений, однако они пребывают в постоянной готовности воспользоваться ошибками своих противников и обратить в свою пользу средства и орудия, какие те намереваются употребить против них. Из этих писем вытекает, что зло может родиться из чрезмерных попечений о добре; опасаются, что к возникновению беспорядков приведет не что иное, как чересчур ярко выраженная религиозная нетерпимость, разжигающая страсти тех, кто ей уступает, и раздражающая тех, кто ей противится. Люди нетерпеливые, стремящиеся добиться цели любой ценой и забывающие, что торопливость почти всегда мешает достичь того результата, к какому они стремятся; люди усердные сверх меры и своим усердием ослепленные, которые, дабы разом покончить с иными злоупотреблениями, оскорбляют неосторожно и неосмотрительно интересы и мнения не только преступные, но и законные; наконец, люди нескромные и непросвещенные, ставящие на место одних заблуждений, им ненавистных, заблуждения противоположного свойства, — вот кого называют в этих письмах причиной новых смут. Император говорил мне обо всем этом с жаром, меня удивившим. Тема эта весьма деликатная, особенно если обсуждать ее с государем, исповедующим иную веру. Император спросил меня, принадлежу ли я к Конгрегации; я отвечал, что знаю о Конгрегации лишь то, что слышал от других или читал в газетах, что я полагаю слово «конгрегация», точно так же как и слово «феодализм»⁸, простым пугалом, измышленным людьми неблагонадежными для того, чтобы вводить в заблуждение умы и разжигать страсти, что я не верю ни в существование Конгрегации, какой ее нам описывают, ни в могущество, коим ее наделяют, что, как бы там ни было, я питаю отвращение к любым тайным обществам вне зависимости от их цели, что я почитаю их государством в государстве, к коему ни один верноподданный, ни один честный человек не вправе принадлежать, и что я лично так же не склонен становиться конгрегационистом, как и карбонарием. Император, как мне показалось, чрезвычайно озабочен существованием этой пресловутой ассоциации и злом, какое она может причинить; направление ума его доказывает, что средства, употребляемые для того, чтобы поразить его воображение возможностью новых катастроф, производят желаемое действие.

Было бы, по-видимому, бесполезно, г-н барон, доставить мне средства отвечать в следующий раз императору с большим знанием дела, ибо я предвижу, что он часто будет возвращаться к этому предмету в наших беседах. Я сказал ему чистую правду, я не принадлежу и никогда не намерен принадлежать к Конгрегации; я не верю в ее существование, если же она существует, то я полагаю ее гибельной и опасной. Как видите, г-н барон, я сам нуждаюсь в разъяснениях касательно этого вопроса, который заставляет другие правительства тревожиться насчет прочности положения нашего правительства и всей Франции⁹.

Речь императора в передаче Ла Ферронне весьма витиевата, однако факты, встающие за этими пышными словами, более чем конкретны: Николай I, консерватор и охранитель, выступает в данном случае *против* ультрарояли-

стских, ультраправых, ультракатолических настроений во французском обществе — не потому, что они ему неприятны сами по себе, но потому, что они рискуют нарушить существующее во Франции политическое равновесие. Больше того, выясняется, что российский император следит за внутривнутриполитическим положением Франции так пристально, что учитывает не только события, действительно происходящие во Франции, но и их «мифологизированное» отражение в общественном сознании: характерно, что он запрашивает Ла Ферронне относительно Конгрегации, о существовании которой ему явно известно больше, чем французскому послу, который просит у своего министра комментарий и пояснений на этот счет.

Здесь не место входить в подробное обсуждение вопроса о Конгрегации¹⁰, достаточно будет сказать, что в 1824—1826 гг. стараниями либеральных публицистов, печатавшихся в газете «Конститусьонель», и мыслителей-галликанцев, враждебных иезуитам, в общественном сознании укореняется представление о том, что вся внешняя и внутренняя политика Франции определяется не кабинетом министров или палатой депутатов, но тайной ультракатолической организацией, которая ставит повсюду «своих» людей и постепенно насаждает свои порядки, — Конгрегацией. Особую достоверность этой легенде придавало то обстоятельство, что во Франции действительно существовала Конгрегация, основанная в 1801 г. отцом Дельпюи, а в эпоху Реставрации возглавлявшаяся отцом Ронсеном и представлявшая собою, как и все прочие конгрегации, собрание, посвященное Пресвятой Деве; члены этой Конгрегации занимались прежде всего благотворительностью и отнюдь не имели того политического влияния, какое им приписывала либеральная молва¹¹. Влиянием этим в определенной степени обладала другая, в самом деле тайная политическая организация — ассоциация «Рыцари веры», основанная в 1810 г. Фердинандом де Бертье де Совиньи для восстановления во Франции законной монархии и устроенная по образцу масонских лож. Бесспорно, что между двумя ассоциациями существовали более или менее тесные связи; некоторые (но отнюдь не все) «рыцари веры» входили в Конгрегацию; бесспорно и то, что и в последние годы царствования Людовика XVIII и тем более в царствование Карла X влияние клерикальных кругов на политику французского королевства усилилось. С другой стороны, так же бесспорно, что либеральные публицисты превратили реальный факт — симпатию Карла X к клерикальным и консервативным политикам — в своего рода миф о всемогущей Конгрегации, сильно преувеличив степень организованности клерикальных сил: именно в тот момент, когда все либеральные журналисты только и писали, что о Конгрегации, та самая ассоциация «Рыцари веры», которая в действительности подразумевалась под Конгрегацией, прекратила свое существование (она была распущена по просьбе великого магистра Матье де Монморанси)¹². Тем не менее газеты продолжали обличать клерикальную опасность, исходившую от Конгрегации, и именно из них всякий, кто интересовался положением дел во Франции, мог узнать о существовании в этой стране своего рода параллельного правительства, диктующего свою волю кабинету, назначенному королем, и усмотреть в этом угрозу стабильности французской жизни.

В принципе мог прочесть газеты и российский император, однако более вероятно, что он черпал свои сведения из другого источника — из донесений своего посла в Париже графа Карла Осиповича (Шарля Андре) Поццо ди Борго (1764—1842). Если про первый встревоженный монолог императора, посвященный положению во французской армии, Ла Ферронне предположил, что эта, по его мнению, «неточная» информация исходит не от Поццо¹³, — и был абсолютно прав, ибо в донесениях Поццо 1826 — начала 1827 г. об армии говорится очень редко и скупо, — то относительно источника, из которого Николай I мог почерпнуть сведения о всевластии Конгрегации и его возможных пагубных последствиях, Ла Ферронне промолчал — по-видимому, потому, что для него было очевидно: ни к кому иному, кроме Поццо ди Борго, эти сведения восходить не могут. И в самом деле, все донесения Поццо интересующего нас периода, в которых идет речь о внутривластной ситуации во Франции, говорят об одном и том же — о неверной политике Карла X, который, открыто приближая к себе людей ультракатолической направленности, настраивает против себя не только фанатичных либералов, но и все общество в целом¹⁴.

28 марта/9 апреля 1826 г. Поццо докладывает вице-канцлеру К. В. Нессельроде:

Ревностно насаждая положительные политические доктрины и государственную религию, люди, объединившиеся во имя этой цели и называемые конгрегационистами, с удвоенной силой стараются воплотить в жизнь то, что почитают они необходимым, и обличить то, в чем усматривают они опасность <...> люди эти, занимающие высокие посты и обладающие влиянием на министерство, составляют, в каком-то смысле, государство в государстве. Король, хотя в том и не признается, им, как слышно, покровительствует — потому ли, что люди эти выказали ему особую преданность, или же потому, что он не видит подле себя людей более верных. В числе мер, кои роялисты этого рода почитают наиболее действительными для укрепления трона и очищения общества от разрушительных элементов, его подтачивающих, главная есть восстановление во Франции ордена иезуитов¹⁵. <...> Не входя в рассмотрение выгод или неудобств такого положения дел, при которой рядом с официальной властью создается власть неофициальная, ставящая своею целью поддержку первой, следует сказать, что возникновение и укрепление этой новой власти возбуждает негодование как среди людей, кои искренне ее опасаются, так и среди тех, которые используют ее действия как предлог для возбуждения гнева народного. К первой категории, насколько можно судить, принадлежат судейские чиновники, люди умеренных взглядов, да и вся нация в целом. Вторую составляют либералы, доктринеры, особы, недовольные правительством, наконец, революционеры; к несчастью, и те, и другие выступают вместе против нововведения, которое — хотя и по разным причинам — их оскорбляет, и изображают его публике как опасное покушение на ее права, как незаконную попытку поработить ее ум. Раздор проник даже в министерство. Господа де Дамас, де Клермон-Тоннер, монсеньор де Фрессину и — хотя их влияние не так велико — почтовый директор и начальник полиции — что есть сил покровительствуют духовенству и иезуи-

там; г-н де Виллель, в сущности, равнодушен ко всему, но ему приходится вести себя предупредительно с людьми, представляющими большую часть роялистов, ибо, навлекши на себя их неудовольствие, он рисковал бы лишиться места председателя кабинета. Эти раздоры, г-н граф, представляют собою источники всех споров, которыми газеты раздражают общественное мнение и которые нередко становятся предметом судебных разбирательств. Защитники веры не только высказываются против сочинений безбожных — что совершенно оправданно, но и обсуждают справедливость учения о верховенстве папы римского. Кто бы мог подумать, что в наши дни французов будут занимать и даже тревожить споры такого рода? Те, кто привлек к этим вопросам всеобщее внимание, совершили, на мой взгляд, великую ошибку, все возможные последствия которой до сего дня еще в полной мере не оценены. Боюсь, как бы не оказалось, что двор и духовенство пожелали достичь слишком многого и что, стремясь увеличить свое влияние — впрочем столь необходимое — на отдельные личности, — они уменьшили влияние на массы¹⁶.

16/28 апреля 1826 г. по поводу намерения короля провести искупительную религиозную церемонию на месте казни Людовика XVI Поццо замечает: «Неосторожно требовать от народа развращенного и легкомысленного, здешнюю столицу населяющего, чувств, которых он не питает, и поступков, которые ему претят»¹⁷.

10/22 декабря 1826 г., совсем незадолго до интересующей нас беседы Николая I с послом Ла Ферронне, Поццо подводит итоги своих наблюдений:

Франция сильна числом жителей, цельностью своей территории и средств; прибавил бы я к тому и ее установления и законы, будь эти последние понимаемы и исполняемы в духе чистосердия и умеренности. Все сии преимущества, однако же, уравновешиваются и даже ослабляются некоей, осмелюсь сказать, бездейственностью всех мер, королем принимаемых, коей причину одобрение опрометчивого усердия духовенства фанатического и до сей поры невежественного, и деяния людей, именуемых конгрегационистами, в коих тщеславие ссоединяется с показною набожностью и кои особу короля, который, как считается, тайно им покровительствует, компрометируют...¹⁸

И далее Поццо рассуждает о том, как бы следовало себя вести французскому правительству; нужно не принимать законы о прессе, а

выказывать большую широту взглядов, не ронять себя в глазах публики, обнаруживая слабость характера и обыкновенные лживость и ребячество, не впадать в дух сектантский, который вовсе не тождествен духу религиозному, не обращаться с Францией так, как если бы она была населена исключительно язычниками или идолопоклонниками...¹⁹

Наконец, итоги ситуации, сложившейся во Франции, Поццо подводит в донесении от 13/25 января 1827 г., где снова объясняет своему непосредственному начальнику Нессельроде, а через него — императору Николаю, что Карл X желает сочетать установления, «дарованные Франции его братом», то есть конституционную форму правления, с тайной опорой на «любезных его

сердцу» людей, способных «возвратить Францию к идеям религиозным и монархическим, которым, по мнению Карла X, герцог де Ришелье не оказывал достаточной поддержки», и что все это порождает глубочайший раскол в правительстве и в стране. Дело в том, пишет Поццо, что министры, видя, в какую сторону клонятся симпатии короля, сделали членами Конгрегации, глава кабинета Виллель был вынужден уступать их требованиям и тем настроил против себя всю страну, поскольку «партии, противные Конгрегации и пользующиеся услугами талантливейших писателей столицы и всего королевства, подвергли эту политику короля и кабинета полному осуждению»²⁰. Подводя итоги, Поццо говорит:

Лишь только король встал, можно сказать, во главе партии, лишь только он начал видеть главнейшую свою опору в духовенстве и принялся отстранять от себя людей, его идеи не разделяющих, он лишил себя возможности изменить к лучшему состав кабинета министров: министров, которые получили бы поддержку страны, он назначить не способен, если же он назначит министров, любезных его сердцу и еще более ненавистных народу, чем нынешние, он навлечет на страну большую опасность: ведь противники нынешнего порядка только и ждут чрезвычайных обстоятельств, которыми они могли бы воспользоваться во вред королю и королевской фамилии.

Впрочем, заключает Поццо, хотя опасность и существует, в настоящий момент ее еще нельзя назвать неотвратимой; материальное благоденствие французов достаточно велико, а их ненависть к «религиозной партии», напротив, еще недостаточно остра²¹.

Позиция Поццо понятна: в стремлении Карла X опереться (в обход конституции) на клерикальные круги он видит прежде всего фактор, вызывающий раскол в стране, дающий либералам повод обрушиваться на правительство с обоснованной критикой и таящий в себе угрозу стабильности государства²². Именно этот ход мысли и воспроизвел в беседе с французским послом российский император, который не только оказался в курсе внутрифранцузской ситуации, но и сумел (безусловно благодаря информации, полученной от Поццо) совершенно правильно оценить опасности, какими эта ситуация была чревата. При этом он осудил действия консервативных политических кругов, с которыми — судя по тому, что известно о его собственных политических убеждениях, — он, казалось бы, должен был солидаризироваться.

* * *

Тот же сюжет — Николай защищает французский конституционный строй от французского же короля Карла X, на него покушающегося, — еще яснее проступает в донесениях 1830 г., принадлежащих уже не Ла Ферронне, а другому дипломату, герцогу Казимиру Луи Викторьену де Рошешуару, герцогу де Мортемару (1787—1875), занимавшему пост французского посла в Петербурге в 1829—1831 гг. Мортемар, так же как и Ла Ферронне, пользовался особым

расположением Николая I: когда в марте 1829 г. он после отпуска, проведенного в Париже и Вене, возвратился в Петербург, император назвал его «боевым товарищем» (имея в виду присутствие Мортемара в главном штабе русской армии во время недавней войны с Турцией) и «отвел его к императрице и детям, словно частное лицо» (*comme un simple particulier*)²³. В 1830 г., так же как и в 1827-м, сведения и оценки императора восходят к донесениям его посла (этот пост по-прежнему занимал Поццо ди Борго).

Однако если в 1826—1827 гг., предвидя возможные нежелательные последствия политики Карла X, Поццо все-таки не считал ситуацию безнадежной, то в конце 1829-го и в начале 1830 г. он смотрит на вещи гораздо более мрачно. Дело в том, что 8 августа 1829 г. во Франции сменился кабинет министров: Карл X наконец исполнил то, о чем мечтал уже давно, и назначил главою кабинета человека, близкого ему по крайней мере консервативным убеждениям, — князя де Полиньяка (хотя официальным главой кабинета Полиньяк стал только 17 ноября 1829 г., а до этого занимал лишь пост министра иностранных дел, несомненно, в глазах и короля, и общества политику кабинета определял именно он). Между тем Поццо еще до назначения Полиньяка главой министерства писал о его возможном приходе к власти как о событии крайне нежелательном.

Общество, утверждал он, отторгает Полиньяка и стоящую за ним политику, король же может все это обществу навязать; подобное несоответствие привязанностей чревато опасностями, которые «невозможно преувеличить». «Те, кто не способен предвидеть эти опасности сегодня, потому что они еще не сделались неотвратимыми и надобно подождать четыре месяца, чтобы увидеть их последствия, — замечает Поццо, — позже первыми придут от них в отчаяние»²⁴. На отношение Поццо к Полиньяку оказывали существенное влияние обстоятельства внешней политики: Полиньяк, до 1829 г. занимавший пост французского посла в Лондоне, поддерживал в обсуждении внешнеполитических проблем, и в частности Восточного вопроса, Англию против России, и это не могло не вызывать у русского посла сильного раздражения. Больше того, Поццо разделял распространенное во Франции отношение к Полиньяку не как к самостоятельной политической фигуре, а как к ставленнику и агенту английского премьер-министра герцога Веллингтона²⁵. Однако не только из-за этих внешнеполитических причин Поццо с ужасом воспринимает известие о назначении бывшего посла в Лондоне министром. Поццо ясно видит «неизъяснимое чувство презрения и негодования, охватившее всех французов» после создания «антинационального министерства»²⁶, видит нежелательные политические последствия этого решения (объединение умеренных, не желающих иметь ничего общего с Полиньяком, с левыми), видит бесполезность и даже вредоносность нового кабинета для короля: «Вследствие своего рода государственного переворота, который король заставили совершить и к которому он весьма охотно склонился, он получил лишь удовольствие распорядиться более свободно своими министрами, но сделался гораздо более слаб по отношению ко всему народу»²⁷. Более того, Поццо видит, как фатально изменилось сразу же после назначения Полиньяка состояние общественного мнения, и усматривает в антимиистерской пропаганде газетчиков не причину этой перемены, но лишь фактор, ее уско-

яющий: все многочисленные парижские газеты, за исключением двух, «Котидьен» и «Газет де Франс», пишет Поццо, «разбирают и унижают правительство оптом и в розницу так сноровисто, что ставят под угрозу если не жизнь, то покой и достоинство самого короля», причем «когда писатели и литераторы, коими Франция изобилует, пытаются возбудить чувства, публику не разделяемые, или желают выдать факты, противные истине, за известия достоверные, они всего лишь доставляют властям неудобства, но в тех случаях, когда писания их согласны с настроением большей части общества и ловко указывают стране на обстоятельства, и без того внушающие опасения, воздействие их на умы вырастает до размеров исполинских»²⁸. Главное же, Поццо способен предвидеть наихудшие действия короля и министров и их последствия: «Стремление править Францией с помощью ордонансов есть шаг безумный. Король и вся династия перейдут таким образом от конвульсий к гибели»²⁹. Более детализированный прогноз на эту тему дан в донесении от 25 августа/6 сентября 1829 г.: если кабинет Полиньяка не найдет поддержки у палаты депутатов и король назначит новое министерство, которому также потребуются защита от недоброжелательства палаты, «королю не останется ничего другого, кроме как отменить существующие законы посредством ордонансов и назначить депутатов по своему собственному выбору. Мера эта подвергнет династию опасности, и никто в мире не осмелится предвидеть силу того противодействия, которое она вызовет»³⁰.

Судя по всему, император внимательно читал донесения своего посла; 22 марта/3 апреля 1830 г. в письме к брату Константину Павловичу он оценивает настоящую ситуацию во Франции и прогнозирует будущую совершенно в том же духе, что и Поццо:

Вести из Франции весьма безрадостные; больно видеть, к чему может привести непостижимая привязанность короля к Полиньяку; мало того, что по этой причине плоды пятнадцатилетнего мира могут быть уничтожены, но, возможно, впереди нас ждут события еще более неприятные и грозные. Если король распустит палаты, результаты новых выборов вряд ли окажутся более для него благоприятными; если же он отправит в отставку свое жалкое министерство, тогда мы вправе будем спросить, как можно было доставлять подобный триумф оппозиции? Как все они жалки!³¹

О своей оценке положения дел во Франции российский император специально уведомил французского короля через его посла герцога де Мортемара. Кое-какие упоминания об этом разговоре Николая с Мортемаром или, во всяком случае, о переданном через Мортемара предупреждении Николая Карлу X уже появлялись в печати. На это предупреждение сам Николай I ссылается в давно опубликованном письме к цесаревичу Константину Павловичу от 6/18 августа 1830 г.:

Увы, мы уже давно предвидели это [ужасные события, происшедшие во Франции, то есть Июльскую революцию]; я сделал, что мог, дабы этому воспрепятствовать: полгода назад я передал королю свое мнение, более того, я говорил об этом вслух всем, кому следовало, однако все мои предсказания остались

бесплодны. Месяца не прошло с тех пор, как король уверил меня, дав честное слово, что он никогда не позволит себе принять меры противузаконные...³²

Существуют и другие печатные упоминания о предупреждении, сделанном — в той или иной форме — российским императором французскому королю. В 1844 г. Николай сам рассказал лорду Абердину о том, как «за несколько дней до обнародования указов июля 1830 г.» он «предостерег Карла X против всякой попытки совершить государственный переворот» и «велел предсказать ему его последствия»³³; канцлер Пакье сообщает в «Мемуарах» о письме Нессельроде к Мортемару, в котором тот от имени императора предупреждал короля, что в случае нарушения Хартии ему не стоит рассчитывать на поддержку России³⁴; известно также письмо Нессельроде к Поццо ди Борго, где от имени императора выражено опасение, что такой «неблагоразумный акт» со стороны короля, как «провоцирование борьбы» с палатой депутатов, может привести «к роковым последствиям»³⁵. Отголоски этого эпизода можно отыскать даже во французской печати 1830-х гг., причем печати радикальной и антимонархической, весьма критической по отношению к «северному деспоту». Так, газета «Насьональ» 22 октября 1839 г. публикует перевод статьи из английской «Таймс», посвященной беседе русского императора с французскими карлистами, а затем, клеймя Николая за деспотизм и подчеркивая его нелюбовь к Франции, сообщает, среди прочего, что о Карле X Николай высказывается следующим образом: «Он меня обманул, я ему советовал не отменять Хартию и действовать по закону». Еще более выразителен пассаж из книги Ф. Лакруа «Российские тайны» (1845); автор, настроенный чрезвычайно критически по отношению к самодержавной России и ее императору-деспоту как бы ставит ему в вину излишнюю проницательность: французский посол Мортемар ничего не знал о готовящемся Полиньяком государственным перевороте, зато Николай благодаря «донесениям своих многочисленных шпионов» не питал «никаких сомнений насчет исхода борьбы, разгоравшейся в нашей стране между властью и народом»³⁶. Упоминание о шпионах особенно характерно; оно было необходимо для того, чтобы так или иначе бросить тень на Николая, который в данном случае выступил в несвойственной ему роли и встал на защиту французской Хартии. Между тем, очевидно, что предсказания российского императора основывались не на сообщениях шпионов о каких-либо тайнах (предсказаниями государственного переворота весной 1830 г. были полны все оппозиционные газеты), а на трезвом анализе вполне гласной внутриполитической ситуации во Франции российским послом.

Все перечисленные печатные упоминания о предупреждении Николая Карлу не уменьшают, однако, ценности донесения Мортемара, ибо оно позволяет во всех подробностях проследить за ходом мыслей императора не по воспоминаниям, пусть даже его собственным, сделанным уже после того, как все самые неприятные предсказания сбылись и политическая ситуация во Франции изменилась коренным образом, а по документу, составленному почти сразу же после разговора.

Итак, 16 апреля 1830 г. Мортемар сообщает Полиньяку (главе кабинета и одновременно министру иностранных дел) о конфиденциальной беседе, которую имел с ним Николай I. С некоторых пор, пишет Мортемар, император разговаривал с ним только на самые общие темы, однако четыре дня назад, после парада, он предложил французскому послу проехаться в открытой коляске вдвоем, без слуг, с одним лишь кучером, не понимающим по-французски.

Поначалу мне показалось, что император с трудом подбирает слова, чтобы начать разговор. Он запинаясь, задавая мне вопросы, и лишь спустя какое-то время высказал то, что лежало у него на сердце и что я изложу в более краткой форме: «Не знаю, к кому следует мне обращаться — к послу Франции или к герцогу де Мортемару, однако поскольку мой посол в Париже передал мне речи князя де Полиньяка, я полагаю, что король желает знать мое мнение на сей счет. Вот в чем заключается дело: Полиньяк сказал Пощю, что если все законные средства, предоставляемые королю Конституцией для борьбы с оппозицией, противостоящей министерству, окажутся бесполезными, король употребит для ее усмирения средства незаконные. *Эти слова вашего министра привели меня в трепет и до конца дня лишили аппетита.*

Хорошо ли обдуманы последствия подобных мер? а в случае, если к ним прибегнут, что станет с присягами? что станет с трактатами? Если, к несчастью, королю потребуется поддержка союзников, все мои силы, разумеется, будут к его услугам, точно так же как сердце мое будет вечно предано его особе. Однако трактаты эти вам известны: согласно им, поддерживая короля на престоле, мы одновременно гарантируем Франции ее установления: в каком же лабиринте мы окажемся, если вы нарушите закон? Попросите короля хорошенько это обдумать; передайте ему мои слова, если находите их здоровыми; он тем менее сможет заблуждаться насчет чувства, мне их внушившего, что я, как вам прекрасно известно, не член конституции и сам не принадлежу к числу монархов конституционных; однако присяга прежде всего; без верности присяге правительства долго не живут.

Намерения мои чисты, я дружески расположен к королю и питаю привязанность к его династии, сказал мне в заключение император; в силу всего этого, правда ли то, что сообщает мне Пощю, или нет, распорядитесь моими словами так, как вы сочтете нужным, причем, оценивая их, помните, что сам я не отношусь к числу монархов конституционных»³⁷.

И в этом случае, так же как и в беседах с Ла Ферронне, Николай I предстает прежде всего защитником конституционного статус-кво во французском королевстве. Лейтмотив его речи — желание сохранить верность закону, причем император сознает, что закон этот относителен: сам я не конституционалист, подчеркивает Николай, но раз французам даровали конституцию, причем даровали с согласия всех европейских держав («трактаты», которые упоминает Николай, — это договоры, заключенные в результате Венского конгресса 1814–1815 гг., решившего судьбу посленаполеоновской Франции), надо хранить верность ей. Между прочим, такая позиция Николая I выглядит удивительной лишь для тех, кто привык видеть в нем исключительно самодержца-самодура. Есть несколько сходных свидетельств об

отношении Николая I к различным формам правления. Астольф де Кюстин в книге «Россия в 1839 году» (письмо 13-е) приводит следующий монолог российского императора: «Мне понятна республика, это способ правления ясный и честный либо, по крайней мере, может быть таковым; мне понятна абсолютная монархия, ибо я сам возглавляю подобный порядок вещей; но мне непонятна монархия представительная. Это способ правления лживый, мошеннический, продажный...»³⁸. Еще более заостренную и неожиданную форму политическое кредо императора получает в воспоминаниях его дочери Ольги Николаевны; по ее словам, отец говорил: «По своему убеждению я республиканец. Монарх я только по призванию. Господь возложил на меня эту обязанность, и, покада я ее исполняю, я должен нести за нее ответственность»³⁹. Укажем также на пространную беседу Николая с упоминавшимся выше французским поверенным в делах бароном де Бургуэном 11/23 августа 1830 г., то есть уже после Июльской революции, воспроизведенную бароном на следующий день в донесении графу Журдану (временно исполнявшему обязанности министра иностранных дел). Бургуэн в ходе этой беседы напомнил императору его собственное признание, сделанное во время их первой встречи в Аничковом дворце: император тогда сказал, что «любые формы правления могут составить счастье народа при условии, что они будут соблюдаться честно». На это император ответил Бургуэну (возвращаясь к только что описанному нами эпизоду с предупреждением Карлу X): «Да, таково мое исповедание веры в том, что касается форм правления, и если бы в ходе беспорядков, творящихся ныне в Париже, смутьяны разграбили бы архивы моего посольства, они были бы немало удивлены, увидев, что самодержец российский неустанно поручал своему представителю напоминать французскому королю о необходимости хранить верность тем установлениям, каким он присягал»⁴⁰. О том же Николай говорил 6 сентября 1830 г. посланнику Луи-Филиппа генералу Аталену в ответ на его возмущение лживостью и жестокостью Карла X: «Да, это правда, и я так ясно все это чувствовал, что неизменно советовал ему не выходить за рамки конституции. Откройте ваши архивы, и вы увидите, что я всегда толковал только об одном: *следует хранить верность Хартии*»⁴¹.

Упоминания о «конституционных» симпатиях Николая появлялись в современной ему французской прессе; так, некто Идесвальд (Idesbald), автор статьи «Император Николай», появившейся в 1833 г. в «Ревю де Пари», ссылается на слова российского императора, сказанные еще до Июльской революции: «Правительство, какова бы ни была его форма, обязано действовать открыто и твердо. Король, если он монарх конституционный, должен быть таковым искренне; если же он монарх абсолютный, должен он быть таковым открыто, как я это и делаю. Сей последний способ также чреват трудностями; у абсолютизма есть свои требования; настоятельнейшее из них — всегда творить справедливый суд. Ежели бы я правил согласно конституции, ничто не заставило бы меня ей изменить», а затем следует упоминание о письме (sic!) от Николая к Карлу X, привезенном послом Мортемаром и содержавшем просьбу не нарушать Хартию⁴². Этот эпизод вообще был известен так широко, что стал даже предметом толков русской публики; ср.

в воспоминаниях В. С. Печерина, который, впрочем, в соответствии со своими оппозиционными убеждениями, был не слишком склонен этим толкам верить: в 1830 г. «даже Николаю приписывали либеральные стремления. Рассказывали, что когда пришло известие о падении Карла X, государь призвал наследника и сказал ему: „Вот, сын мой, тебе урок! ты видишь, как наказываются цари, нарушающие свою присягу!“ И мы этому добродушно верили. Sancta simplicitas!»⁴³.

* * *

Итак, в обеих беседах российского императора с французскими послами, воспроизведенных этими последними в их донесениях, российский император предстает защитником конституционной законности во Франции. Мы не касаемся здесь такой широкой темы, как отношение Николая I к законности вообще; скажем лишь, что тема эта постоянно обсуждалась в беседах императора с французским поверенным в делах бароном Бургуэном и посланником Луи-Филиппа генералом Аталеном сразу после Июльской революции, причем император неизменно подчеркивал, что понимает все резоны, по которым избрание герцога Орлеанского королем французов было наилучшим выходом для сохранения спокойствия во Франции, однако не может простить новому королю нарушения «принципа законности» (по закону престол должен был унаследовать десятилетний внук Карла X); больше того, в одной из бесед с Аталеном император указал на личный подтекст своего попечения о законности:

Чувства мои к Франции известны, они не подлежат сомнению, а характер короля внушает мне полное доверие. Я нахожу в нем все необходимые гарантии, но я должен повторить (тут Его Величество прибавил с любезнейшей улыбкой: не в обиду вам будет сказано, любезный генерал), я хотел бы, чтобы принцип не был нарушен. Если бы король [Луи-Филипп] был здесь и мог меня услышать, я бы повторил ему то же самое совершенно искренне. Этот принцип слишком важен для нас, для меня в особенности и для моей державы. Мое восшествие на престол тоже совершилось непросто: отречение моего брата не было известно публике, документ этот, к несчастью, хранился под спудом среди семейных бумаг⁴⁴.

Не претендуя на освещение всех аспектов темы «Николай I и законность», мы, однако, остановимся в заключение только на одном, частном ее аспекте, о котором позволяют судить цитируемые в данной статье донесения французских дипломатов.

Обостренное внимание к законности заставляло Николая I педантично уточнять, в качестве кого он ведет разговор и каким образом, если прибегнуть к современному политологическому сленгу, «позиционирует» не только себя, но и своего собеседника. Мортемару в ходе приведенной выше беседы он говорит: «Не знаю, к кому следует мне обращаться — к послу Франции или к герцогу де Мортемару», а потом подчеркивает, что слова его носили неофициальный характер (это понятно: ведь речь шла всего лишь о предчувствии-

ях и предсказаниях, ничего еще не произошло такого, что позволило бы монарху другой страны выступать с предупреждениями). Следует подчеркнуть, что это — не единичный случай; с подобными уточнениями Николай I обращался не только к Мортемару. Ла Ферронне в цитированном выше донесении приводит фразу императора: «В данном случае не император российский делает замечания послу Франции, а искренний друг короля откровенно делится опасениями, которые ему кажутся обоснованными»; специальный представитель (*ambassadeur extraordinaire et spécial*) Карла X граф де Сен-При в донесении от 29 января 1826 г. сообщает, что, спросив у Николая, можно ли пересказать его позицию по Восточному вопросу королю Франции, получил от императора следующий ответ: «Пожалуйста; но больше никому об этом не говорите; я еще не готов к объяснениям. Покамест Николай обращается к Карлу X и просит вас передать ему, что он, Николай, не желает войны и хочет лишь одного — договориться с союзниками»⁴⁵. Тот же риторический ход присутствует в уже упоминавшейся беседе с бароном де Бургуэном 11/23 августа 1830 г.: максимум, чего смог добиться французский дипломат от императора, разгневанного известием о случившейся в Париже революции, — обещания «ничего не предпринимать самостоятельно, без согласия союзников». «На это, — сказал Николай, — вы можете рассчитывать. Что же до моего личного мнения, от него я отказаться не могу. В данном случае не император российский разговаривает с французским поверенным в делах, нет, это лично я заверяю г-на де Бургуэна. Я очень недоволен тем, что произошло, пример этот кажется мне весьма опасным, и я этого мнения скрывать не намерен»⁴⁶.

* * *

Итак, не самодурство, но педантическое стремление соблюдать установленные прежде правила и законы, хороши они или дурны, нравятся они действующим лицам и сторонним наблюдателям или нет, — вот главная черта Николая I, каким он выглядит в двух эпизодах, изложенных двумя французскими послами в их донесениях. Моральные оценки не входят в нашу задачу, однако нельзя не признать, что приведенные факты вносят в сложившиеся представления о фигуре Николая некоторые уточнения. Сама же проблема «Николай I и Франция» еще ждет своего всестороннего рассмотрения, которое, по-видимому, позволит, не отменяя традиционного, едва ли не карикатурного представления о русском императоре как враге Франции вообще и июльской Франции в частности, существенно его скорректировать.

Примечания

¹ Например, про одного из дипломатов, о которых пойдет речь в предлагаемой статье, Огюста Пьера Мари Фенона, графа де Ла Ферронне (1777–1842), посла в Петербурге в 1819–1827 гг., его коллега барон де Бургуэн писал — имея, впрочем, в виду его беседы не с Николаем I, а с Александром I: «Не раз случилось так, что г-н де Ла Ферронне, записав по памяти всю речь императора, показывал ему свое донесение, прежде чем отпра-

- вить пакет в Париж. Император не без удовольствия прочитывал все сказанное им накануне и был благодарен послу за превосходную память, позволяющую воспроизводить столь пространные политические рассуждения во всем их изяществе и во всей их чистоте. Нередко император даже ставил на донесении французского посла свою подпись, удостоверяя тем самым, что мысли его переданы совершенно точно» (*Bourgoing P. de. Souvenirs d'histoire contemporaine. Episodes militaires et politiques. Paris, 1864. P. 571*).
- ² Внешняя политика России XIX — начала XX века. Серия 1: т. 1—8; серия 2: т. 1—8 (16). М., 1960—1994.
- ³ См.: *Barante P. de. Souvenirs. Paris, 1894—1901. Vol. 1—8*; см. также: *Донесения французских представителей при русском дворе. СПб., 1901—1908. Т. 1—3 (Сборник РИО. Т. 112, 119, 127)*; напечатанные здесь донесения относятся к периоду 1814—1820 гг.
- ⁴ *Bourgoing P. de. Souvenirs d'histoire contemporaine. P. 498—499*. Бургуэн знал Николая довольно давно: он был представлен Николаю Павловичу, тогда еще великому князю, еще в 1816 г. в Берлине (где Бургуэн в то время служил вторым секретарем французского посольства); рассказывая в воспоминаниях об этом эпизоде, Бургуэн обращает внимание читателей на ту симпатию, какую Николай питал в ту пору к Франции: «Первые слова, какие он адресовал мне [на балу], были комплименты моей стране и напоминание о событиях, льстящих моему патриотическому чувству. Великий князь был слишком молод для того, чтобы принять участие в последних войнах империи, поэтому он остался чужд антипатиям и предубеждениям этой эпохи. В императоре Наполеоне он видел по преимуществу историческое лицо, великого полководца, достойного его восхищения» (*Bourgoing P. de. Souvenirs d'histoire contemporaine. P. 417*); о симпатии Николая к Наполеону см. также: *Ibid. P. 417, 540—541*). См. также свидетельство того же Бургуэна о том, что перед алжирской экспедицией французской армии в 1830 г. Николай приказал военному министру Чернышову собрать в русских архивах все полезные сведения насчет войны против турок и передать их французам (*Ibid. P. 227—228*). Об отношениях русского и французского дворов см. более подробно: *Татищев С. С. Император Николай и иностранные дворы. СПб., 1889*.
- ⁵ См., напр., в донесении Ла Ферронне от 15/27 декабря 1825 г.: «Мои сношения с новым императором будут легки и приятны; прежде он неизменно высказывал мне сочувствие столь живое, что члены дипломатического корпуса успели поздравить меня с его восшествием на престол. Я часто бывал у него; нередко оставался в его дворце по несколько часов, проводя время в беседах самых непринужденных» (*Archives du ministère des affaires étrangères [далее АМАЕ]. Correspondance politique. Russie. № 169. Fol. 315*). 1 января 1826 г., приняв у себя всех членов дипломатического корпуса, молодой император затем пригласил в свой кабинет одного лишь Ла Ферронне и более часу беседовал наедине с французским дипломатом; разговор этот он начал словами: «Как я счастлив, что могу излить душу другу, способному меня понять!» (*Wakar P. Les rapports de l'ambassade de France à Saint-Pétersbourg sur la conjuration des décembristes // Le Monde slave. 1925. № 12. P. 450—451*), а в конце этой беседы заверил: «Единственное, что я знаю твердо — это что до тех пор, пока вы останетесь с нами, я буду уверен в дружеском расположении ко мне короля, и все дела между нами двумя будут решаться безо всяких затруднений. Обещайте мне, дорогой граф, не предпринимать никаких попыток нас покинуть. Прошу вас об этом как друга» (*АМАЕ. Correspondance politique. Russie. № 170. Fol. 24 v.—25*). Ср. также свидетельство Бургуэна: когда он в 1830 г. уговаривал российского императора не объявлять войну «июльской Франции», он сослался на то, что «французы, более всего вами уважаемые, герцог де Мортемар и граф де Ла Ферронне, сказали бы вам то же самое, что и я», и Николай согласился: «Да, я знаю, что из ваших уст я слышу мнение умеренной Франции, что говорить с вами — это все равно что говорить с Ла Ферронне или Мортемаром» (*Bourgoing P. de. Souvenirs d'histoire contemporaine. P. 516*).
- ⁶ *АМАЕ. Correspondance politique. Russie. № 172. Fol. 40—41 v., 44—44 v.* Эта убежденность в том, что основа силы государства — его армия, была причиной той настойчивости, с которой Николай сразу после вступления на престол подчеркивал в беседах с послами всех стран и, в частности, с французским послом Ла Ферронне, то обстоятельство, что в восстании 14 декабря участвовала лишь горстка военных, основной же костяк армии остался верен Николаю — не в последнюю очередь из-за его, Николая, близости к армии.

- ⁷ О стремлении Меттерниха представить источником всех политических зол Францию выразительно писал чуть позже в донесении из Парижа от 15/27 ноября 1829 г. русский посол Поццо ди Борго: «Князь Меттерних, разочарованный и униженный результатами войны против Турции, ищет общую идею, с помощью которой он смог бы вновь стать во главе системы, которую он желает создать, заключается же эта идея в том, что он стремится призвать всех государей уберечься от грядущих революций, очагом которых мнится ему Франция. Разумеется, во всем мире, и в том числе во Франции, дремлют семена революции, но если Меттерних так сильно желает их истребить, отчего создаст он столь блестящее существование герцогу Рейхштадтскому? Отчего агенты, которых не раз обнаруживала французская полиция и которые прибывали как раз из Австрии, распространяют по миру изображение этого призрака на бумаге и на полотне? Создается впечатление, что князю Меттерниху потребно возбудить смуту во Франции ради того, чтобы потом призвать другие державы для ее усмирения. То ободряет он самых рьяных ультрароялистов, а с ними священников и иезуитов, то бонапартистов и врагов Бурбонов» (АВПРИ. Ф. Канц. Оп. 468. № 9167. Л. 322—322 об.). В основе действий Меттерниха лежало не только его недоверие к конституционной и, на его вкус, чересчур либеральной Франции, но и желание поссорить эту страну с ее союзницами в Восточном вопросе — прежде всего с Россией (см.: Дебндур А. Дипломатическая история Европы. Ростов-на-Дону, 1995. Т. 1. С. 246—249). Ср. инструкцию, данную Меттернихом австрийскому послу в Петербурге графу де Фикельмону 17 января 1829 г., которая дает представление и о его оценке русско-французских отношений в этот период, и о его отношении лично к Ла Ферронне уже в бытность того министром иностранных дел (с 4 января 1828 г. по 14 мая 1829 г.): «Уже долгое время отношения между Францией и Россией весьма несчастливы. Я называю их таковыми, ибо они всегда имели целью поддержку лживых принципов или предприятий, угрожающих покою Европы. Сегодня опасность возрастает по причине грубых ошибок, допущенных многими французскими роялистами. Обманутые, с одной стороны, ложными представлениями о национальном величии, а с другой, хитростями революционеров, люди эти вынашивают самые рискованные замыслы и поддерживают Россию исключительно потому, что надеются с ее помощью умножить могущество Франции. Долгое время санкт-петербургский кабинет относится к идеям либералов с величайшей предупредительностью, и это продолжалось даже в те годы, когда император Александр сделался решительным противником революционного духа. Именно в эту пору генерал Поццо имел решающее влияние на совершенно либеральный кабинет Людовика XVIII <...>. Именно тогда под эгидой этого же посла г-н де Шатобриан отстаивал интересы разом и революционные, и русские. Г-н граф де Ла Ферронне, который бесспорно может быть назван столько же русским, сколько и французом, входит сегодня в состав самого либерального из министерств, какие когда бы то ни было существовали во Франции. <...> Это слабое министерство неспособно противостоять злу. Линия его решительно не столько монархическая, сколько революционная и русская» (Metternich, prince de. *Memoires, documents et ecrits divers*. Paris, 1881. Vol. 4. P. 576—577).
- ⁸ Имеется в виду употребление слов «феодализм» и «феодалы» для обозначения всего отжившего, консервативного и направленного на ущемление политических свобод.
- ⁹ AMAE. *Correspondance politique. Russie*. N 172. Fol. 78—80 v.
- ¹⁰ История возникновения этого мифа подробно рассмотрена в книге: Bertier de Sauvigny G. de. *Le comte Ferdinand de Bertier et l'énigme de la Congrégation*. P., 1948; см. также: Bertier de Sauvigny G. de. *La Restauration*. Paris, 1955. P. 381—386; Waresquiel E. de, Yvert B. *Histoire de la Restauration, 1814—1830. Naissance de la France moderne*. Paris, 1996. P. 384—386; Леруа М. Миф о иезуитах. М., 2001, *passim*.
- ¹¹ Вопросу Ла Ферронне относительно существования Конгрегации, обращенному к министру иностранных дел барону де Дамасу, придавало особую пикантность то обстоятельство, что сам Дамас в Конгрегацию входил.
- ¹² По точному замечанию исследователя, «истинную тайную организацию, иерархизированную, политизированную, всегда готовую к борьбе, составляла не Конгрегация, о которой все говорили так много, ее составляли «Рыцари веры», о которых не говорил никто и никогда» (Cabanis J. *Charles X roi ultra*. Paris, 1972. P. 264). О степени мифологизирован-

- ности образа Конгрегации дает представление эпизод из романа Стендаля «Красное и черное» (ч. 2, гл. 23): когда заговорщики-ультрароялисты отправляют Жюльена Сореля за границу для пересказа иностранным союзникам своей «секретной ноты», шпионит за посланцем заговорщиков не кто иной, как член Конгрегации, хотя в принципе он должен был бы выступать их союзником; иначе говоря, все дурное и шпионское автоматические приписывается членам Конгрегации.
- 13 Ла Ферронне назвал вероятным источником мнения о неблагоприятном положении дел в армии князя Николая Андреевича Долгорукого (1792–1847), посланного в середине 1826 г. в Париж (АМАЕ. *Correspondance politique. Russie.* N 172. Fol. 44 v.; ср. донесение Поццо ди Борго от 23 июня/5 июля 1826 г. — АВПРИ. Ф. Канц. Оп. 468. № 9148. Л. 188).
- 14 Донесения Поццо ди Борго — еще один ценнейший исторический источник, опубликованный лишь в очень малой степени; Поццо был послом России в Париже 20 лет — в 1814 по 1834 г.; опубликована же только его дипломатическая переписка за 1814–1818 гг. (*Pozzo di Borgo Ch.-A. Correspondance diplomatique, 1814–1818.* Paris, 1890–1897. Vol. 1–2), а также избранные донесения в упомянутой выше «Внешней политике России».
- 15 Орден иезуитов был ликвидирован в Европе в 1773 г. буллой папы Климента XIV; во Францию иезуиты вернулись сразу после начала Реставрации, в 1814 г., однако существование их не было узаконено. Наряду со всемогущей Конгрегацией иезуиты были основной мишенью либеральной прессы (прежде всего газеты «Конститюсьонель»), которая, сильно преувеличивая их влияние на политическую жизнь страны, видела в них главного врага новой Франции.
- 16 АВПРИ. Ф. Канц. Оп. 468. № 9147. Л. 315–317 об.; ориг. по-фр. В донесении упомянуты: *Жан Батист Гийом Жозеф, граф де Виллель (1773–1854)* — глава французского кабинета в 1822–1827 гг. (о сложностях его положения, связанного с тем, что ему приходилось угодать самым разным партиям и группировкам, см.: *Cabanis J. Charles X roi ultra.* P. 262–287); *Максанс, барон де Дамас (1785–1862)* — министр иностранных дел в 1824–1828 гг.; *Эме Мари Гаспар, герцог де Клермон Тоннер (1779–1865)* — военный министр в 1824–1828 гг. и *Дени Антуан Люк, граф Фрессину (1765–1841)* — министр духовных дел и народного просвещения в 1824–1828 гг., епископ Гермополисский (Гермополис — город в Египте).
- 17 Там же. Л. 399 об.; ориг. по-фр.
- 18 АВПРИ. Ф. Канц. Оп. 468. № 9152. Л. 478 об.—479; ориг. по-фр.
- 19 Там же. Л. 481 об.
- 20 Там же. № 9154. Л. 124 об.—127; ориг. по-фр.
- 21 Там же. Л. 131–131 об.; ориг. по-фр.
- 22 Ср. отзыв этой точки зрения в приватном отклике на положение дел во Франции — письме А. Я. Булгакова к брату от 2 августа 1830 г. (сведения о революции в этот момент до Москвы еще не дошли): «Меня бесят, право, французы. Хорошо и король! От жиру бесится. Уж мне эти святоши, все толкуют об обеде, целомудрии, а между тем сеют раздоры и войну всюду. Посмотри, коли да не будет каша, и положение короля будет критическое. Дай Бог еще, чтобы пожертвованием министров мог успокоить народ и себя оградить — будет царствовать, но любви и уважения лишится навсегда» (Русский архив. 1901. Кн. 3. С. 493).
- 23 *Bourgoing Pierre de. Le duc de Mortemart et le baron de Bourgoing. Souvenirs anecdotiques.* Paris, 1904. P. 125 (письмо Мортемара к министру иностранных дел Порталису, дата не указана).
- 24 АВПРИ. Ф. Канц. Оп. 468. № 9166. Л. 231–232 (донесение от 25 июля/6 августа 1829 г.); это донесение частично процитировано в изд.: *Мартенс Ф. Ф. Собрание трактатов и конвенций, заключенных Россией с иностранными державами.* СПб., 1909. Т. 15. С. 79.
- 25 См.: *Мартенс Ф. Ф. Собрание трактатов...* Т. 15. С. 71, 74 и след. В донесении от 5/17 августа 1829 г. Поццо пишет, что в 1828–1829 гг. всякий раз, когда появлялись шансы на перемену кабинета, Веллингтон «отправлял» Полиньяка из Лондона в Париж, же-

- лая, чтобы французский посол был ближе к месту событий и не упустил министерский портфель (АВПРИ. Ф. Канц. Оп. 468. № 9166. Л. 265 об.).
- 26 АВПРИ. Ф. Канц. Оп. 468. № 9166. Л. 267 (донесение от 5/17 августа 1829 г.).
- 27 АВПРИ. Ф. Канц. Оп. 468. № 9167. Л. 312 (донесение от 15/27 ноября 1829 г.).
- 28 АВПРИ. Ф. Канц. Оп. 468. № 9166. Л. 267 об.—268.
- 29 Там же. Л. 283 (ср.: Мартенс Ф. Ф. Собрание трактатов... Т. 15. С. 81).
- 30 АВПРИ. Ф. Канц. Оп. 468. № 9167. Л. 44 об. Любопытно, что, по словам посланника Луи-Филиппа генерала Аталена, накануне принятия июльских ордонансов король намеренно вводил русского посла в заблуждение, скрывая от него готовящиеся меры (в них вообще не был посвящен никто, кроме членов кабинета министров). «Невозможно, — пишет Атален в своих «Заметках», датируемых сентябрем 1830 г., — чтобы Его Величество [Николай I] не признал, что все поступки Карла X, которые привели к катастрофе, были исполнены небывалого вероломства; ведь император и сам, по-видимому, пад жертвой двуличности, каковую выказывал король в обращении с его послом в Париже. Тщание, с которым король Карл X уверял его за несколько дней до публикации ордонансов, что он далек от мысли предпринять что бы то ни было противное законности, доказывает, что он превосходно сознавал всю важность грядущего своего деяния, что план его был замислен и отточен уже давно, но что не мог он ни в коей мере рассчитывать на поддержку России, кою подобное покушение на законность не замедлило бы возмутить» (АМАЕ. *Congrès de la politique. Russie.* № 181. Fol. 11). Именно с этим намеренным обманом было, по-видимому, связано то обстоятельство, о котором вспоминает французский поверенный в делах барон де Бургуэн: накануне Июльской революции донесения Поццо ди Борго звучали скорее утешительно, так что император несколько раз говорил Бургуэну: «Получил нынче хорошие новости; надеюсь, что опрометчивых поступков во Франции не совершат» (*Bourgoing P. de. Souvenirs d'histoire contemporaine.* P. 469).
- 31 Сборник Императорского русского исторического общества. СПб., 1911. Т. 132. С. 16; ориг. по-фр.
- 32 Сборник Императорского русского исторического общества. СПб., 1911. Т. 132. С. 35—36; ориг. по-фр.
- 33 Татищев С. С. Император Николай и иностранные дворы. СПб., 1889. С. 36, 140—141.
- 34 Pasquier E.-D. *Mémoires.* Paris, 1895. Vol. 6, pt. 2. P. 242.
- 35 Внешняя политика России XIX и начала XX века. М., 1995. Серия 2-я. Т. 8 (16). С. 505; см. также: История внешней политики России. М., 1995. С. 186; Орлик О. В. Россия в международных отношениях, 1815—1829. М., 1998. С. 60.
- 36 Lacroix F. *Les Mystères de la Russie.* Paris, 1845. P. 62—63. Между прочим, Лакруа, несмотря на свой издевательский тон, довольно точно воспроизводит реальные обстоятельства беседы императора с Мортемаром: «Однажды в апреле 1830 года он пригласил к себе нашего посла, г-на герцога де Мортемара, пригласил его сесть подле себя в сани, после чего, невзирая на пронзительный холод, они объехали весь город вдвоем, не имея иных свидетелей своей беседы, кроме кучера, не знающего ни слова по-французски; прогулка эта стоила нашему послу сильного насморка» (*Ibid.* P. 62).
- 37 Archives Nationales. AP/156 (III)/19 d. 1. Carton 5, № 395. Следует отметить, что позиция самого Мортемара была близка к той, какую занимал по отношению к политике Полиньяка русский император; имевший в момент назначения на пост посла в Петербурге репутацию «конституционалиста», он был убежден, что «вне законных путей нет ни безопасности для Бурбонов, ни покоя для нашей страны» (см.: Contamine H. *Diplomatie et diplomates sous le Restauration, 1814—1830.* Paris, 1970. P. 213); однако к его мнению не прислушались.
- 38 Кюстин А. де. Россия в 1839 году. М., 2000. Т. 1. С. 262.
- 39 Николай I: Муж, отец, император. М., 2000. С. 280; см. сходный монолог императора в записке П. Д. Киселева: «Как частный человек, ежели бы я выбирал, при каком правлении жить, я бы выбрал для себя и своей семьи республику; на мой взгляд, такая форма правления лучше всего обеспечивает гарантии и безопасность. Но она подходит не для вся-

- кой страны; она применима для одних и опасна для других. Так что лучше придерживать-ся того, что выверено временем» (Там же. С. 529–530).
- 40 АМАЕ. *Correspondance politique. Russie.* № 180. Fol. 294 v.; Bourgoing P. *Souvenirs d'histoire contemporaine.* P. 517; перевод см.: Шильдер Н. Император Николай Первый. М., 1997. Кн. 2. С. 279; Татищев С. Император Николай I и иностранные дворы. СПб., 1889. С. 154–155.
- 41 АМАЕ. *Correspondance politique. Russie.* № 181. Fol. 25 (донесение Аталена от 26 августа/7 сентября 1830 г.).
- 42 *Revue de Paris.* 1833. Vol. 55. P. 140, 141 (рукописный вариант этой статьи см.: ГАРФ. Ф. 109. СА. Оп. 4. № 298. Л. 34–45).
- 43 Русское общество 1830-х годов. М., 1989. С. 164; ср. в статье из «*Ревю де Пари*» упоминание о совете, который якобы дал император губернатору наследника после того, как в Петербурге были получены известия об Июльской революции и свержении Карла X: «Воспользуйтесь этим великим уроком, сударь: объясните вашему ученику, как важно исполнять свой долг, растолкуйте ему, что если короли не держат своего слова, их, как и простых смертных, постигает возмездие» (*Revue de Paris.* 1833. T. 55. P. 142).
- 44 *Ibid.* Fol. 30 verso — 31. См. в донесении П. де Баранта графу Моле от 30 декабря 1837 г. об отношении Николая к Луи-Филиппу: признавая за умение «весьма ловко» управлять государством, Николай не может ему простить «узурпации»; по его мнению, Луи-Филипп должен был остаться герцогом Орлеанским, наместником королевства, а корону оставить герцогу Бордоскому. Эту позицию русского императора Барант объясняет не чем иным, как обстоятельствами его восшествия на престол: «Император убежден, что достойнейший поступок в его жизни, деяние, которое навеки прославит его память, — это его отказ от короны вплоть до тех пор, пока великий князь Константин не узаконил своим собственным отречением завещание императора Александра. Император Николай любит возвращаться в беседах к этому своему поступку, хотя в России мало кто обратил на него особое внимание, ибо здесь всякий знал, что великий князь Константин царствовать не хочет, да и вообще в этой стране не привыкли к особой шепетильности в делах престолонаследия» (*Barante P. de. Souvenirs.* Paris, 1897. Vol. VI. P. 64–65).
- 45 АМАЕ. *Correspondance politique. Russie.* N 170. Fol. 101–102.
- 46 АМАЕ. *Correspondance politique. Russie.* N 180. Fol. 291 v. В печатном тексте воспоминаний Бургуэн помещает эту реплику императора в рассказ о предыдущей беседе с ним, состоявшейся 27 июля 1830 г. (то есть в то время, когда в Париже революция уже началась, но в Петербурге об этом еще не знали, и императора тревожили лишь дурные предчувствия); в основном тексте она звучит так: «Забудьте, что я император, а вы — уверенный в делах Франции; Вам надлежит видеть во мне лишь друга вашей страны», а в примечании мемуарист приводит более точный вариант той же фразы: «В данном случае не император российский задает вопросы представителю Франции, а Николай говорит с Бургуэном» (*Bourgoing P. de. Souvenirs d'histoire contemporaine. Episodes militaires et politiques.* P. 491). Описанной линии поведения вполне соответствует и известный эпизод из истории взаимоотношений Николая I с Луи-Филиппом: скрепя сердце признав Июльскую монархию, но продолжая считать «короля французов» узурпатором, российский император упорно отказывал ему в именовании «братом», общепринятом между европейскими монархами, и, тем самым, лишний раз подчеркивал его нелегитимность (см.: Татищев С. С. Указ. соч. С. 159–160). Больше того, Николай не называл Луи-Филиппа «королем», старательно избегая каких бы то ни было упоминаний французского монарха в разговорах с французскими дипломатами, а если ему приходилось все-таки произнести применительно к Луи-Филиппу слово «король», делал это «неохотно и словно поневоле исполняя тяжкую обязанность»; лишь 22 октября 1836 г. посол Проспер де Барант, к этому времени проводивший в России уже почти год, сообщил в Париж, что император впервые назвал Луи-Филиппа королем без натуги и по собственному почину (см.: *Barante P. de. Souvenirs.* Paris, 1895. Vol. 5. P. 487).

Поэт на балу

Три маскарадных стихотворения 1830 года

Екатерина Лямина, Наталья Самовер (Москва)

I

В Петербургском филиале архива Академии наук хранится фонд известного историка, редактора журнала «Русская старина» Н. Ф. Дубровина. Многие десятки уникальных документов, прежде чем увидеть свет на страницах этого издания, проходили через его руки, но некоторые по разным причинам не были опубликованы и осели в архиве ученого. Среди них — воспоминания об одном из костюмированных балов эпохи Николая I, подписанные «А. Горяинов».

Их автор — Алексей Алексеевич Горяинов¹ (ныне принято такое написание этой фамилии), происходивший из дворян Ярославской губернии², родился в 1794 г. С 1804 г. он воспитывался в Пажеском корпусе, откуда в феврале 1812 г. был выпущен подпоручиком в Гренадерский графа Аракчеева полк. Контуженный под Смоленском, он вернулся в строй, был участником Бородинской битвы и сражений при Тарутине и Малоярославце. В мае 1813 г. при Кёнигсварте Горяинов был тяжело ранен, а в апреле следующего года за отличие при Бородине получил золотую шпагу с надписью «За храбрость». К этому времени относится первый из известных нам его литературных опытов — стихотворение «Воззвание парижан к нашему царю Александру Благословенному, 1815^{ого} года»³.

В 1816 г. он перешел в лейб-гвардии Павловский полк и к 1822 г. дослужился до чина капитана. Данная им в этом году подписка о неучастии в масонских ложах и тайных обществах⁴ свидетельствует о том, что он был членом таких известных лож, как *Amis Réunis* и Трех добродетелей, где его «братьями» были виднейшие деятели декабристского движения. В середине 1820-х г. Горяинов — адъютант генерал-лейтенанта Л. О. Рота. В 1827 г. он вышел в отставку «за ранами», уже с чином подполковника. Унаследовав после смерти отца родовое имение в Ярославской губернии, он активно занялся хозяйством, в частности, завел бумагопрядильное и винокуренное производство, однако спустя несколько лет все-таки решил вступить в гражданскую службу⁵. В 1838 г., будучи надворным советником в звании камергера и чиновником по особым поручениям при министерстве внутренних дел, он женился на 21-летней фрейлине Марии Федоровне Опочининой — внучке М. И. Кутузова, породнившись таким образом со многими влиятельными при дворе семействами. В дальнейшем он продолжал службу в том же министерстве, достигнув к 1841 г. чина статского советника. С 1845 г. Горяинов состоит при московском генерал-губернаторе, в 1850 г. он служит в канцелярии обер-прокурора Святейшего Синода, а затем, в середине 50-х, уже действительным

статским советником — при министерстве просвещения, чиновником по особым поручениям по делам Варшавского учебного округа. Видимо, вскоре Горяинов выходит в отставку (в чине тайного советника)⁶, и в это время, уже переехав за 60 лет, с поразительной энергией вступает на журналистское поприще. В 1854—1859 гг. он поместил в «Санкт-Петербургских ведомостях», «Северной пчеле» и «Русском инвалиде» не один десяток очерков, в основном публицистического характера, которые неизменно подписывал «А. Гаринов» и нередко печатал в виде отдельных оттисков. В эти же годы вышло несколько написанных им брошюр: «Современное представление» (СПб., 1854), «Две современности. I. Мера, цена и вес Англии. II. Взгляд на Севастополь» (СПб., 1855), «Справочный листок для Московского Кремля» (СПб., 1856), «Взгляд на естественные и нравственные производительные силы России» (СПб., 1858) и др.⁷ Скончался А. А. Горяинов в 1866 г.

По всей видимости, зимой 1830 г. он, будучи в отставке, находился в Петербурге и был вхож ко двору, как и его младший брат Владимир, служивший в то время адъютантом герцога Александра Вюртембергского. Таким образом, А. А. Горяинов оказался свидетелем закрытого «домашнего» праздника в Аничковом дворце, о котором впоследствии счел нужным написать.

Приведем полный текст этого документа⁸:

Один из <замечательных> великолепных придворных праздников <Императорской Фамилии> был, конечно, данный в <в Михайловском, Аничковском> Николаевском дворце <августейшими хозяевами его Государю Императору и Государыне Императрице Александре Феодоровне> августейшим хозяином его государыне императрице Александре Феодоровне 6 января⁹ 1830 года <когда великая княгиня Елена Павловна возвратилась из чужих краев>. В этом костюмированном бале принимали участие: великая княгиня Елена Павловна в одежде Урании и многие другие лица; назем тех, которые остались в памяти: Ф. П. Опочинин явился Юпитером, Гр. М. Вельгорский — Аполлоном, Жуковский — Водолеем, Крылов — Талией, Гр. Ст. Потоцкий — Дианою, Гр. Матушевич — Нимфой. Из дам Гр. Е. Ф. Тизенгаузен представляла Циклопа, княгиня Н. С. Голицына — Евтерпу, Ушакова — Юнону, А. М. Толстая (потом кн. Голицына) — Нептуна, <Ейлер> Зубова¹⁰ — Плутона, Россети <(Смирнова)> — La Folie¹¹. Все действующие лица пели или говорили русские или французские куплеты, замечательные тем, что в сочинении их участвовали три наши <великие> знаменитые поэта. Эти три искры великих талантов нигде не напечатаны. Вот стихи, сказанные Водолеем-Жуковским: [...] Талиею-Крыловым: [...] Для Циклопа сочинил Пушкин следующие шесть стихов: [...]

В автографе на месте стихов оставлены пробелы с пометкой «выписать стихи». По всей видимости, мемуарист располагал неким источником, на основании которого мог с уверенностью воспроизвести тексты стихотворений. Действительно, находящаяся в той же единице хранения рукописная копия заметки содержит вписанные стихи. Это «Про девушку меня идет худая слава...» Крылова, «Язык и ум теряя разом...» Пушкина, а также следующие строки, донные не входившие ни в одно издание сочинений Жуковского:

Я холодный Водолей, зимы товарищ злой!
Но при тебе мои смиряются морозы,
Лишь только покажи прелестный образ твой,
И снег безжизненный преобратится в розы!¹²

Осведомленность Горяинова об обстоятельствах бала заставляет с особым вниманием отнестись к его указанию на авторство Жуковского¹³.

Датировать этот мемуарный набросок позволяет упоминание в нем Николаевского дворца. Это одно из названий Аничкова, или Собственного дворца, бывшее в ходу совсем недолго — с 1855 по 1861 г. Скорее всего, именно тогда, через четверть века после запомнившегося ему бала, Горяинов и сделал свою краткую запись. К этому же времени относится еще одна его мемуарная заметка, озаглавленная «Праздник в калмыцком улусе» и описывающая колоритный эпизод середины 1820-х гг., когда автор находился в Астраханской губернии¹⁴. В памяти Горяинова хранилось немало ярких воспоминаний, которые он умел ценить и которыми стремился делиться с публикой. Возможно, рассказ о костюмированном бале 1830 г. также предназначался для одной из газет, с которыми он в то время сотрудничал. Изюминкой заметки должны были стать неизвестные тексты трех великих поэтов. По всей видимости, в качестве источника мемуарист пользовался малотиражной брошюрой, изданной специально к балу 4 января¹⁵. Это видно по тому, что он повторяет ошибку, которая вкралась там в текст — в первой строке крыловского стихотворения у него также пропущено слово: «Про девушку *меня* идет худая слава».

Однако действительный статский советник Горяинов явно не следил за публикациями, касающимися истории отечественной словесности. В противном случае он знал бы, что два из трех стихотворений, с которыми он намеревался ознакомить читателей, уже более десяти лет как были им известны¹⁶, и новостью стало бы только шутовское четверостишие Жуковского. Видимо, обнаружив это, автор не стал продолжать свою работу.

«Маскарадный сюрприз», устроенный в Аничковом дворце в субботу 4 января 1830 г., стоит особняком среди многих подобных ему затей. Традиционные святочные развлечения в тот год были отмечены чрезвычайным размахом: двор праздновал победное окончание войны с Турцией и заключение выгодного для России Адрианопольского мира.

Подписание мирного договора состоялось 2/14 сентября 1829 г. Этот мир Николай I назвал «самым славным из когда-либо заключенных»¹⁷. Действительно, условия Адрианопольского трактата соответствовали блистательности победы русских войск. Как известно, передовые разведки армии И. И. Дибича остановились в 60 верстах от Стамбула. Судьба Оттоманской Порты висела на волоске, когда в русскую ставку была доставлена отчаянная декларация, подписанная послами Англии и Франции при султанском дворе, которые от имени Порты умоляли пощадить ее. Продолжение военных действий могло привести как минимум к потере Османской империей ее европейских владений, а может быть, и вообще к краху этого государства. Но в Петербурге менее всего желали подобного развития собы-

тий, понимая, какую реакцию в Лондоне, Париже, Вене и даже дружественном Берлине вызовет попытка России решать судьбу Турции единолично, без учета интересов других держав. Нечаянная удача Дибича несла в себе угрозу нарушения сложившегося в Европе баланса сил, и это заставляло Николая и российскую дипломатию не меньше султана жаждать скорейшего заключения мира.

Как бы то ни было, Адрианопольский мир принес России не только политические, военно-стратегические и материальные, но и значительные пропагандистские выгоды. Сам Николай воспринимал его как очевидное торжество России над западными державами и декларацию послов с просьбой о пощаде иронически называл «свидетельством о падении, подписанным послами Франции и Англии»¹⁸. Чудесное спасение Порты в тот момент, когда русские войска стояли практически на пороге Стамбула, трактовалось как проявление великодушия со стороны российского императора, который в той ситуации мог бы и потребовать, и получить гораздо больше. Николай выступил в чрезвычайно выигрышной роли благородного победителя: с позиции силы он диктовал побежденным условия, при этом мудро оберегая европейское равновесие, всецело находившееся в его руках.

Масштаб официальных празднеств осени 1829 г. соответствовал триумфу. 22 сентября в Петербурге на Марсовом поле состоялся торжественный парад и молебен; в театрах шли патриотические спектакли; высшие ордена, чины и невиданные суммы денежных награждений сыпались как из рога изобилия. Однако напряжение от опасного балансирования на грани блистательной победы и срыва в непредсказуемый конфликт едва ли не со всей Европой оказалось настолько велико, что 29 октября Николай занемог сильнейшей «нервической горячкой» — исключительное явление для этого молодого здорового мужчины. Приближенные всерьез опасались даже смерти государя. Императрица преданно ухаживала за мужем. Только через двенадцать дней медики заявили, что ему лучше, однако выздоровление будет медленным и любое волнение может повредить больному, поэтому его еще некоторое время оберегали от неприятных новостей. Николай за время болезни сильно похудел и ослаб и только 10 декабря смог сесть на лошадь.

Тем временем наступала черед зимних праздников. Императорская фамилия и русский двор могли, наконец, с легким сердцем насладиться своим торжеством. К всеобщему восторгу по поводу военных и дипломатических побед Николая прибавилось восхищение семейными добродетелями монаршей четы, столь трогательно проявившимися в трудную минуту и увенчанными счастливым выздоровлением императора. 25 ноября А. Х. Бенкендорф пишет Дибичу: «Я не припомню зимы в Петербурге, которая была бы более наполнена балами, празднествами и удовольствиями. <...> Мы наслаждаемся здесь истинною радостью, в целой Европе — внушительным положением, а внутри — спокойствием и доверием к правительству»¹⁹. А 14 января 1830 г. сам Николай в письме великому князю Константину Павловичу так подведет итоги сезона: «С новогоднего маскарада до последнего воскресенья масленицы мы были приглашены на 14 балов в городе! — поистине безумный год»²⁰.

Но балы происходили не только «в городе». Как вспоминал М. А. Корф, «с самых первых годов его <Николая I. — Е. Л., Н. С.> царствования до тех пор, пока позволяло здоровье императрицы, при дворе весьма часто бывали кроме парадных балов небольшие танцевальные вечера, преимущественно в Аничкинском дворце или, как он любил его называть, Аничкинском доме, составлявшем личную его собственность еще в бытность великим князем. На эти вечера приглашалось особенное привилегированное общество, которое называли в свете *la Société d'Anitchkoff*, и которого состав, определявшийся не столько лестницею служебной иерархии, сколько приближенностию к царственной семье, очень редко изменялся»²¹. К числу подобных «домашних» балов относился и тот, в ходе которого был дан интересующий нас «маскарадный сюрприз».

Хотя большинство современников называли инициатором этого представления великую княгиню Елену Павловну, скорее всего, прав Горяинов, утверждающий, что оно было устроено по желанию самого императора, который таким образом, вероятно, хотел отблагодарить жену за попечения о нем во время болезни. Елена Павловна же выступила в роли главного двигателя и организатора этого действия. Живая, энергичная, художественно одаренная супруга великого князя Михаила Павловича традиционно руководила театральными затеями императорской фамилии; ее стараниями при дворе многие годы процветали костюмированные балы, живые картины, «комнатные спектакли» и другие подобные развлечения. В данном случае она, очевидно, ставила перед собой цель сделать приятное не только императрице, но и самому Николаю — триумфатору, окруженному восторгом соотечественников и почтительностью иностранных держав, поневоле смешанной с некоторой долей досады.

Помощниками великой княгини в подготовке маскарада выступили в основном русские и иностранные дипломаты. Большую часть стихов, которые предстояло петь или произносить персонажам «сюрприза», сочинили именно они — французский военный атташе, литератор барон Поль де Бургуэн, еще недавно сопровождавший Николая во время его пребывания в Дунайской армии, и состоявший при министре иностранных дел гофмейстер граф Иван Степанович Лаваль. К стихотворству также приложили руку секретарь нидерландского посольства, поэт-любитель Альфонс О'Салливан де Грасс и русский дипломат граф Адам Матушевич. Разумеется, все они писали по-французски. Выбор этого космополитического языка европейской культуры подчеркивал сугубо интимный, «домашний» характер праздничной затеи, в которой члены императорской фамилии как бы ненадолго сбрасывали с себя бремя российской короны и превращались в частных лиц в окружении своей немецкой родни и гостей, представлявших другие европейские нации.

На фоне этих непритязательных салонных упражнений выделяются три русских стихотворения. Два из них возникли в связи с участием в «сюрпризе» известных русских поэтов. Культурный статус Жуковского и Крылова не допускал для них возможности сочинять на каком-либо ином языке. Неудивительно, что «речи» для себя они написали сами. Стихотворение же Пушкина вписалось в этот контекст случайно — как ответ на просьбу светской знакомой.

Все тексты были напечатаны в виде изящной брошюры с виньетками, изображающими атрибуты воинской доблести и искусств, которая предназначалась для узкого круга приглашенных. Книжка, озаглавленная по-французски «Vers, chantés et récités» (т.е. «Стихи, петье и говоренные»), была спешно изготовлена в типографии А. Плюшара. На торопливость указывают опечатки и разнобой в оформлении издания, над которым для ускорения работы, видимо, трудилось сразу несколько наборщиков. У организаторов сюрприза явно не хватало времени аккуратно перебить все тексты, и в итоге типографщик располагал разрозненными листками, без всякого единообразного оформления. Отсутствие подписи под репликой Водолея в брошюре, где все прочие стихотворения подписаны, скорее всего, стало следствием того, что в руках у наборщика находился непосредственно автограф Жуковского, переданный в последнюю минуту, тогда как остальные тексты, видимо, набирались со снятых кем-то копий, на которых было обозначено имя автора.

На основании ряда источников²² можно составить практически полный перечень персонажей «сюрприза». Всего в нем было занято более сорока представителей петербургского высшего света. По-видимому, они появлялись перед публикой отдельными группами («кадрилями», по выражению А. Н. Оленина²³). Сначала Диана и ее спутники: три нимфы и превращенный в оленя Актеон, а также Полярная Звезда и созвездия — Волосы Вероники, Водолей, Большая Медведица и Близнецы; затем Аполлон, девять муз и Аврора; наконец, олимпийские боги и полубоги: Юпитер, Юнона, Геркулес, Нептун, Циклоп, Плутон, Марс, Сатурн, Венера, Меркурий, Бахус, Вулкан, Беллона, Церера, три грации; наконец, La Folie²⁴.

Столь сложный спектакль требовал серьезной подготовки. Участники примеряли костюмы, разучивали арии, стихи, репетировали танцы. К организации «маскарадного сюрприза» были привлечены профессиональные костюмеры, музыканты, балетмейстеры, состоявшие в ведении Дирекции императорских театров. Большая часть костюмов и реквизита была изготовлена на средства Дирекции и обошлась ей без малого в тысячу рублей (после вещи поступили в театральный гардероб). «Для звучания духовой музыки» в дополнение к театральным оркестрантам привлекли шестерых военных музыкантов Преображенского полка²⁵.

Приготовление к вечеру 4 января были начаты загодя, еще до Нового года (1 января 1830 г. Пушкин уже посылает графине Тизенгаузен текст «Циклопа», очевидно, заказанный ранее), а последняя репетиция (без костюмов) прошла непосредственно в день представления. Свидетельство об этом сохранилось в письме А. А. Шаховского к М. Н. Загоскину от 4 января, где речь идет об обеде у графа В. В. Мусина-Пушкина-Брюса: «Входит Крылов из дворца, где он пробовал в новом маскарадном сюрпризе (который дают сегодня) роль Талии <...> наконец является Жуковский»²⁶. Одновременно в Большом театре репетировал оркестр.

Само представление состоялось в десятом часу вечера. Помимо августейших хозяев дворца его зрителями стали супруг Елены Павловны великий князь Михаил Павлович, младший брат императрицы принц Прусский Альберт, дядя императора герцог Александр Вюртембергский с дочерью и

сыновьями и другие гости. Сюрприз, по всей видимости, удался. «Маскированные особы» читали стихи, пели куплеты, танцевали; когда спектакль закончился, его участники покинули дворец, чтобы переодеться у себя. После их возвращения началась вторая часть вечера — собственно бал, затем ужин на 60 персон и снова танцы до половины третьего ночи²⁷. Великая княгиня ожидала ребенка, и этот хлопотливый вечер дался ей нелегко. По данным камер-фурьерского журнала, через день она вынуждена была пропустить другой маскарад, а 20 января 1830 г. Д. Ф. Фикельмон заносит в дневник слух о том, что «великой княгине грозит выкидыш»²⁸. В тот безумный сезон, переполненный балами, Елене Павловне не удалось сохранить беременность.

Вечером, перед тем как отправиться в Аничков, некоторые участники, уже одетые в свои костюмы, собрались у Г. К. Модена, где их с интересом рассматривала Дарья Фикельмон (из-за траура при венском дворе она как супруга австрийского посланника не могла выезжать на балы)²⁹. Костюмы были причудливы: у Актеона, к примеру, была оленья голова с позолоченными рогами, Сатурн имел крылья; другие персонажи держали в руках собственные божествам атрибуты — «громовые стрелы», жезлы, оружие и проч. Некоторые участники-мужчины играли женские роли. Особенно забавно, должно быть, смотрелись на мужских фигурах подложенные в соответствующих местах ватные «турниоры» для создания видимости женских форм. Часть женщин, напротив, изображала богов и героев, кокетливо облекшись в грозные доспехи.

Именно в переодевании состоял главный комический эффект маскарада. Рассказы о нарядах участников передавались из уст в уста даже теми, кто сам их не видел. Неслучайно много лет спустя П. А. Плетнев в пространном биографическом очерке о Крылове упомянул и о бале 1830 г., для которого «характерные костюмы подобраны были с таким вкусом и разнообразием»³⁰. Некоторое представление об этом дают документы, обнаруженные И. Г. Локотниковой в РГИА, в фонде Дирекции императорских театров. Так, судя по ее описанию, наряд Юпитера, изготовленный для Ф. П. Опочинина, был экстравагантен на грани приличия: старинный или, вернее, старомодный бархатный кафтан пунцового цвета поверх глазетового камзола обозначал, очевидно, подобающую царю богов порфиру, а вот штанов античному громовержцу не полагалось, посему 51-летний шталмейстер, пользовавшийся особой доверенностью императора, щеголял в чулках и подштанниках «тельного» цвета.

Столь же незатейливую шутку представляло собой поручение ролей трех граций 69-летнему дипломату графу И. С. Лавалю, по замечанию Д. Ф. Фикельмон, «замечательно безобразному и полуслепому», вместе с 18-летним юношей А. Н. Демидовым и 49-летним генералом князем Н. Г. Волконским. Роль легконогой Дианы-охотницы досталась рослому толстяку графу С. С. Потоцкому, а роль Венеры — князю Б. Н. Юсупову, также, по словам Фикельмон, «на редкость некрасивому»³¹.

Дамы, напротив, блистали красотой, которую пикантно подчеркивали необычные героические наряды. Бургуэн вспоминал:

Красавица графиня С<троганова> явилась в пурпурной тунике, в золотой кирасе и в шлеме бога Марса. Прелестная графиня София А<Праксина>, замечательная тонкостью и правильностью черт лица, была одета Геркулесом: она имела на себе шкуру льва Немейского и держала в руках огромную палицу, поразившую гидру лернейскую. Остановясь перед императорскою фамилиею, графиня прочитала стихотворение, в котором Геркулес просил поручить ему одному работу, предпринятую тогда по приказанию государя, именно обделать и принести в Петербург гранитную колонну, предназначенную для памятника в честь императора Александра³².

Мужские роли исполняли также фрейлина императрицы С. А. Урусова (Сатурн), фрейлина великой княгини А. М. Толстая (Нептун) и другие, а двоюродная сестра последней графиня Тизенгаузен явилась в фантастическом обличе Циклопа. Часть дам, впрочем, остались в женском образе — так, например, Э. И. Юсупова была наряжена Авророй.

Из пятнадцати действующих лиц, чьи слова вошли в брошюру, лишь три персонажа (Диана, Аполлон и Эвтерпа) пели, остальные же читали стихи. Смысловое ядро представления составляет ряд номеров (вокальных, декламационных и танцевальных), объединенных вокруг музы Урании. Это выход Аполлона в сопровождении муз, монологи Урании и Талии, сольные номера Аполлона и Эвтерпы и их дуэт. Автором всех этих текстов (за исключением «речей» Талии) был Бургуэн.

Крылову неслучайно была поручена роль музы комедии. Его пьесы «Модная лавка» и «Урок дочкам» уже около четверти века по несколько раз в сезон шли на столичной сцене. На рубеже 1820 — 1830-х гг. он был известен преимущественно как баснописец, однако и в этой своей ипостаси оказался востребован русским театром. С 1824 г. в обеих столицах большим успехом пользовался водевиль Шаховского «Эзоп у Ксанфа», где ведущие актеры в роли Эзопа приводили публику в восторг чтением басен Крылова и Хемницера. Видимо, поэтому предводитель муз Аполлон, рекомендуя зрителям Талию, довольно неожиданно сообщает, что на самом деле они видят перед собой переодетого «фабулиста»:

Sous la comique enveloppe
Un fabuliste est ici.
Je croirais que c'est Ésope
S'il était moins bien bâti.
Pourtant sans peine
Je penserais
Que j'ai revu Lafontaine
S'il parlait en vers français³³.

Оправдано было также поручение роли Аполлона известному музыканту Матв. Ю. Виельгорскому, а роли Эвтерпы, музы лирического пения, княгине Н. С. Голицыной — светской певице-любительнице.

Подбор остальных персонажей, открывающих и заключающих представление, был достаточно случаен, недаром многие из них так или иначе сами обеспечили себя текстами (Матушевич, Жуковский, Крылов, а так-

же Екатерина Тизенгаузен). Сюжет спектакля в целом не прослеживается, хотя центром представления несомненно была императорская фамилия — ее домашний быт и харизматическое значение. Диана намекает на исчезновение и возвращение собаки по кличке Гусар, принадлежавшей Николаю I; Аполлон в связи с приездом принца Альберта вспоминает о знаменитых берлинских придворных празднествах, с которыми он в шутку сравнивает происходящее; Урания уподобляет императорскую чету сияющим светилам («Обширная империя не чаёт в них души / И благоденствием своим обязана их славному течению»); в речи Плутона в аллегорической форме акцентировано счастливое избавление императора от болезни, еще недавно угрожавшей его жизни, а финальный монолог Марса адресован императрице как олицетворению мирного семейного счастья, которое водворится в царском доме после всех пережитых испытаний:

Je pars pour passer, je l'espère,
Un long semestre dans les cieux.
Mais, avant de quitter la terre,
J'ai dû me montrer dans les lieux.
Non que j'aime par caractère
Le carnaval et sa gaité,
Mars ne rit et ne danse guère;
Mais toujours le Dieu de la guerre
Rendit hommage à la beauté³⁴.

Так бог войны подводил галантный итог недавним торжествам по поводу военного триумфа. Характерно, что военный министр граф А. И. Чернышев, один из главных героев памятных всем официальных празднеств, здесь явился также в облике воинственного божества, причем на сей раз женского — Беллоны. Однако он оказался второстепенным персонажем представления; гораздо более ответственная роль была отведена красавице Н. В. Строгановой, изображавшей Марса.

Любопытное описание собственной подготовки к исполнению роли в «маскарадном сюрпризе» оставила А. О. Смирнова-Россет:

Эта женщина <имеется в виду великая княгиня. — Е. Л., Н. С.> бывает счастлива лишь тогда, когда может кого-нибудь унижить. Она вообразила, что призвана развлекать императора, ибо императрица якобы умеет только танцевать и устраивать танцы. Она задумала маскарад и дала мне роль La Folie; я должна была войти в залу вприпрыжку, призывая свою свиту. На репетиции, в утреннем платье, я не смогла предстать перед ней во всей красе — так она посылает ко мне великого князя, бедного великого князя, чтобы он умолил меня как следует постараться. Я передала через него, чтобы она не беспокоилась, и что нарядившись и наругавшись, я не ударю в грязь лицом. Тем временем я призвала к себе театрального костюмера с гравюрами и соорудила себе костюм La Folie с красными и желтыми зубцами и фригийский колпак — все это с бубенчиками и белокурым париком, и подобрала красные башмаки на каблуках. Вбежав, я болтала чепуху о безумии любви и ее приятностях и скликала свою свиту; блондинки, оде-

тые в голубое, танцевали под музыку Глюка. При моем появлении императрица сказала: «Что это, кто же это такой? Господи, это же Черненькая!» — «Да, это я, Мадам». Но послушайте, что было дальше, и что вызвало у зрителей лишь легкую усмешку: Крылов, Юсупов и длинный Панин в трико, в венках из роз были отвратительны, и я не могу уразуметь, как мужчины позволяют так над собой издеваться. Насколько мне известно, граф Нессельрод был возмущен, когда ему осмелились предложить в этом участвовать³⁵.

Резкость этой оценки продиктована в первую очередь предвзятым отношением мемуаристки к Елене Павловне. Желая лишний раз уколоть великую княгиню и подчеркнуть, как безвкусна ее затея, Смирнова занимает не совсем свойственную ей самой позицию ультра-аристократки, хранительницы культурной нормы. Неслучайно она ссылается на авторитет К. В. Нессельроде как знатока придворного этикета: вероятно, у обоих возникло подспудное ощущение неуместности подобных забав. В данном случае интуиция не подвела ее: в маскарадных задумках великой княгини она ощутила некие инородные для русского двора веяния.

Возможный прототип организованного Еленой Павловной «сюрприза» обнаруживается в Париже, однако вовсе не в придворной среде. 21 марта 1827 г. знаменитая актриса мадемуазель Марс устроила у себя грандиозный костюмированный бал, пригласив более тысячи гостей. Кульминацией вечера стал бурлескный маскарад, в котором роли античных богов и богинь исполняли мужчины, одетые в нарочито курьезные костюмы. Отметим и сходство концептуального решения некоторых из них. Как и в костюме Опочинина-Юпитера, в нарядах античных богов на балу у мадемуазель Марс использовались элементы костюма XVIII столетия. «Юнона щеголяла великолепным шиньоном и фижмами; Зефир — воздушной походкой и пудренными „голубиными крыльями“ с косичкой», — сообщила газета «Пандора»³⁶.

Однако устроенное мадемуазель Марс действо при всем его размахе и громком резонансе в прессе носило полусветский характер. Зная о том, что высокородные дамы сочтут ниже своего достоинства появиться у нее в доме, актриса разослала приглашения только мужской части бомонда — из тех, кто был известен как «почетные граждане кулис». Именно они в тот вечер взяли на себя роль артистов, шутили и распевали куплеты, обращенные к хозяйке дома. Зрителями же были представители богемы — литераторы, журналисты, музыканты, художники, актеры и актрисы. С точки зрения светских людей подобные увеселения расценивались как не вполне *comme il faut*, что придавало им пикантный оттенок. Но важнее другое — сам факт того, что некоторые из пикантных львов не сочли зазорным в нарушение канонів светского любительства выступить в качестве комедиантов на глазах у тех, для кого актерство было профессией, по сути, означал заявку на общественную легитимацию буржуазно-артистической среды.

Этот вечер, судя по целому ряду мемуарных свидетельств, произвел впечатление на современников (в том числе и на тех, кому не довелось быть его участниками) благодаря смелой игре с социокультурной нормой, гендерными и социальными ролями. Обращает на себя внимание и сама идея

травестирования мифологических сюжетов. Явление пародийных греко-римских божеств в доме мадемуазель Марс было не случайно и проецировалось на творческий путь актрисы: она начала с исполнения ролей античных героинь, прославилась в высокой мольеровской комедии, и даже когда ей перевалило за сорок, продолжала блистать — теперь уже в модном жанре романтической мелодрамы. При этом фижмы и пудренные прически отсылали к традиции пародирования классицистического театра со свойственным ему анахронизмом костюмов.

Однако за этим стояла и более глубокая культурная тенденция, симптоматичная для стиля бидермайер, развивавшегося в мировой столице моды. Для него характерно системное противостояние ампиру, редко выливавшееся в открытый конфликт, но особенно заметное в мягкой травестии классицистических образов и сюжетов. Тем не менее в пределы высокого искусства она допущена не была, оставаясь достоянием легких жанров (в изобразительном искусстве — карикатуры, в театре — водевиля), всегда тесно связанных с бытом. В эпоху бидермайера эта связь приобретает особую значимость: утверждение самостоятельной ценности повседневной частной жизни образует одну из основных пружин развития стиля.

В этом отношении знаменитый бал у мадемуазель Марс представлял собой феномен, выходящий за рамки чисто стилистического поля; в нем отразилась тенденция к глобальным социополитическим переменам, назревавшим в тогдашнем французском обществе. По замечанию А. Мартен-Фюжье, характерной особенностью парижской культурной ситуации было одновременное существование двух светских, культурных и политических центров³⁷. Первый, дворец Тюильри, олицетворял правящую династию Бурбонов с ее консерватизмом и попытками воспроизвести дух Старого порядка. По замечанию современников, эти попытки выливались в создание сухой и давящей этикетной атмосферы. Посещавшие Тюильри в один голос пишут о скуке и безжизненности двора Карла X. Другим центром был дворец Пале-Рояль, резиденция герцога Орлеанского, где приемы, напротив, отличались демократизмом: сюда приезжали «аристократы, дипломаты, иностранные гости, прославленные либеральные ораторы обеих палат и все те „журналисты, адвокаты, депутаты, писатели, которые вышли из рядов буржуазии, которыми буржуазия гордилась и в которых видела элиту нации“»³⁸. Неудивительно, что именно Пале-Рояль диктовал культурную, интеллектуальную и политическую моду в столице Европы. На рубеже 1829—1830 гг. эта поляризация приобретает все более выраженный политический модус: всего полгода осталось до Июльской революции, в результате которой хозяин Пале-Рояля Луи Филипп войдет в Тюильри в качестве короля, открыв тем самым эпоху буржуазной монархии во Франции.

Таков был культурный и политический контекст бала, на который, возможно, ориентировались организаторы петербургского «сюрприза». Великая княгиня, путешествовавшая в то время по Европе, несомненно, знала о нашумевшем парижском событии из печати, а также из рассказов очевидцев. Это мог быть кто-то из дипломатов — иностранных или русских, позднее принимавших участие в бале 4 января 1830 г. Как бы то ни было,

парижский образец находился в русле культурной традиции, близкой Елене Павловне, общительной и отличавшейся образованностью и широтой интересов. Однако переноса его на консервативную почву русского двора, великая княгиня и ее помощники, по-видимому, не придавали большого значения тем широким коннотациям, в том числе политического свойства, которые в нем содержались. Бал в Аничковом дворце, в отличие от бала у царицы парижских подмоствок, представлял собой сугубо закрытый придворный праздник, поэтому заимствование могло быть только формальным. Модный и современный по форме, маскарад в Аничковом по сути был вписан в стандарты большого стиля русского *ancien régime*. Неслучайно в нем приняла участие сама великая княгиня, а центром представления были император и императрица. Любительское актерство и сочинительство его участников полностью лежало в русле традиционного великосветского дилетантизма.

«Сюрприз» в Аничковом разительно отличался от таких известных придворных праздников, как роскошные костюмированные представления по мотивам поэмы Т. Мура «Лалла Рук» (Берлин, 1821) и арабской сказки «Волшебная лампа» из «Тысячи и одной ночи» (1833, дом департамента Уделов, потом частичный повтор во дворце). Ближайший по времени и самый грандиозный из подобных праздников — «Волшебство Белой Розы» — был дан в Потсдаме в июле 1829 г.³⁹

Типология маскарадных увеселений русского двора эпохи романтизма предполагала три разновидности празднеств в зависимости от степени их публичности.

Наиболее массовыми были праздники 1 января (Новый год) в Зимнем дворце и 1 июля (день рождения императрицы Александры Федоровны) в Петергофе. В эти дни происходила торжественная репрезентация императорской фамилии и двора народу. В обычно закрытые дворцовые залы в эти дни допускались тысячи людей всех сословий. Сквозь почтительно расступавшуюся толпу двигалось торжественное дефиле — полонез, в первой паре которого шествовал сам император. Маскарадный характер этого празднества был весьма условным. Мужчины накидывали короткие шелковые плащи-«венетианы», позволявшие видеть их мундиры. Ничто не должно было мешать зрителям узнавать в «масках» первых лиц государства и ясно прочитывать социальные характеристики остальных.

Второй тип образовывали балы-маскарады, происходившие на святках и масленице. Помимо императорской фамилии и двора на них присутствовало только столичное дворянство, количество гостей исчислялось уже не тысячами, а сотнями. Этим празднествам был в значительно большей степени присущ элемент театральности: в основе представления лежала заранее определенная программа, участники соревновались друг с другом в роскоши костюмов. Характерно, что на таких праздниках и государь на короткое время позволял себе скрыться под маской. Так, на балу по мотивам «Волшебной лампы» К. Я. Булгаков не узнал Николая, одетого «в домино с маскою»⁴⁰. Впрочем, в ходе вечера император и великий князь Михаил Павлович сменили свои наряды на обычные мундиры.

И наконец, третий тип придворных маскарадов, к которому, собственно, и принадлежит «сюрприз» 1830 г., — чисто домашний праздник императорской семьи и узкого круга ее ближайших друзей. По сути такие увеселения ничем не отличались от маскарадных затей, которыми развлекали себя и своих гостей во многих частных домах. Лишь здесь были допустимы такие вещи, как намеренно комичное переодевание пожилых, почтенных людей, занимающих высокое общественное положение. Чаще всего императорская семья устраивала эти праздники в «Собственном» дворце.

Но даже самые камерные из подобных вечеров неизбежно несли на себе отпечаток двойственности Аничкова, совмещавшего в себе дом и двор. Частное жилище семьи Николая I одновременно было пространством существования Société d'Anitchkoff — квинтэссенции придворного круга. Природа власти самодержавного монарха не позволяла хозяину «Аничковского дома» даже на время стать в полном смысле слова частным человеком. Характерное для бидермайера тяготение к обособлению и поэтизации частной жизни, столь ярко проявившееся в быту императорской семьи, вступало при этом во внутреннее противоречие с невозможностью выйти за пределы собственной идентичности.

Существенные различия между церемониальной организацией повседневной жизни в Зимнем дворце и подчеркнутой камерностью атмосферы Аничкова и Коттеджа свидетельствуют о стремлении к разделению сфер бытия на официальную и семейную⁴¹. По сути, речь идет о расподоблении общественных функций государя и его частной жизни. Само по себе это стремление лежит в парадигме ценностей формирующейся буржуазной культуры, чуждой и враждебной русскому самодержцу. Николай исповедовал противоположную систему ценностей, где доминировала патриархальность со свойственными ей представлениями о ежеминутной личной ответственности государя за все происходящее в государстве. Однако парадокс состоял в том, что с ходом времени он вынужден был реализовывать свою модель патриархального самодержавия в условиях, все более и более определявшихся тем типом культуры, которому он всеми силами пытался противостоять. Лишь благодаря исключительной цельности своей личности Николаю I удалось в рамках собственной жизни и деятельности на некоторое время примирить это фундаментальное противоречие. Всегда пребывая равным самому себе, в Зимнем он был *pater patriae*, дома — *pater familiae*. Подобный всеохватывающий патернализм стал своего рода эмблемой николаевского царствования.

Принципиальные идеологические различия между патерналистской и буржуазной моделями власти влекли за собой столь же разительное несходство в облике, образе жизни и стратегии репрезентации самодержавного государя и буржуазного монарха. Это остро чувствовал Пушкин. В то время, когда французская пресса превозносила «буржуазные нравы» Луи Филиппа, находя в этом особенное достоинство государя, соответствующее духу времени, он презрительно замечал: «Их король с зонтиком подмышкой слишком уже мещанин»⁴². Как и Смирнова в случае с маскарадом, Пушкин здесь реагировал прежде всего на стилистический диссонанс — неслучайно он фокусирует внимание на «говорящей» дета-

ли. В знаменитой прогулке Луи Филиппа в концентрированном виде предстали все те черты его личности, которые в наибольшей степени противоречили принятым тогда в России представлениям о монархической власти: мешковатая «штатскость» облика, изнеженность, заискивание перед вкусами толпы. Николай I, напротив, в течение всего царствования демонстрировал противоположные качества, позволявшие современникам называть его государем-рыцарем.

Конец 1829 — начало 1830 гг. — пик благополучия перед началом долгого заката русского *ancien régime*. Уже через полгода политическое спокойствие Европы будет разрушено, и Россия, поставленная перед реальной угрозой проникновения «революционной заразы», столкнется еще и с масштабной холерной эпидемией и связанными с ней беспорядками; за этим последует восстание в Польше, и разного рода политические бедствия будут преследовать страну вплоть до финальной крымской катастрофы. Применительно к периодизации царствования Николая I это означает конец короткого первого периода, озаменованного пафосом упорядочения и созидания, и постепенное нарастание охранительных тенденций. Пройдет не так много времени, и режим в полной мере ощутит себя осажденной крепостью, противостоящей наступлению новых враждебных ценностей и представлений о миропорядке. В сфере домашнего быта государя это выразится в усилении патриархального начал, которые по злой иронии истории представляли в буржуазной «культурной упаковке».

В свете сказанного непритязательный домашний «сюрприз» 4 января 1830 г. неожиданно предстает как пункт, в котором культурная двойственность николаевского царствования накануне исторического излома едва ли не в последний раз проявилась внешне неконфликтно. Вечер был задуман Еленой Павловной как подарок императрице, а значит, гривуазный оттенок, который ощутила пристрастная Смирнова, мог возникнуть лишь как результат несоответствия классических представлений о тоне придворного общества тем комическим приемам, к которым прибегла великая княгиня.

Процесс постепенного разрушения традиционного этикета, начинавшийся в то время, сопровождал постепенное обветшание «большого стиля» в придворной жизни. Плоды этих явлений четверть века спустя с горечью наблюдала А. Ф. Тютчева:

В настоящее время наши элегантные дамы стараются подражать тону гризеток с подмостков французского театра. Меня буквально тошнит, когда, как сегодня, я попадаю в общество великих князей — младших братьев государя и молодых фрейлин императрицы-матери. Со стороны молодых великих князей — крики, жестикауляция, пошлые, хотя и невинные шутки, а со стороны дам — смешки и жеманство субреток, фамильярная распушенность, наполовину бессознательная⁴³.

II

Из всех современников лишь Горяинов обратил внимание на то, что в литературной составляющей «маскарадного сюрприза» стихотворения Жуковского, Крылова и Пушкина образовывали некое контекстуальное единство. Прозвучав вместе 4 января 1830 г. и соседствуя на страницах мало кому доступной брошюры, эти тексты в дальнейшем зажили каждый своей жизнью⁴⁴. Долгое время известностью пользовался только тот, который был произнесен И. А. Крыловым в роли музы Талии⁴⁵:

- 1 Про девушку <меня> идет худая слава.
 Что будто я весьма дурнова нрава,
 И будто вся моя забава
 Разценивать людей и на смех подымать.
- 5 Коль правду говорить, молва такая права,
 Люблю, где случай есть, пороки пощипать.
 Все лучше таки их немножко унимать.
 Однакож здесь, я сколько ни глядела,
 Придраться не к чему, а это жаль; — без дела,
- 10 Я право уж боюсь, чтоб я не потолстела.
 Какое ж диво в том? —
 Для добрых только ваш гостеприимен дом,
 И вы одним своим небесным взором,
 Прочь гоните порок со всем его прибором.
- 15 Так! вижу только я здесь резвость, игры, смех,
 А это не порок, спросите хоть у всех,
 К чему ж мне попусту на ссору накупаться
 И злые выпускать стихи;
 Нет, нет, пора уняться,
- 20 А то еще меня осудят женихи,
 И придет век мне в девушках остаться.
 Брюзжала я, теперь хочу полюбоваться⁴⁶,
 Что есть завидная семья
 Великая и славою и властью
- 25 И в ней приют семейственному счастью.
 Так, на нее любуюсь я,
 Живущим в хижине сказала б справедливо:
 Живите как живут в семье прекрасной сей,
 И даже в хижине своей,
- 30 Вы рай увидите и будете счастливы⁴⁷.

Крылов в то время редко радовал ценителей его таланта новыми произведениями. Неудивительно поэтому, что появление большого стихотворения, к тому же в нехарактерном для маститого баснописца комплиментарном жанре, да еще и при столь необычных обстоятельствах, должно было привлечь к себе внимание. Выше уже говорилось, что списком этих стихов располагал Жуковский. 7 января, будучи у него в гостях, заинтересовался литературной

новинкой и Шаховской. На следующий день в письме С. Т. Аксакову он рассказал о крыловских стихах, в которых «много остроты, веселости и очень милой, потому что без лестной похвалы домашнего быта высоких хозяев»⁴⁸, посоветовав на то, что накануне забыл взять их у Жуковского, чтобы переписать.

20 февраля Н. И. Гнедич пишет А. П. Зонтаг: «Вообразите Крылова, одетого музюю Талией, со всею строгостью древнего греческого костюма, которая с хором других муз неожиданно предстает пред императрицей, — и вы почувствуете цену стихов сих <...> Можете легко представить, зная Крылова, какое действие произвели стихи эти над слушателями, им самим читанные: „Про девушку меня идет худая слава...“»⁴⁹. Не исключено, что Гнедич, который сам не был приглашен на праздник в Аничковом, как друг Крылова и знаток античности мог быть причастен к сооружению наряда музы.

В архиве Театральной дирекции сохранились счета за изготовление белой туники и оранжевого «пеплона» (пеплума), отделанных серебряной вышивкой, газового кушака с желтым позументом, парика с локонами и усыпанной золотыми блестками короны с полумесяцем и вуалью⁵⁰. В этом великолепном обличье Крылов действительно должен был являть собой яркое зрелище. Но для того, чтобы его выступление в роли Талии имело такой успех, было недостаточно одного гротескного наряда. Как известно, поэт обладал актерским талантом и ранее охотно принимал участие в костюмированных балах и театрализованных праздниках в доме Олениных. Там ему довелось наряжаться и в женский античный костюм: в начале 1800-х гг. он, к восторгу немногочисленных зрителей, блестяще исполнил роль Дидоны в пьесе «Превращенная Дидона» С. Н. Марина. По свидетельствам В. А. Олениной и актрисы А. М. Каратыгиной, Крылов был превосходным комиком⁵¹. Чтение его также запоминалось: «Он читал столь же превосходно, сколь превосходны его басни, — писал Лобанов, — непринужденно, внятно, естественно, но притом весьма музыкально, легко опираясь голосом на ударениях смысла и наивно произнося сатирические свои заключения»⁵².

Современники почти единодушно нашли шутку с переодеванием баснописца весьма забавной; в стихах же, по мнению многих, он «очень мило подшучивал» над своей тучностью⁵³. Только Смирнова-Россет позднее вспоминала, что ее подобный юмор тогда покорибил, а И. В. Киреевский в 1855 г., характеризуя положение русской литературы в прошедшее царствование, вообще расценил этот эпизод как издевательство над престарелым поэтом. «Крылову точно покровительствовали, но зато и одевали Грацией», — с негодованием писал он П. А. Вяземскому⁵⁴.

К концу 1820-х гг. Крылов уже превратился в своего рода символ русской народности, утвержденный официальным признанием. Неслучайно в 1831 г., спустя год после описываемых событий, Николай I подарил наследнику бюст Крылова, как бы в pendant к подаренному в 1829-м бюсту Петра Великого. Интерпретация баснописца как фигуры национального масштаба будет кратко сформулирована в 1838 г. в высочайшей грамоте о награждении его орденом по случаю юбилея литературной деятельности: «За отличные успехи, коими сопровождалась ваши долговременные труды на поприще отечественной словесности, и за благородное,

истинно русское чувство, всегда выражаемое в произведениях ваших, сделавшихся народными в России»⁵⁵.

При этом, не имея придворного звания, Крылов не входил в число обычных посетителей Аничкова дворца (в аналогичном положении находился и Пушкин до тех пор, пока не женился на красавице, ставшей предметом всеобщего внимания). Очевидно, что для устроителей праздника 4 января 1830 г. главным была оригинальная внешность баснописца, что в сочетании с его репутацией добродушного чудака сулило гостям забавное зрелище. Подобные комические роли тогда были отведены всем мужчинам, переодетым в женское платье, в особенности тем из них, кто не отличался изящной наружностью, и ни Б. Н. Юсупов, ни Ст. Потоцкий не нашли этого для себя оскорбительным. Однако нельзя не заметить, что сама ситуация приглашения живого классика на бурлескный маскарад в качестве гвоздя программы была потенциально двусмысленной, чреватой унижением. Тем не менее Крылов сумел обратить ее в свою пользу.

Для этого он воспользовался тактикой, выработанной еще в те годы, когда, живя на хлебах у князя С. Ф. Голицына, занимал малопочтенное положение клиента — человека, с которым всякий мог позволить себе обходиться запанибрата. Ф. Ф. Вигель, воспитывавшийся в этом доме, наблюдая повседневные отношения Крылова с Голицыными, впоследствии отмечал, к каким маневрам тот прибегал: «Надобно было видеть <...> его умное, искусное, смелое раболепство с хозяевами; надобно было видеть, как он сам возбуждал их к шуткам, как часто в угождение им трунил над собою»⁵⁶. Точно так же и в роли Талии Крылов, предупреждая насмешку публики, направляет ее внимание в нужное ему русло и тем самым сохраняет контроль над ситуацией и собственное достоинство.

Принимая правила игры, он разрабатывает предложенное ему довольно примитивное амплуа как полноценную театральную роль. Именно ради этого Крылов сочиняет обширный монолог (30 строк — самое большое из всех помещенных в брошюре стихотворений), в котором наряду с развернутым комплиментом императорской чете присутствуют три остро комических пунта, делящих текст на равные части. Если большая часть стихотворения произносится собственно от лица музы, посетившей семейный праздник в Аничковом дворце, то первая, десятая и двадцатая — двадцать первая строки («Про девушку меня идет худая слава»; «Я право уж боюсь, чтоб я не потолстела»; «А то еще меня осудят женихи / И придет век мне в девушках оставаться»), отсылая слушателей к несомненно известной им басне «Разборчивая невеста» (1805), подчеркивают комическое противоречие между образом и его носителем и напоминают, что перед публикой находится все-таки не вечно юная муза и не перезревшая барышня, а грузный пожилой мужчина. Смех, возникающий в этих местах, тщательно срежиссирован самим автором.

Во время «маскарадного сюрприза» баснописец не просто выступает как смешной переряженный толстяк. Он *играет* такого толстяка; в возникшей ситуации актера и роли это делает его неуязвимым для личных насмешек. Тем самым навязанное извне грубоватое шутовство переводится в эстетический план.

Это становится возможным благодаря особой поведенческой стратегии поэта, сформировавшей то, что можно было бы назвать «феноменом Крылова»⁵⁷.

Напомним, что практически половину жизни Крылов потратил на то, чтобы обеспечить себе надежное общественное положение, причем перед глазами у него постоянно имелся другой возможный вариант развития собственной судьбы — участь младшего брата Льва, с трудом сводившего концы с концами в глухой провинции. Не обладая именем, баснописец был лишен сколько-нибудь надежного источника дохода, и от явственной угрозы нищеты его долгое время отделяла лишь хрупкая грань — поддержка высоких покровителей: сначала князя Голицына, затем А. Н. Оленина и, наконец, императрицы Марии Федоровны.

Ему было уже за сорок, когда он получил завидную синекуру; служба в Публичной библиотеке дала ему жалованье и удобную казенную квартиру, а главное — в то же время его литературная слава принесла ощутимые плоды в виде солидного пенсионера. Растущая популярность его басен также неизменно обеспечивала Крылову высокие гонорары. Однако поэт продолжал жить в рамках давно выработанной им стратегии, которая изначально была призвана обеспечить его безопасность в самом что ни на есть прозаически-материальном смысле.

По всей видимости, складывание хрестоматийного образа баснописца было определено присутствию Крылову специфическим психологическим комплексом, в котором доминирующую роль играла осторожность, доходившая порой до крайней степени. Это качество пронизательно отметил в нем Ф. В. Булгарин, сам не понаслышке знавший, чего стоит пробиться в жизни:

Пройдя все ступени общества от самой нижней, вытерпев нужду и долгое время находясь в зависимости не только от людских прихотей, но даже недостатков, исследовав, так сказать, *анатомически* природу человеческую, он был весьма бережлив на откровенность. Он вообще никогда и ничего не порицал явно и громко, а отделялся или молчанием, или незначущим, двусмысленным ответом, когда требовали его мнения в серьезном деле, где надлежало судить о лицах⁵⁸.

Эта привычка высказываться с оглядкой и не задевать ничье самолюбие распространялась на отношения Крылова со всеми, с кем сводила его жизнь, будь то влиятельные придворные или второстепенные литераторы. Он старался не только не вступать ни с кем ни в малейшее противоречие, но и не допускать чрезмерной душевной близости. Такой «крутлой», лишенной острых углов личностью можно было стать, лишь максимально скрыв и нивелировав значительную часть непосредственных проявлений своей индивидуальности.

Однако нельзя быть человеком без качеств. И потому Крылов последовательно подчеркивает в своем облике и поведении только то, что гарантированно не способно вызвать негативных ответных реакций. Со временем ему удалось выстроить из этих разрозненных черт достаточно убедительное представление о себе, которое в восприятии окружающих заменило его подлинную личность.

Между тем, как только речь заходит о бытовых чудачествах Крылова, ставших притчей во языцех и основой множества исторических анекдотов, его образ начинает как бы двоиться. В контексте расхожих представлений

о невоздержности Крылова в еде неожиданным выглядит замечание Булгарина о том, что тот был «разборчивым гастрономом»⁵⁹; известно также, что он любил лакомиться устрицами, хотя прилюдно демонстрировал страсть к обильной и тяжелой русской кухне. В. А. Оленина, выросшая на глазах у Крылова, вспоминала, что он ценил тонкое белье и носил платье из лучшего сукна; впрочем, все это обычно было настолько запачкано, что «заметить было невозможно»⁶⁰. Трудно отделаться от ощущения, что во многих случаях поэт намеренно провоцировал возникновение анекдотов о себе.

Из безобидных чудачеств и житейской мудрости и сложилась маска добродушного творца дидактических миниатюр. До сих пор не только в массовом сознании, но и в восприятии специалистов баснописец остается практически тем же «дедушкой Крыловым», каким он виделся современникам. Непроницаемая литературность этого образа постепенно превратилась в подобие раковины, надежно защищающей своего хозяина и в то же время изолирующей его от внешнего мира. Крылов лепил собственный образ как литератор (рассказами о себе) и как актер (играя самого себя на людях)⁶¹. Основную ставку он делал на пластическую выразительность. В этом Крылов добился удивительного результата и сам как бы стал персонажем одной из своих басен. По свидетельству И. В. Киреевского, Жуковский, беседуя с ним вскоре после выступления маститого собрата в роли музы, отозвался о нем так: «Это славная виньетка для его басен: толстый, пузатый, седой, чернобровый, кругломордый, старинный, в каждом движении больше смешной, чем острый»⁶². Впрочем, были современники, которых нарочитость облика баснописца не обманывала. Тот же Жуковский однажды сказал о нем: «Крылов — тонкий человек под видом простодушного медведя»⁶³.

III

Монолог циклопа был напечатан в брошюре «Vers, chantés et récités» с пометкой «соч. г-на Пушкина». В свое время это стихотворение не привлекло к себе внимания и было надолго забыто. И только в 1841 г. некто И. Добр-н, основываясь на брошюре, впервые в широкой печати указал на него как на произведение Пушкина⁶⁴. После этого текст несколько раз воспроизводился при описании бала 4 января в различных работах о Крылове. Авторство Пушкина оставалось под сомнением вплоть до публикации в 1927 г. письма поэта к Е. Ф. Тизенгаузен от 1 января 1830 г.⁶⁵, в котором он, посылая ей заказанные стихи (своего рода новогодний подарок), в изысканных выражениях заверяет ее в своей преданности:

Язык и ум теряя разом,
 Гляжу на вас единым глазом:
 Единый глаз в главе моей.
 Когда б судьбы того хотели,
 Когда б имел я сто очей,
 То все бы сто на вас глядели.

Bien entendu, Comtesse, que vous serez un vrai Cyclope. Acceptez cette platitude comme une preuve de ma parfaite soumission à vos ordres. Si j'avois cent têtes et cent cœurs, ils seroient tous à votre service <...>⁶⁶.

Формальное совершенство этого стихотворения парадоксальным образом сказалось на его исследовательской истории: оно никогда не привлекало к себе специального внимания ученых. Между тем оно заслуживает изучения как литературный и биографический феномен.

Перед нами, несомненно, мадригал — жанр, не самый характерный для Пушкина. В молодости он быстро исчерпал собственный интерес к мадригалу, освоив его в процессе изучения поэтической техники. Неслучайно в четвертой главе «Евгения Онегина» (строфы XXX—XXXI, написанные в середине — второй половине 1825 г.) появляется широко известная пренебрежительная характеристика этого жанра как квинтэссенции салонной поэзии, искусственной, лишенной живого чувства. В 1820-х гг. в творчестве Пушкина еще встречается несколько разрозненных мадригальных стихотворений, преимущественно шуточных и пародийных, вплоть до эпиграмматического «Нет ни в чем вам благодати...» (1825), напечатанного под названием «Мадригал»⁶⁷. На этом фоне особое внимание обращает на себя стихотворение «Ты и вы» (1828). Это своего рода метамадригал: поэт фиксирует момент возможного перехода от светского флирта к более глубокому чувству, при котором мадригал как маркер легкости и поверхностности отношений уже теряет смысл. После «Ты и вы» мадригал навсегда исчезает из пушкинского творчества. Исключением — единственным и весьма значимым — является только стихотворение «Язык и ум теряя разом...»

Неожиданное возвращение поэта к давно, казалось бы, неактуальному для него жанру было продиктовано сцеплением ряда внешних обстоятельств, связанных, прежде всего, с Николаем I и его ближайшим окружением.

Посреди победного веселья конца 1829 — начала 1830 г. Пушкин переживал один из кризисных периодов своей жизни. Недавно, в ноябре, ему пришлось через шефа Третьего отделения оправдываться перед царем за самовольную поездку на кавказский театр военных действий. Уже который месяц тянулась неопределенная ситуация с публикацией «Бориса Годунова» — ни высочайшего разрешения, ни окончательного запрета не поступало, и состояние поэта было нервным и напряженным. «Опеку» со стороны Третьего отделения он ощущает почти физически, будучи не в силах вырваться и глубоко уязвленный своим бессилием. 7 января 1830 г., через несколько дней после бала в Аничковом, он обратится к Бенкендорфу с просьбой разрешить ему поездку за границу — во Францию, в Италию, а нет — то хотя бы в Китай, однако и на это после неторопливого рассмотрения последует отказ.

Пушкин реагировал отчаянным письмом. «Несмотря на четыре года поведения безупречного, я не смог приобрести доверия власти! — писал он шефу жандармов. — С огорчением вижу я, что всякий шаг мой возбуждает подозрение и недоброжелательство. <...> каждую минуту я чувствую себя накануне несчастья, которого я не могу ни предвидеть, ни избежать. <...>

перестань Вы завтра быть министром — я послезавтра же буду упрятан. Г-н Булгарин, который, по его словам, пользуется у вас влиянием, сделался одним из наиболее жестоких моих врагов»⁶⁸. Это мартовское письмо проливает свет и на то состояние духа, в котором Пушкин находился в январе, когда было создано стихотворение «Язык и ум теряя разом...», обращенное, пусть и опосредованно, к императрице Александре Федоровне.

Остается гадать о мотивах, побудивших Екатерину Тизенгаузен заказать нужное ей для выступления на балу стихотворение именно Пушкину⁶⁹. Будучи близкой подругой императрицы, она, вероятно, желала преподнести ей изящный подарок, и тут весьма кстати оказалось то, что в числе друзей дома имелся человек, признанный лучшим русским поэтом. Но не исключено, что свою роль в этом деле сыграла и ее мать — Е. М. Хитрово, хорошо осведомленная о положении Пушкина. Таким тонким способом она могла пытаться содействовать улучшению отношений поэта с императорской семьей⁷⁰.

Сам по себе факт написания маскарадных стихов для Пушкина едва ли не уникален. Во всяком случае, нет никаких свидетельств того, чтобы он когда-либо сочинял что-то подобное. Несомненно, поэт хорошо представлял себе, что от него требуется, и в иной ситуации не затруднился бы исполнить подобную просьбу, однако необходимость обращаться к царице значительно усложнила его задачу. В тот момент за всяким его действием, так или иначе имевшим отношение к императору или двору, следили весьма многие, ожидая, что поэт попытается вернуть себе высочайшее расположение путем лести и заискивания. Любой неверный шаг был бы истолкован именно в таком смысле. Но откажись Пушкин, это выглядело бы как выпад против императорской семьи; между тем единственная возможность пробить окружавшую его стену «опеки» состояла в том, чтобы добиться непосредственного контакта с государем, минуя Бенкендорфа.

«Я ужасно люблю царицу, несмотря на то, что ей уже 35 лет и даже 36», — полушутливо признается Пушкин в дневнике, описывая момент своего формального представления ей после многих лет светского знакомства. «Язык и ум теряя разом...»⁷¹ — единственное произведение Пушкина, столь тесно связанное с императрицей Александрой Федоровной.

Обладая всеми качествами мадригала, стихотворение «Язык и ум теряя разом...» имеет гораздо более сложную природу, поскольку возникло в «немадригальной» ситуации. Нормы этикета не допускают для комплимента, обращенного к императрице, тех легких любовных коннотаций, которые присущи мадригалу. Однако Пушкину удается найти выход из этой, казалось бы, тупиковой ситуации.

В его распоряжении имелись два хрестоматийных образа циклопа Полифема: один, восходящий к Гомеру, — грозный, но недалекий великан, ставший жертвой хитроумного Одиссея; другой, созданный Феокритом, — безнадежно влюбленный в нимфу Галатею и смешной своими жалкими сетованиями на ее бессердечность. Пушкинский циклоп связан со второй традицией, переосмысленной в галантном духе. В отличие от персонажа Феокрита, который готов пожертвовать единственным глазом для воз-

любленной, он, весь обратившись в зрение, поглощен созерцанием ее красоты. Отсюда, видимо, и выбор мадригала как наиболее адекватной поэтической формы.

Своеобразная параллель к этому мадригалу в «анфологическом вкусе» обнаруживается в одном из вариантов строфы XXVI восьмой главы «Евгения Онегина», написанном через несколько месяцев после монолога циклопа и впоследствии отвергнутом автором:

И в зале яркой и богатой,
 Когда в умолкший, тесный круг,
 Подобна лилии крылатой,
 Колебясь, входит Лалла-Рук,
 И над поникшею толпою
 Сияет царственной главою.
 И тихо вьется и скользит
 Звезда-харита меж харит,
 И взор смешенных поколений
 Стремится, ревностью горя,
 То на нее, то на царя, —
 Для них без глаз один Евгений;
 Одной Татьяной поражен,
 Одну Татьяну видит он.

Эта строфа воспроизводит ту праздничную атмосферу, с которой у Пушкина, по всей видимости, устойчиво ассоциировался образ императрицы. Неслучайно Александра Федоровна, в отличие от прямо названного «царя»⁷², обозначена здесь условным именем, с легкой руки Жуковского закрепившимся за ней после знаменитого берлинского праздника. «Сюрприз» 4 января 1830 г., несмотря на то, что поэт не был его свидетелем, включается в то же ассоциативное поле. При этом зрелищность как основной признак маскарада выступает тем фактором, который предопределяет поэтику обоих текстов, связанных с императрицей.

Если в черновой строфе «Онегина» Пушкин ограничивается последовательностью зрительных образов, то в стихотворении «Язык и ум теряя разом...» он использует гораздо более интересный ход — описывает ситуацию созерцания изнутри, т.е. фокусирует внимание не на визуальной картине, а на чувствах глядящего.

Одноглазое создание здесь неожиданно выступает как аллегория зрения, причём строка «Когда б имел я сто очей» отсылает к иному мифологическому персонажу — Аргусу, за которым такая роль закреплена традиционно. Этот перенос функции неслучаен. В отличие от хтонического существа, бесстрастного, как звездное небо, влюбленный циклоп наделен человеческими эмоциями, а значит, и зрение, олицетворением которого он является, это особое — эмоциональное — зрение.

Анализ строфы из «Онегина» обнаруживает и ещё одно важнейшее сходжение с миниатюрой «Язык и ум теряя разом...»: оба текста существуют в единой образной системе. Их переключки явственны; «сто очей», грезящийся циклопу,

как бы воплощаются во взорах «смешенных поколений», устремленных на Лаллу Рук. Сам по себе этот повтор смысловой и психологической коллизии достаточно выразителен. Он свидетельствует о том, что поэт вынужден повторять самого себя, пытаясь растянуть до размеров строфы то, что было сконцентрировано в шести строках маскарадного мадригала. Отсутствие собственных впечатлений от личности Александры Федоровны Пушкину приходится компенсировать за счет использования метафоры, задолго до него найденной Жуковским⁷³. Возникающий при этом эффект цитатности придает строфе искую неорганичность. Это, вероятно, и послужило одной из причин отказа от ее доработки.

Напротив, стихотворение «Язык и ум теряя разом...» представляет собой блестящий поэтический кунштюк. Как чистый образчик жанра и модель мадригала вообще оно стилистически абсолютно точно вписано в великосветское увеселение, хотя по своему художественному качеству далеко превосходит уровень его запросов.

Отрвав половину листа со стихами от сопроводительных строк, заказчица невольно подчеркнула то стремление к расподоблению с собственным текстом, которое Пушкин вложил в него. Предельное отстранение текста от личности создателя — это и есть найденный поэтом способ решения стоявшей перед ним задачи. Немногие из числа гостей, кто заглянул в печатную брошюру, могли из нее узнать, что реплику Циклопа сочинил Пушкин, для остальных же, скорее всего, вопрос об авторстве этих шести строк вообще не имел значения. Пуангом этого номера почти наверняка был живописный костюм⁷⁴. Недаром никто из современников не обратил на пушкинские строки внимания.

IV

Шуточное четверостишие «Я хладный Водолей...», в отличие от помещенных в той же брошюре стихотворений Крылова и Пушкина, не подписано. В первый и единственный раз эти строки (как анонимные) появились в широкой печати в 1866 г. в статье В. Ф. Кеневича «Маскарадные сочинения И. А. Крылова»⁷⁵. С именем Жуковского они никогда не связывались.

Сам поэт не придавал слишком большого значения своей «домашней» поэзии. Между тем эта линия в его творчестве обнаруживала себя преимущественно в периоды, сопряженные с тяжелыми личными переживаниями. Так, в частности, был контекст возникновения его шуточной поэзии 1810-х гг., включая и арзамасскую «галиматью»⁷⁶.

В 1820-х гг. юмористическая струя в творчестве Жуковского постепенно исчезала. Внутренние борения улеглись; возраст брал свое, и занятия по воспитанию наследника практически не оставляли поэту досуга. Однако именно они стали той почвой, на которой постепенно формировалась как проблематика его зрелого творчества, так и идейный и моральный конфликт, в течение следующих полутора десятилетий образовывавший нерв его отношений с самодержцем.

Конец 1820 — начало 1830-х гг. стали для Жуковского временем крайне напряженным, когда на фоне рефлексии по поводу подготовки великого кня-

зя к высокой миссии государя в его бумагах возникают наброски писем к Николаю I и дневниковые записи, содержащие пространные монологи в жанре «воображаемого разговора» с монархом. «Любя свою должность и ограничивая себя ее исполнением, делаешься совершенно от всего независимым, — рассуждает он в дневнике в эти годы. — Надобно быть или рабом владыки, или рабом долга. В последнем случае сохранение своего достоинства. Но это сохранение не без тяжелых ощущений»⁷⁷.

Празднества по случаю военного триумфа России, включая маскарад 4 января 1830 г., застали Жуковского в отнюдь не умиротворенном состоянии духа. С тем большей радостью он, видимо, ожидал приезда в Петербург любимого внучатого племянника — 24-летнего Ивана Киреевского, направлявшегося учиться за границу. Тот прибыл 11 января, и с его появлением в жизни Жуковского ненадолго повеяло знакомым воздухом елагинского гнезда. Поэт настоял, чтобы молодой человек жил у него на квартире в Шепелевском доме, охотно и подолгу общался с ним, специально для него приглашал гостей — лучших петербургских литераторов, своих друзей, в том числе Крылова и Пушкина, старался за те десять дней, что они провели вместе, получше узнать Киреевского и сам раскрывался перед ним — может быть, невольно.

«Он читал мне некоторые стихи свои давнишние, но мне неизвестные: к фрейлинам, к Нарышкину, на заданные рифмы и проч.», — сообщал Иван Киреевский 20 января родным и тут же сурово резюмировал: «*Cette profanation du génie m'a choqué*. Теперь он не пишет ничего и тем лучше. Поэтическое дело важнее поэтических стихов»⁷⁸. Накануне вечером они долго спорили об искусстве, «о фламандской школе», как писал Киреевский, только что посетивший Эрмитаж. По всей видимости, в ходе полемики Жуковский и счел нужным совершить экскурс в особую часть своего творчества, хорошо знакомую матери Киреевского, но, как выяснилось, чуждую и непонятную представителю иного поколения. Знакомить «Ванюшу» с последним произведением своей музы он не счел нужным. В ход пошли давние «павловские» стихи, по качеству, несомненно, способные произвести большее впечатление. Молодой человек, однако, остался верен своему ригоризму — он не мог с легкой душой посмеяться над тем, в чем видел профанацию божественного дара; оставалось только со вздохом выдать округлую сентенцию.

Очевидно, что если бы начинающему критику довелось услышать стихи, недавно произнесенные Василием Андреевичем на придворном маскараде, он тем более подверг бы их осуждению. Между тем в этой с виду непритязательной шутке, как в капле воды, отразились черты ее создателя, и это сделало маленькое стихотворение полноценным художественным высказыванием.

Бросающееся в глаза простодушие этих строк при ближайшем рассмотрении оказывается нарочитым. Рассчитанный комический эффект четверостишия строится на использовании банальнейшей рифмы «морозы — розы»⁷⁹, в результате чего оно легко встраивается в контекст корявых французских виршей, прозвучавших в тот вечер. Как и Крылов, Жуковский стремился прежде всего вписаться в атмосферу домашнего праздника. Однако если отношения баснописца с августейшими хозяевами были исключительно

мирными, то для Жуковского 4 января 1830 г. стало еще одним эпизодом в напряженной коллизии, развивавшейся как минимум второй год.

В конце лета 1828 г. император косвенно, но вполне недвусмысленно выказал Жуковскому свое неблаговоление: он публично отметил заслуги его коллеги — воспитателя наследника К. К. Мердера, а самого поэта при этом проигнорировал. Жуковский, уязвленный и недоумевающий, набросал тогда письмо, которое, однако, не решился передать адресату. «Государь, — писал он, — благоволите мне поверить, я прошу не о награде <...> Прошу только об одном: благоволите вывести меня из мучительного недоумения на счет вас самих. <...> Ваше уважение дороже для меня самых высших милостей»⁸⁰.

За этим эпизодом последовал ряд подобных. Сам поэт называл это демонстративное невнимание к себе «негативным оскорблением»⁸¹.

Если бы мне сказать Государю свое мнение на то, как он со мною поступит <ает>, вот что бы я сказал: Вы мне верили ум и сердце вашего сына, следовательно, вы признали меня достойным вашей доверенности. Если вы позволяете себе, сделав главное, не исполнить того, что вы обязаны исполнить в отношении ко мне, то вы в противоречии с самим собою или с намерением хотите быть несправедливым. Во всяком случ <ае> вы у меня в долгу. Это было бы лучше, нежели когда бы я был в долгу у вас⁸², —

таким рисовалось поэту возможное объяснение с отцом его ученика, которое могло бы, как он надеялся, расставить все по своим местам. Однако в реальности до такого разговора было еще очень далеко. Напротив, ситуация складывалась неблагоприятным для него образом — месяц за месяцем нарастала масса компрометирующих его обстоятельств.

В начале 1829 г. Жуковский горячо встает на защиту Вяземского, обвиненного неизвестным доносителем в том, что он ведет жизнь «развратную и недостойную образованного человека». При его посредничестве Николаю было передано оправдательное письмо Вяземского, в котором тот, настаивая на своем праве иметь независимые суждения, заявлял, что именно в таком качестве он и может быть полезен России. Вяземский, получив формальное прощение, был принят на службу⁸³; для Жуковского же эта история стала еще одним поводом для охлаждения к нему со стороны императора. Напомним, что в 1829—1830 гг. поэт хлопотал не только за Вяземского, но не раз позволял себе открытые проявления дружбы и к другим людям, навлекшим на себя неудовольствие правительства: Ф. Н. Глинке, Пушкину, Н. И. Тургеневу.

Жуковский не оставлял попыток помочь Тургеневу с самого момента осуждения декабриста. Во второй половине января 1830 г. он обратился к Николаю с письменной просьбой позволить изгнаннику, нашедшему приют в Англии, беспрепятственно проживать на континенте. Устный ответ был передан ему через императрицу; Жуковский воспринял его как разрешение Тургеневу, если он действительно невиновен, явиться в Петербург и попробовать лично оправдаться. Впоследствии его ошибка раскрылась, но тогда, окрыленный тем, что он принял за успех своей миссии, Жуковский решился

говорить с монархом о других осужденных. В конце января он написал подробную записку с планом амнистии декабристам. Идея поэта состояла в том, чтобы, издав манифест о «всепрощении», освободить их от наказания, оставив, однако, жить в Сибири с тем, чтобы своими талантами и образованностью они способствовали развитию края⁸⁴. Но передаче царю этого послания помешало неожиданное развитие событий.

К этому времени в литературной полемике обозначилась тенденция к использованию политических обвинений. К доносам с таким подтекстом регулярно прибегал в борьбе со своими противниками Булгарин. Жуковский как один из наиболее влиятельных его литературных антагонистов, несмотря на неучастие в «журнальной войне» как таковой, также стал мишенью нападок издателя «Северной пчелы».

Как следствие, в начале 1830 г. в отношениях Жуковского с царем назрел явный кризис. Личное общение наставника с отцом его подопечного практически прекратилось, и в течение трех месяцев Жуковскому не удалось найти случай для передачи тому своей записки об амнистии. Наконец он решился снова прибегнуть к посредничеству императрицы, чтобы выяснить причины недовольства Николая. В конце марта 1830 г. Александра Федоровна сообщила ему, что император раздражен тем, что наставник его сына «впутывается в литературные ссоры». Речь шла о развернувшейся еще в январе полемике вокруг двух недавно вышедших романов — «Иван Выжигин» Булгарина и «Юрий Милославский» Загоскина. В ней активно участвовали близкие Жуковскому люди, в том числе А. Ф. Воейков и И. В. Киреевский. В своем письме от 25 января 1830 г. Булгарин жаловался шефу жандармов:

Представляю одну коротенькую выписку, сочинения Киреевского, племянника воспитателя наследника престола Жуковского. Вы увидите, что тут бранят не одного меня, но и тех, которые читали «Выжигина». <...> Меня гонят и преследуют сильные ныне при дворе люди: Жуковский и Алексей Перовский, за то именно, что я не хочу быть орудием никакой партии. Некоторые вельможи и даже дамы нарочно призывали меня, чтоб предостеречь и увещать, что мне могут повредить <...> Семейство мое слезно просит перестать писать, то же советуют мне друзья, боясь моей гибели⁸⁵.

В конце концов, ситуация разрешилась неожиданным для издателя «Северной пчелы» образом: 30 января выведенный из себя император распорядился на сутки посадить на гауптвахту наиболее ретивых полемистов — Булгарина, Греча и Воейкова.

На Жуковского высочайший гнев излился позже. 30 марта, пораженный словами Александры Федоровны, поэт обращается к царю с весьма эмоциональным письмом: «Уже во все продолжение прошедшего года весьма часто тревожила меня мысль, что милость ваша ко мне, государь, уменьшилась, — писал он. — С стеснением сердца замечал я, что при всей доверенности вашей, которой главным доказательством служит то место, которое занимаю, имели вы ко мне какую-то горестную для меня холодность, которая казалась мне неизъяснимою. <...> вы для меня более, нежели царь; вы отец моего питомца, и в этом отношении я имею право на ваше сердце»⁸⁶. Следствием этого

обращения стала аудиенция 1 апреля, в ходе которой вскрылась куда более серьезная — политическая — подоплека недовольства самодержца⁸⁷. Как и в случае с Пушкиным, происки со стороны Булгарина оказались лишь видимым проявлением кризиса в отношениях Жуковского с верховной властью.

Пружина подспудного конфликта между Жуковским и императором, сжимавшаяся на протяжении полутора лет, резко распрямилась после высочайшей «головомойки» 1 апреля. Поэт предпринял поистине самоубийственный шаг — он вручил императрице свою записку об амнистии, предлагая ей поступить с этим документом так, как она сочтет нужным. Трудно было найти более неудачный момент для этого, но на успех он уже не надеялся, стремясь к одному: окончательно прояснить свои отношения с самодержцем. Реакция императора должна была определить, доверит ли он Жуковскому и может ли тот и далее оставаться при наследнике. В этой ситуации, видимо, важнейшую роль сыграло тактичное поведение Александры Федоровны, которой удалось сгладить конфликт и не допустить разрыва отношений между Жуковским и царем. Неизвестно, как она распорядилась письмом об амнистии; возможно, оно так и не было передано Николаю. Разрешение кризиса оказалось благоприятным для Жуковского — парадоксальным образом император именно в это время окончательно убедился в его благонадежности. Это убеждение не было поколеблено даже словами неизвестного аналитика III Отделения, который в середине 1830 г. прямо обвинил Жуковского в том, что тот является одним из руководителей «большой партии недовольных, мечтающих о перемене образа правления в России»⁸⁸.

Дополнительный свет на сложность тогдашнего положения поэта при дворе проливает его разговор с А. О. Смирновой, состоявшийся, по-видимому, в то же время — в начале 1830-х гг. По ее словам, Жуковский как-то решил «проконсультироваться» с ней в связи с тем, что его почему-то не приглашали на маленькие вечера у императрицы: «„Вот какая оказия, всех туда зовут, а меня никогда; ну, как вы думаете: рассердиться мне на это и поговорить с государыней? Мне уж многие намекали“. — „Ведь вам не очень хочется на эти вечера?“ — „Нет“. — „Разве это точно вас огорчает?“ — „Нет, видите, ведь это, однако, странно, что Юрьевича зовут, а меня нет“»⁸⁹.

Таким образом, приглашение в Аничков дворец 4 января 1830 г. имело для поэта особую значимость. Со стороны оно могло быть истолковано как живое свидетельство высочайшего благоволения, но многое зависело и от того, как он поведет себя.

Выступление в домашних спектаклях было Жуковскому не в новинку. Он с юности любил подобные шуточные представления, писал для них стихи, принимал участие в разработке сценариев. В Петербурге такие театральные чтения культивировались в доме Олениных в 1810–1820-х гг., причем партнерами Жуковского бывали Крылов и Гнедич⁹⁰.

Выбор образа, в котором поэт предстал на маскараде в Аничковом дворце, по-видимому, неслучаен, хотя функция Водолея (*Le Verseau*) в общем сюжете не вполне ясна. На святочном балу Водолей как зимнее созвездие, скорее всего, должен был являть собой аллегория зимы⁹¹. Кстати, и сам Жуковский родился под знаком Водолея, 29 января, и это наполняло шутливое четверостишие

некоторым биографическим смыслом, внося в него отчетливо выраженный личный модус, который у Крылова был лукаво сведен к подмене лица театральной маской, а в пушкинском стихотворении полностью отсутствовал.

Само по себе исполнение этой роли никак не могло уронить его достоинство, однако ловушка крылась в другом — Жуковский рисковал тем, что присутствующие, осведомленные о прохладном отношении императора к нему, могут усмотреть в его действиях попытку подольститься.

В поисках выхода из этой двусмысленной ситуации поэт максимально сокращает объем произносимого им текста. Существенно также, что он обращается только к императрице, а не к обоим супругам, как это делает Крылов. Известно, что Жуковский считал императорскую семью образцом взаимной любви и согласия. Однако нервозность, царившая в это время в его отношениях с Николаем, непроговоренность узловых моментов конфликта между ними заставила его, как и Пушкина, подчеркнuto сфокусировать свое внимание на Александре Федоровне.

Почти за десять лет до этого, в феврале 1821 г. Жуковский записал в своем дневнике другое стихотворение, адресованное ей — тогда еще великой княгине:

Теснятся все к тебе во храм,
И все с коленопреклоненьем
Тебе приносят фимиам,
Тебя гремящим славят пеньем;
Я одинок в углу стою,
Как жизнью, полною тобою,
И жертву тайную мою
Я приношу тебе душою⁹².

Напряженная мистико-литургическая метафорика и сильная окрашенность личным чувством делали этот текст заведомо не подлежащим обнаружению. И в дальнейшем, оставаясь практически домашним человеком в императорской семье, он тем не менее не написал ничего, что было бы напрямую обращено к Александре Федоровне. За эти годы мистический элемент в восприятии императрицы поэтом несколько трансформировался, но не исчез, и это обнаруживается в маскарадном «пустяке». Сквозь внешнюю наивность катрена «Я хладный Водолей...» внезапно проступает спиритуальный образ: снег, без всякого сомнения, должен был «преобразиться»⁹³ не в какие-нибудь, а именно в белые розы — любимый цветок и эмблему императрицы⁹⁴. Вспомним, что именно Жуковский незадолго до этого придумал герб петергофского дворца Коттедж, сочетающий эмблемы августейших супругов — рыцарский меч и венок из белых роз, а в конце 1830-х гг. повторил мотив такого венка в собственном дворянском гербе⁹⁵, подчеркнув этим высоту своего служения Александре Федоровне. К сожалению, мы ничего не знаем о том, как выглядел костюм Водолея, но букет или венок из белых роз, вполне вероятно, мог быть его важнейшим атрибутом.

Появление этого мистического символа в игровом контексте несколько неожиданно, однако весьма характерно для мироощущения Жуковского,

склонного обнаруживать проблески высокого в явлениях повседневной жизни. Это качество тонко подметила в нем Смирнова. «Разговор его был простой, часто наивно-ребячески шуточный, — вспоминая о Жуковском, писала она, — и всегда примешивалось какое-нибудь размышление, исполненное чувства, причем его большие черные глаза становились необыкновенно выразительны и глубоки»⁹⁶. Тот же эффект взаимного «подсвечивания» двух контрастных смысловых пластов придает глубину и монологу Водолея. Сочетание снега и роз в лице красавицы — расхожее поэтическое клише, уподобление ее волшебнице, превращающей зиму в лето, также довольно тривиально. Однако те же образы функционируют и в совершенно ином — высоком — плане. «Преображение» снега в розы — акт, коренным образом отличный от обычного весеннего пробуждения природы. Образ розы несет здесь высокую символическую нагрузку, отсылающую в первую очередь к культуре европейского рыцарства.

Белые розы, Берлин, Лалла Рук — это юность императрицы и в некотором смысле их с Жуковским общее «святое прежде». Поэтический язык для его описания в значительной степени был выработан самим поэтом. Обращаясь к Александре Федоровне со своим стихотворным приношением, он актуализирует этот образный и эмоциональный пласт. Таким образом ему удается, избежав подозрений в лести, в то же время укрепить те духовные узы, которые существовали между ним и императрицей.

Благодаря святочному балу 4 января 1830 г. в нашем распоряжении оказалась возможность, не так уж часто представляющаяся исследователям, — увидеть мгновенный снимок одновременного существования разнонаправленных жизненных стратегий трех крупнейших русских поэтов. Поиск адекватного ответа на общий вызов приводит Крылова, Пушкина и Жуковского к неповторимым художественным решениям, которые, не пересекаясь, в сопоставлении проясняют друг друга.

Известен драматизм положения Пушкина, для которого двор Николая I был поприщем для утверждения собственного человеческого и авторского достоинства. Безупречность его мадригала, обращенного к царице, граничит с надменностью; в нем как бы сфокусирована позиция поэта, стремившегося в своих отношениях с носителем верховной власти к неосуществимому сочетанию — к приближению и дистанцированию одновременно.

В отличие от него, Жуковский, не имевший собственной семьи, разлученный с теми, кто был ему дорог, и волею обстоятельств вступивший в самый тесный круг императорской фамилии, оказался, по сути дела, в безвыходной ситуации. Он был обречен на поиск компромиссов, зачастую болезненных и не приносивших облегчения. Не желая смириться с положением слуги, пусть и привилегированного, он снова и снова пытался реализовать недостижимый идеал человеческой дружбы с семьей монарха. Таков психологический контекст возникновения его катрена, за внешней шутивостью таящего глубокую

усталость, пронизанного реминисценциями, пришедшими из других, более благополучных и внутренне цельных эпох жизни.

Что же касается Крылова, то он ценой собственной репутации купил право всегда и всюду оставаться самим собой. Позиция почти барочного шутства обеспечивала ему реальную независимость, и в этом прагматизме — квинтэссенция его жизненной философии.

Примечания

- ¹ Подробнее о нем см.: Русский биографический словарь: Неопубликованные дополнительные материалы: В 8 т. М., 1997. Т.: Гоголь — Гюне. С. 362—363; Серков А. И. Русское масонство. 1731—2000. Энциклопедический словарь. М., 2001. С. 264—265. А также: Левшин Д. М. Пажеский е. и. в. корпус за сто лет. 1802—1902. СПб., 1902. Т. 2. С. 266—268; Черноятов В. И., Яблочков М. Т. Дворянское сословие Тульской губернии. Тула, 1905. Т. 9. С. 36; Ровенский Г. В. Роспись потомкам светлейшего князя Смоленского... Фрязино, 1995. С. 90. Биографические сведения об А. А. Горьянове, приводимые этими авторами, несколько расходятся. Мы опираемся на те из них, которые представляются наиболее достоверными и подтверждаются иными источниками.
- ² Его старшая сестра Вера была замужем за декабристом А. З. Муравьевым; вторая сестра, Софья, — за Н. М. Исленьевым, также привлекавшимся к следствию по делу декабристов. Через А. З. Муравьева семейство Горьяновых состояло в родстве с министром финансов Е. Ф. Канкриным.
- ³ См.: ОР РНБ. Ф. 281. № 40. Л. 25 (рукописный сборник стихотворений, составленный в конце 1820 — начале 1830-х гг. С. А. Златодубровской).
- ⁴ Русская старина. 1907. № 8. С. 417.
- ⁵ Это произошло не ранее конца 1830 — начала 1831 г. Во всяком случае, в конце 1830-го мы находим в московской газете объявление, данное отставным подполковником Горьяновым (Московские ведомости. 1830. № 104. 27 декабря. Стлб. 4557—4558).
- ⁶ Информация о статской службе Горьянова почерпнута из адрес-календарей на соответствующие годы.
- ⁷ Отметим, что в 1854 г. Горьянов послал две свои брошюры С. П. Шевыреву, с которыми, впрочем, не был знаком лично, сопроводив их запиской, в которой подчеркнул общность их патриотических убеждений (ОР РНБ. Ф. 850. № 210).
- ⁸ СПбФА РАН. Ф. 100. Оп. 1. № 353. Л. 1—1 об. Отвергнутые Горьяновым в ходе смысловой правки варианты приводятся в угловых скобках. Пропуски в рукописи обозначены отточием в квадратных скобках. В описи фонда автором этой заметки по неизвестной причине назван некий А. Черепанов, что противоречит подписи под документом.
- ⁹ Ошибка мемуариста. По сведениям камер-фурьерского журнала (РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (120/2322). № 43. Л. 16 об.), маскарад состоялся не в день Крещения, а на святках — 4 января. Ту же дату приводит А. Н. Оленин в пояснительной записке к автографу прозвучавшего на балу стихотворения Крылова (ОР РНБ. Ф. 542. № 746. Л. 1). Однако дата 6 января встречается и в других источниках: в письме А. А. Шаховского к С. Т. Аксакову от 8 января 1830 г. (РА. 1873. № 4. Стлб. 0472) и в записках А. Я. Булгакова (Булгаков А. Я. Современные происшествия и воспоминания мои. 1830 г. // РГАЛИ. Ф. 79. № 314. Л. 6; в настоящее время этот текст готовится к печати С. В. Шумихиным).
- ¹⁰ Имеется в виду А. А. Эйлер, в замужестве графиня Зубова.
- ¹¹ Безумство, дурачество (франц.).
- ¹² СПбФА РАН. Ф. 100. Оп. 1. № 353. Л. 2.
- ¹³ О Жуковском как одном из авторов текстов, прозвучавших на этом празднике, пишет в своих памятных заметках и московский почт-директор А. Я. Булгаков, который осно-

- вывался, скорее всего, на сведениях, полученных из Петербурга от брата Константина: «<...> петы их Императорским Величествам куплеты, сочинения Ал. Сер. Пушкина, графа Матушевича, Жуковского и других авторов» (Булгаков А. Я. Современные происшествия... Л. 6). В приведенном здесь перечне участников «сюрприза» (самом полном из известных на сегодняшний день — 39 человек) и исполнившихся ими ролей сообщается, в отличие от мемуаров Горяинова, что Жуковский был Мельпоменой, а Володеем — супруга генерал-майора В. Ф. Адлерберга. Однако мы все же отдаем предпочтение версии, изложенной Горяиновым, отвергая данное указание Булгакова по ряду соображений. Прежде всего, эта информация поступила к нему из вторых рук: К. Я. Булгаков, петербургский почт-директор, не был вхож в Société d'Anitchkoff, следовательно, пользовался чужими рассказами. Кроме того, в перечне персонажей отсутствует Циклоп, что свидетельствует о том, что ни А. Я. Булгаков, ни его информатор не имели под рукой брошюры с текстами, напечатанной для участников этого вечера. Если же допустить, что поэт и в самом деле представлял музу трагедии, то вряд ли эта роль осталась бы без слов; между тем в брошюре имеются «речи» только двух муз — Талии и Эвтерпы.
- ¹⁴ Сборник литературных статей, посвященных русскими писателями памяти покойного книгопродавца-издателя А. Ф. Смирдина. СПб., 1859. Т. 4. В сноске к тексту указано, что заметка написана в 1856 г. Любопытно, что, описывая красавицу-калмычку, которая произвела на него большое впечатление, Горяинов сравнивает ее с другими виденными им прекрасными женщинами, в том числе с М. А. Нарышкиной, мадам Рекамье и мадемуазель Марс.
- ¹⁵ Vers, chantés et récités. Saint-Petersbourg: Typographie de Pluchart, 1830. Приносим благодарность Е. О. Ларионовой, любезно снабдившей нас копией этой редкой брошюры (она хранится в библиотеке ИРЛИ). Этот экземпляр был описан Н. В. Измайловым (см.: Письма Пушкина к Е. М. Хитрово. 1827—1832 / Труды Пушкинского Дома. Л., 1927. Т. 48. С. 43—46).
- ¹⁶ Упоминания о бале в Аничковом дворце, а также тексты стихотворений Крылова и Пушкина появились в печати в 1840-х гг. Никто из писавших об этом не был свидетелем происходившего тогда, в результате чего из статьи в статью переходило утверждение, что оба поэта, будучи в числе участников маскарада, сами читали свои произведения. Горяинову как очевидцу было известно, что роль Циклопа на самом деле исполняла Е. Ф. Тизенгаузен, а Пушкин лишь сочинил текст, который она произносила.
- ¹⁷ Цит. по: Шильдер Н. К. Император Николай и восточный вопрос (1826—30) // Русская старина. 1901. № 4. С. 15.
- ¹⁸ Там же. С. 9 (ориг. по-фр., пер. наш. — Е. Л., Н. С.).
- ¹⁹ Там же. С. 24.
- ²⁰ Сборник Императорского Русского исторического общества. СПб., 1911. Т. 132. С. 2 (ориг. по-фр.).
- ²¹ Из записок барона (впоследствии графа) М. А. Корфа // Русская старина. 1899. № 7. С. 8.
- ²² Помимо заметки Горяинова, это отрывок из мемуаров Бургуэна (Воспоминания французского дипломата при Санкт-Петербургском дворе. 1828—1831 // Военный сборник. 1866. № 3), воспоминания А. О. Смирновой (Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 333), дневниковая запись Д. Ф. Фикельмон от 4 января 1830 г. (Kauchtschischwili N. Il diario di Dar'ja Fedorovna Fiquelmont. Milano, 1968. P. 113), а также отрывок из уже упоминавшихся записей А. Я. Булгакова. Беглое описание праздника содержится и в недавно опубликованном фрагменте мемуаров одного из его свидетелей — английского офицера и дипломата Д. Э. Александера (Звезда. 2003. № 5. С. 98). Имена некоторых участников представления приведены в основанной на архивных документах статье И. Г. Локотниковой «Сюрприз для императрицы» (Пушкинский музей. СПб., 2000. Вып. 2).
- ²³ При автографе стихотворения «Талия», хранящемся в Отделе рукописей РНБ, имеется пояснительная записка А. Н. Оленина: «NB Стихи, говоренные Ив. Андр. Крыловым государыне императрице Александре Федоровне в день данного ей величеству нечаянного

- маскерада, в Аничковском дворце (4 Генв. 1830 года) ея и. высочеством в. к. Еленю Павловною. — Сей чернечек писан и поправлен рукою автора — И. А. Крылова, представившего в кадрили ея и. высочества — музу Талию» (ОР РНБ. Ф. 542. № 746. Л. 1).
- 24 По сведениям А. Я. Булгакова, фрейлина Россет изображала Купидона (Современные происшествия. Л. 6 об.). Между тем сама она вспоминала позднее, что исполняла роль *La Folie*.
- 25 Подробнее об этом см. в названной выше статье И. Г. Локотниковой.
- 26 Цит. по: Литературное наследство. М., 1952. Т. 58. С. 93, с уточнением по рукописи: ОР РНБ. Ф. 291. № 150. Л. 4.
- 27 Журнал камер-фурьерской должности. Генварь 1830 года (РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (120/2322). № 43. Л. 16 об.—18).
- 28 Kauchtschischwili N. Op. cit. P. 115.
- 29 См.: Ibid. P. 113. Хозяину дома графу Модену выпала ответственная, хотя и бессловесная роль: в качестве созвездия Большой Медведицы он был партнером Елены Павловны, изображавшей музу астрономии Уранию, и исполнял с ней менуэт. Этот танцевальный номер, по всей видимости, был довольно комичен и удачно оттенял прелесть 24-летней великой княгини. Модену было 56 лет; из всех участников представления он был самым чиновным — (обер-егермейстер — особа второго класса).
- 30 Плетнев П. А. Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова. СПб., 1847. С. 85—86.
- 31 Kauchtschischwili N. Op. cit. P. 113.
- 32 Воспоминания французского дипломата. С. 210—211. Расшифровка криптонимом предложена Н. В. Измайловым (Письма Пушкина к Е. М. Хитрово. С. 44—45). О собственном участии в подготовке костюмированного представления Бургуэн ничего не сообщает.
- 33 Вот, в комическом обличье, / Наш баснописец. / Я бы решил, что предо мною Эзоп, / Будь он не так дороден. / Однако, говори он французскими стихами, / Я подумал бы, / Что вновь вижу Лафонтена (*Vers...* P. 8; автор — П. де Бургуэн).
- 34 Я ухожу и надеюсь, / Что мне долго не придется спускаться с небес. / Но прежде чем покинуть землю, / Я счел своим долгом появиться здесь. / Нет, я несколько не привязан / К веселью карнавала: / Марс не смеется и не пляшет, / Но бог войны всегда / Склонялся перед красотой (*Vers...* P. 15; автор — П. де Бургуэн).
- 35 Смирнова-Россет А. О. Указ. соч. С. 333 (ориг. по-фр., пер. наш). Участие В. Н. Панина в этом маскараде не подтверждается иными источниками. В своем описании мемуаристка, по всей видимости, контаминировала два события — бал в Аничковом дворце 4 января 1830 г. и маскарад, устроенный П. М. Волконским 8 февраля 1833 г. Именно на последнем балу кадрили в костюмах XVIII в. танцевали менуэт и гавот — см.: Русский архив. 1904. № 2. С. 246—247 (письмо К. Я. Булгакова к А. Я. Булгакову от 9 февраля 1833 г.).
- 36 Цит. по: Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь, или Как возник «Весь Париж». 1815—1848. М., 1998. С. 26.
- 37 Там же. С. 63—81.
- 38 Там же. С. 65. Исследовательница цитирует воспоминания графини д'Агу.
- 39 Подробнее об этом см.: Илатовская Т. А., Пахомова-Гёрес В. А. Волшебство Белой Розы: История одного праздника. СПб., 2000.
- 40 Письмо К. Я. Булгакова к А. Я. Булгакову от 9 февраля 1833 г. // Русский архив. 1904. № 2. С. 246.
- 41 Коттедж был преподнесен Николаем в дар жене летом 1829 г., по возвращении ее из Берлина, где прусские родственники дали в ее честь праздник «Волшебство Белой Розы», выдержанный в средневековом духе. Все убранство Коттеджа, решенное в готическом стиле, было призвано стать отражением вкусов и внутреннего мира хозяйки.
- 42 Письма Пушкина к Е. М. Хитрово. С. 15, 83 (письмо от 21 января 1831 г.).
- 43 Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. М., 1990. С. 122.
- 44 Факт публикации стихотворений Жуковского, Крылова и Пушкина в брошюре «*Vers...*» породил своеобразный текстологический казус — чисто технические указания на то, како-

му персонажу действия принадлежит та или иная реплика (Le Verseau, Thalie, Cyclope), превратились в названия стихотворений. К тому же при последующих публикациях эти названия стали воспроизводиться по-русски. Между тем в дошедших до нас автографах Крылова и Пушкина никаких названий нет.

- 45 В широкой печати это стихотворение впервые появилось уже после смерти баснописца в детской книжке: [Григорович Д. В.] Дедушка Крылов. СПб., 1845. С. 38—40 (с опечаткой «Про дедушку идет худая слава»).
- 46 Возможно, это опечатка: в известных нам рукописях Крылова — «налюбоваться».
- 47 Vers... Р. 9—10, с пометкой: «соч. Ивана Андреевича Крылова». Текстология этого стихотворения запутанна. В настоящее время известны два его автографа с довольно значительными расхождениями: один в фонде Крылова в Рукописном отделе ИРЛИ (Ф. 142. Оп. 1. № 55. Л. 1; факсимиле см.: Русская старина. 1878. № 6), другой в фонде Олениных в Отделе рукописей РНБ. Источниками текста, хронологически близкими к моменту его создания, могут считаться также брошюра «Vers...» и список неизвестной рукой, хранящийся в ОР РНБ среди бумаг Жуковского (Ф. 286. Оп. 2. № 283. Л. 1—1 об.). Этот список не датирован, однако бегло записанные Жуковским на обороте л. 2 восемь фамилий, напоминающие перечень приглашенных на некий предполагаемый вечер (из них можно разобрать следующие пять: Перовский, Пушкин, Крылов, Гнедич, Шаховской), позволяют отнести его к январю 1830 г., поскольку все названные лица входили в ближайший круг общения Жуковского того времени. Автограф из архива Олениных, вопреки утверждениям Г. А. Гукковского (Крылов И. А. Сочинения. М., 1946. Т. 3. С. 315—316) и А. П. Могилянского (Крылов И. А. Стихотворения. Л., 1954. С. 645), является черновым, о чем свидетельствует значительная правка в строках 15, 19 и 22; процитированная выше записка А. Н. Оленина также определяет ее как «чернечек». Автограф из ИРЛИ, напротив, может быть назван чистовым: он выполнен беглым почерком, без помарок. Тем не менее, принять этот текст за окончательный не позволяет несовершенство отдельных его частей: неблагозвучие строк 10 («Уж право я боюсь, чтоб я не потолстела») и 15 («Так вижу только я здесь игры, резвость, смех»), а также отсутствие строки 7; все эти особенности не повторяются ни в каком другом источнике. Что касается варианта, представленного в брошюре, то он, по всей видимости, восходит к еще одному протографу, до нас не дошедшему, о чем говорит версия строк 4 и 15; отсутствие слова «меня» в первой строке, скорее всего, представляет собой ошибку набора. Таким образом, не представляется возможным отдать предпочтение какому-либо из известных вариантов как наиболее авторитетному. Все они могут быть названы рабочими, поскольку все в той или иной мере несовершенны. По всей видимости, не предназначая текст для широкой публикации, поэт не довел до конца его отделку.
- 48 Русский архив. 1873. № 3. Стлб. 0475.
- 49 Русский архив. 1896. № 2. С. 267. Приводимый Гнедичем текст идентичен публикации в «Vers...» за исключением восстановленного в первой строке слова «меня».
- 50 Локотникова И. Г. Указ. соч. С. 182. Отметим, что этот наряд обошелся Театральной дирекции дороже всех остальных изготовленных ею костюмов. Его стоимость составила 214 рублей 55 копеек, т.е. едва ли не четверть всей отпущенной на эти цели казенной суммы. Само по себе это может служить косвенным подтверждением того, что, согласно замыслу организаторов праздника, Крылову отводилась в нем одна из центральных ролей.
- 51 Крылов в воспоминаниях современников. М., 1982. С. 147, 163.
- 52 Там же. С. 64.
- 53 См., напр.: Плетнев П. А. Указ. соч. С. 85.
- 54 Русская литература. 1966. № 4. С. 132 (письмо от 6 декабря 1855 г.).
- 55 Журнал Министерства народного просвещения. 1838. Ч. XVII. № 3. Отд. «Высочайшие повеления». С. XLI.
- 56 Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1928. Т. 1. С. 87—88.
- 57 Перед необходимостью интерпретации этого феномена так или иначе оказывается большинство исследователей творчества Крылова. За последние десятилетия наибольшее вни-

- мание этому было уделено в трудах М. А. Гордина (Жизнь Ивана Крылова. М., 1985) и В. И. Коровина (Поэт и мудрец: Книга об Иване Крылове. М., 1996).
- 58 [Бугарин Ф. В.] Воспоминания об Иване Андреевиче Крылове и беглый взгляд на характеристику его сочинений // Северная Пчела. 1845. № 9. С. 35.
- 59 Там же.
- 60 Крылов в воспоминаниях. С. 147.
- 61 В этом отношении характерен «дежурный» фарс Крылова, который он повторял регулярно к удовольствию «публики» — посетителей петербургского Английского клуба: «По окончании обеда он вставал и, помолвившись на образ, постоянно произносил: „Много ли надо человеку?“», что возбуждало общий хохот в его сотрапезниках, видевших, сколько надобно Крылову» (Крылов в воспоминаниях. С. 299). Половина успеха этой шутки заключалась в ее неспритязательности, вторая половина — в предсказуемости. Узнаваемая маска комического обжоры, которую Крылов надевал по этому случаю, открывала перед зрителями возможность прогнозировать его поведение и благодаря этому испытать комфортное ощущение собственной проницательности. В итоге очевидцы фарса проникались симпатией к Крылову, который фактически манипулировал их реакцией.
- 62 Киреевский И. В. Полн. собр. соч. М., 1861. Т. 1. С. 25.
- 63 Уткинский сборник. М., 1904. С. 13 (письмо к А. П. Киреевской; 11 июня 1815 г.). Ср. с высказыванием Вяземского: «Крылов был вовсе не беззаботный, рассеянный и до ребячества простосердечный Лафонтен, каким слывет он у нас. Он был несколько, с позволения сказать, неряшлив; но во всем и всегда был он, что называется, себе на уме. <...> Всю жизнь свою, а впоследствии и дарование свое обделал он умно и расчетливо» (Крылов в воспоминаниях. С. 174).
- 64 Москвитянин. 1841. № 10. С. 457.
- 65 Письма Пушкина к Е. М. Хитрово. С. 4. Текст из брошюры полностью совпадает с автографом, с которого, видимо, и набирался, судя по тому, что верхняя половина листа (со стихами) была оторвана. Впоследствии письмо было склеено.
- 66 Пушкин А. С. Письма / Под ред. и с прим. Б. Л. Модзалевского. М.; Л., 1928. Т. 2. С. 70. Перевод: «Само собою разумеется, графиня, что вы будете настоящим Циклопом. Примите эту плоскость как доказательство моей полной покорности вашим приказаниям. Если бы у меня были сто голов и сто сердец, они все были бы к вашим услугам» (Там же. С. 358). Попутно отметим, что в Полном собрании сочинений Пушкина это письмо переведено с неточностью («глосский комплаiment» вместо «плоскость»), что существенно искажает смысл фразы ([Л.], 1941. Т. 14. С. 397).
- 67 Возможность перехода мадригала в эпиграмму обусловлена общностью приема логической и словесной игры, лежащего в основе обоих жанров.
- 68 Пушкин А. С. Письма. Т. 2. С. 404 (письмо к Бенкендорфу от 24 марта 1830 г.).
- 69 Ее кузина А. М. Толстая, игравшая роль Нептуна, довольствовалась текстом, сочиненным Лавалем.
- 70 На период зимы 1829/1830 гг. приходится интенсивное общение Пушкина с Е. М. Хитрово и ее дочерью. В частности, на святках, 12 января, они в компании светских людей и иностранных дипломатов, одетые в домино и маски, побывали в нескольких петербургских домах — у Олениных, у английского посланника и у посланника Королевства Обеих Сицилий. Поэта пригласила принять участие в этом увеселении сама Хитрово. «Мы рассчитываем на ваше остроумие, дорогой Пушкин, чтобы все оживить», — писала она ему накануне (Цит. по: Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина / Сост. Н. А. Тархова. М., 1999. Т. 3. С. 135–136.)
- 71 Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [Л.], 1949. Т. 12. С. 324 (запись от 8 апреля 1834).
- 72 Исходя из общего контекста этой строфы, трудно согласиться с мнением Ю. М. Лотмана о том, что «царь» — это Александр I, танцующий полонез в паре со своей молодой невесткой (см.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. М., 1983. С. 84). На наш взгляд, был прав Г. А. Гуковский, утверждавший, что речь идет именно об императорской чете: Николае I и его жене (Гуковский Г. А. Пуш-

- кин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 258). Строфа, основанная на свежих впечатлениях поэта от большого света, была впоследствии отвергнута им по ряду причин, и в том числе потому, что не укладывалась во внутреннюю хронологию романа.
- 73 На это указывает не только употребление имени, вынесенного в заглавие одного из известнейших стихотворений Жуковского, но и ряд красноречивых совпадений — Лалла Рук у Пушкина так же является в ореоле тишины и царственного сияния (ср. у Жуковского: «И в чертах глубокость чувства / С безмятежной тишиной»; «робкая стыдливость / Под сиянием венца»); повторяется и мотив странного эфирного движения (у Жуковского: «призрак мимо / (Увлекая душу вслед) / Пролетал»), и приподнятость героини над окружающим ее дольным миром (ср.: «И над поникшею толпою / Сияет» — «И застенчиво склоняла / Взор умильный с высоты»). Напоминает о Жуковском и конструкция «звездахарита», построенная по характерной для старшего поэта модели подсвечивания спиритуальным образом образа более пластически-реального.
- 74 Подхват во второй и третьей строках стихотворения, вероятно, мотивирован необходимостью эффектно обыграть костюм одноглазого чудовища, в который должна была облачиться исполнительница роли Циклопа.
- 75 Русский архив. 1866. Стлб. 1336. По мнению ученого, русские стихи из маскарадной брошюры «не представляют ничего замечательного»; французские, впрочем, вообще «ниже всякой посредственности».
- 76 Из последних работ о шуточных стихах Жуковского см. ст.: **Фрайман Т. Н.** О некоторых творческих моделях в поэзии Жуковского: «долбинские стихотворения» — «арзамасская галиматья» — «павловские послания» // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV (Новая серия). Тарту, 2001.
- 77 РГАЛИ. Ф. 198. Оп. 1. № 36. Л. 6. Запись, помеченная «14 октября», по всей видимости, относится к 1828 г.
- 78 **Киреевский И. В.** Указ. соч. Т. 1. С. 26 (пер. франц. фразы: «Подобная профанация гения меня неприятно поразила»).
- 79 К этому времени она уже была иронически обыграна Пушкиным в четвертой главе «Онегина» (увидела свет в начале 1828 г.). О функционировании этого рифменного клише см.: **Лотман Ю. М.** Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. С. 250—251.
- 80 ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 114. Л. 2—2 об.
- 81 РГАЛИ. Ф. 198. Оп. 1. № 36. Л. 7.
- 82 Там же. Л. 6 об.
- 83 Подробнее об этом см.: **Лебедева О. Б., Янушкевич А. С.** В. А. Жуковский и П. А. Вяземский: К истории личных и творческих отношений // Проблемы метода и жанра. Томск, 1986. Вып. 13.
- 84 Подробнее см.: **Дубровин Н. Ф.** В. А. Жуковский и его отношения к декабристам // Русская старина. 1902. № 4. С. 73—79.
- 85 Видок Фиглярин: Письма и агентурные записки Ф. В. Булгарина в III Отделение. М., 1998. С. 381—382. Выписка, о которой идет речь, представляла собой цитату из обзора И. В. Киреевского в альманахе «Денница» на 1830 г., где читатели «Вьжигина» приравнивались к потребителям сонников и «книг о клопах».
- 86 **Жуковский В. А.** Полн. собр. соч. / Под ред. А. С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 12. С. 20.
- 87 Подробнее об этом см.: **Самовер Н. В.** «Не могу покорить себя ни булгариним, ни даже Бенкендорфу...» Диалог В. А. Жуковского с Николаем I в 1830 году // Лица. Биографический альманах. М.; СПб., 1995. Вып. 6.
- 88 Цит. по: **Медведев М. М.** Новое о Грибоедове и декабристах // Литературное наследство. М., 1956. Т. 60. Кн. 1. С. 489.
- 89 **Смирнова-Россет А. О.** Указ. соч. С. 24.
- 90 **Крылов** в воспоминаниях. С. 147.

- ⁹¹ Близкий аллегорический образ содержится в шутовском стихотворении 1814 года «Ноябрь, зимы посол, подчас лихой старик...» (ср. там же: «Мороз, зимы сердитой кум»).
- ⁹² Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2000. Т. 2. С. 224.
- ⁹³ Использование малоупотребительного глагола «преображаться» может служить косвенным доказательством авторства Жуковского, поскольку он встречается также в конце 1840-х гг. в его статье «Нечто о привидениях».
- ⁹⁴ В семейном кругу принцесса Шарлотта Прусская еще в ранней юности получила прозвище Белая Роза по имени героини рыцарского романа.
- ⁹⁵ Флаг дачи Александрия с гербом был утвержден специальным указом Николая I от 24 декабря 1829 г. (Полн. собр. законов Российской империи. Собр. 2-е. СПб., 1830. Т. IV. № 3374).
- ⁹⁶ Смирнова-Россет А. О. Указ. соч. С. 26.

Сказки Пушкина и «московский текст»

Мария Плюханова (Перуджа)

Сказки Пушкина остаются донныне практически не встроенными в историю его творческой эволюции. Они были осуждены большей частью современников как неудача автора, что, впрочем, не так существенно, поскольку поздний Пушкин вообще плохо воспринимался современной ему критикой. Иногда сказки безуспешно пытались «спасти», найдя в них элементы сатиры, обличения общественных устоев, то есть вернуть их на столбовую дорожку обличительного направления, на которую их не пустил Белинский (так — в статье А. Слонимского, специально посвященной сказкам)¹. Пушкинистика занималась в основном их источниками и выявила столь богатую гамму прообразов, западных, восточных, литературных, фольклорных, что это еще больше затруднило рассмотрение сказок как единой группы текстов в рамках пушкинского творчества².

Инструментарий фольклористов для этих сказок мало подходит, поскольку они в целом уникальны, элементы их лишь отчасти фольклорные и многонациональные, отчасти же — литературные³. Вместе с тем они, существуя для нас как детские сказки, замкнуты в себе, не указывают своей референции, закрыты для интерпретации или, что то же самое, открыты для любых интерпретаций⁴.

Б. В. Томашевский в своей основополагающей статье о народности Пушкина вообще не рассматривает сказки. Ю. М. Лотман, который умел найти место в эволюции Пушкина для набросков, для одним лишь словом определенных замыслов, обходит вниманием эту большую группу вполне законченных произведений. Отдельное место в истории исследования пушкинских сказок занимает эссе В. Непомнящего. В основном посвященное проблеме диалога их с фольклорной сказкой, с фольклорным пониманием этических ценностей, оно демонстрирует интерпретаторскую сдержанность, не ищет подтекстов, а ограничивается констатацией сходства сказок с развлекательно-увеселительным искусством лубка, скоморошины⁵. Важно здесь для нас несколько метафорическое высказывание Непомнящего о том, что в сказке о царе Салтане создан образ русской Утопии — остров Буян⁶.

Вообще эссе кажется жанром более соответствующим задаче подхода к сказкам Пушкина, чем жанр академического исследования. Пушкинские сказки — остров развлечения и веселости в его творчестве. Они как бы сами требуют некоторой легкости пера. Они плохо поддаются интертекстуальному анализу, и только рука Якобсона могла заставить Золотого петушка двигаться синхронно с Медным всадником⁷.

Обратим внимание на мнение о сказках, высказанное в эссе А. М. Рипеллино⁸. Рипеллино — историк русской литературы, знаток ее, но находящийся

вне русских контекстов. В эссе Рипеллино рассматривает сказки как единый цикл с общими свойствами. Наиболее ярко выражающей качества цикла он считает сказку о царе Салтане. В сказках он видит прежде всего живописность их, яркость цветов, праздничность, игрушечность изображаемого. Как и многие другие, писавшие о сказках, он обращает внимание на их «московский» колорит. Действие сказок разворачивается в условном пространстве, некоторые элементы которого напоминают Московское царство XVI—XVII вв., то есть периода, когда Русь имела самую богатую цветовую гамму и самую праздничную архитектуру. Действие, движение, здесь осуществляемое, условно, замкнуто внутри этого сказочного пространства, оно игровое, повторяющееся.

То есть Рипеллино видит в сказках Пушкина условный образ Московского царства, но не исторический и даже не стилизованный, а игрушечный, эстетически близкий строгановской иконописной школе, переходящей в Палех. Может ли быть полезен такой взгляд для прояснения смысла сказок в творчестве Пушкина?

Пушкин — основатель «петербургского текста» русской литературы, заданного «Медным Всадником» и «Пиковой Дамой», и естественно предполагать, что он же задал основные параметры и «московского текста», поскольку биполярность русской культуры он вполне чувствовал и сам же содействовал ее развитию.

Последнее десятилетие поиски «московского текста» ведутся со все большей настойчивостью и кажутся все более тщетными. Второй «Лотмановский сборник» предполагалось посвятить именно этой теме, но план осуществился только в незначительной степени. Одна из попыток — выявить параметры «московского текста» по письмам Пушкина — дала довольно бедный результат. Во второй работе о Пушкине из этого сборника (Шварцбанд С. «О Москве и Петербурге у Пушкина») мне представляется существенным вывод о невозможности выявить единый концепт, «московский текст», на материале творчества Пушкина, без различения жанров и даже отдельных произведений, каждое из которых имеет свой ракурс. Биографически же для Пушкина и Москва, и Петербург, как правило, одинаково «скучны и пошлы»⁹. Вывод сам по себе парадоксальный, поскольку такой феномен, как «московский текст», по определению не может функционировать в пределах одного конкретного произведения, он должен иметь выход в интертекстуальное пространство. Однако возможно, что через этот парадокс мы и приближаемся к пониманию специфики «московского текста» как стремящегося к самоизоляции, к замыканию в ритмически организованное безмятежное целое типа «луковки и маковки».

Итак, имея в виду впечатление условного, игрушечного, образа Московского царства, которое оставляют сказки, попробуем обратиться к вопросу, почему Пушкин с такой настойчивостью снова и снова возвращался к работе над этим циклом. После работ Ю. Н. Тынянова и Ю. М. Лотмана об эволюции Пушкина можно не сомневаться, что роль сказок в контексте пушкинского творчества изменчива. Настойчивым, однако, остается самое обращение к этой форме.

Записи народных сказок, которые потом послужили основой для литературного цикла, сделаны Пушкиным в Михайловском вскоре после приезда

туда в ноябре 1824 г., по всей вероятности, со слов няни, Арины Родионовны. Сам Пушкин придавал этому событию большое значение — «каждая есть поэма», вознаграждение недостатков проклятого воспитания¹⁰. Очевидно имеется в виду вненациональная ориентация первоначального воспитания. Фольклорные записи Пушкина в Михайловском и перечитывание «Истории государства Российского» Карамзина — это период переворота в творчестве, связанного с историческими и народными темами, выхода на новые пути, с которых Пушкин, при всей его изменчивости, не сойдет до конца жизни.

Сказки на этой народной основе пишутся с первой болдинской осени, т. е. с 1830 по 1833 г. Последняя законченная сказка 1834 г. о Золотом петушке опирается на литературный источник. В динамическом творческом процессе Пушкина сказки являлись с разной ролью в разных контекстах, но всегда были безусловно важны. Они — едва ли не наиболее устойчивая жанровая константа «болдинских осеней».

Первая — о попе и работнике его Балде — пишется в первую болдинскую осень параллельно с повестями Белкина, которые сам Пушкин в ходе работы и подготовки к публикации называет тоже сказками. (См., например, письмо Плетневу по делам издания повестей Белкина от 15 авг. 1831 г.) В записи о холере 1830-го г. — запись неясной датировки, возможно, тоже 1831 г., Пушкин определяет свои занятия в Болдино в дни эпидемии так: «Я занялся моими делами, перечитывая Кольриджа, сочиняя сказки и не ездя по соседям» (VIII, 73).

Тогда же в Болдино написаны маленькие трагедии. Интересно, что Белинский в своей негативной характеристике «Повестей Белкина», как, впрочем, и «Пиковой дамы», пишет о них — «не художественные создания, а просто сказки и побасенки»¹¹. И Белинский, и Пушкин, когда они определяют повести Белкина, используют, очевидно, понятие «сказка» в арханчском духе XVIII в. В то время этим определением покрывались и повествования с волшебным элементом, и развлекательные новеллы — как, например, у Чулкова в «Пересмешнике». С традиционной точки зрения, на которой стоит Белинский (и стоял Ломоносов), такие бесполезные вещи не имеют права на существование в творчестве высокого таланта. Но в XVIII в., как ни сурова бывала критика сказок или романов (эти термины часто пересекались, вместе обозначая легкий повествовательный жанр с развлекательной функцией, с авантюрно-любовной интригой, с волшебным элементом), она лишь сопровождала их постоянное цветение даже в творчестве «высоких» авторов, поскольку в этот период идея необходимости «неполезного», забавного, увеселительного была сильна и соединяла все сословия.

Пушкин в приведенной цитате употреблением слова «сказки» подчеркивает противопоставленность своих занятий той драматической ситуации холеры, которая описана в цитируемом фрагменте.

Рассуждение Пушкина о назначении литературы, наиболее близкое по времени к созданию этих «сказок», находим в незаконченной статье о драме М. Погодина «Марфа Посадница». В этих набросках статьи Пушкин говорит о своих жанровых идеалах того момента, близких к системе шекспи-

ровского театра, понимаемого как народный, то есть в наших терминах — общенациональный. Если поставить описываемую им совокупность жанров в отношении к группе произведений, созданных тогда же — в первую болдинскую осень, — как некоей малой системе жанров, то получим следующее. В свете этих заметок пушкинские «Маленькие трагедии» в жанровой системе Шекспира отвечают трагедиям, новеллы заменяют несобственно комические и неволшебные драмы Шекспира, восходящие к новеллам, с поправкой на национальные привычки: «<...> драма никогда не была у нас потребностью народной». Наконец, сказка о Балде заменяет комический сказочный и собственно площадной элемент шекспировского театра. Из фольклорных записей, сделанных в Михайловском, выбран единственный там площадной, забавный сюжет, в принципе поддающийся драматизации. Для развития его использован стих, имитирующий раешник — то есть рифмованную речь русских простонародных представлений¹². В целом задача Пушкина этого периода, как она сформулирована в наброске статьи, — создание общенациональной литературы — предусматривала общую архаизацию форм.

Август — начало сентября 1831 г. Пушкин живет на даче в Царском селе, там же пребывает в это время царская семья, с ней, как обычно, воспитатель наследника — Жуковский. Пушкин находится в сношении с царем через посредничество Жуковского. По просьбе императора Пушкин подготавливает для него экземпляр стихотворения «Клеветникам России». В середине августа Пушкин получает от Николая официальное назначение историографом Петра Великого, он причислен к Иностранной Коллегии, ему назначено жалование и дан доступ в государственные архивы. Его положение в России теперь сопоставимо с положением Карамзина, именно в качестве историографа получившего в 1816 г. государственный чин статского советника. Это время союза между писателем и царем. В тот момент роль национального поэта в глазах самого Пушкина подразумевает такое сотрудничество.

22 августа в Царском Селе Пушкин присутствует (почти несомненно) на крестинах¹³. В дни, близкие к крестинам, вместе с Жуковским они пишут сказки, используя записи из Михайловского. Жуковский — «Спящую царевну», «О царе Берендее» (также «Войну мышей и лягушек»), Пушкин — «Сказку о царе Салтане». Весьма возможно, что ближайшим импульсом к созданию этих сказок были празднества в честь крестин младенца в царской семье. «Спящая царевна», «Берендей» и «Царь Салтан» начинаются рождением царственного младенца. По характеру они радостные, праздничные. В эти же дни Жуковский и Пушкин соединяются в писании государственно-патриотических стихов на взятие Варшавы, которые 5 сентября представлены царю и тут же оперативно печатаются отдельной брошюрой в военной типографии и переводятся на иностранные языки. Учитывая факт тесного сотрудничества с Жуковским и всю ситуацию в целом, естественно предположить, что при работе над «Салтаном» имелась в виду и педагогическая функция сказки, и совместное выполнение назначения писателя обращаться и к царю, и ко всему народу, соединяя их в своем нравственном национальном творчестве¹⁴.

Назначение «Салтана» определяется в стихотворении «С Гомером долго ты беседовал один», обращенном к Гнедичу. В. Э. Вацуро, изучавший историю

создания этого стихотворения, датирует его зимой 1832—33 гг. и показывает, что оно создано в поэтическом диалоге с Гнедичем, похвалившим «Царя Салтана» как создание истинно национальное. В ответных стихах Пушкина речь идет о широте истинного поэта, его «всеядности», как потом говорили — «всемирной отзывчивости»: слушая призывы Рима, Илиона, Оссиана, поэт вместе с тем «улыбается забаве площадной и вольности лубочной сцены» «И с дивной легкостью меж тем летает он / Во след Бовы иль Еруслана» (III, 238). В черновой редакции, как отмечает Вацуро, в эквивалентной позиции находился «Царь Салтан»¹⁵. Уподоблением Салтана Бове и Еруслану Пушкин связывает воедино свою деятельность сказочника, от ранней юности, от первого фрагмента о Бове, через «Руслана и Людмилу», через Михайловское, где делаются фольклорные записи и вместе с тем набрасывается один из планов «Бовы», — к концу жизни, когда уже после завершения основных сказок осенью 1834 г. он опять обдумывает план сказки о Бове. И первый, и последний замысел сказки у Пушкина связан с Радищевым как автором сказочной поэмы «Бова» (см. комментарий: IV, 577); Бова и Еруслан — основные герои лубочных сказок XVIII в. Пушкину хорошо известна связь сюжетов о Бове с западным рыцарским романом. Он знает итальянскую романтическую поэму «*Buovo d'Antona*» (Venezia, 1489). Оттуда он берет имена и Гвидона, и Салтана («Царь Салтан»), и Додона («Золотой петушок»). Составляя конспект истории Бовы, он особенно подчеркивает широту и беспорядочность ее хронологических и географических параметров, качество вообще характеризующее «сказочное» и романное направление XVIII века: тут и некие византийские корни, Константин как предок, и Роланд как потомок, и сарацины и король Пепин, и Армения, и Сардиния, и Англия (конспект: IV, 575—576).

Очевидно, Пушкин в том, что касается сказки, до конца остается на фундаменте жанровых представлений XVIII в. Сказка как забава противостоит высоким жанрам — трагедии и поэме, но находится с ними в одной системе, соотносена с ними. Сказка более, чем поэма и трагедия, согласуется с опытом и вкусами простого народа, но это совершенно не означает, что она должна иметь непременно и чисто местные корни или что она принадлежит только простому народу: в XVIII в. она принадлежит всем. Лубочная культура и низовая словесность XVIII в. — это слияние разных культурных потоков, скопление культурных пересечений, которые и упорядочиваются национальными, народными вкусами и вместе с тем сами их формируют. В своей литературной программе и в понятии о народной литературе Пушкин близок XVIII в. и отстоит и от архаизирующих романтиков, и от начинавшейся тогда фольклористики славянофильского толка, требующей непременно национальных корней. Пушкин — впереди всех и одинок, в частности потому, что он аутентичнее других в своем архаизме¹⁶.

Однако архаичный жанр сказок под пером Пушкина меняет свою природу. Беспорядочная, не вполне оформившаяся стихия старинной словесности попадает под диктат острого и собранного интеллекта, предусматривающий точность ритма и точность высказывания.

Следующая сказка по материалам записей из Михайловского написана во вторую Болдинскую осень в 1833 г. — «Сказка о мертвой царевне». Пуш-

кин приезжает туда прямо после путешествия по местам пугачевского восстания, близится к завершению работа над «Историей Пугачевского бунта», сделаны записи легенд о пугачевской войне, в том числе фольклорного характера. В Болдино написан «Медный всадник», «Пиковая дама», «Анджело» — поэма, перелагающая Шекспира. Здесь написана на немецкий сюжет и «Сказка о рыбаке и рыбке», рассматриваемая Пушкиным как часть цикла «песен западных славян» и соотношенная с ним ритмически, но все-таки названная «Сказкой».

Правительство находится в отношении к деятельности Пушкина в неоднозначной позиции. История Пугачевского бунта печатается на правительственные средства. Но «Медный всадник» — поэма двойственная, заключающая мысль о трагизме и бесчеловечности исторического процесса, задержана царем и не идет в печать. В январе 1834 г. царь производит Пушкина в низкое придворное звание камер-юнкера. Одна из реплик оскорбленного Пушкина зафиксирована Вольфом: «<...> царь одел его в мундир, его, написавшего теперь повествование о бунте Пугачева и несколько новых русских сказок». Цитирующий эти слова в статье о сказках А. Слонимский¹⁷ понимает их как удивление Пушкина, что его, свободолюбца, одели в мундир, и выводом отсюда идею, что сказки (и «История Пугачева») — произведения оппозиционные, идею совершенно ложную. «История Пугачевского бунта» — сочинение ни в коей мере не оппозиционное, царем вполне одобренное. Пушкин, очевидно, говорит иное: государственный муж, создатель национально важных произведений унижен званием придворным и к тому же незначительным.

Осень—зима 1833—34 гг. — переломный период в самосознании Пушкина как поэта с государственно-исторической миссией. Перелом происходит и вне зависимости от поступков царя, по внутренним высоким поэтическим мотивам. В русской имперской истории, в жизни имперской столицы Пушкин вскрывает присутствие иррациональной тревоги, провоцирующей беспорядочное движение, или безумие. В этом ключе страх и безумие, описанные в «Медном всаднике» и в «Пиковой даме», сопоставимы с описанием бессмысленности и жестокости событий пугачевского восстания. Тревога и безумие являются предметом пушкинской лирической поэзии начиная с первой болдинской осени. Стихи этой темы — «Бесы», «Заклинание», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» — 1830, «Не дай мне Бог сойти с ума» — 1833. С осени 1833 г. дух этой поэзии из лирики распространяется на историко-эпические жанры. Цикл сказок в целом противостоит ему.

Последняя сказка «О золотом петушке» (датирована 20 сентября 1834 г.), хотя и веселая, хорейская, и с иронией в манере XVIII в., обычной для пушкинских сказок, с подобающими сказочными повторами, но и она, возможно, — не без тревоги. Якобсон подозревает в ней мрачные биографические подтексты эротического характера¹⁸. В. Э. Вацуро, настаивающий на сказочном характере «Золотого Петушка», на некорректности подхода к этому сочинению как к политической сатире или морализирующей поэме, вместе с тем указывает, что внутри этого замкнутого сказочного мира допущены ощутимые отступления от жестких сказочных норм, так что внут-

ри сказки рождается гротеск, граница жанра становятся более проницаемой и в сказку проникает печальный балладный элемент¹⁹.

В этот период в историко-литературных размышлениях Пушкина вместо поэтов — государственных мужей — Державина, Карамзина, на первый план выходит Радищев. Статьи о нем — «Путешествие из Москвы в Петербург» (декабрь 1833 — зима 34; зима 35 — глава «Москва» для первой статьи); 2-я статья «Александр Радищев» — из последних произведений, апрель 1836 г. Радищев для Пушкина — неуравновешенный, беспорядочно образованный дерзкий мечтатель, выразитель горьких полуистин (в первой статье — VII, 272), безумный в заблуждениях, но действующий «с удивительным самоотвержением и с какою-то рыцарскою совестливостью» (во второй — VII, 354). Именно с ним, а не с уравновешенным государственным историком Карамзиным, Пушкин ведет теперь диалог о русском народе, многое оспаривает и со многим соглашается (статья «Путешествие из Москвы в Петербург»).

Для нас здесь исключительный интерес представляет описание Москвы, данное Пушкиным в этом «Путешествии». Москва представлена как место, где Радищев забывает об ужасной участи народа, где успокаивается его тревожная душа, это условное внеисторическое пространство покоя, забав, родственных объятий, золотых маковок: «Москва! Москва!.. — восклицает Радищев на последней странице своей книги и бросает желчью напитанное перо, как будто мрачные картины его воображения рассеялись при взгляде на золотые маковки Москвы белокаменной <...> теперь ему некогда: он скачет успокоиться в семье родных, позабыться в вихре московских забав» (VII, 272).

Далее уже от имени автора следует описание Москвы как города вечных празднеств, помещенного в условное прошлое — «раньше». Жители — независимые богатые бояре, занятые хлебосольством. Здесь же — залетные стремительные птицы (сравним со сказочным символом «жених-сокол» или вспомним волшебные полеты Гвидона): «Блестящая гвардейская молодежь налетала туда из Петербурга». Жизнь состоит только из праздников: «во всех концах древней столицы гремела музыка», надо понимать — гремела всегда, или гремела вне времени. Это город невест, как и полагается в сказочном царстве: «Москва славилась невестами, как Вязьма пряниками». Параллель «невеста-пряник» (пряник — лубочная царская еда в «Золотой рыбке») открывает ряд оригинальных пушкинских картинок в лубочном стиле: москвичи «забавлялись как хотели» (опять забавы как суть московский жизни); вот «китайский дом с зелеными драконами, с деревянными мандаринами под золочеными зонтиками», вот карета из кованого серебра, вот сани, сдущие по летней мостовой, а на запятках 5 арапов, егерей и скороходов (VII, 273). Сюда легко вписалась бы и белка из «Сказки о Салтане» с золотыми и изумрудными орешками, и другие пестрые чудеса из сказок. Таким образом, глава «Москва» создает миф о царстве забав и веселья, которое в этом произведении контрастно противостоит миру других глав, реально-исторических, где Пушкин хоть и пишет много об успехах просвещения и благих действиях правительства и оспаривает истинность некоторых самых

мрачных наблюдений Радищева, но многое цитирует, соглашаясь, и кончает историей о помещике-тиране: «Он был убит крестьянами во время пожара».

Таким образом, приняв «Путешествия из Москвы в Петербург» в качестве описания творческой ситуации самого Пушкина, мы можем подойти к заключению, что цикл сказок, создаваемый параллельно его историческим трудам и сочинениям на историческую тему, имеет специально антиисторический характер. Это — развлечение, лекарство от задумчивости, как говорили в XVIII в., мир пестрых забав, освобождающий от тревожных мрачных картин реальности, истории, которые все более заполняют ум Пушкина. При этом реальная и трагическая часть истории для Пушкина совпадает более или менее с петербургским имперским периодом, в то время как образы Москвы являются в игрушечных сказочных формах. Это задание — преодоление тревоги, рождаемой исторической реальностью, — допускает и пародирование реальности, и шутки над ней. Но в целом это цикл, стремящийся к изоляции от реальности, а не к заполнению реалистическими подтекстами, противостоящий истории, а не с ней перекликающийся.

Сказки — единственный в позднем творчестве Пушкина большой цикл, проникнутый радостью и гармонией. Они написаны тем самым «великим меланхоликом, имеющим иногда светлые минуты веселости» (VII, 276), о котором говорит Пушкин в «Путешествии из Москвы в Петербург», очевидно намекая на себя самого. Именно сказки и составляют те самые «светлые минуты». Интересно, что этот таинственный приятель с его контрастными душевными состояниями упомянут Пушкиным как автор сравнения между Москвой и Петербургом, найденного «в моих бумагах», т.е. среди бумаг самого Пушкина. «Сравнение...» тоже таинственно, не известно, что под ним подразумевается²⁰. Может быть, имеется в виду не конкретный текст, а общее соотношение образов и настроений в пушкинском творчестве того времени, где условной сказочной Москве принадлежат минуты веселости великого меланхолика Пушкина, как принадлежали ей же выдуманные тем же Пушкиным в «Путешествии из Москвы в Петербург» минуты забав горемычного Радищева.

И напоследок вернемся если не к «московскому тексту», то к московской теме, некоторые параметры которой, как кажется, позволяют наметить проявившееся соотношение сказок с «Путешествием из Москвы в Петербург». Москва — сказочный или игрушечный образ, создаваемый для забавы и отвлечения от бремени исторического бытия, «лекарство от задумчивости». Разнокультурное происхождение характеризующих его элементов не мешает, а, наоборот, служит созданию особой гармонии пестрых красок и забавных нелепостей. Твердый ритм, яркий орнамент — начала, поддерживающие существование этого утопического праздника²¹.

Примечания

¹ См.: Слонимский А. Мастерство Пушкина. М., 1959.

² Кроме этого, ряд работ посвящен выявлению биографических контекстов и подтекстов в сказках. Библиографию по сказкам см.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. С. 437–444; другие и позднейшие работы указаны в статьях: Вацуро В. Э. «Сказ-

- ка о золотом петушке» // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 1995. Т. 15. С. 122—133; Паперный В. Опыт о «Сказке о золотом петушке» // Пушкинский сборник. Иерусалим, 1997. С. 115—141; Шапир М. Пушкин и русские «заветные» сказки (о фольклорных истоках фабулы «Домика в Коломне») // Пушкинская конференция в Стэнфорде 1999. Материалы и исследования. М., 2001. С. 200—207.
- 3 В связи со сказками Р. Якобсон говорит о присущей пушкинскому творчеству технике коллажа: Пушкин не воспроизводит чисто народных форм, а предпочитает смешивать их с литературными самого разного происхождения. Вообще, работа Якобсона «Пушкин и народная поэзия» задает ряд интересных перспектив исследования сказок, но, к сожалению, это всего лишь краткая заметка (впервые опубликованная по-чешски в 1938 г.): Якобсон Р. Пушкин и народная поэзия // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 206—209.
- 4 Интересный пример столкновения с непреодолимыми методологическими трудностями — статья: Orlov Ja. Миф Петербурга и образ царя в «Сказке о царе Салтане» // Материалы III и IV Пушкинологического Коллоквиума в Будапеште 1991, 1993 / Studia Russica Budapestinensia II—III. (1995). С. 75—86. Поскольку, как рассуждает автор статьи, в сказке о Салтане есть эпизод, в котором царица с ребенком находятся в бочке, плывущей по морю, а известно, что по Петра Первого ходили слухи, что он — в бочке, в море, следовательно, текст «Салтана» связан с петровским мифом. Это рассуждение представляется некорректным. Мотив плавания в бочке — «бродячий» мотив. В случае с Петром он получает историческую приуроченность и потому становится элементом легенды, в случае же со сказкой о Салтане он, как и подобает сказочному мотиву, не соотносен ни с чем исторически конкретным.
- 5 Непомнящий В. Поэзия и судьба. М., 1983. С. 160.
- 6 Там же. С. 176.
- 7 Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. 145—180.
- 8 Ripellino A. M. Le favole // Letteratura come itinerario nel meraviglioso, Torino, 1968. P. 64—71. Анджело М. Рипеллино (ум. в 1978 г.) — профессор славистики в римском университете «Сапиенца», специалист по русской и чешской литературе, поэт и переводчик.
- 9 Лотмановский сборник. 2, М.: ОГИ, 1997. Раздел: «Московский текст» русской культуры. Здесь цит. с. 596.
- 10 Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 3-е. М., 1962—1966. Т. X. С. 108. Далее все ссылки на это издание даются в тексте в скобках с указанием римскими цифрами тома и арабскими — страницы.
- 11 Цит. по: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. С. 461.
- 12 О связи этой сказки с народным представлением см: Слонимский А. Мастерство Пушкина. М., 1959. С. 417—419.
- 13 Здесь и далее следуем изданию биографических материалов: Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. Т. 3. Сост. Н. А. Тархов. М., 1999. С. 373—392. Здесь — С. 375—376.
- 14 В эти же дни Пушкин и Жуковский присутствуют вместе на экзамене в Царскосельском лицее — следуя в том Державину — который во времена пушкинского отрочества явился на экзамен как воплощение национальной поэзии, совмещенной с достойным государственным служением.
- 15 Вацуро В. Э. Поэтический манифест Пушкина // В. Э. Вацуро. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 17—29.
- 16 Об архаических тенденциях в произведениях Пушкина 30-х гг. см.: В. Э. Вацуро. Повести покойного Ивана Петровича Белкина // В. Э. Вацуро. Записки комментатора. С. 29—48.
- Представлению об архаизирующей позиции Пушкина как историка в 30-е гг. и о месте исторических работ в его творческой эволюции я обязана статье А. Долинина: Dolinin A. A.

Historism or Providentialism? Pushkin's History of Pugachev in the Context of Romantic Historiography. In press. В печати находится и русская версия этой статьи.

17 **Слонимский**. С. 416

18 **Якобсон Р.** Статуя в поэтической мифологии Пушкина. С. 163. За этой репликой Якобсона следует большая литература об эротических подтекстах в «Золотом петушке», в последнее время увенчавшаяся эрудированной статьей О. Проскурина: **Проскурин О.** Сказка о Золотом петушке А. С. Пушкина и русская непристойная поэзия // *Russica Romana*. Roma, 2000. V. VII. P. 23–47. Здесь же см. литературу вопроса.

19 **Вацуро В. Э.** «Сказка о Золотом петушке». Т. 15. С. 122–133.

20 Об этом гадают, например, С. Шварцбанд в упомянутой статье.

21 Иная версия этой статьи была напечатана по-итальянски: **Pljuchanova M.** Le fiabe di Puskin e Angelo-Maria Ripellino // *Puskin, la sua epoca e l'Italia* / a cura di P. Buoncristiano. Catanzaro, 2001. P. 115–126.

Два «воображаемых» разговора Пушкина Игорь Немировский (Санкт-Петербург)

8 сентября 1826 года, после разговора императора Николая с Пушкиным, закончилась его ссылка. С этого момента изменился не только статус Пушкина, стала меняться его социальная роль: из поэта-бунтаря, ссыльного, друга декабристов и т.д., на глазах у изумленных современников он стал превращаться в «друга монархии», свободного не только от полицейского надзора, но и, как опрометчиво показалось в тот момент, от цензуры. Роль эта была непривычна для автора «Кинжала» тем более, что еще незадолго до судьбоносного сентября, 14 августа 1826 г., оправдываясь перед Вяземским за «холодность и сухость» письма, адресованного императору, Пушкин писал, что «иначе и быть невозможно. Благо написано. Теперь <после казни декабристов. — И. Н.> у меня перо не повернулось бы»¹. Но вот проходит меньше месяца, и, как свидетельствует современник, «государь принял его <Пушкина. — И. Н.> с великодушной благосклонностью, легко напомнил о прежних проступках и давал ему наставления, как любящий отец»². Мнение о том, что Пушкин «осыпан милостивым вниманием» императора, расходится настолько широко³, что поэт был вынужден объяснять как публике, так и самому себе, что эти «милости» не были получены в результате моральных уступок с его стороны.

Между тем определенная двойственность в поведении поэта по отношению к власти имела место на протяжении всего последнего года пребывания его в Михайловском. Так, с одной стороны, в письмах к друзьям Пушкин подчеркивает свою близость к декабристам: «Что делается у вас в Петербурге? Я ничего не знаю, все перестали ко мне писать. Верно вы полагаете меня в Нерчинске. Напрасно, я туда не намерен — но неизвестность о людях, с которыми находился в короткой связи, меня мучит» (П. А. Плетеневу, вторая половина января — XIII, 256); «Мне сказывали, что А. Раевский под арестом. Не сомневаюсь в его политической безвинности <...> Узнай, где он и успокой меня» (А. А. Дельвигу, двадцатые числа января 1826 г. — XIII, 256); «Ты можешь требовать от меня свидетельств об этом новом качестве. Вот они. В Кишиневе я был дружен с маиором Раевским, с генералом Пушкиным и Орловым. Я был массон в Кишневской ложе, т.е. в той, за которую уничтожены в России все ложи. Я, наконец, был в связи с большей частью нынешних заговорщиков» (В. А. Жуковскому, двадцатые числа января 1826 года — XIII, 257); «Бунт и революция мне никогда не нравились, это правда; но я был в связи почти со всеми и в переписке со многими из заговорщиков. Все возмутительные рукописи ходили под моим именем, как все похабные ходят под именем Баркова» (Вяземскому, 10 июля 1826 — XIII, 286).

С другой стороны, Пушкин делает попытку определенным образом дистанцироваться от заговорщиков в глазах правительства: «Я нижеподписавшийся <...> свидетельствую, что ни к какому тайному обществу не принадлежал и не принадлежу и никогда не знал о них» (Николаю I, 11 мая 1826 года — XIII, 284). Эта внешняя двойственность в поведении поэта на самом деле отражала его достаточно последовательную тактику по оправданию в глазах правительства. Пушкин исходил из того, что его письма перлюстрируются (он основывался на своем прежнем жизненном опыте, считая ссылку в Михайловское следствием перлюстрации письма), при этом его беспокоило то, что официально к следствию его не привлекли; поэтому письма к друзьям, прежде всего к Жуковскому, Пушкин использует для оправдания в глазах правительства. Жуковскому это очень не нравится, и он советует (а вслед за ним и Вяземский) обратиться «прямо». Но только тогда, когда стало ясно, что Следственная комиссия не нашла ничего, что могло бы свидетельствовать о фактической принадлежности его к движению декабристов, поэт обращается к императору непосредственно: «Ныне с надеждой на великодушие Вашего императорского величества, с истинным раскаянием и с твердым намерением не противуречить моими мнениями общепринятому порядку» (Николаю I, 11 мая — первая половина июня 1826 года — XIII, 283); одновременно — с просьбой вернуть сына — к императору обратилась мать поэта⁴.

Утверждение своей независимости, прокламация близости к декабристам, горькие сетования по поводу несправедливости и непропорциональной тяжести наказания («шемякин суд») и просьбы о прекращении ссылки еще не создавали у современников впечатления непоследовательности и двойственности в поведении поэта. К тому же все это было достоянием самого узкого круга друзей. Однако Пушкин справедливо предвидел, что подобное впечатление может возникнуть у современников после его феерического возвращения из ссылки, поэтому буквально с первых часов своего пребывания в Москве он начал распространять несколько сюжетов о том, как он, поэт и друг декабристов, был спасен от участия в восстании и от ссылки силами судьбы, независимо от собственной воли.

1. Первый сюжет том, как Пушкин собирался посетить Петербург в канун восстания декабристов и как таинственные обстоятельства помешали ему это сделать. Непосредственно к Пушкину восходит версия М. П. Погодина: «Вот рассказ Пушкина, не раз слышанный мною при посторонних лицах. Известие о кончине императора Александра I и происшедших вследствие оного колебаниях о престолонаследии дошло до Михайловского около 10 дек. Пушкину давно хотелось увидиться с его петербургскими приятелями. Рассчитывая, что при таких обстоятельствах не обратят строго внимания на его непослушание, он решил отправиться в Петербург <...> Он положил заехать сперва на квартиру к Рылееву, и от него запастись сведениями»⁵. Придирчивый Вяземский в целом подтвердил версию Погодина, что означало, что и Вяземский слышал эту историю в том же виде, что и Погодин: «О предполагаемой поездке Пушкина инкогнито в Петербург в декабре 1825 года верно рассказано Погодиным в книге его

„Простая речь“. Так я слышал от Пушкина. Но, сколько помнится, двух зайцев не было, а только один. А главное, что он бухнулся бы в самый кипяток мятежа у Рылеева в ночь с 13 на 14 декабря: совершенно верно»⁶. В форме, претендующей на максимально точное воспроизведение пушкинского устного рассказа, воспоминания о несостоявшейся поездке поэта в Петербург содержатся в статье С. А. Соболевского «Таинственные приметы в жизни Пушкина»: «Вот еще рассказ <...> незабвенного моего друга, не раз слышанный мною при посторонних лицах. Известие о кончине императора Александра Павловича и о происходивших вследствие оной колебаний по вопросу о престолонаследии дошло до Михайловского около 10 декабря. Пушкину давно хотелось увидеться с петербургскими друзьями. Рассчитывая, что при таких важных обстоятельствах не обратят строго внимания на его непослушание, он решился отправиться туда; но как быть? В гостинице остановиться нельзя — потребуют паспорта; у великосветских друзей тоже опасно — огласится тайный приезд ссыльного. Он положил захватить сперва на квартиру к Рылееву, который вел жизнь несветскую, и от него запастись сведениями. Итак Пушкин приказал готовить повозку, а слуге собраться с ним в Питер; сам же едет проститься с тригорскими соседками. Но вот, на пути в Тригорское, заяц перебегает через дорогу; на возвратном пути из Тригорского в Михайловское — еще заяц! Пушкин в досаде приезжает домой; ему докладывают, что слуга, назначенный с ним ехать, вдруг заболел белой горячкой. Распоряжение поручается другому. Наконец повозка заложена, трогаются от подъезда. Глядь в воротах священник, который шел проститься с отъезжающим баринком. Всех этих встреч — не под силу суеверному Пушкину; он возвращается от ворот домой и остается у себя в деревне. „А вот каковы были последствия моей поездки, — прибавлял Пушкин. — Я рассчитывал приехать в Петербург поздно вечером, чтобы не огласить слишком скоро мой приезд, и, следовательно, попал бы к Рылееву прямо на совещание 13 декабря. Меня приняли бы с восторгом; вероятно, я забыл бы о Вейсгаупте, попал бы с прочими на Сенатскую площадь и не сидел бы теперь с вами, мои милые“⁷. Этот рассказ прямо просится в «Случай» Хармса своим доведенным до абсурда правдоподобием. Между тем важные противоречия остались; так, необъясненной осталась решимость Пушкина приехать именно к Рылееву, с которым поэт был знаком только по переписке и у которого не был вообще никогда. Но, конечно, если бы Пушкин поехал бы не к Рылееву, а к любому другому из своих петербургских знакомых, весь рассказ потерял бы свою новеллистическую остроту и поучительность. В качестве побудительной причины, толкнувшей Пушкина на поездку в Петербург, Погдин и Соболевский называют «известие о кончине императора Александра Павловича и о происходивших вследствие оной колебаний по вопросу о престолонаследии», которое «дошло до Михайловского около 10 декабря». Между тем о смерти императора Александра, как это явствует из письма П. А. Катенину, Пушкин знал уже не позднее 4 декабря (XIII, 247). Тогда же он советуется с П. А. Плетневым о том, как «просить о въезде в столицы или в чужие края» (XIII, 248). Конечно, и речи не шло о самовольном приезде.

Оба приведенных выше рассказа восходят к Пушкину непосредственно и были услышаны Погодиным и Соболевским в первые месяцы или даже дни по возвращении поэта из ссылки.

Несколько иначе звучит рассказ о несостоявшейся поездке Пушкина в Петербург, приведенный Н. И. Лорером со слов Льва Сергеевича Пушкина:

«Однажды Александр Сергеевич получает от Пушкина из Москвы письмо, в котором сей последний извещает его, что едет в Петербург и очень бы желал увидаться там с Александром Сергеевичем. Не долго думая, пылкий поэт мигом собрался и поскакал в столицу. Недалеко от Михайловского, при самом почти выезде, попался ему по дороге поп, и Пушкин, будучи суеверен, сказал при сем: «не будет добра!» и вернулся в свой мирный уединенный уголок. Это было в 1825 году и Провидению угодно было осенить своим покровом нашего поэта. Он был спасен» (Н. И. Лорер со слов Льва Пушкина)⁸. Этот рассказ Лев Пушкин мог слышать не ранее 1829 г., когда братья впервые увиделись после пяти лет разлуки. Возможно даже, что Лев Сергеевич знал о несостоявшейся поездке в Петербург старшего брата не только и не столько от него самого, поскольку его версия рассказа отличается от тех, которые исходят от Пушкина непосредственно: в последних отсутствуют упоминания о письме Пушкина как о побудительной причине поездки поэта в Петербург.

Лев Пушкин делает попытку объяснить странное и иначе ничем не мотивированное решение ехать в Петербург письмом Пушкина. Но Пушкин сам приехал из Москвы в Петербург только 8 декабря⁹, тогда как для того, чтобы письмо от него дошло до Михайловского не позднее 10 декабря (в противном случае Пушкин не успел бы приехать в Петербург до восстания), оно должно было быть отправлено из Москвы не позднее 20 ноября (письма из Москвы в Михайловское шли около двадцати дней, из Петербурга — не менее десяти), а из Петербурга не позднее 1 декабря. Скорее всего, письма от Пушкина с приглашением приехать в Петербург Пушкин не получал. Ведь поездка Пушкина, да и само восстание были событиями в значительной степени спонтанными.

В воспоминаниях Погодина, Соболевского и Лорера важнейшим и одновременно самым уязвимым является утверждение о желании Пушкина приехать в Петербург до восстания декабристов.

Существует другая версия рассказа о несостоявшейся поездке поэта из Михайловского в Петербург, точно не восходящая к Пушкину и вообще среди современников поэта не бытовавшая. Ее рассказала одна из тригорских барышень, М. И. Осипова, М. И. Семевскому в 1866 г.: «Арсений рассказывал, что в Петербурге бунт, всюду разъезды и караулы <...> Пушкин, услыша рассказ Арсения, сильно побледнел. <...> На другой день Пушкин быстро собрался в дорогу и поехал; но доехав до погоста Врева, вернулся назад. Гораздо позднее мы узнали, что он отправился было в Петербург, но на пути заяц три раза перебежал ему дорогу, а при самом отъезде из Михайловского Пушкину попалось навстречу духовное лицо. И кучер, и сам барин сочли это дурным предзнаменованием. Пушкин отложил свою поездку, а между тем подошло известие о начавшихся в столице арестах, что окончательно отбило в нем желание ехать туда»¹⁰. Итак, М. И. Осипова относит намерение поэта посетить Петербург ко времени *сразу после* восстания, что,

конечно, лишает всю историю мистического ореола. В качестве источника сведений Пушкина о волнении в Петербурге она называет не «известие о кончине императора Александра Павловича и о происходивших вследствие оной колебаний по вопросу о престолонаследии», дошедших до Михайловского около 10 декабря, а новости, привезенные из столицы поваром Арсением. Конечно, когда Пушкин услышал о бунте и об арестах, он посчитал для себя необходимым поехать в Петербург, потому что предвидел необходимость многое разъяснить.

2. Второй важный сюжет, который Пушкин распространял в Москве по возвращении из ссылки, касался уничтожения неких стихотворных текстов. А именно речь идет о том, что, когда фельдъегерь неожиданно и, как представлялось поэту, «не на добро» увозил его из Михайловского, поэт успевает захватить (или уничтожить) некоторое резко антиправительственное сочинение, отождествляемое со стихотворением «Пророк». Этот сюжет вариативен, так сказать, изначально; по версии, изложенной Пушкиным Нащокину, Пушкин успевает сжечь «Пророка» еще в Михайловском¹¹, тогда как Соболевский со слов поэта утверждает, что «Пророк» приехал в Москву в бумажнике Пушкина¹². Конечно, история Соболевского, как обычно, значительно более драматична; по его словам, вышло, что Пушкин не просто привез в Москву сочинение редкой дерзости, но и выронил его, «к счастью — что не в кабинете императора», а потом нашел¹³. Следовательно, об уничтожении «Пророка» поэт рассказывал Нащокину, а о том, что взял, — Соболевскому, Погодину, Шевыреву, возможно, еще кому-нибудь из круга «Московского вестника», где и было распространено мнение, что Пушкин привез с собой из Михайловского это стихотворение.

Эти различия на самом деле не столь важны, поскольку рассказы Нащокина и Соболевского совпадают в главном: у Пушкина были оппозиционные сочинения, которые могли навлечь на него беду, и только случайность спасла его от этой беды.

Глубинный же смысл обеих версий один и тот же: силы судьбы не просто хранят поэта, как это следует из рассказа о несостоявшейся поездке Пушкина в Петербург, они к тому же не дают разойтись его оппозиционным сочинениям и вообще ограничивают его оппозиционность.

Сюжет о привезенном из Михайловского оппозиционном сочинении имеет еще один позднейший вариант, восходящий к рассказу А. В. Веневитинова (брата поэта): «Являясь в кремлевский дворец, Пушкин имел твердую решимость, в случае неблагоприятного исхода его объяснений с государем, вручить Николаю Павловичу на прощание это стихотворение. Счастливая судьба сберегла для России певца «Онегина», и благосклонный прием государя заставил Пушкина забыть о своем прежнем намерении. Выходя из кабинета вместе с Пушкиным, государь сказал, ласково указывая на него своим приближенным: „Теперь он мой“»¹⁴. Этот рассказ отличается от версий Нащокина и Соболевского тем, что, хотя здесь и упоминается «счастливая судьба», перемены, происшедшие с Пушкиным, объясняются исключительно «благосклонным приемом императора». В отличие от безыскусной версии

М. И. Осиповой, передающей семейное предание, А. Веневитинов передает точку зрения, глубоко укоренившуюся среди современников, прежде всего среди лобомудров, и состоявшую в том, что перемены в устроении Пушкина произошли под влиянием беседы с императором, а это было именно то мнение, с которым осенью 1826 года сам Пушкин активно боролся; пуант пушкинских рассказов был иной и состоял в том, что сам он прежний, только судьба его переменилась. Поэтому ясно, что рассказ Веневитинова к Пушкину не восходит и вообще имеет другой смысл, определенный более поздними особенностями восприятия личности поэта, чем это имело место в сентябре 1826 г.

3. Вместе с тем, рассказ А. В. Веневитинова обнажает связь между означенными выше сюжетами и третьим слагаемым «социальной репутации поэта» (термин В. Э. Вацуро) — сюжетом о разговоре с императором 8 сентября 1826 года.

Поскольку никто, кроме Николая и Пушкина, при этом не присутствовал, а к рассказу императора непосредственно восходит лишь одна версия этого сюжета (М. Корфа; записана была в 1848 г.)¹⁵, все остальные — около тридцати — так или иначе относятся к Пушкину¹⁶. В. Э. Вацуро обратил внимание на то, что версии рассказа об этом событии «варьируются, однако не противоречат друг другу»¹⁷.

Представляется возможным привести наиболее нейтральную версию в записи случайной знакомой Пушкина, А. Г. Хомутовой. Трудно определить, имела эта запись дневниковый или мемуарный характер, скорее всего — комбинированный; важно, что она восходит к Пушкину и лишена всякой тенденциозности, для этого, в частности, слова Пушкина передаются в форме прямой речи: «Фельдъегерь внезапно извлек меня из моего произвольного уединения, привезя по почте в Москву, прямо в Кремль, и всего в пыли ввел меня в кабинет императора, который сказал мне: „А, здравствуй, Пушкин, доволен ли ты, что возвращен?“ Я отвечал как следовало в подобном случае. Император долго беседовал со мною и спросил меня: „Пушкин, если бы ты был в Петербурге, принял ли бы ты участие в 14 декабря?“ — „Неизбежно, государь, все мои друзья были в заговоре, и я был бы в невозможности отстать от них. Одно отсутствие спасло меня, и я благодарю за это Небо“. — „Ты довольно шалил, — возразил император, — надеюсь, что теперь ты образумишься и что размолвки у нас впредь не будет. Присылай все, что напишешь, ко мне; отныне я буду твоим цензором“»¹⁸. Бесспорно, Хомутовой Пушкин представил наиболее упрощенную, предназначенную для самого широкого круга версию рассказа о своем счастливом избавлении. В отношении собственного присутствия на Сенатской площади Пушкин дважды употребляет такие выражения, как «неизбежно» и «невозможность отстать», подчеркивая тем самым действие, которое должно было совершиться помимо его воли; в отношении же того, почему это не произошло, еще более строго исключается момент личного участия, благодарность выражается «Небу». Тем самым имплицитно рассказ приобретает еще и провиденциальный характер.

Можно предположить, что сама ситуация неожиданного разговора с Николаем укрепляла Пушкина в уверенности в собственных пророческих спо-

собностях, поскольку главное в ней (вызов к императору и разговор с ним с глазу на глаз) было предсказано Пушкиным в 1824 г. в тексте, условно названном «Воображаемый разговор с Александром I»: «Когда б я был царь, то позвал бы А<лександра> П<ушкина> и сказал ему: «А<лександр> С<ергеевич>, ны прекрасно сочиняете стихи...» (XI, 23). Однако сюжетное сходство между двумя разговорами на этом заканчивается. Можно сказать, что пушкинские рассказы о свидании с императором Николаем строятся по контрасту с «Воображаемым разговором» с императором Александром. Разговаривая с Николаем, Пушкин как бы учел уроки «воображаемого разговора» с Александром, который кончился нехорошо: «Тут бы П<ушкин> разгорячился и наговорил мне много лишнего, я бы рассердился и сослал бы его в Сибирь, где бы он написал поэму Ермак или Кочум русским размером с рифмами» (Там же, 24). Совсем иначе, царственно и благородно, а главное чрезвычайно благоприятно для Пушкина завершается его разговор с императором Николаем: «Надеюсь, что теперь ты образумишься и что размолвки у нас впредь не будет»¹⁹.

Вместе с тем важнейшей своей темой «оправдания в глазах императора в произведениях, которые ложно приписываются поэту» «Воображаемый разговор» был связан с реальным: «Ваше величество, вспомните, что всякое слово вольное, всякое сочинение противузаконное приписывают мне так, как искиякие остроумные вымыслы князю Цицианову. От дурных стихов не отказываюсь, надеясь на добрую славу своего имени, а от хороших признаюсь, и силы нет отказываться» (Там же). Так легковесно и безуспешно Пушкин пытается оправдаться перед императором Александром. Разговор с императором Николаем тоже содержал в себя момент оправдания, но Пушкин не рассказывал об этом современникам в своих устных новеллах. Мы знаем об этом из редких источников, одним из которых является письмо Вяземского Л. И. Тургеневу и В. А. Жуковскому из Москвы в Германию 20 сентября 1826 г., описывающего свидание Пушкина с императором: «Пушкин здесь и на свободе. Вследствие ли письма его к Государю, или доноса на него, или вследствие того и другого Государь посылал за ним фельдъегеря в деревню, принял его у себя в кабинете, говорил с ним умно и ласково и поздравил его с волею. Отрывки из его Элегии Шенье, не пропущенные Цензурой, кем-то были подогреты и пущены по свету под именем 14-го Декабря. Несколько молодых офицеров сделались жертвою этого подлога, сидели в заточении и разсланы по полкам <...> Государь обещался сам быть его Цензором. Вот и это хорошо! Какое противоречие! Государь, или Правительство может давать привилегии в ущерб казне, но как давать привилегии в ущерб нравственности народной? Одно из двух: или Цензура притеснительна, тогда отменить ее, или она истинный страж, не пропускающий заразы, и тогда как можно давать кому-нибудь право миновать его»²⁰.

Фактически Вяземский имеет в виду именно то, что Пушкин целенаправленно скрывал от современников: обретенная поэтом в результате разговора с Николаем свобода была следствием данных поэтом объяснений по поводу не пропущенных цензурой строк «Андрея Шенье», ходивших в обществе в виде отдельного списка, озаглавленного «На 14 Декабря». Характерно, что в дальнейшем это осталось неизвестным большинству не только современников, но и

позднейших исследователей. В научный оборот (без ссылки на приведенное нами письмо Вяземского, опубликованное позже) точку зрения о том, что Пушкин оправдывался перед царем относительно «Шенье», ввел П. Е. Щеголев²¹, но она как-то не прижилась и в классическую биографию Пушкина пера Ю. М. Лотмана не вошла²². Н. Я. Эйдельман разделял позицию Щеголева²³.

В связи с этим встает вопрос о том, почему Пушкина все-таки привлекли к следствию об «Андрее Шенье» в начале 1827 г.? Неужели данных им императору в сентябре 1826 г. объяснений оказалось недостаточно? Причина, на наш взгляд, заключается в неосторожном поведении самого Пушкина, читавшего не пропущенные цензурой строфы как отдельное стихотворение уже после разговора с царем в сентябре — октябре 1826 г. Именно эти строфы «Шенье» были ошибочно приняты «любомудрами» за стихотворение «Пророк»²⁴.

Из сказанного понятно, какое большое значение поэт придавал своему пророческому дару и насколько важно было для него, в качестве демонстрации этого дара, читать публике не пропущенные цензурой строфы «Шенье», где поэт предсказал смерть своего гонителя — императора Александра и по поводу каковых Пушкин восклицал: «Я пророк, ей богу, пророк». Трудно отказать от мысли, что написанный за два года до разговора с императором Николаем «Воображаемый разговор с императором Александром» также укреплял Пушкина в этом ощущении.

Осенью 1826 г. происходят кардинальные изменения в представлениях поэта о судьбе, которая еще незадолго до переломного сентября виделась ему «огромной обезьяной, которой дана полная воля» (письмо П. А. Вяземскому не позднее 24 мая 1826 года — XIII, 182). «Игре счастья», понимаемого как немотивированное (т.е. не зависящее от воли человека) проявление слепых сил судьбы («Но злобно мной играет счастье: / Давно без крова я ношусь, / Куда подует самовластье; / Уснув, не знаю, где проснусь» («К Языкову». — II, 322), противопоставлено «счастье» («Теперь должно начаться счастье», — признается Пушкин Д. Веневитинову 11 сентября 1826 года²⁵). В этом смысловом контексте «счастье» становится синонимом слова «Провидение», а случаи (не один и не два, а целая цепь), спасшие поэта и подарившие ему свободу, понимаются Пушкиным как «мощное, мгновенное орудие Провидения» (Об «Истории русского народа» Н. А. Полевого — XI, 127). В этом и состоит смысл распространяемых поэтом рассказов о своем счастливом избавлении. Пушкин уверяется сам и пытается уверить в этом современников, что только воле Провидения, наделившего его пророческим даром, он обязан своему спасению «в общей буре».

Возможно, это свидетельствует о новом качестве религиозности поэта; но эта тема иного, очень осторожного разговора.

Примечания

- ¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: АН СССР, 1937. Т. XIII. С. 291. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках тома и страницы.
- ² Александр Сергеевич Пушкин. новые материалы к его биографии: 1826—1836 гг. // Русская старина. 1874. Август. С. 691.

- ¹ Письмо А. А. Дельвига П. А. Осиповой из Петербурга от 15 сентября 1826 года (Дель-
виг А. А. Сочинения. Л., 1986. С. 319).
- ⁴ См. об этом: Модзалевский Б. Л. К истории ссылки Пушкина в Михайловское // Б. Л.
Модзалевский. Пушкин. М., 1999. С. 72.
- ⁵ Погодин М. П. Простая речь о мудреных вещах. М., 1875. С. 24.
- ⁶ Вяземский П. А. Письмо к Я. К. Гроту // Грот К. Я. Пушкинский Лицей. СПб., 1998.
С. 139.
- ⁷ Соболевский С. А. Таинственные приметы в жизни Пушкина // Пушкин в воспомина-
ниях современников. СПб., 1998. Т. 2. С. 10–11.
- ⁸ Лорер Н. И. Записки декабриста. Иркутск, 1984. С. 204.
- ⁹ См.: Мироенко М. П., Мироенко С. В. Декабрист Иван Пущин // И. И. Пущин.
Записки о Пушкине. Письма. М., 1988. С. 17.
- ¹⁰ М. И. Осипова. Рассказы о Пушкине, записанные М. И. Семевским // Пушкин в воспо-
минаниях современников. СПб., 1998. Т. 1. С. 431.
- ¹¹ Рассказ П. В. Нащокина, записанный П. И. Бартевым // П. И. Бартев. Рассказы
о Пушкине. М., 1992. С. 350.
- ¹² Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартевым в 1851–1860 гг.
М., 1925. С. 34.
- ¹³ Соболевский С. А. Квартира Пушкина в Москве // Пушкин в воспоминаниях совре-
менников. СПб., 1998. Т. 2. С. 12.
- ¹⁴ Цит. по: Пятковский А. П. Пушкин в Кремлевском дворце // Русская старина. 1880.
Т. 27. С. 674.
- ¹⁵ Корф М. А. Дневник // Русская старина. 1899. Август. С. 310.
- ¹⁶ См. об этом: Эйдельман Н. Я. Сентябрь 1826-го // Н. Я. Эйдельман. Пушкин. Из би-
ографии и творчества. М., 1987. С. 23.
- ¹⁷ Вацуро В. Э. Пушкин в сознании современников // Пушкин в воспоминаниях совре-
менников. М., 1985. Т. 1. С. 11.
- ¹⁸ Цит. по: Эйдельман Н. Я. Указ. соч. С. 29.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Переписка Александра Ивановича Тургенева с Петром Андреевичем Вяземским. Пг.,
1921. С. 42–43.
- ²¹ Щеголев П. Е. Император Николай I и Пушкин в 1826 году // П. Е. Щеголев. Пер-
восты русской свободы. М., 1987. С. 332–333.
- ²² Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. СПб., 1995. С. 113.
- ²³ См.: Эйдельман Н. Я. Указ. соч. С. 29. Другой точки зрения придерживается
В. М. Есипов (см.: Есипов В. М. «К убийце гнусному явись...» // Московский пушки-
нист. М., 1998. С. 128–129).
- ²⁴ См. об этом: Немировский И. В. О Пророке и «Пророке» // Русская литература. 2001.
№ 3. С. 6–8.
- ²⁵ См.: Погодин М. П. Из «Дневника» // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2.
С. 18.

(Не)известная эпиграмма Пушкина К творческой истории VII главы «Евгения Онегина»

Кирилл Рогов (Москва)

I. «Непростительные ошибки»

Стихотворение Пушкина «Москва (Из Евгения Онегина)», заключавшее в себе строфы XXXVI—XXXVIII и XLIV—LIII седьмой главы романа в стихах, было опубликовано в № 1 «Московского Вестника» (далее — МВ) на 1828 г., где следовало непосредственно за пушкинскими же «Стансами», открывавшими первый номер второго года издания журнала. Книжка вышла 17 января¹, а три недели спустя, 9 февраля, в болгаринской «Северной Пчеле» (№ 17) стихотворение «Москва» было перепечатано со следующим редакционным примечанием: «Сей отрывок напечатан был в одном Журнале, с непростительными ошибками. По желанию почтенного Автора, помещаем онный с поправками в Сев. Пч. — Повторение стихов Пушкина (NB! с его позволения) никогда не может быть излишним. Изд.».

В кругу издателей МВ и сам факт перепечатки, а тем более — болгаринское примечание были восприняты чрезвычайно болезненно. В известной степени (и при активном поощрении Пушкина) журнал одушевляем был именно пафосом противостояния петербургской журналистике Греча-Булгарина. В том же самом первом номере МВ на 1828 г., в «Обозрении русской словесности за 1827 г.» С. П. Шевырев прямо и резко напал на нравоописательную прозу Булгарина по случаю выхода первых томов его Сочинений (Пушкин горячо приветствовал этот выпад — *Переписка*: II, 374).

11 февраля В. П. Титов сообщал Погодину из Петербурга: «Пушкин (NB! отведя глаза в сторону) сказывал, что позволил перепечатать Москву взбесясь на опечатки М<осковского> В<естника>, а господа Пчелинцы воспользовались и присовокупили Примечание» (*ЛН 16/18*: 697). Итак, опечатки, допущенные издателями МВ, стали причиной перепечатки. Сразу отметим, что фактических отличий текста МВ от текста «Северной Пчелы» — шесть (на 182 строки). 14 февраля раздосадованный Погодин послал Пушкину проект редакционного ответа издателям «Северной Пчелы», являвшийся, по сути, завуалированным ответом и самому Пушкину, который санкционировал перепечатку (Погодин характеризует в своем дневнике письмо Пушкину как «учтивое и колкое» — *ПВС*: 2, 25; *Дневник*: 189). Это погодинское письмо, сделанные Пушкиным на нем пометы и возражения (*Переписка*: II, 372—374), а также окончательный текст редакционного примечания Погодина, помещенного в № 3 МВ, позволяют в совокупности существенно уточнить историю текста стихотворения «Москва» и проанализировать характер отличий двух его публикаций.

В первоначальном проекте ответа «пчелинцам» Погодин сообщает следующее: «Стихотворение „Москва“ сам Пушкин продиктовал мне в бытность мою в Петербурге, потом дал мне свою черную тетрадь для проверки, и — наконец я показал ему свою копию» (*Переписка*: II, 372). (Погодин выехал в Петербург в 20-х числах декабря 1827 г. и вернулся в Москву 16 января 1828 — *Дневник*: 181, 185; список стихотворения «Москва» был, таким образом, послан им из Петербурга в Москву, очевидно — Шевыреву, в первой декаде января.) Среди отличий текста «Северной Пчелы» Погодин (безусловно признает лишь две опечатки: 1) вместо каламбурного *Все тот же друг месье Финмуш* <fine mouche> — в МВ было напечатано: *Флимуш* («не разобрал мой сотрудник», поясняет Погодин); 2) в панораме Москвы: *Бульвары, башни, казаки, Аптеки, магазины моды* — в МВ было напечатано с запятой: *магазины, моды* — явный редакционный недосмотр. Три исправления столь же определенно атрибутируются Погодиным самому Пушкину: 1) знак пропуска между 3 и 4 строфами (т.е. на месте строф XXXIX—XLIII окончательного текста VII главы «Евгения Онегина»; «Об них автор сказал мне поздно, и письмо мое дошло в Москву, когда номер был уже опечатан», — пишет Погодин в проекте редакционного примечания); 2) исправление очевидного анахронизма, допущенного Пушкиным в панораме Москвы: *Бухарцы, дрожки, огороды* — заменено на *сани, огороды* (дело происходит зимой); 3) «Петровна с именем»: в строке *Все то же лжет Любовь Петровна* — вместо имени Петровны в публикации МВ стояло многоточие (эти последние отличия Погодин охарактеризовал как «два слова, переменные Автором» — МВ. 1828. № 3. С. 396).

Не вполне ясной остается история еще одного, шестого исправления. В строфе, заключавшей мадригал А. А. Корсаковой (LII строфа: *У ночи много звезд прелестных...*), в МВ было напечатано: *Но ты, которую не смею Тревожить лирою моею, Как величавая луна Средь жен и дев блестящ одна*; а в «Северной Пчеле»: *Но та, которую не смею... Средь жен и дев блестящ одна*. Отличие это в переписке Пушкина и Погодина не обсуждается, а в окончательном тексте погодинского редакционного примечания упомянуто в одном ряду с «Флимушем» и «Магазины, моды», т.е. в ряду признанных опечаток, а не среди авторских исправлений Пушкина².

Пожалуй, замена мадригального 3-го лица на элегическое 2-е гипотетически могла вызвать беспокойство Пушкина в смысле нелитературных отношений и приличий. Касавшийся вопроса взаимоотношений поэта с домом Корсаковых М. О. Гершензон обращал внимание на фразу в письме Вяжемского Тургеневу в декабре 1828 г. («Вчера должен он (т.е. П<ушкин>) был быть у Корсаковых; не знаю еще как была встреча»), предполагая пережитое Пушкиным увлечение Александрой Корсаковой и оставшееся «от прошлых отношений Пушкина к этому дому, т.е. от зимы 1826—1827 гг. ... какое-то осложнение». Впрочем, резюмировал Гершензон, «наши сведения слишком скудны, чтобы можно было утверждать это положительно» (*Гершензон*: 100—101). Весьма примечательно, однако, что именно Вяжемскому, посвященному, как видим, хоть отчасти в историю этих «прошлых отношений», принадлежит двукратное и весьма определенное указание на

Корсакову как на адресата вмонтированного в текст московской главы «Евгения Онегина» мадригала. По-видимому, Вяземский либо знал эти строки до того, как они стали фрагментом стихотворного описания Москвы, либо видел в них недвусмысленное указание на Александру Корсакову, но во всяком случае — распознавал «кружковую цитату» и увязывал ее с впечатлениями пушкинской московской зимы 1826—27 гг.³ Впрочем, вне зависимости от того, имела ли замена «ты» на «та» для Пушкина существенное значение и кто виноват в том, что в публикации МВ стояло «ты», речь здесь также идет, конечно, не об опечатке (случайном искажении), а о *варианте текста*, по ошибке или недосмотру попавшем в печать.

В целом Пушкин имел некоторые основания быть недовольным публикацией «Москвы» в МВ, однако причиной тому была не столько небрежность издателя, сколь спешка, с какой стихотворение отсылалось для первого номера. Как следует из рассказа Погодина, белой рукописи его не существовало вовсе — стихи были записаны им с голоса, а затем сверены с черновиком, чем, видимо, и объясняется большинство недоразумений. Так, о необходимости звездочек между строфой третьей (XXXVIII окончательного текста) и четвертой (XLIV), маркирующих пробел в повествовании, Погодин мог лишь догадаться по содержанию, а отсутствие имени при отчестве Петровна и «ты» в мадригале Корсаковой, скорее всего, отражают колебания пушкинского текста на стадии окончательной доработки. Вряд ли Погодин решился бы заменить третье лицо на второе по собственному произволу, более правдоподобным кажется предположение о наличии двух вариантов — печатного (с «та») и непечатного, кружкового, педалирующего элегический намек, известного Погодину по пушкинскому черновику или устному чтению. В целом же, кажется, можно говорить, что исправления, появившиеся в републикации «Северной Пчелы», по сути, отразили результат *окончательной авторской правки текста*, для которой публикация МВ послужила родом корректуры.

II. «Безусловное участие»

В любом случае Пушкин не мог не учитывать крайней болезненности републикации стихотворения в «Северной Пчеле» для издателей МВ. А намеренно двусмысленная редакционная приписка Булгарина и вовсе придавала публикации уточненного и исправленного текста вид полемического жеста, направленного против московских журналистов и переведившего вопрос на уровень принципиальной дискуссии об отношении к литературной собственности. Впрочем, и без булгаринской приписки, от которой Пушкин решительно отрешивается в объяснениях с москвичами («не участвовал — ни делом, ни словом, ни согласием, ни ведением. Когда б я видел его корректуру, то, верно б, уж не пропустил выходку, которая так вас беспокоит» — *Переписка: II, 373—374*), републикация «Северной Пчелы» подрывала репутацию МВ как журнала если не в прямом смысле «пушкинского», то во всяком случае имевшего с ним исключительные отношения и являвшегося его

главной литературной трибуной. А именно эта репутация была на момент начала нового подписного года едва ли не ключевым элементом литературно-журнального позиционирования МВ и главным козырем издателей.

Чтобы оценить и смысл булгаринского намека, и актуальные подтексты коллизии с «перепечаткой», необходимо обратиться к более широкому контексту взаимоотношений Пушкина и редакции МВ осени 1827 г. — взаимоотношений, которые на тот момент выглядят вполне драматично. Не останавливаясь здесь подробно на деталях, источниковедческих лакунах и хронологических вопросах, мы можем лишь вкратце и в общем виде реконструировать канву событий, основываясь на записях погодинского Дневника, а также переписке вкладчиков и редакторов МВ (*Барсуков*: 122—135, 140—152, 165—184; *ЛН 16/18*: 694—697, 733—741; *ЛН 58*: 68—70; *Переписка*: II, 365—371).

Вторая половина 1827 г. отмечена нарастанием внутреннего кризиса в журнале. После отъезда Пушкина из Москвы его участие в МВ, видимо, ослабевает. В течение четырех месяцев, с июня по сентябрь, здесь публикуется лишь два его произведения (баллада «Жених» в № 13, вероятно, оставленная редакции еще при отъезде, и «Отрывок из неоконченной поэмы» («Вадим») — в сентябрьском № 17)⁴. В середине июля В. П. Титов сообщает из Петербурга Погодину, что Пушкин отдал отрывки из «Онегина» и «Годунова» в «Северные Цветы», и советует не рассчитывать «на его скорый возврат» к сотрудничеству в журнале (*ЛН 16/18*: 694). В свою очередь, внутри кружка издателей и вкладчиков МВ нарастают неудовлетворенность и несогласия, связанные с редакционной политикой и практикой Погодина (ср. крайне резкие суждения В. П. Титова о 10-м и 11-м номерах журнала, а также письмо Н. М. Рожалина, фактически принявшего на себя редакцию ввиду отсутствия Погодина в июне — *Барсуков*: 123—126). В конце лета в письме Пушкину (оно до нас не дошло) Погодин, по всей видимости, жалуется на отсутствие помощи по журналу и сообщает о намерении издать альманах «Уrania на 1828 год» (в прозрачном подтексте — для поправления финансовых дел). Пушкин, приславший, наконец, во второй половине августа запас стихов для журнала: отрывок из «Онегина» («В начале жизни мною правил...») и «Полт» («Пока не требует поэта...») — и обещавший еще ряд произведений, не вышедших пока «из-под царской цензуры» («Сцена из Фауста» и «Песни о Стеньке Разине»), в ответном письме от 31 августа решительно восстает против альманаха, призывает Погодина «не покидать Вестника» и обещает «на будущий год» «безусловно деятельно участвовать в его издании», разорвав «непременно все связи с альманашиками обеих столиц» (*Переписка*: II, 368—370).

Это письмо, с одной стороны, ободрило редакцию и, видимо, предотвратило назревавший в ней раскол⁵, а с другой — стало поводом для нового раздора. По всей вероятности, еще летом у большинства членов кружка (Титов, Оловеский, Рожалин, братья Киреевские) созревает план реорганизации издания, заключавшийся в назначении соредактором МВ С. П. Шевырева, чей критический азарт, как предполагалось, оживит журнал и разрушит самовластие Погодина. Однако заручившийся пушкинскими обещаниями и

увещеваниями «не покидать Вестника» Погодин противится этой перемене (Барсуков: 123, 131–133; ЛН 16/18: 695, 733–734, 739).

Дело осложняют к тому же финансовые недоразумения между Погодиным и представлявшим интересы Пушкина Соболевским. Как известно, по соглашению с редакцией Пушкин должен был получить за свое сотрудничество в МВ в течение 1827 г. десять тысяч рублей с 1200 проданных экземпляров, но по недостатку подписчиков условие не могло быть выполнено. В конце августа С. А. Соболевский собирается в Петербург, и Погодин передает ему счет издержек по журналу («на клочке бумаги общими и круглыми итогами и с недосмотрениями», по характеристике Соболевского — Барсуков: 130–131), из которого следует, что Пушкину не только ничего не причитается, но еще и должно вернуть деньги из пяти тысяч рублей, данных ему в счет его участия прежде. Соболевский возмущен, между ним и Погодиным происходят резкие объяснения. Другие члены редакции, просмотрев погодинский счет, убеждают Соболевского, что он составлен лишь неаккуратно по форме, но вполне корректно по содержанию, обещают прислать уже в Петербург новый, подробный, на гербовой бумаге, и призывают не рассказывать Пушкину об этих разногласиях и о требовании пяти тысяч, но стараться в пользу общего дела и уговорить его участвовать в МВ на будущий год.

В конце сентября Соболевский намеревается ехать из Петербурга в Михайловское, где находится в это время Пушкин, но поездка эта, видимо, не состоялась (Модзалевский: 110). Во всяком случае, задокументированы лишь его переговоры с Пушкиным в конце октября, по возвращении поэта в Петербург. Пушкин вернулся в столицу 16 октября, а Соболевский, как свидетельствует запись в дневнике Погодина, 2 ноября был уже в Москве (Дневник: 176 об.), т.е. общение его с Пушкиным, отмеченное не только в переписке современников, но и в донесениях III Отделения, имело место между 17 и 28 октября. Как следует из письма Одоевского и Мальцова, Соболевский показывает Пушкину погодинский счет и рассказывает о требовании пяти тысяч, Пушкин соглашается вернуть деньги, а насчет будущего участия в журнале высказывается в том духе, что «понимает обещание участвовать безусловно <...> так, что он не объявляя себя вовсе участником Вестника, будет присылать в оный сколько стихов ему вздумается». Со своей стороны Одоевский и Титов советуют Погодину напрямую писать Пушкину, дабы уверить, «что с него не думают требовать расчета за прошедшее», и просить «подкрепить» журнал «своим именем и исключительным участием» в будущем году. При этом они предлагают новую формулу финансовых взаимоотношений: «до выручки всех издержек издания и редакции не можем ничего платить ему; а начиная с первой выручки отсчитывать ему первому деньги до тех пор, пока составитя сумма, по 10 р. с подписчика». В приписке к этому посланию Соболевский описывает свой повторный разговор с Пушкиным на ту же тему:

Вчера получил я письмо Шевырева и Погодина, т.е. дружелюбное. Вследствие чего я говорил вторично с Пушкиным, который изъявил мне следующее:

- 1) Он очень рад, что дело за нынешний год кончено и обещал вам выслать со мною, т.е. на днях уже, обещанного «Фауста».
- 2) Всякое, могущее еще быть о счетах на 1827 год прение, предоставляет мне.
- 3) Намерен написать вам письмо следующего содержания: «М<илостивые> г<осударь>. Предоставляю за прошлый год Соболевскому и проч. На будущий год безусловно, т.е. и проч.» (ЛН 58: 68—70).

Таким образом неприятная ситуация с расчетом за 1827 г. разрешилась, однако условия дальнейшего участия Пушкина не определены. Причем, если сам он толкует формулу «безусловно» как без всяких (финансовых) условий и твердых обязательств (точно такую форму сотрудничества Пушкин предлагал в 1825 г. Вяземскому и Полевому, вербовавшим его в «Московский Телеграф» — *Переписка*: II, 206, 208), то члены журнального кружка предлагают толковать ее как обязательство помещать новые произведения *исключительно* в МВ. Из приписки Соболевского не следует определенно, изменил ли Пушкин свое толкование «безусловного участия» после того, как вопрос о пяти тысячах был улажен.

Между тем Погодин под 27 октября записал в дневнике: «Пуш<кин> в Петерб<урге> <...> Писал программу журнала»; а под 29 октября: «Пис<ал> письмо к Пуш<кину>» (*Дневник*: 175 об.; ПВС: II, 25). По всей видимости, адресуясь к собственному обещанию Пушкина «безусловно и деятельно участвовать» в МВ и разорвать «связи с альманашниками обеих столиц», Погодин в этом (также не дошедшем до нас) письме следовал предложениям Титова-Одоевского и варьировал их формулу об «исключительном участии». Отклик именно на это его письмо от 29 октября содержится в письме Пушкина Соболевскому, которое обычно датируется «после 10 ноября»: «Погодин мне писал, а я виноват, весь изленился, не отвечал еще и не послал стихов — да они сами меня обескуражили. Здесь в П. Б. дают мне (а la lettre) 10 рублей за стих — а у Вас в Москве — хотят меня заставить даром и исключительно работать журналу» (*Пушкин*: XIII, 349). Более того, в программе издания МВ на 1828 г., составленной Погодиным 27 октября и опубликованной в «Московских Ведомостях» 29-го, сказано: «А. С. Пушкин будет по прежнему участвовать в издании Московскаго Вестника, то есть помещать свои стихотворения исключительно в оном» (№ 87). Это объявление было перепечатано в № 90 «Санкт-Петербургских ведомостей» 11 ноября — непосредственно в те дни, когда Пушкин выказывает свое раздражение в письме Соболевскому, помяная все то же слово — «исключительно».

Конфликтность погодинского объявления, употребляющего формулу, на которую Пушкин не давал своего согласия, видимо, обсуждалась и в Москве. В № 93 «Московских Ведомостей» (от 19 ноября) объявление Погодина вновь воспроизведено в точности, но соответствующее место читается в нем иначе: «А. С. Пушкин будет по прежнему участвовать в издании Московскаго Вестника» — никакого упоминания о «помещении своих стихотворений исключительно в оном» здесь нет, в этой же, второй, редакции

объявление перепечатано в первых числах декабря в № 23 МВ. Наконец, намек на эту коллизию с объявлениями, очевидно, следует усматривать в выпаде Булгарина против «Обозрения русской словесности» Шевырева, появившемся в «Северной Пчеле» сразу по выходе № 1 МВ на 1828 г. («Они, вероятно, рассчитывали, что для распространения славы Московского Вестника должно открыть в нем явную войну <...>: это <...> стоит громких объявлений в газетах» — «Северная Пчела». 1828. № 11).

Прямой ответ Пушкина на предложения редакции МВ об условиях дальнейшего сотрудничества нам неизвестен. Дневниковая запись Погодина под 17 ноября («Восхищ<ался> стихами Пушкина из Исаии» — *Дневник*: 178; *ПВС*: II, 25) указывает, что около этого времени он получил стихотворение «Пророк» (в тот же день как литературную новость он показывал его Александре Трубецкой; опубл. в февральском № 3 МВ) и, вполне вероятно, — при пушкинском письме. Во всяком случае, через несколько дней, 22 ноября Погодин вновь пишет Пушкину (*Дневник*: 179). В декабре — получает от него записку с приложением нового отрывка из «Онегина» («Альбомы»), «Стансов» и обещанием «на днях» прислать «Москву» (*Переписка*: II, 371). Наконец, 17 декабря Титов пересылает Погодину письмо и стихи Пушкина со своим комментарием («Тон письма мне не нравится, и нельзя снова не сердиться на болтливость Соболевского. Как отвечать ему — это вам лучше известно <...> Постараюсь только увидеть его на днях и объяснить ему от себя, что уплата ему денег начнется первому из всех, с первой чистой выручки» — *ЛН* 16/18: 696), который позволяет предполагать, что именно здесь Пушкин более определенно ответил на предложения редакции. Письма Титова должна была дойти до Погодина около 21 декабря, а через несколько дней он сам выехал в Петербург.

Можно с большой степенью правдоподобия предполагать, что Пушкин и при личных переговорах с Погодиным не дал твердого и определенного ответа на предложения редакции. С одной стороны, связывать себя непременимыми обязательствами на условиях МВ ему было невыгодно, с другой — он не мог от них вовсе отказаться, надеясь покрыть вырученным от московского издания хотя бы часть своего долга нуждавшемуся в деньгах Соболевскому (этим обстоятельством в большой мере объясняется роль и место последнего во всей осенней коллизии)⁶. Во всяком случае, заполучив вскоре по приезду в Петербург стихотворение «Москва» — прообраз будущей VII главы «Евгения Онегина», Погодин немедленно высылает его для первого номера МВ. Открывающие в результате журнал на 1828 год два программных пушкинских текста — «Стансы» и «Москва» — предстает визитной карточкой журнала, подтверждением его особых, исключительных отношений с Пушкиным и наглядным опровержением слухов о разногласиях между редакцией и поэтом.

На фоне этой борьбы за Пушкина последовавшая почти сразу и санкционированная самим поэтом републикация ударного текста первого номера в «Северной Пчеле» обрела дополнительный смысл: она фактически дезавуировала заявленную издателями МВ степень близости Пушкина к журналу и обозначила явственную дистанцию. А двусмысленная приписка

Булгарина и вовсе намекала на известное самозванчество издателей, стремящихся присвоить себе *исключительно* имя Пушкина, и стала вторым (после упоминавшегося уже выпада в № 11 «Северной Пчелы») и особенно эффективным ответом на начало военных действий против него со стороны МВ, — ответом, ставившим под сомнение союзнические отношения издателей с первым поэтом России и их литературный авторитет в целом.

Едва ли справедливо, впрочем, видеть причины осложнений в отношениях Пушкина и редакции МВ исключительно в финансовых вопросах. После переезда в Петербург Пушкин, очевидно, начинает отстраивать новую систему литературных отношений. Уже с июля 1827 г. — времени активного сбора материалов к очередной книжке «Северных Цветов» — отношения эти разворачиваются преимущественно в треугольнике Дельвиг — Сомов — Булгарин (подробный обзор их см.: *Вацуро*, особенно в главе IV — *Вацуро*: 110–117, 122–131). Поздняя осень 1827 г. (по возвращении из Михайловского) и зима 1827–1828 гг. — время наибольшего сближения Пушкина с Булгариным. Так, мы имеем прямые свидетельства о шести их встречах на протяжении ноября–декабря 1827 г. (*Летопись*: 320, 322–323, 327, 334). Зафиксировано это сближение в переписке Булгарина (ср. «Я познакомился с Пушкиным. Другой человек, как мне его описывали и каковым он был прежде в самом деле. Скромнен в суждениях, любезен в обществе и дитя по душе. <...> Он кажется полюбил меня, хотя по правилам Сектатора Вяземского меня не должно ему любить» — *Щукинский сб.*: IX, 161) и с предсказанным неудовольствием отмечено Вяземским («Не стыдно ли тебе пакостнику обедать у Булгарина?» — *Переписка*: I, 258). В свою очередь, «Северная Пчела» в конце 1827 — начале 1828 г. выдерживает подчеркнуто апологетический тон по отношению к Пушкину, а выход «Северных Цветов» трактует как центральное литературное событие.

Следует иметь в виду и еще один вектор пушкинских литературных отношений. В конце октября он по семилетнем перерыве возобновляет знакомство с Жуковским и около того же времени в письмах Жуковскому, Пушкину и Ал. Тургеневу из Москвы Вяземский пропагандирует проект издания «Современник», призванный воссоединить прежний (арзамасский по происхождению) круг, и намеревается в январе лично приехать в Петербург для решительных переговоров на сей счет (*Краснобородько, Лобанова*). Нам неизвестна реакция Пушкина на этот план; возможно, он казался ему не вполне реалистичным. Однако сам набор литературных «валентностей» Пушкина — неосуществимый пока «свой» журнал (Вяземский, Жуковский), московский журнал, «Северные Цветы» Дельвига и, наконец, коммерческая «Северная Пчела» — составляет существенно иную конфигурацию, нежели то мыслилось и хотелось («безусловное», «исключительное» участие) издателям МВ.

Таким образом, публикуя уточненный и исправленный текст стихотворения «Москва», Пушкин самим фактом его появления в «Северной Пчеле» аккуратно уточнял свое положение в ландшафте актуальной периодики и в отношении к литературно-журнальным «сектам», уклоняясь от настойчивых притязаний издателей МВ. А в импульсивности его жеста («взбесясь на

опечатки» — коих, как мы видели, было три) отразились, по всей видимости, полувыговоренные напряжения и неудовольствия, накапливавшиеся в его взаимоотношениях с издателями МВ в конце 1827 г. Примечательно, что историю с перепечаткой Погодин обсуждал 22 февраля 1828 г. с Вяземским (ПВС: II, 25; Дневник: 190) и, можно предположить, нашел в нем полное сочувствие. Дело в том, что вся эта коллизия несла черты просто-таки удивительного сходства с эпизодом 1825 г. Тогда Пушкин напечатал в «Северной Пчеле» уточнение к публикации в «Московском Телеграфе» своей эпиграммы «К приятелям» (которой Вяземский дал в «Телеграфе» заголовок «К журнальным приятелям»), чем решительно шокировал Вяземского и Полевого, ведших как раз в это время войну за Пушкина с болгаринскими изданиями и настойчиво предлагавших Пушкину оформить свое участие в их журнале коммерческим уговором и формальным объявлением; см.: (Переписка: I, 203—204, 209)?

III. Две «Москвы»

Однако, на наш взгляд, существует и еще один уровень интерпретации пушкинского жеста с перепечаткой — собственно связанный с самим содержанием стихотворения «Москва».

Собранные под этим заглавием при публикации в МВ строфы заключают в себе «картину» Москвы: подъезд Лариных к городу с автобиографическим отступлением о возвращении в столицу в 1826 г. (строфа XXXVI), исторические размышления при виде Петровского замка (XXXVII), панорама поездки по Тверской, поворота к Страстному монастырю и в Харитоньевский переулочек (строфы XXXVIII—XL); а также изображение московского общества: «родственные обеды» и их завсегдатаи (XLIV—XLV), Татьяна и «младые грации Москвы» (XLVI—XLVIII), Татьяна и московские мужчины (XLIX), Татьяна в театре (L), Татьяна в Собрании (LI—LIII, со вставной «корсаковской» строфой LII). Все фрагменты, связывающие сюжетные линии романа: встреча старшей Лариной с кузиной и их разговор, первая бессонная ночь и воспоминания Татьяны и, наконец, LIV строфа, в которой появляется Генерал, — в стихотворении «Москва» отсутствуют.

Примерно в том объеме, в каком отрывок романа составил стихотворение «Москва», он и был записан Пушкиным в августе—сентябре 1827 г. в Михайловском в тетради ПД № 836 (третья масонская). Начало главы VII: весна, прогулки Татьяны, кабинет Онегина и его альбом — известно нам в варианте, записанном в феврале 1828 г. (тетрадь ПД № 838), а библиотека Онегина, сборы Лариных в Москву, поездка, встречи с родней и появление генерала, т.е. собственно романтическая, сюжетная канва главы, — прописаны в Малинниках осенью 1828 г. (Иезуитова: 144—146; Сандомирская: 260—261). Для нас важно, что текст, опубликованный в начале 1828 г. под заглавием «Москва», был написан единым куском, и хотя структура будущей VII главы в этот момент была Пушкину, видимо, еще не впол-

не ясна, являясь законченным самостоятельным фрагментом онегинского повествования, соответствовавшим первому пункту второй части плана ПД № 102: «Москва — Генерал — Одесса» (напомним, что одесские строфы в качестве отрывка VII главы были опубликованы еще в мартовском № 6 МВ за 1827 г.). Смысловую законченность и целостность отрывка, составившего стихотворение «Москва», подчеркивали в публикации МВ и три эпиграфа к нему — те самые, которые известны нам как эпиграфы к VII главе «Евгения Онегина».

Однако внимательное чтение михайловского черновика обнаруживает значительные отличия его от той редакции, в которой текст попал к Погодину в конце декабря 1827 — начале января 1828 г. и был опубликован в МВ. В целом рифменная и, соответственно, мотивная канва отрывка в михайловской редакции вполне прописана и близка окончательной, однако ряд поправок и добавлений существенно корректирует общий смысл московского эпизода романа. Дело в том, что в михайловском черновике Москва оценила Татьяну, в то время как во второй, «погодинской», редакции напротив — нет.

Так, каноническое: *Архивны юноши толпою На Таню чопорно глядят, И про нее между собою Неблагодарно говорят. Один какой-то шут печальный, Ее находит идеальной...* — имеет в тетради ПД № 836 существенно иной вид: *Архивны юноши толпою На Таню издали глядят О милой деве меж собою Они с восторгом говорят. Московских дам поэт [печальный] Ее находит идеальной.* Замечательно, что ровно то же самое происходит с Татьяной и в театре. Вместо канонического: *Не обратились на нее Ни дам ревнивые лорнеты, Ни трубки модных знатоков Из лож и кресельных рядов* — читаем в первой михайловской редакции: *И обратись на нее...* Пушкин даже развивает тему, намечая начало следующей строфы: *Внизу вопросы зашумели Кто эта с правой стороны В четвертой ложе...*

Таким образом, можно, кажется, утверждать, что в процессе доработки в октябре—декабре 1827 г. концепция московского эпизода романа существенно изменилась: в первой редакции главная героиня производила в Москве почти фурор, во второй — оставалась абсолютно непонятой и незамеченной «пустой» Москвой. Речь идет не просто о смене сюжетного решения, но о значимом, принципиальном смещении всей концепции стихотворения. Весьма показательно, что и две инвективные строфы — «грибоедовская» XLV (*Но в них не видно перемены...*) и XLVIII (*Татьяна вслушаться желает В беседы, в общий разговор <...> — И даже глупости смешной В тебе не встретишь, свет пустой*) — в михайловской редакции отсутствовали. Они появляются лишь в тексте, опубликованном в МВ, окончательно прочерчивая антитезу «Татьяна — московское общество», ставшую смысловым стержнем московской главы.

Исключительно характерной в этом отношении представляется переработка первой, мемуарной строфы отрывка «Москва». В михайловской редакции она звучит так: *...Перед ними Уж белокаменной Москвы Как жар с крестами золотыми Горят старинные главы... Я помню: как я был до-*

волен Когда церквей и колоколен Садов, чертогов полукруг Открылся предо мною вдруг Москва! как много в этом звуке Для сердца русского слилось!.. Как много в нем отозвалось! В изгнаны, в горести в разлуке — Москва! как я любил тебя Св<ятая> родина моя! Переработка строфы шла в направлении снижения патетического накала (варианты нижнего слоя черновика дают еще более выразительную картину: *Все чувства русского слились — И так предчувствия сбылись; Как дети с матерью в разлуке — Так любят*). Перестановка строк и замена финальной коды в следующей «погодинской» редакции — еще один шаг в этом направлении. Но особенно замечательным представляется нарочитое снижение в замене: Я помню: как я был доволен — на каноническое второй редакции: *Ах, братцы! Как я был доволен,* — подчеркивающее дистанцию между мемуарной эмоцией изгнанника, въезжающего в Москву, и актуальным настроением повествователя.

Все это позволяет, кажется, говорить именно о двух редакциях стихотворения «Москва». В первой, михайловской редакции патетические переживания въезжавшего в древнюю столицу изгнанника оказывались интродукцией к восторженной встрече московским обществом героини романа, во второй редакции это мемуарное переживание отстранено и включено в систему мотивов и антитез, формирующую противоречивый образ Москвы, закрепленный полифоническим тройственным эпиграфом.

IV. «Москва—Итака»

Существенно, что с самого начала (уже в михайловской редакции) характерным и конструктивным для всего романа образом сюжетное пространство московского эпизода разворачивается как сдвоенное, параллельное автобиографическое и объективированное (сюжетное) повествование. Помимо прямой автобиографической параллели (въезд в Москву Лариных — въезд Пушкина в 1826 г.), весь московский эпизод пронизан впечатлениями, обстоятельствами и словами московской зимы Пушкина 1826—1827 гг. (ср., например, варьирование формулы из эпиграммы на Шаликова в черновиках строфы об «архивных юношах», мадригал Корсаковой и пр.). При этом допускается даже некоторый анахронизм: так, согласно хронологии романа, действие московской главы разворачивается в 1822, в то время как те, кого мы подразумеваем под «архивными юношами», — Веневитиновы, Киреевские, Мальцов, Шевырев — поступили в Архив в 1823 г., а их поколенческое самоопределение (в том числе — и в представлении самого Пушкина) отчетливо связано с постдекабристской эпохой. Иными словами, панорама московского общества скорее отражает время пушкинского пребывания в Москве зимой 1826/1827 гг., нежели календарное (додекабристское) время романа (отметим, что первое прямое упоминание VII главы Пушкиным относится ко времени поездки в Михайловское в ноябре 1826 г. — *Пушкин: XIII, 310*, а в марте опубликован первый отрывок ее согласно плану ПД № 102).

В михайловской редакции патетическое воспоминание о собственном возвращении из ссылки в Москву оказывается своеобразным автобиографическим камертоном, определяющим характер всего московского эпизода. А триумф Татьяны в московском обществе как бы повторяет триумф самого Пушкина в Москве осенью 1826 г. Ср. единодушные описания современниками первого после возвращения из ссылки появления Пушкина в московском театре: «Мгновенно разнеслась по зале весть, что Пушкин в театре; имя его повторялось в каком-то общем гуле; все лица, все бинокли обращены были на одного человека, стоявшего между рядами и окруженного густою толпою» (Майков: 361); «Когда Пушкин <...> вошел в партер, мгновенно пронесся по всему театру говор, повторивший его имя: все взоры, все внимание обратилось на него» (ПВС: II, 5), — почти буквально спроецированные в соответствующий эпизод появления в театре Татьяны, намеченный в черновиках. Во второй же, погодинской, редакции сюжетным ключом — вместо предполагавшегося триумфа — становится полное одиночество Татьяны в пустой Москве, а картина московского общества решена с помощью аллюзии грибоедовской Москвы (весьма характерно, что стихотворение «Москва» не понравилось Вяземскому: «В «Московском Вестнике» есть Москвы описание Пушкина, не совсем озаменованное талантом его. Как-то вяло и холодно, хотя, разумеется, есть много и милого. Он, шут, и меня туда вернул» — ЛН 58: 52).

Нельзя, кажется, не отметить, что подобная трансформация московского сюжета в биографии Татьяны отчасти параллельна перипетиям собственных взаимоотношений Пушкина с городом своего рождения. Как отмечали и современники, и исследователи, автобиографическая коллизия московской зимы поэта 1826/27 гг. внутренне противоречива и драматична. Атмосфера воодушевления и триумфа по возвращении в Москву из ссылки довольно скоро сменяется нотами разочарования (ср. в письме Вяземскому от 9 ноября из Михайловского: «Милый мой, Москва оставила во мне неприятное впечатление...» — Пушкин: XIII, 304) и нарастанием драматических переживаний (неудачное сватовство, актуализация трагического предсказания о белой голове). Начало 1827 г. озаменовано несколькими эпиграмматическими жесгами, направленными в адрес салона З. Волконской (см. подробнее: Вацуро 1989) и также, видимо, отражавшими нарастающий дискомфорт Пушкина в московском обществе, который, согласно некоторым свидетельствам, вскоре перерастает в конфликт. Сошлемся здесь на хрестоматийный фрагмент воспоминаний Шевырева: «Москва неблагоприятно поступила с ним. После умеренных похвал и лестных приемов охладели к нему, начали даже клеветать на него, взводили на него обвинения в ласкательстве и наушничестве и шпионстве перед государем. Это и было причиной того, что <он> оставил Москву» (ПВС: II, 50). В нашем распоряжении нет источников, которые бы подтверждали и детализировали этот рассказ, однако следует отметить, что сюжет его в общем виде фактически воспроизведен позднее в московском эпизоде «Странствия» Онегина (*Замечен он — об нем толкует Велеречивая Молва Им занимается Москва Его масоном именует Сплет<ает> про него стихи И производит в женихи* — Пушкин: VI, 479), где слово

«шпион» сначала мелькает в варианте 4 стиха (*Его шпионом именует*), а затем в наброске схемы 5 стиха (*Шпионом <пропуск> женихом*)⁸. Забавно, что строфы «Странствия», посвященные превращению Онегина в «патриота»: отъезд из Петербурга — Новгород — дорога через Валдай, Торжок и Тверь — Москва — Нижний — Астрахань — записаны Пушкиным в Москве 2—3 октября 1829 г., а приведенные пять стихов с описанием отношений к нему московского общества набросаны, по убедительному суждению Я. Л. Левкович, несколькими днями позже — уже по отъезде из Москвы, в Павловском (Левкович: 252—259).

Сошлемся, наконец, еще на одно свидетельство, разрабатывающее те же мотивы стремления в Москву и разочарования в ней в биографии Пушкина. В середине 1850-х гг. Ф. Ф. Вигель комментировал обращенное к нему пушкинское четверостишие 1824 г. (*Скучной ролью Телемака Я наскучил, о друзья, О Москва, Москва—Итака! Скоро ли тебя увижу я?..*) следующим образом: «Он <Пушкин> ее <Москвы> не знал <...>; но, в душе патриот, одну Москву почитал отчиной. В 1832 году и несколько лет после Москва была и моею любимую мечтою... В помянутом году объяснял я Пушкину свои желания и надежды. „Нет, сказал он мне, не ездите туда. Я сам должен был оставить Москву; я вас знаю, вы будете изнывать, глядя на все, что там происходит. В обществе какая бестолковщина, и какой мрачный характер принимает зреющее, учащееся юношество...“» («Русский архив». 1893. № 8. С. 576). Как видим, цепь этих свидетельств описывает по сути единый сюжет: патриотического, одухотворенного стремления в Москву и следующего затем жестокого разочарования в московском обществе. Этот сюжет отразился, по нашему мнению, в эволюции пушкинского замысла московской главы «Евгения Онегина» и в полифоническом звучании ее окончательного текста, где воспоминание о патриотическом порыве въезжавшего в Москву изгнанника полемически противопоставлено сатирическому описанию московского общества и неблагоприятной встрече, оказанной им героине пушкинского повествования.

V. «Архивны юноши»

В новой сюжетно-автобиографической конструкции московского эпизода появление Вяземского во второй половине строфы, описывающей мужское общество столицы, обрело совершенно новую роль. Если в первой редакции внимание Вяземского выглядело лишь еще одним штрихом московского триумфа Татьяны, то во второй оказывалось вполне остро и значимо противопоставлено неблагоприятности «архивных юношей», не оценивших ее. Кстати, и сама «встреча» с Вяземским во второй редакции заметно скорректирована. В отличие от салонно-игривого решения первой редакции: *К ней [важный] Вяземский подсел И ею сразу завладел* — окончательный вариант *К ней как-то Вяземский подсел, И душу ей занять успел* — подчеркивает именно этот идеологический характер эпизода в отношении к общей смысловой конструкции стихотворения «Москва». С другой стороны, описание мужского общества усилено в погодинской редакции остро сатири-

ческой строкой (*Один какой-то шут печальный*), придающей всей первой половине строфы движение эпиграмматической эскалации.

Упоминание Вяземского, эпиграмматически противопоставленного «архивным юношам», оказывается в некотором смысле кульминацией нового сюжетного решения — пушкинского «переосмысления» Москвы и принятой в связи с этим своеобразной автобиографической инверсии. Дело в том, что пребывание поэта в Москве в 1826—1827 гг. в перспективе пушкинской литературной биографии ассоциируется в гораздо большей степени с «архивными юношами», нежели с Вяземским, отношения с которым переживают в тот момент если не кризис, то по крайней мере заметное испытание (неучастие Вяземского в МВ, публикация в МВ эпиграммы на него «Прозаик и поэт», неудовольствия в связи с его отзывом о «Цыганах»), и скептического отношения к которому не скрывают в кругу МВ — тех самых «архивных юношей» (см. подробнее: *Рогов*). В связи с этим можно, кажется, сделать предположение и относительно сюжетной функции «корсаковской строфы» (также появившейся лишь в погодинской редакции). Риторическая конструкция мадригала построена на противопоставлении его героини прочим представительницам женского общества Москвы (*красавиц много — но лишь одна*) и в этом смысле как бы повторяет тот же смысловой рисунок: функция его героини в отношении лирического повествователя в известном смысле аналогична функции Вяземского в отношении к Татьяне — единственного оставшегося в душе глубокого впечатления. (Это тем более замечательно, что, несмотря на тонкие указания и предположения Гершензона, Александра Корсакова все же не принадлежит к числу наиболее известных героинь пушкинской московской зимы 1826—27 гг.) Во всяком случае, можно основательно утверждать, что Вяземский и Корсакова оказываются единственными «положительными» героями пушкинской панорамы Москвы, маркирующими взаимопроникновение биографического пространства московской зимы Пушкина 1826/27 г. и сюжетного пространства «татьяниной Москвы». А противопоставление «архивных юношей» и Вяземского в описании мужского общества столицы — едва ли не является одной из тех, написанных «беглым почерком пера» эпиграмм, которые, по суждению того же Вяземского, Пушкин «вставлял» в своего «Онегина» и в которых разыскивал со своих «должников»⁹.

Как известно, по выходе VII главы отдельным изданием в 1830 г. Булгарин намекал, что описание «архивных юношей» является заимствованием из «Ивана Выжигина». Пушкин через «Литературную газету» парировал обвинение, указав, что отрывок, содержащий эту формулу, был опубликован в «Северной Пчеле» за два года до выхода романа, а в черновиках ответа критикам «Евгения Онегина» сделал помету: «А [шутка] неправильное выражение *Архивны юноши* принадлежит не мне, а приятелю моему С<оболеском>у» (*Пушкин*: XI, 392)¹⁰. Среди опубликованных в «Северном Архиве» в 1825—1828 гг. отрывков из «Ивана Выжигина», действительно, нет XVI главы, содержавшей описание московского общества и пассаж об «архивном юношестве». Однако претензия Булгарина имела все же определенную подоплеку. Выпады против нового московского поколения

стали (в контексте соперничества с московской журналистикой) одной из традиционных сатирических тем болгаринских изданий и его собственного нравоописания еще со времен полемики с «Мнемозиной» в конце 1824 — начале 1825 г. Так, в 1825 г. в № 16 «Северного Архива» напечатан был памфлет Ушакова «Метафизик», содержащий достаточное количество весьма точных цитат из быта участников раичевского кружка — московских шеллингианцев. А совсем незадолго до эпизода со стихотворением «Москва», в конце 1827 г., в № 140 «Северной Пчелы» (вышедшем 22 ноября) помещен памфлет самого Булгарина «Доморощенные мудрецы нашего века, или молодо, зелено». Действие его, правда, разворачивается в Петербурге, однако направлен он непосредственно против шеллингианских умствований новейшей молодежи. (Вполне вероятным представляется, что именно эта публикация явилась дополнительным толчком к резкому выпаду Шевырева против «нравоописаний» Булгарина, которыми отмечен был первый номер МВ 1828 г.). И в этом смысле генезис болгаринского образа московской молодежи в «Иване Выжигине» выглядит следующим образом: выпады против юных мудрствователей — поклонников Шеллинга в нравоописательной журналистике Ушакова—Булгарина — включение «архивных юношей» в пушкинскую сатирическую панораму Москвы — пассаж об «архивном юношестве» в XVI главе «Ивана Выжигина».

Итак, в первых числах января 1828 г. Пушкин передает Погодину для публикации в МВ совершенно новый и весьма важный отрывок из «Евгения Онегина» — стихотворение «Москва», в котором столкновение патристического (исторического), автобиографического и сатирического повествовательных ракурсов формирует полифонический московский текст, отразивший «переосмысление» Пушкиным московского эпизода собственной биографии. Однако если при публикации стихотворения в московском журнале, ассоциированном с теми самыми «архивными юношами», этот общий смысл стихотворения читался именно как амбивалентный, то его перепечатка в болгаринской «Пчеле», сама по себе отчетливо направленная против издательской практики московских журналистов (тех самых «архивных юношей»), безусловно, усиливала антимосковские обертоны стихотворения, а строфа об «архивных юношах» выглядела едва ли не ее ударным местом и во всяком случае — уже неприкрытой эпиграммой.

Мемуарное отступление «Ах, братцы! Как я был доволен», представляющееся в этом контексте вариацией темы «Москва-Итака», корсаковская строфа, как бы корректирующая реальную любовно-биографическую канву пушкинской московской зимы 1826/27 гг. (в частности — историю бурного увлечения и неудачного сватовства к Софье Пушкиной), и, наконец, эпиграмма на «архивных юношей», полемически противопоставленных здесь Вяземскому в их отношении к главной героине и — имплицитно — к самому Пушкину, — составляют, по нашему мнению, единый автобиографический пласт московского эпизода романа, оказывающийся контрапунктом его романтической сюжетной канвы — одиночества Татьяны в Москве.

И это вновь возвращает нас к вопросу о допущенном Пушкиным анахронизме в описании московского общества. Вряд ли вполне убедительно выгляде-

ло бы здесь предположение о неосознанной ошибке, равно как и искушение окончательно дезавуировать пушкинские заверения, что время в романе «рассчитано по календарю». Пребывание Татьяны в Москве, по нашему мнению, вполне конструктивным образом спроецировано Пушкиным на собственную биографию, и именно это соположение формирует смысловую канву московского эпизода романа. Обращает на себя внимание, что пунктуально рассчитана по календарю и ретроспективно синхронизирована с биографией Пушкина прежде всего «онегинская» хронология романа (встречи в Петербурге в 1819 г., посещение Бахчисарайского фонтана «три года после» Пушкина, встреча в Одессе в 1823—1824 гг. и — гипотетически — еще одно пересечение в декабристском окружении, где Пушкин читал свои «ноэли»). Это, так сказать, автобиографическое (онегинское) время романа. Тогда как сюжетное время Татьяны оказывается, с одной стороны, «оторвано» от пушкинской автобиографии (Пушкин-персонаж, знакомый Онегина не присутствует в нем), но зато неявно спроецировано в актуальную биографию Пушкина-автора и рефлектирует свежие впечатления и переживания эпохи создания соответствующих глав: деревня — жизнь в Михайловском, Москва — возвращение после ссылки и зима 1826/27 гг., Петербург — впечатления петербургского света 1829—1830 гг. Это актуальное биографическое время составляет, наряду с ретроспективной автобиографической параллелью Онегин—Пушкин, еще один сквозной биографический ряд, определяющий ход и характер сюжетного времени Татьяны.

Коллизия с републикацией стихотворения «Москва» в «Северной Пчеле», по нашему мнению, действительно, оказывается при ближайшем рассмотрении финальным и вполне значимым этапом творческой истории московского эпизода романа. Замысел и смысл текста трансформируются не только в процессе движения от первой, михайловской, ко второй, погодинской, редакции отрывка, но и уточняется в движении от его первой публикации ко второй, несмотря на то, что никаких существенных поправок в текст внесено не было. И это движение, по сути дела, отражает эволюцию и кристаллизацию на протяжении работы над текстом (август 1827 — февраль 1828) пушкинского взгляда на Москву и московский эпизод собственной биографии 1826—1827 гг., приоткрывая нам «автобиографическую лабораторию» онегинского повествования.

Примечания

¹ (Пушкин в печати: 318—319); цензурное разрешение номера датировано 9 января; вернувшийся в Москву из Петербурга 16 января редактор МВ М. Погодин, 17 января был «в Типог<рафии>, Ценз<уре> и лавке» (т.е. — книжной лавке А. С. Шириева), как следует из его дневниковой записи, которую следует, видимо, понимать в том смысле, что Погодин получал билет и отвозил свежий номер в книжную лавку; под 18 января Погодин записал: «Читал Вестник...» (Дневник: 185). Исходя из этого мы датировем выход номера 17 января.

² Полный текст окончательной редакции погодинского примечания звучал так:

Мы сличили оба издания и нашли, что у нас

Вместо *Финмуш* напечатано Флимуш; *магазины моды* без запятой в середине;

ты вместо та. Еще в новом издании есть два слова, перемененные Автором (МВ. 1829. № 3. С. 396).

- 3 Опознавательным кодом, позволявшим Вяземскому идентифицировать героиню мадригала с А. Корсаковой, могло быть, например, сравнение с луной (ср. бледность в качестве отличительной черты ее портрета в набросках «Романа на Кавказских водах»). Возможно, в качестве такого кода выступал цитатный пласт мадригала. Напомним, что Н. Л. Бродский возводил корсаковскую строфу к строкам «Тавриды» С. Боброва («Все звезды в севере блестящи, Все дщери севера прекрасны; Но ты одна средь их луна. Твои небесны очи влажны Блестят — как утренние звезды...») — *Бродский: 274*. Возможно, эта цитата была первоначально применена к Корсаковой, а лишь затем трансформировалась в самостоятельный реминисцентный текст, через «чужое слово» вводящий автобиографическую реалию. Несмотря на то, что удовлетворительное решение этого вопроса на основании имеющихся у нас сведений вряд ли возможно, само его постановка представляется существенной в отношении более общей проблемы, которая здесь будет нас интересовать, — автобиографических подтекстов, а точнее даже — «автобиографической лаборатории» онегинского повествования.
 - 4 Пушкин покидает Москву вечером 19 мая; 16 июня Н. М. Рожалин сообщает Погодину, что получил от Пушкина «Наташу», которая не успеет в № 12 МВ — речь идет о правленной Пушкиным корректуре (см.: *ЛН 16/18: 694; Пушкин и его современники: XVII—XVIII, 267—269*), которая, следовательно, должна была быть отпечатана еще в первой декаде июня; весьма вероятным представляется, что именно ее посмал Пушкин Погодину с запиской от 10 июня. Смысл записки в этом случае может быть реконструирован следующим образом: Соболевский продиктовал или записал «Наташу» по памяти, затем корректура отправлена Пушкину, который возвращает ее Погодину при записке от 10 июня («ай да Соболевский, ай да Байбак! Что тут он нагородил!»), однако Погодин еще в первых числах июня срочно покинул Москву в связи с болезнью отца, оставив редакционные дела на Рожалина, к которому, в конце концов, 16 июня попала пушкинская посылка. (В изданиях писем Пушкина комментаторы обычно придерживаются выдвинутой Модзалевским версии, что речь идет о корректуре II главы «Евгения Онегина» — *Письма: 245; Переписка: II, 365*; однако в академическом издании слово «корректурa» помещено в алфавитном указателе под статьей «Московский Вестник», т.е. интерпретируется так же, как и у нас — *Пушкин: XIII, 330, 601*.)
 - 5 Ср. фразу в письме Н. М. Рожалина Соболевскому от 13 сентября: «Шевырев и прежде был несогласен покинуть Вестник, а теперь ты видишь, что планы Телеграфа рушились и следовательно нет никакой надобности изменять общему делу» (*ЛН 16/18: 733*), — смысл которой раскрывается в адресованных тому же Соболевскому упреках Шевырева: «Ты <...> предлагал Полевому сотрудничество Пушкина» (*ЛН 16/18: 733, 740*).
 - 6 Вопрос о пушкинском долге возник сразу после смерти матери Соболевского, поставившей его в трудной финансовое положение (см. письмо Пушкина к нему от 15 июля 1827: Пушкин посылает Соболевскому часть суммы и остается должен еще 2500 р. — *Пушкин: XIII, 331—332*). По всей видимости, к этому же времени относится и попытка Соболевского «переключить» пушкинское сотрудничество на «Московский Телеграф» (о чем упоминает Шевырев), обеспечив его хоть какими-нибудь гонорарами. В конце августа Соболевский, по-видимому, пытается получить с московских участников МВ деньги, ранее вложенные им в издание (см. письмо Киреевского к нему — *ЛН 16/18: 733*).
- На то, что некоторая, не вполне определенная договоренность Пушкина с Погодиным относительно сотрудничества в 1828 г. все же имела место, указывает фраза в пушкинском письме Соболевскому февраля 1828 г. («Ты ничего не пишешь о 2100 р. мною тебе должных <...> Вот в чем дело: хочешь ли оную сумму получить с Моск<овского> Вес<тника> — узнай, в состоянии ли они мне за нынешний год выдать 2100?» — *Пушкин: XIV, 5*). Как видно из июльского письма Пушкина Соболевскому, надежды на выручку от МВ не оправдались (*Пушкин: XIV, 22*); характерно, впрочем, что и участие Пушкина в журнале, после того как был исчерпан полученный Погодиным в декабре 1827 г. и в Петербурге на новый год запас стихов (№ 1—4, 6, 9), практически прекращается.

- ⁷ Ср., впрочем, остроумную интерпретацию этого эпизода Т. Г. Цявловской, считавшей адресатом эпиграммы М. С. Воронцова, находившегося в этот момент в Петербурге; в этом случае заглавие Вяземского искажало сам смысл эпиграммы, а поправку Пушкину необходимо было внести срочно и в таком издании, которое бы гарантированно попало на глаза адресату (*Цявловская*: 180–184).
- ⁸ Ю. М. Лотман в биографии Пушкина соположил эти строки с эпизодом, упомянутым в черновике письма Вяземскому в сентябре 1828 г.: «Полтор<ашкине><?> уехали в <нрзб> а А. П.<?> [распустил] сбол<тнул> в Твери<?> что я шпион, получаю за то 2500 в месяц<?> [сумма] (которые очень бы [н<ам>] мне пригодились благодаря креп-су) и ко мне уже являются трою<ро>дн<ые> братцы за местами<?> и за милосты-ми<?> [за<нрзб>] царскими<?>» (*Лотман*: 123; *Пушкин*: XIV, 266). Отметим, однако, что эпизод этот ни в коем случае не корреспондирует со свидетельством Шевырева: во-первых, Пушкин с отъезда в мае 1827 г. не бывал в Москве, речь идет о слухе, якобы пущенном А. Полторацким в Твери, по пути из Петербурга, где он проводил время в компании Н. Д. Киселева и Пушкина за карточной игрой, кроме того, весь рассказ явно должен быть соотнесен с общим шутивно-циническим тоном письма; характерно, что Пушкин даже не включил его в окончательный текст (*Там же*: 26).
- ⁹ Ср. у Вяземского: «Кто был в долгу у него, или кого почитал он, что в долгу, тот, рано или поздно расплачивайся с ним, волею или неволею. <...> Если Пушкин и был злопамятен, то разве мимоходом и беглым почерком пера напишет он эпиграмму, внесет кого-нибудь в свой „Евгений Онегин“ или в послание, и дело кончено. Его point d'honneur, его затычка чести получила свою сатисфакцию, и довольно» (*ПВС*: I, 121–122; ср.: *Там же*: 115).
- ¹⁰ Истории выражения «архивны юноши» Н. О. Лернер посвятил специальную заметку (*Лернер*: 87–90) и, хотя вопрос не выглядит по сей день окончательно ясным, указания его чрезвычайно ценны. И прежде всего — Лернер обратил внимание на полуофициальный характер этого выражения еще в начале XIX в., отразившийся в заглавии издания «Дипломатические статьи из Всеобщего Робинстонова Словаря, переведенные при московском архиве служащими благородными юношами в 1802, 1803, 1804 и 1805 годах под надзором Статского Советника А. Малиновского». В воспоминаниях Вигеля находится характеристика этого первого поколения архивных юношей, к которому принадлежали, помимо самого Вигеля, Д. Н. Блудов, Д. В. Дашков, П. Б. Козловский, и его роли в московском обществе («казались существами привилегированными; в московских обществах, на московских балах архивные юноши долго, очень долго заступали место екатерининских гвардий сержантов» (*Вигель*: 159–160; см. также: 160–176). Первые варианты мемуаров Вигеля об этой ранней поре его жизни относятся, очевидно, к концу 1830-х гг. и, возможно, отчасти отражают уже сложившуюся традицию описания «архивного юношества». Почти в тех же выражениях описывает его поступивший в московский архив Министерства иностранных дел четверть века спустя, в 1825 г. А. И. Кошелев («Архив прослыл сборищем „блестящей“ московской молодежи, и звание „архивного юноши“ сделалось весьма почетным, так что впоследствии мы даже попали в стихи начинавшего тогда входить в большую славу А. С. Пушкина — *Кошелев*: 11). Можно предположить, что «шутка» («неправильное выражение») Соболевского состояла именно в ироническом применении полуофициальной, бюрократической формулы к кружку московских умников — сверстников и друзей Соболевского, которым он тем не менее, по свидетельству современника, нередко «придавал уморительные эпитеты, со смехом повторявшиеся самими членами <кружка>» (*Полевой*: 156).

Литература

- Барсуков* — Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1889. Кн. 2.
- Бродский* — Бродский Н. Л. Евгений Онегин. Роман А. С. Пушкина. Пособие для учителей средней школы. М., 1950.
- Вацуро* — Вацуро В. Э. «Северные цветы». История алманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978.

- Вацуро 1989* — Вацуро В. Э. Эпиграмма Пушкина на А. Н. Муравьева // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1989. Т. 13.
- Вигель* — Записки Ф. Ф. Вигеля. М., 1891. Ч. 1.
- Гершензон* — Гершензон М. О. Грибоедовская Москва. П. Я. Чаадаев. Очерки прошлого. М., 1989.
- Дневник* — Дневник М. П. Погодина. 1822—1829. ОР РГБ. Ф. 231/1. К. 31. № 1.
- Иезуитова* — Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 836 (История заполнения) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1991. Т. XIV.
- Кошелев* — Кошелев А. И. Записки (1812—1883). Берлин, 1884.
- Краснобородько, Лобанова* — Краснобородько Т. И., Лобанова Л. П. На пути к «Современнику» // Русская литература. 1983. № 3.
- Левкович* — Левкович Я. Л. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 841 (История заполнения) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XII. Л., 1986.
- Лернер* — Лернер Н. О. Пушкинологические этюды // Звенья. М.; Л., 1935. Т. V.
- Летопись* — Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. М., 1999. Т. 2: 1825—1828.
- ЛН 16/18* — Литературное наследство. М., 1934. Т. 16/18.
- ЛН 58* — Литературное наследство. М., 1952. Т. 58.
- Лотман* — Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб., 1997.
- Майков* — Майков Л. Н. Пушкин. Биографические материалы и историко-литературные очерки. СПб., 1989.
- Модзалевский* — Модзалевский Б. Л. Пушкин и его современники. Избранные труды (1898—1928). СПб., 1999.
- Переписка* — Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. М., 1982.
- Письма* — Пушкин А. С. Письма. М.; Л., 1928. Т. 2: 1826—1830.
- Полевой* — Полевой Н. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Л., 1934.
- Пушкин* — Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1937—1949. Т. I—XVI.
- ПВС* — Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1985.
- Пушкин в печати* — Пушкин в печати. 1814—1837. Хронологический указатель произведений А. С. Пушкина, напечатанных при его жизни. М., 1914.
- Пушкин и его современники* — Пушкин и его современники. СПб.; Л., 1903—1930. Вып. I—XXX.
- Рогов* — Рогов К. Ю. Из истории учреждения «Московского Вестника» (к проблеме «Пушкин и Вяземский»: осень 1826 года) // Пушкинская конференция в Стэнфорде. 1999. Материалы и исследования. М., 2001.
- Сандомирская* — Сандомирская В. Б. Рабочая тетрадь Пушкина 1828—1833 гг. (ПД № 838) (История заполнения) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. X.
- Цявловская* — Цявловская Т. Г. «Муза пламенной сатиры» // Пушкин на юге. Труды пушкинских конференций Одессы и Кишинева. Кишинев, 1961. Т. 2.
- Щукинский сб.* — Щукинский сборник. М., 1902—1912. Вып. I—X.

Ответ Пушкина на «Послание» Шевырева

Людмила Зайонц (Москва)

«Послание к А.С. Пушкину» было написано Шевыревым в Риме в июле 1830 г. и отослано Погодину с просьбой передать его при случае Пушкину. Однако из-за задержки Пушкина в Болдино случай представился лишь в январе 1831 г., о чем Погодин и сообщил Шевыреву в письме от 25 января 1831 г.: «Послание Пушкину отдал; очень, очень благодарен и хотел ответить тебе стихами же; разве только свадьба теперь помешает: на днях жениться»¹. «Послание» было опубликовано в альманахе «Денница» в феврале 1831 г. Ответа Шевырев так и не дождался.

Этот сюжет вошел в историю литературы как данность и в таком виде был канонизирован исследовательской традицией. В работах М. И. Аронсона и Е. А. Маймина «молчание» Пушкина получило историко-литературное обоснование². Суть его сводилась к тому, что, несмотря на неоднократные обещания Пушкина ответить Шевыреву³, у него были основания не торопиться с ответом. Свадьба, конечно, потеснила все прочие дела, но, как считают исследователи, дело было не в ней, а в содержании «Послания». По мнению Е. А. Маймина, языковая программа Шевырева «едва ли могла вызвать возражение со стороны Пушкина. В ней немало здравого и исторически необходимого. В ней было только мало нового. По существу, Шевырев ломился в открытые двери. Может быть, Пушкин поэтому и не ответил на его Послание. С ним спорили, а он не видел предмета для спора»⁴. Близкая идея еще в конце 1930-х гг. была высказана и М. И. Аронсоном: «У Пушкина была своя дорога искания новых путей для русской литературы в начале 30-х годов, — экспериментальная работа Шевырева нового ему дать ничего не могла»⁵.

Предложенное объяснение вполне может быть принято, если предположение о сознательном нежелании Пушкина вступать с Шевыревым в дискуссию принять а priori. Между тем имеющиеся в нашем распоряжении факты свидетельствуют лишь об одном — о том, что Шевырев не получил от Пушкина ничего похожего на ответ. Следовательно, утверждение, что ответа по тем или иным причинам могло и не быть, является известным допущением, позволяющим внести хоть какую-то логику в эту до сих пор не очень понятную историю. Таким образом, теоретически мы оказываемся перед двумя равноправными гипотезами: по одной — ответа не было, по другой — ответ был или, точнее, предполагался, но остался вне поля зрения исследователей. Это означает, что от какой бы версии мы ни отталкивались, мы будем иметь дело с реконструкцией более или менее вероятного сюжета.

Первая гипотеза была разработана в книге и статьях Е. А. Маймина и является на сегодня единственной. К ней по-прежнему продолжают апеллировать авторы статей о литературных взаимоотношениях Пушкина и «московской» школы, однако в последнее время с едва уловимым оттенком раздражения, то ли в адрес Пушкина, то ли в адрес «оправдывающих» его историков: «Сколько-нибудь отчетливо Пушкин на прямое обращение Шевырева к нему не ответил: „Послание“ 1830 г. Пушкин практически обошел молчанием»⁶. Выбор цитаты не случаен. В ней проступают именно те эмоции, которые на протяжении семидесяти лет заставляли ученых вновь и вновь возвращаться к этому эпизоду — недоумение по поводу «молчащего» Пушкина и не проходящее ощущение остающейся лакуны.

Возникающая то и дело потребность объяснить или реконструировать причины несостоявшегося поэтического диалога свидетельствует, на наш взгляд, о том, что в представлении исследователей отсутствие ответа нарушает логику литературных взаимоотношений Пушкина с кругом «Московского Вестника» — и поэтому нуждается в мотивации. Окажись «молчание» Пушкина естественной и ожидаемой реакцией, не было бы предмета и для сегодняшнего разговора. По всем расчетам Пушкин должен был отвечать Шевыреву.

Эта не эксплицированная до сих пор позиция во многом основательна. Однако здесь мы уже вступаем в область второй гипотезы, допускающей в том или ином виде существование пушкинского ответа. Сразу оговоримся, что речь не идет ни о его гипотетическом варианте, ни о новонайденном автографе, а лишь о сомнительности версии, выдвинутой М. И. Аронсоном и Е. А. Майминым. Их идею о литературно-исторической дистанции, разделявшей Шевырева и Пушкина, можно принять в качестве общей концепции пушкинских разногласий с «московской» школой в целом. В орбиту этого конфликта автоматически попадает и шевыревское «Послание», однако означает ли это, что Пушкин проигнорировал полемический выпад, исходя из представлений о ходе литературной эволюции?

В любом случае, отсутствие пушкинского ответа продолжает оставаться вещью в себе, если не попытаться взглянуть на него как на одно из возможных звеньев сюжета, кульминация которого пришлось на осень 1830 г.

К концу 1820-х гг. идейные и литературные разногласия сторон обострились настолько, что и Шевырев, и вслед за ним исследовательская традиция вправе были ждать от Пушкина реакции на столь энергичное прямое обращение. Как известно, новации «московских юношей», поначалу заинтересовавшие Пушкина, очень скоро разочаровали его. Расхождения с редакцией «Московского Вестника», в том числе и по журнальной стратегии, также оказались принципиальными. Сигналом к поэтической конфронтации стало шевыревское «Обозрение русской словесности за 1827 год», где он выступил с резкой критикой Баратынского⁷. Все это происходило на фоне энергичных попыток москвичей отсечь от Пушкина все «лишнее», уложив его в прокрустово ложе своей идейно-эстетической программы⁸. В итоге «ревнивая обида отвергнутых союзников и неудачливых „миссионеров“, не преуспевших в попытках обратить Пушкина в свою веру», еще более обострила конфликт, выведя его за рамки профессиональных споров⁹.

Шевырев же, с 1829 г. пребывавший в Италии, не прерывал внутреннего диалога с поэтом, на которого продолжал возлагать большие надежды. «Послание» родилось под впечатлением коллективного письма, написанного Шевыреву на новоселье у Погодина в апреле 1830 г., в котором были строки и от Пушкина: «Возвратитесь обогащенные воспоминаниями, новым знанием, вдохновениями, возвратитесь и оживите нашу дремлющую северную литературу»¹⁰. Это были именно те слова, которые Шевырев более всего хотел бы услышать от Пушкина. Он не мог уловить иронии, так как Пушкин намекал на его заветные планы — «оживить северную литературу» полномасштабной реформой стиха, оснащенного высокими идеями и «всеми ладами Тассовой гармонии»¹¹. Одним из обязательных условий успеха по-прежнему мыслился творческий тандем с первым поэтом России. В ответном письме к Погодину Шевырев признавался в том, что слова Пушкина были для него «электрическими»: «Он мне прислал спирту русского против неги полуденной <...> еще до письма у меня в голове было к нему послание из Рима; теперь оно скорее созреет — он сам кстати дал искру; я в Риме лучше понял назначение России и Пушкина»¹². Смысл, который Шевырев «угадал» в пушкинских строках, был для него «не случайным» и означал, что Пушкин готов к диалогу, понимает их общее предназначение и отныне говорит на одном с ним языке. «Послание» начиналось стихами:

... Тебе звучат, наш камертон Поэт,
На лад твоих настроенные струны. <...>
 Из Рима мой к тебе несется стих,
 Весь трепетный, но полный чувством тайным,
Пророчеством, неясным для других,
Но для тебя не темным, не случайным <курсив мой. — Л. З.>.

17 июля «Послание к А. С. Пушкину» было закончено¹³. Отправляя его в Россию, Шевырев не без оснований рассчитывал на достойный ответ. «Послание» предполагало публичность, тон его был бескомпромиссен, содержание, как, видимо, полагал Шевырев, в высоком смысле провокационно: в нем сочетался пафос гражданского воззвания, литературного манифеста и критического разбора. Нового в «Послании», действительно, ничего не содержалось: размышления над судьбой русского языка, замученного «гальской диэтой», пропаганда высоких национальных идей в поэзии, обращенный к Пушкину призыв «стать колоколом во славу россиян», примкнув к задуманной Шевыревым реформе стиха, — все эти вопросы не раз обсуждались и до отъезда Шевырева в Рим, и будут продолжать обсуждаться по его возвращении в 1832 г.¹⁴ Однако главную ставку в своем «Послании» Шевырев, разумеется, делал не на декларативную часть — она выдвигалась в качестве надежного арьергарда. Речь же шла о том, что по-настоящему волновало обоих поэтов — о путях обновления поэтического языка. Борьба с «пушкинской» школой имела для Шевырева принципиальное значение: он и его единомышленники «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 самим»¹⁵. Между тем избранный Шевыревым жанр и стиль обращения не давали возможности обнажить болевые точки конфликта, подхлестнув, таким образом, давно назревшую полемику. Вероятно, это почувствовал и Шевырев. И тогда, почти сразу за «Посланием», появляется адресованная Пушкину эпиграмма «Вменяешь в грех ты мне мой темный стих...»¹⁶. Ее и следует считать «пуантом» предпринятой Шевыревым акции. Пересылая новое стихотворение Дельвигу для публикации в «Литературной газете», Шевырев вполне мог рассчитывать, что в такой, куда более жесткой, комбинации его «Послание» уж наверняка достигнет цели. Первоначальное название эпиграммы — «Пушкину» — Шевырев старательно вымарал и «предоставил окрестить» ее Дельвигу (при публикации в «Литературной газете» за 3 октября 1830 г. стихотворение будет названо «Сравнение»). По мнению М. И. Аронсона, сделал он это потому, что «считал неудобным помещать эпиграмму на Пушкина в период ожесточенных нападков на него со стороны Булгарина и Николая Полевого и, кроме того, поместить эту эпиграмму в органе самого Пушкина»¹⁷. Думается, ученый несколько преувеличивал альтруизм Шевырева. Последний, безусловно, понимал, что с любым вариантом заглавия он играет на руку и Булгарину, и Полевому, а «маскировка» адресата — чистая фикция, тем более, если в эпиграмме легко угадывался намек на разруганную в критике «Полтаву»¹⁸. Таким образом, стихотворение, в котором пушкинскому «жидкому» стиху Шевырев противопоставлял густоту и силу своего — «нечистого» и «темного», брало на себя основную ударную силу «Послания». Об этом косвенно свидетельствует и сам Шевырев: «Да все мое послание написано против гладких стихов!» — раздраженно отвечает он Погодину, рискнувшему высказаться в том смысле, что «гладкое» не мешает силе¹⁹.

Если же припомнить содержание журнальных статей, то окажется, что «Послание» в своей полемической части почти дословно дублирует их. Достаточно сравнить шевыревскую характеристику «гладкого слога»: «... И мысль на нем как груз какой лежит! / Лишь песенки ему да брани миль; / Лишь только б ум был тихо усыплен / Под рифменный, отборный пустозвон» — с нашумевшим «Анекдотом» из мартовского номера «Северной Пчелы» 1830 г.: «Француз, служащий усерднее Бахусу и Плутусу, нежели Музам, который в своих сочинениях не обнаружил ни одной высокой мысли, ни одного возвышенного чувства <...> у которого <...> голова, род побрякушки, набитой гремучими рифмами...» (в статье также содержались оскорбления личного характера и намеки на «Гавриладиу», только что побывавшую предметом политического процесса)²⁰. Подобные примеры с легкостью могут быть умножены — в антипушкинской критике 1830 г. они становятся общим местом. Погодин, по обыкновению подробно информировавший Шевырева обо всех новостях, писал ему в марте: «Пушкин здесь <...> его ругают наповал почти во всех журналах: в Северной Пчеле, Сыне Отечества, Телеграфе, Галатее, Вестнике Европы...» — и далее следует подробный пересказ булгаринского «Анекдота» из «Северной Пчелы». «Мне очень жаль, — заканчивает Погодин, — что эти площадные брани его слишком трогают,

как бывало тебя»²¹. Это письмо Шевырев получит в мае 1830 г. Судя по всему, в это же время (см. процитированное выше письмо Шевырева к Погодину от 20 июня) у него созревает идея полемического воззвания к Пушкину, возможно, не без честолюбивого замысла самому попытаться «укротить» строптивого гения²².

Таким образом, Шевырев уверенно перехватывал эстафету у Булгарина и Полевого. И «Послание», и эпиграмму Пушкин должен был бы увидеть осенью 1830 г. Этого, как известно, не случилось из-за задержки поэта в Болдино. Однако что могло помешать Пушкину ответить потом, по возвращении в столицу?

Ответ на этот вопрос, как представляется, кроется не столько в содержании «Послания», вокруг которого традиционно было сосредоточено основное внимание, сколько в том, в какой момент пушкинской биографии оно появляется.

Как ни далек был Шевырев от Москвы и Петербурга, но регулярная и обильная переписка позволяла ему держать руку на пульсе столичной литературной жизни. Его обращения к Пушкину, первое из которых дошло до публики лишь спустя полгода, пришлись на гребень развернувшейся в критике 1829—1830 гг. антипушкинской кампании и, при всем неподдельном пиетете к первому поэту, отражали суть накопившихся к нему литературных и общественных претензий. Но как раз в этот год у Пушкина не было ни времени, ни возможности сосредоточиться на полемике — он готовился к свадьбе, и если бы она состоялась в срок, то можно не сомневаться, что в течение нескольких месяцев ему было бы не до литературных баталий (как оно впоследствии и произошло в истории с Шевыревым. От «мышинной возни» с Булгариным под тем же предлогом он откестился еще в марте: «Булгарин изумил меня своей выходкою, сердиться нельзя, но побить его можно и, думаю, должно — но распутица, лень и Гончарова не выпускают меня из Москвы...»²³).

Однако свадьбу пришлось отложить — осенью более чем на три месяца Пушкин застрял в Болдино. Выезжая в конце августа из Москвы, он рассчитывал обернуться за пару недель, но и, разумеется, по возможности эффективно использовать их для себя — многие планы грозили остаться незавершенными. В сентябре он заканчивает работу над «Евгением Онегиным», повестью «Гробовщик», пишет «Станционного смотрителя», «Барышню-крестьянку», «Сказку о попе...», более десятка стихотворений. К концу месяца становится ясно, что из Болдино уже не выбраться, надо ждать снятия карантинных. А значит, и некуда торопиться.

Именно в эти дни (конец сентября — начало октября) Пушкин приступает к работе над циклом полемических заметок, объединенных названием «Опровержение на критику»: «... нынче, — пишет он 2 октября, — в несносные часы карантинного заключения, не имея с собой ни книг, ни товарища, придумал я для препровождения времени писать опровержение на все критики, которые мог только припомнить...»²⁴. То есть, не случись холеры, Пушкину, скорее всего, так и не удалось бы когда-нибудь еще выкроить на это время. Статья осталась недописанной и при жизни Пушкина опубликована

не была (за исключением небольшого отрывка о «Полтаве»). Судя по стилю и фрагментарности заметок, можно предположить, что тогда они выполняли скорее психотерапевтическую, нежели литературно-публицистическую задачу — выплескивалось накопившееся. Вместе с тем нетрудно заметить, что сознание Пушкина отфильтровывает не все, а некий «базовый» ряд претензий, наиболее для него значимых. Мы остановимся на тех позициях, которые, на наш взгляд, имеют непосредственное отношение к теме нашего разговора.

В первую очередь это критические статьи в «Вестнике Европы», «Северной Пчеле» и «Московском Телеграфе», т.е. Надеждин, Булгарин и Полевой, вызвавшие в 1830 г. «вотпять» Пушкина с Баратынским «в грязь»²⁵. Наряду с признанием «совершенного падения» Пушкина в седьмой главе «Онегина» и «Полтаве», с новой силой зазвучали обвинения „пушкинской“ школы в чрезмерном увлечении формой, пренебрежении содержанием и отсутствии мысли. В этом сходились и желтая пресса, и московские интеллектуалы, по мнению которых из Пушкина «век ничего не будет, кроме юмористического стихотворца»²⁶. Ср. с репликой Надеждина в «Вестнике Европы»: «Нет! воля ваша! А Пушкин — не мастер мыслить!»²⁷.

Именно с упоминания «разборов „Вестника Европы“ и приговоров „Северной пчелы“» начинается цикл статей «Опровержение на критики». В ряду фрагментов, в той или иной мере связанных с этим же кругом вопросов, выделяется статья о Баратынском. Безусловно, это реакция на недавно объявленную кампанию, однако фразеология статьи отсылает к конфликту с «Московским вестником» 1828 г., когда Шевырев в своем «Обзоре...» крайне неодобительно отозвался о нем как о «поэте выражения», но не поэте «мысли и чувства»²⁸. Защищая Баратынского, Пушкин, несомненно, отстаивал и собственные позиции²⁹: «Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов. Он у нас оригинален, ибо *мыслит* <...> мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как *чувствует* сильно и глубоко»³⁰ <курсив мой. — Л. З.>. Акцент Пушкина на характеристиках *мыслит* и *чувствует* не только коррелирует с критической оценкой Баратынского Шевыревым, но и переводит полемику в тот смысловой регистр, где такие понятия, как *форма*, *содержание*, *язык*, *мысль*, приобрели статус философско-эстетических категорий. Это сфера поэтического мировоззрения, экспансию которого с конца 20-х гг. ощущает на себе Пушкин и апологетом которого является в эти годы Шевырев. Весь текст статьи о Баратынском наводнен выпадами в адрес москвичей и Шевырева, практически по всей парадигме спорных приоритетов — от проблем поэтического языка до концепции Гения³¹. Последнее, как убедительно было продемонстрировано Н. Н. Мазур, нашло свое полемическое воплощение в трагедии «Моцарт и Сальери»: «духу системы», фанатичными адептами которой выступали в своих теоретических воззрениях «московские юноши», Пушкин противопоставляет свободного гения, «безумца» и «гуляку праздного» — «воплощенную антисистему»³². Вывод Н. Н. Мазур об «антимосковской» направленности трагедии подтверждает высказанное в свое время более общее

наблюдение Е. А. Маймина: «В историко-литературном плане маленькие трагедии Пушкина — это его ответ на требования „поэзии мысли“. Ответ чисто пушкинский, оригинальный, особенный»³³. Трагедия была закончена 26 октября и названа «Зависть».

В первую неделю октября одновременно с критическими заметками и началом работы над пьесой Пушкин пишет несколько стихотворений, одно из которых, по нашему убеждению, имеет прямое отношение к приведенному выше материалу. Именно рядом с ним впервые в болдинских набросках появляется пометка — «зависть»³⁴. Это «Стихи, сочиненные ночью, во время бессонницы», датированные 2 октября.

«Стихи, сочиненные ночью...» традиционно рассматривались в контексте болдинской лирики как одно из «ночных» стихотворений, стоящее в одном ряду с «Воспоминанием» (1828), «Бесами», «Заклинанием» (1830) и др., объединенными друг с другом «поисками смысла и цели в жизни, ощущением своей зависимости от рока и стремлением найти для себя опору в окружающем мире»³⁵. Указывалось также, что стихотворение о бессоннице «выдает присутствие стихийного порыва мысли»³⁶ и «вызвано локальным чувством страха, не имеющим, если судить по произведениям 1830 г., мировоззренческой основы»³⁷. Между тем весь ход работы Пушкина над текстом свидетельствует о его тесной внутренней соотнесенности с общим полемическим дискурсом этого периода.

Работа над стихотворением идет параллельно работе над статьей «Опровержение на критики» и, судя по черновику, в общем с ней проблемном ключе. Отвечая на критический разбор четвертой и пятой глав «Онегина» в «Атенее», Пушкин отдельно останавливается на «реабилитации» своего стиха *Людскую молвь и конский топ*, который «более всего раздражил» критика. «Над этим стихом, — пишет Пушкин, — жестоко потом посмеялись и в „Вестнике Европы“. *Молвь* (речь) слово коренное русское. *Топ* вместо *топот* столь же употребительно, как и *шип* вместо *шипение* <...> На ту беду и стих-то весь не мой, а взят целиком из русской сказки: „И вслед он за врата градские, и услышал конский топ и людскую молвь“. Бова Королевич»³⁸. Практически синхронно (а цикл этих фрагментов датируется промежутком между последними числами сентября и серединой октября) в черновой рукописи стихотворения отрабатывается вариант стиха *Топот бледного коня, Топ небесного коня*, давшего впоследствии повод для многочисленных интерпретаций в связи с генеалогией «Медного всадника». В данном случае не столь важно, какой из двух текстов — черновик стихотворения или критическая заметка — был первым, намного важнее, что один спровоцировал появление другого. Предположить, что они возникли независимо друг от друга, трудно, особенно если учесть чрезвычайную редкость употребления Пушкиным существительного *топ* (всего 4 случая).

По размышлениям Пушкина над лексическим составом и стилистикой стихотворения, отраженным в черновых вариантах, легко угадывается и традиция, на которую он ориентируется: это монументальная ночная ода XVI-II в., пропущенная сквозь призму поэзии «любомудров»³⁹. Первый слой

«архаики», впоследствии снятый (*топ небесного коня, вечности бессмертный трепет, парк ужасных, парк пророчиц*), свидетельствует о первоначальном намерении Пушкина смоделировать текст в соответствии с требованиями медитативного жанра, оснастив его соответствующей стилистической атрибутикой — архаизированной лексикой, элементами одической фразеологии, инверсированным синтаксисом и т.д. В дальнейшем каждый из этих образов пройдет «процедуру» стилистического понижения, остановясь на точно выверенной грани, еще сохраняющей «память» жанра, но уже свободной от его «шлака»⁴⁰. Так будет в окончательной редакции 1835 г. В болдинском варианте работа в этом направлении останется незаконченной, как и работа над циклом полемических статей, и беловой автограф будет выглядеть так:

(1830)

Мне не спится, нет огня;
 Всюду мрак и сон докучной.
 Ход часов лишь однозвучной
 Раздается близ меня.
 Парк ужасных будто лепет,
 Вечности бессмертный трепет,
 Жизни мышья беготня —
 Что тревожишь ты меня?
 Что ты знаешь, вечный шепот?
 Что, упрек иль тайный ропот
 Мною утраченного дня?
 От меня чего ты хочешь?
 Смысла я в тебе ищу.
 Ты зовешь или пророчишь?
 Я понять тебя хочу...

(1835)

<Парки бабье лепетанье >
 <Спящей ночи трепетанье>
 <Что ты значишь, скучной шопот>
 <Укоризна, или ропот>
 <Ты зовешь или пророчишь?>
 Я понять тебя хочу
 Смысла я в тебе ищу...>⁴¹

Колорит философского «ноктюрна» складывается за счет «рудиментов» архаической топики (ср., напр., «понижение» узнаваемого зачина: *Глагол времен! металла звон — Державин; Звучит на башне медь — час ночи — Бобров; Часов однообразный бой, Таинственная ночи повесть — Тютчев; Ход часов лишь однозвучный — Пушкин;*) и активного использования Пушкиным поэтического языка «любомудров»: *мрак, сон, трепет, лепет, шум, тайный, тревожный, пророческий* — все это ни что иное, как опорный словарь поэтов «немецкой» школы. К 1830 г. он уже в совершенстве освоен Тютчевым — от «Проблеска» до «Бессонницы», добросовестно отработан Веневитиновым, Хомяковым и Шевыревым. В стихотворениях последнего «Тайный трепет ожиданья / По полям и по волнам» (1825—1826), «Стансы», «Ночь» 1828 г. и «Ночь» 1829 г. встречаем тот же лексический арсенал: «*кипящий призраками мрак*», «*шумный язык*» природы, тайна, пророчество (*О скольких тайн твоих полна пророческая тишина, Не вдруг пророчь мне о несчастье*) вплоть до сакраментального «лепета» — *Там дремлют праздные умы, Лепечут ветреные люди*. Позже у Баратынского «лепетанье» станет синонимом эзотерического языка

природы, открывшегося Гете: *С природой одною он жизнью дышал / Ручья разумел лепетанье*. Однако, как известно, в немецкой предромантической и романтической поэзии комплекс близких этому слову значений (бормотанье, шорох, шелест, шум, гул) обслуживает одну из базовых натурфилософских идей о языке природы, невнятном, темном, являющем собою род тайнописи: *Когда безмолвствуешь, природа / И дремлет шумный твой язык* — так начинаются «Стансы» Шевырева, ср. у Тютчева: *Откуда он, сей гул непо-стижимый* («Как сладко дремлет сад темно-зеленый...», 1835). Многократно обсуждавшийся в литературе редакторский жест Жуковского, заменившего последний стих стихотворения на *Темный твой язык учу*, представляется в этой связи более чем оправданным: для Жуковского такая концовка намного органичнее вписывалась в очевидный для него «германский» колорит стихотворения, тогда как вариант *Смысла я в тебе ищу* его явно ослаблял⁴².

Возможно с освоением именно этой стилистики связан и выбранный Пушкиным для стихотворения Х4, который, по утверждению М. Л. Гаспарова, становится для поэта на рубеже 1820–1830-х гг. «носителем „чужого голоса“»⁴³: «Духовные оды и гимны XVIII в. прекращают в наш период свое существование, но традиции их сказываются в том, что наряду с песенной бодростью и легкостью, в Х4 сохраняется и серьезная тематика; ее поддерживает слабое, но постоянное влияние немецкой хореической лирики. Однако сентенциозная положительность и гимническая торжественность уступают место тревожной смутности ищущей мысли. Таковы пушкинские „Стихи, сочиненные ночью...“, „Дар напрасный...“, „Снова тучи надо мною...“ (1828–1830); то же настроение окрашивает и „Бесов“ (1830)...»⁴⁴.

В «Стихах...» Пушкин осуществляет своеобразный синтез тематически близкого и уже апробированного им поэтического материала. Неоднократные указания исследователей на внутреннюю связь «Стихов...» со стихотворениями «Воспоминание» и «Дар напрасный...», как ни удивительно, не шли дальше обычной констатации. Между тем, написанные друг за другом («Воспоминание» — 19 мая, «Дар напрасный...» — 26 мая 1828 г.), эти два текста складываются в тот идейно-художественный монолит, от которого Пушкин в октябре 1830 г. «отсечет все лишнее». Их поэтический синтез — ночная топика и высокая стилистика первого плюс интонационный ритм второго — претерпев определенную метаморфозу, даст на выходе болдинские «Стихи...». «Память» об этих текстах оседает в пушкинском стихотворении сколками перекликающихся цитат, ср.: «*И томит меня тоскою / Однозвучный жизни шум*» («Дар напрасный...») — «*Ход часов лишь однозвучный ... Жизни мышья беготня*» («Стихи...») — «*В то время для меня влatchается в тишине / Часы томительно-го бденья*» («Воспоминание») — «*Мне не спится, нет огня. / Всюду мрак и сон докучный*» («Стихи...»). При этом открывается и еще один, не менее значимый для пушкинского текста «адресат»: стих *Всюду мрак и сон докучный* узнаваемо перефразирует строки известного стихотворения Шевырева «Четыре новоселья», опубликованного в ч. 5 «Московского Вестника» за 1827 г.:

Когда из родины небесной
 В страну выходим бытия
 (О том как часто слышал я
 В часы бессонницы докучной
 Рассказы няни неотлучной)... <курсив мой. — Л. З.>

В этом контексте появляющийся у Пушкина в 1828 г. стих *Часы томительного бденья*, по смыслу более плотно прилегающий к шевыревскому *Часы бессонницы докучной*, вряд ли можно считать простой случайностью. Судя по всему, вариант именно этого, столь прочно засевавшего в сознании Пушкина стиха Шевырева, появляется в болдинской «бессоннице».

Более подходящего для него времени, места и повода найти трудно. Действительно, «бывают странные сближенья»: именно тогда, когда в Москву из Рима идет шевыревское «Послание», Пушкин обращается к решению как раз тех мировоззренческих и художественных задач, которые Шевырев и призывает его в это время взять на себя. Другой вопрос, как Пушкин это делает.

«Стихи, сочиненные ночью...» — одно из таких решений и один из пунктов его «Опровержений на критики», попытка ответа на упреки в отсутствии мысли и глубины, на требования оставить исчерпавшие себя формы, обратиться к содержанию и т.д. Подобная «смена личины» или, скорее, «проба пера» не ускользнула в свое время от пронизательного взгляда Б. С. Мейлаха, справедливо указывавшего, что «ни в одном стихотворении Пушкина нет таких „бесплотных“, субъективно-идеалистических метафор, как в „Стихах, сочиненных ночью, во время бессонницы“»⁴⁵. Без преувеличения можно сказать, что Б. С. Мейлах уловил идеологическую суть стихотворения. Весь ход пушкинской работы над ним — от топки, модуляций стиля до тончайших оттенков смысла, указывает на предпринятый опыт создания «философского ноктюрна» в духе поэзии Любомудров⁴⁶.

В болдинской редакции стихотворения Пушкиным был выработан алгоритм поэзии такого рода, который, несколько огрубляя, можно свести к следующему: гладким слогом о высоких предметах. Это — поиск стилистического компромисса между ясным языком и глубоким содержанием, вещи, идеологически невозможной для Шевырева. Достаточно вспомнить его бурную реакцию на слова Погодина: «За силой и мыслью ты не гоняйся: по моему жертв быть не должно. Что сильно, то может быть и гладко...»⁴⁷. Подобная позиция профанировала основную идею стилистической реформы Шевырева⁴⁸. И именно в этом направлении двигался Пушкин.

Суть его поэтического эксперимента состояла вовсе не в том, чтобы продемонстрировать свое умение писать, как призывает Шевырев, а в том, как, по мнению Пушкина, это следовало бы делать. Переходя на язык «мысли», но предлагая свой вариант, Пушкин фактически уже парировал так и не добравшееся до него в 1830 г. воззвание Шевырева, предвосхитив даже стилистику предполагаемого последним диалога «на равных»:

Из Рима мой к тебе несется стих,
 Весь трепетный, но полный чувством тайным,

*Пророчеством невнятным для других,
Но для тебя не темным, не случайным* <курсив мой. — Л. Э.>⁴⁹.

Весь этот набор лексики будет использован Пушкиным в работе над болдинским стихотворением.

Первая редакция стихотворения останется в бумагах Пушкина до 1835 г., когда он вновь вернется к нему, чтобы подготовить к публикации в составе поздней лирики.⁵⁰ Тогда будет внесена окончательная правка, снимающая последние следы «монументального» происхождения⁵¹. Именно в таком виде «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» вместе с другими стихотворениями 30-х гг., так и не дождавшимися прижизненной публикации, попадутся в 1840 г. на глаза Баратынскому и совершенно поразят его. Жене он напишет об этом: «<...> был вчера у Жуковского. Провел у него три часа, разбирая ненапечатанные стихи Пушкина. Есть красоты удивительной, вовсе новых и духом и формою. Все последние пьесы его отличаются, чем бы ты думала? Силою и глубиною!»⁵². Бумерангом к Пушкину вернулись слова, скаженные им в октябре 1830 г. о Баратынском: «чувствует сильно и глубоко».

Интуитивно Пушкин намечал путь, не до конца пройденный Тютчевым, — путь внутренней, глубинной перестройки жанра, ориентированный на его адаптацию к новым литературным нормам. Однако архаические элементы тютчевской лирики 20–30-х гг. все еще оставались слишком плотными и узнаваемыми, они «тянули» к оде. «Поэзия мысли, — писала Л. Я. Гинзбург, — должна была говорить новым языком о новых предметах»⁵³. «Стихи, сочиненные ночью...» — своего рода контрольный текст, опыт того, как «старым» (в данном случае, «гладким») языком можно говорить о «новых» предметах. Поэтому и берется ноктюрн — квинтэссенция философской поэзии. Выбирая для своего опыта эту форму, Пушкин стремился в первую очередь сохранить видовые черты жанра и перестроить его, используя его собственные ресурсы. Основным становился вопрос о природе метафоры: из плана выражения она должна была уйти в мысленную часть текста, переродившись в намек на себя, в едва уловимый контур⁵⁴.

Собственно, и само пушкинское стихотворение было лишь контуром того возможного пути развития русской поэзии, который мог бы стать естественной и органичной стихией для «уединенно идущих обходной тропинкой» Тютчева и Фета⁵⁵. Но, видимо, таков удел истинных классиков, каким он представлялся Л. В. Пумпянскому: «Они не изображают, а чертят географическую карту всех возможных будущих изображений... Они открывают дальним плаванием великий океан будущей поэзии, но не описывают ни островов, ни бурь, а говорят: здесь, под таким-то градусом есть остров, здесь же риф, бойтесь его и отплывите. История этих мест будет создана после, ей предшествует география. Торопливость рассказа у Пушкина связана с тем, что плавание предстоит дальше и останавливаться нельзя»⁵⁶. Время пушкинских стихов о бессоннице, как и время Тютчева («самой ночной души» русской поэзии, по выражению Блока), придет лишь спустя столетия. Их примет и растворит в себе, как «родную кровь», поэзия Серебряного века — та, для которой Пушкин, видимо, и оставлял «чертежи» своих открытий⁵⁷.

Нет сомнения, что вопросы, затронутые Шевыревым в его «Послании», как сами по себе, так и в журнальной огласовке 1830 г., волновали Пушкина не меньше, чем Шевырева. Оба размышляют над ними в одно и то же время и с полной творческой отдачей. Шевырев не дождался от Пушкина ответа по роковому стечению обстоятельств, среди которых свадьба была не на последнем месте. Но главной причиной оставалось то, что Пушкин уже успел ответить на эти вопросы себе, и успел это сделать раньше, чем услышал их от своего оппонента. Его «молчание» — это молчание высказавшегося. Поэты попросту разминулись друг с другом. Но кто мог ожидать, что их разведет Болдинская осень?

Примечания

- 1 Барсуков Н. П. Письма М. П. Погодина к С. П. Шевыреву // Русский архив. 1882. № 5. С. 180.
- 2 См.: Аронсон М. Поэзия С. П. Шевырева // С. П. Шевырев. Стихотворения. Л., 1939. С. XXIII—XXXII; Маймин Е. А. Державинские традиции и философская поэзия 20—30-х годов XIX столетия // Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Л., 1969. (XVIII век. Сб. 8). С. 131—140; Он же. Стихотворение С. П. Шевырева «Послание к А. С. Пушкину» // Проблемы пушкиноведения. Сб. науч. тр. Л., 1975. С. 160—168; Он же. Стихотворные опыты Шевырева // Е. А. Маймин. Русская философская поэзия. Поэты-любомудры, А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев. М., 1976. С. 78—106; Он же. А. С. Пушкин и С. П. Шевырев // Res philologica. Филологические исследования. М.; Л., 1990. С. 379—393.
- 3 Ср. процитированное выше письмо Погодина со свидетельством А. В. Веневитинова в его письме Шевыреву от 14 августа 1831 г.: «<Пушкин. — Л. Э.> тебе много кланяется и благодарит за твое мне неизвестное к нему послание, на которое он тебе непременно будет отвечать, как скоро протрезвится от своей свадьбы. Впрочем, глядя на его милую жену, он, мне кажется, еще долго будет пьян» (цит по: Аронсон М. Поэзия С. П. Шевырева... С. XXIX); ср. также письмо Шевырева Соболевскому от 30 сентября/12 октября 1831 г.: «Он обещал мне отвечать на Послание, но, видишь, пьян своею женою» (Лит. насл. М., 1934. Т. 16/18. С. 749).
- 4 Маймин Е. А. А. С. Пушкин и С. П. Шевырев... 1990. С. 389; см. также: Маймин Е. А. Русская философская поэзия... 1976. С. 98.
- 5 Аронсон М. Указ. соч. С. XXXI.
- 6 Зыкова Г. В. Пушкин и Шевырев: к проблеме «московской школы» // Пушкин. Сборник статей. М., 1999. С. 210.
- 7 Московский Вестник. М., 1828. № I. С. 59—84.
- 8 Об истории отношений Пушкина с московскими литераторами см.: Вацуро В. Э. Пушкин и общественно-литературное движение в период последекабрьской реакции: Ситуация 1825—1837 гг. // Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. С. 213—236; Решидова Н. Пушкин и эстетическая позиция журнала «Московский Вестник» // Вопросы романтизма. Калинин, 1974; Осоват А. Л. К литературным отношениям Пушкина и Шевырева // Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983. С. 57—65; Морозов В. Д. «Московский вестник» и его роль в развитии русской критики. Новосибирск, 1990. С. 18—38, 218—243; Потапова Г. Е. М. П. Погодин — критик Пушкина: К вопросу об атрибуции нескольких статей в журнале «Московский вестник» // Временник Пушкинской комиссии. СПб., 1996. Вып. 27. С. 197—205; Мазур Н. Н. Пушкин и «московские юноши»: вокруг проблемы гения // Пушкинская конференция в Стэнфорде. Мат. и иссл. М., 2001. С. 54—105.
- 9 См.: Мазур Н. Н. Указ. соч. С. 74 и далее.

- ¹⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1938. Т. VI. С. 215.
- ¹¹ Шевырев С. П. Дневник [Публ., подг. текста и коммент. М. И. Медового] // Ежеквартальник русской филологии и культуры. Russian studies. СПб., 2000. Т. III. С. 206.
- ¹² Цит. по: Маймин Е. А. Стихотворение С. П. Шевырева «Послание к Пушкину» // Проблемы пушкиноведения. Сб. науч. тр. Л., 1975. С. 159–160.
- ¹³ См.: Шевырев С. П. Дневник... Указ. соч. С. 191.
- ¹⁴ См.: Лит. насл. М., 1934. Т. 16–18. С. 750; Русский Архив. 1878. № 5. С. 48.
- ¹⁵ Топоров В. Н. Указ. соч. С. 226.
- ¹⁶ Стихотворение, судя по всему, написано в августе—начале сентября, т.к. впервые фигурирует в письме к Дельвигу от 14/2 сентября. См.: Шевырев С. П. Стихотворения / Вст. ст., ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 228. См. также специально посвященную этому стихотворению статью В. Н. Топорова «О стихотворении Шевырева „[Пушкину]“ и античной параллели к нему» (Лотмановский сборник. 2. М., 1997. С. 224–243).
- ¹⁷ Шевырев С. П. Указ. соч. С. 228.
- ¹⁸ Там же. При публикации в «Литературной Газете» Дельвиг указал автора эпиграммы. Но, видимо, и он ощутил некоторую двусмысленность этого выступления, поскольку сразу за эпиграммой поместил энергичный ответ Шевырева на очередные инсинуации Булгарина в «Северной пчеле» (Литературная Газета. СПб., 1830. Т. II. № 56. С. 161–163).
- ¹⁹ Ответное письмо Шевырева от 15 марта 1831 г. (цит. по: Аронсон М. Поэзия С. П. Шевырева... С. XXIV–XXV) на письмо Погодина от 25 января 1831 г.: «За силой и мыслью ты не гоняйся: по-моему жертв быть не должно. Что сильно, то может быть и гладко...» (Там же. С. XXV).
- ²⁰ Северная пчела. 1830. № 30. По поводу этой статьи Булгарина Вяземский писал в одном из писем к жене в марте 1830 г.: «У вас ли Пушкин? Что говорит он о глупой статье Булгарина на него, напечатанной в Пчеле? Здесь все читают ее с омерзением» (цит. по: Звенья: Сборники материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной мысли XIX–XX вв. М.; Л., 1932–1951. Т. VI. С. 216).
- ²¹ Цит. по: Барсуков Н. П. Письма М. П. Погодина к С. П. Шевыреву // Русский Архив. 1882. № 5. С. 161–162.
- ²² О существовавшей у Шевырева «значительной доли самоинения» на этот счет см.: Майков Л. Воспоминания Шевырева о Пушкине // Русское обозрение. М., 1893. Т. 21. С. 21.
- ²³ Пушкин А. С. Указ. соч. Т. X. С. 277–278.
- ²⁴ Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. М., 1999. Т. 3. С. 244–245.
- ²⁵ Барсуков Н. П. Указ. соч. С. 130 (письмо М. П. Погодина к С. П. Шевыреву от 27 января 1830 г.).
- ²⁶ Из письма Ю. И. Веневитинова Погодину февраля 1830 г. (цит. по: Лит. насл. М., 1934. Т. 16–18. С. 707).
- ²⁷ Вестник Европы. 1830. № 7. С. 209.
- ²⁸ Московский вестник. № 1. 1828. С. 71.
- ²⁹ См. об этом: Бонди С. М. Статьи Пушкина о Баратынском // С. М. Бонди. Новые страницы Пушкина. М., 1931. С. 115–129; Кулагин А. В. Пушкинский замысел статьи о Баратынском // ВГПК. Л., 1991. Вып. 24. С. 162–174.
- ³⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 7. С. 221.
- ³¹ Подробно об этом см.: Мазур Н. Н. Указ. соч. С. 74–80.
- ³² Мазур Н. Н. Указ. соч. С. 83–91. Любопытно, что в эти же дни, 19 октября, Шевырев делает в своем дневнике запись, где ставит Пушкину характерный диагноз — «гений с запоем» (Шевырев Н. С. Дневник. С. 208).
- ³³ Маймин Е. А. Философская поэзия Пушкина и любомудров (К различию художественных методов) // А. С. Пушкин. Исследования и материалы М.; Л., 1969. Вып. 6.

- С. 114. «Шевырев, — писал Е. А. Маймин, — <...> считал основными задачами поэзии задачи психологические: постижение „глубоких тайн“ и „пучин“ человеческой души. В середине 20-х годов, независимо от Любомудров и сугубо по-своему, те же задачи ставил перед собой и творчески решал Пушкин. Именно с этим прежде всего и связано обращение Пушкина к маленьким трагедиям» (Там же. С. 111).
- 34 Об этой пушкинской пометке на одном листе с текстом стихотворения (ПД. Ф. 244. Оп. 1. № 144) см.: **Сидяков Л. С.** Две редакции «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы» А. С. Пушкина // Пушкинский юбилейный. Иерусалим, 1999. С. 45.
- 35 **Белоусов А. Ф.** Стихотворение А. С. Пушкина «Зимний вечер» // Русская классическая литература. Анализ худ. текста: мат. для учителя. Таллин, 1988. С. 20. См. также: **Измайлов Н. В.** Очерки творчества Пушкина (Главные лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20—30-х годов). Л., 1975. С. 261—262; **Грехнев В. А.** Болдинская лирика А. С. Пушкина. 1930 год. Горький, 1977. С. 73—81; **Табориская Е. М.** Онтологическая лирика Пушкина 1826—1836 годов // А. С. Пушкин. Исследования и материалы. СПб., 1995. Вып. 15. С. 77, 79, 80—82, 84.
- 36 **Грехнев В. А.** Указ. соч. С. 78.
- 37 **Пеуранен Э.** Лирика А. С. Пушкина 1830-х годов. Поэтика: темы, мотивы и жанры поздней лирики. Ювяскюля, 1978. С. 210.
- 38 Пушкин А. С. Указ. соч. С. 171—172.
- 39 О литературном генезисе «Стихов, сочиненных ночью...» см.: **Зайонц Л. О.** Семен Бобров и пушкинские стихи о бессоннице // Антропология культуры. М., 2002. Вып. 1.
- 40 Там же.
- 41 Факт установления двух редакций стихотворения принадлежит Б. С. Мейлаху, см.: **Мейлах Б. С.** Пушкин и русский романтизм. М.; Л., 1937. С. 261—264. Существенные уточнения в предложенную Мейлахом реконструкцию были впоследствии внесены Л. С. Сидяковым, см.: **Сидяков Л. С.** Указ соч. С. 45—56. Редакция 1830 г. цитируется по этому изданию.
- 42 Тот же романтический колорит пушкинского стихотворения отмечает в своей статье Д. Л. Чавчанидзе, видя в нем отклик на «Гимны ночи» Новалиса и «Ночные бдения Бонавентуры», см.: **Чавчанидзе Д. Л.** Силуэт Германии на страницах Пушкина // Университетский пушкинский сборник. М., 1999. С. 431. Думается, однако, что это как раз те программные тексты немецкого романтизма, «магнитное поле» которых Пушкин, собственно, и старался нейтрализовать средствами поэтического языка.
- 43 **Гаспаров М. Л.** Семантический ореол пушкинского 4-стопного хоря // Пушкинские чтения в Тарту: Тез. докл. науч. конф. 13—14 ноября 1987. Таллин, 1987. С. 55.
- 44 **Гаспаров М. Л.** Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 115.
- 45 **Мейлах Б. С.** Пушкин и русский романтизм. М.; Л., 1937. С. 262.
- 46 В этом смысле «Стихи, сочиненные ночью...» сопоставимы со стихотворением Пушкина «Три ключа» (1827) — тонкой и точной поэтической стилизацией, в которой он как бы «отметился», по Веневитинову.
- 47 См. сноску 18.
- 48 По точному наблюдению В. Н. Топорова, Шевырев усложнял и утяжелял язык, не только ожидая реакции со стороны гармонии, но и испытывая «разрешающую» способность читателя. Поэзия выступала как «фильтр, отсеивающий „недостойного“ читателя» (**Топоров В. Н.** Указ. соч. С. 237).
- 49 В предложенной Шевыревым стилистике ему вместо Пушкина ответил Н. Полевой полемической пародией «Рим»: «Себе единому понятен / Для черни смысл он потерял. / И черни глас ему невнятен, / И ей не знать, что он писал» (Новый живописец. 1832. Ч. 6. С. 126—127).
- 50 Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 285.
- 51 См.: **Маймин Е. А.** Указ. соч. С. 110; **Сидяков Л. С.** Указ. соч. С. 51—52.

- ⁵² Баратынский Е. А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987. С. 270.
- ⁵³ Гинзбург Л. Я. О лирике. М., 1997. С. 54.
- ⁵⁴ См. об этом в нашей работе «Семен Бобров и пушкинские стихи о бессоннице».
- ⁵⁵ Эйхенбаум Б. М. Проблемы поэтики Пушкина // Сквозь литературу. Сб. ст. Л., 1924. С. 160.
- ⁵⁶ Пумпянский Л. В. Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина // А. С. Пушкин. Исследования и материалы. 1982. Вып. 10. С. 231. Об этом свойстве Пушкина как о досадном недостатке напишет в 1837 г. Шевырев: «Пушкин <...> почти всегда довольствовался одним эскизом в изобретении <...> Эскиз был стихиею неудержного Пушкина: строгость и полнота формы, доведенной им до высшей степени совершенства, которую он унес с собою, как свою тайну, и всегда неполнота и неоконченность идеи в целом — вот его существенные признаки» (Московский наблюдатель. 1837. Ч. 12. С. 316).
- ⁵⁷ См.: А. Блок «Я помню час глухой, бессонной ночи...» (1901), «Я вышел в ночь — узнать, понять...» (1902), И. Анненский «Парки — бабье лепетанье» (нач. 1900-х), В. Брюсов «Парки бабье лепетанье...» (1918), а также специально посвященное пушкинскому стихотворению эссе М. Волошина «Аполлон и мышь» (1910); см. также: Григорьева А. Д. «Мне не спится...» (К вопросу о поэтической традиции) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. М., 1974. Т. 33. № 3. С. 207–215; Тименчик Р. Д. Ахматова и Пушкин. Заметки к теме. III. «Невидимый звон копыт...» // Пушкин и русская литература: Сб. науч. тр. Латв. гос. ун-та. Рига, 1986. С. 119–135.

О чем не забыло Отечество?

Из комментария к одной пушкинской рецензии

Олег Лекманов (Москва)

И мальчики кровавые в глазах...

В первом номере «Литературной газеты» за 1830 год, в разделе «Смесь», Александр Сергеевич Пушкин без подписи опубликовал короткую рецензию на анонимную «Некрологию генерала от кавалерии Н. Н. Раевского», автором которой был зять героя, декабрист Михаил Федорович Орлов.

Напомним текст пушкинского отклика: «В конце истекшего года вышла в свет „Некрология генерала от кавалерии Н. Н. Раевского“, умершего 16 сентября 1829. Сие сжатое обозрение, писанное, как нам кажется, человеком, сведущим в военном деле, отличается благородною теплою слога и чувств. Желательно, чтобы то же перо описало пространнее подвиги и частную жизнь героя и добродетельного человека. С удивлением заметили мы непонятное упущение со стороны неизвестного некролога: он не упомянул о двух отроках, приведенных отцом на поля сражений в кровавом 1812-м году!.. Отечество того не забыло» (Пушкин 1949: 84).

Почему М. Ф. Орлов в своем апологетическом очерке о Н. Н. Раевском ни словом не обмолвился о легендарном подвиге генерала и его сыновей? Почему Пушкин счел необходимым строго попенять Орлову за такое упущение? Цель нижеследующей работы — попытаться ответить на оба эти вопроса.

Начнем с того, что интересующая нас лакуна в орловской биографии героя войны 1812 года была настолько разительной, что ее заметил и второй рецензент «Некрологии» Раевского, подписавшийся «П. Св.», то есть — Павел Свинын. В отличие от Пушкина, Свинын не стал упрекать Орлова за пренебрежение к славному подвигу, а восстановил справедливость между делом, — напомнив в рецензии о том, как отважный генерал «бросался на батареи Наполеона с детьми своими» (Свинын 1829: 460).

М. Ф. Орлов в своем очерке дипломатично умолчал о деянии Раевского и его сыновей. Другой участник войны 1812 года, близкий в свое время к Раевскому, и вовсе опроверг легендарный подвиг генерала. Этот другой был поэт Константин Николаевич Батюшков, который в 1813–14 гг. служил у Раевского адъютантом, о чем вспоминал в своих записных книжках 1817 года, при жизни поэта не опубликованных и Орлову, вероятно, неизвестных.

Приведем теперь обширный фрагмент из этих записок: «Раевский командовал тогда гренадерами. Призывает меня вечером кой о чем поболтать у камина <...> „Из меня сделали римлянина, милый Батюшков, сказал он мне — Из Милорадовича — великого человека, из Витгенштейна — спасителя отечества, из Кутузова — Фабия. Я не римлянин, но зато и эти господа — не великие птицы <...> Про меня сказали, что я под Дашковкой принес на жертву детей моих“. „Помню, — отвечал я, — в Петербурге Вас до небес

превозносили“. — „За то, чего я не сделал, а за истинные мои заслуги хвалили Милорадовича и Остермана. Вот слава, вот плоды трудов!“ — „Но помилуйте, ваше высокопревосходительство, не вы ли, взяв за руку детей ваших и знамя, пошли на мост, повторяя: вперед, ребята; я и дети мои откроем вам путь к славе, или что-то тому подобное“. Раевский засмеялся. „Никогда так не говорю витиевато, ты сам знаешь. Правда, я был впереди. Солдаты пятились, я ободрял их. Со мною были адъютанты, ординарцы. По левую сторону всех перебило и переранило, на мне остановилась картечь. Но детей моих не было в эту минуту. Младший сын собирал в лесу ягоды (он был тогда суший ребенок, и пуля ему прострелила панталоны); вот и всё тут, весь анекдот сочинен в Петербурге. Твой приятель (Жуковский) воспел в стихах. Граверы, журналисты, нувелисты воспользовались удобным случаем, и я пожалован римлянином. Et voila comme on ecrit l'histoire“»*.

Вот что мне говорил Раевский» (*Батюшков 1978: 412, 413—414*).

Как известно, Батюшков в течение короткого времени был сотоварищем Орлова по «Арзамасу». Автор некрологии ссылается на один из устных военных рассказов поэта о Раевском (см.: *Орлов 1832: 11—12*). Резонно предположить, что и устная вариация только что приведенного эпизода была Орлову известна. Куда вероятнее, впрочем, что он и сам слышал нечто подобное от своего тестя.

Интересно, что хорошо осведомленный Денис Давыдов, детально разобравший упущения и ошибки очерка Орлова в специальной статье, о подвиге генерала Раевского и его сыновей упомянул по случайному поводу, да еще так нечетливо и бегло, что даже въедливый батюшковед В. А. Кошелев этого не заметил. Давыдов «подробно описал бой под Дашковкой, но ни словом не упомянул о сыновьях Раевского», — указывает исследователь (*Кошелев 1987: 147*). Ср. в «Замечаниях на некрологию Раевского» (1832) Дениса Давыдова: «...как будто не он, а другой, следуемый двумя отроками-сынами, впереди колонн своих ударил в штыки по Салтановской плотине»** (*Давыдов 1832: 23*).

Как показания Батюшкова (= умолчание Орлова) соотносятся с финалом пушкинской рецензии? Возможны, по крайней мере, четыре варианта ответа на этот вопрос.

Первый вариант: Весь рассказ Раевского измышлен Батюшковым. Генерал никогда ничего подобного своему адъютанту не говорил.

При желании легко подобрать и гипотетическую причину, которая могла спровоцировать Батюшкова мистифицировать предполагаемого читателя: комментаторы избранных батюшковских сочинений, не затрагивая проблемы правдостоинства свидетельства поэта, совершенно справедливо отмечают, что «рассказ о Раевском направлен против облачения Отчественной войны в одежды римской героики, всячески культивировавшегося русской журналистикой» (*Зорин, Проскурин 1986: 484*; изящную культурологическую интерпретацию этого эпизода см. также: *Сергеева-Клятис 2001: 22—24*).

* И вот как пишут историю! (франц.).

** Дело сие называется делом под Дашковкой, но истинная свалка была на Салтановской плотине (прим. Д. Давыдова).

Все же первый вариант представляется нам наиболее уязвимым и наименее вероятным. Хотя бы потому, что Батюшков имел твердое намерение, соответствующим образом обработав свои записи, предать их печати, а Раевский в это время был еще жив и полон сил. Хорошо можно представить себе реакцию желчного генерала, посмей Батюшков опубликовать о нем заведомую ложь, да еще и оформленную как монолог самого героя.

Второй вариант: Батюшкова мистифицировал Раевский.

Такой возможности, судя по всему, не отвергал Ю. М. Лотман, назвавший, впрочем, подвиг под Дашковкой «легендой» (*Лотман 1998: 645*; ср.: *Лотман 1973: 89*). В одной из своих работ исследователь писал: «...вполне можно допустить, что, беседуя с Батюшковым, Раевский перекодировал свое реальное поведение в <...> систему — «генерал-солдат», простодушный герой и рубака <...> ...в примере с генералом Раевским важно, что он мог вести себя в сфере реального поведения и как герой трагедии, «римлянин», и как «генерал-солдат». Когда Раевский осуществлял второе поведение, а современники осознавали его в системе первого, — создавалась легенда, как это было с эпизодом на мосту в Дашковке. Однако оба кода принадлежали к входившим в круг реально возможных» (*Лотман 1998: 644–645*).

Гораздо более энергично эту версию в свое время защищал видный историк А. Т. Борисевич, особенно упиравший на удивительную личную скромность героя: «...после славного боя 11-го июля 1812 г. под Салтановкой Н. Н. Раевский уверяет, что участие в бою его сыновей — „небылица“, а между тем непреложность этого факта подтверждается не только показаниями близких людей, но и беспристрастными архивными документами» (*Борисевич 1912: IX*; ср.: *Борисевич 1912а*).

«Показания близких людей» и «беспристрастные архивные документы» нам еще предстоит цитировать и анализировать далее, а пока представляется своевременным привести фрагмент письма самого Раевского, отправленного Е. А. Константиновой 22 июля 1812 г., т.е. — по свежим следам сражения под Дашковкой (оригинал по-французски): «Сын мой, Александр, выказал себя молодцом, а Николай даже во время самого сильного огня, беспрестанно шутил; этому пуля прорвала брюки; оба сына повышены чином» (*Русская старина 1874: 767*).

Следует обратить внимание на одно соответствие и одно несоответствие данного описания с тем рассказом, который передан в записках Батюшкова. Соответствие: и в беседе с адъютантом, и в письме к Константиновой Раевский украсил свое повествование броской, запоминающейся деталью (простреленные панталоны младшего сына). Несоответствие: Батюшкову Раевский рассказывал, что обоих детей не было с ним «в эту минуту». Из письма к Константиновой становится очевидным, что старший сын точно принимал участие в боевых действиях. Что же касается младшего сына, то о его присутствии на поле боя генерал напрямую ничего не сообщает (хотя, конечно, трудно себе представить, что он «беспрестанно шутил во время самого сильного огня», собирая при этом ягоды). Но ведь даже Б. Л. Модзалевский, в чью задачу входило доказать подлинность подвига Раевского и его сыновей (он издавал архив генерала под семейным патронажем

П. М. Раевского), изучив формулярные списки детей героя, несколько обескуражено отмечал: «В формулярном списке Александра Николаевича Раевского значится, что в 1812 г. он участвовал в сражении 2-го июля при селении Романовке и 11-го июля при селении Салтановке <...> Что касается Николая Николаевича Раевского <младшего. — О. Л.>, то <...> о Салтановке не упоминается» (*Модзалевский 1908: 163, 164*).

Третий вариант: А. С. Пушкин, в отличие от Батюшкова и Орлова, не был посвящен генералом и/или его семьей в подробности дела под Дашковкой.

В пользу данной гипотезы говорит то обстоятельство, что многочисленные представители дружественного Пушкину клана Раевских публично никогда не опровергали легенды о подвиге генерала и его сыновей, а, напротив, — всячески эту легенду поддерживали. Так, любимая дочь героя, Мария Раевская, в своих известных мемуарах, писавшихся в конце 1850-х годов, выразительно изобразила реакцию своего отца на ее решение последовать за мужем, декабристом Сергеем Волконским, в Сибирь: «Мой отец, этот герой 1812 года, с твердым и возвышенным характером, — этот патриот, который при Дашковке, видя, что войска его поколебались, схватил двух своих сыновей, еще отроков, и бросился с ними в огонь неприятеля, — нежно любил свою семью; он не мог вынести мысли о моем изгнании, мой отъезд представлялся ему чем-то ужасным» (*Волконская 1991: 25*).

Еще более красочно поведал о подвиге Раевского и его сыновей внук генерала, Н. М. Орлов: «В деле под Дашковкой они <сыновья. — О. Л.> были при отце. В момент решительной атаки на французские батареи, Раевский взял их с собою во главе колонны Смоленского полка, причем младшего, Николая, он вел за руку, а Александр, схватив знамя, лежащее подле убитого в одной из предыдущих атак подпрапорщика, понес его перед войсками. Геройский пример командира и его детей до исступления одушевил войска: замывшиеся было под картечью неприятеля, — они рванулись вперед и всё опрокинули перед собою» (*Русская старина 1874: 765—766*).

Несколько даже комически отстаивал семейные интересы Раевских Иван Петрович Липранди в своем нелюбезном разборе истории Отечественной войны 1812 года, написанной М. И. Богдановичем. Богданович попытался рассказать о подвиге под Дашковкой предельно осторожно и корректно: «Вместе с Васильчиковым и всеми офицерами своего штаба, в числе которых были сыновья самого Раевского, он сошел с коня и стал впереди Смоленского полка, назначенного идти в голове колонны» (*Богданович 1859: 215—216*). Такая осторожность спровоцировала гневную инвективу Липранди: «Как же было умолчать в Отечественной войне о подвиге, объясняющем величие свойства русского! Вельможа-отец, сопровождаемый двумя единственными, несовершеннолетними еще сыновьями своими, под градом ядер, гранат, картечи и пуль, — и, в эту минуту, сын его требует нести знамя! <...> Между тем, как ничтожные эпизоды, не имеющие никакого общего интереса в Отечественной войне, нашли в ней <в «Истории» Богдановича. — О. Л.> место. Несомненно, что для находящихся еще в живых сына и двух дочерей Н. Н. Раевского было бы несомненно приятнее найти в исто-

рии Отечественной войны подвиг отца своего, равняющийся со всем тем, что история повествует нам о великом характере некоторых из древних римлян, чем <...> ни на чем не основанную и ничего не значащую полемичку» (цит. по: *Модзалевский 1908: 161–162*).

Не следует, однако, упускать из вида тот факт, что эти описания легендарного деяния генерала и его сыновей были опубликованы спустя много лет после смерти героя и, самое главное, — после 14 декабря 1825 года. Итоги этого дня для Раевских, напомним, оказались следующими: единоутробный брат генерала, В. Л. Давыдов, был осужден по I разряду, так же, как зять Раевского — С. М. Волконский. М. Ф. Орлов, благодаря заступничеству своего брата, отделался ссылкой в наследное село Милятино. Что же касается до двух сыновей Раевского — тех самых, которых прославила на всю Россию легенда о подвиге под Дашковкой, — то они были арестованы по подозрению в участии в заговоре, но вскоре освобождены с оправдательными аттестатами. Недобрая молва в лице, например, Ф. Ф. Вигеля (ненавидевшего старшего из братьев — Александра), была склонна усматривать причину столь благополучного для сыновей Раевских исхода дела в заступничестве престарелого генерала перед молодым царем: «Александр и Николай, друзья Пушкина, прикосновенны были к заговору декабристов, но отделались легко благодаря заслугам отца» (*Вигель 2000: 456*).

Кажется весьма вероятным, что в подобной ситуации, хотя бы и смягченной прошедшими годами, «забывчивость» М. Ф. Орлова вызвала нешуточное раздражение у семьи и ближайшего круга друзей Раевских. Это раздражение явственно сквозит в датированном 12 июня 1830 г. письме Марии Волконской к Вере Вяземской, содержащем благодарность за присылку «Литературной газеты» с анонимной пушкинской рецензией на «Некрологию» Раевского (оригинал по-французски): «Поблагодарите тех, кто сумел принести дань уважения моему отцу, его памяти. Я разделяю их справедливое недовольство его биографом: он многое упустил или забыл» (*Друзья Пушкина 1986: 129*). Отметим все же, что в этом письме Волконская еще избегала прямого упоминания о подвиге под Дашковкой, хотя явно имела в виду именно его).

Четвертый вариант: осведомленный о подлинном положении дел, А. С. Пушкин сознательно совершил в финале своей рецензии сильный ход и упрекнул М. Ф. Орлова в пренебрежении к воинской доблести генерала и его детей.

Прежде, чем приводить аргументы в защиту этой, самой убедительной, на наш взгляд, версии, попробуем задаться трудным и, может быть, — почти неразрешимым вопросом о подлинном положении дел в сражении под Дашковкой или (что несколько проще) о том, какие безусловно истинные факты легли в основу героического предания. Для этого попытаемся пунктирно проследить за тем, как рождалась и обростала все новыми подробностями легенда о Раевском и его сыновьях.

Мы уже цитировали выше письмо героя Отечественной войны к Е. А. Константиновой, из которого ясно вычитывается только то, что сын Александр принимал участие в битве, а сын Николай как минимум находился где-то неподалеку.

Но уже подробная программа, 7 июля 1813 г. назначенная Советом Академии Художеств живописцу Антонио Каппони для картины на звание академика, содержит почти весь набор атрибутов легенды, варьировавшихся в течение последующих полутора столетий: «Представить героический подвиг Российского генерала Раевского, когда он, взяв двух малолетних своих сыновей и дав одному из них нести знамя, идет с ними вперед пред войсками и сам своим примером возбуждает в сердцах воинов то мужество, с которым они отразили гораздо превосходнейшие силы французов под Смоленском» (цит. по: *Модзалевский 1908: 165*).

Сходное описание сражения под Дашковкой находим в «Полном собрании анекдотов о достопамятнейшей войне россиян с французами» (1815), с тою лишь разницей, что анонимные авторы этого «Полного собрания...» для вящего эффекта завершили свой анекдот... изображением гибели сына Александра (*Анекдоты 1815: 4–6*). Так что возмущенному А. А. Писареву пришлось напоминать: в сражении у генерала убит был «адъютант его, ротмистр Маслов, а не сын его» (*Писарев 1817: 180*).

С составителями этого «Полного собрания анекдотов» может поспорить разве что современный владивостокский журналист Валерий Бельцов, который написал в одной из своих газетных заметок, что подвиг генерала и его сыновей состоялся «в битве на Бородинском поле» (*Бельцов 1998*).

С сожалением прибавим, что из всех участников легендарного сражения, кроме самого генерала, только А. П. Бутенев кратко упомянул о сыновьях героя (в позднейших мемуарах): «Раевский с двумя сыновьями своими (одному из них было 14 лет) дрался, как лев» (*Русский архив 1881: 69*). Увы, и на это свидетельство невозможно положиться, хотя бы потому что по крайней мере одна неточность Бутенева бросается в глаза: Александру Раевскому в описываемый период было 17 лет; Николаю — 11.

Новые обертоны в изложении легенды о подвиге Раевского и его сыновей под Дашковкой зазвучали в новую идеологическую эпоху.

Так, советский популяризатор Константин Ковалев счел возможным слегка подкорректировать тот монолог, с которым, согласно «каноническому» тексту легенды, генерал обратился к своим солдатам. В «каноническом» варианте Раевский восклицал: «Вперед, ребята, за Веру и за Отечество! Я и дети мои, коих приношу в жертву, откроем вам путь». Ковалев «Веру», по понятным причинам, элиминировал, компенсировав эту купюру народолюбивыми пассажами генерала (в частности, «ребята» у него стали «братцами»): «— Слушайте, братцы! Я здесь с Вами. И дети мои со мной. Мы все идем в этот смертный бой. Жертвую всем ради вас и ради Отечества. Поднимем французам на штыки! Вперед! За мной!» (*Ковалев 1987: 156*).

Советский журналист Александр Кривицкий украсил описание сражения высокохудожественными подробностями и злободневными аналогиями: «Солнце кровавым глазом косит на черноволосого генерала. Нежно и твердо обнял он сыновей — один из них повыше ростом, другой еще совсем ребенок. Над их почти скульптурной группой реет знамя Смоленского полка с позолоченным навершьем древка <...> Как боялся я за этих ребят в дни своего отрочества — старший был моим сверстником — и как я им завидовал!

В то время мы уже хорошо знали слово „фашист“, ходили в тир, целились в его карикатурное изображение, и меткого стрелка вознаграждало всеобщее признание ребят» (*Кривицкий 1982: 18*).

А советский историк, генерал П. А. Жилин, в данном случае не утрудивший себя ссылками на какие бы то ни было источники своих сведений, уверенно писал, что в битве под Дашковкой вместе с Раевским «шли его сыновья. Старший сын нес знамя Смоленского полка, младший шел с отцом» (*Жилин 1974: 113*).

Возвращаясь к истокам легенды о подвиге генерала Раевского и его сыновей, отметим, что особую роль в повсеместном ее распространении сыграла отечественная поэзия, в первую очередь, — „Певец во стане русских воинов“ (сентябрь—октябрь 1812) Василия Жуковского, по не вполне счастливому и справедливому выражению современного исследователя, — «разрекламировавшего» «анекдот, сочиненный в 1812 году» (*Епанчин 1996: 3*):

Раевский, слава наших дней,
Хвала! перед рядами
Он первый грудь против мечей
С отважными сынами.

Ключевую роль стихотворению Жуковского в беседе с Батюшковым отдал сам Раевский («Твой приятель (Жуковский) воспел в стихах»). Об этой роли вспоминал и А. И. Михайловский-Данилевский: «Бессмертный подвиг сей был бы, вероятно, как и многие другие, забыт, если бы Жуковский не упомянул о нем в «Певце во стане русских воинов». Прекрасное назначение стихотворчества, когда оно заменяет историю!» (*Русская старина 1897: 465*).

Также подвиг генерала и его сыновей под Дашковкой воспели в своих стихах Сергей Глинка:

Себя и юных двух сынов,
Приносишь всё Царю и Богу...

(«Генералу Раевскому»)

и Николай Иванчин-Писарев:

О тень Пожарского! тень Минина святая!
Возрадуйтесь! се ваш потомок, наш Герой!
Детей не заложил, Отечество спасая,
Нет - - он на верну смерть повел их за собой.

(«Надпись к портрету генерала Раевского»)

Те три пушкинских текста, в которых возникают интересующие нас мотивы, образуют на этом фоне особую группу. Помимо рецензии на орловскую «Некрологию» сюда входят также юмористически-ситуативное стихотворение «Раевский, молодец прежний...» (1819) и финальные строки «Посвящения» южной поэмы «Кавказский пленник» Николаю Раевскому-младшему.

В стихотворении «Раевский, *молодец* прежний...» обыгрываются образы «Певца во стане русских воинов», в ранней редакции которого строка «С отважными сынами» звучала «С младенцами-сынами». Посетив Жуковского вместе с Николаем Раевским-младшим и не застав его дома, Пушкин оставил автору «Певца» такую шутивную записку:

Раевский, *молодец* прежний,
 А там уже *отважный* сын,
 И Пушкин, школьник неприлежный
 Парнасских девственниц-богинь,
 К тебе, Жуковский, заезжали,
 Но к неописанной печали
 Поэта дома не нашли —
 И, увенчавшись кипарисом,
 С французской повестью «*Борисом*»
 Домой уныло побрели.
 Какой святой, какая сводня
 Сведет Жуковского со мной?
 Скажи — не будешь ли сегодня
 С Карамзиным, с Карамзиной? —
 На всякий случай — ожидаю,
 Тронися просьбою моей,
 Тебя зовет на чашку чаю
 Раевский — *слава наших дней*.

В заключительных строках «Посвящения» к «Кавказскому пленнику» вновь находим реминисценцию из Жуковского («*Младенец избранный*»), однако теперь Пушкин и младший Раевский противопоставляются друг другу вполне всерьез как участники романтической антитезы (счастливый и несчастливый представители «нашего поколения»):

Мы в жизни розно шли: в объятиях покоя
 Едва, едва расцвел и вслед отца-героя
 В поля кровавые, под тучи вражьих стрел,
 Младенец избранный, ты гордо полетел.
 Отечество тебя ласкало с умилением,
 Как жертву милую, как верный свет надежд.
 Я рано скорбь узнал, постигнут был гоненьем;
 Я жертва клеветы и мстительных невежд;
 Но сердце укрепив свободой и терпением
 Я ждал беспечно лучших дней;
 И счастье моих друзей
 Мне было сладким утешением.

Еще десять лет спустя автореминисценция из этого текста переключалась в рецензию Пушкина на «Некрологию» Орлова (ср.: «В поля кровавые, под тучи вражьих стрел...» и: «...приведенных отцом на поля сражений в кровопом 1812-м году...»).

Как известно, сходное «отношение к настоящему и будущему России — одна из сильнейших точек сближения Пушкина и Жуковского в 1830-е годы» (Киселева 2001: 183; ср.: Проскурин 1999). Неудивительно поэтому, что финал пушкинского отклика на очерк Орлова прозвучал в унисон «Певцу во стане русских воинов». Тем не менее именно сопоставление с «Певцом» (как, впрочем, и с поэтическими произведениями С. Глинки и Н. Иванчина-Писарева), на наш взгляд, позволяет в полной мере оценить своеобразие пушкинской концепции подвига Раевского и его сыновей. В отличие от своих предшественников, Пушкин предпочел опереться на единственный безусловно подлинный факт, лежавший в основе героической легенды: юные сыновья Раевского были при нем в действующей армии «в кровавом 1812-м году». Пушкин, как кажется, совершенно сознательно избегал уснащения своих текстов мотивами, метафорами и ассоциациями, которые привязывали бы подвиг Раевских к конкретному сражению под Дашковкой. Напротив, и в «Посвящении» к «Кавказскому пленнику» и в рецензии на «Некрологию» Орлова у него неслучайно употреблено множественное число. Согласно языковым нормам пушкинской эпохи, сказать «в поля кровавые» допустимо было и об одном сражении, как это сделал, например, все тот же Батюшков в стихотворении «Мщение. Из Парни»: «...с полей кровавой битвы». А вот формула, употребленная в рецензии Пушкина на орловскую «Некрологию» («...приведенных отцом на поля сражений»), уже вполне недвусмысленно переключает внимание читателя с одного лишь легендарного подвига под Дашковкой на множество сражений, где оба сына были в непосредственной близости от отца-героя.

Таким образом, Пушкин-историк избежал описания сомнительных — с точки зрения достоверности и хорошего вкуса — подробностей сражения под Дашковкой (выспренный монолог отца, знамя полка, подхваченное сыном и проч.). Пушкин — друг своих друзей поддержал младшее поколение семьи Раевских. Пушкин — идеолог получил возможность не отказываться от дорогой его сердцу государственной (а отчасти — и религиозной) метафоры, как бы предлагая «упреждающий» ответ на саркастический вопрос Льва Николаевича Толстого, прозвучавший в третьем томе «Войны и мира»: «...зачем же было приносить такую жертву? И потом, зачем тут, на войне, мешать своих детей?» (Толстой 1932: 56).

Литература

- Анекдоты 1815* — Полное собрание анекдотов о достопамятнейшей войне россиян с французами. СПб., 1815. Ч. 1.
- Батюшков 1978* — Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1978 (серия «Литературные памятники»).
- Бельцов 1998* — Бельцов В. Недаром помнит вся Россия // Владивосток. 1998. 23 февр.
- Богданович 1859* — История Отечественной войны 1812 года, по достоверным источникам. Составлена по Высочайшему повелению. Сочинение генерала-майора М. Богдановича. СПб., 1859. Т. 1.
- Борисевич 1912* — Борисевич А. Т. Генерал от кавалерии Николай Николаевич Раевский (историко-биографический очерк). СПб., 1912. Ч. 1.

- Борисевич 1912a* — **Борисевич А. Т.** К столетию боя под Салтановкой 11 июля 1812 года // Русский инвалид. 1912. № 154.
- Вигель 2000* — **Вигель Ф. Ф.** Записки. М., 2000.
- Волконская 1991* — Записки княгини М. Н. Волконской. Чита, 1991.
- Давыдов 1832* — Замечания на некрологию Н. Н. Раевского, изданную при Инвалиде 1829 года, с прибавлением его собственных записок на некоторые события войны 1812 года, в коих он участвовал. Сочинение Д. Давыдова. М., 1832.
- Друзья Пушкина 1986* — Друзья Пушкина: В 2 т. М., 1986. Т. 2.
- Епанчин 1996* — **Епанчин Ю. Л.** Николай Николаевич Раевский (1771—1829): Жизнь. Деятельность. Личность: Дисс... канд. истор. наук. Саратов, 1996.
- Жилин 1974* — **Жилин П. А.** Гибель Наполеоновской армии в России. М., 1974.
- Зорин, Проскурин 1986* — **Батюшков К. Н.** Избранные сочинения / Коммент. А. Л. Зорина и О. А. Проскурина. М., 1986.
- Киселева 2001* — **Киселева Л. Н.** Пушкин и Жуковский в 1830-е годы (точки идеологического сопряжения) // Пушкинская конференция в Стэнфорде. Материалы и исследования. М., 2001.
- Ковалев 1987* — Герои 1812 года: Сборник. М., 1987 (серия «Жизнь замечательных людей»).
- Кошелев 1987* — **Кошелев В. А.** Константин Батюшков. Странствия и страсти. М., 1987.
- Кривицкий 1982* — **Кривицкий А.** Отблески Бородина // Смена. 1982. № 17.
- Лотман 1973* — **Лотман Ю. М.** Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия // Ю. М. Лотман. Статьи по типологии культуры.
- Лотман 1998* — **Лотман Ю. М.** Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия // Ю. М. Лотман. Об искусстве. М., 1998.
- Модзалевский 1908* — Архив Раевских / Ред. и прим. Б. Л. Модзалевского. СПб., 1908. Т. 1.
- Орлов 1832* — **Орлов М. Ф.** Некрология генерала от кавалерии Н. Н. Раевского // Замечания на некрологию Н. Н. Раевского, изданную при Инвалиде 1829 года, с прибавлением его собственных записок на некоторые события войны 1812 года, в коих он участвовал. Сочинение Д. Давыдова. М., 1832.
- Писарев 1817* — **Писарев А. В.** Военные письма и замечания, наиболее относящиеся к незабвенному 1812 году и последующим. М., 1817. Ч. 2.
- Проскурин 1999* — **Проскурин О. А.** Поэзия Пушкина, или подвижный палимпсест. М., 1999.
- Пушкин 1949* — **Пушкин А. С.** Полн. собр. соч. Л., 1949. Т. 11.
- Русская старина 1874* — Русская старина. 1874. Т. 9, № 3.
- Русская старина 1897* — Русская старина. 1897. № 6.
- Русский архив 1881* — Русский архив. 1881. Кн. 3.
- Спиньин 1829* — **П.[авел] Св.[иньин]**. Некрология генерала ... Раевского. [Рец.] // Московский телеграф. 1829. № 24.
- Сергеева-Клятиц 2001* — **Сергеева-Клятиц А. Ю.** Русский ампиризм и поэзия Константина Батюшкова. М., 2001. Ч. 2.
- Гилстой 1932* — **Толстой Л. Н.** Полн. собр. соч. М.; Л., 1932. Т. 11.

Опыт байронической поэмы в пушкинской переработке «Меры за меру»

Ирена Ронен (Анн Арбор)

Защищая «Полтаву» от обвинений в подражательности, Пушкин писал о «Мазепе» Байрона: «Не ищите тут ни Мазепы, ни Карла, ни сего мрачного, ненавистного, мучительного характера, который проявляется во всех почти произведениях Байрона, но которого на беду моих критиков в «Мазепе» именно и нет» (*Пушкин 11: 159–160*). Пушкин осторожно упрекает английского поэта, что тот не использовал в «Мазепе» всех возможностей байронической поэмы.

Пушкинский принцип использования чужой темы, сюжета, повествовательной манеры не означал простой подражательности или пародирования. Это была скорее антипародия, в том смысле, что ее целью была выработка собственной поэтической системы и усовершенствование методов предшественника.

В основополагающей работе о Байроне и Пушкине В. М. Жирмунский продемонстрировал, как формировался стиль романтической поэмы Пушкина. Подчеркнув непосредственное влияние «восточных» поэм на «южные» поэмы Пушкина, Жирмунский проследил ход изменений, которые Пушкин внес в сюжетный строй поэмы Байрона: «<...> в „Бахчисарайском фонтане“ мы имеем байронического антагониста (тип «паши») в сюжетной функции главного героя. <...> В „Цыганах“ герой претерпевает обычную судьбу антагониста <...>. Но поэма Байрона написана с точки зрения любовника-Гюра, поэма Пушкина — с точки зрения покинутого мужа — Гассана или Алеко. Благодаря подобному перемещению точки зрения байронический сюжет совершенно меняет смысл» (*Жирмунский 1978: 45–46*). Внося свои изменения, Пушкин опирался в первую очередь на Шекспира.

Подобно Отелло, Алеко — ревнивый муж, убивающий жену-изменницу. Причем ситуация перевернута, так как Алеко — европеец в экзотической Бессарабии, тогда как у Шекспира в характеристике Отелло подчеркнута его африканское происхождение. Он «арап», попавший в европейскую среду (вариант этой темы находим в «Арапе Петра Великого»). Характерно, что Самюэль Кольридж ставил ревность Отелло в прямую зависимость от виновности его жены: если бы Дездемона в самом деле изменила мужу, то никакой трагедии бы не было (*Eastman 1968: 70*). Пушкин был, как известно, другого мнения. Поэтому в Алеко переплетены черты байронического героя и героя шекспировской трагедии.

Взявшись за переработку «мрачной» комедии Шекспира и намереваясь приблизить ее к современному читателю, Пушкин отказался от своего первоначального намерения сохранить ее драматургическую форму и выбрал жанр поэмы.

По мнению Дж. Гибiana (*Cibian 1951: 429*), Пушкин, отбросив все, связанное с атмосферой порочной и развратной Вены, и перенес место действия в счастливую Италию, освободил драму от мрачного элемента «dark play».

Постараемся разобраться, почему Пушкин избрал Италию. По мнению некоторых исследователей, итальянский колорит сближал «Анджело» с итальянской новеллой эпохи Возрождения, послужившей источником самому Шекспиру (*Розанов 1934*). С другой стороны, байроническая поэма тоже опиралась на новеллу, и перенесение места действия на юг актуализировало культуру средиземноморского города, свободного от суровой нравственности Европы к северу от Альп. Именно так воспринимал Италию Байрон, выбиравший для своих восточных поэм экзотическое Средиземноморье, включая Грецию и Италию. Отсюда и «ожные», черноморские поэмы Пушкина.

Первостепенное значение для пушкинского переложения Шекспира имел отказ от всей второй сюжетной линии «Меры за меру», контрастной по отношению к главной фабуле. Для читателей Шекспира эта вторая линия важна не только как пример падения нравов и распущенности горожан. С одной стороны, лишенная нравственных ценностей городская чернь терпима и не нравоучительна. С другой стороны, город терпимости находится на грани физического вырождения, главной причиной которого являются венерические болезни. Поэтому у Шекспира очевидна необходимость водворения нравственного порядка и правосудия.

Пушкин же добровольно отказался от смехового начала, свойственного Шекспиру, хотя в драме оно создавало эффект «comic relief» и без него «Мера за меру» не была бы комедией.

Сосредоточив внимание на главной коллизии, Пушкин усилил интерес к центральным персонажам поэмы, которые, в свою очередь, заметно романтизированы. Дук у Пушкина — фигура более благородная, чем у Шекспира. В Анджело проступают признаки байронического характера: сурового, мрачного и бескомпромиссного индивидуалиста. Его имя переносится в заглавие поэмы. Из-за женщины законник и аскет Анджело губит себя или, если не себя, то свою душу верующего христианина. Создается сильный, сложный характер, совмещающий коварного палача и жертву собственных страстей.

В пушкинской «южной» поэме экзотическим красавицам, как правило, выпадала активная роль. В Изабеле слились черты этих красавиц и христианская стойкость европейских жертв «роковых страстей»: она религиозна и целомудренна, как Мария, и тверда, как Зарема. Пушкин последовательно лишил свою героиню всего, что могло бы бросить тень на ее характер. В сцене с братом она гораздо сдержаннее в выражениях и проявлениях своего гнева, чем у Шекспира.

Сделав Марьяну женой, а не нареченной главного героя, Пушкин, кроме соблюдения приличий, смог избавиться от необходимости объяснять тонкости британского контракта о приданом. В образе Анджело это привело к ослаблению низких свойств корыстного лицемера, усилив вместо того черты сурового нравственника, отославшего жену по одному лишь подозрению в неверности.

Пушкинский Анджело презирает людей с их слабостями, он замкнут и скрытен. Как и байронические герои «с нахмуренным челом и с волей непрек-

лонной», он окружен тайной (ср. его брак). Страсть Анджело к Изабеле — это чувство человека, никогда прежде не любившего, считавшего себя выше людских страстей.

Итак, перед нами романтизированные герои, генетически связанные с персонажами пушкинских поэм более раннего периода, которые попадают в хитросплетенную интригу шекспировской драмы. Вершинами «южных» поэм являлись сцены-диалоги; в «Анджело» сходный композиционный ход можно объяснить драматическим источником поэмы. Тон повествования «Анджело» заметно отличается от эмоционального рассказа байронической поэмы, зато на этом нейтральном фоне еще резче проступает экспрессивность диалогических сцен.

По мнению В. М. Жирмунского (*Жирмунский 1978: 217–218*), Байрон сам указал Пушкину путь, выводящий за узкие пределы композиционного замысла лирической поэмы. Это была вторая стадия байронических влияний у Пушкина: период влияния преимущественно «комических» поэм Байрона («Беппо» и «Дон Жуан») на «Евгения Онегина» и «Домик в Коломне», с установкой на объективный, порой иронический рассказ без излишней эмоциональности, романтического пейзажа и риторического пафоса.

К началу 1830-х гг. относится также усиленный интерес Пушкина к жанру сказки, а, как известно, новеллистическая основа шекспировской комедии близка к сказочному повествованию. Поэма открывается рассказом о старом, добром и беспомощном правителе, напоминающем сказочных королей. Ю. Д. Левин высказал предположение, что тут Пушкин следовал промежуточному источнику — пересказу шекспировской драмы в изложении Чарльза Лэма (*Левин 1988: 58–59*). Сюжеты старофранцузских и итальянских новеллистов использовал в своих сказках Лафонтен, создавший новый жанр шуточного и непринужденного повествования, который повлиял на комические поэмы XIX в., в том числе на поэмы самого Пушкина (*Томашевский 1960: 121–122*).

Власть при Дуке погружена в созерцательную бездеятельность: «В суде его дремал карающий закон» (*Пушкин 5: 109*). Правление слабого, благодушного и стремящегося к покою Дука вполне соотносится с девизом сказочного царя Дадона: «Царствуй лежа на боку» и, пожалуй, со строкой из десятой главы «Евгения Онегина»: «Наш царь дремал» (*Пушкин 6: 526*).

Плавный, эпически сдержанный тон повествования внезапно менялся в третьей части поэмы, отчего эмфаза казалась еще выразительней. Таково единственное обращение к читателю в «Анджело», сопровождаемое взволнованными риторическими вопросами-восклицаниями в духе тех, которыми изобиловали «южные» поэмы Пушкина:

Друзья! поверите ль, чтоб мрачное чело,
Угрюмой, злой души печальное зеркало,
Желанья женские навеки привязало
И нежной красоте понравиться могло?
Не чудно ли?

(*Пушкин 5: 126*)

Психологический портрет Анджело интересен прежде всего тем, что из добровольного затворника, бледнеющего «в трудах, ученье и поспе», он превращается в интригана, лицемера и соблазнителя. К этому приводят неограниченная власть, с одной стороны, и необоримое искушение, с другой. Свою роковую роль в судьбе Анджело сознает и Изабела, когда просит за грешника:

... Он (сколько мне известно,
И как я думаю) жил праведно и честно,
Покамест на меня очей не устремил.

(Пушкин 5: 129)

Начало второй части поэмы, совсем в духе лирических поэм, сосредоточено на эмоционально-напряженных моментах психологического состояния героя. Как и прежде, Пушкин нагнетает риторические вопросы и синтаксические параллелизмы:

Ужель ее люблю, когда хочу так сильно
Услышать вновь ее и взор мой усладить
Девичей прелестью? По ней грустит умильно
Душа... или когда святого уловить
Захочет бес, тогда приманкою святою
И манит он на крюк?

(Пушкин 5: 114)

Одoleваемый мучительной душевной тревогой, Анджело начинает терять интерес к правлению, к власти: «скучал он; как от ига, / Отречься был готов от сана своего» (Пушкин 5: 115). Крушение этической системы, невозмутимым стражем которой Анджело считал себя, означало глубокую внутреннюю перемену:

А важность мудрую, которой столь гордился,
Которой весь народ бессмысленно дивился,
Ценил он ни во что...

(Пушкин 5: 115)

Так, едва заметно, в «Анджело» проникает тема тщетности и суетности общественных помыслов, противостоящих понятию личной свободы, — тема, волновавшая Пушкина в 1830-е гг.:

Не дорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова,

(«Из Пиндемонти»)

Пережив внутренний перелом, Анджело не обрел духовного возрождения и не стал «новым человеком», как сулила ему Изабела («и новый человек ты

будешь»), напротив, он начал сознавать прелести злоупотребления властью. Мрачный байронический герой превратился в коварного злодея типа Яго. Шекспировская сцена, в которой героиня безуспешно грозит Анджелило изобличением, вдохновила Пушкина на словесный поединок между Мариной и Дмитрием в «Борисе Годунове» (Ронен 1997: 64–65). Однако, даже став лицемером и демагогом, Анджелило не изменяет своей суровой натуре и не молит о пощаде.

Образ ангельской Изабелы противопоставлен падшему Анджелило. В композиционном отношении молебны Изабелы соотносятся с песнями в «южных» поэмах Пушкина:

Я одарю тебя молитвами души
 Пред утренней зарей, в полуночной тиши
 Молитвами любви, смирения и мира,
 Молитвами святых, угодных небу дев.

(Пушкин 5: 113)

Пушкин вернулся к этим образам в стихах из каменноостровского цикла:

Отцы пустынники и жены непорочны,
 Чтоб сердцем возлетать во области заочны,
 Чтоб укреплять его средь дольных бурь и битв,
 Сложили множество божественных молитв <...>
 Да брат мой от меня не примет осужденья...

(Пушкин 3, 1: 421)

Наличие реминисценций из «Анджелило» в стихах «духовного» каменноостровского цикла подтверждается и переключкой со «Странником», представлявшим собой переложение из первой главы аллегорического романа Джона Баньяна «Путешествие паломника» (*The Pilgrim's Progress*). Сперва Пушкин намеревался вслед за Баньяном вести повествование от третьего лица:

В великом городе жил некий человек
 В беспечной суете проведший целый век
 Однажды странствуя среди долины дикой
 Незапно был объят он скорбию великой.

(Пушкин 3, 2: 979)

Эти строки удивительно напоминают зачин «Анджелило», особенно в его первоначальной редакции: «В одном из городов Италии святой, / Однажды властвовал Дук добрый и простой» (Пушкин 5: 420). Поэтому можно предположить, что уже в 1833 г., обдумывая начало «Анджелило», Пушкин обращался к произведению, в котором разрабатывалась сходная тема — уход из города, погруженного в порок и заблуждение. Переодевшись монахом, и Дук «пустился странствовать, как древний паладин».

Пушкинский Дук избавлен от самого сильного обвинения, которое выдвигали против Шекспира его критики. У Шекспира Дук оставляет Изабеллу в неведении относительно спасения ее брата (возможно, из желания испытать силу ее христианского всепрощения). С другой стороны, Дука и у Пушкина нельзя считать воплощением просветительской идеи просвещенного монарха. Идеальный правитель не допустил бы полного нравственного развала государства и не стал бы искать помощи со стороны.

У Байрона есть пьеса о взбунтовавшемся венецианском доже и его жене Анджолине. Несмотря на то, что литературная связь Байрона с Шекспиром привлекала внимание исследователей, наиболее авторитетные из них приняли версию самого Байрона, настаивавшего на независимости нового искусства, представителем которого он выступал, от Шекспира и его последователей. По мнению Вильсона Найта, специально изучавшего этот вопрос, Байрон, сознательно отталкиваясь от Шекспира в своем искусстве, находится под сильнейшим влиянием шекспировского творчества в моделировании собственного поведения: «Byron had so much Shakespeare and other drama in him as a man that he regarded Shakespeare as a danger» (*Knight 1966: 9*). Неудивительно поэтому, что реминисценции из «Меры за меру» в байроновской драме «Марино Фальеро» остались незамеченными в английском литературоведении.

Однако Пушкин, кажется, обратил внимание на трактовку шекспировской темы у Байрона. Можно даже допустить, что, сглаживая образ главной героини, Пушкин помнил об Анджолине — идеальной юной жене дожа, просительнице за виновных, целомудренной и религиозной.

Два раза (так же, как и Изабела) Анджолина просит о снисхождении к павшим. Вначале речь идет о Стено, нанесшем ей оскорбление. В глазах Фальеро смыть позор может только смерть, и когда он узнает о приговоре, присудившем патриция Стено к месячному аресту, он оскорблен вдвойне. Мотив клеветы на жену наместника («летунья легкокрыла / Младой его жены она не пощадила») присутствует и в пушкинской трактовке «Меры за меру». В диалоге между супругами Анджолина отстаивает новозаветный призыв к прощению врагов, в то время как Фальеро придерживается принципа «кровь за кровь», т.е. мера за меру. Во втором случае Анджолина выступает просительницей за самого дожа, но и на этот раз безуспешно. У Шекспира главный аргумент в пользу милости — это понимание человеческой природы и снисхождение к ее несовершенству. Его взгляд соответствует возрожденческому гуманизму. В отличие от него, Байрон противопоставляет власть милосердию с точки зрения чисто христианской.

Одним из наиболее крупных отклонений пушкинского текста от Шекспира можно считать то, что в «Мере за меру» Изабелла, уверенная, что брат уже казнен, все же просит за Анджело, причем ход ее рассуждений вызван следующей предпосылкой: брат поплатился за поступок, осуждаемый законом, в то время как Анджело лишь намеревался совершить преступление, т.е. с юридической точки зрения, его намерение не может сравниться с совершенным нарушением закона (акт 5, сцена 1).

В статье об «Анджело» Ю. М. Лотман показал, насколько идеологически и политически значимой была для Пушкина концепция «власти» и

«милости». Проследив особенности некоторых пушкинских пропусков в переложении «Меры за меру», он пришел к выводу, что, с одной стороны, шекспировский текст привлекал Пушкина актуальностью своих ассоциаций, а с другой — что именно эти слишком откровенные аллюзии Пушкин последовательно исключал из своего «Анджело» (Лотман 1992: II, 437). Один из приведенных Лотманом примеров касается мотива наказуемости за преступное намерение. Намерение не есть преступление — таков вывод в шекспировской драме, смягчающий таким образом степень виновности Анджело. Пушкин выпустил эти места, избегая слишком очевидных сравнений: «В деле о декабристах вопрос о неподсудности нереализованных намерений широко обсуждался современниками» (Лотман 1992: III, 437).

Наученный опытом, Пушкин действительно вводил аллюзии с крайней осторожностью. Обратим внимание на следующий мотив. Выбрав Клавдио для примерного суда, наместник хочет устрашить своевольную и распустившуюся молодежь:

Роптали вообще, смеялась молодежь,
И в шутках строгого вельможи не щадила,
Меж тем как ветрено над бездною скользила.

(Пушкин 5: 109)

Молодость Клавдио в глазах Изабелы служит доказательством его неопытности и того, что Анджело намеренно выбирает наиболее уязвимых и незрелых жертв для своего лицемерного правосудия:

Тот грозный судия, святоша тот жестокий, <...>
Чья избранная речь шлет отроков на казнь.

(Пушкин 5: 121)

В десятой главе «Евгения Онегина» Пушкин прибегает к тому же аргументу, представив декабристов «шалунами» и «ветренной молодежью»: «Сначала эти разговоры / <...> Забавы взрослых шалунов» (Пушкин 6: 525, 526). В обоих случаях вина осужденных смягчается их легкомыслием и незрелостью.

В отличие от других произведений, затрагивающих тему «милости к падшим» («Пир Петра Первого», «Памятник», «Капитанская дочка»), в «Анджело» имеется один своеобразный мотив, характерный для пушкинских шуточных поэм. Эротический момент приводит к сдвигу в доминантном сюжетном мотиве «милости». Мысль послать «младую» Изабелу к наместнику приходит в голову ее брату Клавдио:

В ней много, Луцио, искусства и ума <...>
К тому ж и без речей рыдающая младость
Мягчит сердца людей.

(Пушкин 5: 109–110)

Его приятель, весельчак и волокита Луцио высказывается еще прямее:

Ступайте к Анджело, и знайте от меня,
 Что если девица колени преклоня
 Перед мужчиною и просит и рыдает,
 Как бог он все дает, чего ни пожелает.

(Пушкин 5: 111)

На приеме у Анджело, испугавшись холодности Изабелы, Луцио настаивает ее:

Просите вновь его; бросайтесь на колени,
 Хватайтесь за плащ, рыдайте; слезы, пени,
 Все средства женского искусства вы должны
 Теперь употребить. Вы слишком холодны.

(Пушкин 5: 111)

Изабела следует его совету и оставляет свой сдержанный тон робкой просительницы: «дева скромная и жарче и сильнее / Была час от часу» (Пушкин 5: 112).

Мотив «молящей младости» придает иронический оттенок развязке поэмы. Коленопреклоненная Изабела просит за Анджело:

И пред властителем колена преклоня,
 «Помилуй, государь, — сказала. — За меня
 Не осуждай его».

(Пушкин 5: 129)

Нет никаких причин видеть перемену в добром от природы Дуке, — к тому же, когда у его ног молодая и невинная просительница. Конечно же, он простит Анджело. Заметим попутно, что в «Капитанской дочке» Пушкин не отягощает мотив «милости» элементами эротических аллюзий: Гринев просит милости у мужчины, Маша — у женщины.

Вариацию на шекспировскую тему находим и в «Сценах из рыцарских времен», где Клотильда просит помиловать Франца. «Что дама требует, в том рыцарь не может отказать, — отвечает Рыцарь. — Надобно его помиловать» (Пушкин 7: 240). Милосердие оборачивается для Франца пожизненным заключением: «Как вечное заключение! Да по мне лучше умереть» (Пушкин 7: 240). Точно так же считает Луцио из «Меры за меру», когда Дук милостиво заменяет ему смертную казнь женитьбой на непотребной девке: «Marrying a punk, my lord, is pressing to death, whipping, and hanging» (1994, Act V, Scene I).

Просматривая переписку Пушкина с женой за октябрь—ноябрь 1833 г. («Анджело» был закончен 27 октября 1833 г.), нельзя не обратить внимание на настойчивость, с которой Пушкин предостерегает ее: «кокетничать я тебе не мешаю, но требую от тебя холодности, благопристойности, важности —

не говорю уже о беспорочности поведения, которое относится не к тому, а к чему-то уже важнейшему» (от 31 октября); «кокетство ни к чему доброму не доведет» (от 6 ноября); «не страдай меня, женка, не говори, что искокетничалась» (от 8 ноября); а еще раньше, в письме от 11 октября, отчетливо: «не кокетничай с царем». Личные опасения и тревога могли побудить Пушкина отказаться от мотива сватовства Дука к Изабеле. Надо сказать, что неожиданное предложение Дука полумонашенке, готовившейся уйти в монастырь, по сей день вызывает споры у западных критиков и шекспироведов. Феминистское прочтение требует от Изабеллы окинуть сладострастного правителя гневным и презрительным взглядом. Такая интерпретация вошла в особенную моду после стратфордской постановки 1987 года (Bawcutt 1991: 40). Согласно другому подходу, сватовство Дука не требует немедленного ответа со стороны Изабеллы. Пьеса заканчивается прежде, чем мы узнаем решение Изабеллы, то есть, не противореча благополучной развязке основного конфликта, все же остается загадочно открытой, незавершенной: «the play is strikingly open-ended: the stage empties, and the audience never discovers Isabella's final response» (Bawcutt 1991: 63).

Пушкинская трактовка финала может считаться открытой, ибо последствия дальнейшего правления Дука неизвестны. Вспомним полуиронические эпиплоги «Пиковой дамы» или же «Капитанской дочки».

Проблема личной свободы, независимости частной жизни человека от государства в последние годы беспокоила женатого Пушкина. Он с возмущением писал (весной 1834 г.) по поводу вскрытого полицией письма к Наталье Николаевне: «тайна семейственных отношений, проникнутая скверным и бесчестным образом <...>. Никто не должен быть принят в нашу спальню. Без тайны нет семейственной жизни (Пушкин 15: 150). В поэме «Анджело» гражданская власть вмешивается в личную жизнь подданных:

Младых любовников свидетели застали,
Ославили в суде взаимный их позор,
И юноше прочли законный приговор.

(Пушкин 5: 109)

Анализируя поэму, Б. С. Мейлах указал на следующее рассуждение Пушкина о применимости понятия закона к личной жизни человека: «Закон ограждается страхом наказания. Законы нравственности, коих исполнение оставляется на произвол каждого, а нарушение не почитается гражданским преступлением, не суть законы гражданские» (Пушкин 12: 189). Б. С. Мейлах замечает, что случай с Клавдио относится к сфере, где человек ответственен перед совестью, но не перед законом (Мейлах 1975: 145). Пушкин много размышлял над этими вопросами. «Закон, — писал он в другом месте, — постигает одни преступления, оставляя слабости и пороки на совесть каждого» (Мейлах 12: 69). С этой точки зрения поступок Клавдио греховен, в то время как поведение Анджело преступно. Над ним должно быть совершено правосудие. Зато после приговора наступает час помилования, прощения, которого сам Анджело так безнадежно лишен.

Работая над поэмой, Пушкин смягчил первоначальную трактовку образа Дука, терпимость которого походила на потворство. В раннем варианте о Дуке говорилось, что он «снисходил не только к заблужденным, / К порочным слабостям, но также к преступлениям» (*Пушкин 5: 420*). В варианте белой рукописи было еще резче: «Кто преступленье сам потворством одобрял» (*Пушкин 5: 425*). Опасаясь прямых аллюзий (см. выше), Пушкин в окончательной редакции вместо «преступлений» поставил «зло» (*Пушкин 5: 107*). Само решение Дука уйти от ответственности и предоставить другому вводить порядок в государстве, «Чтоб новый властелин расправой новой мог / Порядок вдруг завести и был бы крут и строг», вызывает ассоциацию с политикой Бориса Годунова:

Я нынче должен был
Восстановить опалы, казни — можешь
Их отменить; тебя благославят,
Как твоего благословили дядю,
Когда престол он Грозного приял.

(*Пушкин 7: 90*)

Нравоучительная концовка в «Анджело» дана как намек. Недаром Пушкин был готов допустить в Николае I правителя, способного к благородным действиям, об одном из которых он однажды отозвался: «оно делает честь государю, которого искренне люблю, и за которого всегда радуюсь, когда поступает он умно и по царски» (*Пушкин 14: 155*). Странно отозвалась «милость царя» в судьбе Пушкина. Владимир Соловьев усмотрел торжество милосердия христианского государя в том прощении, которым удостоил умирающего грешника Пушкина император Николай Первый («Памяти императора Николая I»).

В связи с этим историческим фоном обращают на себя внимание близкие Пушкину мотивы в драме Байрона «Марино Фальеро»: неудавшийся государственный переворот и призыв к христианскому прощению замешанных в нем. Ни многочисленные заслуги и преклонный возраст Фальеро, ни мольбы жены не в состоянии склонить его судей к милости. За попытку восстания Фальеро расплачивается жизнью, и накануне казни венецианский дож посылает проклятия осудившему его городу. Полемизируя с Шекспиром, Байрон дает трагическое разрешение конфликта между властью и милосердием.

Благополучная и подчеркнута праздничная концовка «Меры за меру» заметно контрастирует с ее мрачной, драматически-напряженной коллизией. В шекспировском финале угадывается элемент условности и прихотливой данни законам комедийного жанра. Пушкин заканчивает поэму лаконичной сценной прощания. В «Анджело» счастливая развязка соответствует сказочной манере зачина, как бы возвращая поэме характер нравоучительной, слегка иронической притчи.

Перерабатывая шекспировскую комедию, Пушкин приблизил ее к новым принципам поэмы, выработанным в процессе ученичества и преодоления байронических влияний. В конце 1820-х — начале 1830-х гг. Пушкин пере-

живал «байронизм» нового толка. Критики обвиняли его в безнравственности и легковёрности, объясняя это вредным влиянием британского поэта. В статье «„Евгений Онегин“ и „Домик в Коломне“» М. Л. Гаспаров (*Гаспаров 1997: 75*) пишет: «Если южные поэмы были первым пушкинским „байронизмом“, пародирующий их „Онегин“ — вторым пушкинским байронизмом, то пародирующий „Онегина“ „Домик в Коломне“ может быть назван попыткой третьего пушкинского байронизма <...> Третий байронизм отклика не нашёл».

«Байронизм» «Анджело» другого рода. Однако и здесь присутствует известная доля самопародирования, а именно пародирования «Полтавы», в которой Пушкин, отталкиваясь от Байрона, изобразил Мазепу «злым» («Добрый я его не нахожу, особенно в минуту, как он хлопочет о казни отца девушки, им обольщенной» — *Пушкин 11: 158*). Предавшему девушку наместнику в «Анджело», в отличие от Мазепы, не удастся ни обольстить ее, ни казнить ее брата.

Переводя Шекспира на язык иного поэтического жанра, Пушкин пользуется привычными приемами и реминисценциями, как он поступал и прежде в работе над «Полтавой». Об этом частично «преодолении» байронизма в «Полтаве» писал В. М. Жирмунский (*Жирмунский 1978: 200*). Согласно В. М. Жирмунскому, «опыт изображения романтических страстей прошёл для Пушкина недаром: он входит в дальнейшем как необходимый элемент в его «шекспиризацию» — в изображение Бориса Годунова, Скупого Рыцаря, Сальери, Анджело» (*Жирмунский 1978: 371*).

Отталкиваясь от поэтического стиля Байрона и критикуя его, Пушкин любил ссылаться на Шекспира, когда же он вдохновлялся шекспировским произведением и хотел воспроизвести его в своем художественном творчестве, он обращался к байроническому наследию, уже перекодированному по системе поэтики самого Пушкина. В «Анджело» «байронизм», как и традиция шуточной поэмы и фривольной сказки, восполняет пробелы, которые неизбежно возникали в процессе сокращений и трансформации шекспировской мрачной комедии в пушкинскую поэму, сочетающую черты классицизма (см. размер и жанр поэмы-сказки) с пушкинской «редакцией» романтической коллизии и романтической иронии.

«Мера за меру», по-видимому, имела для Пушкина особое автобиографическое значение как поэма о власти, сладострастии и милости. Перетолковывая Шекспира на свой лад, Пушкин «усыплял» «внутреннюю тревогу» и «пустые, черные мечты».

«Анджело» не имел и не имеет успеха. Лишь сам Пушкин в полной мере оценил свою «странную и загадочную» (*Дружинин 1865: 558*) поэму: «Ничего лучше я не написал» (*Бартенев 1925: 47*). Однако как мягкий урок и намек царям «Анджело» свою задачу, вероятно, в той или иной мере выполнил. Иначе трудно понять, отчего Уваров не мог простить цензору Никитенко то, что он разрешил «Анджело» к печати (*Никитенко 1955: 179*).

Литература

- Алексеев 1987* — Алексеев М. П. Пушкин и мировая литература, Л., 1987.
- Бартеиев 1925* — Бартеиев П. И. Рассказы о Пушкине. М., 1925.
- Гаспаров 1997* — Гаспаров М. Л. Избранные труды, М., 1997. Т. 2.
- Дружинин 1825* — Дружинин А. В. Собр. соч. СПб., 1865. Т. 7.
- Жирмунский 1978* — Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978.
- Левин 1988* — Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988.
- Лотман 1992* — Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992.
- Мейлах 1975* — Мейлах Б. Талисман. М., 1975.
- Никитенко 1955* — Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. М.; Л., 1955. Т. 1.
- Пушкин 1–16* — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1949.
- Розанов 1934* — Розанов М. Н. Итальянский колорит в «Анжело» Пушкина / Сб. статей к сорокалетию ученой деятельности А. С. Орлова, Л., 1934.
- Ронен 1997* — Ронен И. Смысловый строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». М., 1997.
- Томашевский 1960* — Томашевский Б. В. Пушкин и Франция, Л., 1960.
- Bawcutt 1991* — Shakespeare, W. Measure for Measure / Ed. by N. W. Bawcutt. Oxford; New York, 1991.
- Eastman 1968* — Eastman, A. M. A Short History of Shakespearean Criticism. New York, 1968.
- Gibian 1951* — Gibian, G. «Measure for Measure» and Puskin's «Angelo» // Publications of the Modern Language Association of America. 1951. Vol. 66. № 4, June.
- Knight 1966* — Knight, G. W. Byron and Shakespeare. London, 1966.

Об одном источнике стихотворения Пушкина «Из Пиндемонти»

Александр Долинин (Мэдисон)

Вопрос об источниках стихотворения Пушкина «Из Пиндемонти» обычно связывают с двумя вариантами его мистифицирующего заглавия (или, вернее, подзаголовка) — первоначальным «Из Alfred Musse», зачеркнутым в белом автографе, и окончательным, под которым оно всегда и печатается. Еще академик Розанов в 1930 г.¹, а вслед за ним — совсем недавно — Сергей Давыдов обнаружили в нескольких стихотворениях обоих названных Пушкиным поэтов мотивы личной свободы, противопоставленной политической власти и общественным интересам, и пришли к выводу, что именно эти тексты следует считать источниками «Из Пиндемонти». «Политические рассуждения Мюссе, — резюмирует Давыдов, — отразились главным образом на первой, «отрицающей» части пушкинского стихотворения. Вторая, утверждающая часть, в которой Пушкин обращается к темам счастья, истинной свободы и природы, по духу своему соответствует скорее настроениям спокойной житейской мудрости Пиндемонти»².

Однако, как справедливо заметил Н. В. Измайлов, полемизируя с Розановым, все указанные исследователем параллели — это не более чем общие места поэзии эпохи романтизма, и ни о какой зависимости пушкинского стихотворения — ни в композиции, ни в лексике, ни в интонации, ни в развитии мысли — не может быть и речи³. Едва ли Пушкин вообще знал об итальянском поэте Ипполите Пиндемонти намного больше того, что он прочитал о нем в известной книге Сисмонди «О литературе Южной Европы»:

Кавалер Ипполит Пиндемонти из Вероны, вероятно, первый среди итальянских поэтов, писавший мечтательные и меланхолические стихи. Потеря друга, болезнь, которую он считал смертельной, показали ему ничтожество жизни. Он порвал связь со всем личным и сердце его обратилось к наслаждениям природы, сельской жизни и одиночества ... все его чувства благородны и чисты⁴.

Безусловно, иначе обстояло дело с поэзией Мюссе — по замечанию Б. В. Томашевского, единственного французского поэта, который привлек внимание Пушкина в 1830-е гг.⁵ и о котором он сочувственно писал в неопубликованной заметке (1830), называя «молодым проказником», «любезным повесой», издаваемым над нравочением⁶. Но, приписывая Мюссе свою «декларацию независимости», Пушкин, как и в случае с Пиндемонти, отсылал не к каким-то конкретным текстам, а к образу идущего против течения, независимого поэта-одиночки, с кем он мог бы солидаризироваться. Имена Мюссе или Пиндемонти обозначали для него особую литературную и идео-

логическую позицию, которую хорошо описывает его известная похвала Катенину: «Никогда не старался он угождать господствующему вкусу и публике, напротив: шел всегда своим путем, творя для самого себя, что и как ему было угодно»⁷.

Введенные в заблуждение подзаголовками пушкинского стихотворения, исследователи, как правило, не предпринимали попыток установить какие-либо иные источники «Из Пиндемонта». Лишь Е. П. Гречаная указала на то, что образ «Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи» восходит, по-видимому, к элегии Андре Шенье «O jours de mon printemps, jours couronnés de rose»⁸, а Е. Г. Эткинд предположил, что толчком к созданию стихотворения явилась книга Алексиса де Токвиля «О демократии в Америке», на которую Пушкин позже откликнулся в статье «Джон Теннер», написанной в сентябре 1836 г.⁹

Гипотезу Е. Г. Эткинда, однако, приходится отвергнуть, так как она вступает в противоречие с известными нам сведениями о том, когда именно Пушкин познакомился с книгой Токвиля. Пушкин купил ее, вместе с еще почти пятью десятками иностранных книг, 2 июля 1836 г.¹⁰, тогда как белой автограф «Из Пиндемонта» (ПД 236) датирован 5 июля (а, может быть, июня, ибо название месяца написано в автографе очень неясно) того же года. Сохранившийся недатированный черновик (ПД 237) принято относить к тому же числу¹¹, хотя Пушкин вполне мог работать над ним и в предшествующие дни или недели. Во всяком случае, даже к 5 июля он едва ли мог успеть прочесть двухтомный труд Токвиля, поскольку доставка и разбор большой партии новых книг должны были потребовать некоторого времени.

Косвенно это подтверждается и тем, что в тексте стихотворения, вопреки неосторожному утверждению Е. Г. Эткинда, нет ни малейшего намёка на американскую демократию. Как явствует из пушкинских саркастических определений прерогатив парламента — «оспоривать налоги» и «мешать царям друг с другом воевать», — речь в первой, «политической» части «Из Пиндемонта» идет не о республиканском строе, а о конституционной монархии, и за этим просматриваются не американские, а западно-европейские политические реалии 1830-х гг. — как Июльская монархия во Франции, где, по слову Пушкина, народ властвовал «со всей отвратительной властью демократии»¹², так и Англия после парламентской реформы 1832 г., уничтожившей старый аристократический парламента — тот «двойственный собор», о котором Пушкин писал в стихотворении «К вельможе» и в котором, судя по всему, он видел единственную разумную форму демократического правления.

В этой связи представляется весьма важным, что политическую, отрицающую часть «Из Пиндемонта» завершает маркированная курсивом и раскрытая в примечании цитата из «Гамлета»: «Все это, видите ль, слова, слова, слова». В ней, как кажется, можно видеть сигнал, указывающий на связь текста именно с английской проблематикой и английскими источниками. Мне уже приходилось писать о том, что отвергая доктрину политических прав и свобод и противопоставляя ей идею «иной, лучшей», то есть

индивидуальной внутренней свободы, Пушкин присоединяется к английской консервативной традиции Берка и его последователей, прежде всего Кольриджа и Вордсворта¹³. Во внимательно прочитанной им книге «Specimen of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge» он должен был обратить внимание на то, как английский поэт противопоставляет свое индивидуальное понимание личного счастья абстрактным идеям Бентама и его последователей о счастье «максимально большого количества людей», обеспечиваемом демократической государственной властью. «О каком счастье идет речь? Вот в чем вопрос [That is the question], — писал Кольридж, так же как Пушкин цитируя «Гамлета». — <...> Я бы скорее предпочел, чтоб меня отпустили с этого пиришества счастья. То, что вы почитаете за счастье, меня бы повергло в отчаяние»¹⁴. Любопытно, что в черновом наброске последний стих «Из Пиндемонти» перекликается с этим полемическим пассажем: Пушкин начал его словами: «Вот счастье мое», а затем, насколько можно понять общий смысл плохо читаемой и незаконченной фразы, хотел противопоставить свое понимание «счастья» каким-то иным, враждебным ему представлениям.

С прямым публицистическим выражением подобных представлений Пушкин мог столкнуться в раннем стихотворении другого английского поэта-лейкиста Роберта Саути «Inscription for a Monument at Old Sarum» («Надпись для памятника в Оулд Саруме», 1799), которое прославляло английскую политическую систему за то, что она основана на законе и священном избирательном праве, гарантирующем счастье для всех британских подданных. В принадлежавшем Пушкину экземпляре парижского издания поэтических произведений Саути это малоизвестное стихотворение, впервые напечатанное в газете и не включавшееся в другие прижизненные сборники «поэта-лауреата», помечено на полях большим карандашным крестом¹⁵. Как представляется, данная помета — единственная в огромном томе — означает, что «Надпись для памятника в Оулд Саруме» привлекла внимание Пушкина, и хотя бы поэтому стихотворение Саути заслуживает специального рассмотрения. Приводим его в оригинале и в подстрочном переводе:

Inscription for a Monument at Old Sarum

READER, if thou can'st boast the noble name
Of Englishman, it is enough to know
Thou standest in Old Sarum. But if chance
'Twas thy misfortune in some other land,
Inheritor of slavery, to be born,
Read and be envious. Dost thou see yon hut,
Its old and mossy walls, with many a patch
Spotted? Know, Foreigner! (so wisely well
In England it is ordered, that the laws
Which bind the people from themselves should spring);
Know that the dweller in that little hut,

That wretched hovel, to the Senate sends
Two Delegates; think, Foreigner, when such
An individual's rights, how happy all!

Надпись для памятника в Олд Саруме

Читатель! Если ты можешь похвастаться благородным прозванием
Англичанина, тебе достаточно знать,
Что ты стоишь в Олд Саруме. Но если судьба решила иначе,
И на твою долю выпал несчастный жребий родиться
В какой-то иной стране, наследнице рабства,
Читай и завидуй. Ты видишь вон ту хижину,
Ее старые, поросшие мхом стены, усеянные пятнами
Заплат? Знай, Чужестранец! (столь разумно и правильно
Устроена жизнь у нас в Англии, что законы,
Которые связывают наш народ, от него же самого и проистекают);
Знай, что хозяин этой тесной хижины,
Этого убогого приюта, посылает в наш Сенат
Двух Делегатов; подумай, Чужестранец, когда таковы
Права одного, сколь счастливы все!

Стихотворение Саути требует некоторых историко-политических пояснений. В Великобритании конца XVIII — начала XIX в. Оулд Сарум был самым знаменитым «гнилым местечком» (rotten bourough) или обезлюдившим избирательным округом на месте заброшенного древнего города, который по традиции сохранял право избирать двух членов Палаты Общин. В своей книге путевых очерков об Англии, изданной под именем испанского аристократа Дона Мануела Алвареца Эсприеллы, Саути так описал историю этого чисто английского курьеза:

В половине лиги от Солсбери, на левой стороне Лондонской дороги, находится Оулд Сарум, Сорбиодунум римлян, знаменитый по многим причинам. Когда-то он занимал вершину круглого холма, которая до сей поры обнесена земляным валом и глубоким рвом. При норманских королях это был процветающий город, но его жители страдали от двух зол — от нехватки воды и от притеснений со стороны солдат, охранявших замок. Тогда горожане единодушно решили переселиться оттуда в Новый Сарум, современный Солсбери, где воды с лихвой хватило для того, чтобы избавиться от первого из этих зол; когда же в Оулд Саруме стало некого грабить, то и гарнизон пришлось распустить. Так старинный город был полностью заброшен: в нем не осталось ни души и вообще ничего, кроме права на представительство в парламенте. Семь хозяйств в деревушке к западу от Оулд Сарума посылают в парламент двух своих представителей; четыре из этих хозяйств (дающие большинство при голосовании) недавно были проданы за сумму немногим менее 200 000 песо¹⁶.

После того как Саути в конце 1790-х гг. впервые побывал в знаменитом «гнилом местечке», он набросал в рабочей тетради следующий план

стихотворения: «Для Оулд Сарума. Адресовать чужестранцу. Каковы же должны быть привилегии английских подданных, когда живущий там старый бедняк посылает двух членов в Парламент!» («For Old Sarum. Addressed to a foreigner. What must be the privileges of English subjects, when the old pauper there sends two Members to Parliament!»)¹⁷.

Саути, как видно, нисколько не смутил очевидный казус, когда два члена парламента представляют за семерых деревенских жителей, влачащих полунищенское существование; напротив, для него Оулд Сарум — это предмет патриотической гордости великобританца, символ незыблемости английских традиций, установлений и законов, обеспечивающих соблюдение исконных гражданских прав каждого собственника и тем самым счастье всех¹⁸. Хотя Пушкин, вероятно, знал о существовании «гнилых местечек»¹⁹, поскольку они нередко упоминались в русской печати, особенно в связи с парламентской реформой 1832 г., их ликвидировавшей, само название Оулд Сарум едва ли что-нибудь ему говорило. Поэтому он должен был читать стихотворение Саути вне конкретного контекста — прежде всего как декларацию, обращенную «гордым свободой» британцем к чужеземцу, которого черт догадал родиться в иной стране, «наследнице рабства». Подобными формулами в Западной Европе обычно описывали Россию, и Пушкин, вероятно, увидел в «Надписи для памятника в Оулд Саруме» задевшее его название «русским варварам» — очередной пример той оскорбительной спеси по отношению к иностранцам, в которой неоднократно обвиняли англичан русские путешественники и журналисты, начиная с Карамзина²⁰.

Как нам представляется, «Из Пиндемонта» было написано как ответ «чужеземца» на эпистолу Саути, чем объясняется диалогическая направленность пушкинского стихотворения (с акцентированными, многократно повторенными личными местоимениями первого лица и вводным «видите ль» в «политической» части), подразумевающего некоего неназванного адресата-оппонента. Фраза «Я не ропщу о том, что отказали боги / Мне в сладкой участи оспоривать налоги» (черн. вар.: «Вовек я не роптал, что не судили Боги / Мне — счастье оспоривать налоги») полемически откликается на сожаления Саути по поводу несчастной судьбы чужеземца, которому не суждено было родиться в свободной Англии, а саркастическая оценка парламентской демократии и зависимости от воли народа — с его восторгами по поводу народного волеизъявления и представительства (*so wisely well / In England it is ordered, that the laws / Which bind the people from themselves should spring*). Заметим, что в черновых набросках «Из Пиндемонта» связь с «Надписью для памятника...» и его политической тематикой проявляется даже несколько сильнее, чем в окончательной редакции. Так, первый вариант начала стихотворения обрывается на незаконченном стихе «Я не завидую тому кто...», который прямо отвечает на императив Саути, адресованный читателю-чужеземцу: «Read and be envious» («Читай и завидуй»). После стихов о прерогативах парламента Пушкин, по-видимому, намеревался упомянуть имена каких-то иностранных политических деятелей или мыслителей, обозначив их звездочками:

И мало нужды мне что *** иль ***
Иль [Мира?]бо иной...²¹

После слов «...Себе лишь самому / Служить и угождать» в черновике следовало:

...пред силою законной
Не гнуть ни совести, ни силы непреклонной,

что вводило противопоставление личной свободы и совести силе закона, к которой апеллирует Саути.

Наиболее же заметен диалог с «Надписью для памятника...» в концовке «Из Пиндемонта». Пушкинское восклицание «Вот счастье! вот права...» полемически соотнесено с занимающим ту же ударную позицию в тексте Саути восклицанием: «when such / An individual's rights, how happy all!». Тот факт, что у обоих поэтов в последнем стихе появляются рядом, по сути дела, одни и те же слова: «права» и «счастье/счастливый», едва ли можно считать случайным совпадением. Пушкин, как кажется, возражает на максимуму Саути, подхватывая ключевые для нее понятия, но вкладывая в них противоположный смысл: он отвергает и развенчивает политическую концепцию гражданских прав, обеспечивающих всеобщее благоденствие, а взамен декларирует право художника на полную независимость от любой власти и на свободное эстетическое мирозерцание, которые и делают его счастливым.

Если мое предположение верно, и «Надпись для памятника...» Саути действительно являлась главным источником «Из Пиндемонта», это лишней раз показывает, что, вопреки попыткам ряда исследователей доказать обратное, у четырех пронумерованных стихотворений, написанных Пушкиным в июне—июле 1836 г. на Каменном острове²², не было ни единого тематического задания, ни сквозного — литургического или какого-то иного сюжета. Все они порождены разными, никак не связанными друг с другом источниками и различными, иногда противоречащими друг другу творческими импульсами — религиозным («Отцы-пустынники...»), стилизаторским («Подражание итальянскому»), сатирически-публицистическим («Мирская власть»), полемическим («Из Пиндемонта»). Любопытнейший пример столкновения двух разнонаправленных импульсов дает черновая рукопись «Из Пиндемонта». Написав вариант:

...Себе лишь самому
Служить и угождать... пред силою законной
Не гнуть ни совести, ни воли непреклонной
Перед создателями Искусств и Вдохновенья
Замедлять свой путь,

Пушкин, не закончив стиха, остановился на слове «путь», провел на листе прямую черту и под ней набросал аллегорическую миниатюру в духе «Странника»:

Напрасно я бегу к Сионским высотам
Грех алчный гонится за мною по пятам...

Так ревом яростным пустыню оглашая
 По ребрам бья хвостом и гриву потрясая
 И ноздри пыльные уткнув в песок сыпучий
 Голодный лев следит оленя бег пахучий.

Затем он отчеркнул этот набросок и продолжил работу над «Из Пиндемонта» со стихов «По прихоти своей скитаться здесь и там / Дивясь божественным природы красотам», очевидно, подсказанных рифмой «высотам / пятам». Создается впечатление, что этим наброском Пушкин вступил в диалог с самим собой, отрефлектировав предложенный им в «Из Пиндемонта» идеал духовного пути как греховный с точки зрения христианского сознания²³. Тем не менее он дописал «Из Пиндемонта» до конца и аккуратно перебелил его, а к наброску больше не возвращался: из двух вариантов пути — «побега к Сионским высотам» и свободного светского странствия «здесь и там», среди красот природы и созданий искусств, Пушкин явно отдал предпочтение последнему.

Примечания

- ¹ Розанов М. Н. Об источниках стихотворения Пушкина «Из Пиндемонта» // Пушкин: Сб. второй. М.; Л., 1930. С. 111–142.
- ² Давыдов С. Последний лирический цикл Пушкина // Русская литература. 1999. № 2. С. 100.
- ³ Измайлов Н. В. Лирические циклы в поэзии А. С. Пушкина 30-х годов // Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 35–36, прим. 59.
- ⁴ Simonde de Sismondi J. C. L. De la Littérature de Midi de l'Europe. 3-ème édition. Paris, 1829. Vol. III. P. 72. Рус. пер. цит. по: Томашевский Б. Из пушкинских рукописей // Литературное наследство. М., 1934. Т. 16–18. С. 317–318, прим. 17.
- ⁵ Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 163.
- ⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 3-е. М., 1964. Т. 7. С. 209–211. Об этой заметке см.: Вольперт Л. И. Пушкин в роли Пушкина. М., 1998. С. 191–192. К лету 1836 г. Мюссе получил широкую известность не только как поэт, но и как драматург и прозаик, автор только что вышедшего романа «Исповедь сына века». 23 марта 1836 г. П. А. Вяземский писал А. И. Тургеневу, приславшему ему роман из Парижа: «Я в восторге от „L'enfant du siècle“. <...> Альфред Мюссе решительно головою выше в современной фаланге французских литераторов. Познакомься с ним и скажи, что мы с Пушкиным угадали в нем великого поэта, когда он еще шалил... <...> Его маленькие драмы dans „La revue de deux mondes“ замечательно хороши. Все это сочное и ядреное» (Остафьевский архив князей Вяземских. Т. III: Переписка кн. П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым. 1824–1836. СПб., 1899. С. 289–290; с неверной датой). 25 мая Пушкин купил «Исповедь сына века», а 10 июня — «Стихотворения А. Мюссе» (Абрамович С. Пушкин. Последний год. М., 1991. С. 217, 234). Именно растущая известность Мюссе, по-видимому, была причиной того, что Пушкин отказался от использования его имени для мистификации, отдав предпочтение малоизвестному в России Пиндемонти.
- ⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 266.
- ⁸ Гречаная Е. П. Пушкин и А. Шенье (две заметки к теме) // Временник пушкинской комиссии. Вып. 22. Л., 1988. С. 101.

- ⁹ **Эткинд Е. Г.** Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999. С. 373.
- ¹⁰ **Абрамович С.** Пушкин. Последний год. С. 257.
- ¹¹ **Модзалевский Л. Б., Томашевский Б. В.** (сост.). Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме. М.; Л., 1937. С. 92.
- ¹² **Пушкин А. С.** Полн. собр. соч. Т. 7. С. 399.
- ¹³ **Долинин А.** Пушкин и Англия // Эткиндовские чтения I. СПб., 2003. С. 78–82.
- ¹⁴ Specimen of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge. L., 1835. Vol. 1. P. 258–60.
- ¹⁵ The Poetical Works of Robert Southey. Complete in one volume. Paris, 1829. P. 707 (de visu. В описании библиотеки Пушкина Б. Л. Модзалевского (№ 1399) эта помета не указана).
- ¹⁶ [Southey R.] Letters from England by Don Manuel Alvarez Espriella. Translated from the Spanish. Boston, 1808. P. 31 (Letter V).
- ¹⁷ Southey's Common-Place Book. Fourth Series. Original Memoranda, Etc. Ed. by his son-in-law, John Wood Warter. L., 1850. P. 197.
- ¹⁸ Кристофер Смит, единственный английский исследователь творчества Саути, упомянувший «Надпись для памятника в Оулд Саруме», назвал стихотворение «натянутым и ксе-нофобским» (**Smith Christopher J. P.** A Quest for Home. Reading Robert Southey. Liverpool, 1997. P. 221).
- ¹⁹ В так называемом «Разговоре с англичанином» — фрагменте черновой редакции «Путешествия из Москвы в Петербург» (1834) — собеседник рассказчика, некий британский путешественник, среди прочих отрицательных сторон английской социальной жизни упоминает о «продажных голосах» (**Пушкин А. С.** Полн. собр. соч. Т. 7. С. 637), имея в виду, скорее всего, изъяны избирательной системы. Тем не менее интерпретация этого замечания Н. К. Козминым, утверждавшим, что «во времена торийского министерства и нереформированного, олигархически-торийского парламента вызывает открытое неодобрение Пушкина открытие продаж голосов в так называемых „гнилых местечках...» (**Козмин Н. К.** Английский пролетариат в изображении Пушкина и его современников // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Т. 4–5. С. 286), представляется безосновательной, особенно если учесть, что «Разговор с англичанином» был написан после парламентской реформы.
- ²⁰ См. об этом: **Ерофеев Н. А.** Туманный Альбион. Англия и англичане глазами русских 1825–1853 гг. М., 1982. С. 172–173.
- ²¹ Публикуя этот фрагмент черновика «Из Пиндемонта», Б. В. Томашевский не воспроизвел звездочки после «что» и «иль», а также небесспорно прочитал последний, оборванный стих «Иль [кто] либо иной» (**Томашевский Б.** Из пушкинских рукописей. С. 314). Отметим, что в пушкинских текстах, учтенных «Словарем языка Пушкина», форма «кто-либо» не зарегистрирована.
- ²² Беловой автограф «Из Пиндемонта» имеет номер VI (предложение С. А. Фомичева читать помету не как «VI», а как «№ 1», на наш взгляд, не имеет под собой никаких оснований). Н. В. Измайлов, первым обративший внимание на нумерацию четырех стихотворений Пушкина, написанных летом 1836 г., и предположивший, что они, по замыслу Пушкина, должны были войти в так называемый каменноостровский цикл, положил начало традиции строить беспочвенные догадки относительно того, какие тексты должны были заполнить пустые места (I и V) в этом гипотетическом цикле. По его мнению, Пушкин оставил номер I для «Памятника», а номер V — для «Когда за городом, задумчив, я брожу», хотя оба стихотворения были написаны в августе 1836 г., и их беловые автографы никак не пронумерованы (**Измайлов Н. В.** Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов. С. 29–39). Включение в цикл «Памятника» вызвало в свое время ряд серьезных возражений (см.: **Степанов Н. Л.** Лирика Пушкина. М., 1959. С. 32; **Алексеев М. П.** Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 121), тогда как идею Н. В. Измайлова о пятом месте «Когда за городом, задумчив, я брожу...» большинство исследователей приняло. Н. Н. Петрунина, правда, отвела пятое место четверостишию «Напрасно я бегу к Сионским высотам...» (**Петрунина Н. Н., Фридлиндер Г. М.** Над страницами

Пушкина. Л., 1974. С. 66–72), а Е. А. Тоддес, благоразумно отказавшись от обсуждения пропущенных номеров и употребляя термин «цикл» не «как описание авторского замысла, а как исследовательскую характеристику материала», отнес к той же группе тематически связанных текстов не только это четверостишие, но и близкого к нему по интонации и образному строю «Странника» (Тоддес Е. А. К вопросу о каменноостровском цикле // Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983. С. 26–44).

Отнюдь не пытаясь реконструировать замысел Пушкина, замечу все же, что отсутствие автографов с номерами I и V, на мой взгляд, может иметь только два логически допустимых объяснения: либо эти тексты до нас не дошли, либо к тому моменту, когда Пушкин ставил номера II и III на автографах, датированных 22 июня, и номера IV и VI на автографах, датированных 5 июля, он уже написал (хотя бы вчерне) те стихотворения, которым он намеревался присвоить пропущенные номера. Поскольку единственными общими признаками всех четырех известных нам стихотворений «цикла» являются метр, смежные рифмы и отсутствие деления на строфы, количество кандидатов на эти места весьма ограничено. Для номера I это «Французских рифмачей суровый судия...» (1833), «Пора, мой друг пора! покоя сердце просит...» (1834?), «Полководец» (1835) и «Странник» (1835); для номера V к ним добавляется «Напрасно я бегу к Сионским высотам...», написанное на черновике «Из Пиндемонти». Во всяком случае, замысел цикла александрийских стихов, как кажется, оказался эфемерным и к августу был Пушкиным отброшен, на что указывает отсутствие номера на автографе стихотворения «Когда за городом, задумчив, я брожу...», которое по формальным признакам могло бы войти в «каменноостровский цикл», а также план подборки из девяти стихотворений, составленный после 14 августа 1836 г., куда включены «Странник», «Отцы пустынноики и жены непорочны» и «Из Пиндемонти», но не «Подражание итальянскому» или «Мирская власть» (см.: Рукою Пушкина. Изд. 2-е / Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 17 (доп.). М., 1997. С. 222–223).

²³ Ср. схожую мысль: Тоддес Е. А. К вопросу о каменноостровском цикле. С. 33.

Именование героя «Капитанской дочки»

Александр Осоват (Лос-Анджелес — Москва)

Обследование именника пушкинской прозы, получившее в последнее время новый импульс, почти не коснулось «Капитанской дочки» (КД)¹ — в противоположность, например, «Гробовщику» и «Пиковой даме». На это есть своя причина: если жанр новеллы допускает достаточно высокую степень свободы автора в сфере именаречения, то от исторического романа ожидается соблюдение условий, диктуемых ономастической практикой и социальным этикетом определенной эпохи. Однако при комментировании КД становится очевидным, что подобного рода ограничения как раз и создают тот фон, на котором высвечиваются индивидуальные узоры. Самый яркий из них составляет именование протагониста — трехчленная формула *Петр Андреевич Гринев*.

1. Дворянская фамилия *Гринев* (*Гринёв*), образованная от уменьшительной формы имени *Григорий* (*Urbegaun*: 97), начинает фиксироваться на рубеже XVI—XVII вв.: в списке стрелецких сотников при Иване Грозном и Федоре Ивановиче числятся *Олексей да Перфилей Гриневы* (*Зимин*: 217; ср. *Веселовский* 1974: 89), в царствование Бориса Годунова *Олексей Гринев* был губным старостой в Стародубе Северском (*Буганов*: 540). По всем меркам этот род — вполне заурядный. Никто из Гриневых не входил в силу ни при царском, ни при императорском дворах², не прославился на военном, гражданском или духовном поприщах и не нажил значительного состояния. К концу XVII в. их фамильные владения составляют пять вотчин и с небольшим две сотни душ (для сравнения: у Дмитриевых — шестнадцать вотчин и более полутора тысяч душ; см.: *Шватченко*: 263). Во второй половине XVIII — первой половине XIX в. Гриневы служат в офицерах (см.: *Болотов*: 284; *РС 1871*: 269—270; *ПСЗ XXVII*: 530, № 20. 272; *ДР 1817*. № 6: 83; *Шестакова, Бойко*: 57), отправляют чиновничьи должности (см., напр., данные адрес-календарей за 1764—1795 гг., обработанные в: *Степанов* 2003: 174, а также *П. XVI*: 135), потом выходят в отставку и поселяются в своих имениях³ или нанимаются вести хозяйство в чужих⁴.

В поле зрения Пушкина эта фамилия попала скорее всего благодаря «Истории Екатерины II» Жана Кастера (1800), откуда русская публика в александровскую и николаевскую эпохи «почти исключительно» черпала «свои сведения и понятия о второй половине осмнадцатого века» (*РА 1877*. Кн. III: 389). По ходу изложения событий пугачевщины Кастера попутно отметил, что первую победу над мятежниками одержал подполковник Гринев: «Le lieutenant-colonel Grineff remporta un premier avantage a Alexieff» (*Castéra*: 327); два экземпляра этой книги из пушкинской библиотеки описаны в: *Модза-*

левский 1910: XVI, 185). Позднее (очевидно, в 1824—1825 гг. в Михайловском), Пушкин ознакомился с русским переводом французского романа «Ложный Петр III» (М., 1809), в приложении к которому воспроизводился целый комплекс правительственных документов — и в том числе итоговая «Сентенция» от 9 января 1775 г., содержащая среди прочего приговор примкнувшему к Пугачеву подпоручику Михаилу Шванвичу и оправдание отставного подпоручика Гринева, «сначала» заподозренного «в сообщении с злодеями», «но по следствию» оказавшегося «невинным»⁵ (см.: Степанов 1991: 233—234). Эта «Сентенция» также републикована в приложении к «Истории Пугачевского бунта» (формулировку, относящуюся к отставному подпоручику Гриневу, см.: П. IX: 191; ср.: ПСЗ XX: 10, № 14. 233), на страницах которой вскользь и без всякой характеристики упомянут подполковник Гринева, командовавший одним из отрядов правительственных войск (см.: П. IX: 43—44, 47)⁶.

Как известно, на всех этапах работы над КД именование протагониста отсылало к подлинным фамилиям или их обыгрывало (см.: Оксман: 10—35; Петрунина: 79—92). В ранних набросках плана он назван Шванвичем, затем Башариным (П. VIII: 928—930); капитан Башарин был помилован Пугачевым при взятии Ильинской крепости (П. IX: 35—36). Когда же произошло «расщепление» героя (по выражению Ю. Г. Оксмана) на антитетическую пару, ее составили *Валуев* и *Швабрин* (П. VIII: 930): первая из этих фамилий принадлежала молодому зятю П. А. Вяземского (впоследствии министру внутренних дел и председателю Комитета министров), вторая читается как анаграмма *Шванвича* и *Башарина*. В черновой редакции КД, отразившейся в «Пропущенной главе», *Валуева* сменяет *Буланин* (см.: Там же: 375—384); прапорщик Иван Буланин числился среди погибших в сражении под Пензой (П. IX: 124), а один из персонажей, гусарский полковник, носит фамилию Гринева, отсылающую к фигуре реального подполковника. Наконец, в беловом автографе Гринева переименовывается в *Зурина*, *Буланин* же — в *Гринев*. Тем самым устанавливается референтная связь протагониста КД и с подполковником Гриневым, и с обычно обвиненным отставным подпоручиком Гриневым (см.: Черняев: 200), т.е. имплицитно мотивируется его способность совмещать альтернативные амплуа — офицера, верного присяге императрице, и задушевного приятеля Пугачева, «государева кума».

2. В сознании пушкинских читателей фамилия *Гринева* не имеет дифференцирующей окраски. Она не ассоциируется ни с типом «коренного русского барина» (П. VIII: 19), который представлен *Ржевским*, *Шеиным*, *Трокуровым*, ни с обликом новых («светских») аристократов, «коренных жителей Петербурга» (Там же: 263), носящих фамилии *Чарский*, *Нарумов* или *Гринева* (избранник *Алины Корсаковой* в одном из вариантов плана <«Романа на Кавказских водах»> — Там же: 967). Но между тем уже зачин КД, общающийся «семейственные записки» историческому времени:

Отец мой, Андрей Петрович Гринева, в молодости своей служил при графе Минихе, и вышел в отставку премьер-майором в 17.. году (Там же: 279), —

атрибутирует повествователю социальную полноценность. В контексте этой фразы значимым оказывается отсутствие широко распространенного иденти-

фикационного клише: «родился от честных и благородных родителей» (см. в т.ч.: *Хомяков*: 3; *Державин*: 5; *Лабзина*: 1; *Чичагов*: 18); обогащенное ироническими обертонами, оно использовалось в прозе Пушкина исключительно для рекомендации и самоаттестации персонажей «белкинского круга», скромных и незнатных помещиков: «Иван Петрович Белкин родился от честных и благородных родителей...» (*П. VIII*: 59; «Я родился от честных и благородных родителей в селе Горюхине...» — *Там же*: 127; «Произошел в 1761 году от честных, но недостаточных родителей...» — *П. XI*: 62). Детализация словного портрета Гриневых произведена во второй фразе романа:

С тех пор он жил в своей Симбирской деревне, где и женился на Авдотье Васильевне Ю., дочери бедного тамошнего дворянина» (*П. VIII*: 279).

Топографическая привязка, не встречающаяся в аналогичных пушкинских контекстах⁷, имеет, конечно, концептуальный характер. Стоит напомнить, что на рубеже XVIII—XIX вв. Симбирский край (до 1780 г. входивший в состав Казанской губернии) часто рисовался вроде дворянской Аркадии. В низовье Волги, «... там, где русская природа / Как славы дедовской лета, / И величава, и проста, / И благодатна, как свобода» (*Языков*, «Родина»), на плодородных и малонаселенных землях располагались наследственные вотчины Дмитриевых, Ивашевых, Ознобишиных, Мертваго, Бекетовых, Языковых, а также иных почтенных фамилий, отрасли которых гораздо чаще предпочитали независимость патриархального обихода устройству чиновной, военной и придворной карьеры. Именно к этому кругу принадлежали Карамзины — «симбирские старинные дворяне, но совсем неизвестные, пока не прославился написавший „Русскую историю“. Они безвыездно жилали в своей провинции, и про них не было слышно» (*Янькова*: 255). Фигура, столь знакомая Карамзину, обрисована в «Рыцаре нашего времени»:

На луговой стороне Волги, там, где впадает в нее прозрачная река Свяга <...>, там в маленькой деревеньке родился прадед, дед, отец Леонов; там родился и сам Леон <...>. Отец Леонов был русский коренной дворянин <...>. После турецких и шведских кампаний возвратившись на свою родину, он вздумал жениться — и женился на двадцатилетней красавице, дочери самого ближнего соседа <...> (*Карамзин*: 585, 596).

Типологическая близость между отставным капитаном Радушиным («отцом Леоновым») и отставным премьер-майором Гриневым представляется очевидной⁸. Отметим, однако, любопытную деталь: первый из них женится на «красавице», второй же — на «бедной» дворянке *Авдотье Васильевне Ю.* Поскольку это именование прозрачно намекает на *Авдотью Петровну Юшкову*, любимую племянницу Жуковского (в ее имени служил реальный И. Н. Гринев — см. примеч. 4), которая принадлежала к старинной фамилии, состоявшей в родстве с русской знатью, то можно предположить, что при выборе супруги Андрей Петрович руководствовался принципом, разъясненным в жизнеописании еще одного симбирского помещика XVIII в. — *Степана Михайловича Аксакова* («Багрова-деда»):

[Д]едушка мой женился на Арине Васильевне Неклюдовой, небогатой девице, также из старинного дворянского дома. При этом случае кстати объяснить, что древность дворянского происхождения была коньком моего дедушки, и хотя у него было сто восемьдесят душ крестьян, но, производя свой род, бог знает по каким документам, от какого-то варяжского князя, он ставил свое семисотлетнее дворянство выше всякого богатства и чинов. Он не женился на одной весьма богатой и прекрасной невесте, которая ему очень нравилась, единственно потому, что прадедушка ее был не дворянин (Аксаков: 37).

Аналогичный критерий определяет и отношение старшего Гринева к предполагаемой женитьбе своего сына на дочери Ивана Кузьмича Миронова, вышедшего в капитаны «из солдатских детей» (П. VIII: 299) и, следовательно, дворянина в первом поколении⁹. Впрочем, чтобы уразуметь, почему Петра Андреевича так глубоко задела отцовская реакция («[п]ренебрежение, с каким он упоминал о Марье Ивановне, казалось мне столь же непристойным, как и несправедливым» — Там же: 310), необходимо обратиться к тексту первой публикации романа. На самом деле Андрей Петрович именует возлюбленную сына не «Марьей Ивановной дочерью Миронова» (Там же: 309), но «Марьей Ивановой дочерью Миронова» (Совр. 1836. Т. IV: 96–97; КД: 31)¹⁰, — отказывая ей в отчестве, т.е. не признавая ее дворянский статус. Именно по получении письма с этими строками молодые люди впервые ощутили себя в социальных ролях низкопородной «капитанской дочки» и столпового дворянина: «Родные ваши не хотят меня в свою семью» — «Пойдем, кинемся в ноги к твоим родителям; они люди простые, не жестокосердые гордецы...» (П. VIII: 311).

Тема старинного рода Гриневых, которая далее обозначена в обращенной к Пугачеву реплике Петра Андреевича: «Я природный дворянин...» (Там же: 332), обнаруживает новые акценты в последней главе романа. Получив известие об участи, ожидающей сына-изменника, Андрей Петрович апеллирует к своей родословной:

Не казнь страшна: пращур мой умер на лобном месте, отстаивая то, что почитал святынею своей совести; отец мой пострадал вместе с Вольнским и Хрущевым... (Там же: 370).

Из безвестности, в которой пребывают поколения Радушиных, Гриневы внезапно выведены на историческую сцену. Героическая смерть их «пращура» на лобном месте несомненно отсылает к Смутному времени¹¹, и ближайшим образом она ассоциируется с казнью в 1605 г. Петра Тургенева — первого дворянина, публично «уличившего» воцарившегося самозванца (см.: ИГР Т. XI: 133). Александр Тургенев, его дальний потомок (и тоже симбирский помещик), усердно культивировал среди друзей и знакомых имя этого «русского легитимиста того времени» (ОА: 345), завещавшего своему роду «венец мученический» (цит. по: Фомин: 51), и примечательно, что на рубеже 1820–1830-х гг. тождественную интерпретацию собственных фамильных преданий дает Пушкин. В созданной им легенде об упадке некогда славного рода ключевую роль также играет казненный (при Петре I) «пра-

щур»¹², которого обуревал наследственный «дух упрямства», «подгадивший» всем Пушкиным (П. III: 262); помимо «Моей родословной» см. также в черновике «Опровержения на критики»: «Пушкины при царях, при Романовых. Казненный Пушкин. При Екатерине II. Гонимы. Гоним и я» (П. XI: 388). Рефлексами этого (авто)биографического мифа окрашен и генеалогический экскурс Андрея Петровича¹³.

3. Канонические имена *Андрей* (от греч. «мужественный») и *Петр* (от греч. «камень», «скала»), по-видимому, регулярно чередующиеся в семейной истории Гриневых¹⁴, принадлежат к числу наиболее употребительных в дворянском обиходе XVIII в. В середине века *Андрей* занимает седьмую позицию в мужском списке, а к концу века *Петр* перемещается с третьей на вторую позицию, уступая только *Ивану* (см.: Степанов 2001: 74). Соответственно, высокую частотность имеют оба интересующих нас имени-отчества: в кругу служилого дворянства второй половины XVIII в. насчитываются сорок *Андреев Петровичей* и семьдесят три *Петра Андреевича* (см.: Степанов 2003: 762, 809). Среди Гриневых, зарегистрированных в указанном справочнике, никто не носит имени *Андрей* и имен-отчеств *Андрей Петрович* и *Петр Андреевич*, однако есть три *Петра* — Борисович, Петрович и Федорович (см.: Там же: 174; о подполковнике Петре Гриневе см. выше и примеч. 6). В первой половине XIX в. сочетание имени *Петр* и фамилии *Гринев* также не являлось редким (об орловском помещике см. примеч. 3), поэтому та настойчивость, с которой в последнее время варьируется гипотеза о том, что в бюллетене о течении холеры, помещенном в «Московских ведомостях» 1830 г., Пушкин мог найти имя коллежского асессора Петра Гринева (см.: Листов 2000: 169; Листов 2002: 199; Листов 2003: 147), не кажется нам оправданной. Сочетание этого имени и этой фамилии могли актуализировать источники любого рода, причем не только письменные (пресса, канцелярские документы), но и устные — в частности, беседы с Нащокиным, среди знакомцев которого был подольский помещик Петр Терентьевич Гринев (см.: Назарова, Зызина: 314, 322)¹⁵.

Имя *Петр*, одно из самых говорящих в христианской традиции (Мф. 16, 18), связывает в КД ретроспективный план и сюжетную перспективу. Если Андрей Гринев родился на рубеже 1710—1720-х гг. (см.: Осват: 47—48), то его отец вписывается в ряд тех, кто был окрещен в честь молодого царя, — как, например, в 1693 г. Петр Сумароков (см.: Сумароков: 266—270), дед Александра Петровича, «очень» «похвалывшего» стихотворные опусы молодого Гринева (П. VIII: 300). Когда имя *Петр* переходит к протагонисту КД, родившемуся в 1755 г. (Там же: 928), оно репродуцирует также имя наследника престола — племянника императрицы Елизаветы Петровны и официального «внука» Петра I. Имя этого «третьего Петра», императора Петра Феодоровича, свергнутого своей женой, принимает Пугачев, который сначала является Гриневу во сне в качестве «посаженного отца» (Там же: 289), а затем служит ему «наставником в бунте против отеческой власти» (*Debreczeny*: 272) и гарантом продолжения рода.

Примечания

- 1 К немногим исключениям относятся наблюдения интертекстуального свойства. Напр., в свете сходства некоторых сюжетных линий КД и «Собора Парижской Богоматери» (ср. в особенности сцены у виселицы, где в обоих случаях присутствуют разбойники, играющие в монархов: «Le Roi de Thules» и «государь Петр Феодорович») *Петр Гринев* интерпретируется как русифицированная версия имени и фамилии персонажа романа Гюго *Pierre Gringoire* (см.: Gregg: 440, 444). Гораздо менее убедительной выглядит параллель *Гринев* — *Des Gréux* из «Манон Леско» (см.: *Мошинская*: 22–24).
- 2 Не исключено, впрочем, что такую возможность упустил Измайловского лейб-гвардии полка поручик П. Гринев, который за активное участие в перевороте 28 июня 1762 г. был произведен в капитаны, а вскоре получил щедрое денежное вознаграждение за раскрытие (осенью того же года) заговора Хрущевых-Гурьевых (см.: *Бильбасов*: 512, 202. Примеч. 2).
- 3 Подобно орловскому помещику, отставному подпоручику Петру Григорьевичу Гриневу, который в 1832 г. приехал в Москву с рассказом о «чудесном исцелении» его сына Ивана у мощей чудотворца Димитрия (*ОР РНБ. Собр. Титова. № 4860. Л. 12*; из дневника кн. Д. М. Волконского).
- 4 Как Иван Никифорович Гринев, управитель в тульском имении А. П. Юшковой, которому подарены строки Жуковского: «Живу в соседстве от Белева / Под покровительством Гринева» (*Жуковский*: 339; отмечено в: *Гиллелсон, Мушина*: 70).
- 5 Помещик Старооскольского уезда Алексей Матвеевич Гринев был оговорен показаниями пугачевца Ф. А. Неустроева, подтвержденными Пугачевым на допросе в Симбирске; через полтора месяца, на допросе в Москве, последний признал их ложными (см.: *Пугачев*: 118, 219, 345–346; к интерпретации этого эпизода см.: *Прокофьева*: 299–304). О следственном деле Алексея Гринева см.: *Овчинников* 1995: 81, 99–100, 221–222.
- 6 Об участии подполковника Петра (Борисовича?) Гринева в военных действиях см.: *Державин*: 56–59; *Дубровин*: по указателю.
- 7 Ср.: «... в бедной деревеньке Н** уезда»; «... случилось мне проезжать через ***скую губернию...»; «[в] одной из отдаленных наших губерний...» (*П. VIII*: 70, 98, 109).
- 8 Ее дополнительно усиливает сходство военных биографий — у обоих за плечами «турецкая кампания», иначе говоря, Крымские походы фельдмаршала Миниха 1736–1739 гг.
- 9 Согласно постановлению, обнародованному в Табели о рангах и подтвержденному «Жалованной грамотой» 1785 г., престололюдин мог приобрести дворянство себе и своему потомству первым обер-офицерским чином военной службы (чином прапорщика). Происхождение коменданта характеризует и недворянская фамилия Миронов, коррелятом которой является встречающаяся в «Истории Пугачевского бунта» (см.: *П. IX*: 10) дворянская фамилия *Неронов* (ср.: *Unbegaun*: 66).
- 10 Кажется, впервые это различие отмечено в: *Савельзон*: 168–169.
- 11 Помимо данного фрагмента из КД словосочетание «лобное место» упоминается у Пушкина только в «Борисе Годунове».
- 12 О стольнике Федоре Матвеевиче Пушкине, казненном в 1697 г., как и об истинных причинах угасания этого рода, см.: *Веселовский* 1990: 188–199.
- 13 В свете сказанного возникает, естественно, вопрос о том, не ассоциируется ли отставка Андрея Петровича Гринева «в 17.. году» (в черновике: «... в 1762 году» — *П. VIII*: 858) с той рыцарской верностью присяге Петру III, которую Пушкин без всяких оснований приписал своему деду Льву Александровичу. Мы по-прежнему считаем, что в данном случае намек на конкретные политические обстоятельства не только нарушал хронологическую достоверность повествования, но и противоречил авторской установке на размывание облика Андрея Петровича (см.: *Осповат*: 44 passim). Об автобиографическом подтексте КД см.: *Альми*: 63–69; сделанное здесь наблюдение популяризируется в: *Листов* 2000: 95–96; *Листов* 2003: 159–160.
- 14 В одной из промежуточных редакций «записки» Петра Андреевича адресовались его «лобному» внуку Петруше (*П. VIII*: 927).

- ¹⁵ Также вероятно, что об Андрее Гринева Пушкин узнал от князя П. В. Долгорукова, чьи-ми консультациями по части исторических реалий он пользовался во время работы над КД (см.: П. XVI: 183; ср.: Овчинников 1991: 240–245). Позднее Долгоруков издал генеалогический справочник, в котором родословие Гриневых открывалось упоминанием об Андрее, «состоявшем в 1598 году на службе в Стародубе» (Долгоруков: 374). В научной литературе, подтвердившей факт существования этого стародубского старосты, он именуется *Олексей* (см. выше).

Условные сокращения

- ДР* — Друг россиян.
ИГР — Карамзин Н. М. История государства Российского. М., 1999. Кн. III.
КД — Пушкин А. С. Капитанская дочка. Изд. 2-е. Л., 1984 (серия «Литературные памятники»). [Впервые: М., 1964.]
ОА — Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. III.
ОР РНБ — Отдел рукописей Российской Национальной Библиотеки.
П. I–XVI — Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 т. [Л.; М.,] 1937–1949.
ПСЗ I–XLV — Полное собрание законов Российской империи с 1649 года. СПб., 1830. Т. XLV.
РА — Русский архив.
РС — Русская старина.
Совр. — Современник.

Литература

- Аксаков — Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 3 т. М., 1986. Т. 1.
Альми — Альми И. Л. Об автобиографическом подтексте двух эпизодов в произведениях А. С. Пушкина // Пушкинские чтения. Таллинн, 1990.
Бильбасов — Бильбасов В. А. История Екатерины Второй. Берлин, 1900. Т. II.
Болотов — Записки Андрея Тимофеевича Болотова: 1738–1795. Изд. 3-е. СПб., 1875. Т. I.
Буганов — Разрядная книга 1475–1598 гг. / Подгот. В. И. Буганов. М., 1966.
Веселовский 1974 — Веселовский С. Б. Ономастикон: древнерусские имена, прозвища и фамилии. М., 1974.
Веселовский 1990 — Веселовский С. Б. Род и предки А. С. Пушкина в истории. М., 1990.
Гиллельсон, Мушина — Гиллельсон М. И., Мушина И. Б. Повесть А. С. Пушкина «Капитанская дочка»: Комментарий. Л., 1977.
Державин — Записки Гавриила Романовича Державина. 1743–1812 / С литературными и историческими примеч. П. И. Бартенева. М., 1860.
Долгоруков — Долгоруков П. В. Российская Родословная книга. М., 1857. Т. IV.
Дубровин — Дубровин Н. Пугачев и его сообщники: Эпизод из царствования императрицы Екатерины II, 1773–1774. СПб., 1884. Т. II.
Жуковский — Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. I.
Зимин — Тысячная книга 1550 г. и дворовая тетрадь 50-х гг. XVI в. / Подгот. к печати А. А. Зимин. М., 1950.
Карамзин — Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. I.

- Лабзина* — Воспоминания Анны Евдокимовны Лабзиной: 1758—1828 / С предисл. и примеч. Б. Л. Модзалевского. СПб., 1914.
- Листов 2000* — *Листов В. С.* Новое о Пушкине: История, литература, эстетство и другие искусства в творчестве поэта. М., 2000.
- Листов 2002* — *Листов В. С.* Две встречи в Царскосельском парке: К истолкованию финала романа А. С. Пушкина «Капитанская дочка» // *Временник Пушкинской комиссии.* СПб., 2002. Вып. 28.
- Листов 2003* — *Листов В. С.* Автобиографическое в «Капитанской дочке» // *Philologica.* 2001/2002. Т. 7. № 17/18. М., 2003.
- Модзалевский 1910* — *Модзалевский Б. Л.* Библиотека Пушкина (Библиографическое описание). СПб., 1910.
- Модзалевский 1922* — *Модзалевский Б. Л.* Пушкин под тайным надзором. СПб., 1922.
- Мошинская* — *Мошинская Римма.* «Роман наподобие Вальтер Скотта»? // *Уральский следопыт.* 1990. № 2.
- Назарова, Зызина* — *Назарова Г. И., Зызина В. А.* Из семейного архива Нащокиных // *Пушкин: Исследования и материалы.* М.; Л., 1983. Т. XI.
- Овчинников 1991* — *Овчинников Р. В.* Записи Пушкина о Шванвичах // *Пушкин: Исслед. и мат. Л., 1991. Т. XIV.*
- Овчинников 1995* — *Овчинников Р. В.* Следствие и суд над Е. И. Пугачевым и его сподвижниками: Источниковедческое исследование. М., 1995.
- Оксман* — *Оксман Ю. Г.* От «Капитанской дочки» к «Запискам охотника»: Пушкин — Рылеев — Кольцов — Белинский — Тургенев. Саратов, 1959.
- Осповат* — *Осповат А. Л.* Исторический материал и исторические аллюзии в «Капитанской дочке»: Ст. первая // *Тыняновский сборник.* М., 1998. Вып. X.
- Петрунина* — *Петрунина Н. Н.* К творческой истории «Капитанской дочки» // *Русская литература.* 1970. № 2.
- Прокофьева* — *Прокофьева Л. С.* Об одном следственном показании по делу Пугачева // *Исследования по отечественному источниковедению: Сб. ст., посв. 75-летию проф. С. Н. Валка.* М.; Л., 1964.
- Пугачев* — Емельян Пугачев на следствии: Сб. документов и материалов / Отв. исполнитель, автор введения и примеч. Р. В. Овчинников. М., 1997.
- Савельзон* — *Савельзон В.* Пушкин и Оренбуржье: Над страницами «Капитанской дочки» и «Истории Пугачева». Оренбург, 1998.
- Степанов 1991* — *Степанов Л. А.* К истории создания «Капитанской дочки» (Пушкин и книга «Ложный Петр III») // *Пушкин: Исслед. и мат. Л., 1991. Т. XIV.*
- Степанов 2001* — *Степанов В. П.* Изменения частотности употребительных имен на протяжении XVIII века // *Русская литература.* 2001. № 2.
- Степанов 2003* — *Русское служилое дворянство второй половины XVIII века (1764—1795)* / Сост. В. П. Степанов. СПб., 2003.
- Сумароков* — *Сумароков П. <П.>* Биографическая поправка // *Московский телеграф.* 1833. Ч. L. № 6. Смесь.
- Фомин* — *Фомин А. А.* Петр Николаевич Тургенев и его дар русской науке, 1853—1912: Материалы для биографии // *Отчет о деятельности Отделения русского языка и словесности Импер. Акад. наук за 1912 год.* СПб., 1912. (2-я pag.).
- Хомяков* — *<Хомяков П. З>*. Похождение некоторого россиянина: истинная повесть, им самим писанная. <...> М., 1790. Ч. 1.
- Черняев* — *Черняев Н. И.* «Капитанская дочка»: Историко-критический этюд. М., 1897.

- Чичагов* — Записки адмирала Павла Васильевича Чичагова <...> / Подгот. текста игумены Серафимы; предисловие и коммент. Т. С. Федоровой. М., 2002.
- Шватченко* — **Шватченко О. А.** Светские феодальные вотчины в России во второй половине XVII века (историко-географический очерк). М., 1996.
- Шестакова, Бойко* — Из переписки родственников М. Ю. Лермонтова (1820–1825 гг.) / Вступит. ст. и подгот. текста И. А. Шестаковой; коммент. С. А. Бойко // Сов. архивы. 1991. № 5.
- Янькова* — <**Янькова Е. П.**> Рассказы бабушки: Из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово / Изд. подгот. Т. И. Орнатская. Л., 1989.
- Castéra* — **Castéra J.** Histoire de Catherine II, impératrice de Russie. Paris, <1800>. Т. II.
- Debreczeny* — **Debreczeny P.** The other Pushkin: A study of Alexander Pushkin's Prose Fiction. Stanford, 1983.
- Gregg* — **Gregg R.** Puškin, Victor Hugo, The Perilous Ordeal, and The True-Blue Hero // Slavic and East European Journal. 1994. Vol. 38. N 3.
- Unbegaun* — **Unbegaun B. O.** Russian Surnames. Oxford, 1972.

Ирония в прозе Пушкина и Стендаля («Капитанская дочка» и «Красное и черное»)

Лариса Вольперт (Тарту)

Об иронии в «Капитанской дочке» нет ни одного специального исследования. Отдельных упоминаний множество, притягательное слово «ирония» манит, но охотников описывать конкретные механизмы иронии мало. Исключение — Пол Дебрецени. На эпизоде знакомства Петра Гринёва с Белогорской крепостью исследователь описал эффект «обманутого ожидания» (остроумно — на уровне предмета)¹. Комическому в романе посвящено исследование Л. А. Степанова (его интересуют преимущественно фигуры Пугачёва и Савельича, иронии учёный не касается)².

Ирония — категория субъективная, подчас трудно уловимая, «это такой живой и сложный феномен, который не может быть загнан в жесткую схему»³. Общие словарные дефиниции иронии как эстетической категории («скрытая насмешка», «риторический троп», «фигура речи» и др.) мало дают для конкретного описания. Их, однако, можно использовать как опорные определения, которые необходимо всякий раз детализировать с учетом поэтики анализируемого художественного текста (касательно иронии в «Евгении Онегине» такие попытки делались⁴). По отношению к «Капитанской дочке» уточнение связано со способностью формы *Ich-Erzählung* к смеховому наполнению. Первое лицо в романе становится «игровым» и зыбким. Возникает «*неявный рассказчик*» (предлагаю такой термин) — в результате «*подверстывания*» на *ценностном и семантическом уровнях авторского голоса к голосу героя*. Носитель иронии — *неявный рассказчик*, главный механизм — игра субъективными пластами, литературный генезис — традиция Стерна и Стендаля. Стерн в «Тристраме Шенди» первым в европейской литературе обогатил форму *Ich-Erzählung* игрой голосов «мемуариста» и автора. Шенди — главный герой книги о писателе, сочиняющем роман, и одновременно своеобразный *двойник* Стерна. Дистанция между ними неизменно сохраняется, «поскольку автор относится к создателю мемуаров с изрядной иронией»⁵. Пушкин, как известно, ценил роман Стерна исключительно высоко: «*Вся Лалла-Рук (Мура) не стоит десяти строчек „Тристрама Шенди“*»⁶. Генетическая связь «Капитанской дочки» с «Красным и черным» менее заметна, роман Стендаля написан от третьего лица, в нем не используется форма *Ich-Erzählung*.

Если воздействие «Красного и черного» на позднюю прозу Пушкина, написанную от *третьего лица* («Дубровский», «Пиковая дама»), предстает с очевидностью⁷, то творческая близость с «Капитанской дочкой» обнаруживается далеко не сразу (произведения различают жанр, композиция, структура образов и мн. др.). «Капитанская дочка» посвяще-

на истории, в ней нет рефлектирующего героя и углубленного психологизма. И все же генетическая связь между романами несомненно существует. Черты сходства обнаруживаются уже на поверхностном, сюжетном уровне. Поворот в судьбе молодых героев вызван внезапным решением суровых отцов, оба они, и Гринев и Сорель, — «невольники чести» (один — дворянской, другой — плебейской), обоих в конце произведения ждет суд (причина — любовь), на суде обоих губит слово (Сореля — произнесенное, Гринева — произнесенное). Но Пушкин, в отличие от Стендаля, пожелал подарить своему герою *happy end*, применив своеобразный «*Deus ex machina*».

Эстетическая находка Стендаля — исключительная сложность третьего лица в «Красном и черном», а конкретнее — разработка несобственно прямой речи. О разнообразных формах речи в романе, произнесенной и произнесенной (внутренний монолог) — писалось много, но вот такая форма, как несобственно прямая речь, осталась незамеченной. Как нам представляется, в европейской литературе Стендаль был среди первых приступивших к ее разработке. Кроме характерологической функции эта форма несет и стилизацию, определяя подчас едва ощутимую иронию. У Пушкина, как в дальнейшем будет видно, автор «вторгается» в первое лицо, в слово героя, а у Стендаля — слово героя «вторгается» в слово автора.

В такой форме дано, хотя и предельно лаконичное, но семантически узловое сообщение о казни Жюльена. Заключенное в одну строку, помещенное как бы «не в то место» (после этой строки следует разговор Сореля с Фуке о месте его захоронения), оно построено в форме несобственно прямой речи. Это как бы авторефлексия героя «с того света»; его оценка собственного поведения в момент казни: «*Tout se passa simplement, convenablement, et de sa part sans aucune affectation*»⁸ («Все произошло очень просто, благопристойно и без всякой рисовки с его стороны» — здесь и далее перевод мой. — Л. В.). Вряд ли в каком-либо другом романе можно найти подобную характеристику гильотинирования. Использован язык Сореля, его иронические словечки «благопристойно», «рисовка». Тот же прием применен при описании будущих «зрителей» казни: «*M. de Cholin louera une fenêtre de compte à demi avec l'abbé Maslon. Eh bien, pour le prix de location de cette fenêtre, lequel de ces deux dignes personnages volera l'autre?*» (486. — «Господин де Шолен, чтобы поглазеть, снимет окно на паях с аббатом Малонем. Интересно, кто кого при расчете надует из этих двух почтенных особ?»). Ироническая автохарактеристика использована и при описании Сореля, рыдающего после прихода в тюрьму кюре Шелана: «*Il n'avait plus rien de rude et de grandiose en lui, plus de vertu romaine...*» (459. — «В нем не было больше ничего сурового, ничего величественного, никакой римской доблести»).

Подобные примеры можно было бы умножить. Пушкин был «в восторге» (XIV, 166) от романа; не исключено, что он заметил игру с третьим лицом. Новаторская поэтика могла сыграть роль творческого стимула, своеобразного импульса в построении первого лица «Капитанской дочки»: если третье лицо может быть сложным и игровым, то почему таким же не мо-

жет стать и *первое*. Различие в субъекте повествования: у Стендаля в слово автора *вторгается* голос героя, у Пушкина к голосу героя *подверстывается* автор.

Ирония в «Капитанской дочке» как один из аспектов общей проблемы поэтики повествования⁹, можно описывать, лишь решив главный вопрос — *кто рассказчик?* Спор о том, чей голос звучит в каждый данный момент — Петруши или Гринева-мемуариста — поначалу решался избирательно: Г. Макогоненко не сомневался — *зрелого Гринева* («Гринева мемуарист — один из главных героев романа»¹⁰), Ю. М. Лотман был убежден — *юного Петруши*. Подобному подходу Н. К. Гей противопоставил новый взгляд: в романе *поочередно* звучат два голоса — мемуариста и героя. Тщательно различая слово зрелого и юного Гринева, пушкинист как бы раскладывает их голоса на разные «полочки»: «В этой системе отношений Гринева-повествователя и Гринева-персонажа аранжирован весь строй произведения»¹¹. Придавая особую значимость отходу Пушкина от повествовательной «одномерности», Н. К. Гей оценивает его эстетическую находку как «величайшее открытие <...> „двусоставного“ повествования»¹². Это ценное наблюдение должно было бы быть, на наш взгляд, несколько расширено. Н. К. Гей исключает вмешательство автора на уровне слова: «И слово и поступок героев освобождены от авторской опеки»¹³. На наш взгляд, слово в романе как раз не «освобождено» от авторской опеки и повествование в «Капитанской дочке» — не «двусоставное», а «трехсоставное». Есть еще один «голос», *третий* вариант формы *Ich-Erzählung*, слово «*невяного рассказчика*». В него непостижимым путем умеет проникнуть *автор*; с ним и связана ироническая тональность романа.

К кому из героев, к Петруше или «мемуаристу», предпочитает «подверстываться» автор? Зрелый Гринева — не участник событий, с ним связано ретроспективное движение времени, его резонерские замечания, сентенции, афоризмы расположены, по мысли Н. К. Гея, как бы *рядом* с происходящим, это своеобразный «голос *за сценой*». Пушкин особо маркировал эту стилевую манеру: «Читатель легко может себе представить, что я не был совершенно хладнокровен»; «Вдруг мысль мелькнула в моей голове: в чем она состояла, читатель увидит из следующей главы, как говорят старинные романисты» (Н. К. Гей приводит многочисленные примеры подобной стилевой манеры). Зрелый Гринева, как можно предположить, читал Фонвизина, слышал о Митрофане и Менторе, знает, где расположен Мыс Доброй Надежды, с ним трудно связать интонацию шутиливой иронии. А Петруша слыхом не слыхивал о своем литературном «пародителе», время для него движется перспективно, его жизнь открыта в неведомое будущее, навстречу ярким впечатлениям. Он простодушен, импульсивен, очаровательно невежественен, к его голосу автор «подверстывается» легко и естественно.

Важно, что литературный генезис Петруши точно маркирован: обозначены его «родословная» и «типология» («обнажение приема», по Шкловскому). В «Недоросле» немец Вральман учит Митрофана «по-французски и всем наукам», у Пушкина француз Бопре должен был учить Петрушу «по-

французски, по-немецки и всем наукам» (VIII, 280); Вральман был кучером в Германии, Бопре — парикмахером во Франции; эпиграф к третьей главе взят из «Недоросля». Ю. М. Лотман называл подобную игру с традицией «маркированностью литературным кодом»¹⁴.

Некоторые исследователи не заметили авторской игры с фонвизинским текстом. Петруше — пишут С. З. Аграновская и Л. П. Россовская — «не повезло, его настойчиво отождествляли с Митрофанушкой»¹⁵. Однако «невезение» запрограммировано, исследовательницы ощущают подвох: «это лишь кажущаяся интеллектуальная неразвитость»¹⁶. Еще бы не «кажущаяся»: из-за плеча Митрофанушки «выглядывает» автор. Мастер запускать бумажных змеев да лазать на голубятни, Петруша непостижимым образом оказывается носителем образованности, юмора и наблюдательности. Сочетание «интеллектуальной неразвитости» с умной насмешливостью и создает обаяние «неявного» рассказчика. О своей юности повествует «Петруша», но и не совсем он, это как бы недоросль на «метауровне», владеющий литературной традицией и способный к самоиронии.

Авторский голос «присоединяется» к голосу Петруши разнообразными способами: иногда это вербальная мимикрия под «недоросля», иногда голоса сливаются, иногда накладываются один на другой. Вторжение автора в «слово» рассказчика меняет оптику повествования, определяя новую романную систему. Существенно, что ирония в романе мягкая, никогда не саркастическая, иногда ее трудно отличить от шутливового смеха. Ее главные механизмы: *пародийная стилизация, остранение, эффект обманутого ожидания, игра с лексикой*.

Рассмотрим с этой точки зрения экспозицию, начальные абзацы романа. В первом — ирония едва заметна, но зато сразу начинается игра с литературной традицией. Читатель эпохи помнил рассказ Простаковой о детстве (конкретизация детали подсвечивает его черным юмором): «Нас детей было ... 18 человек, да, кроме нас с братцем, все, по власти господней, померли. Иных из бани мертвых вытащили. Трое, похлебав молока из медного котлика, скончались. Двое о святой недели с колокольни свалились, а достальные сами не стояли»¹⁷. Аллюзия на этот текст прозрачна: «Нас было девять человек детей, все мои братья и сестры умерли во младенчестве». Эта литературная аллюзия получит иронический отзвук в конце романа.

Во втором абзаце подключается прием остранения. Функцию «чужака», замечающего свежим взором всяческие несуразности (абсурд, нелепость, ложь), незаметные привычному глазу, берет на себя «неявный рассказчик». Еще не родившийся Петруша (совсем *по-стерниански*) — успешно продвигается по службе: «Матушка была еще мною брюхата, как уже я был записан в Семеновский полк сержантом <...>». Родись девочка, положение не было бы безвыходным: «Если бы паче всякого чаяния матушка родила дочь, то батюшка объявил бы куда следовало о смерти неявившегося сержанта...» (злосчастная участь! мало того, что ему не удалось бы родиться, его тут же отправили бы на тот свет). Но поскольку Петруша родился, возникает мотив ученья, сначала условного — «я считался в отпуску до окончания наук» (*новорожденный ... изучает науки*), а затем и реального.

Учение дано *по-фонвизински*: иностранный и русский учителя обрисованы в *со-противопоставлении*, ироническую тональность создает игра с лексикой. К словарю Митрофана подключается авторский, рядом ставится бытовое слово и абстрактное, низкое и высокое, несовместимые словосочетания, таким образом достигается авторская мимикрия под недоросля: «С пятилетнего возраста отдан я был на руки стремянному Савельичу, за трезвое поведение пожалованному мне в дядьки» («трезвое» — бытовое слово, «поведение» — абстрактное, глагол полувысокого стиля — «пожалован»). «Под его надзором на двенадцатом году выучился я русской грамоте и мог очень здраво судить о свойствах борзого кобеля». «Грамота» и «кобель» — уравнины, поставлены в один ценностный ряд, второе умение выше, именно оно сопровождается эпитетом «здраво» (легкая ирония над преувеличенной значимостью института охоты в помещичьем быту XVIII в.¹⁸ и одновременно над пристрастием к *детали* Митрофанушки: не вообще «охотничьих собак», а именно «борзого кобеля»).

В этом же абзаце включается и тема «мосье». Огласовка *играет*: то «мосье» — произношение провинциального барина («о» ближе к «е», чем «у») — то «мусье», в пейоративной огласовке слуг. Пушкин иронизирует над nepocтижимым, чисто русским смешением «галломании» и «галлофобии»: не нанять «мосье» нельзя, но и не презирать его невозможно. «Мосье», как сказано, «выписали из Москвы вместе с годовым запасом вина и прованского масла», он «выписан» среди прочих «галльских» аксессуаров (и снова детализация — *откуда, сколько, чего* — определяет комическую интонацию).

Огорчение Савельича естественно, у него — своя *концепция* воспитания: «дитя умыт, причесан, накормлен». «Дитя» — узловое слово, характерное для барского быта эпохи (Простакова своего 18-летнего олуха частенько так именует). Савельич в дальнейшем будет употреблять уменьшительное словечко преимущественно в минуты расстройств. В первый день «усердия (Петруши. — Л. В.) к службе» под руководством ротмистра Зурин (инициация *по полной* — бильярд, выпивка, Аринушка, долг 100 рублей) он подведет малоутешительный итог: «дитя пьет и играет».

В третьем абзаце тема «мосье» детализируется. Рассказ начинается вроде бы Петруша, но тут же «подверстывается» автор: «Бопре в отечестве своем был парикмахером, потом в Пруссии солдатом, потом приехал в Россию „pour être outchitel“, не очень понимая значение этого слова». «Pour être outchitel» — голос Петруши, передразнивающего Бопре, орфография и разьяснение Пушкина (être ñ accent ñirconflexe), все вместе — смешение «французского с нижегородским».

Сравнение Бопре с Савельичем решительно не в пользу «мусье»: «К тому же не был он (по его выражению) и *врагом бутылки*, т.е. (говоря по-русски) любил хлебнуть лишнее». Французский фразеологизм (l'ennemi de la bouteille) сначала дается в переводе курсивом, но автор не удовлетворен (и русский не беден на фразеологизмы) и находит соответственный эквивалент: «т.е. (говоря по-русски) любил хлебнуть лишнее». Бопре, как помним, «выписали» «вместе с годовым запасом вина» (не мало!), но за столом «обычно-

венно и обносили», что вызвало в «мусье» некоторую утрату патриотизма: «мой Бопре очень скоро привык к русской настойке и даже стал предпочитать ее винам своего отечества, как не в пример более полезным для желудка» (объяснение Бопре, передано Петрушей, лексика, синтаксис — автора, так же как и ироническая мотивировка).

«Бутылка» — все же не главная слабость мусье, основная — «страсть к прекрасному полу». Мотив «француз и любовь», шаблонный и исхоженный, в зависимости от образованности читателя включал разнообразные ассоциации от высокой литературной традиции («Карта нежности», «Езда в Остров любви»), до низкой (комедийной): «нередко за свои нежности получал он толчки, от которых охал по целым суткам». Оксюморонная антитеза («слабые создания» — «мощные толчки») — вольтеровская. Читатель «Pucelle» помнил, какими могучими толчками награждала скотница Жанна многочисленных и разнообразных охотников похитить счастье Франции. Намек на Вольтера прозрачен: и русские дворовые девушки не лыком шиты. «Мусье» все же по-своему галантен, только «охаёт по целым суткам», мог бы и ответить (не такой уж subtilный: обучил ведь Петрушу некоторым приемам фехтования).

Итоговая антитетичная характеристика Бопре («Он был добрый мальчик, но ветрен и беспутен до крайности») — типично пушкинская («Евгений Онегин»). «Свой» итог подводит и Петруша: «мы тотчас поладили, и хотя по контракту обязан он был учить меня *по-французски, по-немецки и всем наукам*, но он предпочел наскоро выучиться от меня кое-как болтать по-русски, — и потом каждый из нас занимался уже своим делом». Петруша, как видим, более умелый методист (хоть обучил и — «кое-как», но зато — «болтать»), а Бопре — более способный ученик: «Мы жили душа в душу. Другого ментора я и не желал». «Ментор» — имя нарицательное, высочайший тип воспитателя, созданный Фенелоном, по отношению к Бопре — иронический оксюморон. Петруша слова «ментор», естественно, не слышал, а автору оно знакомо так же, как образованному читателю (и особенно читательницам) эпохи. В «Недоросле», например, Софья восхищается «Телемахом», а вот Стародум роман не читал (он, правда, слышал о Фенелоне много хорошего). Абзац завершается фразой в духе сентиментального романа (ироническая стилизация): «Но вскоре судьба нас разлучила».

Четвертый абзац — своеобразная кульминация экспозиции. В нем получают завершение мотивы «любовь», «бутылка», все линии, связанные с «мусье», расшифровываются многие ранее упомянутые понятия, и все это, как любила повторять А. Ахматова, «с умопомрачительным лаконизмом». «Прекрасный пол» в микромире Бопре — это кто? «Прачка Палашка, толстая и рябая девка, и кривая коровница Акулька как-то согласились в одно время кинуться матушке в ноги, винясь в преступной слабости и с плачем жалуясь на мусье, обольстившего их неопытность». «Мусье» вроде бы только «охал по целым суткам», но, оказывается, все же преуспел, и сразу у двух. Ироническая стилизация («винясь в преступной слабости», «обольстившего их неопытность») — штампы сентиментального романа. Какими словами «красавицы» изъясняли свое негодование, читатель может вообразить сам.

«Батюшка потребовал каналью француза» — «каналья» — французское слово («la canaille»), усвоенное русским языком в том же значении. Заключаящая абзац фраза, подогревающая читательское любопытство, из словаря Петруши: «У него расправа была коротка».

Финал четвертого абзаца — завершение эпизода с «мусье», момент высшего вдохновения Петруши: он клеит бумажного змея. Атмосфера способствует творчеству: Бопре спит на диване «сном невинности» (ироническая стилизация). К своему занятию Петруша относится со всей серьезностью: «Я был занят делом», как выясняется, «разумным» использованием географической карты: «Она висела на стене безо всякого употребления и давно соблазняла меня шириною и добротою бумаги». Аллюзия на «Недоросль» прозрачна. Простакова демонстрирует Стародуму успехи Митрофана в науках именно на примере «географии». После полного провала следует бессмертный вопрос — «А извозчики на что?». Занятия географией Петруши представлены в том же ключе: «Батюшка вошел в то самое время, как я прилаживал мочальный хвост к Мысу Доброй Надежды». Петруша вряд ли слышал о мысе (карта ведь висела безо всякого толку), но инстинктивно угадывал его предназначение: чистейшее полукружие очертания юга Африки как бы самим богом было предназначено стать головой змея. А у автора Мыс Доброй Надежды, можно предположить, вызывал иные ассоциации: романтика морей, кругосветных путешествий, Магеллан, мало ли что еще? «Мыс Доброй Надежды» (все с большой буквы) звучит красиво (возможно — и с провиденциальной символикой — *harpy epe(a)* романа). Хвост, правда «мочальный», но в данном случае с задачей вполне гармонирует. «Увидев мои упражнения в географии, батюшка дернул меня за ухо, потом подбежал к Бопре, разбудил его *очень неосторожно* (ироническая стилизация, курсив мой. — Л. В.). Бопре в смятении хотел было привстать и не смог: несчастный француз был мертво пьян». Вот, оказывается, что такое — «сон невинности». «Тем и кончилось мое воспитание», — голоса Петруши и автора слились.

Пушкин, как известно, экспозиции произведения придавал особую значимость (об этом писал еще А. Лежнев¹⁹). Именно ирония сделала начало «Капитанской дочки» неотразимо привлекательным. Ирония будет звучать на протяжении всего романа. В последующих главах вступит в строй еще один прием, эффект обманутого ожидания, и не столько читательского (как в «Евгении Онегине»), сколько обманутого ожидания героя. Петруша проходит свои «университеты», постигает мир, «другими» оказываются полковая дружба, крепость, оружие, подвиг, смерть. Характерный пример — первые впечатления от Белогорской крепости (об этом, как уже отмечалось, писал П. Дебрецени). Можно лишь добавить, что в данном случае картина более сложная: эффект обманутого ожидания наслаивается на прием остранения.

По мере возмужания Петруши ироническая тональность звучит все слабее, автор выглядывает из-за плеча юного героя все реже; как писала М. Цветаева: «Митрофан на наших глазах, превращается в Пушкина»²⁰. Однако ирония полностью не исчезает на протяжении всего текста, а в конце романа снова как бы набирает силу. В целом она выполняет важную характерологическую и композиционную функцию. Шутливая

экспозиция — первоначальная точка отсчета в структуре образа Петруши. Благодаря иронии диалектика характера как бы приобретает стереофоничность. «Каждый штрих в характеристике Петруши, — пишет Н. Н. Петрунина в книге «Проза Пушкина», — вызывает множество бытовых, исторических, литературных ассоциаций, сообщая скучным строкам его биографии особую объемность»²¹. Как раз «объемность» во многом — заслуга той особой оптики, которую создает игра субъективными пластами. Но Н. Петрунина не стремится заметить иронию. Литературные ассоциации очевидны, с историческими — сложнее, они подчас не лежат на поверхности. Раскрыть их (и с блеском!) удалось А. Осповату. Описывая релятивность исторических аллюзий в «Капитанской дочке», он фактически затронул и глубинные пласты иронии. Хотя ученый о них прямо не говорит, на самом деле речь идет о скрытых механизмах иронии в романе, недоступных современному исследователю без специального исторического комментария²².

Еще более существенна в романе композиционная функция иронии. Дело не в эстетической роли контраста (потрясения на фоне мирной жизни), а в более глубоком ракурсе: ирония в чем-то структурирует роман. В этой связи особую значимость приобретает концовка, краткое послесловие *Издателя*, придающее роману завершенность. Концовке уделялось на удивление мало внимания, исследователи не стремились ее детально описывать, из нее лишь черпали нужные факты и сведения. Между тем слово *Издателя* следует изучать в целостности, как важную часть общей структуры. Автор здесь впервые в романе выступает открыто, в концовке появляется *новое время и новый герой*.

Послесловие можно разделить на две части: в первой досказывается история Гриневых, во второй разъясняется факт появления в портфеле редакции некоей загадочной рукописи. О Гриневых сообщается: «Потомство их благоденствует в Симбирской губернии. В тридцати верстах от *** находится село, принадлежащее десятерым помещикам». Ирония в «официозном» глаголе и в «красноречивом» числительном: *благоденствуют* в селе, «принадлежащем *десятерым помещикам*». В подтексте — извечная горечь Пушкина по поводу неуклонного обнищания и исчезновения родовитого дворянства. Ироническая переключка с первым абзацем романа («нас было девять человек детей») создает своеобразную рамку. Она в каком-то смысле структурирует роман и маркирует одну из главных идей произведения: снова течет мирная жизнь, в которой собственно и стремились герои в пору потрясений, движутся ничем не примечательные люди, но если начнутся испытания, снова какой-нибудь Петруша выкажет свою *аутентичность*. А пока картина жизни выстроена так, чтобы реалии подтверждали достоверность рассказанной истории (как у Свифта, когда Гуливер демонстрирует португальскому капитану крохотных лилипутских овец): «в одном из барских флигелей показывают собственноручное письмо Екатерины II за стеклом и в рамке. Оно писано к отцу Петра Андреевича и содержит оправдание его сына и похвалы уму и сердцу дочери капитана Миронова».

Вторая часть послесловия решительно вводит роман в современность, в пушкинское время, точнее — в 1836 год. Мистификация Пушкина органически связана с творческой атмосферой этого времени. Хотя в биографическом отношении этот год — один из самых тяжелых для поэта, творчески он весьма плодотворен. Более того, как это ни парадоксально, этот год полон игры: розыгрышей, мистификаций, подделок. Игра идет широким фронтом, с названиями («Из Пиндемонти», первый вариант был — «Из Мюссе»), с именами (Дурова, Вольтер), с жанрами (письма, дневники, мемуары); в данном случае — с жанром романа. Такое впечатление, что тяжелым ударам судьбы поэт решил противопоставить спасительное легкое пространство игры.

Пушкин, как известно, был всерьез озабочен сохранением тайны авторства. Близкие друзья секрет знали, но вовлекать в этот круг широкую аудиторию он решительно не желал. 27/VII 1836 г. поэт писал цензору П. А. Корсакову: «Вы один у нас умели сочетать щекотливую должность цензора с чувством литератора <...> прошу Вас сохранить тайну моего имени». Через месяц в письме к нему же: «О настоящем имени автора я бы просил Вас не упоминать, а объявить, что рукопись доставлена через П. А. Плетнева, которого я уже предупредил» (пушкинское стремление к «тайне» имело много причин; как нам представляется, одна из них — воздействие заманчивой «*игры с авторством*» Вальтера Скотта).

Самое значительное в концовке — появление в романе нового героя, *Издателя*. Он вроде бы — alter ego Пушкина (как и поэт, он имеет свой журнал «Современник», обеспокоен горестной судьбой древних дворянских родов), но вместе с тем это — вымышленное лицо, романский герой, больше всего озабоченный доказательством полной правдивости изложенной истории, вплоть до разъяснения загадки поступления в журнал рукописи. В сложном клубке все перемешалось: автор — это и «*Издатель*» и не «Он». «*Издатель*» — вымышленное лицо, но он формирует портфель «Современника». Лукавое «мороченье» читателя завершается последней фразой, своеобразным ироническим пуантом. Его создали в дружном «соавторстве» вымышленный герой (*Издатель*) и автор романа Пушкин (замечательна выставленная в финале текста дата — «19 окт. 1836.»). В концовке подтверждается намерение «Современника» издать рукопись, полученную от внука некоего Петра Андреевича Гринева, участника пугачевских событий, и маркируется этическая лояльность редакции по отношению к гриневской родне.

Известно, что на юге приятели часто заставляли Пушкина, «помирающего со смеху над строфой своего романа²³». Думается, при завершении «Капитанской дочки» автор испытывал нечто подобное и, примерив к себе обе ипостаси, не без внутреннего веселья начертил последнюю фразу: «Мы решились с разрешения родственников (семантический курсив, по Тынянову; курсив мой. — Л. В.) издать ее особо, приислав к каждой главе приличный эпитафия и дозволив себе переменить некоторые собственные имена».

Примечания

- ¹ Дребенцов П. Блудная дочь: Анализ художественной прозы Пушкина. СПб., 1996. С. 270–271.
- ² См.: Степанов Л. А. «Отличительная черта в наших нравах...». К поэтике комического в «Капитанской дочке» // Болдинские чтения. Горький, 1986. С. 106–128.
- ³ Пивов В. М. Ирония как феномен культуры. Петрозаводск, 2000. С. 5 (там и литература).
- ⁴ См.: Маркович В. Юмор и сатира в «Евгении Онегине» // Вопросы литературы. 1969. № 1. С. 67–88; Соколянский М. Г. Ирония в романе «Евгений Онегин» // И несть ему конца. Статьи о Пушкине. Одесса, 1999. С. 96–117; Volpert L. L'ironie romantique dans «Eugène Onéguine» et «Le Rouge et le Noir» // L'Universalité de Poushkin. Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves. Paris, 2000. T. CIV. P. 49–59; Вольперт Л. И. Ироническая тональность в «Евгении Онегине» // «Душа в заветной лире». Материалы конференции «Шалапинские собрания», посвященной 200-летию со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина. М., 2000. С. 31–37; Вольперт Л. И. Разве я когда-либо влезал к вам в окно (ирония в романах «Евгений Онегин» и «Красное и черное») // Л. И. Вольперт. Русско-французские литературные связи конца XVIII — первой половины XIX в. Пушкин и французская литература; Лермонтов и французская литература. Электронное издание: <http://www.ruthenia.ru/volpert/intro.htm>. В дальнейшем: Вольперт. Электронное издание. Пушкин и французская литература.
- ⁵ См.: Вольперт Л. Стернианская традиция в романах «Евгений Онегин» и «Красное и черное» // Slavic almanach. University of South Africa. Pretoria. 2001. № 10. Vol. 7. P. 77–90. См. также: Вольперт. Электронное издание. Пушкин и французская литература. Раздел 2, глава 2.
- ⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937–1959. Т. XIII. С. 34. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи; римская цифра обозначает том, арабская — страницу.
- ⁷ См.: Вольперт Л. И. Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. М., 1998. С. 203–321; Вольперт. Электронное издание. Пушкин и французская литература. Раздел 2.
- ⁸ Stendhal. Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX siècle. Editions Garnier Frères. Paris, 1960. P. 506. Здесь и в дальнейшем перевод мой. В дальнейшем: Stendhal.
- ⁹ Первое специальное исследование «Капитанской дочки» в этом плане принадлежало чешскому слависту, талантливому теоретику, руководителю кафедры славистики Карлова университета, Мирославу Дрозде. Он был одним из ближайших друзей Юрия Михайловича и Зары Григорьевны. Оккупация Чехословакии в 1968 г. сломала его судьбу: он был изгнан с кафедры, вынужден уехать из Праги, работать не по специальности. Лотманы сильно переживали за него, часто ему писали, всячески поддерживали (как они вообще умели поддерживать друзей в несчастье). В 1981 г. Дрозда с женой смогли приехать в Тарту. Было тяжело слушать рассказы о вхождении танков в Прагу, но радостно видеть, что Мирослав остался русофилом, влюбленным в русскую культуру. В лотмановском архиве Научной библиотеки Тартуского университета хранится 90 писем Дрозды к Юрию Михайловичу. Они и с научной точки зрения, и с человеческой очень интересны. Заниматься наукой ему приходилось ночами, надо было кормить семью; Юрий Михайлович писал: «... он проявил незаурядное мужество ученого <...> неутомимо работал над все новыми и новыми научными вопросами» (Russian Literature. Special issue Miroslav Drozda, North-Holland — Amsterdam. XXXV—III/IV. 1994. S. 278). В 1982 г. Дрозда смог опубликовать в Wiener slavistisches Almanach статью «Повествовательная структура „Капитанской дочки“». А в 1994 г., через 3 года после его смерти, в специальном выпуске «Russian literature» была издана его книга «Нарративные маски русской художественной прозы (От Пушкина до Блока)», куда вошла эта статья. К сожалению, на Дрозду редко ссылаются (сначала не рекомендовалось, позже, возможно, по инерции). Так, Н. К. Гей, издавший в 1989 г. итоговую в этой области монографию «Проза Пушкина. Поэтика повествования»,

и автор объемной работы «Мир и слово „Капитанской дочки“» (1996) Л. П. Квашина в обширных списках монографии Дрозды не упоминают (к слову сказать, иронии все трое не касаются). Ю. М. Лотман предпослал книге Дрозды емкое предисловие «Иллюзия достоверности — достоверность иллюзии».

- ¹⁰ **Макогоненко Г. П.** Исторический роман о народной войне // Пушкин. Капитанская дочка. Л., 1974. С. 209.
- ¹¹ **Гей Н. К.** «Капитанская дочка» // Проза Пушкина. Поэтика повествования. М., 1989. С. 228.
- ¹² Там же. С. 221.
- ¹³ Там же. С. 232.
- ¹⁴ **Лотман Ю. М.** Эволюция построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1967. Т. 3. С. 131–173.
- ¹⁵ **Аграновская С. Э., Росовская Л. П.** Истоки жанровой структуры «Капитанской дочки» А. С. Пушкина // Содержательность формы в художественной литературе. Проблемы жанра. Куйбышев, 1990. С. 36.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ **Фонвизин Д. И.** Избранное. М., 1983. С. 107.
- ¹⁸ На эту деталь, как и на некоторые другие черты русского помещичьего быта XVIII в., обратила мое внимание Е. Погосян. Я ей очень благодарна за ценные советы.
- ¹⁹ **Лежнев А. Э.** Проза Пушкина. М., 1937. С. 117.
- ²⁰ **Цветаева М.** Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5. С. 506.
- ²¹ **Петрунина Н. Н.** Проза Пушкина. Л., 1987. С. 267.
- ²² **Осват А.** Исторический материал и исторические аллюзии в «Капитанской дочке» // Тыняновский сборник. М., 1998. Вып. 10. С. 40–67.
- ²³ **Зеленецкий К. П.** Записи рассказов одесских старожилов // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 1. С. 394.

Metaliterary Aspects of Mar'ia Zhukova's «Evenings by the Karpovka»

Joe Andrew (Keele, UK)

1. Preamble

In discussions of Mar'ia Zhukova's work, little attention has been paid to the important metaliterary aspects of that work. In her recent study of Zhukova's female protagonists, Hilde Hoogenboom notes:

With the exception of a brief dismissal by Beletski of Zhukova's aesthetic ponderings in *Chernyi demon* <...> as derivative, no one has paid attention to the various artistic manifestos embedded in her works <...> [her] playful and purposeful digressions on aesthetics have not been recognized as such by her readers, despite the fact that her metaliterary concerns in and of themselves are firmly Russian and nineteenth-century¹.

Hoogenboom herself goes some way to address this lacuna, and she has been joined by others². The main purpose of the present piece is to take the study of Zhukova's *metapoetics*³ a stage or two further. In particular, I will argue that her first and most significant work, «Večera na Karpovke» («Evenings by the Karpovka», 1837–1838) engaged fully in the literary debates and polemics of the 1830s which led from the «small» to the «large» forms⁴. I also will argue that it may be most deeply apprehended when read within the context of the metaliterary interaction between its frames and tales. This latter claim will be based on two theoretical propositions, developed by Iurii Lotman and Charles Isenberg respectively.

In his «Struktura khudozhestvennogo teksta» (1970)⁵, Lotman developed the idea of the «secondary modelling system». In these terms, we need to think of a work of literature as constituting a «universum». In Irina Paperno's formulation: «a realistic work, like any other work of art, is not a mere reproduction but a complex *model of reality* constructed in accordance with a set of artistic conventions»⁶. Thus, in considering «Evenings» we need to look at it as a *totality*, to see the *whole picture of reality* it creates, or models. As Lotman put it in «Struktura»:

In this way the dual nature of literature is displayed: while representing a particular event it at the same time represents *the whole picture of the world*, in telling of the tragic fate of the heroine it tells of the tragic nature of the *world as a whole*. For this reason the good or the bad ending is so important: it testifies not only to the completion of the plot but also to the *construction of the world as a whole*⁷.

These remarks are doubly important when considering a work like «Evenings», which, by its very nature as a cycle of tales will seek to reiterate and replay its thematic. Certainly, this is the case in this particular cycle where the work

may be most rewardingly read as an ongoing internal dialectic between the «message» of the (predominantly) tragic tales and the much more optimistic framing sections.

Optimism of worldview is precisely the issue. In the Introduction to his «Telling Silence. Russian Frame Narratives of Renunciation» (1993), Charles Isenberg has traced the origins of frame tales to very antique sources and in the process uses terms which may be applied very exactly to Zhukova's work. Isenberg writes that some frame tales carry

a strong residue of a more archaic model, whose main traces are the emphasis on the dialogic, potential or actual, of the frame situation; that is, on the *modeling* of a community of tellers and listeners, in which listeners may subsequently emerge as tellers.⁸

Isenberg proceeds to trace this model back to the *Symposium* before concluding: 'Most of all though, what the *Symposium* celebrates is a narrative situation of ideal teller-listener attunement. My solecism for this ideal community constituted through the exchange of stories is the *narrutopia*'⁹. Although Isenberg does not refer to Zhukova in his work, this could have been written with «Evenings» in mind. It will be the principal conclusion of this article that Mar'ia Zhukova's «Evenings» is such a *narrutopia*. Before reaching this conclusion, however, I seek to establish more broadly the metapoetic aspects of her project. In so doing it will also be my argument that many individual aspects of the work, and the work as a whole, have a deeply polemical aspect. I begin with a discussion of genre, plot and theme.

2. Genre, Plot and Theme

In Eikhenbaum's scheme of literary development in the 1830s «Hero of Our Times» is the culminating work in the move from small to large genres¹⁰. Equally, Lermontov did not seek to develop new genres as such, but to create a new hybrid by utilizing existing genres, sometimes fusing more than one in a single tale. In some senses, Zhukova was doing the same thing slightly earlier. The six tales which make up «Evenings» may be sub-divided into two main groups. On the one hand, there are historical works, «The Monk» and «The Dumb Girl». On the other, the more or less contemporary works, «Baron Reichman», «The Locket» and «The Provincial Girl» are all exemplars of the 'society tale' and seek to move towards realism¹¹.

Looking at the collection as an entity two literary polemical points emerge. Firstly, Zhukova, in this her first published works, was attempting to show her mettle. Like Pushkin in «The Tales of Belkin» she was seeking to establish a series of model works in which women, especially ordinary women¹², would be at the centre of the fictional world. Accordingly, we should note the variety of setting in «Evenings», with works set in the eighteenth century, as well as the recent past, and also a diversity of social milieux, ranging from the merchant classes («The Monk») to the grand svet («Baron Reichman»). At the same time, however, Zhukova makes the implicit polemical, proto-feminist statement, that

things for women are the same everywhere, because patriarchal power dominates everywhere¹³.

Secondly, Zhukova was clearly concerned to write not merely a collection of stories with similar ideas, but sought to unify the work into a coherent whole by weaving into each of the tales a series of recurrent themes and motifs. Thus, the final two lines of the opening paragraph are a kind of implanted epigraph, as they covertly announce what will be the central thrust of the cycle: «You must admit that the weather has a great influence on domestic happiness, and especially on marital happiness» (123/5)¹⁴. Happiness, especially family happiness, and whether women will find happiness in love, are the themes which dominate every story in the cycle.

Zhukova also sought to «cement» her work as a whole by replaying similar plots. Two women are rivals for the same man in the two tales told by Gorskii, «The Locket» and «The Provincial Girl», while this plot is inverted and two men are rivals for a woman in «Baron Reichman» and «The Monk». (Equally, male rivalry within a military environment is an important backdrop or ingredient in «Baron Reichman», «The Dumb Girl» and «The Monk».) All these plot types are united, however, by the conclusion which emerges from all the tales. Sexual love does not lead to happiness. For example, all the tales in the First Part deal with this theme, and end either with the death of the heroine («The Monk» and «The Locket»), or her textual death, as in «Baron Reichman». The last story also invokes this theme. More broadly, established society, that is, patriarchy, is seen to be inimical to women's welfare. Patriarchy may sometimes exact a brutal price, as in the «terrible vengeance» of «The Monk». However much Aniuta here strives to be the model of wifely obedience and compliance, she is still murdered by her insanely jealous husband (who then seeks to exculpate his crime by becoming the eponymous character). More usually, it operates in a seemingly more civilized way, but in all the stories, with the exception of the last, a patriarchal figure dominates the diegetic world to a greater or lesser extent. To be sure, the patriarch may even be presented as a benevolent figure, most notably in the person of Katia's father in «The Provincial Girl», or, in a very different way, as the demi-god, Peter I in «The Dumb Girl», but even here there is no happiness to be found for women. Again, we should see Zhukova operating a double agenda. She seeks to give unity to her fictional world, but also constantly reiterates the point that human society is, broadly, always and everywhere the same¹⁵.

A number of recurrent themes further binding the cycle together. We should include here her emphasis on the artificiality of high society, and the prevalence of arranged marriages. Rather more original is her placing the previously marginal at the centre of the fictional world¹⁶. The most striking instance of this is the centrality of the «*durnushka*», Mariia in «The Locket», who, as Grenier has noted, is triply marginal, being a poor orphan, as well as being «plain»¹⁷. This was a more general tendency in Zhukova's fiction, which features as protagonists, as Savkina notes, the «*durnushka*, *staraiia deva*, *provintsialka*, *prizhivalka*, *soderzhanka*»¹⁸. Above all, perhaps her most important (and polemical) point was the placing of the ordinary at the centre of her fiction.

First and last, however, the most significant refrain in «Evenings» is the view that women's nature is immutable. Throughout the collection various narrators are

prone to almost *ex cathedra* dicta on the nature of women. Thus, in «The Monk», Natalia Dmitrievna announces: «A woman's nature never betrays her, even in old age <...> A desire to please is an indicator of our destiny on earth» (24). In «The Locket», Gorskii declares: «to love with self-sacrifice is the lot of a woman. Her reward is not uncommonly the mere awareness of doing good, of a sacrifice of which no one knows» (211/101). In «The Dumb Girl», the only story to be narrated by a young man (Velskii) such declarations are especially common. «Such is the feeling of self-sacrifice of a woman's love» (156); «For the heart of a woman what is the whole world in comparison with the few letters which comprise a particular name?» (167); or again, «She was fully a woman, a loving and devoted creature» (180). This, then, is the foundational world-view of «Evenings».

Looked at from a slightly different angle, we may also discern another cluster of recurrent motifs which reveal «Evenings» as essentially slavophilic in its orientation. At the heart of Zhukova's world here (and elsewhere) is a nexus of overlapping values, including nature, the provinces, religion, and Russia itself. This stance too is polemical as Zhukova sought to establish a set of values which would be appropriate for Russians, which would be «*svoi*» and not «*chuzhoi*».

A number of commentators have noted the significance of the natural world in Zhukova's fiction. Aplin remarks on the essential artificiality of society in her work: «representing the antithesis of th[e] natural mystical sphere, [society] is consequently depicted as materialistic and mundane»¹⁹. For Hoogenboom «Nature <...> has been transformed into a rare place outside the strictures of society, where the individual can recover some measure of a truer self. A character's ability to respond fully to nature can be a litmus test of virtue»²⁰. Indeed, the importance of nature is declared at the outset of «Evenings», which opens with an extended account of the weather in the summer of 1836 and the effect this had on those seeking solace outside St Petersburg. Not uncommonly in the interstices between the stories the narrator-compiler seeks the other *dramatis personæ* outside, and comments on the beautiful natural world. Between the second and third tales we read: «It was a lovely morning; on both sides of the path sumptuous dahlias haughtily raised their luxuriant flowers; the mignonette, the sweet peas, and other aromatic plants, warmed by the sun's rays, filled the air with fragrances, as if greeting the beautiful day» (130/73). The valorized heroine in «The Locket» finds her happiness in nature, and in this story and elsewhere there are many passages which treat the natural as virtually equivalent to the divine.

More particularly, «Evenings» takes a decidedly anti-metropolitan stance, as both Hoogenboom and Savkina have noted²¹. The only story to be set primarily in St Petersburg is «Baron Reichman» and the values of the city are resolutely rejected. Natalia Dmitrievna, the work's dominant presence, is linked with the provincial in the story she relates, and positive contrasts with St Petersburg in favour of the provinces are to be found in «The Locket» and, of course, in «The Provincial Girl». Like her creator, Natalia Dmitrievna is deeply religious, as also is Mariia in «The Locket». In several stories, churches, convents or monasteries are featured as havens against the dangerous passions of the world. All of these values — nature, the provinces and religion — are synthesized in the overarching value of Russia, especially its traditional way of life. It is noteworthy that the first tale, told by Natalia Dmitrievna herself, opens with an extended word-pic-

ture of her radiant childhood in a remote, provincial town. In the final section, narrated by Natalia's dear old friend, who is also her doctor, Ivan Karlovich, the narrative is prefaced by an extended eulogy to the eternal values of provincial Russia, including the following pæan:

All the poetry of Russian life <...> lives on the banks of the Volga. I am not Russian by birth, although Russia is a mother to me, and as a child I babbled away in another language; but my heart beats at the very word Volga. <...> I love the Volga as something sacred, kindred, dear! (254).

In all aspects of her plots and themes, then, Zhukova sought to establish a very specific world, and many aspects of this individual world bore a keen polemical edge. A critical aspect of the development of Russian narrative in the 1830s was the role of the narrator and/or compiler. In these areas, too, Zhukova found her own resolution to the challenges of forming the new Russian literature, and her solutions also have clear gender implications.

3. Narrators

Various studies of both «The Tales of Belkin» at the beginning of the 1830s and of «Hero» at the end of that decade have sought to establish, on the one hand, what role the «compiler» plays in the ethos of the whole work; and, on the other, the implications of the various fictional narrators in the two works²². As Bakhtin notes, having a fictionalized narrator (or narrators) does not necessarily imply greater complexity of point of view: «The introduction of a narrator may in fact not weaken the monologism of the author's position at all, which would continue to see and know all things only in one way»²³. Later in the same work, however, Bakhtin further suggests that Belkin does provide Pushkin with «another person's voice, first and foremost as a socially defined person»²⁴. In reverse, Bocharov suggests that the whole cycle of «Belkin» is unified by the silent image of its (now deceased) putative compiler, the invented author²⁵. These also seem to be the critical oppositions of the debate as they have been taken up by those who have commented on the narrators in «Evenings». Kelly notes that «There is little attempt to distinguish the style of the different narrators», while, more recently, Grenier has written persuasively about the distinct «maleness» of the narrator of «The Locket», Gorskii²⁶. In particular, Grenier suggests, the narrator's gender and the reader's uncertainty as to the distance between author and narrator allow for considerable ambiguity. Let us review the broader evidence of the cycle.

The first thing to note is that of the six tales which comprise the two parts of «Evenings», only one, the first («The Monk») has a woman as the main narrator. Why did Zhukova choose to have male narrators dominate the work? Firstly, in keeping with the general experimentation of the 1830s, she was able to create a series of competing voices, to create a polyphonic work, in effect. Secondly, and more specifically, Zhukova attempted to play off the predominating male voices of the core texts against the female voices which are embedded in some of the works, and which also dominate in the overall composition of the cycle. More generally, Zhukova used the counterpoint of male/female voices to create an

internal dialect. (More broadly, dialectical counterpoint may be said to be her primary constructive principle.)

The tales narrated by men reveal Zhukova attempting to convey a male view of the world. Gorskii is the narrator for two companion tales, «The Locket» and «The Provincial Girl». In both stories, there are clear indications that Zhukova sought to use him to convey a typically masculinist treatment of the issues around gender, especially the depiction of the heroine. Thus, in the first story, he devotes much more time to describing the more attractive Sofiia than «plain» Mariia, and at times offers the following kind of dicta about female nature: «She [Sofiia] was truly lovely at the moment when an unaffected emotion had made her forget about people who might be looking at her and their impressions of her — a concern which never leaves a woman in the ball-room, or even in her bedroom!» (188/81). Or, again, «to love with self-sacrifice is the lot of a woman. Her reward is not uncommonly the mere awareness of doing good, of a sacrifice of which no one knows» (211/101). In «The Provincial Girl» the opposition which Gorskii draws between the «northern» woman, Katia and the dark, passionate, «southern» beauty, Laureta is entirely consonant with a masculinist point of view. The iconography attached to Laureta is especially telling: «Black locks fell over her alabaster neck, and her eyes, with an expression of heart-felt longing, were almost entirely covered by her long lashes» (197). Gorskii might be regarded as the mirror-image of Miss K.I.T., the «source» of the two most sentimental, and «feminine», of «The Tales of Belkin». She is used by Pushkin to create a false paradigm, according to which young provincial women «derive their knowledge of the world and of life from books». Pushkin, of course, subverts this paradigm as part of his overall polemical scheme in this work. Zhukova does much the same, albeit with different strategies. As Grenier has noted with regard to «The Locket»: «Zhukova's choice of the narrator's gender suggests that she might have constructed these typically male expectations of the *other* sex in order to expose them as irresponsible»²⁷. We can confidently make similar claims about two of the other male narrators. For example, Pronovskii in «Baron Reichman» makes a number of similarly essentialist comments about the nature of women, while the narrator of «The Dumb Girl», Velskii is equally prone to this kind of *ex cathedra* observation. For example, as Baroness Reichman begins to fall from grace, the narrator pontificates:

Woman is created solely for the family; the area of activity beyond it is alien to her: her entering this sphere is quite inappropriate. Her actions are focused on domestic life; she belongs to society like a comforting angel at times of earthly disasters, as pure philanthropy. A woman who wished to seek her happiness outside her *designated* sphere would discover sooner or later that she was pursuing a will-o'-the-wisp, which will lead the wanderer into a cul-de-sac (166/60; my italics).

As noted earlier, such declarations about the unchanging (and immutable) nature of women are common.

It is particularly important to note this subtle use of counterpoint (or polyphony) by Zhukova, as it is an aspect of her work which has been neglected. Let us now turn to the other side of the argument, the woman's voice.

4. Female Creativity

I have written about this elsewhere²⁸, so will limit myself to some general observations. Female creativity is signalled as an important theme from the outset. As we are introduced to the characters, the first two we meet are Natalia Dmitrievna and her niece, Liubinka, and both are at work, making *textiles*²⁹. In the frame section between the first and second stories, they are arranged in exactly the same poses: it is a constant of their persona, and the work's dynamics.

As Irina Savkina has noted, at the beginning of the 1830s, women's stories tended to be mediated through male authors and/or narrators, as in the case of Miss K. I. T.'s two narratives being «filtered» by both Belkin and Pushkin³⁰. As the decade wore on, Savkina continues, women came increasingly «vocal». Certainly, giving women a voice was central to Gan's project as a writer, and she commonly ends her narratives with the tragic heroine telling her own story, even if from beyond the grave³¹. The apparently more conservative Zhukova is more traditional in that only one of her six tales has a female narrator. Even so, she too clearly sought to give women a voice, and sometimes the most marginalized women. We see this in «The Monk» where much of the tale is an embedded story which the primary narrator, Natalia Dmitrievna, has learned from an eighteen-year-old peasant woman. By one of the many neat parallelisms of the cycle, a similar embedded narrative forms the main body of the final tale, where another young, marginalized woman tells her tragic tale before her early death.

In another polemical stance the overall compiler is female, albeit anonymously. Superficially, her role seems modest and rather limited, although close inspection reveals some critical interventions. Certainly, without her endeavours of collecting the stories she had heard at Natalia Dmitrievna's dacha, the work could not have come into being. At the close of the first frame sections she invites audience response to tell her whether a second volume is wanted, and, in due course, she assembles this too. On two occasions, between «Baron Reichman» and «The Locket», and before «The Provincial Girl», the compiler goes walking in a garden or park and encounters the characters, and these encounters then lead on to stories³². In this regard her role could be compared to that of the (also anonymous) travelling narrator in «Hero of Our Time», without whose intervention some of the work would have been lost, most notably «Pechorin's Diary». So too, Zhukova's compiler anticipates her more famous successor by also becoming an author, as I Hoogenboom has noted³³, in the crucial final scenes where tale and frame fuse.

Natalia Dmitrievna is the most significant female presence in the work, as I and others have already noted. Here I would just like to make two contrastive points. As a character, Natalia Dmitrievna is rather conservative, deeply wedded to the status quo and an upholder of the finest traditions of Russia. Indeed, she is a proto-slavophile. On the other hand, the use made of her by Zhukova is, in some ways, revolutionary. It is, indeed, remarkable that this project should be entrusted to, indeed *initiated by*, a semi-invalid, sixty-year-old widow, who, moreover, reveals herself to be no mean expert on literary history. And she also rounds off the cycle, with a neat piece of laying bare the device. Thus, as others have also noted³⁴, Zhukova cleverly uses the compiler-narrator and her 'benevolent matriarch' to cre-

ate a «wall of separation», in Grenier's phrase. Moreover, by using male narrators, whose view she does not necessarily share, she was able not only to create a truly polyphonic work, but also to problematise and interrogate the very notions of authorship and gender, as well as the interconnections between these two concepts. All this was part of the overall metaliterary project which imbues «Evenings», and to which I now turn.

5. Literary and Other Polemics: A Manifesto for a New Literature

As Boris Eikhenbaum in particular has shown³⁵, the 1830s was a period of intense literary debate and polemic, with the two questions needing resolution being the literary language and narrative form. These problems led to a great deal of experimentation, which in turn led to, precisely, compound works of «evenings», as well as much «Sterneanism», especially as regards intercalated prefaces. At times, as perhaps in «Belkin», character was secondary to plot and plot devices. Zhukova was certainly a child of the age. Financial considerations may have played a part in her turning to what seemed modish³⁶, but it has struck every serious reader of «Evenings» that «her work is emphatically and consciously literary both in its form and its intent»³⁷. Aplin may express reservations about how successfully Zhukova deployed the complexities of this kind of work³⁸, but other, more recent critics, such as Grenier and Hoogenboom take a more positive view, one which I share. In particular, we need to pay great attention to the «Manifesto» of the work, which, in keeping with the Sterneanism of the period, is both concealed and intercalated.

The manifesto emerges in conversation on the first evening. Significantly, in keeping with the overall project of the work, it is the three «elders», Natalia Dmitrievna, Dr Ivan Karlovich and Alexander Pronovskii who establish the parameters of the forthcoming work in their opening exchanges. In their view this is what is to be done. They identify that there is not enough quality Russian literature; newcomers should be encouraged, because, as Natalia Dmitrievna points out, «Karamzin may have gone on to write „The History of Russia“, but „Poor Liza“ came first» (127/9)³⁹. (Covertly, that is, *women* writers should be encouraged.) As an example to themselves, and others, the friends themselves will take up this challenge to show that even everyday, ordinary people may become authors. Indeed, another desideratum is that their tales should be based on either their own experiences, or on events they have witnessed, or heard about. Last but not least, «they must be set in Russia» (128/10).

This then is the new literature that «Evenings» calls for: ordinary, Russian stories based on everyday life, and created by ordinary people. And the cycle as a whole seeks to exemplify this, beginning with the first story «created» by the very ordinary, semi-invalid, elderly hostess. Pronovskii, who like his other two initiators of the manifesto will be both author and actor, prefaces his story, «Baron Reichman», with the warning that «You won't find any poetry in it: these are scenes from private life» (130/40). Gorskii prefaces «The Locket» in similar fashion noting that the «story is simple and without interest» (131/77). More

broadly, although some of the stories do deal with somewhat melodramatic themes, it is the case that most of the subject matter is deliberately low-key, indeed, *ordinary*.

But this is not to say that the work lacks literariness. In fact, one of the hallmarks of Zhukova's project here is, where appropriate, to join in the metaliterary games and polemics of the day, as well as to emphasise the links between the stories, with a series of parallels and cross-references. Thus, throughout the framing sections great play is made of the dear friendship between Natalia Dmitrievna and Ivan Karlovich: they are the very core of the Circle of Friends. It is important, therefore, that they provide a frame within the frame as she tells the first story, and he the last. The opening of Part Two echoes many of the motifs of the beginning of Part One. The two stories which begin each part, «The Monk» and «The Dumb Girl» have many common features; Gorskii's two stories have many overlaps, and it is before each of these two that the compiler goes walking, and so on.

Equally, however «ordinary» the subjects and characters may be, Zhukova is not averse to introducing some modish Sterneanism into her prosaic world. We see this especially in the first two stories of each half (and this is, of course, another structural parallel). In both the internal chronology is excessively complex with tales within tales, after the model of «The Saragossa Manuscript». In «The Monk» there is also some gentle fun made of the cliché of the found manuscript, when the papers from which the story will emerge fall out of an icon-case! And the whole cycle concludes with a cascade of devices laid bare.

In establishing the «manifesto» for her own work, as well as in many other details already outlined, Zhukova was clearly seeking to make her work metapoetic, such works being defined as works which include «commentaries on their own poetics in their fictional works»⁴⁰. Metapoesis was, of course, a hallmark of Russian literature in the 1830s. Todd, for example, has noted that authors of the period «not only had to play the critic's role within their novels ... they had to make model readers for their works *within* those works»⁴¹. Zhukova does precisely this on a number of occasions in her work, especially in Part Two. At the end of «The Dumb Girl», for example, various questions are asked about what happened next, while other listeners comment on what had happened in the story. This leads to Natalia Dmitrievna's tart remarks to her niece: «No, that's the trouble with stories! These slips of girls listen to too many of them, and start dreaming about eternal love» (135/183). Much the same happens both at the end of the next story, «The Provincial Girl», and at the end of the cycle as a whole⁴². At the end of «Provincial Girl» it is again Natalia Dmitrievna who chimes in, demanding a «proper» ending, only to be reproved by Gorskii that «It's not like that in the world» (138/249). On each occasion Zhukova interrogates the relationship between life and literature, and strives to embed in her own text the reading strategies her ideal reader might follow.

It is surely no accident that there is an accumulation of embedded metapoetic discussions towards the end of «Evenings». It is also at the end of the cycle as a whole that this work finally and most fully conforms to the concept of a «narrutopia», and it is with a consideration of this that I will end.

6. A Whole Picture of the World, or «Evenings» as a Narrutopia

What Zhukova sought to achieve in «Evenings» was the realization of the constructive principle of a dialectic between frame and tale, leading to a synthesis of the two. The tales reiterate the theme that sexual love leads to tragedy, even to death; the frame demonstrates that happiness may be found on earth, but only in a world with all passion spent, in a world of amity rather than *amour*. Put differently, the tales are dystopic, while the frame creates a kind of idyll, or even utopia.

The very opening of the work suggests this scheme. From the first lines, Zhukova set out to create a whole world, one in which the circle of friends which gather around Natalia Dmitrievna will constitute a haven against the storms of the wider world. Thus, in the opening pages, the compiler-narrator is at pains to stress the life-affirming optimism of her depiction of the scene. Even though the weather that summer (1836) was particularly poor, nonetheless «everything seethed with life» (123/5). A pathetic fallacy establishes precisely the dialectic which will operate throughout the cycle: «But sometimes, after a foul, unbearable morning, the sun, like a capricious beauty, would appear towards evening in all its radiant glory» (123/5). The first couple of pages are a pæan to all the animation and bustle, culminating in the narrator's endorsement: «I loved this varied scene» (123/6). This verb, incidentally, is the first direct evidence that the narrator is female. Her gender, as well as that of the author, is negative confirmation of Isenberg's observation: «I am unable to come up with examples of frame narratives by the canonical male authors which end up with the comic rather than the tragic phase of passion; these Russian authors seem to use the form to structure stories of loss rather than triumph»⁴³. Indeed, although the *stories* in this cycle (predominantly male-narrated) will also deal with loss, the ending will reverse this tendency. And so the opening frame continues its construction of an idyll, as we read of the touching affection between Natalia Dmitrievna and her niece, named with obvious significance, Liubinka. In fine weather they would sit on a bench «to admire the limpid stream <...> and the noisy games of the children who were scampering about by the garden railings» (124/6). In more inclement times they would all sit cosily by a warming fire...

Presiding over all this is the «benevolent matriarch», Natalia Dmitrievna, whose personality, as I have noted elsewhere, imbues the whole cycle⁴⁴. For present purposes, however, it is even more significant that she is surrounded by a circle of friends who will form an «ideal community constituted through the exchange of stories». «Dobrodushie», a word applied repeatedly to Natalia Dmitrievna, as well as to Liubinka, is the key-note of the circle. Each of the friends is introduced in some detail, and the emphasis is on their goodness, and the steadfastness of their friendships. All are depicted as having a positive attitude to life, and all but two of the *dramatis personæ* are either explicitly or by implication elders, or at least of mature years. All but one of the stories will be narrated by these elders. The opposition old/young, with the former being privileged, is directly addressed in the opening establishing scenes and will be a critical leitmotif for the whole cycle:

Affection between the elderly is not as passionate as in younger days, when imagination is the basis for almost all ties <...> In reverse, the elderly, whose feelings are for the most part based on habit, love without quite realising all the strength of their attachments (125/7).

It is also important that this is a mixed-sex group, rather than the all-male situation which predominates in the frame narratives studied by Isenberg. Even more significantly, perhaps, they are all single people and, with the exception of the young couple, Liubinka and Velskii whose proposed union will end the cycle, they have, as it were, moved *beyond* sexual attachment. It is also important to emphasize that this idyll is not shattered by the unfolding of the stories. Part Two opens with a recreation of the idyllic notes established at the outset; moreover, the compiler is now more explicitly part of this charmed circle. And these scenes are repeated at almost every frame section between the stories. The sequence immediately before «The Provincial Girl» is especially noteworthy:

We sat on a bench and, as the weather was wonderful, orders were given to bring out the table and tea things <...> Natalia Dmitrievna loved, forgave, and delighted in everything like a child <...> and at the tea-table, surrounded by friends under the shade of the acacias, was as merry and happy as a child (137/185–6).

We see here recapitulated the key motifs of the frame sections: the presiding genius of the elderly, but still child-like Natalia Dmitrievna; the beauty of nature; the circle of friends who sit and tell each other stories.

The relationship between Natalia Dmitrievna and her doctor, Ivan Karlovich is also significant in establishing the core values of the frame which will stand as a counterpoint to the tragedy of the tales. Their relationship is established in the opening pages as a kind of ideal human union, which is beyond the dangers of sexuality, a non-ironic, unambiguous version of Afanasii and Pulkheriia in «Old-World Landowners». As we meet them their relationship is likened to that of two, inseparable plants: pull up one, and the other dies:

And many a time it's been noted that elderly people, who are united by a friendship whose strength they themselves don't appreciate, do not survive each other: the death of one is tantamount to the death of half the life of the other. Natalia Dmitrievna's attachment to her doctor was of this order' (125/7).

This may be a cliché, but, as with so much in «Evenings», it makes a polemical point: this is true love, not the passion based on «imagination» which will unfold in all the stories. And their relationship will later achieve «ideal teller-listener attunement» when they form the frame within the frame, Natalia and Ivan Karlovich being, as we know, the first and last narrators.

Indeed, this is the dialectic which now unfolds. Though set in different times, and different milieux, as we have already seen, the tales reiterate essentially the same points, which will then be countered by the positive alternatives presented in the frame sections. Thus, in several tales we see that sexual love is highly disruptive and very dangerous. The frame shows that there is another kind of love, beyond sexual passion. Within several stories, women struggle to define themselves

within a repressive patriarchy. Natalia Dmitrievna's «benevolent matriarchy» presents another way. «Baron Reichman» suggests that men and women inhabit separate worlds: in the frame they live in harmony together. To look at the whole cycle more dynamically we can say that the opening frame establishes a utopia (or, rather, a «narrutopia»). The stories threaten to disrupt, even destroy the values of the idyll, but then the frame returns to re-establish these values. This is a utopian world, *beyond difference*.

In fact, the narrator-compiler addresses this dialectic on a number of occasions in the frame sections, especially in Part Two. The opening paragraph of this second half concludes with a phrase which seems to act as a disguised epigraph for the whole work. Natalia Dmitrievna's «goodness put a stop to gossip and scandal/*dobrodushie ostanavivalo peresudy i zloslovie*» (132/110). This dialectic is taken up and developed in the garden scene just before «The Provincial Girl». Natalia Dmitrievna, we are told,

had known much grief in her life; she had been deceived, she lived with people, not angels. But her heart remained unaffected and could still be deeply moved; <...> Goodness of heart learns from the lessons of experience to look with tolerance on the weakness and lack of perfection of human nature, and not to seek out reasons to hate and despise it (137/185).

This, then, is the philosophy of life which the frame proposes as an antidote to the poisons we see depicted in the stories. But Zhukova sought not merely to counterbalance frame and tale but to provide a synthesis for her dialectic, which she does in the final section, where, as a number of commentators have noted, frame and tale fuse⁴⁵. To put this differently, we might say that the values of the frame enter those of the tales and conquer them. The ending, moreover, signals its metaliterary significance, draws attention to itself as presenting the conclusion to all that has happened. At last, there is a happy ending, as Liubinka and Velskii are allowed to declare their love for each other. This is a marriage of love, but also one that is arranged, or at least, allowed by Natalia Dmitrievna. At the end of the cycle frame becomes tale, and vice versa. In a structural demonstration of the basic philosophy of the cycle, we move beyond difference, to a utopian world where all differences are dissolved. The ending of the ending manifestly demonstrates that 'for this reason the good or the bad ending is so important: it testifies not only to the completion of the plot but also to *the construction of the world as a whole*.' Zhukova's ingenious metaliterary conclusion to her «Evenings by the Karpovka» not only provides a synthesis for her own dialectic, but also, *ipso facto*, constructs a «world as a whole». Tellers become listeners, and vice versa, and the old show the young what real love is. «Life» conquers literature; but a new literature is also forged.

For his important discussion of the philosophical underpinnings of frame stories, Charles Isenberg has coined the word «narrutopia», a solecism as he terms it. In view of the underlying meaning of the frame sections of «Vechera», and, indeed, of the whole work, let me end with a solecism of my own. The «motto» for the whole work, which is also a whole world, might be: «*agape vincit omnia*».

Notes

- ¹ See: **Hoogenboom H.** The Society Tale as Pastiche: Mariia Zhukova's Heroines Move to the Country // The Society Tale in Russian Literature. From Odoevskii to Tolstoi / Ed. by N. Cornwell. Amsterdam; Atlanta, 1998. P. 85–97 (93, 96).
- ² See: **Slavskaya Grenier S.** Becoming a Subject: Beyond the Objectifying Male Gaze (Zhukova's The Locket and Self-Sacrifice) // Representing the Marginal Woman in Nineteenth-Century Russian Literature. Personalism, Feminism, and Polyphony. Westport (Connecticut); London, 2001. P. 33–61. Aplin takes a rather more jaundiced view of the success of Zhukova's work: «The cyclical form received no innovative development in Zhukova's hands, and its use actually engendered various structural anomalies within the tales themselves». See: **Aplin H.** Zhukova, Mar'ia Semenovna // Dictionary of Russian Women Writers / Ed. by M. Ledkovsky, Ch. Rosenthal, M. Zirin. Westport (Conn.); London, 1994. P. 747–751 (748).
- ³ For a discussion of this term see: **Finke M. C.** Metapoesis. The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov. Durham; London, 1995.
- ⁴ For this period, see: **Eikhenbaum B. M.** Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoi otsenki. Munich, 1967. P. 134–156.
- ⁵ See: **Lotman J.** Struktura khudozhestvennogo teksta. Moscow, 1970. P. 16. For further discussions on this subject, see: **Shukman A.** Literature and Semiotics. A Study of the Writings of Yu. M. Lotman. Amsterdam, 1977, and **Eco U.** Introduction // Lotman Yu. M. The Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture / Translated by A. Shukman. London, 1990. P. VII–XIII (X).
- ⁶ **Paperno I.** Chernyshevsky and the Age of Realism. A Study of the Semiotics of Behavior. Stanford, 1988. P. 9 — my italics.
- ⁷ See: **Lotman J.** Struktura. P. 264. (I quote here Ann Shukman's translation; see: Shukman. P. 140 — my italics.)
- ⁸ See: **Isenberg Ch.** Telling Silence. Russian Frame Narratives of Renunciation. Evanston (Illinois), 1993. P. 14 — my italics.
- ⁹ Ibid. P. 15 — italics in the original.
- ¹⁰ Op. cit. P. 134–156.
- ¹¹ For discussions of Zhukova's use of the society tale, see in particular: **Cornwell N., Kelly C. A.** History of Russian Women's Writing, 1820–1992. Oxford, 1994. P. 79–91.
- ¹² For this point, see in particular: **Savkina I.** Provintsiialki russkoi literatury (zhenskaia proza 30–40-kh godov XIX veka). Wilhelmshorst, 1998. P. 173–194.
- ¹³ See: **Kelly.** P. 89 for a similar point.
- ¹⁴ All quotations from «Evenings» will be presented as follows. Where there are two page numbers, as here, the translation page number is first. See: Russian Women's Shorter Fiction. An Anthology, 1835–1860 / Transl. and introd. by J. Andrew. Oxford, 1996. The second page number is from the Russian edition of «Vechera na Karpovke», ed. by R. Iezuitova (Moscow, 1986). Where there is only one page number after the quotation, this indicates my translation from the Russian edition for the purposes of this article. (My italics here.)
- ¹⁵ For this point see also: **Aplin H. M. S.** Zhukova and E. A. Gan. Women Writers and Female Protagonists, 1837–1843. Unpublished PhD dissertation. University of East Anglia, 1988. P. 107 and Kelly. P. 89.
- ¹⁶ For discussions of the marginal figures placed at the center of Zhukova's fiction, see especially: Grenier, passim, **Kelly.** P. 82, and **Savkina.** P. 177.
- ¹⁷ See: **Grenier.** P. 34–35.
- ¹⁸ **Savkina.** P. 177.
- ¹⁹ **Aplin** (1988). P. 115.
- ²⁰ **Hoogenboom.** P. 90.
- ²¹ See: **Hoogenboom.** P. 86 and **Savkina.** P. 173.

- ²² For discussions of this in «Hero of Our Time», see: **Barratt A., Briggs A. D. P.** *A Wicked Irony. The Rhetoric of Lermontov's «A Hero of Our Time»*. Bristol, 1991; **Gilroy M.** *The Ironic Vision in Lermontov's «A Hero of Our Time»*. Birmingham, 1989; **Reid R.** *Lermontov's «A Hero of Our Time»*. Bristol, 1997.
- ²³ See: **Bakhtin M.** *Problems of Dostoevsky's Poetics* / Ed. and transl. by C. Emerson. Manchester, 1984. P. 57.
- ²⁴ *Ibid.* P.191.
- ²⁵ See: **Bocharov S. G.** *Poetika Pushkina. Ocherki*. Moscow, 1974. P.146; see also: **Isenberg.** P. 3 for a similar point.
- ²⁶ See: **Kelly.** P. 88 and **Grenier.** P. 42–50.
- ²⁷ **Grenier.** P. 48 — her italics.
- ²⁸ See: **Andrew J.** «A Crocodile in Flannel or a Dancing Monkey»: the Image of the Russian Woman Writer, 1790–1850 // *Gender in Russian History and Culture*. Houndmills, 2001. P. 52–72, especially, P. 65-66.
- ²⁹ See: **Bassnett S.** *Textuality/Sexuality // Essays in Poetics*, 1984. Vol. 9. № 1. P. 1–15, especially P. 10 for the connection between, and the common Latin origin of texts and textiles.
- ³⁰ **Savkina.** P. 206.
- ³¹ See: **Andrew J.** *Narrative and Desire in Russian Literature, 1822-49*. Houndmills, 1993. P. 85–139.
- ³² See: **Hoogenboom.** P. 91 for an interesting discussion of the symbolism of this.
- ³³ *Ibid.* P. 95.
- ³⁴ See: **Aplin** (1988). P. 132–133, **Grenier.** P. 43, and **Hoogenboom.** P. 86 and 97.
- ³⁵ See: **Eikhenbaum.** P. 134–156. See also: William Mills Todd III. *Fiction and Society in the Age of Pushkin. Ideology, Institutions and Narrative*. Cambridge (Massachusetts); London, 1986; for this aspect of Zhukova see **Grenier**.
- ³⁶ For a discussion of this putative motivation see: **Aplin** (1988). P. 89, and, especially: **Kelly.** P. 79–81.
- ³⁷ **Aplin.** P. 102.
- ³⁸ *Ibid.* P. 101 and 104–105.
- ³⁹ See: **Hoogenboom.** P. 97 for this point.
- ⁴⁰ See: **Finke.** P. XI.
- ⁴¹ See: **Todd.** P. 103 — his italics.
- ⁴² See: **Kelly.** P. 89 and **Hoogenboom.** P. 95–97 for discussions of this.
- ⁴³ **Isenberg.** P. 18.
- ⁴⁴ See: **Andrew J.** *The Benevolent Matriarch in Elena Gan and Mar'ia Zhukova // Women and Russian Culture. Projections and Self-Perceptions*. New York; Oxford, P. 60–77, especially P. 73.
- ⁴⁵ For discussions of this, see: **Aplin** (1988). P. 104, **Ayers C. J.** *The Heroine's Education in the Society Tale // Cornwell. Op. cit.* P. 153–167 (163), **Eikhenbaum.** P. 140, **Kelly.** P. 90, and, especially, **Hoogenboom.** P. 93-97.

Гоголь и Теньер

(К вопросу о том, как изображать
низкую действительность)

Татьяна Кузовкина (Тарту)

Творчество Гоголя поставило проблему изображения низкой действительности в центр литературной полемики. После появления болгаринской рецензии на «Ревизора» (1836) вопрос о том, как и для чего Гоголь изображает низкую действительность, обсуждался Белинским, Жуковским, Вяземским, С. Т. и К. С. Аксаковыми, Сенковским, Шевыревым, Полевым и другими. Гоголевские произведения во многих критических статьях сравнивались с картинами фламандского художника Давида Тенирса Младшего (David Teniers II, 1610–1690), или, как его называли в XIX в., Теньера — известного автора картин из простонародной жизни.

Подобного рода сопоставления не были редкостью для русской критики 1830-х гг. Так, И. В. Киреевский в первом номере «Европейца» сравнил поэтическую технику Баратынского с тщательностью проработки деталей у фламандского художника Франца Миериса Старшего (Frans Jansz van Mieris I, 1635–1681). Это замечание восхитило А. С. Пушкина: «Ваше сравнение Баратынского с Миерисом удивительно ярко и точно» (Пушкин: 3, 62; см. также комментарии Л. Б. Модзалевского: Там же: 460)*.

Имя Теньера, придворного живописца, картины которого были широко представлены в галереях Европы, довольно часто упоминалось на страницах русских журналов 1820–1840-х гг. При этом оно ассоциировалось прежде всего с веселым и нетенденциозным изображением жизни социальных низов. Именно в таком значении упомянут Теньер в «Отечественных записках» 1822 г., автор очерка о московском гулянии под Новинским восхищается паяцем: «Он пожилых лет, и не имея в себе ничего от природы карикатурного, без слов и кривлянья — смешил всех до уму. В нем, как в Теньеровой картине, самая трубка, которую раскуривает, заставляет уже невольно смеяться зрителя»¹. Такое представление о Теньере было довольно устойчивым. Несмотря на то, что в журналах встречались высокие оценки его пейзажей и картин на сюжеты из Священного писания², наибольшей популярностью пользовались теньеровские изображения деревенских праздников, крестьянских свадеб, курильщиков, пьяниц, картежников. «Теньеровы картины <...> невольно приводят в восхищение зрителя, особ-

* Этой оценке Пушкина большое значение придавал Ю. М. Лотман. Ученый любил повторять пушкинское «бывают странные сближения» и видел в них смыслопорождающее значение. В начале 1980-х гг. Юрий Михайлович предложил Г. Пастур написать семинарскую работу на тему «Баратынский и Миерис». Мы благодарны И. С. Булкиной за это добавление к нашему докладу.

ливо *Голландская кухня <...> и два большие деревенские празднества*», — писали «Отечественные записки» о картинах, выставленных в Эрмитаже³.

Однако наряду с этим существовал и критический взгляд на Теньера как на художника, в картинах которого нарочито демонстрируется низкая и грязная действительность. Так, В. К. Кюхельбекер, посетивший в 1820 г. Дрезденскую галерею и восторгавшийся работами Рубенса и других великих фламандцев, назвал Теньера «однообразным и отвратительным»: «<...> у него везде пьяные мужики, растрепанные солдаты, толстые бабы, грубые пляски, карты и вино» (*Кюхельбекер: 23*).

В 1820—30-е гг. имя художника становится культурным кодом для осмысления новых реалистических тенденций в литературе⁴. Причем для сравнения русских писателей с Теньером были актуальными обе стороны восприятия творчества художника. Кроме того, и в отношении самого Теньера, и в отношении писателей — «русских Теньеров» было значимым романтическое представление о том, что художник должен жить жизнью своих героев. «Не удивительно, что Теньер изображал столь верно и живо праздники и бражничанье поселян своего времени и своей отчизны: он сам любил посещать кабаки и попивал в них наряду с теми людьми, коих он был замысловатым живописцем <...>», — писала «Литературная газета»⁵. А. Ф. Воейков в «Доме сумасшедших» говорит от имени «русского Теньера» А. Е. Измайлова:

<...>

Я писатель не для дам.

Мой предмет — носы с прыщами,

Ходим с музою в трактир

Водку пить, есть лук с сельдями.

Мир кварталных есть мой мир.

(*Измайлов: 305*)

«<...> Клевещет, будто я с музою хожу в трактир, будто ем там лук с сельдями, будто дамы меня не читают и пр. и пр. Ах! он собака» (Цит. по: *Левкович: 156*). — обиделся Измайлов и после этого, вписывая стихи в альбомы знакомым, добавлял: «Писатель для мужчин и дам» (Цит. по: *Измайлов: 677*). При этом Измайлову льстило имя русского Теньера: известны его подпись в письме 1824 г. к племяннику «Русский Тениер 1-й» и пояснение, что «во вторые рус <ские> Теньеры Булгарин пожаловал Нарезного» (Цит. по: *Левкович: 164*).

Если для Измайлова имя русского Теньера было знаком его заслуг в изображении низкой действительности, признанием того, что он умеет живо и забавно рассказать о ней, то по отношению к Нарезному сравнение с Теньером указывало не столько на такого же рода достоинства, сколько на недостатки его творчества. Вяземский писал об авторе «Российского Жиль-Блаза», что он «не удовлетворяет эстетическим требованиям искусства» и «не берется быть живописцем природы изящной, а сби-

вается более на краски Теньера» (*Вяземский 1825*: 182, 183). За год до этого Булгарин в рецензии на повесть Нарезного «Бурсак» отмечал, что «все его картины принадлежат к Фламандской школе <...>», и, награждая писателя правом «на славу русского Теньера», напоминал читателям карамзинские литературные каноны: Нарезному не достает «нежного чувства» и «вкуса изящного», у него «<...> вельможа и корчмар говорят одним наречием, и все свои наслаждения полагают в пиршествах и попойке» (*Булгарин 1824*: 49).

Все значения сопоставления с Теньером, существовавшие в русской культурной традиции первой половины XIX в., стали актуальными для восприятия творчества Гоголя. В этом отношении характерна запись 1835 г. в дневнике А. В. Никитенко: «Талант его чисто теньеровский. <...> Но там, где он переходит от материальной жизни к идеальной, он становится надутым и педантичным или же расплывается в ребяческих восторгах. <...> Та же смесь малороссийского юмора и теньеровской материальности с напыщенностью существует и в его характере. Он очень забавно рассказывает разные простонародные сцены из малороссийского быта или заимствованные из скандальной хроники. Но лишь только начинает он трактовать о предметах возвышенных, его ум, чувство и язык утрачивают всякую оригинальность» (*Никитенко*: 168–169).

С. Т. Аксаков писал, что сходным образом к гоголевскому таланту отнеслись Жуковский и Пушкин: «Оба они восхищались талантом Гоголя в изображении пошлости человеческой <...>, восхищались его юмором, комизмом — и только. Неприятно звучало у него <Жуковского. — Т. К.> имя Теньера рядом с Гоголем» (*Аксаков*: 31).

Отношение к Гоголю как к поверхностному комическому писателю было широко распространено. «Во всем круге моих старых товарищей и друзей, во всем круге моих знакомых я не встретил ни одного человека, кому бы нравился Гоголь и кто бы ценил его вполне!» (*Там же*: 25), — горестно замечал Аксаков. На формирование широкого читательского мнения безусловно влияла и «Северная пчела», на страницах которой, начиная с рецензии на «Ревизора», Булгарин настойчиво повторял: «<...> в повестях г. Гоголя нет философского взгляда на свет, нет познания сердца человеческого. Г. Гоголь искусно рисует карикатуры и комические сцены — это правда, но все это так поверхностно, так мелко <...>» (*Булгарин 1842*: 26). Однако Булгарин не сравнивал Гоголя с Теньером — это было бы для него знаком признания⁶.

От нападок Булгарина автора «Ревизора» защищал Вяземский: «В природе не все изящно; но в подражании природе неизящной может быть изящность в художественном отношении» (*Вяземский 1836*: 290). В 1825 г. Вяземский в «теньеровских» картинах видел недостаток эстетизма, теперь именно его картины он приводит как пример изящного подражания низкой природе, наполняя сравнение Гоголя с Теньером новым смыслом. Если у Никитенко и Жуковского упоминание Теньера по отношению к Гоголю указывало на односторонность гоголевского таланта, его недостаточную эстетическую полноту, то Вяземский сопоставлял их как двух художников-творцов,

талант которых, преобразуя низкую действительность, делает ее объектом эстетического впечатления.

Таким же значением наполняется сравнение Гоголя с Теньером у С. П. Шевырева в рецензии на «Мертвые души». Прочитывая гоголевское изображение низкой действительности через идеи немецкой философии о проявлении субъективной личности автора, которая преобразует реальность силой своего таланта, критик писал, что важно «не что избрал художник, а как он это воссоздал и как связал мир действительный с миром своего изящного <...>, чем ниже объективность, им изображаемая, тем выше должна быть, отрешеннее и свободнее от нее его субъективная личность» (Шевырев: 55). «Смотрите на улицу: вот пьяница шатается по тротуару; вот извозчик навеселе мчится на удалой тройке: вы, конечно, обойдете за несколько шагов этого пьяницу и не впустите извозчика, особенно же с его тройкой, в вашу гостиную; но изобрази вам пьяницу Теньер своею веселою кистию, нарисуй вам Орловский извозчика лихача с удалою тройкою бессмертным карандашом своим — и пьяница Теньеров, и тройка Орловского будут красоваться в вашей гостиной на самом первом, почетном месте, выше каких-нибудь других важных картин, рисованных кистию не столько искусною. Такова привилегия художества» (Там же: 54)⁷.

В 1830—1840-е гг., в отличие от 1820-х, низкая действительность как предмет эстетического гораздо менее нуждалась в защите. По словам В. В. Виноградова, «<...> тяготение к натуре, к «реалистической» рисовке было тогда общим <...>» (Виноградов: 147). В 1831 г. «Литературная газета» сообщает о том, что Николай I заказывает мозаики с картин «Петух» и «Собака» Поттера (Paulus Potter, 1625—1654) — фламандского живописца, автора натуралистических изображений сцен охоты, пастбищ и ферм — и рядом с иронией ко вкусам двора графини Цольмской принцессы Эмилии рассказывает, что она приказала вынести картину Поттера «Коровка», потому что «<...> некто из придворных представлял принцессе, что картина сия по своему предмету не может занять почетное место, для которого предназначалась»⁸. Николаю нравились не только забавные картинки Поттера, но и романы Булгарина: за «Ивана Выжигина» писатель получил бриллиантовый перстень. Нравственно-сатирические романы и очерки Булгарина выходили большими тиражами и пользовались популярностью. Находившийся вдали от литературного процесса В. К. Кюхельбекер, прочитав булгаринскую «Чухонку», записал в дневнике: «Теньеровские картины ему удаются: вот его род!»⁹.

Булгарин изображал низкую действительность по тем литературным канонам, самое точное определение которых дал Белинский: «<...> старая пинтика <...> позволяет изображать, пожалуй, и мужиков, но не иначе, как одетых в театральные костюмы, обнаруживающих чувства и понятия, чуждые их быту, положению и образованию, и объясняющихся таким языком, которым никто не говорит <...>» (Белинский: 10, 296). Бедные герои булгаринских произведений в финале обязательно выбирались из «низкой действительности». Это происходило или в результате многочисленных испытаний, как в «Иване Выжигине», или в результате признания их замечательных нравственных качеств. Так, в конце очерка: «Бедный Макар, или

кто за правду горой, тот истый герой», когда Макар, который всю жизнь говорил одну только правду и немало за то претерпел, сидит и читает «Утешение Сенеки в бедности», неожиданно открывается дверь и входит брат осужденного Макаром мошенника. Брат, убедившись в неподкупной честности Макара, отдает ему в жены свою дочь — красавицу с богатым приданым (см.: *Булгарин 1839—1844*: 6, 31—40).

Другим выходом из низкой действительности для булгаринских героев было полное с ней примирение. Герой повести «Благородный бедняк, или счастье трудолюбивых (истинное приключение)» — безногий гребец — совершенно доволен своим положением, потому что добрые люди к нему милостливы: они дают ему работу. «А мне только этого и надобно!» — говорит он и рассказывает о том, как после тяжелого трудового дня его встретят жена и четверо детей, которые «<...> помогут <...> вылезть из ялика, снесут домой весла и багор, и посадят за стол, который никогда не бывал без хлеба-соли, по милости Бога, Государя и добрых людей» (*Там же*: 5, 101).

Булгарин верно чувствовал рамки, в которых должна изображаться низкая действительность. Когда Николай I выразил свое неудовольствие тем, как А. П. Башуцкий в альманахе «Наши, списанные с натуры русскими» изобразил тяжелую жизнь петербургского водоноса, именно Булгарин написал «правильный» текст о водоносе: «И вот мой Иван славный хозяин; лошади у него прекрасные, коровы рослые. Груня — кровь с молоком, словно сдобная булка: дети, как медвежата: трехлетнему мальчику ведро воды нипочем!». Характерен вывод, которым Булгарин заканчивает свой очерк: «<...> я лучше бы согласился носить *тяжелую* вязанку дров, чем перечитывать эти *тяжести*, которыми нас беспрестанно мучат *тяжелые* наши писатели!» (*Булгарин 1842a*). Под тяжелым писателем он, безусловно, подразумевал и Гоголя.

Резкое неприятие Булгариным гоголевского творчества объяснялось прежде всего тем, что Гоголь разрушил установившийся литературный канон изображения низкой действительности как декорации или иллюстрации к нравственно-дидактической схеме. «Лучшая рецензия на романы г-на Булгарина — «Мертвые души»; всякая рецензия еще напоминает разбираемое сочинение, признает по крайней мере его существование, а «Мертвые души» заставили преспокойно забыть г-д Выжигиных и комп<анию>», — писал в 1846 г. И. С. Тургенев (*Тургенев*: 1, 238), в краткой форме передавая смысл нескольких статей Белинского, посвященных сравнению творчества Гоголя с писателями старой, «ненатуральной» школы и, прежде всего, с Булгариним.

Одним из признаков того, что в послегоголевской литературной традиции изменилось отношение к изображению низкой действительности, можно считать новое смысловое наполнение сравнения с Теньером, имя которого становится символом безыдейности. Мы «<...> стали похожи на людей, которые при виде прекрасной картины, изображающей нищего, не могут любоваться „художественностью воспроизведения“, но печально тревожатся мысленно о возможности нищих в наше время», — писал Тургенев в 1844 г. в статье о переводе «Фауста». Он называл Гёте «мыслящим и страстным поэтом-эгоистом» и обвинял его в том, что он изображает народ как «хористов в но-

вейшей опере», без сочувствия: «Посмотрите, какую жалкую роль играет народ в „Фаусте“! Это — народ <...> вроде народа на картинах Теньера и Остада <...>» (*Там же*: 219, 209–210)¹⁰.

Если в 1820-е гг. Вяземский использовал имя Теньера как символ неэстетического изображения действительности, то в 1846-м он пишет о нем как о художнике легком и веселом. Критикуя современных писателей, стремящихся обличать нравы минувшего XVIII в., Вяземский находит в ушедшей эпохе много смешного, того, что «<...> просится под кисть русского Теньера»: «Я <...> сам давал бы <...> пример не злобного, а искреннего и не обидного смеха. Я бегал бы, чуровался бы от всякого *тенденциозного* направления, как от злого наития» (*Вяземский 1929*: 272, 270).

Интересно, что в связи с этими веяниями во второй половине 1840-х гг. по-другому осмысливается и биография художника. Восприятие Теньера как символа эстетизированного воспроизведения низкой действительности делает актуальным для русской традиции французский текст, в котором излагалась беллетризованная история любви Теньера к Анне Брейгель и Изабелле Де-Френ. В 1848 г. в «Сыне Отечества» появился перевод отрывка о Теньере из книги Арсена Гуссе «*Histoire de la peinture flamande et hollandaise*», в котором подчеркивалось, что Теньер «жил роскошно; имел большую прислугу, экипажи <...> большею частью изучал танцы и кабаки из дверей своей кареты; он не подражал в этом своему другу Брауверу, который пил и танцевал со своими оригиналами» (*Гуссе*: 1–2, 11)¹¹.

В 1850-е гг. упреки в безыдейности распространились на всю фламандскую школу. Так, в 1856 г. в «Русской беседе» Э. А. Дмитриев-Мамонов писал о Теньере: «Фламандца не занимает идеал человеческий; он над ним никогда не задумывается <...> Фламандская школа <...> поработилась веществу, прикрывая недостаток внутреннего творчества своим внешним мастерством» (*Дмитриев-Мамонов*: 115).

Прямых свидетельств об отношении Гоголя к столь распространенному сравнению его творчества с теньеровским у нас нет, однако можно попытаться его реконструировать. Для Гоголя отношение к живописи всегда было связано с размышлениями о собственном творчестве. Уже в статье 1831 г. «Скульптура, живопись и музыка» он высказал тезис о живописи, который остался неизменным и для позднего Гоголя: «Она соединяет чувственное с духовным» (8: 11)¹². Это соединение — самое большое достоинство картины Брюллова «Последний день Помпеи», которую Гоголь назвал «светлым воскресением живописи» (8: 107). Он оценивал брюлловскую картину выше произведений Рафаэля и Микеланджело, потому что видел в ней синтез чувственного, материального и духовного: «<...> все предметы от великих до малых для него драгоценны». «Его фигуры прекрасны при всем ужасе своего положения. Они заглушают его своею красотой» (8: 113, 111).

В 1840-е гг. в эстетической системе Гоголя на первый план выходит требование духовной работы, осознание художником величия и трудности мессианских задач, которые он способен решить своим творчеством. «Художник может изобразить только то, что он почувствовал и о чем в голове его составила уже полная идея; иначе картина будет мертвая, академическая кар-

тина» (8: 330), — писал Гоголь в статье «Исторический живописец Иванов», подчеркивая, что и изображаемый предмет, и отточенность мастерства имеют не столь важное значение.

Единственное упоминание Теньера в гоголевском наследии находим во второй редакции «Портрета». Повесть, текст которой перерабатывался в начале 1842 г., накануне выхода в свет первого тома «Мертвых душ», была эстетическим манифестом писателя. Трагедия, произошедшая с художником Чартковым, утрачивая фантастические мотивировки первой редакции, сводилась к этической проблеме выбора между Служением истинному искусству и рисованием ради обогащения.

Имя Теньера называет аристократическая дама, которая первой пришла к художнику, когда он стал богатым и модным, чтобы заказать портрет дочери. «„С'est charmant, Lise, Lise <...> комната во вкусе Теньера, видишь: беспорядок, беспорядок, стол, на нем бюст, рука, палитра; вон пыль, видишь, как пыль нарисована! с'est charmant. <...> Ах, мужичок! Lise, Lise, мужичок в русской рубашке! смотри: мужичок!“. Эта дама, обегавшая с лорнетом все галереи Италии, — поклонница „мсье Ноля“, у которого находит „<...> даже больше выраженья в лицах, нежели у Тициана“» (3: 100). Теньер для нее — символ модного направления, которому и она отдает дань, желая видеть на портрете дочери больше простоты.

Упоминание имени художника в таком контексте свидетельствует о том, что Гоголь не ставил Теньера в один ряд с «великими фламандцами», у которых учился и его молодой художник, создавший идеальную картину, и Чартков, когда был «с талантом, пророчившим многое» (3: 85). Более того, когда Чартков разглядывает товар картинной лавочки на Щукином дворе, то среди «пестрых, грязных, масляных малеваний», в которых выразилось все «глубокое унижение» искусства, он видит фламандского мужика с трубкою и выломанною рукою, похожего «<...> более на индейского петуха в манжетах, нежели на человека <...>» (3: 79). И это гоголевское описание очень напоминает известную картину Теньера из коллекции Эрмитажа: «Крестьяне, играющие в карты в кабачке», в центре которой — мужик с трубкой и заложенной за спину рукой¹³ (вообще, мужики с трубками — любимые персонажи теньеровских картин, см., напр., «Курильщик»). Разглядывая картины, выставленные на Щукином дворе, Чартков размышляет о том, что «бессильная, дряхлая бездарность» «самоуправно стала в ряды искусств». «Те же краски, та же манера, та же набившаяся, приобывшая рука, принадлежавшая скорее грубо сделанному автомату, нежели человеку!...» (3: 81). Автоматизм, мертвенность в искусстве — самое страшное для Гоголя. Идеальный художник не копирует природу, а пропускает «всё, извлеченное из внешнего мира», через свою душу, и тогда «<...> сила создания, уже заключенная в душе самого художника» (3: 112) способна нравственно переродить зрителей.

Гоголь стремился к синтезу, пытаясь к своему дару изображать «пошлость пошлого человека» присоединить высокие христианские добродетели, и с высоты достигнутого нравственного совершенства создавать идеальных героев, рисуя их в «прозаическом существенном дрязге жизни»: «Нужно, чтобы русский читатель действительно почувствовал, что выведенное лицо

взято именно из того самого тела, с которого создан и он сам, что это живое и его собственное тело. Тогда только сливается он сам со своим героем и нечувствительно принимает от него те внушения, которых никаким рассуждением и никакою проповедью не внушишь» (8: 453). Если пользоваться сравнением с живописцами, то можно сказать, что Гоголь в своей эстетической утопии стремился объединить Теньера и Рафаэля.

Интересно, что размышляя об особенностях гоголевских произведений, Белинский пришел к выводу о единой природе творчества этих двух художников. В 1847 г. в статье, посвященной полемике со славянофилами о натуральной школе, Белинский писал о нелепости сравнения Теньера и Гоголя: Теньер — «<...> живописец пошлости жизни голландского простонародья (что <...> не помешало Европе признать его великим талантом); эта пошлость есть истинный герой его живописных поэм <...>», — а у Гоголя — «<...> дар выставлять явления жизни во всей полноте их реальности и их истинности» (Белинский: 10, 243–244). И после этого размышления критик доказывает, что всякая односторонность в художественном восприятии — предпочтение Теньера Рафаэлю или, наоборот, Рафаэля — Теньеру¹⁴, свидетельствует о том, что «для этих людей не существует искусства <...>. Им не растолкуешь, что Мадонну и сцены мужиков, как ни различны эти явления, произвел один и тот же дух искусства, что Рафаэль и Теньер — оба художники и оба нашли содержание своих произведений в той же действительности, бесконечно разнообразной и всегда единой, как разнообразна и едина природа, как разнообразно и едино существо человека!» (Там же: 248).

Краткая история упоминания имени Теньера в русской литературе показывает, как на протяжении нескольких десятилетий менялось отношение к изображению низкой природы. Введение новых сторон реальности в круг эстетического осмысления сначала по уже существовавшим канонам: низкая действительность изображалась в качестве забавной картинки или декорации к нравственно-дидактической схеме. Произведения Гоголя, его концепция творчества и их интерпретация в критике сломали традиционные эстетические представления. Утопическая попытка Гоголя соединить реалистический метод воспроизведения действительности с задачами проповеди, несмотря на постигшую его неудачу, привела к требованию идейного наполнения «теньеровских» картин. Начался новый этап в истории русской литературы.

Примечания

¹ См.: Отечественные записки. 1822. Ч. 10. № 26. С. 453.

² Среди лучших картин из распродаваемого собрания А. И. Корсакова журнал отмечает деревенский вид и поклонение волхов Теньера (Там же: 440). В другом номере, в рассказе о картинах, полученных Д. Л. Нарышкиным, встречаем: «<...> Давида Теньера — отрок Иисус, удивляющий старейших законоискусников своими речами — прекраснейшее небольшое произведение сего славного художника» (Отечественные записки. 1822. Ч. 12. № 30. С. 138). Автор «Литературной газеты» восхищался «Парадом в Берлине» Кригера и предсказывал, что это полотно в будущем «<...> заменит славную картину Теньера: *Строй Антверпенских стрелков <...>*», один из самых известных коллективных портретов из собрания Эрмитажа (Литературная газета. 1831. № 12. С. 98).

- ³ См.: Отечественные записки. 1821. Ч. 6. № 12. С. 85.
- ⁴ Проблему «Теньер и русская литература» впервые поставил В. В. Данилов, перечисливший основные упоминания Теньера в русских журналах 1820-х гг. Исследователь считал, что творчество художника пользовалось популярностью, потому что в литературе еще не было «настоящего реализма», а общество проявляло интерес «к произведениям, рисующим быт». Творчество Теньера и фламандской школы, по мнению Данилова, через их последователей в русской живописи (А. Г. Венецианова и его учеников) повлияло на развитие бытового содержания русской литературы (см.: Данилов).
- ⁵ См.: Литературная газета. 1831. № 32. С. 262.
- ⁶ В восторженной рецензии на роман «Герой нашего времени», одним из достоинств которого Булгарин считал изображение «<...> первообразов (типов) русского быта и русского общества», он пишет, что «Максим Максимович, лицо, написанное карандашом Гораса Вернета и кистью Тениера и фан-Дейка <...>» (Булгарин 1840).
- ⁷ Сравнением с Теньером защищает автора «Мертвых душ» и В. С. Межевич в «Ведомостях С.-Петербургской городской полиции»: слишком смелые картины, за которые упрекнул Гоголя «взыскательные критики» и «педантичные пуристы» — это «артистические капризы», которые «<...> они совершенно готовы простить <...> какому-нибудь Теньеру <...>» (Цит. по: Ланской: 632–633).
- ⁸ См.: Литературная газета. 1831. № 16. С. 129.
- ⁹ Интересно, что Кюхельбекер, как и Булгарин по отношению к Нарезному, а Никитенко по отношению к Гоголю, сравнение с Теньером и похвалу «теньеровскому» таланту дополняет замечанием, что высокие предметы — не даются литератору: «<...> Булгарин несносен, когда вздумает важничать, выдумывать, когда корчит человека с воображением, поэта, романтика!» (Кюхельбекер: 337).
- ¹⁰ Отсылкой к этой статье Тургенева, возможно, является наполненный ироническими подтекстами эпизод с картиной Теньера в «Бесах» Достоевского. Варвара Петровна Ставрогина, желая чтобы Степан Трофимович Верховенский произвел хорошее впечатление на Кармазинова, посылает ему «бухарский ковер, две китайские вазы» и «сверх того» «своего Теньера» (на время): «Вазы можно поставить на окошко, а Теньера повесть справа над портретом Гёте, там виднее и по утрам всегда свет» (Достоевский: 72).
- ¹¹ Ср. взгляд на биографию художника в приводимом выше тексте из «Литературной газеты».
- ¹² Здесь и далее тексты Гоголя цитируются по изданию: Гоголь — с указанием тома и страницы.
- ¹³ Темы картин Теньера еще раз называются в статье «исторический живописец Иванов»: «Есть люди, которые уверены, что великому художнику все доступно. Земля, море, человек, лягушка, драка и пирушка людей, игра в карты и моление богу, словом, все может достаться ему легко, будь только он талантливый художник, да поучись в академии» (8: 330; курсив мой. — Т. К.).
- ¹⁴ О распространенности противопоставления Теньера Рафаэлю свидетельствует замечание Вяземского о художественном вкусе А. О. Смирновой-Россет: «Наша красавица умела постигать Рафаэля, но не отворачивалась от Теньера, ни от карикатуры Гогарта и даже Кома» (Вяземский 1929: 159).

Литература

- Аксаков — Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем / Изд. подг. Е. П. Населенко и Е. А. Смирнова. М., 1960.
- Белинский — Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953–1959. Т. 10: Статьи и рецензии: 1846–1848.
- Булгарин 1824 — Известия о новых книгах. Литературные листки, журнал нравов и словесности, издаваемый Ф. Булгариным. 1824. Ч. IV. № 19–20.

- Булгарин 1839—1844* — Полное собрание сочинений Фаддея Булгарина: В 7 т. СПб., 1839—1844.
- Булгарин 1840* — Северная пчела. 1840. № 246.
- Булгарин 1842* — Северная пчела. 1842. № 7.
- Булгарин 1842а* — Водонос // Северная пчела. 1842. № 11.
- Виноградов* — **Виноградов В. В.** Школа сентиментального натурализма: Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов / Виноградов В. В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 141—190.
- Вяземский 1825* — **Вяземский П.** Письмо в Париж // Московский телеграф. 1825. Ч. VI. № 22. С. 181—183.
- Вяземский 1929* — **Вяземский П.** Старая записная книжка / Ред. и примеч. Л. Гинзбург. Л., 1929.
- Гоголь* — **Гоголь Н. В.** Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.,] 1937—1952. Т. 3, 8.
- Гуссе* — **[Гуссе А.]** Давид Теньер: Статья Арсена Гуссе // Сын Отечества. 1848. Кн. 11, отдел 5: Науки и искусства.
- Данилов* — **Данилов В. В.** Теньер в русской литературе // Русский Архив. 1915. Кн. 2.
- Дмитриев-Мамонов* — Русская беседа. 1856. Кн. 3.
- Достоевский* — **Достоевский Ф. М.** Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. 10.
- Измайлов* — Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в. / Подг. текста и примеч. Г. В. Ермаковой-Битнер. Л., 1959.
- Кюхельбекер* — **Кюхельбекер В. К.** Путешествие. Дневник. Статьи / Изд. подг. [А. Я. Альтшуллер], Н. В. Королева, В. Д. Рак. Л., 1979.
- Ланской* — **Ланской Л.** Гоголь в неизданной переписке современников (1833—1853) / Литературное наследство: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1952. Т. 58.
- Левкович* — **Левкович Я. Л.** Литературная и общественная жизнь пушкинской поры в письмах А. Е. Измайлова к П. Л. Яковлеву / Пушкин: Мат. и исслед. Л., 1978. Т. 8.
- Никитенко* — **Никитенко А. В.** Дневник: В 3 т. Подг. текста и примеч. И. А. Айзенштока. Л., 1955—1956.
- Пушкин* — **Пушкин А. С.** Письма: В 3 т. / Под ред. и с примеч. Л. Б. Модзалевского. М.; Л., 1926—1935. Т. 3.
- Тургенев* — **Тургенев И. С.** Сочинения: В 12 т. // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1978—2000. Т. 1.
- Шевырев* — **Шевырев С. П.** Похождения Чичикова, или «Мертвые души». Поэма Н. Гоголя. Статья вторая // Русская эстетика и критика 40—50-х гг. XIX в. М., 1982.

О творчестве позднего Гоголя

Владимир Паперный (Хайфа)

Проблема позднего Гоголя — старая, но все еще обсуждаемая исследователями проблема. Литература по этой проблеме огромна, и она продолжает расти. Выступив с «Выбранными местами из переписки с друзьями» (1847), Гоголь перевоплотился из писателя в мессианского проповедника. Но кто и что был этот перевоплотившийся Гоголь? Заблудший и потерявший здравый смысл апостол кнута и невежества (по Белинскому)? Преисполненный истинного вдохновения веры проповедник истинного православия (по Ап. Григорьеву и некоторым другим, включая современных, толкователям)? Смешной и нелепый манипулятор под маской уполномоченного Богом проповедника, который стремился к тотальному контролю над своим окружением (по известной пародии Достоевского или по «очитке» А. К. Жолковского¹)? Пророк дионисийской, великой и прекрасной будущей России (по Блоку и Белому)? «Русский Паскаль» со слабым умом, но сильным религиозно-нравственным чувством (по Льву Толстому)? Заболевший писатель с деградировавшими творческими и умственными способностями, утративший даже и чувство юмора и скатившийся в унылую религиозную дидактику (по Короленко или по М. Вайскопфу)²

В статье «О «реализме» Гоголя» Ю. М. Лотман писал: «Гоголь фактически был не писателем, а деятелем. Он ждал от своих сочинений отнюдь не только литературного успеха, но в первую очередь преобразования жизни. Здесь мы подходим к одной существенной черте русской литературы вообще. От раннего Средневековья до совсем еще недавних времен писатель молчаливо подразумевал, что единственным оправданием всей его деятельности является преобразование жизни»³.

Признание в Гоголе деятеля, т.е. фигуры, действовавшей в истории и в определенной исторической роли, — очень важно. Оно позволяет по-новому взглянуть на весь круг вопросов и ответов, составляющий проблему позднего Гоголя.

Гоголь принадлежал и проповедовал общественной среде, в культуре которой рядом с традиционным христианством появилась новая религия — утопические секулярные идеологии, поставившие гуманизм, рационализм и социализм на место догматов христианской веры. В русском «образованном», постхристианском обществе эта новая религия, по существу антихристианская, не обязательно проповедовалась в ее чистой, антихристианской или атеистической, форме. Она принимала также смешанную форму т.н. *нового христианства*, сторонники которого, от Достоевского и Толстого до В. Соловьева, Мережковского, Вяч. Иванова и Бердяева, стремились к синтезу старой и новой религиозности. Гоголь-проповедник — непосредственный

предшественник нового христианства, искавший подобного синтеза, но и страшившийся своего отступления от Традиции. Поэтому в собственном сознании Гоголя его проповедь была не только призыванием, но и самозванством, не только служением Истине, но и ложью, не только манифестацией веры, но и маской, скрывающей неверие⁴. Христианское и антихристианское начала у позднего Гоголя не синтезированы, а совмещены и часто как бы столкнуты друг с другом.

Русская поэтическая традиция конца XVIII — начала XIX в. выработала устойчивый образ Поэта-пророка (к нему Гоголь неоднократно апеллирует в «Выбранных местах»), но это был именно поэтический образ. Никакой этос практического культурного и литературного поведения, соответствующего профетической миссии Поэта, к гоголевскому времени разработан не был. Последовавший за выступлением Гоголя с «Выбранными местами» литературный скандал обнаружил, однако, что в этой области все же существовали некоторые правила.

Комментируя «Выбранные места», опытный Вяземский отметил, что Гоголь в них «не довольно лукавствует» и что «самая истина, если хочет доходить до нас, должна подчинить себя некоторым условиям»⁵. «Условия», о которых говорил Вяземский, — это правила литературного дискурса — они строгие, и они сильнее «истины». Гоголь эти правила нарушил. В «Выбранных местах» он, правда, прибег к некоторой маскировке профетического задания своей книги, используя жанровую форму «переписки» и выказав не прямо, а тщательно завуалированными намеками наиболее радикальные из своих мессианских притязаний. Однако в главном он не уступил — не отказался от языкового *юрдства проповеди*, обратившись к «свету» на вызывающе несветском, подчеркнуто неререфлексивном, наивном и неученом, на сильно отдающем церковной и патриотической казенщиной и провинциализмом языке, который он смело и дерзко предъявил в качестве профетического. Целью этой языковой стратегии было, в сущности, символическое унижение гордого и просвещенного читателя, достигаемое через публичное символическое унижение всех этих «русских помещиков», священников, «женщин в свете», губернаторш и генерал-губернаторов, которые из контекста «Выбранных мест» рисовались покорно внимающими нечиновному, несветскому, такому простому, но и уполномоченному самим Богом проповеднику. Наиболее острые проявления профетической заносчивости Гоголя не сразу дошли до читателя (статьи «Что такое губернаторша» и «Занимающему важное место» были запрещены цензурой целиком). Но и оставшего хватало. Обвиненный со всех сторон в неподобающей христианину гордости, сам мессианский проповедник был унижен, принужден к смиренному покаянию, а в итоге — и к отказу от своей миссии.

Обстоятельства места и времени предложили Гоголю трудную, востребованную и одновременно запретную, пионерскую роль секулярного мессианского проповедника в постхристианском обществе, где к религиозной проповеди предъявлялись строгие литературные требования, а от самого проповедника ожидали, что его профетический порыв будет умерен приличием и уважением к духу современности. Гоголь сыграл эту роль в вы-

зываются-архаическом стиле. Причины, по которым это произошло именно так, а не иначе, следует искать в особенностях искусства Гоголя.

Поздний Гоголь — трансформация Гоголя 30-х — начала 40-х гг., причем не только в биографическом и «духовном» плане, но и в плане поэтики⁶. Наиболее широко и исключительно пронизательно описал эту трансформацию Андрей Белый: у позднего Гоголя завершился наметившийся уже в «Тарасе Бульбе» и достигший кульминации в «Мертвых душах» процесс превращения автора в собственный персонаж; сюжет у позднего Гоголя оказался полностью поглощенным автором и, освобожденный от литературных «оболочек», сделался чистой «тенденцией», которая была разыграна автором его в жизни⁷. Позднейшие комментаторы отмечали сходство образа автора «Выбранных мест» с Хлестаковым (в нем, впрочем, признавался уже сам Гоголь⁸), с Ноздревым, с Чичиковым, с Поприщиным, с Акакием Акакиевичем, а также связь языка «Выбранных мест» с языком гоголевских персонажей, с одной стороны, и с гоголевским сказом — с другой; связь поэтики «Выбранных мест» с поэтикой раннего Гоголя и т.д.⁹. Каждое из таких сходств и каждая из таких связей могут быть содержательно интерпретированы по-разному, но все они имеют одну общую причину: образ автора «Выбранных мест» построен из элементов более ранних текстов Гоголя.

При всей существенности наблюдений над поэтикой литературных текстов позднего Гоголя — «Выбранных мест», второго тома «Мертвых душ», частных писем и др., — они не решают проблемы позднего Гоголя. Творчество Гоголя никогда не было чисто литературным, оно всегда имело жизнестроительный и житнетворческий аспект. У позднего Гоголя этот аспект стал абсолютно доминирующим. Но в качестве проповедника Божественной Истины он не стал кем-то другим, каким-то особенным святым или «мыслителем», или каким-то особенным деградантом. Напротив, он остался тем, чем был всегда, — «лгуном», выдумывавшим «возможные миры» и выдумывавшим и разыгрывавшим возможного себя (по исключительно глубокой характеристике Ю. М. Лотмана)¹⁰. Успешно утаив от любопытствующих взоров современников и потомков свою реальную биографию, поздний Гоголь разыграл перед ними мистерию с трагической развязкой. Все его творческие силы направились в сторону презентации Себя-Другого — условно-драматической и одновременно жизненной: Гоголь буквально разыграл в жизни свои страдания, болезни и смерть, которые не пришли сами собой. При этом собственно-литературные устремления были сознательно принесены в жертву. Поздний Гоголь старался не писать как можно лучше, а как можно лучше репрезентировать себя с помощью писания. В конечном счете он перестал быть творцом литературных текстов, потому что сам слился с текстом, в котором он был и автором, и героем и который был по отношению к нему и его искусством, и его жизнью. В тексте же искусства-жизни, созданном поздним Гоголем, письменные сочинения соединяются с текстами поведения — символическими акциями Гоголя, такими, как его паломничество в Иерусалим, его болезни, сожжение рукописей второго тома «Мертвых душ», и более скромными. Лишь анализ всей совокупности этих

элементов позволяет реконструировать текст позднего Гоголя, нигде в своей полноте не зафиксированный, но все же несомненно существующий и потому могущий быть прочитанным.

В этой статье я предлагаю прочтение сюжета и некоторых важнейших фрагментов текста позднего Гоголя, которое я начну с анализа смысловой структуры отрывка «Рим» (1842) — произведения во многих отношениях переходного.

Как известно и как очевидно, ядро смысловой структуры «Рима» образует противопоставление Парижа и Рима. Реализованное в двух контрастных сериях описаний, «живописных», пестрых и перенасыщенных деталями, это противопоставление на первый взгляд кажется многозначным и многомерным. Более внимательное прочтение текста позволяет, однако, без особых затруднений различить простую и одномерную смысловую основу этих описаний: антитезу лживого, мертвенного Слова и истинной, жизненной Картины — эстетически и этически упорядоченного Зрительного Образа.

Париж у Гоголя¹¹ — «страшное царство слов вместо дел», мир «листов длинных журналов», «отчаянного крика и чада газет», мир пустых новостей и пустой политической борьбы партий, за которой нет ничего, кроме слов. Облик Парижа определяет экспансия визуального Слова — везде «исполнинские буквы наклеенных афиш», везде «бесчисленная смешанная толпа золотых букв», которые лезут на стены, на окна, на крыши. Париж безобразен, суетен и инфернален. Он лишен истинных красот искусства. Речи его профессоров, как и талии и ножки его женщин, лишены необходимой «полноты». Париж, многократно подчеркивается в тексте, полон блеска, но его блеск иллюзорен и мимолетен. Одним из ключевых знаков Парижа становится стекло. Париж полон стекол, и его жизнь отражается в стеклах-зеркалах и разделена стеклами, превращающими живых людей в мертвое зрелище. Стекла Парижа отражают и показывают Париж как царство мертвой (инфернальной) жизни, в которой господствует мертвое Слово. В «сияющих газом зеркальных стенах» отражаются «бесчисленные толпы дам и мужчин, шумящих речами за маленькими столиками, разбросанными по залу». За стеклами витрины «рисует» светловолосая головка в картинном склоне, опустившая ресницы в страницы модного романа и не видящая обращенных к ней чувственных взоров молодых мужчин. За стеклом книжной лавки, «как пауки, темнеют виньетки» и «глядят иероглифами странные буквы». Деградировавшая в шум, в иероглиф (в непонятную, бессмысленную букву) и в модный роман человеческая речь — все это знаки мертвого Слова и человеческого омертвления под воздействием Слова. И эти знаки принадлежат застеклольному миру вместе и в одном ряду с другими, более непосредственными проявлениями мертвого — с машиной, растирающей шоколад, и с «краснеющим в зелени огромным морским раком», и с «набитой трюфелями индейкой», и с пойманными — и пребывающими за двойным стеклом, витрины и вазы, — желтыми и красными рыбами. Париж мертв, и он мертв потому, что Слово, изначально лживое и мертвящее Слово, захватило в нем абсолютную власть, подчинив себе последнее прибежище истины и жизни — сферу Зрительного Образа.

В противоположность Парижу, гоголевский Рим¹² — это царство визуальности, царство архитектуры, скульптуры, живописи и царство пластичности и живописности, пропитывающих саму жизнь. Римские «журналишки» «чахоточны», жизнь идей в Риме отсутствует, политически Рим пребывает в ничтожестве. Но зато он и его окрестности безгранично живописны, но зато он полон великими творениями искусства и прекрасными живыми картинами, которыми преизобилует повседневная жизнь римского народа. Гоголь не устает отмечать картинность проявлений римской жизни¹³ — от картинности Аннунциаты или картинности высывающихся из своих окон, как из рамок, «сбор» римской окраины до картинности, порождаемой римским жилищным правом, которое позволяет римлянину быть владельцем одного единственного окна — *быть* в одной единственной рамке. Гоголевский Рим, как он является в финале повести, — это живая Картина — идеальный и абсолютный Зрительный Образ: неподвластный лживому Слову, неподвластный времени, он существует только в пространстве, а потому вечен.

Как показал Ю. М. Лотман, проявляющаяся в «Риме» и других гоголевских текстах враждебность к Слову и ко всему, что в современном обществе связано со Словом — к политике, газете, к парламенту, к университету, к формализованному праву и т.д., — это типично просветительская враждебность. Гоголь принадлежал к глубоко укорененной в русской мысли просветительской традиции. Русское Просвещение отрицало «западную» модель сложной и дифференцированной цивилизации, основанной на условностях и конвенциях, на Слове. И оно искало альтернативу «Западу» в утопиях патриархально-простой, цельной, истинной и прекрасной народной жизни, в которой доминирует не лживый язык Слова, а истинный язык непосредственной коммуникации¹⁴.

Осуждение Гоголем языка слов и его стремление утвердить в качестве единственно истинного язык визуальных образов, бесспорно, возникли в общем русле русских просветительских исканий. Однако в конечном итоге гоголевский антивербализм вышел очень далеко за пределы этого русла, очень далеко оторвался от самой исходной просветительской топики природы и цивилизации, личности и среды, простоты и сложности. И признаки этого отрыва проявляются уже в «Риме».

Узловой эпизод «Рима» — поиски героем, молодым и набожным римским князем, потерянным им из виду красавицы Аннунциаты. Поиски вначале мотивируются вспыхнувшей влюбленностью героя, однако затем подчеркивается его решение искать новой встречи с Аннунциатой исключительно во имя стерилизованного стремления *видеть* ее — видеть не для того, чтобы «любить и целовать», а для того, чтобы «глядеть и смотреть», причем глядеть и смотреть *вместе со «всеми»*¹⁵, т.е. как на публично выставленную картину.

«Полная красота», рассуждает князь, и по закону природы, и по воле Бога, для того «дана в мир, чтобы всякий ее увидел» — она подобна светильнику, который, «сказал божественный учитель», «зажжен для того, чтобы стоять на столе, чтобы всем было видно»¹⁶. В приведенном рассуждении Гоголь заставляет своего героя цитировать и толковать евангельскую притчу о свече. Эта притча читается во всех синоптических евангелиях: в Евангелии

от Матфея — в составе Нагорной проповеди (Мф. 5: 15); в Евангелии от Марка — после притчи о сеятеле (Мар. 4: 21); в Евангелии от Луки — дважды: после притчи о сеятеле (Лук. 8: 16) и после обличения «лукавства рода сего, ищущего знамения» (Лук. 11: 33). Во всех этих контекстах свеча означает Слово, а в последнем из них прямо говорится, что «роду сему лукавому» никакого «знамения не дастся» и что на место знамений — пришло Слово. Существует огромное множество контекстов в христианской литературе, апостольской и более поздней, где свет символизирует Слово христианской проповеди и самого Бога-Слово. В этой символике выражается одна из основ христианства, которое в одном из самых универсальных своих определений есть религия Слова — поклонение через Слово Богу, открывшему себя как Слово.

Разумеется, своеобразное отождествление в тексте Гоголя «Слова Божьего» явлением (Благовестием — таков смысл ее имени) «полной красоты» дородной Аннунциаты можно было бы объяснить просто как образец словесной игры со священным, характерной для барочной гоголевской риторики, — игры, превращающей эпитет в выражении «божественная красота» в предикат: «красота — это сам Бог». Однако такое истолкование было бы ошибкой, и перед нами в данном случае далеко не только риторика. В текстах Гоголя 40-х гг. находится большое число фрагментов, в которых описываются откровения Не-Слова, откровения пришедшего свыше сакрального Зрительного Образа, причем описываются именно как откровения религиозного качества и в религиозных терминах.

Собственно говоря, один из первых образцов описаний подобного рода предоставляет уже финал «Рима», в котором рассказывается, что когда перед князем «в чудной сияющей панораме предстал вечный город», «объятый видом Рима» герой «позабыл и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа»¹⁷. И Аннунциата, и сам князь, и любимые мысли князя о божественном провидении, управляющем исторической судьбой Рима, — все это не вполне принадлежит миру Зрительного Образа, все это связано еще со Словом, связано со временем и с временным, с индивидуальным, частным и ускользающим, о котором можно думать и говорить и которое можно по-человечески любить. Финальное богоявление Рима, который можно «только видеть», являет собой откровение абсолютной Картины, устраняющее частное и временное Слово и вообще частное и индивидуальное как таковое. На место жалкой человеческой активности приходит абсолютная охваченность Высшим, соединяющая в себе черты религиозного экстаза с чертами эстетического наслаждения, возникающего при созерцании произведения визуального искусства.

Если в «Риме» мотив откровения абсолютной Картины имеет своим главным контекстом эстетический утопизм, то в «Выбранных местах» ситуация меняется. Характер происшедшего изменения демонстрирует, например, статья «Несколько слов о нашей церкви и духовенстве». Рассуждая в ней на тему бесспорного превосходства православия над католицизмом, Гоголь вначале приводит некоторые аргументы и даже патетически заявляет: «Я очень знаю, что в глубине монастырей и в тишине келий готовятся неопровержимые

сочинения в защиту Церкви нашей». Однако далее, без всякого перехода, Гоголь бросает эту мысль и утверждает, что никакие слова вообще не важны и никакая защита вообще не нужна. «Пусть миссионер католичества западного, — пишет Гоголь, — бьет себя в грудь, размахивает руками и красноречием рыданий и слов исторгает скоро высыхающие слезы. Проповедник же католичества восточного должен так выступить перед народом, чтобы уже от одного его смиренного вида, потухнувших очей и тихого, потрясающего голоса <...> все бы подвинулось бы еще прежде, чем он объяснил бы само дело, и в один голос заговорило бы к нему: „Не произноси слов, слышим и без них святую правду твоей Церкви“» (ВМ: 200—201)¹⁸. Гоголь говорит здесь «слышим» вместо «видим», и его проповедник истинной веры — это живая картина, которая способна подавать голос, но которой запрещена членораздельная речь. И дело здесь не в том, что этому проповеднику православия нечего выразить, а в том, что то, что он должен выразить, не есть Слово, потому что религия его не есть религия Слова, но совсем другая религия.

В конце статьи «Занимающему важное место» мы находим еще одну сакральную картину Гоголя: «полная любовь не должна принадлежать никому на земле. Она должна быть передаваема по начальству, и всякий начальник, как только заметит ее устремление к себе, должен в ту же минуту обращать ее к поставленному над ним высшему начальнику, чтобы таким образом добралась она до своего законного источника, и передал бы ее торжественно в виду всех всеми любимый Царь самому Богу» (ВМ: 318).

Приведенный фрагмент приоткрывает один из секретов сакральной живописи позднего Гоголя. Совершенно ясно, что эта живопись зрительно неконкретна и не может быть конкретна. И в самом деле: как должна выглядеть передаваемая «полная любовь»? во что должны быть одеты начальники, Царь и Бог — в мундиры? в ризы? Ясно, что текст запрещает подобные вопросы к себе. С другой стороны, будучи насквозь вербальной и изощренно знаково-сложной, даже гротескной, эта живопись претендует на невербальность — на авторитетную простую безусловность картины, зрительного образа.

Изображенная Гоголем священная иерархия властей представляет, несмотря на всю свою фантастичность, некоторую рациональную религиозно-политическую концепцию, которая восходит к барочной идеологии и риторике XVIII в., и прежде всего петровской эпохи. Как это показано в работах Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского, эта идеология и риторика помещали государство на аксиологическое место церкви, что в предельных случаях приводило к сакрализации царя как «христа» и Начальника как «царя и Бога»¹⁹.

У позднего Гоголя можно найти множество мест в этом духе. Так, в статье «Занимающему важное место» Гоголь, предостерегая будущего генерал-губернатора от любого рода бюрократических нововведений (ВМ: 304), настаивает, что «все наши должности прекрасны в их первообразе», установлены свыше и что поэтому высшему начальнику указан «подвиг» контроля за тем, чтобы чиновники не выходили из «законных границ» их должностей (ВМ: 306—307). Гоголь подчеркивает, что генерал-губернатор поставлен и над духовенством — и за ним он должен следить, дабы и оно не выходило из границ и исполняло то, что положено (ВМ: 315).

Генерал-губернатор, и вообще Начальник у Гоголя — также и «отец», причем не только отец семейства подчиненных (ВМ: 311), но и своего рода духовный отец — священник, призванный наставлять их духовной беседой, подобной «беседе ангелов в присутствии самого Бога» (ВМ: 311), и «узнавать их душу» (ВМ: 304), т.е. как бы исповедовать их на бюрократический лад. Функции Начальника, помимо собственно должностного лица, приписаны и его супруге. В статье «Что такое губернаторша» супруга губернатора призывается быть «врачом», глядящим на подчиненных мужа как на «лазарет» (ВМ: 263–264), уподобляться «живому Богу», руководить священниками, совещаться с архиереем, проповедовать, заботиться о душах (ВМ: 269–272). Наконец, как Начальника Гоголь описывает и самого себя: требуя от губернаторши подробнейших отчетов, он обещает ей помолиться за нее, а затем, получив от Бога «вразумление», и помочь ей с помощью своего «ума, вразумленного Богом», который «может сделать кое-что получше того ума, который не вразумлен им» (ВМ: 264). В этом месте текста губернаторша предстает как беспомощная подчиненная, которая нуждается в Начальнике, который заведомо умнее ее, ибо только он может, а она не может получить вразумление свыше. Разумеется, по отношению к своим подчиненным она сама умнее и соответствующее вразумление имеет. Подчиненный всегда в принципе глуп, нерадив и грешен, а Начальник — умен, дальновиден и праведен. Губернаторша — праведница по отношению к своим подчиненным, но она же и грешница, подлежащая исправлению под руководством своего Начальника — Гоголя. Праведность, таким образом, встраивается в систему бюрократической иерархии и становится относительной.

Религиозно-политическая концепция Гоголя не просто сакрализует государство, и даже не просто сакрализует бюрократическую механику, что все еще не выламывается из соответствующей традиции. Эта концепция бюрократизирует саму религию. На завершающей статью «Занимающему важное место» картине русская бюрократия изображена как Церковь, Начальники — как священники, а русский Царь — как своего рода переодетый Папа ультрамонтанства — автократический правитель, от суверенитета которого зависят и земная власть, и вечная жизнь. Более того, поскольку Гоголь вдохновляется в создаваемом им изображении мистической формулой Сведенборга, представляющей ангелов, передающих любовь по начальству на самый Верх²⁰ (ср. также цитированное выше сравнение бюрократического собеседования с беседой ангелов), он, по существу, придает бюрократический облик самому сакральному универсуму. Сакральный универсум Гоголя — это своего рода *бюрократическая лестница Иаковля*, на которой ангелы заменены чиновниками, Бог-Сын — Царем, а невидимый Бог-Отец превращен в видимого всем абсолютного Начальника, принимающего «любовь» подчиненных.

Гоголевская концепция бюрократизированного сакрального универсума опирается на переинтерпретацию двух ключевых понятий христианской традиции — любви и спасения. Любовью Гоголь называет некое символическое

бюрократическое чувство, которое предписано низшим по отношению к высшим, в свою очередь долженствующим отвечать низшим, но не столько любовью, сколько заботой — придирчивым контролем за их поведением и их «душами» и неослабно поступающими распоряжениями.

Понятие, смежное с «любовью» в «Выбранных местах», — понятие спасения. В статье «Нужно любить Россию» Гоголь объявляет государственную службу единственно возможным «в теперешнее время» практическим воплощением и любви к Богу, и любви к братьям, и любви к России (ВМ: 254). В статье «Страхи и ужасы России» государственная служба предстает как единственный путь спасения. Хотя Гоголь и упоминает вскользь, что предписываемое им спасение есть одновременно «спасение души» (ВМ: 297), церковное, религиозное «спасение души» его совсем не занимает. Гоголь проповедует секулярное спасение — прежде всего спасение России как государства, которому, как и государствам Европы, угрожают страшные «сумятицы» (ВМ: 296), а затем и спасение каждого русского «на корабле своей должности», каковую надлежит «взять ради Христа» — небесного главы Русского государства (ВМ: 297). Спасая своим служением себя самого, чиновник реализует миссию спасения России от угрожающего ей зла — от беспорядков и коррупции, от «бесчинств, неправд и взяток», которые характерным образом именуются «страшными врагами», «страшными душевными врагами» («Нужно любить Россию» — ВМ: 254), т.е. чертями.

Как представлял себе Гоголь черта, известно. Так, в письме С. Т. Аксакову от 16 мая 1844 г. он писал, что «эту скотину нужно бить по морде, не смущаясь ничем»; что «мы сами делаем из черта великана, а в самом деле он черт знает что», и что ему, Гоголю, открыта истинная природа черта, позволяющая «черта называть прямо чертом, не давать черту великолепного костюма а la Байрон и знать, что черт ходит во фраке из говна»²¹. Черти сильны, «исходящая снизу нечистая сила чертит незаконные законы» Европе (ВМ: 366), гибель которой неминуема. Но Россия спасется. Гоголь видит себя привилегированным и сильным врагом черта, способным всегда узнать его, обмануть и посмеяться над ним и способным помочь России спастись от него. При этом сама миссия избавления России от чертей мыслится Гоголем как вполне рациональная («я ничуть не мистик», — писал Гоголь в упомянутом письме Аксакову) и чисто секулярная. Победа над чертями должна быть одержана в повседневной морально-бюрократической битве за порядок в государстве, в частном хозяйстве и в хозяйстве человеческой души. Преодолению подлежит все, что препятствует устанавливаемому предназначению человека быть покорным элементом универсальной и священной бюрократической машины. Поэтому никакого различия между нравственными пороками и религиозными пороками (грехами) людей и бюрократическими неполадками не проводится.

В связи со своей миссией Гоголь постоянно ссылается на Христа, однако Христос христианской традиции, уже совершивший дело Спасения своей икупительной жертвой, Гоголю не нужен. Гоголь имеет дело с миром, кото-

рый не спасен, а нуждается в спасении и ждет своего спасителя. И Гоголь предлагает себя как спасителя вместо Христа.

В «Выбранных местах» Гоголь дает советы по принципиально любым вопросам государственной жизни, однако самый высокий ранг, к которому он непосредственно обращается, — ранг генерал-губернатора. Вместе с тем есть все основания предполагать, что он мечтал, что когда его книга выйдет в свет и встретит успех, его миссия будет широко и повсеместно признана и он сможет напрямую обратиться с проповедью в адрес императора и епископов. Можно полагать далее, что положение в государстве, которое Гоголь стремился занять, рисовалось в его мечтах как некая позиция государственного сверх-советника — подобная той, которую приписывал себе Хлестаков.

Поздний Гоголь стилизовал свой автообраз как образ пророка, посланного научить народ и Царя. Конечно, это ни в коем случае не был образ гонимого пророка, но пророка властного, как при благоверных библейских царях, как Самуила. Кроме того, Гоголь был склонен придавать своему автообразу и некоторую православную церковную традиционность, впрочем, откровенно двусмысленную. Так, сохранились черновики духовного завещания Гоголя, в которых он выражает желание, чтобы для поминовения его души был построен храм и чтобы сестры превратили поместье семьи в приют для сирот или для бедных, который затем, возможно, стал бы монастырем, где они, если не выйдут замуж, сделались бы монахинями²². В данном случае Гоголь представляет себя как праведника, как едва ли не святого и требует соответствующих посмертных почестей. В «Завещании», опубликованном в составе «Выбранных мест», авторепрезентация Гоголя ближе к стереотипу юродивого. В этом тексте Гоголь, среди прочего, предписывает: предать его тело земле, «не разбирая места» (т.е. необязательно на кладбище); не ставить на его могиле никакого памятника — вместо этого близким надлежит расти духовно и воздвигнуть ему памятник в самих себе, а также припоминать «все» его слова и перечитать его письма за последний год; употреблять только один определенный его портрет, остальные же уничтожить (ВМ: 176—179). «Завещание» содержит и прямую ложь (ср. характерную для юродства святость в образе греха): всем своим «соотечественникам» Гоголь завещает «лучшее свое сокровище», «знак небесной милости к нему Бога», «источник слез» его «еще от времен детства» (т.е. писавшуюся всю жизнь) «Прощальную повесть» (ВМ: 177) — произведение, которого никогда не существовало в действительности.

Стилизуя свой образ проповедника как мудреца, пророка, мессии, святого праведника и юродивого, Гоголь стремился подчеркнуть, что его миссия санкционирована свыше. Вместе с тем одну только санкцию свыше он не считал достаточной. В равной мере ему была нужна духовная санкция соотечественников. В Предисловии к «Выбранным местам» (ВМ: 175) и во множестве частных писем Гоголя содержатся призывы молиться за него, обращенные «ко всем в России» вообще, к «священникам, которые умеют молиться», как к специалистам, к друзьям и к друзьям друзей. Все они должны молиться за своего спасителя, чтобы он смог их спасти. Настойчивые попытки Гоголя добиться религиозного признания современников неот-

делимы от его стремления повлиять на Власть и убедить общество в своей правоте. Чтобы достичь этих целей, Гоголь пишет книгу, в которой он выступает не только как религиозный учитель, но и как бюрократический прожектор и писатель-просветитель, верящий и в силу распоряжений Власти, и в силу идей и пропаганду.

В «Выбранных местах» Гоголь предписал «всем и каждому», от крестьянина до Царя, от светской дамы до священника и поэта, от Бога до чертей, строго определенное место в нарисованной им картине мира — великой, прекрасной и священной России. Центральной фигурой этой картины является тщательно нарисованный образ самого ее автора.

Мессианский автопортрет позднего Гоголя — вершина гоголевского вербального живописного искусства. Он нигде не дан как единое описание, но рассеян в многочисленных фрагментах «Выбранных мест» и других текстов позднего Гоголя, как словесных, так и текстов поведения. Эти фрагменты, однако, складываются друг с другом, объединяясь вокруг определенной центральной, ключевой детали, которая помещена в «Завещании».

Седьмой раздел «Завещания» открыто посвящен теме Портрета Автора. Раздел начинается с распекаания Погодина за то, что тот «без воли и позволения» Гоголя приложил к «Москвитянину» его портрет. Далее следует торжественное объявление воли завещателя: единственный его портрет, который Гоголь позволяет публиковать, продавать, покупать и иметь во владении — это гравюра Иордана; все другие «случайно заведшиеся» у читателей его портреты Гоголь призывает «тут же, по прочтении этих строк» уничтожить. Впрочем, добавляет под конец Гоголь, и того, гравированного Иорданом, его портрета покупать не надо, а «справедливей» будет вместо него покупать гравированную тем же Иорданом копию картины Рафаэля «Преображение Господне» (ВМ: 179—180).

Указывая на «Преображение Господне» Рафаэля как на свой мессианский автопортрет, Гоголь приоткрывает таким образом тайну своего мессианского мифа — мифа Преображения. Предназначенный к миссии спасителя, но пребывающий в слабости и немощи, Гоголь устремляется в Иерусалим. Там, у Гроба Господня, ему предназначено преобразиться. Из Иерусалима он вернется обновленным, вернется сильным и властным, способным исцелить беснующуюся, подобно изображенному на картине Рафаэля мальчику, Россию. Таково, в общих чертах, содержание основного мифа позднего Гоголя²³. Таково, в общих чертах, содержание гоголевского мессианского автопортрета.

Помещенные в «Выбранных местах» нападки на Погодина лишь выплеснули на публику присущее Гоголю и ранее стремление претотвращать или, по меньшей мере, контролировать публикацию его изображений. Ряд весьма интересных и симптоматичных проявлений этого стремления относится к 1844 г.

Так, в июне 1844 г. Гоголь в письме из Франкфурта просил мать: «мамinka, <...> у Вас есть мой портрет. Спрячьте его в отдаленную комнату, зайдите в холст и не показывайте никому. Говорите, что Вы его отправили в Москву по моей просьбе, словом, что у Вас его нет»²⁴. Но вот проходит три с половиной месяца, и Гоголь с негодованием узнает, что его портрет напеча-

тан в Харькове. Он пишет Языкову (1 октября 1844 г.) — просит его объявить в «Москвитянике», что ему «было крайне неприятно узнать» о происшедшем, просит через Погодина узнать у публикатора, Ивана Бецкого, как портрет «зашел к нему в руки», сообщает, что несколько раз отказывал книгопродавцам награвировать его портрет, а если бы и согласился позволить гравировку, то только для «Москвитянина»²⁵. И тут — *lupus in fabula* — во Франкфурте появляется сам Бецкий и выясняется, что он не первый, что портрет Гоголя еще в 1843 г. был приложен к «Москвитянину». Возмущение Гоголя беспредельно: в письме к Языкову (от 26 октября) он пишет: «большого оскорбления мне нельзя было придумать. <...> Такой степени отсутствия чутья, всякого приличья и до такой степени неименя деликатности не было еще ни в одном человеке испокон веку. <...> Написал ли ты в молодости своей какую-нибудь дрянью, которую и не мыслил напечатать, он чуть где увидел ее, хватъ в журнал свой <...> без спросу, без позволения. Точно чушка, которая не даст просратья порядочному человеку: как только завидит, что он присел где-нибудь под забор, она сует под самую сральню свою морду, чтобы схватить первое говно»²⁶.

Хотя Гоголь во всех случаях, когда он эту тему поднимал, подчеркивал нежелание объяснять причину своей «портретной одиссеи», приведенный контекст его письма к Языкову позволяет эту причину реконструировать. Для Гоголя разные его портреты были полностью подобны рукописям разных его произведений. И точно так же, как он считал своим исключительным правом одни рукописи публиковать, а другие уничтожать, он настаивал и на своем исключительном праве решать, какой его зрительный образ, где, когда и как будет представлен публике. В середине 40-х гг., когда направленность на литературу была в творчестве Гоголя вытеснена жизнестроительством, осознаваемым к тому же как некая живопись, забота Гоголя о предъявлении публике своего авторизованного, единственно истинного зрительного образа, своей, так сказать, иконы приобрела для него первостепенное значение. В отношении к собственным изображениям Гоголь следовал характерной для него общей мифопоэтической концепции магического портрета, таинственным образом представляющего собой живое повторение оригинала. Эта концепция была развернута в его повести «Портрет», где картина, изображающая Нечистого, в конечном счете начинает вести себя как сам Нечистый. Портрет ростовщика в «Портрете» — это своего рода злотворная и злочудесная антиикона. Свой собственный мессианский портрет Гоголь мыслил как чудотворную и добротворную икону, не просто изображающую, но и прямо являющуюся миру. Власти над этой иконой он не хотел и не мог уступить никому.

Описывая в отрывке «Рим» ситуацию выбора между Парижем и Римом, Гоголь имел в виду не только своего героя, но и самого себя. На рубеже 30-х и 40-х гг., когда писался «Рим», Гоголь мог выбрать парижский путь Слова — профанный путь газеты и журнала, соревнования и ярмарки новостей, на которой писатель продает все новые и новые свои сочинения, стремясь их блеском привлечь внимание читателя. Он мог выбрать и открывшийся перед ним римский путь сакрального жизнетворческого живописания, преображающего несовершенный мир Слов в идеальные Картины.

В первую половину 40-х гг. тяготение Гоголя к жизнетворческой живописи имело еще характер, с одной стороны, эстетической утопической идеи, с другой же — ограниченно применяемой литературной техники, которая была использована в своей полноте в финалах «Рима» и первого тома «Мертвых душ». Замысел второго тома поэмы, над которым работал в это время Гоголь, еще сохранял полностью литературный характер: второй том был задуман как конвенциональное нарративное сочинение. Однако в 1845 г. последовал кризис, результатом которого стало решение Гоголя продолжать «Мертвые души» не как литературное произведение, а как текст совсем иной природы.

В 1845 г. Гоголь широко оповестил друзей, а в «Выбранных местах» и всю Россию, о сожжении рукописей второго тома. Объясняя в «Выбранных местах», в чем состоял символический смысл — «польза» от сожжения рукописей второго тома, Гоголь рассказал, что «как только пламя унесло последние листы» его книги, ее «содержанье вдруг воскреснуло в очищенном светлом виде, подобно фениксу из костра». Четвертое письмо о «Мертвых душах», где содержится этот рассказ, Гоголь завершил выражением веры, что «тот, кто выработал в нем большую половину его труда», Бог, даст ему силы «в несколько недель» «положить на бумагу» духовно уже готовое не то вполне, не то на большую половину (в четвертом письме утверждаются обе эти вещи) произведение (ВМ: 251–253).

Перед нами — чрезвычайно характерный пример особого гоголевского лукавства. Реально Гоголь вовсе не сжег все листы всех рукописей второго тома, и он очень хорошо знал, что, так сказать, эмпирическая работа над эмпирическими рукописями его книги не может завершиться в несколько недель. С другой стороны, его «воскреснувшая книга»-феникс уже отнюдь не совпадала в его сознании с литературным замыслом того социально-нравоучительного романа, к работе над сгоревшими-несгоревшими рукописями которого Гоголь потом легко мог вернуться.

В «Выбранных местах» смысл сожжения рукописей второго тома объяснен скромной и невятной ссылкой на апостола: „Не оживет, аще не умрет“, — говорит апостол (ВМ: 251). Однако Гоголь очень хорошо знал, кого он здесь называл апостолом и на что он в действительности ссылался. Он ссылался на Иоанна 12: 24, на слова Иисуса Христа, на Его притчу о пшеничном зерне, объяснявшую необходимость Его крестной смерти для спасения и воскресения человеческого рода. И настоящий смысл этой ссылки у Гоголя не в том, что какие-то рукописные листы должны были быть брошены в огонь камин, чтобы потом были написаны другие такие же листы, а в том, что второй том «Мертвых душ» как профанная литературная работа приносится в жертву, распинается и погребается, чтобы воскреснуть в форме вечной и священной книги. Именно эту фантастическую вечную и священную книгу Гоголь и начал писать с 1845 года — года своей болезни, которую он истолковал как смерть, года своего выздоровления, которое он истолковал как воскресение, года сожжения рукописей второго тома, которое он тоже объявил воскресением, и года своей инициации в качестве пророка — года своего решения обратиться к России с публичной проповедью спасения, с «Выбранными местами из переписки с друзьями».

В «Выбранных местах» и в частных письмах Гоголь метафорически описывал свою «воскреснувшую книгу». Он описывал ее и как таинственную и спасительную для России чудесную книгу, и как некую полную и абсолютно истинную «картину» России, и как спасительную «для всех и каждого» проповедь истины, и как некий плод переписки автора с его представляющими всю Россию корреспондентами. Главным же мотивом в этой авторской презентации «воскреснувшей книги» было указание, что и ее содержание, и ее писание зависят от воли Бога.

Поглощенный сакральным жизнетворчеством, Гоголь не забудет о профанных рукописях второго тома, он будет потом в них что-то добавлять, будет что-то, очень дозированно, рассказывать о своей работе, тщательно закрывая рукопись платком, когда посторонний глаз может ее увидеть. Однако он никогда не закончит эту профанную литературную свою работу, не закончит потому, что, так сказать, мистически он ее окончательно прекратил — сжег, распял и, как пшеничное зерно, посадил в землю — в 1845 г.

А между тем «воскреснувшая книга» Гоголя будет расти и пополняться — пополняться описаниями вымышленных событий из вымышленной жизни вымышленного русского мессии, которые Гоголь заставит произойти, чтобы они затем могли быть описаны. Поздний Гоголь очень много рассказывал о своих литературных планах. Но эти рассказы не столько открывали, сколько скрывали его подлинные замыслы. Так и его «воскреснувшая книга» вообще уже не была задумана как литературное произведение. Гоголь решил писать ее одновременно и реальным пером проповедника, и фантастической кистью мессианского художника, и событиями своей жизни, которую он подчинил тщательно разработанному им сценарию. «Воскреснувшая книга» Гоголя была задумана и реализована, поскольку она вообще могла быть реализована, как грандиозная семиотическая утопия, в которой стерты различия между жизнью и искусством, между словом и зрительным образом, между реальным и фантастическим, между автором и его текстом.

Согласно распространенному мнению, поздний Гоголь вообще удалился из сферы искусства и перешел в сферу религии. Представляется несомненным, что у него были религиозные переживания, и Гоголь, хотя и немногое, рассказывал о них, рассказывал о том, что он чувствовал себя величайшим грешником, даже последним из грешников, который пред лицом Бога не стоит и не значит ничего. Все это, однако, имеет очень далекое отношение к Гоголю — автору и герою «воскреснувшей книги», к Гоголю — проповеднику, пророку, спасителю, святому, юродивому и мессии. Религия предполагает встречу со священным, как с другим. Строя образ сакрализованного себя, поздний Гоголь не встречал никого, кроме самого себя. И он понимал и иногда признавал это. Ушедший в религию Гоголь — это герой «воскреснувшей книги», персонаж текста позднего Гоголя. Этот герой и этот текст — явления искусства, в которое вошел некоторый религиозный материал, но не документальные свидетельства религиозного опыта.

«Воскреснувшая книга» Гоголя не манифестирована как некоторое текстуальное целое, но лишь как совокупность фрагментов. Связи между этими фрагментами подлежат реконструкции. Чтобы понять это целое, следует ре-

конструировать лежащий в его основе сюжет. В своем сюжетном (нарративном) аспекте «воскреснувшая книга» представляет собой мифопоэтический рассказ о судьбе Автора Великой Книги. Этот рассказ имеет достаточно простую сюжетную схему, сводящуюся к следующим шести ходам:

1) *временная смерть*: Автор тяжело болен, близок к смерти (в 1845 г. Гоголь длительно разыгрывает свою смертельную болезнь, сообщает о ней «всем» — не все верят: так, Языков то почти верит, то говорит, что это просто хандра²⁷); он сжигает свое Творение, которое исчезает в огне;

2) *воскресение — второе рождение*: Автор возрождается как мессиянский проповедник, призванный Богом спасти гибнущую в «страхах и ужасах» Россию; его Творение возрождается в очищенном виде, однако пока еще не является миру (в варианте «Завещания»: Автор всю жизнь писал и наконец написал божественную «Прощальную повесть», которая должна быть напечатана после его смерти, — но он не умер, а потому ее не печатает, — см.: *ВМ*: 178, примечание автора);

3) *явление проповедника народу*: Автор проповедует Истину России, вступает в борьбу с чертями, опираясь на свои слабые человеческие силы (это фаза, совпадающая с биографическим настоящим временем писания «Выбранных мест», где предшествующие фазы описаны ретроспективно, а последующие — проспективно);

4) *вторая временная смерть*: Автор совершает полное опасностей паломничество в Иерусалим, на пути его подстерегает смерть, он снова проходит смерть;

5) *Преображение — второе рождение*: в Иерусалиме, у Гроба Господня, Автор преображается и обретает божественную силу и власть, снимающую всякую человеческую слабость;

6) *второе явление проповедника народу*: преображенный Автор возвращается в Россию в силе и славе и завершает свою спасительную миссию преобразования и спасения России; его Творение является миру²⁸.

Ключевые мифопоэтические категории, строящие сюжет «воскреснувшей книги», — это категории воскресения и преобразования. Как и уже рассмотренные выше категории христианской любви и спасения, и первые две, будучи заимствованы Гоголем из языка православной церкви, с существом соответствующих богословских представлений практически не связаны. Что касается «воскресения», то оно у Гоголя имеет два разных значения. Первое из них — воскресение как конечный результат всеобщего (или только национально-русского) нравственного и политического спасения. В статье «Светлое Воскресение» этот результат описан как достигнутое русским обществом будущего *всеобщее братство* (*ВМ*: 368). Идеал всеобщего братства — утопический секулярный идеал. И если Гоголь освящает его с помощью иносказательно толкуемых христианских символов Любви и Воскресения, то он поступает так в духе характерного для антихристианских идеологий его эпохи переворачивания христианства. Как социальный утопист Гоголь дальше от евангельской и церковной традиции, чем от тех деятелей французской революции, которые называли Христа «добрым санкюлотом», или от Белинского, который в Зальцбру-

нском знаменитом письме, не разобравшись, попрекал Гоголя за защиту ложного церковного Христа и провозглашал, что истинный Христос был тем, кто «первым возвестил людям учение свободы, равенства и братства» и кому *Вольтер* — «больше сын, плоть от плоти и кость от костей его, нежели все <...> попы, архиереи, митрополиты и патриархи»²⁹.

Второе значение «воскресения» у Гоголя — второе рождение, следующее за временной смертью. В сюжете «воскреснувшей книги» оно обозначает инициацию Автора как мессианского спасителя. Поскольку Автор мыслится приходящим вместо и на место Христа, чтобы проповедовать в государстве, где Бога-сына, как мы видели, замещает Царь, этот Автор автоматически попадает в категорию, за которой христианская традиция закрепляет обозначение: антихрист.

Согласно гоголевскому автомифу, за первой инициацией Автора как мессианского спасителя, за «воскресением», следует вторая временная смерть, а потом вторая инициация — Преображение. Миф Преображения построен у Гоголя на евангельских ассоциациях (событие Преображения Иисуса описано в синоптических евангелиях) и на ассоциациях с известной картиной Рафаэля на эту тему. Вместе с тем очевидно, что в контексте христианской традиции этот сюжет подлежит прочтению как вариант сюжета об Антихристе, приходящем в образе Христа, но не являющемся таковым. Данное прочтение следует распространить и на весь нарратив «воскреснувшей книги»: этот нарратив двойствен, он есть одновременно и рассказ об Авторе — пришедшем от Бога мессианском спасителе, и рассказ об Авторе — самозванном мессии-антихристе.

Эзотерическая, «тайная» мифология личного преобразования возникла у позднего Гоголя на почве присущего ему уже в 30-е гг. морально-эстетического утопизма, имевшего просветительские — а следовательно, и антихристианские — корни. Раздробленному, «расквადраченному на мили», умственно и морально испорченному и безобразному миру «действительности» Гоголь противопоставлял уже тогда «мечту» о целостном, безгрешном и прекрасном мире. При этом переход от мира «действительности» к утопическому миру «мечты» оказывался представленным как чудесное событие преобразования — событие абсолютного морального исправления жизни, сопровождаемое абсолютным же изменением ее облика — ее превращением в Красоту. Так, в финале «Записок сумасшедшего» как утопическое преобразование Гоголь описывает временное просветление помраченного сознания героя, когда безумный, несчастный, избитый, попавший королем в какую-то странную и страшную Испанию — которая для него «совершенно та же земля, что и Китай», — когда этот потерявший все и потерявший себя человек возвращается вдруг на летящей над миром тройке на родину, домой, к матери и к самому себе. Как известно, идея преобразования принадлежит ключевая роль в общей концепции «Мертвых душ». Перспектива преобразования отчетливо обозначена автором в первом томе для главного героя — Чичикова, известно намерение Гоголя как-то преобразить Плюшкина во втором томе. Однако «главным случаем» преобразования в поэме является финал первого тома, представляющий символическую картину преобразования России —

ее превращения из «бедной и неприютной» в чудесную и великолепную летящую над миром птицу-тройку.

В «Выбранных местах» Гоголь написал о героях «Мертвых душ», что они «потому близки душе, что они из души» и что автор наделил их, помимо «их собственных гадостей», «своей собственной дрянью» (ВМ: 246, 248). Если отнестись к этим определениям Гоголя как своего рода герменевтической инструкции (а таковой они, в сущности, и являются), то мы сможем лучше понять, сопоставив тексты Гоголя разных эпох, как именно Гоголь представлял себе преобразование. Если Коробочка в первом томе воплощает замкнутость женщины на своем хозяйстве как «душевную дрянью», то описанный в «Выбранных местах» идеал рачительной «женщины в свете» представляет воплощение преобразенной женской погруженности в домашнее хозяйство. Равным образом «русской помещик» «Выбранных мест» — это преобразенный Собакевич, и скупая и грубая помещичья хозяйственность Собакевича в «русском помещике» преобразена, но не отменена. В «Шинели» Гоголь изобразил человека, греховно потерявшего себя в мелкой службе переписывания, в «Выбранных местах» он показал читателю преобразенного Акакия Акакиевича — безмяннно-го чиновника, который «записался до того, что нажил чахотку и умер» (ВМ: 256), — этот чиновник предстает как подлинный герой, потому что его мелкий труд интерпретирован как проявление спасительного служения государству.

Но не только идиоты, уроды и грешники, обильно населяющие мир гоголевской прозы тридцатых годов, обретают у позднего Гоголя преобразенных двойников. Самый образ автора в его переписке и учительной прозе накладывается на образы «странных» гоголевских героев. Разыгрываемая поздним Гоголем роль спасителя России — не что иное, как преобразенная версия сюжета о мелком чиновнике, ставшем испанским королем, — сюжета «Записок сумасшедшего». Преобразенный Хлестаков, поздний Гоголь преобразенно «завирается», представляя себя ревизором всего Российского государства, дающим советы и состоящим на дружеской ноге «со всеми с ними» — от генерал-губернаторов до Пушкина. Преобразенный Ноздрев, поздний Гоголь преобразенно забывает и о границах своей личности, и о границах своего пространства: подобно Ноздреву, во вдохновении хвастовства присоединяющему к своему имению все, что только видит глаз, поздний Гоголь проповедует безграничную Россию — Россию, которая не кончается нигде.

Однако самый поразительный и одновременно наиболее характерный казус преобразования у позднего Гоголя — это казус Костанжоло. Этот «маг», чудесно преобразующий «всякую дрянью» в богатство, этот помещик-герой, совершающий подвиг варения клея из рыбьей чешуи, описан у Гоголя через посредство мотивов, которые ранее были использованы им в описаниях демонических персонажей «Страшной мести» (Колдуна) и «Портрета» (ростовщика Петромихали). Андрей Белый, детально описавший соответствующие параллели³⁰, утверждал, что «здесь тенденция невпрочет» и что Гоголь не понимал существа изображенного им в Костан-

жогло нарождающегося капитализма. Я думаю, что дело здесь, конечно, не в капитализме и что Гоголь, создавая Костанжогло, очень хорошо понимал, что он делает.

Костанжогло у Гоголя — это преображенный демон. Представление же о преображении демонов — их спасении и возвращении к Богу — не является некоей личной фантазией Гоголя, но восходит к весьма распространенному в христианской традиции учению об *апокатастасисе*.

Учение об апокатастасисе (латинизированная форма греческого «*apokatastasis*», собственно латинский термин — «*restitutio*») утверждает, по формуле Оригена, что «благость Божия, через Иисуса Христа, всю тварь призывает к одному концу, после покорения всех врагов»³¹ — один конец ждет все души, включая самого Сатану. Ориген, впервые изложивший это учение в виде системы, специально оговаривал, что оно относится к области богословской спекуляции, а не догматов веры. У апокатастасизма было много сторонников, от Григория Нисского и Григория Назианзина до Шлейермахера, однако уже в VI в. он был формально осужден как ересь. Яростный противник Оригена император Юстиниан добился на соборе, созванном им в 543 г. в Константинополе, осуждения Оригена. Пятнадцать канонов против Оригена, первый из которых содержит осуждение учения об апокатастасисе, были затем включены в акты V Вселенского собора (553 г.). Учения о вечности воздаяния и вечности ада утвердились в качестве догматов веры. В гоголевские времена анафематствование «отрицающих вечное воздаяние по делам» входит в чин Торжества православия, совершаемый в первую неделю Великого поста.

Независимо от того, из каких источников и в какой мере осознанно воспринял Гоголь идею апокатастасиса, читая ли книги или участвуя в пиетистских разговорах, он должен быть причислен к апокатастасистам. В «Выбранных местах» Гоголь патетически возвещал: «Друг мой! мы призваны в мир не затем, чтобы истреблять и разрушать, но подобно самому Богу, все направлять к добру — даже и то, что уже испортил человек и обратил во зло. <...> Нет такого орудия в мире, которое не было предназначено на службу Бога» (ВМ: 232). В этих патетических восклицаниях Гоголя отсутствует определенность богословской формулы, но смысл их ясен, и это тот же самый смысл, который имеют мечтания Гоголя о всеобщем преображении и спасении, настойчиво повторяющиеся в «Выбранных местах» и письмах позднего Гоголя. Преобразиться, спастись и возвратиться к Богу должна, по Гоголю, вся Россия. Просиять добром и красотой должны и Чичиков, и Манилов, и Собакевич, и Хлестаков, Акакий Акакиевич, и дядя Митяй, и Ростовщик с Колдуном — все эти лгуны, мошенники, скупцы, лентяи, обжоры, авантюристы, уроды и идиоты, все эти более или менее мелкие черти. Все они должны преображенно служить чиновниками, преображенно заботиться о своем хозяйстве, преображенно наживать деньги — преобразовать, как Костанжогло, всякую дрянь в богатство. При этом их грехи и пороки — черт в них — должны быть не осуждены и устранены, но именно преображены — направлены «на службу Бога».

Сказанное, как мне кажется, позволяет высказать предположение о том, как конкретно рисовался Гоголю финал задуманной им в 1845 г. «воскреснув-

шей книги». Как и финал первого тома «Мертвых душ», этот финал был задуман как некая «картина». На ней мысленными красками должны были быть написаны: сам возвратившийся из Иерусалима Автор, преобразившийся в сильного и мощного Спасителя России, и его преображающиеся, сбрасывающие отпечатления греха герои. Эта умозрительная гоголевская картина апокастасиса имела своим вдохновляющим прототипом «Явление Мессии» Александра Иванова — реальную картину, восхваляющему истолкованию которой Гоголь посвятил в «Выбранных местах» особую статью.

Апокастасизм Гоголя оформился не как богословская спекуляция, но, с одной стороны, как социальная утопия, а с другой — как художественная конструкция. Как социальная утопия, апокастасизм Гоголя транскрибирован как просветительская, руссоистская вера (тоже, в свою очередь, восходящая к идее апокастасиса) — вера в благополучный исход Истории во всеобщее «братство» как возвращение к Началу — к «младенчеству, которое утратил гордый нынешний человек» (ВМ: 367). Как художественная конструкция, апокастасизм Гоголя опирается на целый комплекс представлений, поразительным образом сходных с учением Оригена.

Согласно Оригену, все души были сотворены в Начале (учение о предсуществовании душ) благами, но потом они согрешили — одни больше, другие меньше — и превратились в ангелов, людей и демонов. Души способны переселяться и воплощаться, наделенные свободной волей, они могут улучшаться и ухудшаться, а поэтому возможно превращение людей в ангелов и в демонов, демонов — в людей и т.д. В конце мирового процесса Бог вернет все к блаженному Началу, что и есть Восстановление, или Апокастасис³² (отметим, что первый канон против Оригена осуждает учение об апокастасисе именно как вывод из учения о предсуществовании душ: «*Si quis fabuloram animarum praesistentiam et quae ex illa consequitur monstruosam restitutionem afferuerit, anathema sit*»³³).

При всей своей богословской возвышенности учение Оригена включает в себя переработанные «народные представления» об ангелах и демонах³⁴. Но эти народные мифологические представления в принципе очень близки к той народной мифологии, демонологии, рисующей мир демонов как мир непрерывных превращений, которую, непосредственно и через посредство ее интерпретаций в литературе романтизма, широко использовал в своих текстах Гоголь.

В произведениях Гоголя обнаруживаются два различных типа превращений демонических персонажей:

— во-первых, превращение как изменение облика персонажа в пределах определенного текста: черт оборачивается «красной свиткой» и «свинными рылами» в «Сорочинской ярмарке», меняет облик Колдун в «Страшной мести» и т.д. — в этих и других подобных случаях имеют место трансмутации, основанные на мифологических представлениях о пересеканности границ между человеческим и потусторонним, человеческим и вещным, человеческим и бесчеловечным, живым и мертвым;

— во-вторых, превращение как изменение персонажа от одного текста к другому: Колдун из «Страшной мести» превращается в ростовщика из «Портрета» и далее в Костанжоло, Коробочка становится «женщиной

в свете», а Хлестаков из персонажа «Ревизора» превращается в компонент образа автора «Выбранных мест».

Хотя привычный литературоведческий анализ классифицирует первый из этих типов как фантастику, а второй относит к примерам трансформации литературных мотивов, перед нами в данном случае проявления некоторой единой концепции персонажа, характерной для Гоголя. Гоголевские персонажи двуслойны, и лишь в поверхностном своем слое они индивидуальны, тогда как их глубинный слой представляет собой своего рода «общую идею» личности определенного типа, которая может менять различные индивидуализирующие маски. В текстах 30-х гг. игра и маскарад превращений охватывали в текстах Гоголя почти исключительно сферу низменного и демонического. Поздний Гоголь включил в эту игру и маскарад новые маски святости, величия и спасения. *По модели демонологии он построил свою сотериологию.*

Архаико-мифологические, демонологические ассоциации, в которые погружена гоголевская сотериология, открывают демонологический аспект образа автора «воскреснувшей книги». Это не только возвышенный мессиянский спаситель, не только возвышенный лже-мессия и антихрист, но и полностью демистифицированная фигура — *мелкий демонический плут, авантюрист и самозванец, притворяющийся большим начальником.*

Специалист по черту, Гоголь-проповедник не мог не сознавать очень хорошо, что систематически практикуемая им ложь делает его самого частью царства отца лжи (ср. о черте в упомянутом письме Гоголя С. Т. Аксакову: «он щелкопер и весь состоит из надувания»). *Автор-черт, вылезавший из пекла своей мучительной жизни, надевавший маску спасителя, а затем вместо не спасшего мир Христа спасающий своей проповедью любимую Богом Россию и приводящий к преображению населяющих ее Чичиковых, Коробочек и других своих соплеменников-чертей, да так, что самому Богу ничего не останется, как только задним числом утвердить действия не посланного им самозванца, — таков один из аспектов задуманного поздним Гоголем Главного Сюжета.*

Надежда Гоголя на успех его проповеди, а затем и его надежда на преображение в Иерусалиме — не оправдались. Вернувшись в Россию, он предпринял слабые попытки вновь обратиться к литературной деятельности. Но работа над рукописями второго тома «Мертвых душ» по-настоящему занять его уже не смогла. И тогда Гоголь вновь обратился к своей «воскреснувшей книге». Поскольку обстоятельства исключили оптимистический финал в духе преображения и апокастасиса, Гоголь придумал ей финал совсем в духе ее начала — снова смерть автора и снова сожжение его творения. Верил ли Гоголь, что и эта смерть, и это сожжение будут лишь временными и что за ними вновь последует воскресение? На этот вопрос, как кажется, невозможно ответить.

Примечания

- 1 См.: **Жолковский А. К.** Блуждающие сны. М., С. 75–76 (гл. «Перечитывая избранные описки Гоголя»).
- 2 См.: **Короленко В. Г.** Трагедия писателя: Несколько мыслей о Гоголе // Русское богатство. 1909. № 5. С. 165 и след.; Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Мифология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 462–463.
- 3 **Лотман Ю. М.** О «реализме» Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. II (Новая серия). Тарту, 1996. С. 32.
- 4 Подробнее см.: **Паперный В.** «Преображение» Гоголя (к реконструкции основного мифа позднего Гоголя) // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Band 39. S. 168–169.
- 5 **Вяземский П. А.** Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 174.
- 6 Обзор литературы и замечания на эту тему см.: **Кузовкина Т. Д.** Наблюдения над художественным пространством «Выбранных мест из переписки с друзьями» // Studia Litteraria Polono-Slavica. Warszawa, 2000. Vol. 5. S. 163–165.
- 7 См.: **Белый А.** Мастерство Гоголя: Исследование. М., 1996. С. 66, 90, 207–209.
- 8 См. подробно: **Гиппиус В.** Гоголь. Л.: Мысль, 1924. С. 189.
- 9 См.: **Терц А.** В тени Гоголя. London: Overseas Publications in Association with Collin, 1975. С. 12; **Жолковский А. К.** Указ. соч. С. 71–72, 75, 83; **Паперный В. М.** Гоголь и парадоксы русского изоляционизма // Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания. СПб., 2001. С. 103; **Кузовкина Т. Д.** Указ. соч. С. 165–169.
- 10 **Лотман Ю. М.** О «реализме» Гоголя. С. 11–30.
- 11 См.: **Гоголь Н. В.** Собрание художественных произведений: В 5 т. М.: АН СССР, 1960. Т. 3. С. 272–279. Курсив в цитатах здесь и далее везде — мой.
- 12 См.: Там же. С. 265–267, 287–297, 311–313.
- 13 Ср. об этом: **Maguire R. A.** Exploring Gogol. Stanford, Cal.: Stanford university press, 1994. P. 121–123.
- 14 См.: **Лотман Ю. М.** Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х гг. // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1993. Т. 3. С. 69–79.
- 15 **Гоголь Н. В.** Указ. соч. С. 309–310.
- 16 Там же. С. 310.
- 17 Там же. С. 320–322.
- 18 Так здесь и далее цитируются «Выбранные места из переписки с друзьями» по кн.: **Гоголь Н. В.** Собр. соч.: В 7 т. М., 1986. Т. 6.
- 19 См., например: **Лотман Ю. М.** Очерки по истории русской культуры XVIII — начала XIX века // Из истории русской культуры. Т. 3 (XVIII — начало XIX века). М., 1996. С. 41–46; **Успенский Б. А.** Historia sub specie semioticae // Из истории русской культуры. Т. 4 (XVII — начало XVIII века). М., 1996. С. 519–527 (ср. указание автора на оборотную сторону сакрализации Петра как «христа» — его антиповедение как антихриста. Нечто подобное будет отмечено и у Гоголя).
- 20 Указано М. Я. Вайскопфом (устное сообщение).
- 21 См.: **Гоголь Н. В.** Полн. собр. соч. Л.: АН СССР, 1952. Т. 12. С. 300–301.
- 22 См.: **Гоголь Н. В.** Сочинения и письма. СПб., 1909. Т. 9. С. 110–111.
- 23 Подробнее см. об этом: **Паперный В.** «Преображение» Гоголя (к реконструкции основного мифа позднего Гоголя). S. 155–173.
- 24 **Гоголь Н. В.** Полн. собр. соч. Т. 12. С. 322.
- 25 Там же. С. 350.
- 26 Там же. С. 363–364.
- 27 См.: Переписка Н. В. Гоголя с Н. Н. Шереметевой. М., 2001. С. 113, 115.

- ²⁸ Подробный анализ гоголевских материалов, позволяющий установить данную схему, см.: Паперный В. «Преображение» Гоголя (к реконструкции основного мифа позднего Гоголя). С. 157–168.
- ²⁹ См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.: АН СССР, 1956. Т. 10. С. 214–215.
- ³⁰ См.: Белый А. Мастерство Гоголя. С. 123–126.
- ³¹ Ориген / О началах. Пер. Н. Петрова. Новосибирск, 1993 (репринт издания: Рига, 1936). С. 86. См. также: Clark E. A. The Origenist Controversy: The Cultural Construction of an Early Christian Debate. Princeton, NJ, 1992. P. 99–101, 127; Гарнак А. История догматов // Раннее христианство. 11. М., 2001. С. 218–219.
- ³² См.: Ориген. Указ. соч. С. 86–92, 256–264.
- ³³ Mansi J. D. Sacrorum consiliorum nova et amplissima collectio. Graz, 1960. Vol. 9. P. 395.
- ³⁴ См.: Гарнак А. Указ. соч. С. 215.

Орнитологические метафоры и сравнения у Ф. М. Достоевского

Нина Каухчишвили (Милан)

При них обитают птицы небесные,
из среды ветвей издают голос.
Ты напояешь горы с высот Твоих,
плодами дел Твоих насыщается земля.
Пс. 103, 12–13.

Мертвые шумно летали над ним, как летают
в испуге хищные птицы.
Одиссея: XI, 605.

Данное исследование посвящено образу, постоянно встречающемуся в художественной литературе любого периода. Птицы окружают человека, радуют его, приносят ему духовное наслаждение, а иногда и ободряют душу, когда человек внутренне обескуражен. Упоминания самых разных птиц поражают своим обилием в творчестве Достоевского. Это и побудило меня приступить к исследованию истории данного мотива в художественной традиции и отражении его в творчестве Достоевского. Настоящая работа делится на три части:

- птицы как универсальный образ в письменной традиции;
- образы птиц в художественном мире Достоевского;
- функция образа птиц у Достоевского.

1. Птицы как универсальный образ

Орнитологические метафоры в русской словесной традиции, если мы не ошибаемся, до сих пор еще мало исследовались, несмотря на то, что птицы играют важную роль уже в Библии. В Св. Писании постоянно встречаются птицы, особенно перелетные, улетающие в дальние страны и возвращающиеся к своим гнездам, с которыми тесно связано понятие «дома». Эта связь возникает именно в Св. Писании: «И птичка находит себе жилье, и ласточка гнездо себе, где положить птенцов своих» (Пс. 83, 4).

Это «жилье» представляется одновременно и прибежищем, и родным углом, а иногда оно расширяется и символизирует даже страну, которая дает убежище и спасение целому народу. О перелетных птицах, улетающих в дальние страны и возвращающихся обратно, часто говорят пророки. Одним из древнейших пророчеств такого рода служат слова Господа о том, что Он возвратит свой пленный народ, подобно тому, как возвращаются птицы (Ос. 11, 11).

В Библии также используется сравнение поведения птиц с человеческим, когда речь идет о робости и боязливости птиц или, напротив, подчеркивается, что человек: «как птичка, кидается в силки» (Притч. 7, 23). Многократно подчеркивается постоянная потребность птиц в быстрых перелетах, служащих символом мимолетности счастья в нашей жизни (Ос. 9, 11; Пс. 9, 1). Кроме того, образы птиц используются для характеристики моральных качеств, хотя и не всегда положительных. О вавилонских царях говорится, что они «забавлялись птицами небесными» (Вар. 3, 16).

Птицы неоднократно упоминаются и в Евангелии, где они становятся образцом духовности и служат обнадеживающим примером для подражания: «Взгляните на птиц небесных <...> Отец наш небесный питает их» (Мф. 6, 26). Птицы олицетворяют Божью милость, уверенность и надежду на Его благоволение.

Но в Евангелии говорится и о нежном попечении птиц, их заботе о птенцах, особенно в том случае, когда птица покидает свое гнездо, лишаясь этого ухода. Птицы неразрывно связаны с понятием дом / жилище, и с ними уподобляется в обоих Заветах человек, покинувший свой дом (Притч. 27, 8; Мф. 8, 20). В древней письменности птичка символизировала человеческий быт, характер, а иногда и человеческую мысль.

Отличительным признаком птицы является перо, что закреплено в фольклорной фразеологии многих народов и нашло отражение в библейских притчах: птица познается по оперению, — так говорится и о человеке. Однако на Востоке¹ между птицами нет различий, а на Западе позитивно окрашены образы миролюбивых «птичек».

В древней мифологии птицы были существами священными. В их действиях смертные угадывали волю и предупреждения богов. Подобные образы встречаются и в древнегреческой литературе, в особенности в поэмах Гомера², у которого богато представлено многообразие мира птиц, символизирующих самые разные стороны человеческой жизни. Кроме обобщающей лексемы «орнис», у Гомера встречается и слово «оионис», обозначающее одиноко летающую хищную птицу. Птичий полет, как и в Библии, дается эмблемой человеческой жизни:

В сердце тогда им обоим проникло желание плача,
Подняли оба пронзительный вопль сокрушенья; как стонет
Сокол иль крутокогистый орел, у которых охотник
Выкрал еще некрылатых птенцов из родного гнезда их,
Так, заливаясь слезами, рыдали они и стонали
Громко <...>.

(Одиссея: XVI, ст. 215–220)

Птицы интенсивно представлены в сравнениях и в средневековой восточнославянской литературе, начиная с «Поучения Владимира Мономаха» и «Повести временных лет»³:

Господи <...> И тому подивимся, как птицы небесные из рая идут, и прежде
де всего в наши руки, и не поселяются в одной стране, но и сильные и слабые

идут по всем землям <...> И те же птицы небесные умудрены тобою, Господи: когда повелишь, то запоют и людей веселят; а когда не то и, имея язык, онемеют, повелишь им (*Повесть*: 461).

Этими строками передается основное мироощущение русского человека, начиная с самых древних времен. Птицы — Божьи вестники и утешители человека — появляются, начиная с самых первых агиографических повествований. Приведем пример из жития преподобного Павла Обнорского (1317—1429), современника Сергия Радонежского. Этот старец прожил большую часть своей долгой жизни в лесной глуши за Волгой, где он питался в уединенной обители, чем Бог пошлет. Один монах, приблизившись к фиваиде блаженного, был поражен стаей птиц, которые поддерживали пение старца во хвалу Бога-Творца. Сам старец оказался весь окружен птицами: они сидели на его плечах и голове в ожидании корма из его рук. В глуши, куда почти никто не добирался, рядом со старцем можно было видеть только медведя, ожидавшего в свою очередь корма из рук старца. Птички были единственным утешением и развлечением блаженного, пока он жил молчалиником в своей уединенной северной фиваиде. Можно повторить вслед псалмопевцу: «И птичка находит себе жилье <...> у алтарей Твоих, Господи сил, Царь мой и Бог мой» (Пс. 83, 4).

В отличие от восприятия птиц, присутствующего в цитированном абзаце из «Поучения», в библейских стихах и у Гомера, в житиях чаще упоминается о хищных животных как символах тех искушений, которым подвергались отшельники. Агиографы стремятся указать на преодоление искушения, а не на утешительную роль птиц.

В XII в., почти в то же время, когда жил Павел Обнорский, на Западе появляется Франциск Ассизский, изображенный на одной из знаменитых фресок Джотто в окружении птиц, которые как будто осмысленно глядят на него и внимают его поучениям. И на Западе, и на Руси птички зачастую окружают святого и могут считаться его верными друзьями, но на Западе при этом они представлены прилежными учениками, жаждущими слова Божьего. Подобную сцену трудно себе представить на Руси. Но, думается, что чувство, подобное тому, которое запечатлено в житии Павла Обнорского, где старец пел вместе с птичками, а они готовы были покорно подчиниться его воле и наслаждаться утешительным доверием взаимной любви, — присутствует и в подтексте фрески Джотто. Это обращает наше внимание и на более поздний пример.

В автобиографии Паисия Величковского описывается скитание юного богоискателя Платона по монастырям, в надежде найти себе верного духовного наставника. После долгих скитаний он попадает в один монастырь, по соседству с которым был расположен скит, где было заведено молитвенное правило по афонскому чину. Установив, что поблизости от скита жили отшельниками несколько братьев, он решил подойти к ним, и там его поразила неожиданная картина. Монах Протерий очень любил птиц:

и приучил их в определенное время слетаться к его келии. Когда Протерий шел в церковь, птицы провожали его до самой церкви, сидя у него на голове и на пле-

чах или летая вокруг него с веселым пением. Когда он входил в церковные двери, птицы улетали на крышу церкви и ожидали его выхода. И как только он появлялся, они снова окружали его и провожали обратно до келии (*Четвериков*: 65).

Таким образом, вплоть до XVIII в. сохранилась та духовная традиция, которая была зафиксирована еще в «Поучении Владимира Мономаха». В приведенных строках передается искренняя симпатия к миру птиц, связанная с глубоким духовным переживанием, имеющим соответствие и у Франциска Ассизского, и побуждающая человека осознавать свою ответственность перед Божьим творением.

2. Образы птиц в художественном мире Достоевского

Приступая к основной части исследования, посвященной Достоевскому, уточним, что речь пойдет не об интересе собственно к птицам, свойственном, например, Тургеневу, а о структурно-художественной значимости этого образа в некоторых его повествованиях. Целью настоящей работы не является также истолкование сравнения как такового, хотя этот троп будет постоянно привлекать мое внимание. Мы сосредоточим внимание на тех местах, где образы птиц дают возможность ближе подступить к некоторым ключевым моментам повествовательной манеры Достоевского⁴. Другой интересующий нас вопрос: освещает ли образ птиц внутренний мир героев, и какое место он занимает в нарративной стратегии автора. Наш подход оправдан и тем, что птицы встречаются в творчестве Достоевского с самого начала, с первых строк «Бедных людей», а затем появляются почти постоянно в разных произведениях вплоть до «Братьев Карамазовых».

«Птички небесные» как образ повседневности

В «Бедных людях» Макар Девушкин передает свои чувства в первом письме к Вареньке таким образом: «Сравнил я вас с птичкой небесной, на утеху людям и для украшения природы созданной» (*Достоевский*: I, 14). В этой строке слышится отзвук библейского «забавления птицами небесными», и думается, что тут отразилась та духовная атмосфера, в которой выросли, по воспоминаниям Андрея Михайловича, братья Достоевские. Детей воспитывали, читая им рассказы из Св. Писания, и это закрепилось в их доме с появлением первого учителя — «отца дьякона», преподававшего Закон Божий: «Он имел отличный дар слова, и весь урок <...> проводил <...> в толковании Св. Писания <...> и своими уроками умилял наши детские сердца» (*Достоевский 1999*: 65)⁵. Религиозная литература сыграла немаловажную роль в становлении братьев Достоевских⁶, и это подтверждается самим Федором Михайловичем в «Дневнике писателя за 1873 г.»:

Я происходил из семейства русского и благочестивого <...> Мы в семействе нашем знали Евангелие чуть не с первого детства <...> Каждый раз посещение

Кремля и соборов московских было для меня чем-то торжественным (*Достоевский*: XXI, 134).

Думается, что анализ образа птиц даст возможность глубже вникнуть в эту атмосферу. Начиная с первых произведений, у Достоевского встречаются обороты, напоминающие и тональность процитированных библейских сравнений, и домашнюю атмосферу: «вы, птенчик мой» (*Достоевский*: I, 74), «с забившимся внезапно сердечком, как у пойманной пташки» (*Достоевский*: II, 26). Этими словами передаются робкие чувства, которые с трудом пробиваются сквозь своеобразное словесное обличие первых рассказов, хотя они и слышатся в письмах к брату Михаилу. Параллелью может служить пример из «Подростка», где нежные чувства передаются так: «травка растет — расти, травка Божия, птичка поет — пой, птичка Божия, ребенок у женщины на руках» (*Достоевский*: XIII, 290). Ребенок для Достоевского «словно птичка» (*Достоевский*: XIII, 315).

Образы птиц передают внутренние потрясения, некую трогательную эмоциональность и, в частности, — сильное умиление, отражающееся и на физическом состоянии человека: «Сердце мое замирало и билось, словно пташка, попавшая в лапки кудрявого, деревенского мальчика» (*Достоевский*: II, 294). Это, однако, ничего общего не имеет с романтической традицией, вопреки тому, что неоднократно утверждалось. В «Подростке» появляются и другие обороты такого типа:

Покамест эти золотые головки <...> в первом детстве <...> смотрят на тебя с их светлым смехом, с светлыми глазками, — то точно ангелы божии или прелестные птички (*Достоевский*: XIII, 28).

Но сказано также, что иногда лучше, чтобы такие птички не вырастали (*Там же*).

Приведенные примеры доказывают, что библейская традиция была глубоко воспринята Достоевским. По всей вероятности, ему была близка и древнерусская традиция, и «Илиада» с «Одиссеей», где мир птиц отражает самые разнообразные стороны человеческой жизни и в том числе человеческие чувства и ощущения.

Дом/гнездо и птичий мир

Дом, который тесно связан с птичьим гнездом, возможно позволит нам глубже понять сложную связь некоторых структурных приемов повествовательной ткани, например, «Подростка». Дом/жилище/гнездо, с библейских времен тесно связанные с птичьим миром, у Достоевского передают интимность и теплоту, но его герои редко могут ими наслаждаться, так как им не удастся жить под домашней кровлей: «У нас вам тепло, хорошо, — словно в гнездышке приютились» (*Достоевский*: I, 58).

Словом «гнездышко» передается не только сильная эмоциональность, но и значение убежища, под сенью которого можно скрыться в случае опасности. Помимо этого, «дом» у Достоевского выражает собой духовный и

эмоциональный облик его владельца. Самый явный пример тому — фасад дома Рогожина, который так угрюмо смотрит на подходящего Мышкина, что тот не сомневается в том, что это дом Рогожина. «Дом» — это «гнездо», которое для Достоевского является не просто строением, возведенным неким строителем, оно создается обитателем его по собственным жизненным потребностям.

Другой пример взаимосвязи между человеком и его жилищем дан Достоевским в изображении угла за ширмой несчастного господина Прохарчина:

Весь этот внезапно остывший угол можно было весьма удобно сравнить поэту с разоренным гнездом домовитой ласточки: все разбито и истерзано бурей, убиты птенчики с матерью, и развеяна кругом их теплая постелька из пуха, перышек, хлопок...» (*Достоевский*: I, 262).

Здесь человек вынужден жить в доме-углу без всякой интимности или «солидности».

Подобная концепция жилища-гнезда вызывает в памяти «Органопроекцию» Флоренского, где говорится, что структура человеческого жилища есть отображение нашего тела, и указывается на Микеланджело, утверждавшего, что «части архитектурного целого находятся в таком же соотношении, как части человеческого тела» (*Флоренский*: 416). От себя Флоренский добавляет: «наружность здания он сопоставляет с лицом, этою наружностью тела — по преимуществу». Отсюда следует вывод:

Поэтому очевидно, что части архитектурного целого находятся в таком же соотношении, как части человеческого тела, и тот, кто не <...> знает строения человеческого тела в анатомическом смысле, не может этого понять⁷ (*Там же*).

Таким образом, по Флоренскому, дом — осуществление «единого целого, которое „прежде своих частей“ и их собою определяет, а не из них слагается» (*Флоренский*: 41). С позиций Флоренского не удивительно, что фасад дома Рогожина имеет свой «характер», отражающий характер его владельца. Если приложить эту теорию к дому-гнезду, то при создании единого целого человеческим органам и строительным орудиям будут соответствовать перья. Перья — естественный строительный материал, которым располагает птица, создавая убежище для своих птенцов. В разорении дома-угла Прохарчина можно увидеть образное воплощение изложенной теории, что косвенно подтверждается и сравнением угла Прохарчина с разорением гнезда⁸.

Образ уютного и недолговечного дома-гнезда господина Прохарчина представляется переходным звеном от «теплого гнездышка» Девушкина к олицетворению темного, уютно обставленного дома Рогожина и к «скверной квартирке» Татьяны Павловны в «Подростке», которая

по характеру своему, упрямому и повелительному <...> не могла бы ужиться в меблированной комнате <...> и нанимала эту пародию на квартиру <здесь и далее курсив мой. — Н. К. >, чтоб только быть особняком и сама себе госпожой. Эти две комнаты были точь-в-точь две канареечные клетки <...>, одна другой меньше⁹ (*Достоевский*: XIII, 126).

Тут возникает новая концепция дома-гнезда, связанная с замкнутым, узким пространством, которым располагает эта птичка. До тех пор пространство как таковое играло как бы второстепенную роль, а теперь клетка стала символом человеческого жилища, которое можно набить до того, что не останется свободного прохода, и сама «госпожа» еле способна передвигаться в этом крайне ограниченном пространстве. В этой квартире-клетке пропадает всякий уют, теплота, чувство умирения; напротив, доминирует атмосфера, соответствующая скверному характеру хозяйки, которая в состоянии изуродовать любую домашнюю обстановку.

Итак, взаимосвязь между персонажем и жилищем представляется одним из основных конструктивных приемов, характеризующих поэтику романов Достоевского.

«Птичий прием» в отрицательной функции

Пример «скверной квартирки» показывает, что «птичий» мир дает Достоевскому возможность очертить и образы отрицательных человеческих свойств, на что уже было указано в первой части: «В разговоры с ним никто не пускался, может быть издали узнав птицу по перьям» (*Достоевский*: II, 95). Тут обыгрывание народной пословицы создает ироническую тональность, которая еще определеннее выражена в следующих словах: «Да и думайте, что и сами теперь сделались важной птицей» (*Достоевский*: II, 374).

Между народной и библейской традициями имеется нечто общее в отношении сравнения поведения птиц и человеческого *modus vivendi*, как подтверждает автоиронический намек Макара Девушкина: «В присутствии-то я сегодня сидел <...> таким воробьем ошипанным, что чуть сам за себя со стыда не сгорел» (*Достоевский*: I, 69). Это отнюдь не исключение: «Симон Иваныч смотрел скорее как старый самолюбец и вор-воробей» (*Достоевский*: I, 262).

Сравнение с воробьем связано с негативными смыслами: «Он сидел и слушал <...> нахохлившись, как воробей в клетке» (*Достоевский*: XIII, 113).

Ворона появляется как признак грядущей «судьбы» (*Достоевский*: I, 86). Сравнение с птицами выявляет и нравственные, и физические недостатки: «Полковница только нравственно походила на сороку. Физически она скорее походила на воробья» (*Достоевский*: II, 328).

Сорока бывает не только воровкой, но и болтуней: «Гости выпрыгнули на крыльцо и защибетали, как ласточки <...> Но не вам, сорокам, перехитрить меня» (*Достоевский*: II, 363)¹⁰.

Все это доказывает, что птичьи образы дают Достоевскому возможность художественного изображения и внешних, и духовных контуров личности. Это становится особенно очевидным в одном из центральных эпизодов «Братьев Карамазовых».

Птицы в духовном мире Достоевского

Одним из центральных моментов последнего романа Достоевского можно считать повествование старца Зосимы о своем брате, о юноше, который отрицал Бога, бранил храм Божий, но, осознав, что смертельно болен, весь изменился душевно и стал восхищаться Божьим творением, петь о славе твари Его:

Прилетели ранние птички, поют ему в окна и стал он вдруг, глядя на них, <...> просить у них прощения: «Птички Божии, птички радостные, простите меня, потому что и пред вами я согрешил». Этого уж никто тогда у нас не мог понять, а он от радости плачет. «Да была такая Божия слава кругом меня: птички, деревья, луга, небеса, один я жил в позоре <...> а красы и славы не приметил вовсе» (Достоевский: XIV, 192).

В этом своеобразном житии сходятся все нити мотивов, которые, исходя из Св. Писания и древней фольклорной традиции, проходят через все творчество Достоевского и достигают кульминации в духовном завещании Зосимы. Образом птиц отмечен финал заключительного произведения Достоевского. На последних страницах мы читаем:

Илюшечка <...> приказал: «Папочка, когда засыпят мою могилку, кроши на ней корочку хлеба, чтоб воробушки прилетели, я услышу, что они прилетели, и мне весело будет, что я не один лежу». — Это очень хорошо, — сказал Алеша, — надо чаще носить (Достоевский: XV, 192).

В заключительной речи Алеша сравнивает «добрые, милые лица» мальчиков с выражением «хорошеньких сизых птичек» (Достоевский: XV, 195). Так, весь творческий путь Достоевского заключается образом, передающим те нежные чувства, которые одушевляли Макара Девушкина в его думах и мечтах о Вареньке. Провинциальные сороки-воровки или воробьи не имеют ничего общего с такими чувствами, с отзвуком братской любви, благодатного сочувствия к птичкам, пташкам и их птенцам, к той Божьей твари, о которой повествуется в житиях. Напротив, в словах Зосимы и Алеши ощущается та же живая связь с птицами, которой отмечена жизнь Франциска Ассизского, Павла Обнорского и монаха Протерия.

Символика птиц позволяет Достоевскому найти выражение для тончайших оттенков чувств и мыслей. Маленькое существо предстает перед нами олицетворением священного пророчества Зосимы о призвании человека к вечной любви, которая одушевляет его предсмертное завещание. Образ птички своей простотой придает словам старца обаяние и внушает Зосиме надежду на то, что его «птенчик» Алеша будет беречь это духовное богатство и передаст его светскому миру¹¹.

3. Художественная функция образа птиц

До сих пор речь шла о значимости этого образа с содержательной точки зрения, теперь мы обратимся к художественной функции данного образа. В древней письменности изображаются преимущественно перелетные птицы, и это отзывается в повествовании Достоевского. Его герои, подобно перелетным птицам, летят из одной страны в другую, что создает своеобразную «географию», на что мы уже указывали в связи с романом «Бесы» (*Кауцшивили*), действие которого происходит то в Швейцарии, то во Франции или Германии, а затем даже в Америке. Предполагается, что можно добраться и до далекой Исландии и Филиппинских островов, о которых, судя по «Дневнику писателя за 1873 г.», мечтал один кадет, желавший там «создать коммуны» для будущих эмигрантов (*Достоевский: XXI, 135*).

Возможно, это стремление вдаль, к фактически недостижимым островам, возникло в лагерном заключении, где любое, за оградой лежащее место, представлялось недоступной мечтой¹². Вскоре после выхода на свободу эта мечта осуществилась (*Достоевский: V, 47*). Достоевский «изъездил всю Европу», желая охватить все сразу с внешней и с «душевной» точек зрения, рассматривая Европу как «землю обетованную». С тех пор «душевная» география оживляла писателя и стала для него одним из творческих импульсов. Однако для душевной географии требовалось сопоставление с русскими пространственными измерениями, и ему открылось, что «чужое» можно воспринять только: «с птичьего полета, с горы в перспективу», но тут же Достоевский уточняет, что «это архитектурный термин» (*Достоевский: V, 50*).

Понятие о взгляде «с птичьего полета» представляется нам результатом архитектурной выучки в петербургском Инженерном училище, что позднее оформилось в «Зимних заметках о летних впечатлениях». Достоевскому требовалась пространственная и временная удаленность, чтобы придать конкретные контуры увиденному и заложить основу своей будущей повествовательной перспективы. С этих пор пространственные характеристики станут строительным материалом для создания художественной архитектуры, и, как мне кажется, «взгляд с высоты птичьего полета» — это не только угол зрения при восприятии чужого, но и необходимый прием художественной изобразительности.

Достоевский «был захвачен какой-то неутолимой жадной перемены мест» и постоянно стремился к «синтетическим, панорамным, перспективным впечатлениям» (*Достоевский: V, 46*). При взгляде на «землю обетованную» из своего «далека» все виденное искривлялось, возбуждало небывалые творческие требования, которые отразились в его панорамном восприятии чужих городов: Берлин показался «кислым», даже не кисло-сладким, а Кельнский собор описан как «галантерейная вещица вроде пресс-папье» (*Достоевский: V, 46*)¹³.

Но Париж претерпел самое резкое искажение: увеселительное заведение Баль Мабиль сопоставляется с кафедральным собором Нотр Дам, и, вспоминая Фонвизина, Достоевский пишет: «Рассудка француз не имеет, да и иметь его почел бы за величайшее для себя несчастье» (*Достоевский: V, 50*). Это искажение проходит через все «Зимние заметки». Интересно

опасение писателя, что такие ретроспективные впечатления взбудоражат читателя, который подумает, что он «высоко залетел» (*Достоевский*: V, 47).

«Зимними заметками» создается, помимо всего, новый методологический подход к путевому жанру, но они указывают и на новый путь к повествовательной прозе. В центре внимания автора стоят не достопримечательности, а анализ внутреннего восприятия, которое станет основой его художественной изобразительности. Выясняется, что в этой перспективе линейность не способна удовлетворить требованиям писателя; надо обратиться к «обратной перспективе», которой соответствует «взгляд с птичьего полета», не допускающий одной, постоянной точки зрения. Одновременно Достоевскому удалось этим создать небывалый путевой жанр, в то время когда Бедкер¹⁴ считался незаменимым путеводителем по всей Европе.

Этот прием сказывается не только на упомянутой выше географии «Бесов», но и на пространственно более ограниченной географии «Идиота» и «Подростка»¹⁵. В «Дневнике писателя за 1873 г.» появляются «Маленькие картинки», которые в свою очередь построены по путевым заметкам. В этом коротком рассказе пространство и время «изменяют условия» путешественника и подчеркивается огромная разница между ограниченным купейным пространством¹⁶ и открытым простором на пароходной палубе¹⁷. И тут выясняется, что поведение пассажиров зависит именно от пространства. Доходит даже до того, что на палубе больше лгут, чем в вагонном купе, не только словами, а «всем: манерами, красивыми позами; каждый, как будто <...> заглядывает на себя в зеркало» (*Достоевский*: XXI, 167).

Мысль о лжи высказывалась и в «Зимних заметках»: «не хотелось бы лгать, даже в качестве путешественника» (*Достоевский*: V, 47). Получается, что ложь связана у Достоевского с путешествием, где каждое мгновение как бы лжет, а пространственные условия влияют на душу пассажиров. На палубе «тон разговоров должен быть совершенно другой, „салонный“, а в этом вся сущность <...> Собственные страдания от собственного лганья и кривляний <...>, даже значительнее, чем в вагоне» (*Достоевский*: XXI, 167).

Такая связь между пространством и поведением казалась тогда, по всей вероятности, абсурдной, но представляется весьма актуальной в настоящее время. В этих путевых заметках восприятие «чужого» основывалось на кривизне, а в «Записках из подполья», другой «методологической» повести, горизонталь подполья противостоит вертикальной преграде стены, а глубина — высоте. Эти два повествования не только дополняют друг друга, но и создают основу изобразительной техники будущих больших романов, в которых пространство и время выполняют функцию строительных средств при создании художественной архитектоники. Взгляд «с высоты птичьего полета» можно считать одним из таких средств, т.к. он способствует глобальному видению, без которого вся эта глобальность представляется суммой отдельных визуальных фрагментов.

Взгляд с высоты «птичьего полета» обладает деформирующей энергией. Эта энергия придает любому предмету, факту, поступку явную искаженность. Особо интересным кажется в данном контексте пример Ю. Балтрушайтиса. Исследуя «анаморфозное» изображение или то, что он определяет

как «абerrацию», он пишет об «анаморфозном глазе», насыщенном деформирующей энергией, который в состоянии создать, говоря его словами, «фигуративный каприз»¹⁸. В «Зимних заметках», начиная с самых первых строк, все каким-то образом искривляется:

Кому из всех нас русских (то есть читающих хоть журналы) Европа не известна вдвое лучше, чем Россия? Вдвое я здесь поставил из учтивости, а наверное в десять раз. К тому же <...> мне-то особенно нечего рассказывать <...> потому что я сам ничего не видал в порядке (*Достоевский*: V, 46).

Несмотря на это, автор обещает, что напишет «что-нибудь по поводу Парижа, потому что его все-таки лучше *разглядел*» (Там же: 50). И добавляет по принципу «фигуративного каприза»: «Вы про Париж хотели, да на розги съехали. Где же тут Париж?» (Там же: 54). Но «каприз» этим не ограничивается, а абсурдная кривизна вовлекает в себя и духовную сферу, когда повторяется: «Рассудка француз не имеет». По такому «капризу» Белинский превращается в «тайного славянофила» (Там же: 50), Чаадаев — в «презирателя всего русского» (Там же), а в конце концов «без Арины Родионовны, няньки Пушкина, так, может быть и не было б у нас Пушкина» (Там же: 51).

Экспонаты этой анаморфозной галереи можно определить как искаженные «путевые» картинки, которые писались в экспериментальной лаборатории «фигуративного каприза», что подтверждает и повтор афоризма Фонвизина, создавая некую алогичность или «абerrацию», которая усиливается в уточнении: Фонвизин носил «неизвестно зачем французский кафтан, пудру и шпажонку сзади, для означения рыцарского своего происхождения (которого у нас совсем не было)» — (*Достоевский*: V, 53).

Такой своеобразный *caelembour* или *perspective dépravée* Балтрушайтис считает сущностью художественной изобразительности. Мне кажется, что это лишний раз объясняет, почему Достоевскому требовалось множество точек зрения, почему он постоянно переступал через порог традиционных норм, почему высота, длина и ширина должны были подчиняться взгляду с высоты «птичьего полета». Подобный подход напоминает своеобразную, все искривляющую логику Гоголя.

Достоевский не щадит и политику: «Каким образом на нас в разное время отразилась Европа и постоянно ломилась к нам с своей цивилизацией в гости, и насколько мы цивилизовались и сколько нас до сих пор отцивилизовалось?» Но «у нас собственным духом запахло <...> вот мы все и накинemся: Муха пролетит, а мы уж думаем, что самого слона провели» (*Достоевский*: V, 55).

Поясняя суть анаморфозной абerrации, Балтрушайтис указывал на шестиугольную «каттотрическую» коробку с зеркалами. В этой коробке существуют отверстия, через которые можно смотреть на отдельные вырезки, многократно преломляющиеся. Здесь можно провести аналогию с взглядом с высоты «птичьего полета», который позволял Достоевскому взглянуть на вещественный и духовный мир как бы через такие отверстия, создавая одну картинку за другой и реализуя искажающую функцию взгляда. При таком взгляде Кельнский собор отступает на второй план, а на первом остается одна кель-

нская вода — «одеколонь où la vie» (*Достоевский*: V, 48)¹⁹. В Берлине герою «даже липы не понравились, а ведь за сохранение их берлинец пожертвует всем <...> даже, может быть, своей конституцией» (*Достоевский*: V, 47).

Эти картинки составляют уникальное целое или анаформозную панораму, где каждый осколок занимает определенное место, все искривляя, чем и достигается создание уникальной фигуративной панорамы.

Итак, с диахронической точки зрения, мы смогли указать на источники птичьей символики. В исповеди старца Зосимы птица является символом утешения, умиления и душевной просветленности. В плане синхронии выявляется функция птичьей символики и как художественного приема. Это особенно важно в «Зимних заметках о летних впечатлениях», где этот образ сыграл конструктивную роль. Как и в «Записках из подполья», Достоевский уже в этих «Заметках» продемонстрировал свои будущие художественные возможности.

Примечания

- 1 Специального исследования в Ветхом и Новом Завете заслуживают голуби.
- 2 Хочу высказать свою признательность проф. Р. Гордезиани, который указал мне на примеры из древнегреческой литературы.
- 3 Я хочу также высказать свою благодарность проф. Л. Мюллеру (Tübingen), который обратил мое внимание на упоминание о птицах в «Повести временных лет».
- 4 По мнению некоторых исследователей, сравнения играли у Достоевского менее важную роль, чем у других писателей XIX в. Несмотря на то, что у него встречаются разнородные птицы, нельзя сказать ничего определенного о личном отношении автора к ним, тем более что связь с природой является, скорее, второстепенным вопросом его творчества.
- 5 В связи с этим небезынтересно свидетельство Андрея Михайловича, что этот «отец диакон» открыл детям своим «Начатки» митрополита Филарета.
- 6 К этому надо добавить и фольклорную традицию, которая им передавалась отчасти кормилицей Лукерьей, рассказывавшей им старые сказки и легенды, отчасти содержащиеся в книгах с лубочными иллюстрациями. К. Онаш доказал, что на Достоевского могла повлиять и немецкая духовная литература, которая отчасти переводилась на русский язык (*Onasch*: 132).
- 7 Как известно, Микеланджело считал анатомию основополагающим творческим элементом.
- 8 Близкий пример — в «Степном короле Лире» Тургенева, где дом, разрушаясь, распадается на куски и осколки.
- 9 К категории «скверная квартира» надо причислить и определения комнат. Это коморка, шкаф и даже гроб. В «Подростке» преобладают канарейки, т.е. неперелетная, а домашняя, несвободная птица, а в «Зимних заметках о летних впечатлениях» проявляется и «канареечное состояние» (*Достоевский*: V, 92), когда говорится о любовнице французского буржуа.
- 10 Таких примеров немало: «изловчились, сороки» (*Достоевский*: II, 269); «две сороки! раскраснелись» (*Там же*: 329).
- 11 Конечно, есть и другие варианты этого образа, но я ограничусь приведенными примерами.
- 12 «Как это вот я увижу, наконец, Европу, я, который бесплодно мечтал о ней» (*Достоевский*: V, 51).
- 13 Искажение при восприятии Кельнского собора оправдывается разочарованием, которое Достоевский пережил, смотря на собор, который он «с благоговением чертил еще в юности, когда учился архитектуре» (*Достоевский*: V, 48).
- 14 Достоевский упоминает о «где Рейхарда», автора путеводителя по Германии.

- ¹⁵ Про этот роман можно тоже сказать, что здесь есть какая-то «душевная география», т.к. действие происходит не только в Петербурге и Москве, но и за границей.
- ¹⁶ «Я уже написал <...>, что задача проехать приятно и весело по железной дороге заключается „в умении давать врать другим и как можно более этому вранью верить; тогда и вам дадут тоже с эффектом прилгнуть, если и сами вы соблазнитесь; стало быть взаимная выгода“» (*Достоевский*: XXI, 122)
- ¹⁷ «На пароходах <...> „первоклассная“ публика всегда избраннее, чем даже соответственного разряда в вагонах <...>. Вся причина в том, что больше пространства, где поместиться, и больше досуга, чем на железной дороге» (*Там же*).
- ¹⁸ Под этим подразумевается способность художника изменить весь вид фигуры, которая окажется без всякой пропорции: уши как у царя Мидаса, нос как у обезьяны, рот широк как парадная. Но, несмотря на это, взгляд в состоянии придать всей фигуре, с определенной точки зрения, определенные пропорции (*Балтрушайтис 1955*: 123).
- ¹⁹ В Кельне автор обозлился: «Черт возьми, — думал я, — мы тоже изобрели самовар <...> — одним словом, я рассердился и, купив склянку одеколону (от которого уже никак не мог отказаться), немедленно ускакал в Париж» (*Достоевский*: V, 49).

Литература

- Балтрушайтис 1955* — Балтрушайтис Ю. Anamorfosi o magia artificiale degli effetti meravigliosi / Tr. it. di P. Bertolucci. Milano, 1955.
- Балтрушайтис 1957* — Балтрушайтис Ю. Aberrazioni. Saggio sulla leggenda delle forme / Tr. it. di A. Bassan Levi. Milano, 1957.
- Достоевский* — Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990.
- Достоевский 1999* — Достоевский А. Воспоминания. М., 1999.
- Каухчишвили* — Каухчишвили Н. География либо художественная канва «Бесов» Достоевского // *Slavica Tergestina*, 8. Trieste, 2000.
- Одиссея* — Гомер. Одиссея / Перевод с древнегреческого В. Жуковского. М., 1986.
- Повесть* — Повесть временных лет. М., 1997.
- Четвериков* — Четвериков С. Старец Паисий Величковский. Рипс: Умса-Press, 1988.
- Флоренский* — Флоренский П. Органопроекция // Флоренский П. Соч.: В 4 т. М., 1999. Т. 3 (1).
- Opasch* — Opasch K. Der verschiedene Christus. Berlin, 1976.

Купеческий портрет в русской литературе XIX в.

Розанна Казари (Бергамо)

В широком разнообразии стилей, характеризующем русскую прозу XIX в., будет правильно выделить тот, который можно определить как «примитив». Его особенности и коннотации можно проследить на основе исследований, уже проведенных в области изобразительных искусств. Исходным пунктом такой работы является хорошо разработанная, в особенности в течение последних лет, теория о примитиве в изобразительном искусстве. Итоги этих исследований подводит А. В. Лебедев во введении к книге «Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII — середины XIX века»¹. Исследователь определяет примитив в живописи данного периода как «творчество мастеров, не прошедших профессиональной выучки академического толка, однако вовлеченных в общеевропейский художественный процесс XVIII—XX веков»², «это художественное явление находится между достижениями „большого стиля“ и „изобразительного фольклора“, оно живет по своим законам, у него есть свои вершины»³.

С одной стороны, примитив тесно связан «с контекстом провинциальной культуры. Это — проблема сосуществования на почве русской провинции комплексов культуры усадьбы и провинциального города, форм их взаимоотношений с культурой столиц (Петербурга и Москвы)»⁴.

Особенно значимо влияние на примитив европейской культуры, так что далеко не все народное, фольклорное можно определить как «примитив». С другой стороны провинциальная культура в целом является таким мощным и многогранным феноменом, что примитив занимает только небольшую (хотя важную) часть его ареала. Скорее всего, можно говорить о примитиве как о вторичном, периферийном искусстве. Разумеется, исключается из рассмотрения творчество знаменитых *примитивистов*, «высокопрофессиональных мастеров, сознательно обратившихся к примитиву <...>»⁵. Итак, в области живописных произведений примитив — это явление, занимающее промежуточное положение между народным и профессиональным искусством⁶. В сферу примитива входят портреты, пейзажи, лубки, вывески, альбомы. Среди этих жанров одним из самых устойчивых является та разновидность портрета, которую можно назвать «купеческий портрет». Необходимо предварительно отметить, что, говоря о купеческом портрете, мы имеем дело с чисто посадским искусством, с искусством города, потому что само по себе купечество — городское сословие, посадские люди. Следовательно, купеческим можно назвать портретное изображение представителей среднего сословия: купцов, мещан, священников.

Хронологические рамки интересующего нас явления довольно узки — вторая половина XVIII и первая половина XIX в. С 40-х годов XIX в. начинается быстрый упадок этого жанра, который приводит к его исчезновению около 60-х годов того же столетия.

Цель нашей работы — выявить рефлекс такого примитива в литературных портретах купцов XIX в.

Начнем с некоторых соображений о живописных купеческих портретах, которые считаются общепринятыми.

Во второй половине XVIII в. купеческий портрет

уже играл заметную роль в мещанском — купеческом культурном обиходе <...>. Существовали даже купеческие портретные галереи <...>. Портреты выражают желание купцов сблизиться с бытом, психологией и эстетикой дворянства. Разбогатевший купец начинает рядиться в дворянские одежды, брить бороду и заказывает свои изображения... (но) эти произведения не выходят за рамки стилистики дворянского портрета <...>. Они написаны по схеме дворянского фамильного портрета⁷:

те же поза, фон, одежда, хотя встречаются и специфические элементы, как, например, чисто купеческие атрибуты: прическа, аксессуары.

Такой способ изображения купцов, как уже было сказано, относится ко второй половине XVIII в.

Однако существует и другой тип купеческого портрета, который распространяется в основном в первой четверти XIX в. Он берет начало от картин, определяемых как «поздние образцы парсун» и, одновременно, как ранние образцы «народного бытового портрета»⁸. Такой тип выделяется не только своим подчеркнутым архаизмом, но и такими специфическими чертами, которые определяют купеческий портрет как особый художественный жанр внутри живописного примитива. В это время слагается его канон, основными элементами которого являются:

- поза портретируемого (обязательное фронтальное положение);
- иератичность;
- абрис фигуры, который выделяется на обязательно темном фоне;
- традиционные наряды и прически: для мужчин черный сюртук, прямые волосы; для женщин платок, завязанный узлом надо лбом, шаль на плечах, жемчужные ожерелья;
- присутствие сословных аксессуаров;
- часто игнорируются черты характера и психология изображаемого, и остаются только чисто физиономические черты. Хорошие портретисты передают и элементы личности портретируемого.

Канон стремится фиксировать роль, а не индивидуальность изображаемого лица. Преобладает подчеркнутая архаичность, отсылающая к тем протопортретам (*парсунам*), в которых еще заметно влияние иконографического искусства⁹.

Эти черты, на мой взгляд, можно найти и в определенной области литературы. Купеческому живописному портрету начала XIX в., в его наиболее архаичном варианте, может соответствовать, с одной стороны, жанр купеческого жизнеописания, который в свою очередь отсылает к «Домострою» или

«Юности честному зерцалу». Но и в более поздней художественной литературе находятся примеры такого типа примитива. Здесь нельзя не упомянуть знаменитый портрет отца Рогожина (в романе «Идиот»), который висит у него в кабинете. Портрет

изображал человека лет пятидесяти, в сюртуке покроя немецкого, но длиннополым, с двумя медалями на шее, с очень редкой и коротенькою седоватою бородакой, со сморщенным и желтым лицом, с подозрительным, скрытным и скорбным взглядом¹⁰.

Фигура образцового купца была уже создана Гоголем во втором томе «Мертвых душ», где положительным идеалом купца является Муразов. Читатель не видит его индивидуальных, личных черт. Его слова, его поступки — торжественны и суровы, как взгляд и поза изображенных на парсунах. Муразов олицетворяет не только сословно-социальную, но и метафизическую, универсальную, так сказать, роль купца.

Важно отметить, что Гоголь прибегает к некоторой подчеркнутой архаичности. Для него идеальный купец существует только на фоне провинциального мира.

Образцы примитива, в которых вполне соединяются периферийность и архаичность, неиндивидуализованность психологии и подчеркнутая социально-сословная роль, можно найти, прежде всего, у такого писателя, как Мельников-Печерский.

В его произведениях преобладают провинциальные купцы, которые живут в глуши, в маленьких городках, их семьи придерживаются старинного образа жизни. Мельников описывает их внешний вид, как будто основываясь на живописных портретах, о которых мы говорили. Уделяя мало внимания изображению внешности своих героев, он целые страницы посвящает описанию их быта.

Показателен с этой точки зрения герой рассказа «Красильниковы» Корнилы Егорыч Красильников:

Это был широкоплечий старик среднего роста, волосы совсем почти белые, борода маленькая, клином, глаза подслеповатые, но живые, выразительные. По суровому облику его видно было, что этот старик своеобразный, крутой <...>¹¹.

Здесь автор демонстрирует некоторые основные элементы канона. Дальше появляется неизбежный купеческий атрибут: «Заметно было, что одеваясь он наскоро: золотых медалей однако ж не забыл надеть»¹².

В рассказе «Медвежий угол» герой, купец Гаврила Матвееч: «<...> крепкий, коренастый, невысокого роста старик»¹³. Центральными в создании портретов купцов для Мельникова становятся бытовые штрихи и, в особенности, описание домов. Например, прежде чем перейти к краткому портрету Корнилы Красильникова, автор на целых двух страницах описывает его дома. В данном контексте бытовые элементы не индивидуализуют портреты, а усиливают их символизацию.

Лица Потапа Максимыча Чапурина — героя романа «В лесах» и Марка Данилыча Смолокурова, героя романа «На горах», не описываются, но чита-

тель детально знакомится с их домами, образом жизни, с их миром и обычаями. Описания начинаются непременно с их домов, как с самой характерной сословно-социальной их составляющей, в то время как портрет героев дается в самых общих чертах. О Чапурине сказано буквально следующее: «Большой недавно построенный дом Чапурина стоял середь небольшой деревушки. Дом в два жилья, с летней светлицей на вышке, с четырьмя боковушками, двумя светлицами по сторонам <...>»¹⁴. «Вот Марко Данилыч: «Мрачен, грозен, властен стал с другими, скуп, суров, неподступен для всех подначальных»¹⁵.

Если в изобразительном искусстве купеческие портреты отсылают к парсунам как «к корням, к истокам, к национальной почве <и поэтому> они резко выделяются в массиве современной портретной живописи»¹⁶, то в литературе, как нам кажется, описание купцов связано с двумя источниками: с такими русскими поучительными произведениями как «Домострой», в которых четко зафиксированы правила морали и русский традиционный образ жизни, и одновременно именно к таким живописным произведениям, о которых говорилось выше.

В произведениях Мельникова представлены образы определенных купеческих семей, но одновременно кажется, что они зафиксированы в вечно длящемся настоящем как модель, как образцовые типы. Очень важны присутствие (или отсутствие) и функция предметного мира как в живописи, так и в литературе. Окружающий героя мир занимает преобладающее место в творчестве Мельникова. В живописи же он отсутствует в парсуновых портретах начала XIX в., но появляется в зрелом купеческом портрете середины века, где быт становится одной из важнейших составляющих и получает «аллегорические или дидактические функции»¹⁷.

У Мельникова в описании дома Чапурина на первый план выходит моленная, «<...> дом <...> с моленной в особой горнице»¹⁸. То же самое можно найти у Лескова, когда он рассказывает о купцах-старообрядцах Деевых в рассказе «Котин доилец и Платонида»:

Сделавшись главой людей, не пошедших к соединению с церковью, старый Деев построил себе деревянный дом, на «отлете», в самом конце города. Нынче никто не живет в этом доме, и он стоит одинокий, сумрачный и неприветливый. Таков же, впрочем, был этот серый двухэтажный дом с двумя ярусами маленьких окошек, и в те дни, когда в нем еще обитали живые люди и в окна его светили мерцающие огоньки неугасимых лампадок¹⁹.

Дом с моленной, специфический предметный мир, строгое поведение и суровые традиционные жизненные правила функционируют в литературе как эквивалент сословных атрибутов в более архаичной портретной живописи первых десятилетий XIX в. Они заменяют, в особенности, такие купеческие атрибуты, как книги Священного Писания, лестовки или жалованные письма, медали, ключи от амбаров.

Тип литературного купеческого портрета так устойчив, что отголоски его доходят до конца века.

Так, в рассказе «Три года» Чехов описывает отца Лаптева, старого купца, в его амбаре, в окружении старинного чисто купеческого быта. Наруж-

ность старого купца описана так: «Федор Степаныч был высокого роста и чрезвычайно крепкого сложения, так что, несмотря на свои восемьдесят лет и морщины, все еще имел вид здорового сильного человека. Говорил он тяжелым густым, гудящим басом, который выходил из его широкой груди, как из бочки»²⁰. Специально упоминаются расхождения в облике Лаптева и в традиционном облике купца: «он брил бороду, носил солдатские подстриженные усы и курил сигары».

Н. А. Перевезенцева, исследовательница примитива в искусстве, отмечает: «Дольше всего канон купеческого портрета сохранялся в <...> старообрядческой среде. Здесь вплоть до середины XIX века доминирующим оставалось религиозное, морально-этическое значение портретного образа»²¹.

Связь канонического купеческого портрета со старообрядческим бытом подтверждается и в романах Мельникова, где описания, в которых преобладают элементы, связанные с религиозностью, относятся именно к старообрядческим купцам старшего поколения, к «отцам», которые строго придерживаются старины.

Купеческий живописный портрет первой половины XIX в. — эклектичен по своей сути, так как он соединяет народное искусство и черты профессионального искусства. Начиная со второй четверти XIX в. канон наполняется новым содержанием, в образах начинают проглядывать черты нового прагматизма. В ряде произведений модель помещается в реальный интерьер или же соединяется с изображением пейзажа. С этой второй, конечной фазой архаизирующего купеческого портрета в живописи соотносятся в произведениях Мельникова образы купцов «младшего поколения», более соответствующих окружающему их историческому времени, но одновременно менее драматично, менее торжественно (и более слабо) представленных. С потерей архаичности, которая характеризовала купцов старшего поколения, теряется и художественная сила образов героев, их мифологизирующее, образцовое значение, с художественной точки зрения они более бесцветны и плоски.

Будущее купеческих героев в литературе — не в эволюции примитива, который, как и в живописи, уже исчерпывает все свои возможности, а в образах больших, столичных предпринимателей конца века, которые, с одной стороны, уже хорошо знают все тонкости современного мира, а с другой — еще носят какие-то отпечатки старого и часто драматически переживают это раздвоение.

Купеческий портрет в живописи «вытеснила фотография»²². Ее утверждение — логичное следствие того, что канон уже превратился в набор чисто формальных признаков.

Примечания

¹ Лебедев А. В. Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII — середины XIX века. М., 1998.

² Там же. С. 10—11.

³ Там же. С. 9.

- 4 Там же. С. 31.
- 5 Там же. С. 11.
- 6 Ср.: Там же. С. 19.
- 7 Там же. С. 208–209, 211.
- 8 Там же. С. 216.
- 9 Ср.: **Lotman Ju. M.** Il ritratto come specchio, Volti dell'Impero russo. Da Ivan il Terribile a Nicola 1, Milano, Electa, 1991. С. 19.
- 10 **Достоевский Ф. М.** Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 8. С. 172–173.
- 11 **Мельников-Печерский А.** Рассказы и повести. М., 1982. С. 31.
- 12 Там же.
- 13 Там же. С. 170.
- 14 **Мельников-Печерский А.** В лесах. М., 1999. С. 7.
- 15 **Мельников-Печерский А.** На горах: В 2 кн. М., 1986. Кн. 1. С. 19.
- 16 **Лебедев А. Б.** Указ. соч. С. 228.
- 17 Там же. С. 232.
- 18 **Мельников-Печерский А.** В лесах. С. 7.
- 19 **Лесков Н. С.** Собр. соч.: В 11 т. М., 1956. Т. 1. С. 222.
- 20 **Чехов А. П.** Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1977. Т. 9. С. 32.
- 21 **Перевезенцева Н. А.** Купеческий портрет. Примитив в России XVIII–XIX вв. М., 1995. С. 57.
- 22 **Лебедев А. В.** Указ. соч. С. 232–233.

Телеграф в поэтическом мире Тютчева: тема и жанр

Роман Лейбов (Тарту)

Освоение технических изобретений русской культурой вообще и литературой в частности — тема, входящая в круг интересов тартуско-московской школы (Топорков; Тименчик 1987; Тименчик 1988; Цивьян). Перечисленные нами работы посвящены культуре эпохи модернизма, можно назвать также ряд работ о мифологии железных дорог, затрагивающих более раннюю эпоху (ср.: Пиретто, из недавних см. исследование, инкорпорированное в: Безродный).

В нашей заметке речь пойдет о частных эпизодах освоения русской культурой нового технического явления — электрического телеграфа. Эта тема, несомненно, заслуживает более глубокого изучения¹.

История внедрения электротелеграфного сообщения в России, как это обычно бывает в странах с централизованной государственной экономикой, тесно связана с политической историей страны. Первые опыты П. Л. Шиллинга в этой области относятся, видимо, к концу 1820 — началу 1830-х гг. (Алексеев: 90—95), однако на публикацию сведений об этих разработках в России был наложен запрет: статья Якоби, посвященная этой теме, была по приказу императора изъята из отпечатанного в 1834 г. бюллетеня Академии Наук (см. об этом с опечаткой в дате — Яроцкий: 112—113). Впервые действие телеграфа было продемонстрировано публике на квартире Шиллинга в 1832 г. (Алексеев: 100). Первая опытная линия электромагнитного телеграфа длиной в 5 километров была в 1836 г. проложена вокруг здания Адмиралтейства. Первые телеграфные линии предназначались для связи императора с государственными учреждениями²; в 1852 г. была открыта линия между Петербургом и Москвой, обслуживавшая Николаевскую железную дорогу. Но присоединение России к международной телеграфной сети произошло лишь в 1854 г., когда фирма «Siemens & Halske», контракт с которой был подписан еще в 1850 г., завершила строительство подключенной к линии Варшавско-Венской железной дороги первой воздушной однопроводной линии, соединившей Петербург с Варшавой. Тогда же была сдана линия от Мариамполя до Прусской границы (договор о подключении с Австрией был заключен в 1854, а с Пруссией — в 1855). Одновременно стрелочные аппараты были заменены аппаратами Морзе, обеспечивавшими гораздо более высокую скорость связи. 15 января 1855 г. последовало высочайшее утверждение «Положения о приеме и передаче телеграфных депеш по электромагнитному телеграфу», 15 апреля 1855 г. (уже после смерти Николая Павловича) оно вступило в силу, передача телеграфных сообщений была объявлена «государственной регалией», был разрешен также прием корреспонденции от частных лиц. К началу 1855 г. в России действовали линии, соединявшие сто-

лицу с северо-западными (Гельсингфорс, Ревель, Рига) и южными (Одесса, Николаев, Симферополь) областями империи (*Очерк*: 103–104).

Внедрение телеграфной связи в России, таким образом, пришлось на перелом эпох и совпало с катастрофой Крымской войны. Телеграф стал ассоциироваться с новыми временами, неслучайно мемуаристы часто упоминают отсутствие телеграфа, описывая николаевскую эпоху³.

Ю. М. Лотман указывал, что у Тютчева «инерция наполнения вещественных слов глубинными мифологическими значениями переносится на слова, не имеющие мифологической традиции: железная дорога, пароход («змей морской»)» (*Лотман 1999, конспект*: 296). Телеграф, несомненно, должен быть включен в этот перечень.

1. Телеграф как тема

13 августа 1855 г. Тютчев впервые обратился к теме телеграфа.

Вот от моря и до моря
Нить железная скользит,
Много славы, много горя
Эта нить порой гласит.

И, за ней следя глазами,
Путник видит, как порой
Птицы вестие садятся
Вдоль по нити вестовой.

Вот с поляны ворон черный
Прилетел и сел на ней,
Сел и каркнул, и крылами
Замахал он веселей.

И кричит он, и ликует,
И кружится все над ней:
Уж не кровь ли ворон чует
Севастопольских вестей?

(1, 162)⁴

Стихотворение написано в Рославле (Смоленская губ.) по дороге из Москвы в Овстуг и связано с тревожным ожиданием решительной вести о сдаче Севастополя (которая последует лишь 27 августа). Та же тема в связи с образом безмолвной телеграфной линии звучит в письме Тютчева Эрнестине Федоровне, написанном 9 сентября уже из Москвы по возвращении из деревни и после получения роковых севастопольских новостей:

Я 400 верст ехал вдоль телеграфной нити, но она ничего мне о том не поведала, и только от брата, у которого мы с Катериной по приезде остановились, я

узнал эту ужасную новость. Возможно, если бы я написал тебе тотчас же, то сказал бы что-нибудь очень красноречивое и очень захватывающее. Теперь же слишком поздно... (Тютчев 1980: 172).

Телеграф выступает в стихотворении в виде магического (и зловещего) средства связи, смысл сообщений которого скрыт от «путника», но явлен вещей птице. «Слава» и «горе» в первой строфе — не антонимы, а синонимы, инвариантом которых будет «кровь» (здесь Тютчев следует общей «севастопольской мифологии», наследующей мифологии бородинской).

Как обычно бывает при усвоении культурой новых тем, они связываются с уже разработанными в ней сюжетами. В нашем случае важно и то, что тема телеграфа уже была известна русской литературе благодаря относительно раннему введению в лексикон самого термина, ставшего частью титула журнала Н. Полевого, и активному использованию оптического телеграфа, предшественника электромагнитного (он также соединял Петербург и Варшаву)⁵. Таинственные мистические качества могли приписываться и этому устройству; ср., например, частично приведенный М. П. Алексеевым отрывок из поэмы Полонского «В конце сороковых годов» (1867):

И помнит он, как в этом мраке стали
Усталые глаза его встречать
Какие-то огни... они играли,
Качались, подымались и опять
Кувыркались. То телеграфы были,
И ум его впотьмах они дразнили:
Условные огни во все концы
Переносили вести, все дворцы
Их ожидали с жадным нетерпеньем,
А он дремал, глядел, опять дремал,
Хотел понять их и воображеньем
Газетные известья дополнял.

(Полонский: 468)⁶

У Тютчева появляется, очевидный у Полонского, и исключительно важный для дальнейшего развития темы обертон: телеграф — аналог и замена фельдъегерей, переносчик новостей государственного значения, может быть отождествлен с самой историей⁷. Мистический язык телеграфной нити в стихотворении Тютчева сродни неясности для современников смысла совершающихся событий и неясности прорицаний «духов» в стихотворении «1856» («Стоим мы слепо пред судьбою...»).

Здесь мы переходим от вопроса о том, как встраивается телеграф в систему культурных смыслов первой половины XIX в., к рассмотрению того, как техническая новинка мифологизируется Тютчевым в рамках его индивидуальной поэтической системы.

Телеграфная связь (как ранее — железные дороги) являет собой победу над главными врагами Тютчева — пространством и временем (см.: Лотман

1990: 123—138) и потому может оцениваться положительно (см. вторую подглавку нашей статьи). Однако скрытое знание, требующее интерпретации, всегда двусмысленно в мире Тютчева: начиная со стихотворения «Безумие» (начало 30-х гг.) мы находим ряд деклараций, объявляющих такое знание пустым или даже ложным. Противопоставление человека и птицы, общее место романтической поэзии, которому отдал дань и Тютчев⁶ в стихотворении 1855 г., перетолковывается: птице приписывается не только традиционно положительно оценивающаяся в рамках этого противопоставления свобода передвижения по вертикальной оси, но и мистическая способность предвещать беду и «чувять кровь».

Заметим, что сходная формула у Тютчева впервые появляется в стихотворении «29-ое января 1837» («Кто слышит пролитую кровь»), там она восходит к Книге Бытия и является перифрастическим именованием Бога. Эта же формула всплывает у Тютчева в письме незадолго до написания рассматриваемого нами стихотворения:

Откуда ты взяла, что отправка «Allgemeine» стоит так дорого? <...> Посылаю тебе сегодня еще три номера. Последний из этих номеров содержит первое телеграфическое известие об их поражении 6/18 сего месяца под Севастополем. Испытываешь истинное наслаждение, читая в их подлых газетах подробности этого разгрома, которые против их воли пробиваются наружу, сквозь все недоговаривание и вранье. *На сей раз столько было пролито крови, что она просачивается сквозь их лукавство* <курсив наш. — Р. Л.> и, несмотря на все ухищрения редакции, ничего не удастся скрыть. Но еще более поражаешься, наблюдая, как мы здесь поддерживаем их ложь и их утайки пошлым смирением наших бюллетеней и непостижимым старанием преуменьшить потери врага в наших донесениях (Из письма Э. Ф. Тютчевой. СПб., 20 июня 1855 — Тютчев 1980: 170—171).

Метафорический ход здесь и в стихотворении един: кровь (реальность) проступает сквозь информационную оболочку и очевидна для чуткого читателя газеты — или для зловещей птицы.

Стихотворение «Вот от моря и до моря...» — одно из тютчевских пророчеств. Тютчев откликается на современные события «стихотворениями на случай», но очень часто «случай» у Тютчева метонимически представляет собой Историю.

Интересующий нас текст примечателен тем, что речь идет о событии, которого со страхом ожидают, но которое еще не произошло. Это пророчество передовено ворону.

Лягушый ворон противопоставлен путнику как вешее существо; путник характеризуется глаголом «видит» (это поверхностное зрение, не дающее проникновения в суть вещей), ворон — глаголом «чувет» (зловещее чутье, соответствующее фольклорной функции ворона). Однако поэтический язык Тютчева был, по словам Ю. М. Лотмана, «широк и подвижен и давал возможность в разных стихотворениях варьировать — до противоположного — точки зрения» (Лотман 1990: 123).

Синонимичные глаголы восприятия по-другому противопоставлены в тютчевском стихотворении, обращенном к Фету (1862):

Иным достался от природы
 Инстинкт пророчески-слепой —
 Они им чувят, слышат воды
 И в темной глубине земной...
 Великой Матерью любимый,
 Стократ завидней твой удел —
 Не раз под оболочкой зримой
 Ты самое ее узрел.

(1, 189)

Апология зрения (противопоставленного «инстинктивному» чутью) может не только помочь в интерпретации стихотворения о вóроне, но и прояснить ближайший контекст «севастопольского пророчества». 13 августа 1855 г. датировано не только «телеграфное» стихотворение, но и гораздо более известный текст:

Эти бедные селенья,
 Эта скудная природа —
 Край родной долготерпенья,
 Край ты русского народа!
 Не поймет и не заметит
 Гордый взор иноплеменный
 Что сквозит и тайно светит
 В нагоде твоей смиренной.
 Удрученный ношей крестной,
 Всю тебя, земля родная,
 В рабском виде царь небесный
 Исходил, благословляя.

(1, 161)

На связь обоих текстов с атмосферой ожидания севастопольской катастрофы указывал еще Д. Д. Благой (см.: *Тютчев 1965: 405*). Отметим некоторые общие черты текстов:

1. Оба написаны четырехстопными хореем, причем в обоих случаях хорей «фольклоризированы» (в стихотворении «Вот от моря и до моря...» эффект достигается за счет крайней примитивизации рифм, почти сплошь морфологических, и отказа от рифмовки нечетных стихов в двух центральных строфах; в стихотворении «Эти бедные селенья...» — за счет сплошных женских окончаний).

2. Оба ощущимо сдвинуты в жанровом отношении в сторону лиро-эпики.

3. Сквозной темой обоих является затрудненность толкования реальности: в первом ворон чуёт то, чего не видит путник, во втором путником оказывается благословивший Россию Христос, а иноплеменному взору невидимо то, что «за оболочкой зримой» явлено русскому поэту⁹, при этом скрытая от «гордого взора» реальность также описывается глаголами, связанными со

ржением (отметим при этом глагол «сквозит», также связанный у Тютчева в других текстах с амбивалентной стихией огня/света: «Лучи сквозили, трепстали тени; / Не умолкал в деревьях птичий гам» — «Дым», «Лишь слышен легкий треск, и в нижнем слое / Костра огонь предательски сквозит» — «Гус на костре»).

4. В обоих текстах исключительную роль играют подтексты из пушкинских хореических лиро-эпических текстов. В первом случае это две «фольклоризированных» пьесы — перевод 1828 г. из Вальтер Скотта («Ворон к ворону летит...») и «Сказка о золотом петушке» (о коннотациях пушкинского образа, связанных с темой пророчества о гибели царства, актуализировавшихся после смерти Николая I, см.: *Погосян*: 104, 107, прим. 11). Именно «Золотой петушок», как нам представляется, является ключевым для Тютчева претекстом для мифологизации телеграфа. Во втором случае основным претекстом будет пушкинская «Легенда» («Жил на свете рыцарь бедный...») (мотивы бедности, смирения, «непостижного уму» мистического откровения; эта параллель указана в: *Меднис*: 147–148).

«Вот от моря и до моря...» — текст, описывающий нависшую над страной катастрофу, «Эти бедные селенья...» — стихотворение, пророчествующее о великом будущем страны, непонятой сегодняшними победителями. Думается, эти стихотворения могут рассматриваться не только как хронологически близкие¹⁰, но и как своеобразные «два голоса», представляющие две точки зрения: первое рисует алармистскую картину надвигающейся катастрофы, второе компенсирует эту картину указанием на избранность России. Мистическое знание чующего кровь ворона оказывается скомпрометированным тайной для чужих сакральной природой русского пространства.

Сходные настроения организуют восприятие севастопольской катастрофы русским обществом в целом.

Вещий ворон связан у Тютчева с враждебным России Западом, кровью и с железной нитью телеграфа. 25 лет спустя Тютчев, противопоставляя будущий «всеславянский мир» бисмарковской Германии, повторит темы, выделенные нами:

«Единство, — возвестил оракул наших дней, —
 Быть может спаяно железом лишь и кровью...»
 Но мы попробуем спаять его любовью, —
 А там увидим, что прочней...

(2, 223)

2. Телеграмма как жанр

Телеграф (в отличие от пароходов или железных дорог) был не только технической новинкой, но и актуальной средой бытовой письменной речи. Он объединил два полюса, резко разведенных в культуре традиционной почто-

во-эпистолярной эпохи — тексты государственной значимости, депеши, доставляемые с фельдъегерьями, и тексты предельно интимные (привязанные к ритуальным ситуациям или текущим жизненным обстоятельствам). В рассмотренном нами выше стихотворении телеграф выступал в своей первой ипостаси¹¹. Но у Тютчева мы найдем и второйю.

Тютчев — едва ли не первый русский поэт, в собрании сочинений которого публикуются стихотворные телеграммы. Неудивительно, что телеграфный стиль (заданный техническими ограничениями на объем текста) оказался близким Тютчеву, всю жизнь писавшему фрагментарные, предельно краткие тексты. Однако усвоение «телеграфного стиля» далось ему не сразу.

Впервые Тютчев опробовал силы в жанре стихотворной телеграммы в 1861 г. Текст, обращенный к мужу сестры и к брату и приуроченный к их именинам, явно не демонстрирует внимания Тютчева к возможностям нового жанра:

Обоим Николаям
Мы всех возможных благ желаем
И от души их поздравляем.

(2, 258)

Через десять лет после введения в лирику телеграфа как темы, 28 июня 1865 г., в канун Петрова дня, Тютчев написал текст для поздравительной телеграммы, которую он собирался послать в Петергоф имениннику кн. Вяземскому¹²:

Бедный Лазарь, Ир убогой,
И с усильем и с тревогой
К вам пишу, с одра привстав,
И привет мой хромоногой
Окрылит пусть телеграф.

Пусть умчит его, играя,
В дивный, светлый угол тот,
Где весь день, не умолкая,
Словно буря дождевая
В купах зелени поет.

(2, 171)

На рукописи имеется надпись «Ceci vaut mieux mais c'est trop long p. le télégraphe...» (Тютчев 1933–1934: II, 407).

Таким образом, с жанром «телеграфного хокку» поэт с первого раза не справился. Пришлось сочинять новый, более лапидарный вариант:

Есть телеграф за неименьем ног,
Неси он к вам мой стих полубольной.
Да сохранит вас милосердный бог

От всяких дряг, волнений и тревог,
И от бессонницы ночной.

(2, 170)

К этому автографу приписано: «Voilà des vers assez mauvais p. plaire au [прзб.]» (Тютчев 1933–1934: II, 408).

Два текста, о которых идет речь, находятся между собой в сложных отношениях — первый (который «лучше») не проходит телеграфной цензуры (слишком длинный), второй («гораздо худший») должен его заменить. Таким образом, второй текст можно рассматривать как перевод на «телеграфный язык» первого. Следует указать на общие мотивы текстов, а затем — на различия между ними, это даст нам описание механизма «перевода».

В первом варианте 44 слова, во втором варианте — 27. Очевидно, сокращение объема сделало возможной передачу текста по телеграфу¹³.

Обращает на себя внимание смена стихотворного размера. Четырехстопный хорей с прихотливой строфикой (ААБАБ ВгВВг), уже опробованный в связи с телеграфной темой, сменяется вольным ямбом (55554; абааб). Стиховая форма здесь незначительна. Хорей у Тютчева связан, в частности, с темой быстрого движения, пятистопный ямб со сплошными мужскими клаузулами встречается позднее — в двух статуарных медитациях на тему Vanitas («От жизни той, что бушевала здесь...» и «Брат, столько лет сопутствовавший мне...»). Отметим, что тютчевские «дублеты» вообще часто связаны со сменой размера и могут быть рассмотрены в связи с этим как трансформации темы в разных эмоционально-интонационных регистрах.

Первый текст начинается с полуиронических самоподоблений (евангельского и гомеровского), которые подготавливают мифологизацию телеграфа (ему посвящены два стиха из 10). Движение поэтического сюжета здесь таково: «Описание беспомощного героя — волшебное перенесение слова — описание волшебного локуса, связанного с адресатом». Отсутствует собственно «именинный» ритуальный компонент — пожелания (точнее, он редуцирован до стиха «И с надеждой, и с тревогой»), зато текст вписывается в парадигму других тютчевских стихотворений о «волшебном перемещении в пространстве/времени» («Глядел я, стоя над Невой...» — в оптицизме, «Вновь твои я вижу очи...», «Я встретил вас, и все былое...» — в ирреальном наклонении). Петергоф описан здесь как рай (ср. сходное соединение фонтанов и зелени внутри блаженного замкнутого пространства [здесь — «угол»] в стихотворении «Пошла, Господь, свою отраду...»).

Во втором тексте сохранены главные темы зачина первого («привет хромоногой»/«полубольной стих», телеграф как волшебный помощник, впрочем, здесь уже выступающий в роли не «светозарного гения», а простого технического средства, восполняющего немощи адресанта: «за наименьем ног»). Однако сюжет резко трансформирован — на другом конце провода уже не идеальное пространство мифологизированного Петергофа, в котором, надо полагать, обитают блаженные, к лику которых Вяземский тем самым причисляется, но сам старый князь, нуждающийся в божественной защите от неприятностей и бессонницы и в этом смысле уравненный с адресантом.

Телеграф — герой обеих телеграмм, но в неотправленной он наделен волшебными свойствами: *окрыляет* хромоногий привет, и *мчит* его «играя» (слово исключительно важное у Тютчева, означающее божественную игру). В отправленной же он заменяет подагрические ноги и просто «несет» стих.

Таким образом, телеграфный язык требует отказаться от развития собственного сюжета и обратиться к шаблонным формам поздравления (не исключаю, что сказалась и обида поэта на технику, не позволившую сообщить адресату первый, «лучший» вариант).

Включение темы телеграфа в телеграфные поздравления здесь, с одной стороны, мотивировано необходимостью усиления мотива неподвижности героя (заметим, что Ир — гомеровский бродяга, проекция делает самописание Тютчева оксюморонным). С другой стороны, такого рода тематизация средств связи характерна для раннего периода их освоения культурой. В последующих стихотворных телеграммах Тютчева тема телеграфа исчезнет, зато он освоит кроме поздравительной тематики, связанной с традиционной эпистолярно-литературной культурой, новую, собственно телеграфную, предвосхищающую развитие жанра в отмеренное телеграфу судьбой столетие существования:

Доехал исправно, усталый и целый,
Сегодня прощаюсь со шляпою белой,
Но с вами расставшись... не в шляпе тут дело...

(1870: 2, 259).

Примечания

- 1 К сожалению, нам осталась недоступна книга: Tom Standage «The Victorian Internet: The Remarkable Story of the Telegraph and the Nineteenth Century's Online Pioneers». Характерна, однако, заданная заглавием аналогия между телеграфом и интернетом. Вымершее к концу XX в. средство связи воспринималось в первой половине века XIX так же остро, как в наше время воспринимается интернет.
- 2 В нарочито анекдотическом виде это отражено в рассказе Ю. Н. Тынянова «Малолетний Витушишников»: «<...> год назад первый электрикомангнитический телеграф был проведен из его зимнего дворца к трем нужным лицам: шефу жандармов Орлову, главному управляющему инженерией Клейнмихелю и фрейлине двора Нелидовой, которая жила по Фонтанке. Изобретение ученого сотрудника III отделения, барона Шиллинга фон Капштадт» (Тынянов: 466). Ко времени, когда происходит действие рассказа Тынянова, П. Л. Шиллинга (1786—1837) уже давно не было в живых, кроме того, он никогда не служил в III отделении, хотя и приходился родней А. Х. Бенкендорфу. О Шиллинге см.: Гуревич; Яроцкий; Алексеев: 87—101.
- 3 Ср. в очерке А. Соколовой «Император Николай Первый и васильковые дурачества»: «В то время не было еще ни телеграфов, ни железных дорог. Осложнялся этим побег, но значительно осложнялась, конечно, и погоня...» (Соколова: 106); или в «Рассказах об Императоре Николае I» А. В. Эвальда: «<...> на всех станциях по пути от Петербурга, например, до Варшавы держались для него особые лошади, так называемые — курьерские, которые только и употреблялись для курьеров и для государя и более никому, ни за какие деньги и ни под каким предлогом не отпускались. Да их и нельзя было отпускать, так как электрических телеграфов еще не было, и неизвестно было, когда может прискакать курьер. А сохрани Боже, если бы на какой-нибудь станции курьер не нашел готовых лошадей» (Эвальд: 60). Здесь

- вновь трудно удержаться от аналогий — распространение интернета в России оказалось столь же тесно связанным в культурном сознании с историческим переломом начала 90-х гг. прошлого века, что также не могло не сказаться на осмыслении технического новшества.
- 4 Здесь и далее при цитатах из Тютчева ссылки даются на издание: *Тютчев 1965* с указанием номера тома и страниц через запятую. Дата может указываться в скобках перед номером тома.
 - 5 См.: *Алексеев: 42–43*. Тютчев мог наблюдать действие оптического телеграфа во время поездок в Овстуг в 40-е — 50-е гг.
 - 6 Отметим, что эта часть неоконченной поэмы Полонского была опубликована в 10 номере «Русского вестника» за 1867 г. Таким образом, нельзя исключать возможного ретроспективного воздействия тютчевского стихотворения на развитие темы у Полонского. Влияние Тютчева (высоко ценимого Полонским) становится еще вероятнее, если предположить в процитированном отрывке контаминацию стихотворения 1855 г. и опубликованного в газете «День» в 1865 г. стихотворения «Ночное небо так угрюмо...». Задним числом огни оптического телеграфа у Полонского превращаются в беседу «демонов глухонемых».
 - 7 Ср. у поэта другой эпохи противопоставление старого понимания истории и истории современной как оппозицию жанров эпического повествования и телеграммы: «Время — / вещь необычайно длинная // были времена — / прошли былинныя. // Ни былин, / ни эпосов / ни эпопей. // Телеграммой / леги, / строфа! // Воспаленной губой / припади / и попей // из реки / по имени — «Факт». / Это время гудит / телеграфной струной, // это / сердце / с правдой вдвоем <...>» (*Маяковский: 464*).
 - 8 Ср. использование близкой формулы в первом стихе стихотворения «С поляны коршун поднялся...» (30-е гг.).
 - 9 Обратим внимание на доходящий до ономапоии звуковой повтор, организованный согласными «к/г» и «р» в первом стихотворении (объединяющий слова семантического поля, связанного с вороном), отзывающийся в стихе «гордый взор иноплеменный». Возможные ассоциации вороньего карканья и иноязычной речи (немецкой, в первую очередь) подкрепляются немецким словом «Die Krähe» = «ворона» (путаница, связанная с наименованиями этих двух птиц, отразилась, например, в русском переводе названия песни Шуберта на слова В. Мюллера из цикла «Die Winterreise»: «Die Krähe» переведено как «Ворон»).
 - 10 Точных сведений о времени создания стихотворений у нас нет. Датировка в списках указывает, скорее, на время записи в Рославле сочиненных дорожной стихотворений. Соответственно, говоря о «первом» и «втором» стихотворении, мы не пытаемся ни обозначить хронологию их создания, ни реконструировать логику тютчевской мысли.
 - 11 В том же значении телеграф упомянут в мадригале 1863 г., обращенном к Н. С. Акинфиевой: «И самый дом наш будто ожил, / Ее жилищкою избрав, / И нас уж менее тревожил / Неугомонный телеграф» (2, 157).
 - 12 Тютчев в это время пребывает в Петербурге, почти не выходя из дому, — он страдает подagraй (см. запись А. Ф. Тютчевой от 2 июля ст. ст. — *ЛН 2: 375*).
 - 13 Особых разысканий требует уточнение причины отказа от первого текста. «Слишком длинная» пьеса могла быть отвергнута как по техническим причинам (именно в 1865 г. телеграфы в России перешли на печатающие устройства Юза (*Левехус: 784*), с чем могли связываться ограничения на объем передаваемых текстов), так и по причинам экономического свойства — за каждые десять слов сверх минимальных 20 следовало платить по 15 копеек.

Литература

- Алексеев* — Алексеев М. П. Пушкин и наука его времени // Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 22–173.
- Безродный* — Безродный М. В. Пиши пропало. СПб., 2003.

- Гезехус* — Гезехус Н. А. Телеграфия // Энциклопедический словарь: Брокгауз и Ефрон. СПб., 1901. Т. XXXII.
- Гуревич* — Гуревич П. Шиллинг фон-Канштадт // Русский биографический словарь: Шебанов— Шютц. СПб., 1911. С. 276—280.
- ЛН 1—2* — Литературное наследство. Т. 97 (кн. 1—2): Федор Иванович Тютчев. М., 1988—1989.
- Лотман 1990* — Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева // Тютчевский сборник. Таллин, 1990. С. 108—141.
- Лотман 1999, конспект* — Лотман Ю. М. Спецкурс «Русская философская лирика. Творчество Тютчева» [неавторизованный конспект лекций] // Тютчевский сборник. II. Тарту, 1999. С. 272—317.
- Маяковский* — Маяковский В. В. Избранные произведения. М.; Л., 1963. Т. 2.
- Меднис* — Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003.
- Очерк* — Краткий исторический очерк развития и деятельности Ведомства путей сообщения за сто лет его существования (1798—1898). СПб., 1898.
- Пиретто* — Пиретто Д. П. Тройка и поезд: «свое» и «чужое» в русской культуре // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia IV: «Свое» и «чужое» в литературе и культуре*. Тарту, 1995. С. 297—309.
- Погосян* — Погосян Е. А. К проблеме значения символа «Золотой петушок» в сказке Пушкина // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 98—107.
- Полонский* — Полонский Я. Стихотворения. Л., 1954.
- Соколова* — Соколова А. Император Николай Первый и васильковые дурачества // Исторический вестник. 1910. Т. 119. № 1. С. 104—113.
- Топорков* — Топорков А. Л. Из мифологии русского символизма: Городское освещение // Мир А. Блока: Блоковский сборник (V). Тарту, 1985 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 657). С. 101—112.
- Тименчик 1987* — Тименчик Р. Д. К символике трамвая в русской поэзии // Труды по знаковым системам. 21: Символ в системе культуры. Тарту, 1987 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 754). С. 135—143.
- Тименчик 1988* — Тименчик Р. Д. К символике телефона в русской поэзии // Труды по знаковым системам. 22: Зеркало: Семантика зеркальности. Тарту, 1988 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 831). С. 155—163.
- Тынянов* — Тынянов Ю. Н. Кюхля. Рассказы. Л., 1973.
- Тютчев 1933—1934* — Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений: В 2 т. М.; Л., 1933—1934.
- Тютчев 1965* — Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. М., 1965.
- Тютчев 1980* — Тютчев Ф. И. Сочинения: В 2 т. М., 1980. Т. 2: Письма.
- Цивьян* — Цивьян Ю. Г. К символике трамвая в раннем кино // Труды по знаковым системам. 21: Символ в системе культуры. Тарту, 1987 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 754). С. 119—134.
- Эвальд* — Эвальд А. В. Рассказы об Императоре Николае I // Исторический вестник. 1896. Т. 65. № 8. С. 334—336.
- Яроцкий* — Яроцкий А. В. Павел Львович Шиллинг. М.; Л., 1953 (Деятели энергетической техники. Биогр. сер. Вып. XVI).

Семиотические функции французского языка в романе «Анна Каренина»

Барбара Лённквист (Або, Финляндия)

Нет, я вас предупреждаю, если вы мне не скажете, что у нас будет война, если вы еще позволите себе защищать все гадости, все ужасы этого антихриста (право, я верю, что он антихрист), — я вас больше не знаю, вы уж не друг мой, вы уж не мой верный раб, как вы говорите. Ну, здравствуйте, здравствуйте (Толстой 1889: 5).

Так выражается фрейлина Анна Шерер по-русски в начале романа в третьем издании «Войны и мира», вышедшем впервые в 1873 г. и переиздававшемся без изменений и после того. Перевод французской речи m-lle Scherer сделан самим Толстым. Можно спросить, что побудило писателя к переводу? В самом ли деле двуязычие устранено для удобства читателя, или перед нами именно значимое в образно-смысловой структуре романа изменение соотношения французского и русского языков? Может быть, Анна Шерер в действительности все еще говорит на французском, хотя нам, читателям, ее речь передается на языке романа, на русском? Последнее подтверждается другой ее репликой на том же вечере:

Ах, да! Расскажите нам это, виконт, — сказала Анна Павловна с радостью, чувствуя, как чем-то а la Louis XV отзывалась эта фраза: — Contez-nous cela, vicomte (Толстой 1889: 17).

Тут Толстой ясно дает нам понять, что русская фраза «расскажите нам это, виконт» в действительности сказана по-французски. Необходимость привести фразу и по-французски (Contez-nous cela, vicomte), по всей видимости, вызвана сравнением «а la Louis XV» — чтобы читатель мог *вкушать* (savouger) всю прелесть фразы, потерявшуюся в русской форме. А если французский язык не несет никаких дополнительных смыслов, он может так же хорошо выступать в русском «облике»¹.

Изучение использования французского языка в романе «Анна Каренина» (кстати, Толстой начал писать роман в том же 1873 г.) обнаруживает сложную семиотическую функцию этого языка в тексте. Каждый раз, когда герои пользуются французским (или когда сам автор шутит его в свою речь), этот язык определенным образом оформляет ситуацию, создает ее особую тональность. Вокруг французского в ходе романа сплетается целый клубок смыслов. В данной статье я постараюсь выявить некоторые из них. В мое поле зрения входят не только французские слова, но и те эпизоды в романе, где общение героев происходит на

французском и автор прямо сообщает об этом или как-то иначе дает нам это понять.

Самое отрицательное отношение к французскому языку выражает Константин Левин. Его особенно коробит введение чужого языка в дом, святое место для Левина. Еще в молодости Левину, так любившему дом и семью Щербацких, было непонятно, «для чего этим трем барышням нужно было говорить через день по-французски и по-английски» (18: 25)². И когда спустя долгое время он посещает одну из сестер, Дарью Облонскую, в ее имении Ергушово, он снова сталкивается с той же воспитательной практикой.

Дарья Александровна и Левин говорят по-русски, но когда дочка Таня входит к ним, мать переходит на французский: «— Зачем пришла, Таня, — сказала Дарья Александровна по-французски» (18: 286). Девочка ищет свою лопатку и говорит по-русски: «Где моя лопатка, мама?» Дарья Александровна входит в роль учительницы и поправляет ее: «— Я говорю по-французски, и ты так же скажи». Но девочка забыла французское слово, и матери приходится подсказать слово и потом еще сказать, где отыскать лопатку. Левин реагирует болезненно на это: «И для чего она говорит по-французски с детьми?» — подумал он. — Как это неестественно и фальшиво! И дети чувствуют это. Выучить по-французски и отучить от искренности» (18: 286).

Перед приходом девочки Дарья Александровна решила говорить с Левиным о Кити и старалась объяснить ему трудное положение молодой девушки, стоящей перед выбором жениха. Разговор вызывал в Левине воспоминание о его неудачном предложении и, наверное, об обеде с Облонским в ресторане перед предложением. Неестественность всего ресторанного порядка стесняла Левина, но особенно его оскорбила встретившая их там француженка:

Он <Облонский> подошел к буфету, закусил водку рыбкой и что-то сказал раскрашенной, в ленточках, кружевах и завитушках француженке, сидевшей за конторкой, <...> Левин же только оттого не выпил водки, что ему оскорбительна была эта француженка. *вся составленная, казалось, из чужих волос, poudre de riz и vinaigre de toilette*. Он, как от грязного места, поспешно отошел от нее (18: 37).

Французские слова *poudre de riz* и *vinaigre de toilette* появляются как знак сверх-чужого, подчеркивая ненатуральность этой женской фигуры — в оптике Левина, разумеется. Облонский от нее не страдает. Но когда дело доходит до составления меню, Облонский переходит на сторону Левина, отмежевываясь от официанта, который упорно называет все блюда по-французски. Облонский спрашивает у Левина: «Не начать ли с устриц?» — на что Левин говорит: «Мне все равно. Мне лучше всего щи да каша; но ведь здесь этого нет».

Официант-татарин нагибается над Левиным «как няня над ребенком» и предлагает: «Каша а ля русс, прикажете?» Облонский, по всей видимости, воспринимает поведение татарина как насмешку над своим другом и

заказывает ему меню по-русски: «Суп с кореньями... тюрбо под густым соусом... каплунов... ну и консервов». А официант повторяет все блюда по-французски: «Суп прентаньер, тюрбо сос Бомарше, пулард а лестрагон, маседуан де фрию...» и тем самым, словами автора, «доставил себе удовольствие повторить весь заказ по карте».

Описанная ситуация хорошо показывает всю сложность функции вкрапленных французских слов. Они одновременно и усиливают реализм описания и участвуют в выстраивании оппозиции *свое-чужое* (в бахтинском смысле). Официант пользуется словами, *напечатанными* на французской карте, с удовольствием произносит их (это его официантский гонор), тем более что он татарин. А Облонский, который ничего не имеет против французского (или французенок, помним его недавнюю историю с французенкой-гувернанткой m-lle Roland), в этой ситуации солидарен со своим другом Левиным, отмежевываясь от французского. Его речь к тому же свидетельствует о том, что он знает, что он ест. Он обедает в ресторане, как у себя дома.

Такого болезненного отношения к французскому, как у Левина, нет у других героев. Знание французского входит в их языковой репертуар и ничуть не противоречит их «русскости». Например, самый русский что ни на есть князь Щербацкий «из старого дворянского семейства» говорит «на отличном французском языке, на котором столь немногие уже говорят теперь» (18: 243). Но в речи князя, как он представлен в романе, не появляется никаких французских слов, в отличие от речи княгини. Когда Щербацкие отдыхают на водах в Германии, их язык естественно наполнен французским, языком общения между русскими за границей. Мы слышим от княгини: «Если хочешь, я познакомлюсь с мадам Шталь. Я знала ее *belle-soeur*» (18: 228).

И когда она видит, как Кити восхищается этой дамой и ее воспитанницей Варенькой, она замечает: «Уморительны мне твои *engouements*» (18: 229). Мы не знаем, общаются ли княгиня и Кити полностью по-французски, но французское слово *engouement* явно значимо. Слово повторяется и в речи автора (который, правда, выражает точку зрения княгини), и «увлечение» Кити приобретает чуть ли не признаки болезни (ср. другое значение *engouement*: состояние, когда посторонний предмет застревает в горле)³.

Сначала княгиня замечала только, что Кити находится под сильным влиянием своего *engouement*, как она называла, к госпоже Шталь и в особенности к Вареньке (18: 237).

Но когда княгиня видит, что Кити вечером читает французское евангелие, подаренное ей госпожой Шталь, она считает нужным предупредить ее, что это уже излишество: «Il ne faut jamais rien outrer» (18: 237).

Если французский естествен для Щербацких в Германии, он так же органичен в великосветских кругах Петербурга. Но и там французский не нейтрален, он всегда привносит особый оттенок в речь героя. У кузины Вронского Бетси Тверской французские словечки летают в воздухе

впереमेжку с английскими. Подруги Бетси, Лиза Меркалова и баронесса Штольц, описываются так:

Две эти дамы были главные представительницы избранного нового петербургского кружка, называвшиеся, в подражание подражанию чему-то, *les sept merveilles du monde* (18: 310—311).

Бетси (становясь посредницей между Вронским и Анной, видя вначале в их романе занимательную игру) приглашает Анну в свой кружок: «Приезжайте хоть посмотреть, как изучение нравов» (18: 304). Но Анна не понимает новых нравов и спрашивает у Бетси по поводу Лизы: «Что такое ее отношение к князю Калужскому, так называемому Мишке?» (18: 314). Бетси старается объяснить, прибегая к французскому выражению⁴, которое дается нам завуалированным, по-русски:

— Новая манера. Они все избрали эту манеру. Они забросили чепцы за мельницы. Но есть манера и манера, как их забросить (18: 314).

Слова звучат, как некое предупреждение Анне: можно идти против установленных правил общества, но надо знать как. А Анна все равно не понимает: «Да, но какие же ее отношения к Калужскому?». Бетси начинает смеяться и говорит: «Это вы захватываете область княгини Мягкой. Это вопрос ужасного ребенка». Княгиня Мягкая ведь слышет *enfant terrible*, так как она «известная своею простотой, грубостью обращения» (18: 141), она, как говорится, не заботится о *комильфотности*⁵.

Двуязычные люди в речи легко переходят от одно- или двусловных иноязычных вставок к целым выражениям и предложениям. Мы не знаем, на каком языке Бетси произносит свое «забросили чепцы за мельницы» — вероятно, на французском. Но когда Бетси получает записку от Вронского, автор считает нужным заметить переход с одного языка на другой: «Алексей сделал нам ложный прыжок, — сказала она по-французски, — он пишет, что не может быть...» (18: 312). Под выражением *ложный прыжок* кроется французское *faux pas*. Иначе говоря, не явившись на прием, Вронский срывает игру: на поверхностном уровне — игру в крокет, а в более глубоком прочтении — игру с Анной, которая главным образом ведется у Бетси или с ее помощью. Анна понимает слова Бетси, и автор комментирует:

Эта игра словами, это скрывание тайны, как и для всех женщин, имело большую прелесть для Анны. И не необходимость скрывать, не цель, для которой скрывалось, но самый процесс скрывания увлекал ее (18: 313).

Для подобного «скрывания тайны» игра со своим-чужим языком подходит более всего. Русские слова *ложный прыжок* к тому же вызывают в памяти читателя только что проигранные Вронским скачки и те роковые последствия, которые они имели для Анны. Слово-калька функционирует, так сказать, в двух языковых измерениях: по-французски в конкретном контексте, по-русски — в контексте всего романа.

Интересное воплощение в «реальном» плане романа находит один французский фразеологизм, используемый Вронским в своей речи. Автор описывает жизнь и характер Вронского:

Вронский, несмотря на свою легкомысленную с виду светскую жизнь, был человек, ненавидевший беспорядок. <...> Для того чтобы всегда вести свои дела в порядке, он, смотря по обстоятельствам, чаще или реже, раз пять в год, уединялся и приводил в ясность все свои дела. Он называл это посчитаться, или *faire la lessive* (18: 319).

Самый важный момент в «стирке» Вронского — освободиться от долгов тем людям, с которыми он больше не хочет иметь никакого дела. «Делать стирку», т.е. внести ясность и определенность в свою жизнь с Анной, впоследствии становится целью всех действий Вронского (особенно это касается вопроса о ее разводе с Карениным). А из описания совместной жизни Анны и Вронского в его имении Воздвиженском мы узнаем, что все конкретное устройство дома лежит на Вронском и что даже обед полностью зависит от его забот:

И по взгляду Алексея Кирилловича, как он оглядел стол, и как сделал знак головой дворецкому, и как предложил Дарье Александровне выбор между ботвиньей и супом, она <Долли Облонская> поняла, что все делается и поддерживается заботами самого хозяина. От Анны, очевидно, зависело все это не более, как от Весловского (19: 205).

Когда гостья Долли просит горничную «отдать вымыть» что-то из ее одежды, она узнает следующее: «У нас на постирушечки две женщины поставлены особо, а белье все машиной. Граф сами до всего доходят. Уж какой муж...» (19: 192).

Выражение Вронского «*faire la lessive*» чуть ли не конкретно обыгрывается в образе его жизни в имении — он заботился даже о такой традиционно женской работе, как стирка белья⁶.

Два плана имеет и выражение «*du train que cela va*», использованное Анной в разговоре за обеденным столом во время посещения Долли. Анна жалуется на то, что Вронский чересчур погружен в какие-то общественные дела: «*Du train que cela va* все время уйдет на это» («С таким образом жизни...», т.е. слишком занятым). По ее раздражительному тону Долли понимает, что «с этим вопросом об общественной деятельности связывалась какая-то интимная ссора между Анной и Вронским» (19: 210). Французское выражение описывает ситуацию занятости Вронского общественными делами, его отсутствия дома и тем самым отлучения от Анны (что ее и раздражает). Но в контексте целого романа слово *train* — маркированное, и напоминает читателю о железной дороге, топосе любовной истории Анны и Вронского. В анализируемом отрывке слово *train*, к тому же, вырывается из уст Анны как знак ее раздражения на Вронского, тем самым играя роль некоего предзнаменования. Отношения Анны с Вронским развиваются своим роковым ходом («*du train que cela va*»), и ни он, ни она не властны над ним.

Речь многих героев из великосветских кругов пестрит французскими словами, задача которых, в основном, — передать колорит их манеры говорить. Так, например, друг Вронского Серпуховской, высокий военный чин, который старается вовлечь Вронского в политику, в своей речи использует такие выражения:

«Tout ca est une blague» (все это ложь), «Cela n'est pas plus fin que ca» (все это не так уж хитро), «Это я понимаю, но *персеверировать* ты не должен. Я только прошу у тебя *carte blanche*». «Трудно любить женщину и делать что-нибудь. Для этого есть одно средство с удобством без помехи любить — это женитьба. <...> Да, как нести *fardeau* и делать что-нибудь руками можно только тогда, когда *fardeau* увязано на спину, — а это женитьба».

«И еще: женщины все материальнее мужчин. Мы делаем из любви что-то огромное, а они всегда *terre-a-terre*» (18: 327–330).

Местоимение *ты* указывает на то, что Серпуховской общается с бывшим товарищем по полку по-русски (роль русских и французских местоимений *ты/вы* будет далее специально рассмотрена). Все французские слова выскакивают в русской речи Серпуховского как широко употребляемые, трафаретные или как эвфемизмы (например, случай *fardeau*, когда русское соответствие было бы слишком грубо («женщина-груз»)).

Так использует французский язык и мать Вронского. Когда она приезжает в Москву (одновременно с Анной Карениной), она говорит сыну: «Ну, а ты, говорят... *vous filez le parfait amour. Tant mieux, mon cher, tant mieux*» (18: 67). Французское выражение (буквально «плетешь идеальную любовь») намекает на нерешительность Вронского, на то, что он не спешит вступить в брак. Прямо сказать это было бы трудно для матери — французское иносказание оставляет возможность «не понимать», и Вронский именно так и реагирует: «Я не знаю, на что вы намекаете, *татапа*».

Диалог Вронского с матерью поднимает другую языковую проблему, которая проходит через весь роман. Речь идет об употреблении местоимений в обращениях: *ты* — *вы* в отношении *tu* — *vous*. Мать Вронского начинает с русского «ну, а ты, говорят...», но при переходе на французский заменяет местоимение на достаточно фамильярное *vous*, как было принято у русских дворян того времени⁷. Вронский отвечает ей, пользуясь обращением «*татапа*» и местоимением «*вы*». Можно предполагать, что все предложение сказано по-французски и что под этим «*вы*» кроется *vous*.

Таких случаев в романе множество. Отчасти они изучены лингвистом Джоном Лайонсом, который, основываясь на исследовании Фридриха, указывает на ту сложную игру с местоимениями, которая происходит именно в «Анне Карениной»⁸. Фридрих и Лайонс убедительно показывают, что в обращениях к одному лицу используются три местоимения: русское фамильярное «*ты*», французское *vous*, которое отнюдь не исключало близость (французское «*tu*» использовалось преимущественно при интимных отношениях; в «Анне Карениной» оно не

играет никакой роли), и русское «вы» с его характером формальной жестливости. Троичная модель предоставляет большой диапазон, словами Лийонса, «for the exercise of one's individual preferences and the expression of one's change of mood or emotion» (Lyons 1979: 238). Сложность интерпретации возрастает еще и от того, что Толстой не всегда указывает на язык общения, есть много случаев, когда мы только по косвенным знакам понимаем, что под русским кроется французский (ср. речь m-lle Шерер в начале «Войны и мира», которая после перевода на русский все равно остается французской).

Посмотрим на некоторые ситуации, где герои переходят от одного местоимения к другому, тем самым выражая то сближение, то отчуждение.

Перед роковыми скачками Вронский приезжает на дачу Карениных повидаться с Анной. Он встречает ее в саду и замечает какое-то вмешательство в ней.

— Что с вами? Вы нездоровы? — сказал он по-французски, подходя к ней. <...>

— Нет, я здорова, — сказала она, вставая и крепко пожимая его протянутую руку. — Я не ждала...тебя.

— Боже мой! какие холодные руки! — сказал он.

— Ты испугал меня, — сказала она. — Я одна и жду Сережу, он пошел гулять; они отсюда придут. <...>

— Простите меня, что я приехал, но я не мог провести дня, не видав вас, — продолжал он по-французски, как он всегда говорил, избегая невозможно-холодного между ними вы и опасного ты по-русски (18: 196–197; курсив Толстого).

Вронский прибегает к французскому именно ради «нехолодного» ты/vous. Русское «ты» кажется ему «опасным», оно могло выявить их любовные отношения, которые еще держатся в тайне. Разумеется, были ситуации раньше, когда между ними говорилось «ты» (так например, в сцене акта любви Анна обращается к Вронскому: «Все кончено. У меня ничего нет, кроме тебя. Помни это» — 18: 158). Но в сцене на даче Вронский не знает, оди ли они в доме, и поэтому придерживается французского. Анна, напротив, обращается к нему на «ты», хотя с некоторым промедлением («Я не ждала... тебя»). Этим она приближает его к себе, втягивает его в свою интимную сферу. Вронский сразу чувствует, что у Анны что-то на сердце, и просит ее:

— Я вижу, что случилось что-то. <...> Скажите, ради бога! <...>

— Сказать?

— Да, да, да...

— Я беременна, — сказала она тихо и медленно (18: 197).

Мгновенная реакция Вронского на слова Анны такова:

— Да, — сказал он, решительно подходя к ней. — Ни я ни вы не смотрели на наши отношения как на игрушку, а теперь наша судьба решена.

Необходимо кончить, — сказал он, оглядываясь, — ту ложь, в которой мы живем (18: 198).

Можно предположить, что Вронский все еще продолжает говорить по-французски («ни я ни вы не смотрели...»). Переход у него на русский происходит только после ее вопроса, полного потерянности и беспомощности:

— Но как, Алексей, научи меня, как? <...> Разве есть выход из такого положения?

— Все лучше, чем то положение, в котором ты живешь. Я ведь вижу, как ты мучаешься всем, и светом, и сыном, и мужем.

Анна возражает, что «о муже» она не думает, «его нет», и прибавляет: «Да он и не знает». Когда Вронский продолжает настаивать на необходимости предпринять что-то, Анна вдруг отдаляется от него (переходя на «вы»): «Что ж делать по-вашему?» Еще больше отчуждения выражают ее слова: «Да, бежать, и мне сделаться *вашей* любовницей».

На такие слова Вронский реагирует «нежно-укоризненно», восклицая: «Анна!». Тон Вронского действует на Анну:

— Я прошу *тебя*, я умоляю *тебя*, — вдруг совсем другим искренним и нежным тоном сказала она, взяв его за руку, — никогда не говори со мной об этом! (18: 200).

И Вронский следует за Анной в интимную тональность, созданную обращением на «ты» (и переходом на «близкий» русский):

— Я все обещаю, но я не могу быть спокоен, особенно после того, что ты сказала. Я не могу быть спокоен, когда ты не можешь быть спокойна... (18: 200).

Я остановилась на этой сцене, так как она ясно показывает всю сложную языковую игру, связанную с использованием французского или русского при смене обращений (*vous* — ты). Выбор языка становится индикатором близости или отчужденности между говорящими. Отдавая предпочтение русскому или французскому, герой «выбирает тон», и этим определяется не только само высказывание, но и реакция собеседника.

Французский язык приходит на помощь и Каренину, когда он должен писать письмо Анне после ее признания в связи с Вронским. В карете, по дороге домой с роковых скачек, Анна открылась мужу, и Каренин считает нужным объявить ей свое «решение» письменно:

Он писал без обращения к ней и по-французски, употребляя местоимение «вы», не имеющее того характера холодности, который оно имеет на русском языке (18: 299).

Французский помогает Каренину выйти из возникшего психологического затруднения. В своем состоянии обманутого мужа он не мог бы заставить

себя говорить Анне «ты» (которое, естественно, говорилось между ними раньше, во всяком случае, когда они были вдвоем). Обращение на русское «ты» к тому же выпало бы полностью из того канцелярского стиля, который сам собой возникает, когда Каренин берется за перо:

При последнем разговоре нашем я выразил вам мое намерение сообщить свое решение относительно предмета этого разговора. Внимательно обдумав все, я пишу теперь с целью исполнить это обещание. <...> Я вполне уверен, что вы раскаялись и раскаиваетесь в том, что служит поводом настоящего письма... (18: 299).

Получив письмо мужа и поняв всю неразрешимость ситуации, Анна не в состоянии ответить иначе, чем: «Я получила ваше письмо. А.» (18: 310).

Роковое использование французского наблюдаем в конце романа, в седьмой части. Анна и Вронский живут в Москве и обсуждают вопрос, поехать или не поехать в Воздвиженское, имение Вронского. Они говорят по-русски и, естественно, обращаются друг к другу на «ты».

Анна говорит: «Ты не поверишь, как мне опостытели эти комнаты...» (19: 325). В середине разговора приходит телеграмма из Петербурга, и Анне кажется, что Вронский хочет утаить что-то от нее. Телеграмма от Облонского, который старается, между прочих своих дел, уговорить Каренина дать Анне развод (Анна сама упорно отказывается просить об этом). При виде телеграммы Анна восклицает: «Почему же ты думаешь, что это известие так интересует меня, что надо даже скрывать?» (19: 327).

Ссора разгорается снова между Вронским и Анной (они ссорились и накануне), но они продолжают говорить на русском. Анна вдруг нападает на мать Вронского и отзывается о ней оскорбительно, на что Вронский отвечает: «Анна, я прошу тебя не говорить неуважительно о моей матери» (19: 328).

Тут их разговор обрывается Яшвиным, другом Вронского, и во время визита Яшвина Анна и Вронский не обращаются друг к другу. Ситуация опять меняется, когда приходит покупатель жеребца Вронского. Анна выходит из комнаты. Теперь она увидится с Вронским только перед его отъездом из дома. Толстой подчеркивает, что обращается она к нему по-французски: «Что вам надо? — спросила она его по-французски (19: 329).

Ее «холодный взгляд» и обращение по-французски действует на Вронского и он отвечает коротко о только что проданном жеребце: «Взять аттестат на Гамбетту, я продал его». Но *мысленно* он тоже продолжает на отчуждающем французском: «Я ни в чем не виноват пред нею. Если она хочет себя наказывать, tant pis pour elle» (19: 329). Но уже при выходе ему вдруг кажется, что она сказала что-то, и «сердце его дрогнуло от сострадания к ней».

— Что, Анна? — спросил он.

— Я ничего, — отвечала она так же холодно и спокойно.

«А ничего, так tant pis», — подумал он, опять похолодев, повернулся и пошел (19: 330).

Французское *tant pis* (со значением «тем хуже», но с коннотациями «мне все равно», «если уж так хочешь...») служит для Вронского языковой броней, которая защищает его от колких слов Анны и отстраняет от собственных чувств.

В тот день Анна и Вронский больше не видят друг друга, но на следующее утро Вронский старается приблизить ее к себе и спрашивает: «Как твоя голова, лучше?» (19: 332–333). Но когда он поднимает вопрос о поездке в имение, Анна тут же обрывает его отчужденным «вы». «Да, кстати, завтра мы едем решительно? Не правда ли?» — говорит он. «Вы, но не я», — отвечает Анна.

Вронский старается пробить ее панцырь: «Анна, эдак невозможно жить...». Но Анна только повторяет: «Вы, но не я». В отчаянии Вронский кричит: «Это становится невыносимо!» На что Анна отвечает прямой угрозой: «Вы... вы раскаетесь в этом». Это последние слова, сказанные между ними.

Последние два диалога между Анной и Вронским обнаруживают, что одно слово (французское «вы» Анны) неизбежно влечет за собой другое, соответствующее по тону («*tant pis*» Вронского), таким образом углубляя разрыв между героями и постепенно приводя их к полному отчуждению.

Таким образом, рассмотренные в статье случаи использования французского языка в романе позволяют заключить, что языковая «полифония» делает романное пространство «объемнее» и способствует выстраиванию особой архитектуры смыслов, не достижимой средствами одного русского языка.

Как я пыталась показать, причина перехода на французский язык в разных случаях объясняется по-разному, и только обращение к контексту — как узкому, так и, шире, романному, — проясняет подлинную роль языкового многоголосия в «Анне Карениной». Между «*tant mieux*» («тем лучше»), сказанным матерью Вронского по поводу его любовной интриги, и «*tant pis*» («тем хуже») самого Вронского разыгрывается целый роман.

Примечания

¹ В книге «Поэтика композиции» (Успенский 1970: 63–76) Борис Успенский исследовал употребление французского языка в романе «Война и мир» и выделил четыре его проявления: «Французская речь может передаваться: а) непосредственно по-французски, б) в русском переводе, в) в виде смешанного двуязычного текста — когда одна часть фразы дается по-французски, а другая по-русски, г) в виде дублирования одного и того же выражения и по-французски и по-русски» (Успенский 1970: 74).

Интерпретация Успенским последнего феномена следующая: «автор как бы помогает читателю, время от времени ориентируя его на реальные условия произнесения фразы» (С. 74). Успенский сознает, что Толстой может иметь какие-то «специальные (композиционные) задачи» (С. 68) в своем смешении французского и русского, но видит главную причину этой практики в стремлении автора «передать индивидуальность стиля говорящего <...> дать читателю как бы ключ к манере

разговора» и таким образом выразить точку зрения того или иного героя. Показательно, что он сравнивает использование французского с картавостью Денисова, тоже переданной в тексте романа. Французский тем самым становится неким постоянным признаком героев, о котором автор иногда считает нужным упомянуть. На мой взгляд, дело обстоит куда сложнее: французский прикреплен не только к индивиду, но и к ситуации, и, что важнее всего, оценивается по-разному в разных ситуациях.

Оценочный момент был хорошо выявлен Татьяной Цивьян в ее анализе французского языка в «Подростке» Достоевского: «Язык вовлечен в изолированную игру, преследующую своей целью создать узкую среду, основным признаком которой является неестественность, искусственность» (Цивьян 1988: 435).

² Текст романа «Анна Каренина» цитируется по: ПСС. Здесь и далее все ссылки на это издание даются в тексте в скобках с указанием тома и страницы. Если не указано иначе, курсив в цитатах везде мой. — Б. Л.

³ Можно сказать, что это значение реализуется символически в романе: Кити сама понимает, что ее поведение à la Varenka противоречит ее натуре:

Но с приездом отца для Кити изменился весь тот мир, в котором она жила. <...> Она как будто очулась; почувствовала всю трудность без притворства и хвастовства удержаться на высоте, на которую она хотела подняться; кроме того, она почувствовала всю тяжесть этого мира, горя, болезней, умирающих, в котором она жила; ей мучительно показались те усилия, которые она употребляла над собой, чтобы любить это, и поскорее захотелось на свежий воздух, в Россию, в Ергушово, куда, как она узнала из письма, переехала уже ее сестра Долли с детьми (18: 249).

⁴ По-французски «jeter son bonnet par dessus les moulins» со значением «бравировать, бросать вызов „хорошим манерам“».

⁵ В «Юности» Толстого целая глава (гл. 31) посвящена понятию «comme il faut» и его значению в великосветских кругах. См. также комментарии В. Виноградова в его большой статье о языке Толстого (Виноградов 1939: 154–158). Статья Виноградова богата тонкими наблюдениями над многообразием функций французского, особенно в «Войне и мире» (С. 123–130, 147–160, 178).

⁶ О «машинизации» жизни в имении Вронского см.: Lönnquist 1997, Lönnquist 1999.

⁷ См.: Friedrich 1964.

⁸ См.: Lyons 1979.

Литература

- Виноградов 1939 — Виноградов В. О языке Толстого (50–60-е годы) // Литературное наследство. Т. 35–36. Л. Н. Толстой. I. М.: Акад. наук СССР, 1939. С. 117–220.
- Голстой 1889 — Толстой Л. Н. Сочинения. Изд. 8-е. М., 1889. Ч. 5: Война и мир. Т. 1.
- ПСС — Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1934–1935. Т. 18–19: Анна Каренина.
- Успенский 1970 — Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970.
- Цивьян 1988 — Цивьян Т. В. К структуре художественной речи у Достоевского (использование французского языка в «Подростке») // Semiotics and the History of Culture, In Honor of Jurij Lotman / Slavica Publishers. Columbus, Ohio, 1988. P. 424–437.
- Friedrich 1964 — Friedrich P. Structural implications of Russian pronominal usage // Sociolinguistics. Proceedings of the UCLA Sociolinguistics Conference 1964 (ed. by William Bright) Mouton & Co., The Hague-Paris, 1966. P. 214–259.

- Lönnqvist 1997* — **Lönnqvist В.** Символика железа в романе «Анна Каренина» // Celebrating Creativity. Essays in Honour of Jostein Børtnes / Ed. by Knut Andreas Grimstad & Ingunn Lunde. University of Bergen, 1997. P. 97–107.
- Lönnqvist 1999* — **Lönnqvist В.** The English Theme in «Anna Karenina» // Essays in Poetics. The Journal of the British Neo-Formalist Circle. Keele University, 1999. Vol. 24. P. 58–90.
- Lyons 1979* — **Lyons J.** Pronouns of Address in «Anna Karenina» // The Stylistics of Bilingualism and the Impossibility of Translation / Studies in English Linguistics for Randolph Quirk (eds. G. Greenbaum et al.). Longman, London, 1979. P. 235–249.

О литературной позиции И. Ясинского в 1890-е годы

Елена Нымм (Тарту)

В романах и литературно-критических статьях Ясинского 1890-х годов заметны следы рефлексии над процессом становления своей репутации в литературе. Ясинский чутко реагирует на замечания литературных критиков в его адрес. Пристальный, а порой и болезненный, интерес писателя к высказываниям о нем критиков отразился, к примеру, в собирании заметок о своем творчестве. В Пушкинском доме в архиве Ясинского хранится любопытная книжка, за обложкой которой скрывается неожиданное содержание (на страницы иностранного издания наклеены вырезки критических статей о Ясинском)¹. Постепенно в текстах писателя 1890-х гг. вырабатывается позиция принципиального нежелания применить расхожие в критике определения к описанию своей литературной позиции. Закономерно у исследователя возникает вопрос, чем они не устраивают Ясинского. Поэтому прежде, чем начать более подробный разговор о попытках самоописания писателя, попробуем очертить то поле литературно-критических определений, в которое попадает его творчество 1880—1890-х гг.

Критические статьи конца XIX в. буквально пестрят названиями и определениями литературных школ и направлений. Современную литературу пытаются осмыслить в категориях реализма, романтизма, натурализма, декадентства, символизма, идеализма, «гашишизма», «протоколизма» и др. Творчество Ясинского в критике 80-х — начала 90-х гг., как правило, попадает под определения двух крайних течений искусства: эстетизм (или «чистое искусство») и натурализм. Отнесение Ясинского к проповедникам идей «чистого искусства» появляется в статьях Н. Михайловского, М. Протопопова, С. Венгерова². Это определение творческих установок писателя было спровоцировано самим автором, который в 1884 г. в киевской газете «Заря» демонстративно заявил о разрыве со своим демократическим прошлым и приобщении к идеям нетенденциозного искусства³.

Более частотный характер носит в критике соотношение Ясинского с натурализмом (К. Арсеньев, Л. Оболенский, Р. Дистерло, С. Венгеров, Н. Михайловский)⁴. Венгеров в словарной статье о В. Библикове отмечает в целом противоречивость художественных установок Ясинского: «<...> мы не беремся теперь объяснить, в какой логической связи находятся между собою принципы „вечного“ искусства и доведенный до такой „точности“ протоколизм, „чистая красота“ и порнографическая грязь»⁵. На первый взгляд наблюдается явная противоречивость суждений критики о Ясинском. Однако противоречие это кажущееся. И если вдуматься в логику критической мысли того времени, мы поймем, что на более глубинном уровне противоречия между этими определениями снимаются.

«Эстетизм» в критике первой половины 1890-х гг. становится одной из характеристик декадентского искусства. В статье о французском писателе Ж. К. Гюисмансе (оценку его творчества в русской критике можно типологически соотнести с характеристикой Ясинского⁶) З. Венгерова пишет: «Внешне-эстетическая мерка делает его творчество не символическим, какую несомненно является поэзия Бодлера, а декадентским»⁷. Существенно, что эстетизм декадентства носит *внешний* характер. У Гюисманса З. Венгерова находит «внешнее влечение к красоте, — вопрос вкуса, а не убеждений»⁸. Заметим, что если в начале 1890-х гг. противоречия между терминами декадентство и символизм не наблюдалось (в статьях З. Венгеровой 1892 г., Н. Михайловского и А. Усова 1893 г. о французских поэтах-символистах они употребляются как синонимы⁹), то в 1896 г., когда появляется статья З. Венгеровой о Гюисмансе, использование этих названий уже требует пояснений. Закономерно, что при отделении символизма от декадентства З. Венгерова и А. Вольинский говорят об идейности первого (А. Вольинский пишет об идеализме символистского творчества, о связи в нем «мира явлений с таинственным миром божества»¹⁰). Здесь сработал один из механизмов русской критической мысли XIX в., согласно которой положительной чертой литературы считалось наличие идейности, «общих идей», а недостатком — безыдейность, беспринципность и связанная с ними нравственная индифферентность.

Демократическая критика обвиняла Ясинского именно в безнравственности (статьи М. Протопопова, С. Венгерова)¹¹. Критик М. Протопопов безнравственность Ясинского напрямую связывает с отсутствием в его творчестве идей: «Убеждения, как идеи, могут быть истинными и ложными, но безнравственными они быть не могут. Нелепее и безобразнее „убеждений“ какого-нибудь фанатика-скопца, полагающего, что изуродовать себя значит угодить Богу — трудно что-нибудь и представить себе, но, разумеется, сам этот фанатик, как человек, как нравственная личность, заслуживает не презрения, а удивления нашего. Это человек вздорной, безобразной, бессмысленной идеи, но это человек идеи и этим исчерпывается вся нравственная сторона вопроса»¹². Из этого высказывания внимательный читатель может вычитать мысль о том, что даже безобразная идея по своей сути нравственна.

Характеризуя французский натурализм и русских писателей, близких натурализму, большинство критиков указывает на безыдейность, «протоколизм» и пристрастие к описанию чисто внешней стороны жизни (Р. Дистерло, Н. Михайловский, М. Протопопов и др.)¹³. Показательно, что критики отмечают имеющуюся связь между литературными явлениями декадентства и натурализма. З. Венгерова пишет о том, что одни и те же причины (а именно упадок духа и «общий пессимизм») порождают во Франции натурализм и «новое искусство»¹⁴. Гюисманса З. Венгерова рассматривает как писателя, в творчестве которого соединились натурализм и декадентство: «Эта двойственность Гюисманса делает его типичным представителем переходной эпохи; и на нем, более чем на ком-либо другом из его современников, можно изучить происхождение и особенности литературного явления, которому присвоено название декадентства»¹⁵.

По-видимому, устойчивое сопоставление в критике понятий декадентства и натурализма, а также всех связанных с ними коннотаций (болезнь, грязь, порнографизм) является одной из немаловажных причин того, что сами символы от термина «декадентство» отказываются. Таким образом, в понимании критики декадент оказывается одновременно и эстетом и натуралистом. Поэтому, когда в словарной статье С. Венгерова о Бибикове на фоне эстетизма и натурализма вдруг появляется определение Ясинского как декадента, это уже не кажется нелогичным¹⁶.

К началу 1890-х гг. у Ясинского складывается довольно нелюбимая репутация в литературных кругах. В печати его называют ренегатом, пасквилянтом, порнографистом, натуралистом, эстетом и декадентом. Со стороны Ясинского заметно явное противостояние общественному мнению и желание себя обелить. На формирование литературного реноме, по замыслу Ясинского, должна была повлиять публикация в 1890-е гг. в «Историческом вестнике» его воспоминаний¹⁷. В 1898 г. в третьей статье из этой серии явно с оглядкой на собственную репутацию Ясинский пишет: «Сплошь и рядом в литературе создаются ложные репутации, как в хорошую, так и в дурную сторону. Иного писателя ославят так и таких надают ему кличек, что ничего не остается, как только отвернуться при встрече с ним. А на самом деле все это преувеличено или даже клевета»¹⁸.

В воспоминаниях «Исторического вестника» Ясинский сознательно подчеркивает свою связь с демократическим движением 1870-х гг. и с радикальными «Отечественными записками». Он считает необходимым напомнить читателям о своих прошлых заслугах, т.к. его выступление 1884 г. в киевской «Заре», спроецированное на «Исповедь» Л. Н. Толстого, было воспринято критикой и читателями как отказ писателя от своего литературного прошлого. В 1890-е гг. Ясинский пыгается скорректировать это впечатление в сознании читательской аудитории. Соотнесение своей позиции в 1880-е гг. с позицией Л. Н. Толстого носило сознательный и полемический характер. Л. Н. Толстой, по мнению Ясинского, отказывался от настоящего искусства в угоду амбициям «маленького ересиарха, который потому только и обращает на себя внимание, что за ним стоит великое прошлое»¹⁹. Ясинский, в отличие от Л. Н. Толстого, отказывается от «ложных» увлечений позитивизмом, понимая превосходство настоящего искусства над наукой.

В воспоминаниях 1890-х гг. он считает нужным подчеркнуть, что отказывался собственно не от журнальной деятельности 1870-х — начала 1880-х гг., а от идеологии шестидесятников, насаждавшей в литературе позитивистское мировоззрение, и от судьбы научного деятеля. Тут же Ясинский совершает выпад против либералов: «В то время „Отечественные записки“ царили в журналистике. Направление их было народническое и радикальное. Слово „либерал“ употреблялось почтенным журналом в порицательном смысле»²⁰. Замечание это весьма показательное в устах Ясинского. По сути дела, он подчеркивает относительность в исторической перспективе тех оценок, которые получают те или иные журнальные партии. Соответственно относительны и оценки его «партийного» лица («ренегат»), данные демократической критикой.

На рубеже 1880—1890-х гг. либеральная партия приобретает заметное влияние в литературных кругах. В 1902 г. в очерке «Отошедшие» Ясинский будет вспоминать свои разговоры этого периода с секретарем редакции журнала «Северный вестник» А. А. Давыдовой, по мнению которой писателю была необходима поддержка именно либеральной партии²¹. В «Северном вестнике» Ясинский начал печататься уже в 1885 г. (в октябрьской книжке журнала была опубликована «Петербургская повесть»). В конце мая — начале июня 1886 г. Н. М. Минский ведет переговоры с Н. К. Михайловским, ведущим критиком «Северного вестника», о публикации в журнале новой повести Ясинского. В письме от 4 июня 1886 г. он пишет: «Дорогой Иероним Иеронимович, на днях я был у Михайловского и, между прочим, завел разговор о тебе. Мне хотелось узнать, насколько ему желательно и приятно твое сотрудничество в Сев<ерном> Вест<нике>. Дело в том, что он теперь — глава журнала и хотя все вопросы решаются совместно, но эта совместность заключается в том, что все вместе одобряют то, что пожелает сделать Мих<айловский>»²². Минский полагает, что сотрудничество с «Северным вестником» несет определенные литературные выгоды для Ясинского: «<...> совсем не следует расходиться с этим журналом, имеющим будущность. Вот что и подвигнуло меня на разговор с Мих<айловским>»²³.

Судя по письму Минского, Михайловский весьма благосклонно отнесся к возобновлению сотрудничества Ясинского в «Северном вестнике» и выразил желание опубликовать его повесть в одной из осенних книжек журнала: «<...> в общем твоему сотрудничеству он будет рад. Только просит высылать повесть не в редакцию, а на его имя, по Пушкинской ул<ице>, в Пале-Рояле или ко мне для передачи ему. Если твоя вещь будет выслана и принята немедленно, она все-таки раньше осени не пойдет, оттого что летние книжки заняты. Кроме того, Мих<айловский> хочет в той же книжке, где появится твоя повесть, посвятить тебе главу своего дневника»²⁴. По всей видимости, в разговоре Минского с Михайловским шла речь о публикации повести «Путеводная звезда». Именно эта повесть была издана Ясинским в 1886 г. в Киеве отдельной книгой. Проект публикации повести в «Северном вестнике» осуществить не удалось.

В июне—июле 1886 г. в печати разразилась полемика вокруг романа Ясинского «Иринарх Плутархов», который публиковался с марта по июль в «Наблюдателе». Дискуссии велись вокруг центрального образа романа — критика народнической ориентации Иринарха Плутархова. Ясинского обвиняли в создании пасквиля²⁵. В качестве жертвы пасквиля критика подразумевала, наряду с другими «известными критиками», и Михайловского. Вероятно, из-за скандала в связи с «Иринархом Плутарховым» и вовлечения в него фигуры ведущего критика «Северного вестника» редакция этого журнала не пожелала видеть Ясинского в списке своих сотрудников. Формальным поводом, на который указывает Ясинский в очерке «Отошедшие», послужило недовольное письмо В. Г. Короленко в редакцию журнала. В романе «Иринарх Плутархов», помимо пасквиля на «известного критика», Ясинский поместил пародию на рассказ Короленко «Сон Макара» (1885). От Ясинского потребовали публично заявить, что он, несмотря на свою пародию, счи-

тает Короленко «даровитым писателем». По словам Ясинского, извинительное письмо он публикует (весьма характерен при этом выбор издания — «Новое время», газета «ренегата» А. С. Суворина)²⁶.

Вскоре после этого Давыдова упрекнула Ясинского в том, что он печатается в «Вестнике Европы» и ничего не дает для «Северного вестника». В «Вестнике Европы» в 1886 г. были опубликованы рассказы «Город мертвых» (январский номер) и «Любители» (августовский номер). Давыдова просит отдать для журнала повесть «Путеводная звезда» (1886), сделав в ней небольшие купюры, которые помогут Ясинскому приобрести «новых либеральных друзей». Давыдова считала, что поддержка либеральной партии будет способствовать изменению репутации писателя в лучшую сторону²⁷. Однако Ясинский дружбы либералов не ищет, а свои усилия направляет в иное русло. В 1890-е гг. он создает целую серию романов, в которых пытается ответить на обвинения критики и определить собственную литературную позицию («Лицемеры» — 1893, «Горный ручей» — 1894, «Прекрасные уроды» — 1900). Характерно, что поход против современной критики в это же время затевают и символисты (Д. Мережковский и А. Волынский)²⁸.

В романе «Лицемеры» авторскую позицию отражает писатель Ивановский, прототипами которого Ясинский делает себя и А. П. Чехова²⁹. Эстетическая программа Иванковского в романе противостоит как декадентской литературе, так и литературе натурализма. Он выступает против эстетства декадентов и против чувственности натуралистической литературы: «Ивановский думал о себе. Занятие полезное для писателя. Зажигается фонарь сознания и вносится в душевный лабиринт. Если романист считает себя в праве забираться в чужую душу и раскапывать ее тайники, то почему же не воспользоваться собственной душой для каких-нибудь психологических или нравоучительных целей? Французские натуралисты отрицают существование души. Считается дурным тоном упоминать даже о душе. Они не пишут: „душа героя была взволнована“ или: „в душе героини восставал образ ее возлюбленного“. Они заменили старые беллетристические формы новыми: „Ноздри Рауля трепетали“, „Антуанета ощущала в бедрах свинцовую тяжесть“»³⁰.

Излишняя «чувственность» (биологический подход к человеку) романов натуральной школы стала объектом критики Ясинского уже в статьях конца 1870-х — середины 1880-х г.³¹ Однако отношение Ясинского к натурализму не было однозначно негативным. Характерно, что он не только посвящает ряд критических статей разбору произведений Э. Золя, но и берется за перевод его романа (в конце 1883 — начале 1884 г. в «Заре» был опубликован перевод романа «Наслаждение жизнью»). Несмотря на определенные расхождения с позицией Э. Золя, Ясинский утверждает: «Так как точки отправления, из которых исходим мы и Золя, одни и те же, то естественно, что во многом мы с ним согласны»³². По мнению Ясинского, натуралистический роман Золя является современным этапом в развитии французского «реального романа», представленного именами О. Бальзака, Г. Флобера, братьев Гонкур. Ясинский пишет: «<...> современный так называемый реальный роман, опирающийся на научный метод — метод, формулируемый двумя

словами: *наблюдение и размышление* <курсив наш. — Е. Н.> — есть роковой продукт умственной эволюции, беспрерывно совершавшейся и совершающейся в человечестве и естественным образом отражающейся на всех проявлениях его духа»³³. При этом совершенно явно, что сам Ясинский разделяет творческие установки писателей школы «реального романа».

В статьях 1890-х гг., опубликованных в «Историческом вестнике», Ясинский продолжает развивать линию сближений натурализма и реализма. Правда, теперь это сближение осуществляется им уже в полемических целях. Ясинский отчасти стремится переосмыслить термин «натурализм», внося в него значения, характерные для определения реализма: «Быть может, наконец, занятия естественными науками повлияли на мой беллетристический „метод“ гораздо больше, чем даже Флобер. У меня не было недостатка в фантазии, но мне всегда казалось, что свои беллетристические замыслы писатель должен проверять на жизненных фактах, иначе они для него самого будут казаться недостоверными и, следовательно, произведут такое же впечатление недостоверности и на читателей. В этом смысле я был и остаюсь натуралистом, и полагаю, что такой натурализм не есть временное литературное направление, а оно всегда было в литературе, сколько-нибудь сознательной. Нашим величайшим „натуралистом“ был, разумеется, Пушкин, и пушкинская традиция красной нитью проходит через всю нашу литературу — через произведения Гоголя, Тургенева, Писемского и даже Достоевского; я уж не говорю о лучших творениях графа Льва Толстого»³⁴.

«Научный метод» работы с жизненным материалом характеризует и писательскую позицию Ивановского в романе «Лицемеры»: «На людей ты смотришь, как на листы справочной книжки. Нужен тебе плут, ты извлекаешь его из презренной трущобы, ухаживаешь за ним, чуть ли не сходишься на ты, выжимаешь его, как лимон, и, наконец, выбрасываешь на улицу. Ты позволяешь до поры до времени простодушному хитрецу „пользоваться“ твоею „непрактичностью“, и следишь за всеми изгибами его прозрачной лукавой душенки, ждешь конца опыта с терпеливостью ученого»³⁵.

Сближение научного и художественного методов работы с материалом носило у Ясинского довольно постоянный характер, несмотря на признание в 1884 г. превосходства чистого искусства над наукой. В 1905 г. в статье «Триединое творчество», проводя аналогии между Божественной троицей и тремя типами творчества (пластическим, словесным и тоническим), Ясинский рассуждает о природе творческого процесса³⁶. Характерно, что науку Ясинский в статье приравнивает по своему статусу к словесному искусству. Статья демонстрирует попытки соединить романтические идеи о божественной природе творчества (сопоставление художника в функции Творца с Богом), свойственное реализму понимание принципов искусства и символистскую теорию отражений.

Творческий процесс Ясинский описывает в статье как процесс отражения: «Для того, чтобы уразуметь созерцаемое, нужно его в себе отразить. Совершается эта высшая работа отражения созерцаемого при помощи духовных сил, свойственных только человеку. Отражать созерцаемое — таинственный дар, природа которого непостижима, ибо где рефлекс созерцания, там и боже-

ственный луч. Созерцание белого, красного или желтого цветка — складывается в мозгу, как представление. Но отражение созерцания — красного, белого и др. цветков, складывается путем обобщающей работы разума — Божественной искры, мерцающей в человеке, в понятие цветка вообще»³⁷. Далее развивая идею отражения, Ясинский пишет: «Творческий дух, созерцающий мир, отражает его в себе с неодинаковой ясностью. Грубо уподобить дух можно зеркалу. Математически ровное и безукоризненно гладкое зеркало отражает образы почти с такою же ясностью, с какою видит»³⁸.

Образ зеркала появился в художественном творчестве Ясинского уже в начале 1890-х гг. Сопоставление художника по творческой функции с зеркалом находим в романе «Лицемеры»: «В семь часов он пришел к заключению, что как герой романа он никуда не годится. Зеркальный цвет — серый цвет. Но как серое зеркало может отражать в себе яркие и пестрые предметы, так и Герасим Герасимович как художник способен был отражать в своих рассказах кого угодно, только не себя самого»³⁹.

Характеризуя свои произведения, Ивановский в романе, как и сам Ясинский, пытается переосмыслить некоторые положения традиционного для критики рубежа 1880-х — 1890-х гг. понимания натурализма (натурализм описывался как безнравственное искусство, фотографирующее, копирующее самые низкие проявления действительности). «Копирование действительности» в «Лицемерах» отождествляется Ясинским с объективизмом к ней подходом, который оценивается со знаком плюс. Определяя себя и Чехова как «объективных» писателей (в романе Ивановский называет себя «объективистом»), Ясинский пытается отвести обвинения литературной критики в безнравственности. Характерно, что объективность Ясинского характеризовалась в критике тоже негативно. Например, К. Медведский писал, что Ясинский «слишком объективно, даже слишком любовно относится к героям», подразумевая под этим снисходительность автора к порокам своих персонажей, т.е. ту же нравственную индифферентность⁴⁰.

В романе «Горный ручей» Ивановский появляется как эпизодическое лицо в конце произведения и существенной сюжетной роли не играет. Читатель узнает, что Ивановский находится в дружеских отношениях с критиком Новоскольцевым, главным героем романа. Отметим, что в «Лицемерах» именно Новоскольцев, по словам Ивановского, ввел понятие «объективист» применительно к его творчеству. Соответственно, можно предположить, что эстетические позиции этих героев Ясинского в чем-то пересекаются. Это подтверждает и прототипическая структура романа «Горный ручей». По мнению Е. Толстой, за фигурой Новоскольцева в романе стоит А. Л. Волинский, прототипами Ромы Брындзовской и писателя Мерцалова являются Э. Н. Гиппиус и А. П. Чехов⁴¹.

Мы полагаем, что Ясинский выстраивает в романе более сложный прототипический ряд. Как и в предыдущем металитературном романе, Ясинский совмещает в одном образе нескольких прототипов. Так, прототипами Новоскольцева, наряду с А. Волинским, можно считать Н. М. Минского и самого Ясинского. Эстетическая программа Новоскольцева отсылает читателя к полемике 1884 г. в киевской «Заре», к статьям Ясинского и

Н. Минского, которые задолго до публикаций Вольтера в «Северном вестнике» выступили против нигилистической критики. Аллюзии на эти статьи содержатся в словах Новоскольцева, обращенных к Риму: «Я обмолвился как-то, что Гомер бессмертнее Аристотеля и что поэзия дает совершеннейшее знание, которое можно назвать откровением. За меня все лучшие книги человечества... значит ли, что я против науки? И разве я против публицистики, изгоняя ее из храма искусства? У нее свой храм»⁴². Ср. высказывание Н. Минского из статьи «Старинный спор»: «Наука раскрывает законы природы, искусство творит новую природу. Творчество существует только в искусстве, и только одно творчество доставляет эстетическое наслаждение. Величайшие гении науки, как Ньютон, Кеплер и Дарвин, объяснившие нам законы, по которым движутся миры и развивается жизнь, сами не создали ни одной пылинки. Между тем Рафаэль и Шекспир, не открыв ни одного точного закона природы, создали каждый по новому человечеству <...> Всякий критик или публицист есть в сущности, по выражению В. Г. Белинского, недоношенный художник, и когда публицистика, питающаяся крохами со стола поэзии, решается предписывать поэзии законы и даже требовать, чтобы поэты творили свои произведения по ее образу и подобию, то по истине приходится сказать, что яйца курицу учат. Но бывают в истории эпохи, когда вечное и чистое уступает на время место временному и суетному. Такую эпоху мы пережили в последние тридцать лет»⁴³. Столь же прозрачна в романе и отсылка Ясинского к собственной статье 1884 г. «На разных языках»: «Поэтические образы имеют то преимущество перед философскими обобщениями, что они непреложны и вечны, а философские обобщения покамест постоянно изменяются и временны: Гомер до сих пор не утратил своей прелести, и никогда не утратит, а Аристотель (не говоря уже о других греческих мудрецах) интересуется только специалистов, историков развития человеческого духа»⁴⁴.

Соответственно за неопределенной фигурой Мерцалова в «Горном ручье» скрывается целый ряд литераторов, попадающих в орбиту литературных контактов Гиппиус: Д. С. Мережковский, А. Н. Плещеев, А. И. Урусов, А. С. Суворин и Ясинский. В «Горном ручье» говорится о том, что прошлогодний роман Мерцалова посвящен анализу «повального лицемерия, с которым почти никто не считает любовь серьезным делом, в особенности в пору физического расцвета, наиболее благоприятную для влюбленности»⁴⁵. Анализу лицемерия, хотя и не этого конкретного вида, был посвящен «прошлогодний» роман Ясинского, героем которого стал Ивановский, в то время как анализу чувства любви в данном аспекте был посвящен «прошлогодний» роман А. С. Суворина «В конце века. Любовь» (1893).

Ясинский сближает позиции Новоскольцева, Мерцалова из «Горного ручья» и Ивановского из «Лицемеров». На общность мирозерцания Новоскольцева и Мерцалова указывают в романе Рима, Кремнев, Мерцалов, замечает это и сам Новоскольцев. Он повторяет мысль, к которой пришел Ивановский в романе «Лицемеры», размышляя о характере своего творческого процесса: «Искусство должно отражать правду, как зеркало»⁴⁶. Сближение позиций трех персонажей осуществляется на почве «объективизма».

Требование объективности характеризует и литературную позицию Мерцалова: «Рима рассказала, стараясь быть объективной — во вкусе Мерцалова. Мерцалов объективно выслушал»⁴⁷.

Декадентка Рима Брындзювская показана в романе как ученица Мерцалова и в то же время неверная толковательница его учения: «Женская логика ее не совпадала с логикой учителя; отвлеченная мысль не находила радушного приема в ее головке, где было прекрасно и изящно, как в будуаре, но где не было полки с сочинениями мудрецов, а между тем все располагало к неге и к сладострастию»⁴⁸. Ясинский демонстрирует непоследовательность позиции героини. Манифестируя отрицание любви как плотского чувства, Рима вызывает своим поведением в Новоскольцеве именно чувственное влечение. В облике и поведении Римы Ясинский подчеркивает безнравственность, которая прикрывается чистым поклонением красоте. Кульминационная сцена объяснения с Римой проходит в «<...> таинственной, страшной атмосфере какой-то ненаказуемой уголовщины и бесстыдства»⁴⁹. Тем не менее Ясинский не отрицает наличие в Риме таланта, а в ее картине «Идеалы», воплотившей замысел Мерцалова, признает истинное произведение искусства. Согласно Ясинскому, лучшими сторонами своей творческой натуры Рима все-таки обязана Мерцалову. В романе заметно двойственное отношение Ясинского к представителям русского декадентства. Не принимая их жизненных установок, Ясинский в то же время указывает на преемственность идей в литературе и связь русского декадентства 1890-х гг. с его собственным творчеством середины 1880-х гг.

Как показала Л. Пильд, в романе «Прекрасные уроды» Ясинский тоже обращает внимание на «эпигонство» Гиппиус по отношению к его текстам⁵⁰. Однако здесь Ясинский пытается выстроить не только автобиографический миф, но и создать миф о современной русской литературе. Рассуждения рассказчика о роде Упырь-Зарецких, описание его истории, отсылающие читателя к повести Пушкина «Дубровский» (1832—1833), определяют истоки современной литературы. По словам рассказчика, род Упырь-Зарецких разветвился, и последними представителями этих веток являются в романе зараженные «декадентской болезнью» Иван Антоныч и его кузина Ангелина Яковлевна. Ясинский пытается реконструировать послепушкинский период истории русской литературы, определивший характер современной словесности. Поэтика построения этих образов в романе выявляет взгляд Ясинского на развитие русской литературы. Кузина главного героя напоминает своей эксцентричностью и колебаниями между добрыми и злыми чувствами героиню Достоевского (например, Лизу Хохлакову из «Братьев Карамазовых» (1878—1879), причем героиня Ясинского тоже имеет физический недостаток). Образ Ивана Антоныча построен, как писала Л. Пильд, с использованием политики гоголевских текстов⁵¹. По мнению Ясинского, гоголевская и достоевская линии развития русской литературы приводят к декадентству 1890-х гг.

Преобладающие мотивы в романе — мотивы болезни, уродства и падения (именно в этих категориях описывала критика декадентскую литературу). Себя в «Прекрасных уроды» Ясинский определяет тоже как писателя, зараженного болезнью декадентства. Свою болезнь Иван Антоныч сравни-

вает в романе с поведением микроба и солитера в организме человека. Смысл последнего сравнения объясняет статья 1902 г. «Тайна Гоголя». Ясинский использует образ солитера для описания поведения Гоголя в последние годы жизни: «Когда носишь в себе такого солитера, как Павел Иванович Чичиков, то, естественно, можно по временам страдать от него и искать спасения хотя бы в обществе»⁵². Солитер Гоголя — это его герой, которого он в себе вынашивает и в которого играет в жизни (игра, по мысли Ясинского, является основой творчества писателя). Статья, написанная тоже в русле определения своей литературной позиции, проясняет отношение самого Ясинского к декадентству. Ясинский так же, как Гоголь играет в Чичикова, играет в декадента, чтобы наиболее верно отразить этот тип в своих произведениях.

В 1902 г. Ясинский наконец находит подходящий термин для определения собственного художественного метода — «импрессионизм». Он пишет: «В настоящее время догматизм, господствовавший в критике и в литературе, все больше и больше уступает место индивидуализму, усердно проводимому импрессионистами <...> В искусстве не должно быть ни классицизма, ни романтизма, ни реализма, ни идеализма. Самый импрессионизм или индивидуализм, если он станет школой, может только убить искусство. Новое — в свободе. Литературные произведения не тогда хороши, когда они подходят под те или другие школьные определения, а когда они поэтичны, т.е. когда кажется, что они похожи на жизнь, что они задыхаются от жизни и образуют собою особый мнимый живой мир живых явлений, существующих как бы вне действительности, хотя на самом деле черпающих из нея все свои жизненные соки»⁵³. Ставя в главу угла метода импрессионизма индивидуальное впечатление писателя, Ясинский тем не менее по-прежнему ищет опоры в авторитете реализма. Описывая творческий процесс в статье, он воспроизводит традиционную лабораторию реалистического художника, стремящегося отразить в произведении живую действительность. Критика же, которая стремится наклеить ярлык на писателя и ограничить свободу творчества, по мысли Ясинского, убивает искусство.

Примечания

- ¹ Отзывы, заметки, статьи о Ясинском И. И. // Архив И. И. Ясинского. ИРЛИ. Ф. 352. Оп. 1. Ед. хр. 890.
- ² См.: Михайловский Н. К. Заметки о поэзии и поэтах // Сочинения Н. К. Михайловского: В 6 т. СПб., 1897. Т. 6. С. 590—620; М. Пр. <Протопопов М. А.> Пустоцвет. (Полное собрание повестей и рассказов И. Ясинского. 4 тома. СПб., 1888) // Северный вестник. 1888. № 9. Отд. 2. С. 68—84; Венгеров С. А. Библиков Виктор Иванович // Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала русской образованности до наших дней). СПб., 1892. Т. 3. С. 258.
- ³ См.: Белинский М. <Ясинский И. И.> По поводу отрывка из неизданной «Исповеди» графа Л. Н. Толстого // Заря. Киев. 1884. 22 июля. № 163. С. 1—2; Белинский М. Обыватель в роли критика // Заря. 1884. 11 авг. № 179. С. 1; Белинский М. На разных языках // Заря. 1884. 19 авг. № 185. С. 2.
- ⁴ См.: Арсеньев К. Русские беллетристы нового поколения // Вестник Европы. 1884. № 4. С. 758—774; Л. О. <Оболенский Л.> Обо всем. (Критические заметки) // Рус-

- ское богатство. 1887. № 1. С. 179—207; Р. Д. <Дистерло Р. Д.> Новое литературное поколение. (Опыт психологической критики) // Неделя. 1888. 27 марта. № 13. С. 416—422; 10 апр. № 15. С. 480—486; Венгеров С. А. Указ. соч.; Михайловский Н. К. Русское отражение французского символизма // Русское богатство. 1893. № 2. Отд. 2. С. 60.
- 5 Венгеров С. А. Указ. соч. С. 251.
- 6 На актуальность фигуры Гюисманса в середине 1880-х гг. для Н. Минского, товарища Ясинского и участника киевской полемики 1884 г., указывает в своей диссертации М. Г. Абашина. Исследовательница сопоставляет отдельные положения напечатанной в «Заре» статьи Минского «Старинный спор» (1884) с эстетической программой Гюисманса, отраженной в его романе «Наоборот» (1884) (см. об этом: Абашина М. Г. Массовая литература 1880-х — начала 1890-х годов (И. И. Ясинский, В. И. Бибииков): Дисс. на соиск. учен. ст. канд. филол. наук. СПб., 1992. С. 61).
- 7 Венгерова З. Новые течения во французском романе. (Ж. К. Гюисманс) // Северный вестник. 1896. № 7. Отд. 1. С. 130.
- 8 Там же. С. 129.
- 9 См.: Венгерова З. Поэты-символисты во Франции: Вэрлен, Маллармэ, Римбо, Лафорг, Мореас // Вестник Европы. 1892. № 9. С. 115—143; Михайловский Н. К. Литература и жизнь // Русская мысль. 1893. № 1. Отд. 2. С. 145—169; Михайловский Н. К. Русское отражение французского символизма. С. 45—68; Усов А. Несколько слов о декадентах (Бодлэр, Верлэн, Маллармэ, Рембо) // Северный вестник. 1893. № 8. Отд. 1. С. 191—205.
- 10 Вольнский А. Литературные заметки // Северный вестник. 1896. № 12. Отд. 2. С. 253.
- 11 См.: М. Пр. Указ. соч. С. 70; Венгеров С. А. Указ. соч. С. 251—252.
- 12 М. Пр. Указ. соч. С. 69—70.
- 13 См.: Р. Д. Указ. соч. С. 421; Михайловский Н. К. Русское отражение французского символизма. С. 58—60; М. Пр. Указ. соч.
- 14 Венгерова З. Поэты-символисты во Франции: Вэрлен, Маллармэ, Римбо, Лафорг, Мореас. С. 118.
- 15 Венгерова З. Новые течения во французском романе (Ж. К. Гюисманс). С. 113.
- 16 См. Венгеров С. А. Указ. соч. С. 254.
- 17 См.: Ясинский И. Мои литературные дебюты и редакция «Азиатского вестника» (Отрывок из воспоминаний) // Исторический вестник. 1891. Т. 46. № 12. С. 668—675; Ясинский И. Преддверие литературы. (Страничка из воспоминаний) // Исторический вестник. 1893. Т. 51. № 1. С. 109—121; Ясинский И. Литературные воспоминания (1878—1882) // Исторический вестник. 1898. Т. 71. № 1. С. 157—174, № 2. С. 549—571.
- 18 Ясинский И. Литературные воспоминания (1878—1882). № 1. С. 171.
- 19 Белинский М. По поводу отрывка из неизданной «Исповеди» графа Л. Н. Толстого. С. 2.
- 20 Ясинский И. Литературные воспоминания (1878—1882). № 1. С. 165.
- 21 <Ясинский И. И.> Отошедшие // Почталъон. СПб., 1902. № 5. С. 283—288.
- 22 Мнискый Н. М. Письма (2) Ясинскому И. И. // Архив И. И. Ясинского. ИРЛИ. Ф. 352. Оп. 2. Ед. хр. 453. Л. 1.
- 23 Там же.
- 24 Там же. Л. 2—2 об.
- 25 См.: Соверцатель <Оболенский Л. Е.> Обо всем. (Критические заметки) // Русское богатство. 1886. № 5—6. С. 349—361; Скабичевский А. Литературная хроника // Новости и биржевая газета. СПб., 1886. 10 июля. № 187. С. 2; Буренин В. Критические очерки // Новое время. СПб., 1886. 25 июля (6 авг.). № 3736. С. 2 и др.

- 26 Вся история с письмом Короленко в редакцию журнала «Северный вестник» и ответом Ясинского в «Новом времени» излагается по версии писателя, отраженной в очерке «Отошедшие».
- 27 <Ясинский И. И.> Отошедшие. С. 286.
- 28 См.: Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893; Вольнский А. Русские критики. СПб., 1996.
- 29 Подробнее об этом см. нашу статью: Нымм Е. А. П. Чехов в восприятии И. И. Ясинского // Молодые исследователи Чехова: IV. Мат. междунар. науч. конф. Москва, 14–18 мая 2001 г. М., 2001. С. 399–405.
- 30 Ясинский И. Лицемеры. Роман. СПб., 1894. С. 78–79.
- 31 См.: О. И. <Ясинский И. И.> Эмиль Золя и Клод Бернар // Слово. СПб., 1879. № 10. С. 152–157; Максим Белинский <Ясинский И. И.> Эмиль Золя и его новый роман. Критический очерк // Наблюдатель. СПб., 1885. № 11. С. 56–68 и др.
- 32 О. И. <Ясинский И. И.> Эмиль Золя и Клод Бернар. С. 153.
- 33 Там же. С. 152.
- 34 Ясинский И. Литературные воспоминания (1878–1882). № 2. С. 558–559.
- 35 Ясинский И. Лицемеры. С. 80.
- 36 Чуносков М. <Ясинский И. И.> Трехединое творчество // Беседа. СПб., 1905. № 1. С. 38–54.
- 37 Там же. С. 43.
- 38 Там же. С. 49.
- 39 Ясинский И. Лицемеры. С. 81.
- 40 Медведский К. Современные литературные деятели. (И. И. Ясинский) // Исторический вестник. 1893. № 5. С. 417.
- 41 См. Толстая Е. Мерцанье и бурление: Чехов и декаденты в изображении И. Ясинского // Чеховский сборник: Мат. лит. чтений. М., 1999. С. 34–56.
- 42 Ясинский И. Горный ручей. Роман // Родина. Ежемесячное приложение. 1895. № 11. С. 33.
- 43 Минский Н. Старинный спор // Заря. 1884. 29 авг. № 193. С. 1.
- 44 Белинский Максим. На разных языках.
- 45 Ясинский И. Горный ручей. Роман. С. 132.
- 46 Там же. С. 108.
- 47 Там же. С. 126.
- 48 Там же. С. 124.
- 49 Там же. С. 155.
- 50 Пильд Л. И. Ясинский и русские декаденты (о прототипах в романе «Прекрасные уроды») — в печати.
- 51 Там же.
- 52 Чуносков М. <Ясинский И. И.> Тайна Гоголя // Новые сочинения. СПб., 1904. № 4. С. 155.
- 53 <Ясинский И. И.> Новое направление // Почталон. 1902. Май. № 3. С. 166–167.

Несколько положений (о поэзии Вячеслава Иванова)

Геннадий Обатнин (Хельсинки)

Особенности поэтики Иванова, равно как и его поэтические поиски, до сих пор в полноте не описаны. Наиболее авторитетная и интересная работа по этой теме ведется С. С. Аверинцевым по крайней мере с 1975 г., но до сих пор по сути дела легализовала только его собственные вкусы относительно поэтического творчества писателя¹. Поэтому необходимо наметить некоторые ориентиры ивановской поэтики, сфокусировавшись прежде всего на ближайшем контексте русского и европейского модернизма.

Первое, что бросается в глаза — это философичность («головная поэзия») или «надуманность» стихов Иванова². Новаторский потенциал философской поэзии, как известно, был востребован в русской литературе рубежа веков. Так, среди мероприятий по обновлению поэтического языка, связанных с именем Брюсова, важное место занимала «Книга раздумий» (1899), сборник стихов Бальмонта, Брюсова, Модеста Дурнова и Ивана Коневского. Как известно, идейная поддержка этого предприятия в значительной степени принадлежала Коневскому, опубликовавшему в «Книге раздумий» представительную подборку своих стихотворений с характерным названием «От солнца к солнцу» — позже Брюсов назвал его гнорчество «поэзией раздумья»³. В широком смысле это была попытка создания новой философской лирики, понимаемой как формально-тематическое новаторство. Но авторы в своих новациях не забывали и о традиции, вовлекая в круг «нового искусства» знаменитых русских поэтов. Например, строка Брюсова «Смирись, покорствуй и молчи»⁴ ритмико-синтаксически повторяет известную тютчевскую сентенцию «Молчи, скрывайся и тай». Внутри книги разворачивался философский диалог между Бальмонтом и Брюсовым: первое стихотворение из цикла «Символика настроений», обращенное к Брюсову («Прорезав тучу, темную, как дым...»), заслужило ответ Брюсова, скопировавшего рифмовку и размер послания Бальмонта («Я не боюсь ни Ночи, ни Зимы...»)⁵. Небезынтересно и то, что оба автора в своих философских «раздумьях» среди прочего занимались своего рода религиозным оправданием позиции декадентского эгоиста. Бальмонт для этого прямо использовал евангельскую символику:

Небо в душевной моей глубине
Там далеко, еле зримо на дне.
<...>
Только душе я молитвы пою,

Только одну я люблю беспредельность,
 Душу мою!⁶

Ему вторил Брюсов в знаменитом стихотворении: «Я не знаю других обязательств, / Кроме девственной веры в себя...»⁷. Не стоит ли учесть этот материал для контекстуализации статьи Иванова «Ты еси» (1907), одной из задач которой является поиск религиозного индивидуализма, для чего привлекается именно истолкование евангельских символов «земли» и «неба»? Совершенно схожим образом Андрей Белый позже оправдывал одну из своих лирических масок «Лжехриста» из сборника «Золото в лазури» поиском «истинного Я», «Христа в каждом человеке» — т.е. теософскими, в широком смысле, концептами. Во всяком случае, этот пример показывает, насколько «руслом одним», хотя, возможно, порой и «не смешивая воды», текли поиски поэтов начала XX в.

Философская лирика, высказывание в лирической форме на философские или учительные темы прямо касается того, что С. С. Аверинцев назвал «гномическим началом» в поэзии Иванова⁸. Нам приходилось указывать, что ивановским современником, осознанно использовавшим потенциал учительного высказывания, был Иван Коневский, автор цикла «Гномы», — и добавив к этому еще В. Одоевского, в рукописях которого сохранилось прозаическое сочинение «Гномы XIX-го столетия»⁹, так что можно говорить о некоей «гномической традиции» в русской литературе. Учительный аспект в восприятии поэзии Иванова современниками, конечно, присутствовал: например, «мистическая» повесть Ольги Форш «Рыцарь из Нюрнберга» (1908 г.) имеет эпитафии из Гермеса Трисмегиста (начало «Изумрудной доски», видимо, списанное из «Леонардо да Винчи» Мережковского), Вл. Соловьева, Рудольфа Штейнера, Книги Бытия и Вячеслава Иванова, причем именно из «гномического» стихотворения «Слоки»¹⁰ — показательное соседство для поэта. Но интересно, что поэты, широко практиковавшие прямое философское высказывание в стихотворной форме, такие, как Мережковский или Минский, открыто или латентно, но присутствуют в поле зрения автора «Сог ardens», в то время как Коневского как будто нет в густо заселенном мире сборника.

Между тем сближение этих двух поэтов не было новинкой для литераторов круга «нового искусства» в России. Летом 1906 г. С. Городецкий даже пытался выстроить собственную поэтическую генеалогию через связывание поэтик Иванова и Коневского. Так, в письме к жене от 8 июля 1906 г. Вячеслав Иванов описывал свой разговор с Городецким: «<Он> Доказывал мне, что вышел из меня — хотя это неверно, п.ч. раньше вовсе не читал меня, все же держится этого взгляда в связи литературной эволюции. Так мы пришли к соглашению, что нить действительно такова: (Коневской, я, он)»¹¹. Но поиски интертекстуальной связи между ними дают мало результатов (как это чаще всего и бывает с поэзией Иванова). С некоторой натяжкой можно было бы лишь указать на загадочное стихотворение Иванова «Неотлучные», где рассказывается о какой-то даже досаде на связь с умершими — и на одну из основных тем Коневского, ощущение личной связанности родом, кровью и смертью, которая, впрочем, органично смотрится в контексте фи-

лософской лирики конца века (К. Случевский)¹². Существенно, что имя Колосикого возникло в связи с Ивановым и ранее 1906 года. Брюсов, посылая ему посмертный сборник Коневского, прямо замечал: «Он пытался сделать (в языке) кое-что из того, что вы свершили», помещая Иванова где-то неподалеку от опустевшего места Коневского в рядах новаторов русского искусства. Иванов в ответном письме высоко, по крайней мере по тону, оценил поиски покойного поэта: «Его искания и постижения представляются мне полными глубокого значения, а его душевный облик стихийно-загадочным и прекрасным»; и далее: «C'est une révélation, этот томик: честь и слава „Скорпиону“»¹³. Надо ли это понимать так, что томик Коневского стал «открытием» именно для Иванова? В таком случае он здесь скрыто указывает, что самостоятельно шел схожими с Коневским путями. Последнее может объяснить игнорирование имени Коневского: говоря так же о том же, Иванов не нуждается в диалоге с ним.

Именно в рамках размышлений о поэтическом новаторстве надо рассмотреть и приведенное Ивановым наблюдение Городецкого: сам Городецкий, благодаря не в последнюю очередь и Иванову, себя видел — едва ли не в течение всей своей литературной жизни — новатором. Между тем лето 1906 г. в жизни и творчестве Иванова смело можно назвать временем экспериментов, и не только в личной жизни. Иванов вообще в тот момент ощущает себя в начале какого-то нового периода в жизни и творчестве. Укажем, например, на упорное избегание чисто составительской работы над уже запланированным сборником стихов — «*Cor ardens*» или «*Iris in iris*», — который должен был объединить именно старые тексты, в чем он признается в письме к жене¹⁴. Согласившись с литературной генеалогией, предложенной Городецким, Иванов ищет новые формы литературности. Его занимает новаторство в области прагматики текста, и одним из направлений его поэтических экспериментов становится магический текст, «заклинание», давно интересовавшее его, — главным опытом в этой области стал сборник «Эрос». Иванов всерьез замечает в дневнике по поводу присланных стихов Сологуба: «Какая-нибудь новая попытка колдовства» (II, 745), и пишет «апотропией» против него¹⁵. Этим же летом он приходит в восторг от жанрово новаторской «Посолони» Ремизова и начинает одну из своих ницшеанских статей «Эллинизм и варварство», в будущем получившей название «О веселом ремесле и умном веселии».

Однако философская лирика не обязательно использует прямое учинительное, «гномическое» высказывание. Например, в поэтике Коневского философичность существует не как изложение доктрины, но как процесс «раздумий», «размышлений». Для авторов «Книги раздумий» это слово, видимо, было переводом слова «*méditations*». В первом сборнике Брюсова «*Chefs d'oeuvre*» так назван целый раздел (как и в «*Natura naturans. Natura naturata*» Добролюбова), а в «Книге раздумий» его цикл имел название «Раздумья». Два текста Бальмонта, помещенные в «Книге раздумий», имеют одинаковое заглавие «К. К. Случевскому» (что вводит еще одно имя современного ему поэта-философа) и представляют собой одно — размышление, а другое — спор с выбранными в качестве эпиграфов строками из лирики

Случевского¹⁶. Такое рассуждение над чужими строками можно сблизить с писанием стихов на заданную тему, школьным упражнением в пингике, которое, например, практиковал тот же Брюсов¹⁷. В таком понимании лирика Иванова содержит примеры философичности: в «*Сог ardens*» есть несколько ответов-размышлений на строки других писателей и философов. Например, стихотворение «Небо —верху, небо —внизу» в качестве заглавия использует строку из Гермеса Трисмегиста, но в варианте Мережковского¹⁸.

Но этим дело не исчерпывается. Уже в ранней рецензии на сборник стихотворений Т. де Визана Иванов строго выступил против концепции поэзии как метафизики, выраженной образным языком. Стихи де Визана, по мысли Иванова, «никогда не холодные, но всегда абстрактные под маской яркого образа, не окружили нас очарованием поэтическим и не упоили поэтической влагой»¹⁹. Мысль Иванова отчасти проясняет позднейшее суждение житейски близкой и идейно зависимой от него Е. Герцык о поэзии Ахматовой: «Она мне не близка абсолютно ни в прошлом, ни в этих последних стихах — недостает мне в ней влаги, все растворяющей веры (как в Вячеславе), единения с природой... Но как благородна она в сухости и честности этих умышленно скудных слов!»²⁰. Несомненно, как Иванов, так и Герцык не принимают отсутствия или недостаточности у этих поэтов рассказа о непосредственном переживании, религиозно-мистическом в том числе — о сфере действия «влажного бога» Диониса, как он назван в стихотворении «Мэнада» (II, 226). В неопубликованной при жизни рецензии на «Иней» (1905) П. Соловьевой Иванов формулировал еще определеннее: «<...> прикинуть еще больше, еще непосредственнее хотели бы мы к самим переживаниям. Зачем столь многое так „округлено“, так „рассказано“? Бессвязное бормотание пифии было бы дороже, святее. Притом такая „литературность“ немного старомодна <...>»²¹. Таким образом, идейной абстрактности противостоит «бормотание»: философия переживается, а не сообщается. Представление о том, что истинное мифотворчество стихийно, не обработано, не сконструировано, высказывалось Ивановым, например, по поводу «Яри» Городецкого: «Диапазон его песенной лирики простирается от заклинательных, плясовых и былинных мотивов до городской и общественной по содержанию „частушки“ sui generis. Он ничего не воспроизводит исторически точно или этнографически подлинно, но свободно творит так, как ему дано, ибо иначе он и не может, творит всем атавизмом своей варварской души»²². Позже сам Городецкий, говоря о некоторых особенностях поэтики И. Никитина, связывал стихийность «порыва» в стихах с русскостью: «Да и откуда же взяться у русского, степного человека чувству архитектурности, когда расластан он в двух измерениях неба и степи, где навсегда ширина совпала с длиной?»²³. Впрочем уже в лекциях в «Академии стиха» на «башне» в 1909 г. сам Иванов указывал и на более ранний прототип такого отношения к фольклорно-мифологическому наследству: «Если говорить о народной поэзии, надо исходить не из подражания народной поэзии, надо говорить свое и от себя (как Добролюбов, „Книга невидимая“) и указывать, как народное искусство делать, нельзя. Здесь дух народности должен быть. Есть естественная органическая точка соприкосновения с народом. Некрасов народнее гораздо

Л. Толстого. Кольцов <нрзб.> народнее, чем Некрасов. Кольцовский стих идет от народа к <барину?>»²⁴.

Новаторский вариант «медитативности» существует у Иванова на уровне циклообразования. Первый цикл сборника «*Cor ardens*», «Солнце-сердце», состоит из стихотворений, совершенно различных по форме — здесь и имитация хорового дифирамба, и газелла, и романтические астрофические полиметричные композиции. Среди прочих там помещено стихотворение «Псалом солнечный», ритмические перебои и рваная длина строк которого скорее приличны дифирамбу, — и недаром туда включены как бы драматические фрагменты, своеобразные реплики «ангелов близких» и «дальних селений» (II, 235). Все эти тексты переживают, «раздумывают», «медитируют» над символом солнца-сердца, подходя к нему то с одной, то с другой стороны. Даже «переложение» из Леопарди, по сути, медитация над одной строкой итальянского поэта, послужившей названием для текста («*Assai parlarsi*»), и недаром оно включено в авторский цикл²⁵. Второй такой же по значимости символ для «раздумий» в сборнике — конечно, роза. Название цикла, «*Rosarium*», — хотя медитации над символом розы рамками этого цикла не ограничиваются, — указывает на одну из жанровых ассоциаций, молитву. Действительно, молитвы — это тексты как будто на одну тему и с одной прагматикой, только составленные из в чем-то различных слов²⁶. Для Иванова в период его интенсивного ученичества у Минцловой «молитва» не означала непременно христианскую молитву. В дневнике от 27 июня 1909 г. он упоминает некую молитву, которую «уже знает» и «быть может, уже дышит» — «но еще не полною счастливою грудью», 2 сентября Иванов «воспитывает Бородаевского <напряженно интересовавшегося мистицизмом. — Г. О.> посредством Кузмина», ставит в пример «религиозную гармонию» последнего и объясняет ее природу: «И намекнул: „непрестанная молитва“». При этом тот же теософский мотив оформляется в христианских терминах: «Сумма молитвы в жизни К. так велика, что сделала его цветоносным и плодоносящим. Молитва — это дыхание. Обилие и непрерывный ритм любви, благорастворение воздуха, в котором он живет» (II, 776, 799)²⁷. Таким образом, за «намеком» Иванова стоит некая общемистическая молитвенная практика или медитация. И разве не характерно, что страстное лирическое стихотворение «*De profundis*» ориентировано и на теософскую мантру²⁸ и, своим заглавием, на псалом?

Создание (или имитация) новой, использование непривычной, забытой прагматики поэтического текста — центральное направление литературного новаторства как Коневского (который, по точному замечанию Брюсова, «вовсе не был литератором в душе»²⁹), так и Иванова³⁰. В рамках этого следует рассматривать и главное, отмеченное Брюсовым, основание для сближения Коневского и Иванова: работу над поэтическим языком. Задаче обновления поэтического языка через его архаизацию подчинено творчество Коневского, а с точки зрения истории поэтического языка оба поэта принадлежат к «высокому косноязычию», и, очевидно, что их поиски во многом повторяют поиски «архаистов» начала XIX в.³¹ В восприятии критики конца века архаизм как риторический прием воспринимался в качестве нарочи-

той изломанности, придуманности и декадентской «белиберды» (точное выражение одного из критиков). Сложный инверсированный синтаксис, обилие устаревших и малоупотребительных слов, действительно, резко выделялись на фоне доминантной на тот момент разговорной установки поэзии. Поэтому архаизм в конце века имел новаторское значение, неся потенциал обновления старой системы. Свою авангардную роль он не потерял и в дальнейшем, о чем свидетельствует внимание к Коневскому русских футуристов и Мандельштама (впечатляющий список фактов такого внимания можно найти в статье В. Мордерер³²) и, наконец, далеким родственником этого представления является концепция «архаистов» и «новаторов» Ю. Тынянова. С другой стороны, архаизирующее словоупотребление Коневского питалось представлением о магической природе слова, сближающей слово литературное и фольклорное (недаром в примечании к стихотворению «Слово заклатья» он ссылается на «Калевалу»³³), о чем было сказано уже в первой из немногих работ о его творчестве — статье ученика Тынянова Н. Л. Степанова³⁴.

Магия слова обоим поэтам виделась как раскрытие его «внутренней формы». Оба они занимались словотворчеством, которое в рамках этой установки нередко сближалось с каламбурами (ср.: «В них самолюбье, самогубье было...» из стихотворения Коневского «Варяги», название стихотворения «Перегар» и т.п.). Паронимия из дифирамба Иванова «Огненосцы» — «Нагроможден костер / Державы ржавой» (II, 241) — провоцирует на этимологизацию слова³⁵. Характерный случай, перефразируя М. Гаспарова, «авангардного архаизма» у Иванова находим, например, в стихотворении «Бог в лупанарии». В нем описывается, как ожившая статуя Аполлона посещает дом терпимости — чрезвычайно яркая трактовка фигуры Блока, которому посвящено стихотворение (не «расшифровано» ли анаграммой в названии его имя?³⁶). Среди прочего в стихотворении обыгрывается слово «лик»:

<...>

И, по тропам бродяг и пьяниц,
Вступить единым из гостей
В притон, где слышны лик и танец
И стук бросаемых костей, —
И в мирре смрадной ясновидеть,
И, лик узнав, что в ликах скрыт,
Внезапным холодом обидеть
Нагих блудниц воскресший стыд <...>. (II, 328)

В первом случае «лик» представляет собой отлагольное существительное от слова «ликовать», «ликование», во втором и третьем используется устаревшее значение слова «лицо», относимое к высокому стилю и поэтому ассоциирующееся с ликом святого или Бога на иконе — именно его «ясновидит» Аполлон. Несомненно, Иванов помнил пушкинские «мольв» и «топ», тем самым легализуя свой неологизм — например, в стихотворении «Ночь» (сборник «Кормчие звезды», цикл «Suspigia») упоминается, с очередным пушкинским отзвуком, конский «медный топ» (I, 698).

В свете этих наблюдений пунктирно рассмотрим в идейном и художественном творчестве Иванова еще несколько характерных следов его установки на изменение функции и статуса поэтического текста.

Предпочтение ритма рифме — одно из важных теоретических положений Иванова-эстетика³⁷. Но уже и отношение Коневского к рифме выделялось своим равнодушием — Степанов замечал, что он видел в ней лишь средство орнаментальности, украшательство³⁸. Вопрос о рифме занимал не только Коневского, но и А. Добролюбова, и раннего Брюсова (напомним полемику с С. Андреевским). В предисловии к «Собранию стихов» А. Добролюбова Брюсов предложил оригинальную идею — считать мерой стиха образ. По его мысли, измерение стиха, предлагаемое метрической, силлабической или силлабо-тонической (Брюсов называет ее тонической) системами имеет лишь вспомогательный характер, настоящий ритм стиха составляет из чередования образов, удобным примером чего могут служить ритмико-синтаксические и лексические клише русских былин. В лирике Добролюбова Брюсов ценил именно этот ритм: «Стих повинуется только внутреннему размеру настроения, а не внешним правилам»³⁹. Ему вторил Коневский, который сводил содержательную сторону добролюбовского творчества к «влечению (инстинкту) мгновенного расположения личности»⁴⁰. Сам Добролюбов позже довел свою позицию до логического конца, выступив не только против рифмы, но и с отрицанием в целом стиха во имя песнопения, имитациями которого насыщен сборник «Из книги невидимой»: «Чем более вы будете забывать об одежде стихов, о наружном размере ударений, о непрменном созвучьи букв в конце каждой строки, только тогда совершится песня свободная и место ее будет Церковь или Жизнь»⁴¹. Чрезвычайно существенно здесь то, что и Коневского, и Брюсова, и Добролюбова подобная эстетика неизбежно выбрасывает за пределы «литературы» (а последнего даже за границы литературного сообщества)⁴².

Недостатка материала для реконструкции идей Иванова о рифме и ритме нет. Упомянем, например, в этой связи воспоминание, которым поэт поделился с М. Альтманом о том, как Брюсов упрекал в воровстве у него рифмы «Полюс / Solus» (в стихотворении «Solus» из сборника «Нежная тайна»): «Мне это было смешно слушать: придавать такое несвойственное значение рифме»⁴³. Как и для П. Верлена («О кто расскажет рифмы лживость? / Кто, пьяный негр, иль кто глухой, / Нам дал грошовую красоту / Игрушки хриплой и пустой?»⁴⁴), по мысли Иванова, рифма мешает растворить стих в музыке. На заседании Общества ревнителей художественного слова (далее ОРХС), которое было рупором ивановских идей, 13 мая 1911 г. по поводу доклада Городецкого об И. Никитине, в котором тот стоял за ассонанс (неточную рифму) против рифмы, Иванов «высказался решительно против эстетического равноправия ассонанса, за которым он признает лишь значение частного средства для нарочитых достижений. Историческая справка проф. Аничкова, с выюдом: „рифма — изощренный ассонанс“ вызвала спор за обратное эстетическое утверждение — „ассонанс — изощренная рифма“: teste Брюсов»⁴⁵. Позднее Иванов повторил свое убеждение в отзыве на сборник Галины Кузнецовой «Оливковый сад», посланный им И. Бунину и опубликованный послед-

ним вскоре после смерти поэта, осенью 1949 г., в газете «Новое русское слово»: «Не по душе мне дружба поэтессы с этой „ларвенно“ на Парнасе, которая именуется „Ассонанс“. Всякая приблизительность противна строгой технике, и ассонансами позволительно пользоваться — умело и осторожно — только в том случае, когда они представляют собою особенную музыкальную ценность, ибо порою они могут звучать пленительно — отзвучием неопределенным и заглушенным, как „шум волны, плеснувшей в берег дальний“»⁴⁶. Рифму Иванов признает лишь как знак строгой техники стиха. Например, обмен сонетами-посланиями, расцветший весной 1909 г. по его почину в Академии стиха на «башне», протоорганизации ОРХС, невозможен без угадывания рифм⁴⁷.

Выдвижение ритма в стихотворном тексте на первый план неизбежно приводит к попыткам имитации/реконструкции структуры и прагматики фольклорно-ритуального текста. На апрельском заседании ОРХС, посвященном стихам вернувшегося из Африки Гумилева, Иванов «сначала показал, что каждому искусству свойственна особая стихия, непрестанное соприкосновение с которой необходимо для полного и органичного ее развития. Для словесного искусства такой стихией является народная поэзия. Затем В. И. подробно разобрал одну абиссинскую оду и показал, что она удовлетворяет основным требованиям в актуальности, реальности и прегнантности поэтического восприятия»⁴⁸. Роль песни как основы поэзии была идеологически осмыслена Ивановым в цикле афоризмов «Спорады» (1908): «Редкостью стало лирическое произведение, заключающее в себе, прямо или скрыто, „приглашение к танцу“. Если бы властвовал в старой силе ритм, не было бы стихотворения, которое не вызывало бы или не предполагало согласно-стройных движений тела. Напрасно ждет Земля „наших уст приникших и с дифирамбом дружных ног“...» (III, 122). Новая поэзия превратилась, по мысли Иванова, только в литературу: «Когда поэзия сделалась из искусства видом литературы, эта последняя употребила все усилия, чтобы установить общий уровень языка во всех родах „словесности“» (III, 123), забыла ритм: «Из напевного очарования живых звуков новая лирика стала немым начертанием стройных письмен. Неудивительно, что метрический схематизм омертвил в ней естественное движение ритма, восстановление которого составляет ближайшую задачу лирики будущего.

Онемелая и неподвижная, в смысле внешних проявлений своего внутреннего полнозвучия, лирика идет оживить свои условные иероглифы усилением и изощрением рифмы. Энергия рифмы несет непосильный труд — вызывать столь острое раздражение звуковой фантазии „читателя“, чтобы это раздражение стало равнодействующей подъёмов и вибраций музыкально воплощенного ритма.

Освобождение и реализация ритма приведут — можно надеяться — к тому, что Рифма, прежде „резвая дева“, ныне истомленная нимфа, как ее „бессонная“ мать — Эхо, будет играть у наших лирических треножников приличествующую ей вторую роль» (III, 120–121).

Важно отметить еще один момент. Как сообщал в отчете Валериан Чудовский, на заседании ОРХС 11 марта 1911 г. Иванов в прениях по докладу Зеллинского «противопоставил неисчислимые возможности *ритма*, в широчай-

ших пределах этого понятия, более узким достижениям тонического стихосложения и указал на возможность ритмовки стиха наподобие музыкальной фразы⁴⁹. Примечательно здесь определение объема понятия «ритм», которым пользовался в своих возражениях Зелинскому Иванов — конечно, приходит на ум навязчивая тема ритмизации всей жизни, развитием которой насыщены особенно ранние учительные письма А. Р. Минцловой к поэту. Из этой цитаты видно также, что чисто тонические опыты Иванов ценил меньше, предпочитая (как и Белый) выразительный потенциал напряжения между метром и его нарушением. На этом же заседании он настаивал на соблюдении правила «мостика Германна»: запрета на расчленение словоразделом четвертого дактиля в гекзаметре так, чтобы получались окказиональные хорейская и ямбическая стопы. Это мнение было доведено до крайнего предела В. Чудовским, теоретические взгляды которого на тот момент являлись по большей мере развитием ивановских идей. На заседании ОРХС 15 октября он прочитал доклад о белом стихе в «Русалке» Пушкина, где выступил со страстной защитой выразительных возможностей ритмического отступления от метра, настаивая даже на прямой связи психического состояния персонажа или самого поэта и ритмической вариации⁵⁰.

В реальной поэтической практике Иванова текст мог строиться как перформативный уже на микроуровне. Например, строка из скандального стихотворения «*Veneris figurae*» (вошло в «*Cor ardens*» под названием «Узлы змеи») также упоминает «ритм», но не «любви», а страсти: «В грозном ритме сладострастий к чаше огненных познаний / Припадай, браман, заране опаленным краем уст...» (II, 291). Грозный ритм сладострастий — это, собственно, хорейский, поскольку стихотворение написано популярным в начале века двоянным (сверхдлинным) 4-стопным хореем⁵¹. Причем говоря «ритм», Иванов имеет в виду метр в стиховедческом смысле — чтобы понять смысл слова «грозный», стихотворение надо проскандировать.

Однако категория ритма имеет и более глубокое значение. Приведем запись-презентацию неустановленной лекции Иванова, планировавшейся, судя по всему, уже в советское время, обращая внимания на то, как Иванов рассказывал о происхождении ритма:

Основы поэтики в связи с теорией музыкальных искусств.

Историческая часть

Происхождение ритма. Ритм и заговор. Пра-миф и обряд. Метафора в словотворчестве. Синкретическое искусство. Хор в синкретическом искусстве: альтернатива (амебейность), первоначальное действие. Плакальщицы и пророчицы. История поэта. // Героические <нрзб.> и начало эпоса. Эпические певцы. Аэды. Гомеровская община. Музы и Аполлон. Преодоление эполиры эпическим стилем. Его особенности. Анализ эпического стиля по Гомеру. Эпитеты. Исторические корни гомеровского объективизма. Строение части повествовательной и части диалогической, или драматической. Два плана действия и его двойная причинность. Закон временной несовместимости. Элементы трагедии в эпосе Гомера. Вырождение эпоса в сказку и роман и восстановление эполиры. // Понятие музыкальных искусств у эллинов.

Музыкально-оркестрический характер хоровой лирики. Ее виды. Противоположность гимна и дифирамба. Борьба струнной и хоровой музыки, ее влияние на общую культуру и разрешение в Дельфах: синтез Аполлона и Диониса. //

Рождение трагедии из дифирамба. Чем обусловлен ее героически-плачевный и торжественный строй? Элементы лирики и эпоса в драме. Хоровое действие трагедии и комедии. <...> Сравнение древней и новой драмы.

Часть теоретическая

Ритм во времени, как общий принцип музыкальных искусств. Ритмичность поэтического языка. Строка, колон, стих, ритмический период, строфизм. Эвфония. Поэтический образ. Синтетический характер поэтических предложений. Тропы и фигуры в поэтической речи. Эпос и эпический стиль. Ветви эпоса и их стилевые особенности. Романтическое в эпосе и романе. Эполира и ее виды. Сущность и виды и подразделения лирики. <...> Особенности лирического стиля и его разновидности. Драма и драматизм. <...> Вячеслав Иванов⁵².

Среди черновых записей поэта сохранился также набросок плана статьи или лекции:

Развитие лирики из эполиры (кантилены). Лирики. Личность и данность. Их отношения. Проблема лирической личности. Лирика и факт. Обобщающая тенденция лирики. Лирика как способ познания. Символика лирического образа. Лирика — *praesens*, творчество мгновения. Субъективизм и его границы. *Sentiment lyrique*. Сообщительность ритма. <Нрзб.> лирики. Розы лирики. Лирическая тема. Лирика и стиль⁵³.

Идеальная поэзия для Иванова функционально (по параметру ритма) приближена не только к песне (Конева в этой же связи особое внимание уделял роли Кольцова, особенно в статье «Мистическое чувство в русской лирике»), но и к магическим текстам. Интересным в связи с этим видится любовно донесенное О. Шор сведение о том, что «В. И. читал «Мэнаду» так, что звуки и ритмы песни (по форме сербской) вызывали в слушателях (имевших уши, конечно) переживание ужаса и восторга античных мистерий» (II, 699), знаменитая «Менада», действительно, явно не предназначалась поэтом для интимного чтения (тогда она довольно скучна: «Сердце, стань, / Сердце, стань...»), но для исполнения вслух, как это и происходило на «башне»⁵⁴.

Сближение поэзии и магических текстов было эксплицировано Ивановым в 1910 г. в рецензии на первую книгу лирики А. Гердык: «Заплавка и причитанье, нашепты и наговоры, приворотные напевы и колыбельные — вся магическая символика исконной песни оказывается снова возможным в наши дни <...>. Речь идет, разумеется, не о подражательном воссоздании старинных напевностей, но о естественных новообразованиях, органически воспроизводящих древние формы»⁵⁵. В статье «Заветы символизма» перспектива этого взгляда на задачи поэзии выражена наиболее отчетливо: «Задачей поэзии была заклинательная магия ритмической речи, посредствующей между миром божественных сущностей и человеком. <...> Поистине, камни слагались в городские стены лирическими чарами, и — помимо всякого

иносказания — ритмами излечивались болезни души и тела, одерживались победы, умирялись междоусобия. Таковы были прямые задачи древнейшей поэзии — гимнической, эпической, элегической. Средством служил „язык богов“, как система чаровательной символики слова с ее музыкальным и оркестрическим сопровождением, из каковых элементов и слагался состав первоначального, „синкретического“ обрядового искусства» (II, 595—596).

Магическую и обрядовую установку текста можно реконструировать и в использовании аллитераций. На заседание ОРХС 5 мая 1911 г. Ю. Верховский делал доклад о классификации поэтических произведений Дельвига: «Часть заседания 5-го мая была отдана импровизированному обсуждению эстетического значения аллитерации», где Иванов напомнил об аллитерационных приемах Бальмонта, «не вызвавших последовательного подражания, и сообщил некоторые выводы и примеры из собственного творческого опыта. В. И. Иванов советует пользоваться аллитерацией весьма осторожно, вполне, однако, признавая ее применение в отдельных случаях, так, аллитерации в, особенно, например, в связи со словом „веать“, и — „нега“; очень многозначительны аллитерации м и с; наоборот, следует избегать р»⁵⁶. Думается, что эти прихотливые предпочтения не в последнюю очередь имели своим источником сведения, сообщавшиеся поэту Минцловой, — по крайней мере, это относится к мысли о «значительности» аллитерации на м. Для теософии сам по себе этот звук имел важное символическое значение, касающееся «воды», «влажного начала» и «тайны пола» женщины, но и скопление его, т.е. акцентирование при произнесении, по ее трактовке, имеет заклинательно-магический эффект (сама она при этом ссылалась на протяженное «м» в возгласе католических священников «рах vobiscummm»⁵⁷). На этом же заседании ОРХС Недоброво высказал предположение, что аллитерация может быть рассмотрена как разновидность приема нагромождения звуков в поэзии, как вариант «словесной инструментовки» — мысль, предвосхитившую основное положение статьи Брика «О звуковых повторах». В целом подобное смешение вкусовых, оккультных и историко-литературных мотивировок для конкретных наблюдений соседствовало у Иванова, как и в ОРХС, с твердым намерением создать новую русскую науку о стихе. 3 декабря 1911 г. Иванов выступил в ОРХС с докладом «Морфология стиха», видимо, легшим в основу экскурса «О лирической теме», одной из интересных попыток формализации поэтической семантики⁵⁸. Это намерение, как кажется, позже было умело развито формалистами, много позаимствовавшими из достижений теоретиков-символистов, в идею профессионализма и «научности»⁵⁹. Отсюда интерес Недоброво к ОПОЯЗ'у выглядит логичным, в письме от 8 июля 1917 г. он просил А. Скалдина: «<...> до меня дошло, что зимою в СПб выходили сборники под редакцией некоего Брика по теории поэтического слова. Если Вам не будет трудно, купите и пришлите их мне заказной бандеролью»⁶⁰.

Поэтому аллитерация может быть знаком иной жанровой природы текста. Обращение к ней русского символизма обычно связывается с конструированием «музыкальности», которым декаденты занялись по завету Верлена из упомянутого стихотворения «Поэтическое искусство». Иванов упоминает его в статье «Две стихии в современном символизме» («...завет верности ду-

ху музыки и песни» — II, 550), противопоставляя парнасскому, т.е. статичному, скульптурному искусству Бодлера, и повторяет позже эту оппозицию в юбилейной характеристике творчества В. Брюсова⁶¹. В этой связи Н. Харджиев высказал предположение, что аллитерации футуристов, наоборот, не создают плавности речи, но скорее направлены на затрудненное произнесение, это «шумовые аллитерации»⁶². Однако аллитерации, — то, что Иванов называл «алхимией слов», восторженно воспринятой Минцловой, — служили все той же задаче изменения прагматики текста — уже Брюсов, готовя программу русского символизма, различал «нелепую игру звуками» и функциональное их использование⁶³. Во всяком случае, ставшие броской цитатой аллитерации из Иванова типа: «Пьяный пламень поле пашет, / Жадный жатву жизни жнет...» (баллада «Суд огня»⁶⁴, ср. в стихотворении «Аттика и Галилея»: «Платона платаны» — II, 268) совершенно не музыкальны, но скорее напоминают известный «Челн томленья» К. Бальмонта, «чуждый чарам» и «черный». Но даже Бальмонт не упускал из виду древний прототип аллитерации: «В древне-Египетских магических текстах, так же, как в древней Скандинавской поэзии, избылиуют аллитерации. Когда, совсем недавно, Русские поэты ввели их в свое творчество, журналы, спасаящие Отечество, объявили это государственной изменой»⁶⁵. Архаическая аллитерация, как в «Беовульфе» или «Калевале», для баллады «Суд огня» есть знак эпоса, а не музыкальности.

Вопрос о рифме и ритме прямо касается различения поэзии и прозы. Г. Гукковский, чья мысль, как кажется, следовала тогда за русскими формалистами, в своей ранней работе «Об анакреонтической оде» показал, что становление русской силлабо-тоники шло «под знаком стремления осознать специфический принцип звучания стиха»⁶⁶. Он очертил круг западных, немецких по преимуществу, поэтов начала XVIII в., выступавших против рифмы в своих стремлениях антиквизировать стих (Клейст, Клопшток). Стих и прозу различает ритм, этой же точки зрения придерживался и Тредьяковский, ее же разделяет и Иванов. Ф. Коган записала заседание поэтического кружка Иванова 5 марта 1920 г.: «Астрофизм встречается еще в древнегреческой поэзии — так называемые „меломены“ — по-немецки *Gelöste* — развязанные стихи. Таковы многие из антологических стихотворений *Фема*, у *Геме* — „Прометей“, у меня — „Ганимед“. <...> Примером „развязанных стихов“ могут служить, между прочим, „Александрийские песни“ Кузмина, которые никак нельзя назвать прозой, поскольку проза не требует ритмичности. Древняя проза (Горгий, Исократ и др.) была ритмична, что хорошо разобрано в книге Нордау „Античная метрика“»⁶⁷. Белые стихи при таком взгляде оказываются действительно «белыми», т.е. «без цвета», а роль рифмы, неспособной различить прозу и поэзию, сводится к украшению — недаром риторические фигуры когда-то называли «цветами» (*colori*), которые расцвечивают речь. И в «Спорадах» Иванов признает только внутреннюю рифму, точнее, рифму в конце колоны, когда она перестает разделять стихи, но превращается в своеобразное украшение, форму звуковой инструментовки.

Учитывая все это, наметим, в каких контекстах Иванов мог мыслить себя как прозаика. Интерес его к прозе, существовавший и ранее, возрос тем же

знаменательным летом 1906 г. В дневнике он записывает о чтении М. Кузмина: «<...> автор дневника знает почти забытый теперь секрет *приятного стиля*» (II, 750), недаром он позже повторил это соображение в рецензии на прозу Кузмина в седьмом номере «Аполлона» за 1910 г. Как литературный жест (стратегия, поведение) дневник базируется на, если можно так сказать, «фикционализации», превращении материала жизни в литературу. Механизм такого превращения — отбор фактов, селекция этого материала⁶⁸, что было отмечено и Ивановым: «Дневник „специален“, и только эта моноидейность грозит перейти в мертвенность» (II, 749). Днем раньше Иванов записал по поводу его консультаций («я немного учился») у В. Нувеля о гомосексуализме: «Между прочим, я собираю материал для романа, в возможность которого хотел бы и не вполне смею верить» (II, 747). Дневники в модернизме в целом, и кузминский дневник в частности — литература новаторского типа, и прозаические замыслы Иванова стоит рассматривать в этом контексте. Из воспоминаний Г. Адамовича нам известен и содержательный идеал романа для Иванова: «Избирательное сродство» Гёте⁶⁹, основная идея которого служила для будущих супругов Ивановых одним из оправданий их «преступных» отношений⁷⁰. Дневник Кузмина — оригинальный роман о романах (почти все остальные события своей жизни он пропускает), как и роман Гёте есть повествование о довольно загадочных любовных отношениях. Нельзя ли, учитывая все сказанное, посмотреть на Городецкого как на будущего персонажа будущего романа, тем более что в письме к жене Иванов упоминает замысел их совместного романа «Северный Гафиз»⁷¹, а «гафизиты»-гомосексуалисты под несомненным влиянием опыта Кузмина пишут дневники и их читают — и Нувель, и Сомов? Примечательно, что в это время для себя Иванов ведет дневник, а письма к Зиновьевой-Аннибал называет «дневничок» — не проба ли это для будущего текста? Не забудем, что тем же летом писательница создала «Тридцать три уroda», повесть в форме дневника, где внешней канвой для экспликации платоновской идеи служит описание однополого влечения, — и опять в «моноидейности» рассказа Иванов видел единственный недостаток повести⁷². Между тем прозаические опыты раннего Иванова, скорее, должны быть связаны с жанром «прозы поэта» французского и русского декаданта («Vers et prose» С. Малларме). Напомним о прозаическом отрывке или стихотворении в прозе «Цари» из «Кормчих звезд» или фрагменте «Волшебная страна Italia» — описательная, а не сюжетная проза, напоминая, например, «Умозрения странствий», своеобразные «записки путешественника» Ивана Коневского⁷³.

Помимо документальной и античной ораторской прозы — двух формальных ориентиров Иванова, философский роман также привлекал интерес писателя. Особенно хорошо это видно из письма Ф. Степуна, который, представляя свой роман «Николай Переслегин» (1929), напоминал поэту уже в эмиграции, 15 марта 1925 г. из Парижа: «В свое время, Вы, вероятно, это забыли, Вы, в споре со мной против моей философии, как-то обронили фразу: „Вот оправдайте Вашу философию в романе, напишите роман — тогда я Вам поверю“; с тех пор прошло вероятно лет 15; философский роман я, как Вы, вероятно, знаете и от Муратова, и по „Современным запискам“, я напи-

сал, и мне было бы очень интересно знать, хорошо ли или скверно исполнил я Ваше задание. Сейчас я еду в Грас в гости и думаю закончить там своего „Переслегина“»⁷⁴.

Построенную схему (поэзии со сложной прагматикой соответствует и маргинальная проза, — не забудем, что многие стихи Иванова прошли стадию прозаической записи, фрагментами ритмической) как будто разрушают некоторые суждения Иванова касательно прозы сугубо вымышленной. Д. В. Иванов вспоминает о своих первых литературных опытах: «Мой отец обрадовался, когда я сообщил ему о своих литературных планах. А мое намерение писать роман его особенно занимало. Он часто, улыбаясь, говорил собеседникам-романистам, что завидует им, что ему бы хотелось тоже предпринять долгий рассказ, «фабулировать», как говорил Гёте — с той полной творческой свободой, которая дана их фантазии. Романы он читал с удовольствием и часто задумывался о психологических, да пожалуй и метафизических, проблемах, которые они выявляли. Он считал, что творец персонажей несет моральную ответственность за них. Он возмущался, например, Львом Николаевичем, присудившим на трагическую смерть Анну Каренину. В те годы он с интересом читал в „Современных записках“ романы Сирина, еще не Набокова. Смутно вспоминаются долгие обсуждения Сирина, кажется, „Приглашения на казнь“, которые отец вел с О. А. Шор»⁷⁵. Здесь последовательно даны сразу два важных ключа: «фабулирование» Гёте (ср. выше про «Избирательное сродство») упоминается в статье Иванова «Достоевский и роман-трагедия»: «„Die Lust zu fabuliren“ — самодовлеющая радость выдумки и вымысла, ткущая свою пеструю ткань разнообразно сцепляющихся и переплетающихся положений, — когда-то являлась главной формальной целью романа; и в этом фабулизме эпический сказочник, казалось, всецело находил самого себя; беспечный, словоохотливый, неистощимо изобретательный, меньше всего желавший и хуже всего умевший закончить рассказ. <...> Пафос этого беззаботного, «праздномыслящего», по выражению Пушкина, фабулизма, быть может, невозвратно утрачен нашим усложненным и омраченным временем, но самим фабулизмом, говоря точнее, — его техникой, Достоевский жертвовать не хотел и не имел нужды» (IV, 410). Второй ключ — появляющееся в этой цитате имя Пушкина — невольно влечет за собой отдельную большую тему, которую мы лишь упомянем: романная болтливая функция онегинской строфы в автобиографической поэме Иванова «Младенчество», которая, добавим, насыщена мистическим содержанием⁷⁶. Но и с более общей точки зрения подобно соседство тотального вымысла, болтовни и документализма так ли уж неожиданно? Во всяком случае, ясно, что оба, каждый по-своему, — преувеличивая или якобы нивелируя — обозначают границу фикционального.

Возвращаясь к идее смены прагматики поэтического текста, наметим опорные точки родственного рассмотренному направлению поэтической работы Иванова. Вариантом песни в его поисках в этом направлении был гимн. Позже, в разговорах с О. Шор поэт сам назвал свое творчество «лирическим гимнотворчеством»⁷⁷. Ассоциация поэзии и гимна находит свое закон-

ченное концептуальное выражение в сонете «Arollini» (1909), занявшем место третьего, последнего, итогового стихотворения цикла «Поэту» раздела «Эпилог» первого тома сборника «Сог ardens» (II, 358—359)⁷⁸. Сравнение окончательного и одного из черновых вариантов двух первых строф первого стихотворения того же цикла «Поэту» показывает единство поэтики мифотворчества и обнаженно-интимного фирменного стиля Верлена:

Вершины золотя,
Где песнь орлицей реет, —
Авророю алеет
Поэзия — дитя.

Младенца воскормив
Амброзиями неба,
В лучах звенящих Феба
Явьсь нам, Солнце-Миф!

Поэт, с пером в руках
Читай, читай Верлена,
И будет назабвенна
Твоя любовь в веках!

У Музы простодушной
Словам простым учись;
И легкостью воздушной
От нашей смуты душевной
Послушный, излечись.

Гремит старик-кентавр <...>. (II, 357)

Бренчит старик-кентавр <...>⁷⁹.

В позднейшей статье «Мысли о поэзии» Иванов формулировал: «Восторгу и древние, в пору расцвета искусства, отводили в царстве поэзии лишь одну, определенно очерченную область, а именно: дифирамб» (III, 659). Гимн также, подобно дифирамбу, может быть насыщен эмоцией восторга и опьянения (миром, богом). Стихи М. Зенкевича из сборника «Дикая порфира», по мнению Иванова, с неожиданной стороны касаются этой поэтики: «Зенкевич пленился Материей, и ей ужаснулся. Этот восторг и ужас заставляют его своеобразно, ново, упоенно (именно упоенно, пьяно, несмотря на всю железную сдержку сознания) развертывать перед нами — в научном смысле сомнительные — картины геологические и палеонтологические». В следующем абзаце читаем: «Между строками его гимнов слышится тоска по искуплению и освобождению человеческого духа, этого прикованного Прометея»⁸⁰. В стихотворении самого Иванова «Духов день» есть описание сошествия Святого Духа на собор в московском Кремле:

И он заговорил
Языком дивным чуждых стран,
Как сладкого вина
Безумством обуян.
Но Дух на всех главах почил,
И речь всех уст пьяна!.. (II, 317)

Глоссолалия, говорение на неизвестном языке, или опьянение — вот эмоциональное содержание текстов этого вектора поэтических поисков Иванова. В. Гарднер, мистик тесософской ориентации, к первому сборнику которого Иванов собирался написать предисловие, в письме к поэту также сближал многословие и религиозное одушевление: «Многоглаголю я тут, но иногда в

„скудословии“ нет спасения, а как раз, наоборот, многословие-то и спасает. Многословие от избытка чувств — это уже музыка, это храмовое подчас действие»⁸¹.

Позже, в качестве ответа на эстетику бальмонтовского «пения», дифирамба, Иванов выдвинул понятие «внутреннего канона» (введено в статье «Заветы символизма»). В итоговой работе, статье «О границах искусства», он повторил эту формулу, опять ответив ею на искания Бальмонта и Брюсова: «Но в „ограничении впервые виден мастер“, и если ученикам Муз суждено было достигнуть мастерства, это ограничение, рано или поздно, должно было стать осознанным. Ограничение, однако, говорю я, но не отречение. <...> Условия единственного возможного ограничения были, наконец, означены формулой: „внутренний канон“. Это ограничение означает целостное подчинение художника общим законам бессмертного, чистого, девственного, самоцельного, самодержавного, вселенского, божественно-младенческого искусства и в то же время — целостное приятие святого закона о духовном пути вверх и непрерывном восхождении человека к бытию высочайшему. Могущий вместить при этом восхождении и художественное нисхождение — да вместит» (II, 637). На поэтических занятиях в 1920 г. Иванов сам как бы сопоставил гимн, философскую лирику и дифирамб: Ф. Коган записала определение Ивановым стихотворения «Солнце мира» А. Фета как «последовательно выдержанного в чисто-гимническом духе дифирамба»⁸². В статье «Заветы символизма» оно же ассоциировано с песней: «Символизм еще созерцает символы в раздельности случайно выявленных и как бы вырванных из связи целого соответствий; он еще не прозрел до конца и „видит проходящих людей как деревья“. В символике последних достижений, путь к которым ведет через „внутренний канон“, нет больше символических форм; есть одна форма, один образ, как символ, и в нем оправдание всех форм. О нем Фет, „прямо смотря из времени в вечность“, пел свою лебединую песнь, что „несется, как дым, и тает“, прозревая „Солнце мира“» (III, 601; ср. выше наблюдение о циклообразующей медитативной роли символа солнца в цикле «Солнце-сердце»).

В рефлексии Иванова поэтика опьянения, дифирамба и гимна имела еще одно название — «славословие». В полемическом ответе на ехидную статью Л. Шестова «Вячеслав Великолепный» В. Эрн воспользовался, скорее всего, именно ивановским словом. В ней он вводил основной дуализм восприятия мира: мир как данность и мир как дар, причем во втором случае от поэта требуется именно славословие: «Данность есть то, что дано, что *имеется*, что даже в момент нахождения и открытия считается *своим*; за свое не благодарят, свое имеют, своим владеют. В даре — внутреннее движение „радости к другому“, признательность и признание, славословие и „песнопение“. Восприятие феномена как дара изначально гимнично, дифирамбично, избыточно тем избытком, от которого сами собой открываются уста и рождают песнь или потребность вообще *славословия*, частью которого является все искусство»⁸³. Разумеется, адогматизм Шестова принадлежал к первому, мировосприятие же Иванова — ко второму типу восприятия мира. Несомненно, это отражало и собственную точку зрения Иванова на себя, и сопоставление гимна и дифирамба здесь также не случайно.

Позже, в беседах с М. Альтманом Иванов открыто обозначил эту черту своей поэтики: «Поэт и есть тот, кто славословит», сравнив себя по этому признаку с Бальмонтом⁸⁴, хотя уже в 1906 г. в стихотворении «Псалом солнечный» открыто признался: «И я славословлю тебя, двуединое Сердце...» (II, 235). К. Бальмонт в своем творчестве, среди прочего, развивал поэтику восторга «стихийных гимнов», выпустив в 1905 г. сборник «Литургия красоты» с таким подзаголовком (М.: Гриф). Здесь было опубликовано стихотворение «Солнце — красное», которое можно считать параллелью к циклу Иванова «Солнце — сердце» (ср. финальные строки: «Не напрасно же раскрыл я в пеньи стольких строк / Тайну сердца — алость крови — солнечный цветок»⁸⁵). Кроме того, ритмика и аллитерации из стихотворения «Ven escrivia potz et sons» из этого же сборника кажутся префигурацией стиля С. Городецкого, очаровавшего Иванова, в его знаменитой «Весне монастырской»⁸⁶: «Это песни трубадура! Это взоры châtelaine! / Эти звоны, перезвоны двух сердец, попавших в плен»⁸⁷). Таким образом, славословие как поэтическая практика было опробовано в практике русского модернизма. Там оно часто было связано с темой аморальности главного героя. Например, цикл «Славословия» из сборника Тинякова «Navis nigra» (1912), который имеет эпиграфом брюсовские строки «И всем богам я посвящаю стих», действительно, прославляет разных богов («О, Тукультипалешарра! Сын губительной Иштар...»⁸⁸). Но и возлюбленные героя сборника также являются объектами славословия — так в самой стратегии соединены религиозное и эротическое, как в «Песне песней».

В письме к Н. Оцупу от 24 августа 1947 г. мысль Иванова движется сразу по нескольким обозначенным нами здесь темам: «Ведь Вы поэт, а прямое назначение поэта — славить: Вам ли, именно теперь, не благодарить и не славить? (Псалом 56, 8, 9: „Готово сердце мое, Боже, готово сердце мое: буду петь и славить. Воспрянь, слава моя, воспрянь псалтирь и гусли! Я встану рапо“ — по-еврейски: „разбужу зарю“). Но прежде всего долг каждого русского, решившегося восполнить свое православие признанием вселенской правды Петра — рассказать о духовном пути, приведшем его к этому решению. Итак, автобиографический отчет о пережитом (а опыты Вашей жизни богаты и разнообразны) для Вас ныне приобретает особенный, ответственный смысл. Хочется, кстати, по привычке стихотворцев, — выписать здесь вступление к моему „Младенчеству“ <далее в тексте купюра с отточиями. — Г. О.>. Роман, дорогой друг, пишете широкий роман в прозе: Вы же как художник существенно реалист. О романе же не скажешь: „мысль изреченная есть ложь“, или, как этот афоризм перефразирован: „подмена правды и жизни словами“. Он (пусть он будет, если того хочет Муза, также автобиографическим) может и должен быть самою правдой и самою жизнью»⁸⁹. Позднее, видимо, со слов Иванова, Дешарт начнет свою биографическую статью об Иванове с рассказа о провиденциальном гадании на Псалтыри, указавшем будущий путь пятилетнему Вячеславу: он должен стать поэтом, «псалмопевцем» (I, 7)⁹⁰. Упомянем еще один случай текстуальной реализации этого самопредставления. В письме к Зиновьевой-Аннибал от 31 июля 1906 г. (т.е. тем же знаменательным летом) находим одно из самых замеча-

тельных признаний поэта: «Я прихожу к сознанию, что все равно — кому, о чем и на какой случай писать стихи. И лучше всего — на случай»⁹¹, и отсюда недалеко до славословия⁹².

Нерв ивановской поэтики нам видится в его работе на грани поэзии и прозы, литературы и других видов речи, искусства и ритуала, трагедии и поэмы, но не в учительности. Тематически и формально его поэзия есть попытка рассказать и представить (показать, разыграть) свое, иногда очень необычное переживание, и поэтому Иванов-поэт — лирик по сути. В перспективе истории поэтического языка русского и европейского модернизма он предстает нам писателем-новатором, воплотившим литературные практики своего времени.

Примечания

- 1 Мы имеем в виду работы генерализующего характера — исследование определенных аспектов ивановской поэтики, разумеется, велось (П. Дэвидсон, М. Вахтелем, Н. В. Котрелевым, А. Шнишкиным и др.). Из работ общего характера укажем также на статью: Кузнецов В. А. «Иератический язык» Вяч. Иванова: литературные истоки // *Arg poetica*: Проф. А. Б. Муратову ко дню шестидесятилетия / Под ред. П. Е. Бухаркина. СПб., 1997.
- 2 Вот, напр., суждение о «Человеке»: «Это собрание очень головных, очень отвлеченно-выспренных стрóf мало кого увлекло; тяжесть стиха, надуманность образной выразительности вызвали даже недоумение: «Разве цель поэзии — какой-то умозрительный герметизм?»» (Маковский С. К. *Портреты современников*. М., 2000. С. 287–288). И это при том, что в целом очерк Маковского довольно пронизателен!
- 3 Брюсов. Мудрое дитя: Творческие замыслы И. Коневского // Коневской И. Стихи и проза. Посмертное собрание сочинений. С портретом автора и статьями о его жизни и творчестве. М., 1904. С. XIII.
- 4 Книга раздумий. СПб., 1899. С. 38.
- 5 Там же. С. 16, 35.
- 6 Там же. С. 5, 6.
- 7 Там же. С. 35.
- 8 Аверинцев С. С. Гномическое начало в поэтике Вяч. Иванова // *Studia slavica*. 1996. № 1; а также: Аверинцев С. С. «Скворещниц вольных граждан...». Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2001. С. 145 и далее.
- 9 См.: Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. Ч. 1. С. 144.
- 10 Форш О. Рыцарь из Нюрнберга. Киев, 1908. С. 22. Форш, занятая в то время поисками мистических учителей жизни, близко стояла к А. Р. Минцловой, которая и рекомендовала ее Иванову.
- 11 Иванов Вяч. Собрание сочинений. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 757–758. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.
- 12 Это начинается с подчеркивания своих корней уже в самом псевдониме и в стихотворении «С Коневца». На самом деле, Ореусы были русифицировавшимися финскими шведами (см.: Hellman В. *On Ivan Konevskoi's Finnish Roots* // *Aspektje*. Tampere, 1996 — *Slavica Tampere* V).
- 13 Брюсов В. Я. Переписка с Вячеславом Ивановым: 1903–1923 / Предисл. и публ. С. С. Гречишкина, Н. В. Котрелева и А. В. Лаврова // *Литературное наследство*. М., 1976. Т. 85. С. 446, 447. Думается, что даже стремительная дружба Брюсова с Ивановым не в последнюю очередь была связана с теми чувствами, которые Брюсов питал к Коневскому (ср. у Н. Петровской: «Кроме него, у Брюсова настоящих друзей уже не было

- никогда» — Там же. С. 779). Напомним, что даже творчество Белого Брюсов сначала помещал на место Коневского. Не поэтому ли он сравнивал Иванова и Белого в рецензии на «Золото в лазури»? (См.: Весы. 1904. № 4).
- ¹⁴ См.: Кузнецова О. А., Герасимов Ю. К., Обатнин Г. В. Вячеслав Иванов // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). М., 2001. С. 211.
- ¹⁵ В принципе стихотворение Белого «Старинному врагу» — ответ на «Бальдеру Локки» Брюсова — тоже своего рода «апотропей», попытка текстом защититься от оккультного нападения.
- ¹⁶ Книга раздумий. С. 14.
- ¹⁷ Напр., в конце 1911 г. Комитет Общества свободной эстетики объявил конкурс стихотворений на тему «А Эдмонда не покинет / Дженни даже в небесах», рукописи просили прислать Брюсову, т.е. директору правления Кружка (Русская художественная летопись. 1911. № 19. С. 311).
- ¹⁸ Подробнее об этом см.: Обатнин Г. В. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова. М., 2000. С. 110—111.
- ¹⁹ Весы. 1904. № 10. С. 63.
- ²⁰ Письмо к Н. Г. Чулковой от 13 июля 1940 г. // РГАЛИ Ф. 548. Оп. 1. Ед. хр. 454. Л. 16.
- ²¹ Обатнин Г. В. Заметки комментатора // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 293.
- ²² Иванов Вячеслав. <Рец.> Сергей Городецкий. Ярь. Стихи лирические и миро-эпические. СПб., 1907. Изд. «Кружка молодых» // Критическое обозрение. 1907. Вып. 2. С. 49.
- ²³ Ред.<актор> <Городецкий>. Эпос Никитина. Вступительный очерк // Полное собрание сочинений И. С. Никитина / Под ред. С. М. Городецкого. СПб., [б.г.]. Т. 2. С. 6.
- ²⁴ Гаспаров М. А. Лекции Вяч. Иванова о стихе в Поэтической Академии 1909 г. // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 104.
- ²⁵ Так сделал, напр., и Брюсов, включивший важный перевод стихотворения Вьеле-Гриффена «Золото», привлёкший внимание Иванова в ст. «Две стихии в современном символизме», в свой сборник «Tertia vigilia» (Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. С. 233—234).
- ²⁶ Собственно, все мистические тексты можно описать как имеющие один тезаурус, но разные формы речи (мысль принадлежит Н. В. Котрелеву, высказана во внутренней рецензии на нашу книгу).
- ²⁷ Позднее, в письме к Ш. Дю Босу Иванов, описывая нарастающее у него чувство недостаточности принадлежать лишь к одной из церквей, сравнение брал из того же ряда: «<...> дышу паподобие чахоточных одним только легким» (III, 429). Конечно, в этой фразе слышен отзвук ситуации с Д. В. Ивановым, принявшим окончательное решение о присоединении к католической церкви в момент радикального обострения туберкулеза, и лишь тогда получившего благословение на это своего отца (см.: Письма В. И. Иванова к сыну и дочери (1927 г.). Вступительная заметка, подготовка писем и примечания Д. В. Иванова // Вячеслав Иванов: Мат. и исслед. М., 1996. С. 24). Но нельзя упускать из виду и теософскую доктрину, авторитетным транслятором которой была Минцлова, где ритм определялся через процесс дыхания, — ср.: «Внесение Ритма в жизнь. Ритм дыхания (как и Вост.<очной> Иогге)» (Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 42).
- ²⁸ Об этом см. подробнее: Обатнин Г. В. Иванов-мистик. С. 56—57.
- ²⁹ Брюсов В. Я. Мудрое дитя. С. XIII.
- ³⁰ Такое понимание сущности поэзии сближает не только «философствующих» Коневского и Иванова, но и их обоих, напр., с «клириком» Блоком — ср.: «С самим понятием поэзии, с самим наименованием „стихи“ мирился он лишь условно. Похвалив однажды стихотворение, мною прочитанное, тут же добавил он, что „это почти уже не стихи“» (Зоргенфрей В. А. Александр Александрович Блок (По памяти за пятнадцать лет: 1906—1921 гг.) // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 32).

- 31 См.: **Гаспаров Б. М.** Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. *Вієп*, 1992. С. 74.
- 32 **Мордерер В. Я.** Блок и Иван Коневской // *Александр Блок: Новые мат. и исслед.* Лит. наследство. М., 1987. Т. 92. Кн. 4. С. 154–157.
- 33 Мечты и думы Ивана Коневского. Мельком: I–V. Умозрения странствий. Живопись Беклана (Лирическая характеристика). Мельком: VI. 1896–1899. СПб., 1900. С. 182.
- 34 **Степанов Н. Л.** Иван Коневской: Поэт мысли // *Александр Блок: Новые мат. и исслед.* Лит. наследство. М., 1987. Т. 92. Кн. 4. С. 190–191.
- 35 Более простой случай каламбура: «В белый зной с бойниц истомы / Кто палит могильным оком?» («Хор солнечный» — II, 231), где появление «бойниц» мотивировано другим значением глагола «палить». Поэтическая декларация другого писателя-античника, А. Н. Егунова (Андрея Николаева) может отчасти бросить свет на природу каламбура у Иванова: «Жать рожь, жать руку. Жну и жму / Язык, как жалкую жену...» (**Николев А.** Елисейские радости. М., 2001. С. 19). Немаловажно, что и Коневской три года проучился на классическом отделении историко-филологического факультета Петербургского университета. Своим переходом в 1899 г. на славяно-русское отделение он как будто обозначил два полюса притяжения (античность и славянство), актуальные для поэтической, политической и философской мысли Вяч. Иванова.
- 36 Анаграммирование у Иванова, учившегося у Ф. Де Соссюра санскриту, — тема, также достойная отдельного внимания и даже уже несколько раз заслужившая его. Напр., помимо известного благодаря переказу О. Дешарт анализа М. Альтманом анаграммы имени «Маргарита» в «Золотых завесах» (II, 764–765), см. также ст.: **Доценко С. Н.** Об одном примере анаграмматического построения текста: Вяч. Иванов // *De visu*. 1993. № 6. С. 44–45.
- 37 Любопытно в этой связи направление размышлений такого верного ученика Иванова, как Н. В. Недоброво, сделавшего 27 апреля 1913 г. в Обществе поэтов доклад «О связи некоторых явлений русского стихотворного ритма с дыханием» (см. повестки обществ, при-слаиных Ал. Чеботаревской: ИРАИ. Ф. 189. Ед. хр. 232). Поэж, в написанной в качестве итоговой статье «Несколько мыслей к возможному учению о стихе» В. Чудовский специально спорил с тем, что он называл «ритмомания», т. е. в первую очередь с Ивановым и Недоброво: «Одухотворение нашей культуры, начавшееся с девяностых годов, неизбежно должно было включить углубление вопроса о ритме. Обозначилось целое движение: в центр его надлежит поставить Вячеслава Иванова; крайним выражением его в печати является Недоброво» (**Чудовский В.** Несколько мыслей к возможному учению о стихе (с примерным разбором стихосложения в I главе «Евгения Онегина») // *Аполлон*. 1915. № 8/9. С. 62).
- 38 **Степанов.** Указ. соч. С. 197.
- 39 **Брюсов В.** О русском стихосложении // *А. Добролюбов. Собрание стихов / Предисл. И. Коневского и В. Брюсова.* М., 1900. С. 10, 12.
- 40 **Коневской И.** К исследованию личности Александра Добролюбова // Там же. С. 5.
- 41 **Добролюбов А.** Письмо в редакцию «Весов»: Против искусства и науки, последнее слово бывшим единомышленникам // *А. Добролюбов. Из книги невидимой.* М., 1905. С. 86.
- 42 Продолжение этой линии можно найти в отношении к ивановской традиции писателей группы «Лирень» — ранний Н. Асеев, Божидар (Б. Гордеев), Г. Петников, — группировавшихся вокруг Хлебникова и развивавших определенные черты его поэтики. Основная установка на архаизм в функции неологизма и предпочтение «песенной» прагматики поэтике («Распевочное единство» Божидара) сблизжали их позицию и позицию Иванова. Все это закономерно привело к похожим выводам относительно рифмы — в декларациях, открывающей совместный сборник «Леторей» Асеев и Петников писали: «А стих не является размерной однообразной качкой купя первого класса, как думали доселе. Он без костей размера! Он без третьего блюда рифмы! Он только сочетание звуков, ведомых проснувшейся волей. <...> Дикое слово ведется нами из душевных дремлин» (**Асеев Н., Петников Г.** Леторей: Кн. стихов. М., 1915. С. 4). В творчестве этих писателей можно найти и сходные с Ивановым мотивы и образы. Напр., в стихотворении Петникова «Червоный запев», посвященном, судя по всему, одной из революций 1917 г.,

появляется ивановский «солнцев перстень»: «Да на далекие версты / Да на степные горы / Выдан нам солнца перстень, / Выезжан красный конь» (Петников Г. Ночные молнии: 4-ая кн. стихов. Л., 1928. С. 65). Конечно, сближения подобного типа нуждаются в более широком контексте: для этого конкретного случая им будет не только хлебниковский революционный народ — «верноподданный солнца», но и весь солярный миф русского футуризма.

Не исключено, что распространенность «ритмомании» была достаточно широка. Укажем в этой связи на творчество второстепенного писателя, но активного театрального и музыкального критика Александра Струве, абсолютизовавшего в одной из своих статей ритмическое «начало» (Алекс. С. Ритм и метр // Анархия. 1918. № 30. 29 марта. С. 4). Ритм Струве понимал чрезвычайно широко, практически как любую фрагментацию, напр., сцен или эпизодов (см., напр., его рецензию: Струве А. «Драма жизни» на сцене Московского Художественного театра // Литературные вечера. 1907. № 5. С. 515). Поэтическое творчество самого Струве служило своеобразным полигоном для его теоретических положений — это особенно заметно, если озакоимся с его рецензией на собственный стихотворный сборник (см.: Алекс. С. <Рец.> Алекс. Струве. Напевы и ритмы. Москва. 1918. Саморецензия // Анархия. 1918. № 38. 7 апр. С. 4). Наконец, скандальная фраза Струве на вечере Блока в мае 1921 г. («сам тов. Блок — мертвец») является не простой выходкой, но отсылает к занятиям Струве ритмом, в том числе в Пролеткульте («Я вас спрашиваю, где здесь динамика? Где здесь ритмы?», — см.: Чуковский К. Дневник: 1901—1969. М., 2003. Т. 1. С. 193; см. также комментарий на с. 575). Его более раннее сочинение «Пластические этюды: Стихотворения для „Танцев под слово“» (1913) было написано для конкретной театральной работы, о чем сам автор сообщил в статье «О музыке речи, о танцах под слово» (Маски. 1912—1913. № 7/8. С. 93). В своих теоретических выкладках, посвященных обоснованию сложных форм мелодекламации (см. его статью: О мелодекламации // Маски. 1912—1913. № 6), Струве приходил к ритмической функции рифмы, своим повторением как бы его отбывающей (Маски. 1912—1913. № 7—8. С. 86). Указанием на публикации Струве в «Масках» мы обязаны Р. Д. Тименчику.

⁴³ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб., 1995. С. 37—38. Из дневника М. Замятинной мы знаем, что разговор произошел осенью 1913 г., во время одной из первых встреч поэтов после долгой разлуки (может быть, поэтому Иванов запомнил этот эпизод).

⁴⁴ Искусство поэзии // Верлен П. Собрание стихов: В переводе В. Брюсова. М., 1911. С. 98.

⁴⁵ Чуковский В. Собрания и доклады // Русская художественная летопись. 1911. № 10. С. 156, 157.

⁴⁶ Новое русское слово. 1949. 4 сент. Цит. по оригиналу: РАИ. Оп. 3. Ед. хр. 27.

⁴⁷ Об этой практике см. ст.: Шишкин А. Вяч. Иванов и сонет «Серебряного века» // Europa orientalis. 1999. № 2 (XVIII).

⁴⁸ Русская художественная летопись. 1911. № 9. С. 143.

⁴⁹ Русская художественная летопись. 1911. № 8. С. 125.

⁵⁰ Русская художественная летопись. 1911. № 16. С. 254 (Отчет Е. Зноско-Боровского).

⁵¹ Подробнее см.: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 2000. С. 219. Связь сверхдлинных размеров с темой эротики, сколь нам известно, не установлена, но опыт Иванова напоминает тягучие эротические признания раннего Брюсова.

⁵² РНБ. Ф. 304. Ед. хр. 36. Л. 1—2.

⁵³ РГБ. Ф. 109. Карт. 5. Ед. хр. 38.

⁵⁴ О форме этого стихотворения см. подробнее: Кузнецова О. А., Герасимов Ю. К., Обатнин Г. В. Вячеслав Иванов. С. 212—213. В какой-то степени на взгляды и практику Иванова мог повлиять исторический контекст — в обстановке революции повышенным спросом пользуется не только политическая лирика (у Иванова это цикл «Година гнева»), но и, напр., жанр песни, который расцвел в литературе того времени, в том числе и в русском символизме (опыты Н. Минского, К. Бальмонта).

- 55 Аполлон. 1910. № 7. С. 41. 3 декабря 1912 г. в Обществе ревнителей художественного слова был прочитан доклад М. Моравской (в судьбе которой Иванов принимал участие) «О частушке» (см. повестки обществ, присланные Ал. Чеботаревской: ИРЛИ. Ф. 189. Ед. хр. 232).
- 56 Чудовский В. Собрания и доклады // Русская художественная летопись. 1911. № 10. С. 156.
- 57 «<...> они хорошо знают, что они делают, какую страшную зыбь поднимают они из глубин, из темных глубин тела человеческого» (цит. по: Богомолов Н. А. Русская литература. С. 41, 42).
- 58 Русская художественная летопись. 1911. № 20. С. 320—321. Старшее поколение ОРХС стремилось сохранить свою промежуточную позицию и писателей и ученых. Напр., на заседании ОРХС 12 мая 1912 г. Недоброво произнес программную речь о задачах русской поэтики, где выступил с идеей влияния художника на язык посредством поэзии. Иванов подтвердил возможность этого, сославшись на пример, когда утрачиваемая флексия в латинском была сохранена стараниями поэтов и «в связи с этим высказался за возможную дифференциацию поэтического и разговорно-прозаических языков (в разномыслии с докладчиком), а затем с большим подъемом и силою развил положение о царственной власти поэта» (Miltus. Общество ревнителей художественного слова // Русская художественная летопись. 1912. № 10. С. 147). В письме к А. Скалдину от 25 декабря 1916 г. Н. В. Недоброво писал: «Новые Цех и Академия смущают меня. В Академии, в старой, была уже какая-то тяга к вытеснению поэтов филологами-педантами, даже приблизительно не догадывающимися, зачем существует искусство; боюсь, что новая Академия совсем обратится в собрание непосвященных. А от нового Цеха грозит видящим укреплением того, что и так слишком крепко в приемах многих петербургских поэтов» (ИРЛИ. Ф. 487. Оп. 1. Ед. хр. 75. Л. 10 об.). Важную роль в «тяге» молодых к профессионализации играл В. Чудовский. В недатированном письме к С. Маковского он не скрывал ни своих намерений, ни своего пафоса: «Лозинский м. б. говорил Вам, что я собираюсь предоставить на Ваше высокое — некую изумительную статью о Стихе. Я и вполне серьезно придаю этой статье довольно большое значение: я стараюсь в ней обосновать *общую* теорию стихосложения, то именно, без чего попытки всех Андреев Белых кончатся неудачей, несмотря на их таланты.
- Сейчас очень благополучный момент, стихосложением очень занимаются, много молодежи остро относятся к теории стиха. Я надеюсь кое-кого вызвать на полемику и обмен мнений. <...> я избегаю лаконизма и догматизма в изложении, чтобы не показаться самоуверенным: утверждения, что Ломоносов — балда, а Андр<ей> Белый — чурбан, приходится обволакивать изящной прозой» (СР ГРМ. Ф. 97. Ед. хр. 295. Л. 2—3). Дерзости, которыми Чудовский наполнил свою статью «Несколько мыслей к возможному учению о стихе» в сдвоенном, 8—9, номере «Аполлона» за 1915 г. (Белый там назывался среди прочего «бестолковым»), — распространенная разновидность саморекламы, которая сопутствовала, хотя и в теневой форме, в виде футуристических симпатий, и ранним опытом другой молодежи, формалистов. Разумеется, у Недоброво такое поведение не могло вызвать сочувствия. В письме к В. Пясту от 6 декабря 1915 г. он писал: «Двенадцатого, между прочим, предполагается заседание О-ва Ревнителей; Чудовский будет читать дополнения к своей статье в «Аполлоне» (послед<ний> номер — о стихосложении) и затем обо всем этом будут прения. Я не знаю, что о нем думать — статья такова, что поставить ее на обсуждение — безумная дерзость. Прочитав ее и убедившись, что она составлена по принципу: «чужие мнения — себе, а авторам этих мнений — нарочно придуманные глупости», я решил, что он пожелал воспользоваться войной и прочим для стяжения славы» (РНБ. Ф. 248. Ед. хр. 476. Л. 10 об.).
- 59 О близости взглядов О. Брика и Иванова на роль рифмы нам уже приходилось писать (Русская литература. 1992. № 2). В известном исследовании В. Журмунского идеи Брика восприняты как основополагающие, хотя автор в примечании ссылается, среди прочих, и на Иванова (Журмунский В. Рифма, ее история и теория. Пб., 1923. С. 334). Мысль о том, что формалисты лишь развили некоторые аспекты более разветвленной, но менее специфицированной символистской эстетики, регулярно возникает в работах о теоретической мысли В. Брюсова.

- 60 РГАЛИ. Ф. 487. Оп. 1. Ед. хр. 75. Л. 19 об.
- 61 «Пусть посвящает он порой свои досуги Верлану, пусть посвящает эпитафией завет последнего: «Музыка прежде всего»: верх в его поэзии одержит скульптура, рисунок и красочность, и погоня за ясностью, отчетливостью и строгостью форм уводит его мало-помалу назад, к традициям эпохи, именуемой классической» (Вячеслав Иванов о Валерии Брюсове / Публ. Ф. Балонова // Русская мысль. 1999. 28 янв. — 3 февр. № 4255. С. 12).
- 62 Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 223.
- 63 См.: **Иванова Е., Щербаков Р.** Альманах В. Брюсова «Русские символисты»: судьбы участников // Блоковский сборник, XV (www.ruthenia.ru/document/396665.html). Предисловие к неосуществленному альманаху 1893 г. «Символизм».
- 64 См. стилистический комментарий к ней в кн.: **Гаспаров М. Л.** Античность в русской поэзии начала XX века. Pisa, 1995. С. 39.
- 65 **Бальмонт К.** Малые зерна: Мысли и ощущения // Весы. 1907. № 3. С. 2. Интересно, что Харджиев также ссылается на эту статью Бальмонта, но как бы упускает смысл этого замечания.
- 66 **Гуковский Г. А.** Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Общ. ред. и вступит. ст. В. М. Живова. М., 2001. С. 117.
- 67 РГАЛИ. Ф. 2272. Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 10—11. Имеется в виду, видимо, классическая книга немецкого античника и историка религии Эдуарда Нордена (1868—1941) «Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance» (1898), на перевод которой (М. М. Покровского) Иванов в феврале 1920 г. написал для «Госиздата» внутреннюю рецензию (РГБ. Ф. 109. Карт. 4. Ед. хр. 45, а также: РГАЛИ. 611. Оп. 1. Ед. хр. 104). Позиция Иванова хорошо рисуется одной цитатой: «Как ни огромна польза, которую вынесет из ознакомления с нею всякий, глубоко интересующийся историей литературы и стилистикой, тем не менее оценить ее по достоинству может лишь владеющий древними языками; тот же, кто ими не владеет, едва ли овладеет и ее богатствами» (РГАЛИ. 611. Оп. 1. Ед. хр. 104. Л. 338). Кроме того, надо учесть и рефлексию более близкого к Иванову круга — в бакинских части его библиотеки числится книга: **Zielinski Th.** Der constructive Rhythmus in Ciceros Reden. Lpz., 1914 (см.: **Обатнин Г. В.** Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова, в печати.). Работа Ф. Зелинского, активного участника Общества ревнителей художественного слова, представляет собой фундаментальное, в том числе статистическое, исследование ритмики прозы Цицерона, подчиненной ораторской установке его речей («der oratorischen Rhythmik»).
- 68 В. Изер прямо называет отбор одним из приемов «фикционализации», «удвоения» реального мира в процессе создания вымышленного: «The act of selection which is integral to fictionality is a form of doubling» (Iser W. Representation: A Performative Act // Iser W. Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology. Baltimore and London, 1989. P. 237). В более поздней работе он вводит триадичную классификацию «актов фикционализации» («fictionalizing acts»): «selection», «combination», «self-disclosure» (Iser W. The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology. Baltimore; London, 1993. P. 4—21). Впрочем, эта идея приходила в голову теоретиков литературы и раньше. Особенно органично она звучит из уст такого яркого автора дневникового жанра, как Л. Я. Гинзбург: «Момент выдумки необязателен для литературы (может быть, для искусства вообще), первичны и обязательны моменты выборки (отбора) и пропуска — это две стороны процесса художественного изменения материала» (Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 33).
- 69 **Адамович Г.** Единичство и свобода. Нью-Йорк, 1955. С. 256.
- 70 Подробнее см.: Wachstel M. Russian Symbolism and Literary Tradition. Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov. Madison, 1994. P. 34—35.
- 71 ОР РГБ. Ф. 109. Карт. 10. Ед. хр. 30. Л. 18 об.
- 72 ОР РГБ. Ф. 109. Карт. 10. Ед. хр. 30. Л. 31 об.
- 73 См. публ.: Вячеслав Иванов на пороге Рима: 1892 год / Публ. Н. В. Котрелева и Л. Н. Ивановой // Archivio russo-italiano III. Vjačeslav Ivanov-Testi inediti / A cura di

- D. Rizzi e A. Shishkin. Русско-итальянский архив III. Вячеслав Иванов. Новые материалы. Salerno, 2001. Ранние опыты: рассказ «Sonate pathétique» (1887), рассказ «Даниил» (1887), лирическая проза «Усталость», рассказ «Призраки», афористическая проза «Осенние мысли» (1887) (РГБ. Ф. 109. Карт. 1. Ед. хр. 33. Л. 4 об., 5, 14–15, 10–12).
- 74 РАИ. Оп. 3. Ед. хр. 188.
- 75 Иванов Д. В. Фрагмент из воспоминаний // *Euroa Orientalis*. 1999. № 2 (XVIII). С. 269.
- 76 Связь белого стиха, болтовни («праднословия») и прозы как несвязанной речи (ср. выше о «развязанных стихах») окказионально возникала в стихотворной переписке Иванова и Верховского. На замечание Иванова: «Ты белый стих в обычай ввел отныне / Для дружеских посланий...» и решение поэта все же «опоясать» его «золотой цезурой» («Послание на Кавказ» — III, 55) Верховский чутко реагировал: «Спасибо, милый Вячеслав, тебе / За дружбу, за стихи; сказал бы даже — / За прозу, если бы ее нашел / В твоём посланье. Связанный цезурой, / Быть может — по рукам и по ногам, / Сияющие крылья развернул / Твой белый стих привольно и широко <...> Мой же стих — пускай / По-прежнему развязан, бесцезурен, / Но и — бескрыл в ему любовной прозе» (Лавров А. В. Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: Мат. междунар. конф. 9–11 сентября 2002 г. Томск; М., 2003. С. 212–213). В такой перспективе самый жанр дружеского послания, который обновил оба поэта, предстает как заманчиво пограничное образование. В нем одна из форм быговой прозаической речи, письмо, презентирована в качестве поэтической, т.е. литературной, формы, играющей и со своей поэтичностью, и со своей литературностью. Добавим, что на обороте автографа стихотворения Иванова «Старцы на пире Гафиза» (дата: 7 июня/25 мая 1918) сохранилось начало некоей прозы, которую соблазнительно было бы назвать «автобиографической»: «Месяцев через семь по смерти жены, доцент философии Призоров <почувствовал> ощутил необычайную легкость и напряженность духа <...>» (ИРЛИ. Ф. 607. Ед. хр. 60. Л. 1 об.).
- 77 Сентенции и фрагменты Вяч. Иванова в записях О. Шор / Предисл. и коммент. С. С. Аверинцева; Подгот. текста А. Б. Шишкина // *Archivio Russo-italiano*. С. 139. Интересно, что в творчестве Иванова нет — или нами не распознаны — имитаций византийской и древнерусской гимнографии, напр., канонов. Хотя сочетание гимнической установки, религиозной темы и изощренной техники стиха (организация текста как акростиха или азбуки) хорошо характеризует поэтику самого Иванова. Оставляем пока без должного внимания вопрос о том, насколько Иванов в своей поэтической практике обращал внимание на творчество Леконта де Лиля, переводчика орфических гимнов и создателя стилизаций разнообразных, в том числе гимнических, форм древней поэзии, от античной до скандинавской и древнеиндийской. Сборник де Лиля «Варварские стихотворения» числится в составе библиотеки поэта (см.: Обатнин Г. В. Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова, в печати).
- 78 Ю. Верховский посвятил Иванову цикл «Гимны», состоящий из трех стихотворений. Первое из них, гимн «Утренней звезде», использует уже опробованную в русском модернизме интонацию: «Звезда, звезда! / Приди / Среди / Золоторунных / Облаков, / Огней, / Теней, / И тихострунных / Ветерков <...>» (Разные стихотворения Юрия Верховского. М., 1908. С. 35), — ср. хотя бы стихотворение Андрея Белого «Душа мира» из «Золота в лазури» (М., 1904. С. 57).
- 79 ИРЛИ. Ф. 607. Ед. хр. 118. Л. 24.
- 80 Иванов Вяч. <Рец.> Вольфинг. «Модернизм и музыка». — Зенкевич. «Дикая порфира». — Гуро. «Осенний сон» // *Труды и дни*. 1912. № 1. С. 44.
- 81 Письмо от 29 апреля 1912 г. (см.: Богомолов Н. А. Addenda // *Новое литературное обозрение*. 1996. № 19).
- 82 РГАЛИ. Ф. 2272. Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 28–29; запись о заседании 30 мая 1920 г. Стихотворение заинтересовало Иванова и содержательно в связи с символом розы, появляющимся там в последней строфе.
- 83 Эрн В. О великолепии и скептицизме (К характеристике адогматизма) // *Христианская мысль*. 1917. № 3/4. С. 184.

- 84 **Альтман. С. 53.** Интересно, что именно весной 1912 г., в период активной работы в ОРХС, Иванов произносит речь на чествовании К. Бальмонта. Р. Берд, приводя цитату из Альтмана, указывает на стихотворение Иванова «Хор духов благословляющих» и на близость поэтики «дифирамба» у Иванова и Бальмонта, упомянув в этой связи «Гимн Огню» из «Будем как Солнце» (**Bird R. «Кукушка и соловей»:** Вяч. Иванов и К. Д. Бальмонт // *Euroa Orientalis*. 2000. № 1. С. 73–74).
- 85 **Бальмонт К.** Литургия красоты: Стихийные гимны. М., 1905. С. 28.
- 86 Напомним начало: «Звоны-стоны, перезвоны, / Звоны-вздохи, звоны-сны...» (**Городецкий С. Ярь:** Стихи лирические и лиро-эпические. СПб., 1907. С. 40).
- 87 **Бальмонт К.** Литургия красоты. С. 69.
- 88 **Тиняков А. (Одинокий).** Стихотворения / Подг. текста, вступит. ст. и коммент. Н. А. Богомолова. Томск, 1998. С. 59.
- 89 **РАИ.** Оп. 3. Ед. хр. 159, машинопись (судя по всему, копия под копирку), подпись похожа на автограф. В какой степени эта рекомендация соотносима с гигантской автобиографической поэмой Н. Оцупа «Дневник в стихах» (Париж, 1950), мы не беремся пока сказать.
- 90 Прославление мира и через него Бога (псалом) связаны со зрительностью художника и со зрительностью его картин. Позволим себе добавить к наблюдениям Н. В. Котрелева, пронизательно связавшего «зрительность» в стихах Иванова с живописными прототипами по крайней мере двух из трех разобранных им текстов, что первый из них, «Красота», имеет своей эпиграфом цитату из одного из самых известных гомеровских гимнов — гимна «К Деметре» (**Котрелев Н. В.** «Видеть» и «ведать» у Вячеслава Иванова (Из материалов к комментарию на корпус лирики) // Вячеслав Иванов: творчество и судьба. К 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 11, 12). Думается, что и «Красота» может быть сложным экфрасисом пока неустановленной картины. Сама тема к концу 90-х г. уже спустилась в сферу литературы не первого ряда, ср. хотя бы сборник Аполлона Коринфского «Гимн Красоте» (СПб., 1899), открывающийся программным стихотворением того же заглавия с датой под текстом 6 апреля 1897 г. (С. 11). Благодарность за мир и вглядывание в него связаны в поэтическом творчестве живописца П. Радимова, чей сборник «Полевые псалмы» (Казань, 1912) числится в библиотеке Иванова. Ср. из стихотворения «Во ржи»: «Здесь жаворонка глас, как фимиам струится <...> / О полдень золотой! О жаворонка пень! / Примите и мое нехитрое хваленье» (С. 182). Разумеется, в сборнике «псалмов» появляется и «гимн»: «Слышу зов перепелный, / Слышу хмельный дух хлебов, / Отцветающих садов, / О, Творец миров Единый, / Я Тебе слагаю гимны!» (С. 228). Заметим кстати, что открывающий сборник одноименный цикл по стиховой форме является циклом сонетов. Второстепенный модернист А. Н. Агатов для некоторых из своих «поэм-гимнов» использовал форму шекспировского сонета, из-за парной рифмовки последних двух строк еще более пригодную для заключительной сентенции. Так написана, напр., дидактическая поэма «Торжество ума», дата под текстом 5 декабря 1907 г. (**Агатов А. Н.** Поэмы-гимны. Торжество ума. Золотая красота. «Ричард Третий». Смоленск. 1908).
- 91 **ОР РГБ. Ф. 109. Карт. 10. Ед. хр. 30. Л. 37.** Этим случаем могло быть любое важное событие в личной или общественной жизни. Ср., напр., стихотворение Ю. Верховского 1914 г. под названием «Вячеславу Иванову», призывающее его написать стихи по поводу начала Первой мировой войны: «Откликнись, друг! Услышать жаден я / И уж заранее невольно торжествую / Пред тем, как воспоет годину боевую / Душа звучащая твоя <...>» (**Верховский Ю.** Стихотворения // *Русская мысль*. 1916. Кн. 2. С. 1. I отдел). Датировку см. в ст.: **Лавров А. В.** Дружеские послания. С. 219.
- 92 Интересно проследить, как «славословие» обозначалось в устной речи Иванова. В упомянутой рецензии Шестова отмечается: «В. Иванов стремится к положительному мирозерцанию, выражаясь торжественно, выражаясь же более скромным словом, которого, как я имею все основания утверждать, В. Иванов не отверг бы в домашней беседе, он хотел бы достичь возможности всех „передавать“» (**Шестов Л.** Вячеслав Великолепный: К характеристике русского упадничества // *Русская мысль*. 1916. Кн. 10. Отд. 2. С. 84). В письме О. Шор к Степуну от 24 апреля 1963 г. находим то же слово: «Ивановское „нет“ иноприродно обычному отрицанию. В. И. вообще человек (как он сам про себя сказывал) „передакивающий“».

Он радовался, что его зовут Вячеслав — вяче славь. Славить славу Божью в еще неведомых стихах — это он всегда считал высшим назначением поэта, а от человека требовал благоговения к Божьей твари» (Зеркало: литературно-художественный журнал. 2001. № 17–18; <http://members.tripod.com/~barashw/zerkalo/17-18/shor.html>). Александр Блок: Новые мат. и нслед. Лит. наследство. М., 1987. Т. 92. Вопрос, насколько литература выплескивалась в бытовую речь Иванова, пока оставим открытым — напомним лишь предупреждение Н. Г. Чулковой по поводу стихов цикла «Любовь и смерть»: «Кому неизвестна поэзия Иванова, пусть не думает, что это нарочитый язык, вызванный скорбью об ушедшей подруге, — нет, это его естественный стиль, его обычная манера говорить и писать, это почти его разговорный язык» (Чулкова Н. Г. «Ты — память смолкнувшего слова...»: Из воспоминаний о Георгии Чулкове // Вестник РХД. 1989. № 157. С. 137).

**Текст среди текстов:
интертекстуальные особенности
стихотворения «Бобэоби» Хлебникова**

Маргарита Лекомцева (Москва)

...В изображении лика Христа сконцентрирована проблема богочеловечества, то есть задано изображение реальности, оцениваемой шкалой предельно высоких ценностей.

Ю. М. Лотман¹

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лизээй — пелся облик,
Гзи-гзи-гээо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Стихотворение В. Хлебникова «Лицо» (1911) или «Бобэоби» (<1908–1909>?) своим появлением засвидетельствовало существенный разрыв в русской поэтической традиции. Ведущий арбитр и активный участник литературного процесса этого времени В. Я. Брюсов оценил это как «бессмысленные сочетания звуков», что подтвердило трудность интерпретации этого стихотворения и продолжения «диалога текстов» в возникшей ситуации².

Однако при первом же взгляде на это стихотворение можно узнать «лицо»: «губы», «взор», «брови», «облик» — почти стандартные, «общие места» представления «лица». Особенностью этих «черт лица» является здесь прежде всего то, что все они имеют один и тот же предикат — все они «пелись». Обращает на себя внимание форма залога этого глагола: это может быть активно-возвратное действие («губы» как *субъект* «пели себе») и пассивное («губы» как *объект* «пелись = воспевались кем-то» — неопределенно-личным субъектом). Стоит отметить, что эта ситуация — быть субъектом или объектом — для «лица» здесь в целом остается амбивалентной, переходя из ситуации «или-или» в ситуацию «и-и».

Само по себе «пение всего» возвращает нас к переживаниям, связанным, с одной стороны, с кругом смыслов Библейского «Всякое дыхание да хвалит Господа» (Пс. 150, 6) и «петь» как «воспевать, прославлять». Так, Песнь Моисея начинается словами:

Пою Господу, ибо Он высоко превознесся;

...
Он Бог мой, и прослаблю Его (Исх. 15, 1–2)³.

Или в псалмах:

Готово сердце мое, Боже,
Готово сердце мое:
Буду петь и славить (Пс. 56, 8).

Воспойте Господу песнь новую;
Восклицайте Господу, вся земля (Пс. 96 (95), 1; 4).

Пойте все разумно (Пс. 46, 8).

Да веселятся небеса, и да торжествует земля;
Да шумит море и что наполняет его.
Да радуется поле и все, что на нем,
и да ликуют все деревья дубравные
Пред лицом Господа (Пс. 95, 11–13).

Отношения Воспеваемого и воспевającego в Библии лучше видны на примерах с глаголом «благословить»⁴:

Благословлю Господа во всякое время (Пс. 33, 2),

с одной стороны, и:

Господь крепость народа Своего
И спасительная защита помазанника Своего,
Спаси народ Твой, и благослови наследие Твое (Пс. 27, 8–9) —

с другой. Субъект и объект в этой предельно сакральной ситуации становятся взаимно заменимыми, становятся «слиянно-неслиянными». Отношение «или-или» переходит в отношение «и-и», как и в рассматриваемом контексте с «пелись».

Но и европейская традиция знает о «музыке миров» — «гармонии сфер» Пифагора⁵, когда каждый элемент космоса (неслучайно это понятие как упорядоченной, гармонизированной Вселенной было введено именно пифагорейцами), каждое светило в соответствии со своей скоростью издает совершенный звук (при этом высота тона пропорциональна скорости движения светила), а весь космос образует постоянно звучащий гармонический аккорд. Душа как микрокосм тоже характеризуется гармонией. Музыка миров не слышна, так как звучание светил равномерно и непрерывно — так же, как и порождающее его движение (которое мы тоже ведь не ощущаем). Гармонию души, как и гармонию сфер можно уловить, если только в душе удастся установить контрастирующую со звуками «внутреннюю тишину». Гармония как мировой закон, т.е. музыка и ее математическая основа, определяет строение космоса и природу души. «Не случайно поэтому музыка была в глазах Пифагора лучшей бессловесной проповедью. Он утверждал, что она обладает способностью поднимать душу по ступеням восхождения и открывать высший порядок <...>, вселенское звучание космического строя»⁶.

Еще Ю. Тынянов обратил внимание на то, что левые половины первых строк этого стихотворения представляют экспликацию или «перевод» правых

половин соответствующих строк текста, т.е. «что поют губы» и-или «как воспеваются губы» и т.д. И здесь очень важно наблюдение М. Л. Гаспарова. Он заметил, что связь левой и правой половин стиха у Хлебникова аналогична связи левой и правой половин стиха в «Песне о Гайявате», переведенной И. А. Буниным (1898)⁷. Ср., например:

Вечерами, теплым ветром,
У дверей сидел малютка,
Слушал тихий ропот сосен,
Слушал тихий плеск прибоя.
«Минни-вава!» — пели сосны,
«Мэдвэй-ошка!» — пели волны⁸.

Это представление северо-американских индейцев (оджибуэев) о существовании мира как пения всех его составляющих Хлебников перенес на черты лица.

Последовательности звуков «бобэоби», «вэзоми» и т.д. представляли собой «главный вызов» литературоведению и литературоведам. Поиски смысла этого «заумного языка» шли в направлении прослеживания «звукового представления движения губ»⁹ (мысль Ю. Н. Тынянова затем была закреплена Н. Степановым¹⁰) или — после опытов анализа семантики дифференциальных фонологических признаков Р. О. Якобсоном — в направлении «дешифровки» этих признаков. Так, М. Шапир¹¹ выявляет в признаке лабиальности, характеризующем фонемы *b* и *o*, отсылку к губам. Однако, к сожалению, дальше первой строчки такая стратегия не приносит результата.

При рассмотрении «семантически неотмеченных звуковых последовательностей» в общем плане уже обращалось внимание на семиотически значимый аспект таких последовательностей, связанный с возможностью их функционирования в иконической роли — в функции изображения других звуковых последовательностей, т.е. в функции мета-языка¹². Можно вспомнить эпизод из романа Л. Н. Толстого «Война и мир», где описывалось, как русский солдат Сидоров изображал французский язык перед французскими и русскими солдатами: «Кари, мала, тафа, сафи, мутер, каска'»¹³.

Интересно и то, что такой способ «звукового портретирования» некоторого слова регулярно используется и в фольклоре, например, в русских загадках, где загадываемое слово может не только помещаться в характерный для него контекст, но и представляться в виде «фонологического портрета»¹⁴:

Что это за *соломоница* на столе?

Солоница.

Что в избе *любо*?

Блюдо.

Что в избе за *Филаты*?

Полати.

С этим связана и современная фольклорная традиция изображения другого языка с помощью средств родного «наречия» (ср. представление имени японца в детском фольклоре как: «То — канава, то — яма» = *Токанава То-яма*; или литовца: «Не матюкайтесь!» = *Нематюкайтис*).

Если с этой точки зрения обратиться к последовательностям, построенным Хлебниковым, то очевидно, что главной особенностью их с точки зрения фонологической является структура слога: все слоги здесь имеют структуру *согласный — гласный* или *гласный* (CV или V):

Vo-be-o-bi¹⁵

Ve-e-o-mi

Pi-e-e-o

li-e-e-ej (не исключается li-e-e-e-i).

Хотя структура слога CV встречается повсеместно — она относится к языковым универсалиям, а слоги типа V тоже распространены достаточно широко, однако языков, в которых встречались бы слоги исключительно структуры CV и V и такие сочетания слогов, как V — V — V —, очень немного, и все они имеют точный адрес. Это — языки Полинезии. Здесь стоит вспомнить совпадающий по времени с появлением рассматриваемого стихотворения Хлебникова факт актуализации представлений об островах Полинезии как о рае на земле. Появление картин П. Гогена, вызвавших огромный резонанс в Европе и в России¹⁶, не только давали зримый образ этой мечты о рае, но и представляли собой новое слово в искусстве. Это новое слово касалось не только «референциального поля» живописи, «грамматики» или самой структуры изобразительного языка, но и включения в «текст» произведения элементов другой семиотической системы — именно языка¹⁷.

Так, на картине, теперь хранящейся в музее Метрополитен в Нью-Йорке, П. Гоген изображает Богородицу в «таитянском воплощении» — не только как таитянку с ребенком, который по таитянскому обычаю сидит у нее на плече (оба в нимбах), не только в «таитянском окружении», но и как прославляемую на языке острова Таити: «*Io oiana Maria*». Это полинезийское соответствие «*Ave, Maria*» включено в картину, образуя в ней и с ней «транссемиотическое единство». П. Гоген органически включал в картину «аутентичный текст», как бы транскрипцию слов, произносящихся на картине полинезийцами. Название картины тоже часто дается по-таитянски и вводится в картину как ее составная часть. Например, включенный в картину текст *Arearea* за пределами картины поясняется — переводится как ее название (за рамкой): «Радостные минуты». Аналогично *Mata tua* — «Когда-то», *Te Aaa no Areois* — «Королева племени Ареои», *Te Raau Rahi* — «Большое дерево», *Te Faaturuma* — «Грустящая», *Vahine no te tiare* — «Женщина с гарденийей». Можно сказать, что в мире Таити, представляемого П. Гогеном, все пронизано если не пением, то, по крайней мере, словом.

В. Хлебников изображал «пение всего» так, как это делают американские индейцы. «Туда, где Гайавата, иди, Ариабхата» — эти строки нашел В. П. Григорьев в черновиках «Ладомира» (9: 2, 4—4 об.)¹⁸, а в статье «О расширении пределов русской словесности» Хлебников писал: «Создать русского „Гайавату“»¹⁹. Но если «пение всего» представляется Хлебниковым так, как это делают индейцы, то сама «фактура звучания» изображается им как полинезийская²⁰. Здесь В. Хлебников пошел по другому пути, чем, например, М. Кузьмин, который стал описывать мир, изображенный П. Гогеном, не как

мир, представленный в системе определенного визуального языка, не как мир, уже представленный семиотически, а как мир, неотличимый от других «первичных объектов»: изображенный мир он делал изображаемым.

Итак, если «как» «все поет и/или воспевается», изображается В. Хлебниковым так, как это делают американские индейцы, а сама «песня-хвала» звучит так, как пели бы ее на счастливых островах Полинезии, то «начальный звук» («корень смысла», по Хлебникову) — дается-открывается самим Хлебниковым как откровение: «Б — красный, В — синий, П — черный, Л — белый...»²¹. Со звуком «Эль» В. Хлебников особенно напряженно работал. Так, еще в 1908 г. он писал: «Ль указывает на уменьшаемость расстояния между познающим разумом и познаваемым»²². В «Стихотворении о Эль» он дает «терминологическое» определение этого звука:

Эль путь точки с высоты,
 Остановленный широкой
 Плоскостью.
 В любви сокрыт приказ
 Любить людей,
 И люди те, кого любить должны мы²³.

Здесь терминологичность, свойственная В. Хлебникову (как и Заболоцкому, к которому относятся приводимые ниже слова Ю. М. Лотмана), «создает художественное пространство невыразимости»²⁴. Хлебников противопоставлял языку «вывесок на улице», на которых «простым и ясным языком написано: „здесь продаются...“», языку «понятному», язык поэзии: «почему заговоры и заклинания так называемой волшебной речи, священный язык язычества, эти «шагадам, магадам, вагадам, пиц, пац, пацу» — суть вереницы набора слогов, в котором рассудок не может дать себе отчета, и является как бы заумным языком в народном слове»²⁵. «Но нет сомнения, что эти звуковые очереди — ряд пронсящихся перед сумерками нашей души мировых истин»²⁶.

В этом отношении В. Хлебников продолжает европейскую традицию — он подключает к традиции американских аборигенов и предполагаемой традиции полинезийцев и традицию Артура Рембо, Ш. Бодлера, В. Гюго, Вольтера²⁷. По сути, это — традиция каббалистическая, но усвоенная Европой еще в Средневековье. Согласно этой традиции, буква как элемент алфавита означает и число, и цвет, и знак зодиака, и идею. В конце XIX в. произошел очередной всплеск увлечения каббалистикой в связи с общими поисками универсальных связей. И, возможно, «Соответствия» Ш. Бодлера, под влиянием Элифаса Леви, приобрели у Артура Рембо форму «Гласных» (1872)²⁸. Сам В. Хлебников тоже, как показал Х. Баран, по крайней мере был знаком с книгой Папоса²⁹ и вдохновлен идеей «азбуки маньчжурских татар», в которой каждой букве соответствовал определенный день лунного месяца. Х. Баран цитирует В. Хлебникова: «О звуке написано море книг по имени Скучное. Среди них одинокий остров — мнение маньчжурских татар: 30—29 звуков азбуки суть 30 дней месяца и что звук азбуки есть скрип Месяца, слышимый земным слухом. Маньчжурские татары и Пифагор подают друг другу руку...»³⁰.

На то, насколько внимателен Хлебников был именно к этой линии развития идей, указывает тот факт, что он помещает Вольтера в «узел времени». Однако Хлебников не пишет в соответствии с «канонам» А. Рембо³¹, как, например, его последователь Рене Гиль (Rene Ghil)³², а развивает его «способ письма» — следует его алгоритму, распространяя определение соответствий цвета и звука на согласные, включая сюда «экзотический звук» *z*³³.

То, что Хлебников «не прикоснулся» к «гласным» А. Рембо, оставил их «неприкосновенными», можно считать показателем его трепетного отношения к «поэтическому сообщению» А. Рембо — его понимания и *согласия* с ним. В связи с этим необходимо обратить внимание на некоторые особенности этого знаменитого сонета.

Сонет А. Рембо начинается с «а» — «черноты» и восходит к «о» — «лазури», охватывая мир от «черных мушек» до «тишины, пронизывающей миры и ангелов»³⁴. А. Рембо, называя цветные соответствия гласных, обещает рассказать об их *naissances latentes* — «скрытых началах». Так, например:

U, cycles, vibrations divines des mers virides...

U, циклы, божественные вибрации морей из радуг...

Прекрасный перевод С. Я. Маршака дает другую интерпретацию этого сонета, что особенно проявляется в последнем терцете. Но интересно и то прочтение сонета, которое С. Я. Маршак оставил невыявленным. «O, supreme Clairon» можно перевести не только как «первозданный Горн» (перевод Маршака), но и как «последняя Труба», что Баррер³⁵ сопоставлял с трубой архангела («ce clairon <...> de l'archange») в стихотворении «La Trompette du Jugement» В. Гюго. И, наконец, последние строки этого терцета:

Silences traverses des Mondes et des Anges:

— O l'Omega, rayon violet de Ses Yeux!

Баррер видит в заглавных буквах последнего терцета указание на то, что речь здесь идет о Боге. «Глаз», напоминает Баррер, в треугольнике с исходящими от него лучами — христианская эмблема Бога. «Его Глаза» для Баррера — без сомнения Глаза Бога. Поэтому появляется «омега». Можно считать, что O как омега (и как последний гласный в ряду А. Рембо) имплицитно воспринимает и «а» как «альфы». Но и одного знака «O омега» достаточно для того, чтобы вызвать в памяти известные тексты:

Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель (Откр. 1, 8);

Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний (Откр. 1, 10).

Ср. у пророка Исаяи:

Так говорит Господь, Царь Израиля,
И Искупитель его, Господь Саваоф:

Я первый и Я последний,
И кроме Меня нет Бога (Ис. 44, 6).

О том, что Хлебников воспринимал «*Ses Yeux*» не как «синий луч и свет ее очей», говорит тот факт, что он пишет не «лицо», а «Лицо»! Но Хлебников еще более решительно устраняет возможность понимания описываемого лица как «лица девушки с синими или фиалковыми глазами» (друзья А. Рембо — Делаэ (Delahaye) и Пьеркэн (Pierquin) считали, что здесь имеется в виду «таинственная незнакомка с фиалковыми глазами»³⁶). В. Хлебников уточняет смысл сакральности Лица. Он говорит: «вне протяжения <...> Лицо».

Другими словами, употребляя заглавную букву как знак — индекс Божественной Сущности, Хлебников использует и определение духовного мира и Божественных Сущностей, данное Декартом, создавшим «катехизис» европейского рационализма — «Рассуждение о методе», «Метафизические размышления», «Начала философии».

Р. Декарт определил объекты материального мира как протяженные, т.е. имеющие длину, ширину и глубину (позднее добавив время, движение и скорость и переосмыслив их как измеримые), объекты же умпостигаемые, по Аристотелю, Декарт определил как находящиеся «вне протяженной субстанции». «Вне протяжения» — определение сущностей духовного мира. У Хлебникова этому соответствует и то, что «облик» — «лучистый», и что l — «это — $\sqrt{-1}$ », т.е. сущность иррациональная.

Теперь настала очередь перейти к строке:

Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.

Сам Хлебников «открыл», что «Г — желтый», «З — золотой». И так, облик — лучистый, цепь — золотая.

Что в этом контексте известно о золотой цепи? Обратимся к «прототексту». И сказал Господь Моисею:

И сделай гнезда из (чистого) золота; и (сделай) две цепочки из чистого золота; витыми сделай их работою плетеною, и прикрепи витые цепочки к гнездам (на нарамниках их спереди). <...> В золотых гнездах должны быть вставлены они <камни с вырезанными на них именами сынов Израилевых, по порядку рождения их. — М. Л.> (Исх. 28, 13–14, 20).

И будет Аарон носить имена их пред Господом на обоих раменах своих для памяти (Исх. 28, 12).

Сих камней должно быть двенадцать, по числу (двенадцати имен) сынов Израилевых, <...> на каждом, как на печати, должно быть вырезано по одному имени из числа двенадцати колен. К наперснику сделай цепочки витые плетеною работою из чистого золота; и сделай к наперснику два кольца из золота, и прикрепи два (золотых) кольца к двум концам наперсника. И вдень две плетеные цепочки из золота в оба кольца по (обоим) концам наперсника. А два конца двух цепочек прикрепи к двум гнездам и прикрепи к нарамникам ефода с лицевой сто-

роны его. Еще сделай два кольца золотых и прикрепи их к двум другим концам наперсника, на той стороне, которая лежит к ефоду внутрь. Также сделай два кольца золотых и прикрепи <...> и будет носить Аарон имена сынов Израилевых на наперснике судном у сердца своего, когда будет входить во святилище, для постоянной памяти пред Господом (Исх. 28, 21–27, 29).

По подолу ее <ризы. — М. Л.> сделай яблоки из нитей голубого, яхонтового, пурпурового червленого цвета <...> позвонки золотые между ними кругом. Золотой позвонок и яблоко, золотой позвонок и яблоко, по подолу верхней ризы кругом. Она будет на Аароне в служении, дабы слышен был от него звук, когда он будет входить во святилище пред лице Господне и когда будет выходить, чтобы ему не умереть (Исх. 28, 33–35).

Этот последний текст проясняет, что значит звук золотых позвонков. Это позванивание — знак пересечения границы святилища. Сама золотая цепь — наперсник — знак первосвященника. Особенно важным кажется то, что она представляет собой соединение золотыми кольцами золотых гнезд, в которых хранятся печати с именами. Другими словами, эта цепь — метонимия имен, избранных имен двенадцати колен Израилевых. Это «их поют» и «они сами себя воспевают».

Возвращаясь к стихотворению «Бобэоби», зададим вопрос: где все это происходит? В тексте Хлебникова сказано: «на холсте каких-то соответствий» — т.е. все происходит в мире соответствий, которые «уплотнились» до концентрации «холста» — материальной метафоры нематериального мира.

«Пелась цепь» — смысл данного выражения в этом контексте, с нашей точки зрения, может быть интерпретирован как слияние буквального и символического смыслов, характерное для знаков «пресуществления»³⁷.

Но как согласуется прошедшее время всех глаголов и в особенности формы «жило Лицо» с сочетающимися с ними именами, относящимися к миру «вне протяженья»? «Пелись», «пелся», «пелась» («пение-воспевание» как проявления бытия — и жизни как его высшей формы) естественно согласуется во времени и по времени с «жило». Но «жило Лицо»? И здесь, за словом «жило», как на палимпсесте, проявляется слово «было» — «было Слово» (Ин. 1, 1). В этом контексте прошедшее время слова «было» обычно комментируется как указание на вечность, на существование *до начала*, до начала времени³⁸. Напомним, что в Евангелии от Иоанна Слово как Бытие возводится в свою высшую форму — Жизнь Человеков. «Лицо», таким образом, не просто «было» — оно «жило».

Итак, в предварительном порядке можно сказать, что в рассматриваемом тексте Хлебникова используются:

1. традиционные знаки связи («диалога») с другими текстами — аллюзии (его «Лицо» — «Глаза» А. Рембо, «цепь» — «цепь Аарона», «вне протяженья» как цитата из Декарта);

2. новые знаки связывания текстов — разработка и использование в данном тексте алгоритмов построения других текстов³⁹ (способы «перевода» в языке американских индейцев, продолжение алгоритма «определения букв» А. Рембо);

3. семиотически новый способ «метаязыкового» изображения другого языка (например, его фонологической системы).

В. Хлебников писал о таких своих «мелких вещах», как рассмотренное стихотворение: «В „Кузнечике“, в „Бобеоби“, в „О, засмейтесь“ были узлы будущего»⁴⁰. Эксперименты по расширению возможностей диалога текстов, по усилению их семантического (и семиотического) потенциала и направлению этого диалога в сторону глобализирующей тенденции в литературе и в культуре в целом прослеживаются у многих ведущих поэтов XX в. В. Хлебников оказывается первым в разработке такого рода способов диалога между текстами, в особенности в метаязыковом изображении других языков и традиций. Следующим шагом в этом направлении можно считать различные опыты Эзры Паунда, который, в частности, изображал с помощью лексем английского языка семантическую структуру китайских иероглифов, частично — В. В. Набоковым и т.д. Раскрытие способа построения («алгоритма») некоторого текста и использование этого способа для построения другого текста создает особенно тесную связь этих текстов и приводит в действие новые механизмы порождения смыслов⁴¹.

Примечания

- 1 Лотман Ю. М. Портрет // Вышгород. 1997. № 1/2. С. 21.
- 2 Брюсов В. Я. Новые течения в русской поэзии. Футуристы // Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894—1924. М., 1990. С. 338 (благодарю С. И. Гиндина за указание всех упоминаемых В. Хлебникова у Брюсова). Стихотворение «Бобэоби» стало началом противоборства двух установок в отношении к Хлебникову. «Линию Брюсова» продолжают многие литераторы 1920-х и 1930-х годов, а затем — М. Исаковский, В. Турбин и др., линию возражавшего тогда же К. И. Чуковского разрабатывали Ю. Н. Тынянов (ср.: «Его языковую теорию, благо она была названа «заумью», поспешили упростить и успокоились на том, что Хлебников создал «бессмысленную звукокорч». Это неверно. Вся суть его теории в том, что он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле. Для него нет неокрашенного смысла звучания...» — Тынянов Ю. Н. О Хлебникове // Хлебников В. В. Собрание сочинений I. V. V. Chlebnikov. Gesammelte Werke I. Nachdruck der Baende I und II der Ausgabe Moskau 1928—1933 mit einem Vorwort von Vladimir Markov. München: Wilhelm Fink Verlag, 1968. S. 25—26), Р. О. Якобсон, В. Марков, Вяч. Вс. Иванов, В. П. Григорьев, Б. Ленквист, Р. Врун, Х. Баран, А. Е. Парнис и др.
- 3 О роли симметрии, параллелизма и повтора см., в частности: Гальбиати Э., Пьяцца А. Трудные страницы Библии. Ветхий Завет / Пер. под ред. Л. Харитоновой. М., 1995. С. 46—50. При таких условиях «петь» и «прославлять» становятся синонимами.
- 4 Семантический анализ этого глагола см.: Лекомцева М. И. К семантической характеристике глаголов говорения в Маринском кодексе // Труды по знаковым системам 5: Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1971. Вып. 284. С. 437—462.
- 5 Мень А. Дионис, Логос, Судьба: Греческая религия и философия от эпохи колонизации до Александра. М., 2002. С. 83
- 6 Пифагор. Золотой канон; фигура эзотерики. М., 2001. См. также: Симаков М. Ю. Пифагорейская система (Гармония космоса). М., 1999.
- 7 Гаспаров М. Л. Считалка богов: О пьесе В. Хлебникова «Боги» // М. Л. Гаспаров. Избранные труды. М., 1997. Т. 2. С. 206—207.
- 8 Лонгфелло Г. Песнь о Гайавате // И. А. Бунин. Собр. соч.: В 6 т. М., 1987. Т. 1. С. 441.
- 9 См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 313.

- 10 Степанов Н. Велимир Хлебников: Жизнь и творчество. М., 1975.
- 11 Шапир М. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фонетическая структура) // Культура русского модернизма: UCLA Slavic Studies. New Series. М., 1993. Vol. 1. P. 299–307.
- 12 См.: Лекомцева М. И. Особенности текста с неопределенно выраженной семантикой // Символ в системе культуры: Тр. по знак. системам 21 / Учен. зап. Тарту ун-та. Тарту, 1987. Вып. 754.
- 13 Толстой Л. Н. Война и мир // Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1937. Т. 9. С. 214–215.
- 14 Лекомцева М. И. Семиотические аспекты «индексальной» загадки // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Загадка как текст. 1. М., 1994. С. 214–225 (перепечатка в кн.: Из работ Московского семиотического круга. М., 1997. С. 436–437).
- 15 В записной книжке Хлебников дает и боэоби.
- 16 Бобилевич Г. Поль Гоген в русской культуре рубежа XIX–XX вв. // Sine arte, nihil: Сб. науч. тр. в дар проф. Миливое Йовановичу. Белград; М., 2002. Пользуюсь случаем поблагодарить Л. Н. Киселеву за указание этой статьи.
- 17 Разумеется, «новым» это явление было только относительно данного узкого контекста: с этим явлением были знакомы зрители, сталкивавшиеся со средневековым искусством и с начальными формами теперешних комиксов.
- 18 Григорьев В. П. Национальное и интернациональное в идиостиле В. Хлебникова // Григорьев В. П. Будетлянин. М., 2000. С. 704.
- 19 Там же. С. 703.
- 20 В речь богов — «считалку богов» — в пьесе «Боги» Хлебников вкрапляет характерные для новых арийских языков Индии фонемы /nh/ — /nh/ и /bg/ — видимо, он имел в виду фрикативный — /bh/.
- 21 «В статье „Учитель и ученик“ семь лет я и дал кое какое понимание этих соответствий. Б или ярко красный цвет, а потому губы бобэоби, взэоми — синий и потому глаза синие, пиэо — черное. Неудивительно, что Топорков недоуменно смеялся ... и смотрел на стихи, как дикий кавказский осел на паровоз, не понимая его смысла и значения» (Хлебников В. Из записных книжек // В. В. Хлебников. Собр. соч. München, 1968. Т. V. С. 276). Б как «красный, рдяный» (Там же. С. 269) Хлебников называет наиболее последовательно. В он иногда определяет и как голубой, и как зеленый, Г — «желтый», Э — «золотой» П — как черный или «черный с красным оттенком» (Там же). Наиболее сложно и семантически насыщено его описание звука Л. Иногда это — «белый, слоно-вая кость» (Там же). Основная смысловая нагрузка на Л определяется начальными звуками таких слов как Луч, Любить и других «проекций» света. В стихотворении «Слово о Эль» он пытается выявить «смысл» этого звука как пересечение смыслов слов, начинающихся на Л:
- Когда мы легки, мы летим.
Когда с людьми мы, люди, легки,
— Любим. Любимые людьми.
Эль — это легкие Лели.
(Хлебников В. В. Собр. соч. Т. III. С. 72)
- 22 Хлебников В. Курган Святогора // В. В. Хлебников. Собр. соч. Т. IV. С. 325.
- 23 Там же. С. 72.
- 24 Лотмай Ю. М. Портрет // Вышгород. 1997. № 1/2. С. 14.
- 25 Хлебников В. О стихах // В. В. Хлебников. Собр. соч. Т. V. С. 225.
- 26 Там же. Ср. попытки определить семантику этих элементов «плана выражения» В. Хлебниковым как пересечение смыслов слов, начинающихся с данного согласного, и идею «криптотипов» в языке, несколько позже развивавшуюся Б. Л. Уорфом (Whorf B. L. Language: Plan and conception of arrangement // B. L. Whorf. Language, thought, and reali-

ty. Cambridge, Massachusetts, 1964. P. 133; Whorf B. L. Gestalt technique of stem composition in Shawnee // Ibid. P. 160–172).

27 **Voltaire**. Elements de la philosophie de Newton. 1738. Ш. Бодлер говорил об аналогиях цвета, звука и запаха (Salon de 1846), посвятив этому свой знаменитый сонет «Correspondances», подчеркнув там принципиальное единство универсума. В. Хлебников особенно выделял значимость этого сонета.

28 **Gengoux J.** La Pensee poetique de Rimbaud. Nizet, 1950.

29 **Баран Х.** О Хлебникове. Контексты. Источники. Мифы. М., 2002.

30 Творения: 646–647. Цит. по: **Баран Х.** Об одной азбуке // Х. Баран. О Хлебникове. Контексты. Источники. Мифы. С. 264–267. Очевидно, что маньчжуры здесь оказываются в сфере влияния китайской системы универсальных соответствий.

31 Ср. знаменитый сонет Рембо (для удобства сопоставления с Хлебниковым приводим текст полностью):

Voyelles

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,
Golfs d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;
U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtes semées d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;
O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!

Ср. перевод С. Я. Маршака:

Гласные

A — черный, белый — E, И — красный, У — зеленый,
O — синий... Гласные, рождений ваших даты.
Еще открою я... A — черный и мохнатый
Корсет жужжащих мух над грудью зловонной.
E — белизна шатров и в хлопьях снежной ваты
Вершина, дрожь цветка, смех, гневом озаренный
Иль опьяненный поканьем в час расплаты.
У — цикл, морской прибой с его зеленым соком,
Мир пастбищ, мир морщин, что на челе высоком
Алхимией запечатлен в тиши ночей.
O — первозаданный Горн, пронзительный и странный.
Безмолвье, где миры, и ангелы, и страны,
— Омега, синий луч и свет Ее Очей.

32 А. Рембо сыграл исключительную роль в творчестве многих поэтов. Так, Т. С. Элиот развивал тип семантических связей слов и риторическую фигурацию, характерные для А. Рембо, в стихах, которые он писал по-английски, и особенно в своих стихах, написанных по-французски. «Линия Гиля» не дала в поэзии интересных результатов.

33 Нельзя не обратить внимания на параллель с опытами Дж. Джойса, превращавшего Sinbad the Sailer в Jinbad the Jailer и т.д. вплоть до включающих экзотические звуки и их

- сочетания: *Xinbad the Phthailer!* (Joyce J. *Ulysses*. «Picador», 1997. P. 646). Но эта формальная параллель имеет другой семиотический смысл: введя обобщение соответствия начальных согласных имени и профессии одного лица, Джойс сначала расширяет «пространство имен», а потом переходит в соответствии со своим обобщением «согласования» начала имени и профессии (как это оказалось у Синдбада Морехода в английском языке) к построению названий соответствующих виртуальных профессий и заканчивает выходом за пределы исходного языка в расширяющееся языковое пространство.
- 34 Нельзя не заметить, что Сведенборг слышал, как поют ангелы: «В языке небесных ангелов более всего звучит и и о, а духовных ангелов — е и i».
- 35 **Barere J.-В.** *El revant aux «Voyelles» // Revue d'Histoire litteraire.* 1956. Janvier—mars.
- 36 На фоне поэтической традиции, когда возлюбленная изображается как божество, возникает обратная тенденция, когда текст в «высоком стиле» трактуется как не имеющий отношения к сакральности (ср. высказывание Н. С. Гумилева о Прекрасной Даме Блока).
- 37 См. об этом: **Лекомцева М. И.** Метафора и метонимия в «Похвальном слове Кирилу-Философу» Климента Охридского // *Лотмановский сборник*, 1. М., 1997. С. 316—318.
- 38 См.: **Лопухин А. П.** Толковая Библия, или комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета. СПб., 1911—1913. Т. 3: Новый завет. С. 312—314.
- 39 **Lachmann R.** *Gedaechtnis und Literatur.* Frankfurt am Main, 1990. S. 51—87.
- 40 **Хлебников В.** *Свояси // В. В. Хлебников. Собр. соч.* Т. II. С. 8.
- 41 **Lachmann R.** *Op. cit.* S. 200 et al.

Оккультные мотивы у Цветаевой: астрология

Роман Войтехович (Тарту)

В настоящей заметке мы кратко рассмотрим вопрос о знакомстве Марины Цветаевой с астрологией и попытаемся описать функционирование астрологических мотивов в ее творчестве.

Астрологические мотивы входят в систему оккультно-мистических мотивов, еще недостаточно изученных¹. Ни к одной из оккультно-мистических групп Цветаева, вероятнее всего, никогда не принадлежала (если не считать собраний «Мусагета»²). Несмотря на это, она определенно претендовала на знание кружкового мистико-оккультного языка (прежде всего антропософского) и знакомство с базовыми понятиями соответствующих областей знания. Многие в ее стихах 1920—1930-х гг. было рассчитано на читателей, знакомых с популярными «эзотерическими» теориями, идеями и образными системами, выступающими в качестве кодов³, с помощью которых поддерживалась атмосфера таинственности и экзальтации⁴.

Не случайно многие оккультно-мистические деятели были поэтами. Высокая степень диффузности оккультных «учений», их эклектизм открывали широкие возможности для интуитивных интерпретаций той или иной «доктрины». Общим местом стало утверждение о близости поэтической практики к откровениям оккультных наук. Так, Н. А. Богомолов пишет о творчестве Михаила Кузмина:

То, что в исследованиях самых различных ученых представало как логически выстроенная последовательность доказательств <...>, то в сочинениях оккультистов <...> становилось единым полем для создания собственного мифа, свободно использующего различные топоры и логики, прихотливым образом соединяя их в ассоциативные цепи. И для Кузмина <...> подобное отношение вполне могло представляться художественно плодотворным (Богомолов: 172).

Именно такое отношение, как нам представляется, было свойственно Цветаевой. Из копилки оккультных мифов и образов она брала то, что могло пойти «в дело» ее собственных поэтических построений, вовсе не заботясь о строгом следовании использованной системе, тем более что и сами системы представлялись весьма подвижными. Для лирического поэта цветаевского типа были интересны возможности, которые те или иные культурные коды давали для интерпретации собственного «Я».

Собственное «Я» поэта может осмысляться им в контекстах, связанных с уникальным набором атрибутов личности, таких как имя, время и место рождения и т.д. Самые широкие возможности в этом плане открывает имя. Способы развертывания семантики имени Цветаевой уже неоднократно

описывались, но мы позволим себе еще раз очертить круг возможных ассоциаций, ориентируясь при этом на те, которые были реализованы.

Имя Марина было исключительно редким в поколении Цветаевой, гораздо более редким, чем имя ее старшей дочери — Ариадна, и уже этим обращало на себя внимание. Оно вызывало ассоциации с другими Маринами и словом «тапина» (морская). От первой ассоциации ветви расходились к польским мотивам — имя, распространенное в современной Польше, к русской истории — Марина Мнишек, к Пушкину — «Борис Годунов», к фольклору — Маринка из былин о Добрыне. От второй — к мотивам итальянским — итальянское слово «побережье», натурфилософским — стихия Воды, и мифологическим — nereida, наяда, Афродита Анадиомена, Царь-Девуца.

Уменьшительное Маруся связывало имя Марина с именем Мария и комплексом производных от него фольклорных, религиозных и оккультных ассоциаций — от народных сказок (Мария Моревна и т.п.) до библейского мифа о Богородице (включая иконы) и хлыстовских интерпретаций этого образа. Не исключена и связь с рыцарским культом Девы Марии. Важны также паронимические сближения («мрак», «морока» и т.п.).

Фамилия Цветаева могла раскрываться в связи с «цветом», «цветами» и «цветением», от которых ассоциации уводят к итальянским мотивам: мотив Флоренции в стихах Мандельштама; мотив «битвы цветов» в Нерви в «Доме у Старого Пимена». Отчество Ивановна могло связываться с рождением в день Иоанна Богослова и всей совокупностью вызываемых этой фигурой ассоциаций: пророк, любимый ученик Христа, евангелист-мистик и т.д.

Наложения ассоциаций связывали отдельные цепочки в «узлы», повышающие статус тех или иных ассоциированных мотивов. На этот ассоциативный каркас могли нанизываться и иные ассоциации, связанные с мифологизацией других индивидуальных атрибутов личности, в частности данные хиромантии, астрологии и т.п. Выстраивалась некоторая система, довольно гибко реагирующая на контекст и в случае необходимости выдвигающая на первый план то одну, то другую свою сторону, позволяющую в этом контексте адаптироваться, т.е. обосновать свое отношение к данной ситуации тем или иным «на роду написанным» свойством своей натуры.

На внимание Цветаевой к своему знаку Зодиака уже обращала внимание Гаухар Дюсембаева, отмечая параллель между автором и героиней пьесы «Приключение»:

Месяц рождения — сентябрь и его астрологический знак — Весы также подарены Цветаевой Генриетте:

Сентябрь — месяц
Мне вместо колыбели дал...

... — Весы.

(Дюсембаева: 52)

Действительно, это совпадение не случайное, в августе 1917 г. Цветаева записывает:

Безумье и благоразумье. Я восхитительно оправдала свой знак Весов. (Сентябрь.) Еще 16 л. обо мне ... сказ<ал>: «Архив в хаосе» (ЗК I: 174)⁵.

Насколько Цветаева была компетентна в данной области, могут показать дальнейшие исследования, — высказывания ее на эту тему еще не собраны. Пока что мы вынуждены ограничиться отдельными примерами и некоторыми общими рассуждениями. Так, в 1934 г. Цветаева пишет В. Н. Муромцевой-Буниной о трагической гибели бельгийского короля:

В Ви за месяц до его гибели было предсказание на 1934 астрологический год: «Je vois le peuple belge triste et soucieux: la Belgique se sent frappée à la tête...» [Я вижу бельгийский народ печальным и озабоченным: Бельгия чувствует себя пораженной в голову].

А когда подумаешь о его раздробленной голове.

То, что могло показаться иносказанием («глава государства»), оказалось самым точным видением (той головой, на которую — камень) — СС 7: 267.

В письме Цветаевой Н. П. Гронскому от 5 октября 1928 г. содержится еще одно важное указание астрологического характера:

Вчера у меня был в гостях Товстолес, просидел на сундуке до сумерок, говорили о Балтике (оттуда) и черной магии. Оказывается, мы оба под знаком Сатурна, все приметы совпадают⁶.

Других прямых указаний на интерес Цветаевой к астрологии мы не имеем. Тем не менее есть довольно весомые косвенные доказательства интереса к соответствующей области знаний. Устойчивой темой поэзии Цветаевой является тема природного символизма, частной манифестацией которой является образ вселенной-книги. Например, мир может читаться как учебник любви, — это снижение традиционной темы высокого поэта, умеющего читать «книгу природы»:

В гибельном фолианте
 Нету соблазна для
 Женщины. — Ars Amandi
 Женщине — вся земля.

(СС I: 244)

Но у Цветаевой есть и высокий вариант разработки этой темы — прежде всего стихи, объединенные образом Сивиллы и опирающиеся на традицию таких текстов, как «Пророк» Пушкина, «На смерть Гёте» Баратынского и «Меня, во мраке и в пыли...» А. К. Толстого. Приведем пример из Баратынского (1832):

С природой одною он жизнью дышал:
 Ручья разумел лепетанье,
 И говор древесных листов понимал,
 И чувствовал трав прозябанье;

Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна.

(Баратынский: 174)

Отметим противопоставление «речь — книга»: если явления наземной природы «говорят», то звездное небо — это «книга», т.е. текст зафиксированный, неизменный. В поэзии Цветаевой начала 20-х гг. «звездная книжища» — «след плаща» Бога (см. цикл «Бог»).

Словарь поэтического языка Цветаевой дает достаточный материал для того, чтобы проследить развитие символической составляющей астральных образов (небо, звезды, планеты, созвездия и т.п.). Так, в одном из стихотворений весны 1920 г., обращенных к художнику Н. Н. Вышеславцеву, интересовавшемуся оккультными вопросами, возникает тема синхронности событий земных и небесных, эксплицированная мотивом «часов»:

Времени у нас часок.
Дальше — вечность друг без друга!
А в песочнице — песок —
Утечет! <...>

Ты на солнечных часах
Монастырских — вызнал время?
На небесных на весах —
Взвесил — час?

Для созвездий и для нас —
Тот же час — один — над всеми.
Не хочу, чтобы зачах —
Этот час!

Только маленький часок
Я у Вечности украла.
Только час — на
Всю любовь <...>.

(СС 1: 523)

По всей видимости, выражение «небесные веса» кроме значения высшей справедливости подразумевает еще и аллюзию на созвездие Весов.

Вообще образ «весов» у Цветаевой богат смысловыми связями с культурным контекстом. Несколько раз встречаются у нее реминисценции того места из книги пророка Даниила, где Даниил дает истолкование надписи, появившейся на стене чертогов царя Валтасара:

В тот самый час вышли персты руки человеческой и писали против лампы на извести стены чертога царского, и царь видел кисть руки, которая писала. <...> И вот что начертано: мене, мене, текед, упарсин. Вот и значение слов: мене — исчислил Бог царство твое и положил конец ему; текед — ты взвешен на

весах и найден очень легким; перес — разделено царство твое и дано Мидьянам и Персам (Даниил 5: 5, 25–28).

В пьесе «Фортуна» герцог Лозэн говорит перед казнью:

Да, старый мир, мы на одном коне
Влетели в пропасть, и одной веревкой
Нам руки скрутят, и на сей стене
Нам приговор один — тебе и мне:
Что, взвешен быв, был найден слишком легким...

(СС 3: 406)

Лозэн — воплощение XVIII века, герой, оказавшийся «слишком легким»: он служил и королю, и народу, и уже за одно это обречен гибели, поскольку все легкое невечно. Его любовные приключения — только зримое воплощение этой «легкости». Впрочем, верно и обратное: его политические «измены» лишь следствие подчинения любовному императиву. Предреволюционный Париж — это, конечно, «Вавилон», и библейская параллель здесь совершенно уместна.

Тот же мотив появляется и в письмах к А. Г. Вишняку: «Я не преувеличиваю Вас в своей жизни — Вы легки даже на моих пристрастных (милосердных! неправедных!) весах» (СТ: 464).

Один из автобиографических мифов, созданных Цветаевой, — миф об «одноколыбельниках» («Как по тем донским боям...», 1921), связанный с мистификацией даты рождения своего мужа, С. Я. Эфрона. Цветаева не раз говорила, что они родились в один день — 26 сентября по ст. ст., хотя на самом деле С. Я. Эфрон родился позже (29 сентября). Тем не менее они оба относились к одному знаку Весов, которым управляет, по распространенному представлению, планета Венера:

Луна, Сатурн и Юпитер считаются в классической астрологии управителями деканов Весов (в индийской и эзотерической астрологии — Венера, Сатурн и Меркурий) — Саплин: 101.

То, что в этом знаке господствует Венера, выдвигает на первый план эмоциональную сферу <...> (Обье: 77).

Отсюда цикл «Венера», написанный в самом начале их знакомства в Коктебеле (18 мая 1911 г.) и развивающий мотивы, известные по автоописаниям:

В небо ручонками тянется,
Строит в песке купола...
Нежно вечерняя странница
В небо его позвала.

Пусть на земле увядание,
Над колыбелькою крест!
Мальчик ушел на свидание
С самую нежной из звезд.

<...>

Ах, недаром лучше хлеба
 Жадным глазкам балаган.
 Темнокудрый мальчуган,
 Он недаром смотрит в небо!
 По душе ему курган,
 Воля, поле, даль без меры...
 Он рожден в лучах Венеры,
 Голубой звезды цыган.

(СС 1: 157)

Место создания данного диптиха также кажется неслучайным. Имя М. А. Волошина представляется одним из ключевых при описании генезиса цветаевской астрологической образности. Волошин разбирался в самых различных оккультных вопросах и увлекался мантикой (*греч.* искусство проиридания, гадания). Сохранилась одна из его записных книжек с подробными записями по астрологии и хиромантии. 22 декабря 1913 г. он наставлял в письме Е. Я. Эфрон:

Занятие хиромантией очень одобряю. <...> Я тебе книжку Папюса вышлю, когда будет оказия. Но тебе нужно познакомиться с Дебаролем. <...> Он самый серьезный. Но слишком подробен. Теорию нужно знать, но главное — практика и умение говорить. Если хочешь — я тебе дам летом несколько — не уроков — но мудрых наставлений и своего опыта. <...> А относительно знаков — это большая путаница. Единственное, что верно — это планетные типы — их надо уметь различать и комбинировать. Но постепенно вырабатывается чувство человека, что главное (СИП: 29).

Умение «различать и комбинировать» планетные типы Волошин продемонстрировал в 1909 г. в статье «Гороскоп Черубины де Габриак»:

Сейчас мы стоим над колыбелью нового поэта. <...> У его изголовья положена веточка вереска, посвященного Сатурну, и пучок «capillaires», называемых «Венерины слезки». <...> Аполлон усыновляет нового поэта. Нам, как Астрологу, состоящему при храме, поручено составить гороскоп Черубины де Габриак. Постараемся, следуя правилам царственной науки, установить его элементы.

Две планеты определяют индивидуальность этого поэта: мертвенно-бледный Сатурн и зеленая вечерняя звезда пастухов — Венера, которая в утренней своей ипостаси именуется Люцифером.

Их сочетание над колыбелью рождающегося говорит о характере обаятельном, страстном и трагическом. Венера — красота. Сатурн — рок. Венера раскрывает ослепительные сверкания любви: Сатурн чертит неотвратимый и скорбный путь жизни.

Венера свидетельствует о великодушии, приветливости и экспансивности; Сатурн сжимает их кольцом гордости, дает характеру замкнутость, которая может быть разорвана лишь страстным, всегда трагическим жестом.

«Линия Сатурна глубока» — говорит о себе Черубина де Габриак... «Но я сама избрала мрак агата, меня ведет по пламеням заката в созвездье Сна вечерняя рука. Наш узкий путь, наш трудный подвиг страсти заткала мглой и заревом тоска...»

<...> Это две звезды того созвездия, которое не восходит, а склоняется над ночным горизонтом европейской мысли и скоро перестанет быть видимым в наших широтах. Мы бы не хотели называть его именем «Романтизма», которое менее глубоко и слишком широко. Черубина де Габриак называет его «Созвездием Сна». Оставим ему это имя (Волошин: 33—34).

То, что в статье почти не говорится о Зодиаке, свидетельствует о том, что гороскоп этот преимущественно хиромантический. Однако, по условиям мистификации, Волошин не имел возможности изучать ладонь Черубины. Волошин писал свой «гороскоп», читая не по ладони, а по стихам. Оправдание этому заключается в самих основаниях оккультных представлений, согласно которым топография неба, ладоней человека и текст его жизни (стихи — только высшее проявление жизни) совпадают в своих главных чертах:

Так, например, мasonicкая космология рассматривала мир химических элементов, мир людей, мир космических тел и астральный мир как взаимно изоморфные пласты единого универсума (Лотман: 60).

Цветаева пишет, что Волошин «подарил» ей Черубину:

Очередной подарок Макса кроме Консуэлы, Жозефа Бальзама и Мизераблей — не забыть восхитительной женской книги «Трагический зверинец» и прекрасного Аксёля — был подарок мне живой героини и живого поэта, героини собственной поэмы: поэтессы Черубины де Габриак (СС 4: 169).

Среди запомнившихся Цветаевой строк Черубины и четверостишие, процитированное в статье Волошина:

Из стихов ее помню только уцелевшие за двадцатилетие жизни и памяти — строки:

В небе вьется красный плащ, —
Я лица не увидела!

И еще:

Даже Ронсара сонеты
Не разомкнули мне грусть.
Все, что сказали поэты,
Знаю давно наизусть!

И — в ответ на какой-то букет:

И лик бесстыдных орхидей
Я ненавижу в светских лицах! —

образ ахматовский, удар — мой, стихи, написанные и до Ахматовой, и до меня <...>.

О, суждено ль, чтоб я узнала
Любовь и смерть в тринадцать лет! —

магически и естественно перекликающееся с моим:

Ты дал мне детство лучше сказки
И дай мне смерть — в семнадцать лет!

(СС 4: 172–173)

Все приведенные цитаты, а не только последнее двустишие, имеют параллели у Цветаевой, обменивавшейся с Е. И. Дмитриевой письмами:

<...> я, под непосредственным ударом ее судьбы и стихов, сразу послала свои <...>. Помню узкий лиловый конверт с острым почерком и сильным запахом духов, Черубинины конверт и почерк, меня в моей рожденной простоте скорее оттолкнувшие, чем привлечшие. Ибо я-то <...> любила не гордую иностранку в хорах и на хорах жизни, а именно школьную учительницу Дмитриеву — с душой Черубины (СС 4: 173).

Цветаева пишет, что Волошин подарил ей «живую героиню» «собственной поэмы», то есть познакомил ее с Е. И. Дмитриевой. Из этого не следует, однако, что имя и стихи Черубины Цветаевой прежде были неизвестны. В это трудно поверить, учитывая и близость Цветаевой к Эллису, которого Волошин держал в курсе событий, и популярность журнала «Аполлон». Избегая окончательных суждений, приведем цитату из письма Дмитриевой, написанного, по всей видимости, в канун нового 1910 года: «Макс, мне прислала свои стихи Марина Цветаева из Москвы — Вы, наверное, знаете, кто она; я бы хотела переслать ей это письмо; сделай же это, Макс, пожалуйста. <...> Если ее адрес не знаете — напишите!» (Черубина 1999б: 308).

Если предположить более раннюю дату знакомства Цветаевой с образом и стихами Черубины, то переписка, отмеченная ею и Е. И. Дмитриевой в ответном письме, получает более рациональное объяснение. «Молитва» написана 26 сентября 1909 г. — после того, как стихи Черубины были опубликованы в «Аполлоне» и до раскрытия мистификации 19 ноября. В разделе «Только тени» «Вечернего альбома» есть стихотворение, как будто вдохновленное образом Черубины:

Как простор наших горестных нив,
Вы окутаны грустной дымкой;
Вы живете для всех невидимкой,
Слишком много в груди схоронив.

В вас певучий и мерный отлив,
Не сродни вам с людьми поединки,

Вы живете, с кристалльностью льдинки
Бесконечную ласковость слив.

Я люблю в вас большие глаза,
Тонкий профиль задумчиво-четкий,
Ожерелье на шее, как четки,
Ваши речи — ни против, ни за...

Из страны утомленной луны
Вы спустились на тоненькой нитке.
Вы, как все самородные слитки,
Так невольно, так гордо скромны. <...>

Вы ж останетесь той, что теперь,
На огне затаенном сгорая...
Вы чисты, и далекого рая
Вам откроется светлая дверь!

(СС 1: 25)

Героиня, по-видимому иностранка, о чем свидетельствует подчеркивание «наших нив». Слова: «Вы живете с кристалльностью льдинки / Бесконечную ласковость слив» — напоминают характеристику Волошина: «Венера свидетельствует о великодушии, приветливости и экспансивности; Сатурн сжимает их кольцом гордости, дает характеру замкнутость <...>». На шее героини ожерелья, «как четки», — атрибут католички Черубины (ахматовское «На шее мелких четок ряд» еще не написано).

Более глубокое знакомство с Черубиной и статьей Волошина, возможно, вызвало отзвуки в «Волшебном фонаре». Ср. у Волошина: «Сознание ненужности своей мечты и своего изгнанничества часто звучит в ее стихах («...И вновь одна в степях чужбины, и нет подобных мне вокруг...»)». У Цветаевой «Ни здесь, ни там»:

Опять сияющим крестам
Поют хвалу колокола.
Я вся дрожу, я поняла,
Они поют: «и здесь и там». <...>

О, пусть сияющим крестам
Поют хвалу колокола...
Я слишком ясно поняла:
«Ни здесь, ни там... Ни здесь, ни там».

(СС 1: 123)

Волошин сравнивает Черубину с героиней «Акселя» Вьеле де Лиль Адана: «Все ласки других женщин не стоят моих жестокостей! Я самая мрачная из девушек <...>» (Волошин: 516). Цветаевой, вероятнее всего, была известна и статья Волошина «Апофеоз мечты (Трагедия Вилье де Лиль-Адана

«Аксель» и трагедия его собственной жизни)» (Волошин: 11–33). Возможно, эти «жестокости» откликаются в стихах Цветаевой: «Я люблю такие игры, / Где надменны все и злы» (СС 1: 136).

Волошин пишет о «сатанинской гордости» рожденных под знаками Сатурна и Венеры. В самоописаниях Цветаевой это один из самых устойчивых компонентов: «Меж нами вечно стеной / Неумолимо встала — гордость» (СС 1: 141). Гордость, по-видимому, приписывалась влиянию Сатурна, хотя «люциферианская» ипостась Венеры также ассоциируется с гордостью. В одном из писем 1930 г. Цветаева сообщает о том, что имя Марина, по мнению ученых, значит то же, что Афродита, о чем она и раньше знала (СС 7: 359). Но все же Венера-Афродита символизирует в первую очередь притяжение, тогда как Сатурн устанавливает границу, предел. Он изображался с серпом или косой и часто выступал в качестве мужской аллегии Смерти; парой к нему является образ Хроноса-Кроноса, пожирающего своих детей: «Хронос должен пожирать своих детей» (СС 5: 11).

Астрологический извод сатурническая тема получила в первом сборнике Поля Верлена «Poèmes saturniens» («Сатурнические стихотворения», 1866). Название книги «подсказано строкой из бодлеровского стихотворения *Épigramme pour un Livre condamné* (...*Jette ce livre saturnien...*)» (Ореховацкий: 286). В посвящении к сборнику Верлен пишет:

Les Sages d'autrefois, qui valaient bien ceux-ci,
Crurent, et c'est un point encor mal éclairci,
Lire au ciel les bonheurs ainsi que les désastres,
Et que chaque âme était liée à l'un des astres. <...>
Or ceux-là qui sont nés sous la signe SATURNE,
Fauve planète, chère aux nécromanciens,
Ont entre tous, d'après les grimoires anciens,
Bonne part de malheur et bonne part de bile. <...>
Tels les Saturniens doivent souffrir et tels
Mourir, — en admettant que nous soyons mortels,
Leur plan de vie étant dessiné ligne à ligne
Par la logique d'une Influence maligne.

(*Verlaine*: 30)

Известны переводы этого стихотворения, сделанные Эллисом и Г. А. Шенгели. Цитируем по Шенгели:

Былые Мудрецы, что так достойны, зваться,
Все утверждали в чем досель не разобрался,
Что в небе благ и бед сияют письмена,
Что каждая душа звезде подчинена. <...>
И те, кто под лучом САТУРНА был рожден,
Светила рыжего, что любо некромантам,
Отмечены меж всех, по древним фолиантам,
Печатью Желчности и веяньем Беды. <...>

Так Сатурнисты все должны, в мечте о чуде,
 Страдать и умирать (коль вправду смертны люди):
 Их жизнь до черточки расчерчена у всех
 Холодной логикой Влияний злобных тех.

(Верлен: 53)

По Дебарролю, «Сатурнова линия есть предопределение, судьба, рок» (Дебарроль: 291). Так, стихотворение Черубины «Золотая ветвь» представляет собой, по мнению М. Л. Гаспарова, «объяснение поэтессы в любви к ее учителю М. Волошину, с которым души у них родственны, но разделены *линией Сатурна*» (Гаспаров: 192):

Вписала нас в единых начертаньях
 В узор Судьбы единая тоска;
 Но я одна, одна в моих исканьях,
 И линия Сатурна глубока...

(Черубина 1999а: 473)

По-видимому, Цветаева также находила в себе черты рожденных под знаками Сатурна и Венеры. И это не удивительно, на определенном уровне «контракции Венера и Сатурн являются манифестацией самой базовой оппозиции — жизнь и смерть, охватывающей все разнообразие природных явлений.

В соответствии с этим декларируется двойственность лирической героини, впервые отчетливо прозвучавшая в стихах 1913 г. «Уж сколько их упало в эту бездну...» и «Быть нежной, бешеной и шумной...»:

За всю мою безудержную нежность <Венера>
 И слишком гордый вид. <Сатурн>

(СС I: 110)

Быть нежной, бешеной и шумной <...> <Венера>
 Стать тем, что никому не мило, <Сатурн>
 — О, стать как лед! —

(СС I: 192)

Отметим, что оба стихотворения написаны в декабре в Феодосии, куда пригласил Волошин, участвовавший в совместных выступлениях с Цветаевой.

Среди «запомнившихся» Цветаевой стихов Черубины мы отметили четверостишие, процитированное также в статье Волошина:

Даже Ронсара сонеты
 Не разомкнули мне грусть,
 Все, что сказали поэты,
 Знаю давно наизусть.

(Черубина 1999а: 495)

Примечательно, что оно откликается рифмой «грусть — наизусть» именно в том стихотворении Цветаевой, которым она иллюстрировала соответствие своего характера известному ей значению знака Весов: «Безумье и благоразумье. Я восхитительно оправдала свой знак Весов». Правда, запись сделана позже, чем стихотворение (3 января 1915 г.), и у нас нет уверенности в том, что оно писалось с учетом личного гороскопа.

Безумье — и благоразумье,
 Позор — и честь,
 Все, что наводит на раздумье,
 Все слишком есть —

Во мне. — Все каторжные страсти
 Свились в одну! —
 Так в волосах моих — все масти
 Ведут войну!

Я знаю весь любовный шепот,
 — Ах, наизусть! —
 — Мой двадцатидвухлетний опыт —
 Сплошная грусть!

Но облик мой — невинно розов,
 — Что ни скажи! —
 Я виртуоз из виртуозов
 В искусстве лжи.

В ней, запускаемой как мячик
 — Ловимый вновь! —
 Моих прабабушек-полячек
 Сказалась кровь.

Лгу оттого, что по кладбищам
 Трава растет,
 Лгу оттого, что по кладбищам
 Метель метет...

От скрипки — от автомобиля —
 Шелков, огня...
 От пытки, что не все любили
 Одну меня!

От боли, что не я — невеста
 У жениха...
 От жеста и стиха — для жеста
 И для стиха!

От нежного боа на шее...
 И как могу

Не лгать, — раз голос мой нежнее,
Когда я лгу...

(СС 1: 233–234)

Характер героини определяет сочетание противоположностей, соединение всех видов побуждений-«страстей» (в том числе целомудрия), их одновременность (желание, чтобы «все любили одну меня») и столкновения между ними. Хаотическое их движение описывается как «война» или «игра». «Игра» строится на обмане — «лжи» — и реализуется как самоценное проявление во множестве форм: то как театрализованный «жест», то как поэтический вымысел («стихи»), то как музыкальная фантазия («виртуоз» — слово с музыкальными коннотациями).

Сама героиня оказывается «инструментом», откликающимся на малейшее воздействие извне. Это заложено даже в ее физической природе: «Так в волосах моих все масти / Ведут войну!» Именно разнообразием мира и мотивируется непостоянство героя, его протейзм, на русской почве ассоциирующийся с Пушкиным⁷. Поэт откликается на явления единого, но контрастного мира: трава растет — метель метет, скрипка поет — автомобиль грохочет, шелк ласкает — огонь жжет. Но в разнообразии он видит и единое. Так, нежность находит он и в боа на шее, и в нежном голосе, и во «лжи», которая имеет, по-видимому, прямое отношение к апологии «обмана», инициированной Пушкиным в «Герое» (1830): «Тьмы низких истин мне дороже / Нас возвышающий обман...»⁸. Поэзию как прекрасную ложь трактовал еще Н. М. Карамзин, но Пушкин дал отточенную формулировку, ставшую хрестоматийной.

По всей видимости, именно такой психологический портрет Цветаева связывала с образом Весов. Отметим, что астрологическое толкование вовсе не приписывает этому знаку значения «уравновешенности», — это только идеал, к которому стремятся зачастую «разбалансированные» (в том числе и в моральном отношении) Весы. Характер Весов традиционно истолковывается как колеблющийся между противоположными полюсами (Саплин: 101–102; Обье: 76–79).

Женщинам этого знака приписывается примесь «мужского», мужчинам — «женского» в характере⁹. В частности, женщинам приписывается «мужской ум», способность к поддержанию дискуссии и стремление оценить предмет со всех сторон, учитывая и положительные моменты, и отрицательные, способность к грубой физической работе и одновременно — женское обаяние и грациозность¹⁰. Цветаева находила в своем характере соответствие такому описанию и, по-видимому, отчасти сознательно в себе культивировала черты Весов. Вплоть до событий революции 1917 г. и последующей гражданской войны ей это вполне удавалось.

Примечательно, что Весы оказались в сочинениях Цветаевой в исключительном положении: никакие другие созвездия в известных нам текстах не встречаются, по крайней мере «Словарь поэтического языка Марины Цветаевой» не дает сочетаний слова «созвездие» с названиями других знаков Зодиака (Словарь: 546). Зато Весы встречаются и в «романтической» дра-

матургии Цветаевой, и в стихах на смерть Софьи Евгеньевны Голлидэй, которая должна была в этих пьесах играть: «Были огромные очи: / Очи созвездья Весы...» (СС 2: 344), — возможно, это совпадение неслучайно.

Статус Весов повышался еще и благодаря тому, что этот знак оказался вынесен в заглавие символистского журнала «Весы» (1904—1909), прилежным читателем которого, судя по всему, была Марина Цветаева. На страницах «Весов» она могла прочесть то, что впоследствии называла «любимым»: романы «Огненный ангел» Брюсова и «Серебряный голубь» Андрея Белого, поэзию и прозу Гиппиус, Сологуба. Максимилиан Шик знакомил аудиторию журнала с творчеством Рильке, Гюфманстала. Там же сотрудничал Эллис, первый поэт в жизни Цветаевой. Юной Цветаевой эстетизм и индивидуализм, проповедуемый «Весами», были ближе, чем религиозно-мистические искания «Золотого Руна». Важно для нас и то, что журнал выходил в издательстве «Скорпион» и, по признанию его идейного вдохновителя Брюсова, был назван так именно потому, что Весы — ближайшее к Скорпиону зодиакальное созвездие.

Особую роль играет символ Весов в поэтике пьесы Цветаевой «Приключение». Не исключено, что и сам выбор сюжета для первой пьесы о Казанове был продиктован знаменательным совпадением: ключевые моменты в истории отношений Казановы и его таинственной возлюбленной Генриэтты оказываются связаны с гостиницей «Весы». Здесь Казанова прощается со своей возлюбленной (IV картина) и позднее обнаруживает запись на оконном стекле: «Вы забудете и Генриэтту» (V картина), — эта фраза из мемуаров Казановы в оригинальном написании: «Vous oublierez aussi Henriette...», — была вынесена Цветаевой в эпиграф пьесы. Примечательно, что действие пьесы связано с двумя гостиницами, но название Цветаева дает только в одном случае. Приводим роспись мест и времени действия из авторской преамбулы:

I картина — комната гостиницы в Чезене

II картина — та же комната гостиницы

III картина — загородная вила в Парме

IV картина — комната гостиницы «Весы» в другом итальянском городе

V картина — та же комната гостиницы, 13 лет спустя — 1784 год (СС 3: 458).

Оккультные и специально астрологические мотивы маркированы в пьесе как особо значимые. Экспозиция пьесы дана глазами Генриэтты, переодетой в «гусара Анри». Казанова, «буйно разметавшись, спит на диване, под картой звездного неба», «на полу валяются книги», — обе эти ремарки далее откликаются в тексте, — в монологе Анри-Генриэтты, изучающей обстановку. На столе Казановы в числе прочих предметов находятся весы:

Что мы читаем? — Данте. — Ариост.

«Значенье звезд». — «Семь спутников скелета».

Был или нет — у Асмодея — хвост... <...>

Перо очинено... Весы... Печать...

А писем, писем! Полная корзина!

А, женский башмачок! Хотел бы знать,
 Как в башмачке одном дошла... <...>
 Два женских имени за пять
 Секунд — и все чего-то шарит!
 Не весело, должно быть, спать
 С одною картой полушарий!

(СС 3: 459–460)

Подчеркнем, что речь идет не о земных полушариях, а о звездных. Таким образом, внимание к астрологическому и «духовидческому» контексту задано уже в самом начале. Весы, появившиеся на столе Казановы, затем отключаются в монологе Генриэтты:

Сентябрь — месяц
 Мне вместо колыбели дал
 (взглядывая в небо)
 — Весы.
 Мои ж часы, любезные друзья,
 Заведены часовщиком Спинозой.

(СС 3: 481)

Под часами подразумевается, вернее всего, сердце, которое «ровно стучит». Незадолго до написания пьесы — в ноябре 1918 г. — эта тема получила разработку в лирике (в издании, по которому мы цитируем следующее стихотворение, ошибочно указан 1919 г.):

Я счастлива жить образцово и просто:
 Как солнце — как маятник — как календарь. <...>
 Знать: Дух — мой сподвижник, и Дух — мой вожатый!
 Входить без доклада, как луч и как взгляд.
 Жить так, как пишу: образцово и сжато, —
 Как Бог повелел и друзья не велят.

(СС 1: 449)

Спиноза вводится не только как имя, характеризующее ученость Генриэтты, но и как философ, освободивший себя от рабства чувств и преодолевший дуализм Декарта¹¹. Смысл фрагмента в том, что натура Генриэтты двойственна: звезды определили ей быть непостоянной, но сердце ее подчинено разуму. В сцене расставания становится ясно, что сердце Генриэтты не настолько защищено от волнений, как ей казалось, и она осознает над собой власть Весов:

Бедные часы!
 — И надо же, чтоб именно весы
 Щиток гостиницы изображал, где встреча

Вечнейшая кончается навек,
Как тает снег...

(Берясь за сердце.)

Боюсь, что здесь навек
Покончено с законом равновесья!

(СС 3: 487)

Отметим характерное для Цветаевой паронимическое сближение «веса» — «встреча» — «вечность», создающее предпосылки для различных форм «соединения несоединимого» или со-противопоставления (по Ю. М. Лотману): парадокса, оксюморона, метафорической катахрезы: «встреча / Вечнейшая кончается навек». Веса — образ, совмещающий в себе ритмы колебаний маятника и колыбели, — вечности и бренности, логики и чувства, порядка и хаоса.

Образ Генриэтты несомненно наделен автобиографическими чертами, и Цветаева прямо указывает на это в одной из дневниковых записей:

Я никогда не напишу гениального произведения, — не из-за недостатка дарования <...> а из-за моей особенности, я бы сказала какой-то причудливости всей моей природы. Выбери я напр<имер> вместо Казановы Троянскую войну — нет, и тогда Елена вышла бы Генриэттой, т.е. мной. <...> мой мир — настолько для меня соблазнительнее, что я лучше предпочитаю не быть гением, а писать о женщине XVIII в. в плаще — просто Плаще — себе (ЗК 2: 39).

«Плащ» — такой же богатый образ и символ, как «весы»: он аскетически «прост» и «поверхностен», вьется на ветру, он может скрывать под собой и вечные тайны мироздания, и тайны «чисто женские» (см. циклы «Плащ» 1918 г. и «Ученик» 1921 г.). Портрет Генриэтты во многом напоминает автопортрет 1915 г., рассмотренный выше, его основа — изменчивость и многоликость:

Слушайте, дружок!

Бог дивный мир свой сотворил в неделю.
Женщина — сто миров. Единым духом —
Как женщиной мне стать в единый день?

Вчера гусар — при шпорах и при шпаге,
Сегодня — кружевной атласный ангел,
А завтра — может быть — как знать? Кто знает?!¹²

(СС 3: 467–468)

Многоликость, таким образом, постулируется как «женское» свойство, противопоставленное божественному монизму, а сама «женщина» оказывается соперницей, если не антиподом, Бога. Однако Генриэтта не вполне женщина, она ею «становится», так и не успев ею «стать». Генриэтта — существо неопределенного пола¹³, и в списке персонажей она указана с двумя именами — Анри-Генриэтта. Даже после разоблачения мнимого Анри,

Казанова продолжает называть ее двумя именами, а также «мой мальчик». Поведение Анри отличается от поведения Генриэтты:

Все минет, все канет... Не все ли равно:
Пари — или нежность. Анри — Генриэтта.

(СС 3: 463)

Героине «все равно», быть ли Анри или Генриэттой, но движущей силой Анри служит «пари» (азарт, конфликт), а движущей силой Генриэтты — «нежность» (любовь). Переход от одной «роли» к другой не всегда сопровождается внешней травестией, но меняет речевую и поведенческую маску, — отсюда ремарки, отмечающие эти переходы:

ГЕНРИЭТТА

(на секундочку Анри)

Как белый волк — и верный Казанова!

(По-другому)

Еще одно: <...>.

(СС 3: 488)

Неоднократно намекается, что двуполость (бесполость) Генриэтты признак того, что она — существо неземное:

КАЗАНОВА

Нет у тебя души!

ГЕНРИЭТТА

Должно быть — нет.

КАЗАНОВА

А в жилах — лунный свет.

ГЕНРИЭТТА

Быть может — да,

Быть может — нет.

КАЗАНОВА

Скажи мне на прощанье:

Бес или ангел ты?

ГЕНРИЭТТА

Чужая тайна

Оставим это.

(СС 3: 486)

Капитан, друг Анри-Генриэтты, называет ее «сие создание», что вызывает бурную реакцию Казановы. По-видимому, слово «создание» — синоним слова «существо», которое часто появляется в записях Цветаевой о своей дочери, — так Аля называет и мать, и себя. Например, в мартовской записи 1919 г.: «Я — существо, Марина! Я знаю все вперед — и все назад» (ЗК 1: 312).

В соответствии со знаком Весов, связанным со стихией Воздуха, Генриэтта — существо воздушное, потому она и вольна «как ветер». Вся первая картина «Капля масла» построена на обыгрывании сцены «Психея со светильником». Анри-Генриэтта капают горячим маслом на Казанову, выступающего здесь в роли Амура, после чего следует их знакомство. Последняя реплика Генриэтты в этой картине: «И помните о капле масла!» Таким образом, Генриэтта — Психея, душа (подробнее см.: *Войтехович 1999; Войтехович 2002а; Войтехович 2002б*), а душа традиционно связывается с дыханием и воздухом¹⁴. Вопрос Казановы о том, что привлекло к нему Генриэтту, вызывает ответ, навеянный текстом «импровизации» из пушкинских «Египетских ночей». «Черный» Казанова — «угол и уголь» (СЗ 3: 458) — определенно проецируется на «арапа» из того же текста, Генриэтта же — на «деву», сердцу которой «нет закона»:

КАЗАНОВА

Как певуч
Ваш голос молодой... Но все же —
Зачем вы здесь?
Полоса луны.

ГУСАР

Зачем на ложе
Нисходит этот лунный луч?

КАЗАНОВА

Кто вы?
ГУСАР
Я — лунный луч. Вольна
Мне всякая дорога.

(СЗ 3: 462)

Луна — основной символ Генриэтты. Изменчивость Луны — наглядная параллель символу Весов. В последней картине Казанова называет Луну: «Богородица всех измен!»¹⁵. С образом Луны связано и сравнение Генриэтты с Дианой. Сама «нежность» Генриэтты связана с тем, что она воплощает собой любовь небесную¹⁶ — Афродиту Уранию, которую В. В. Розанов называл в книге «Люди лунного света» *Aphrodita Sodomica* и связывал с «лунным светом»:

<...> по Платону — «простонародная Афродита» рождает детей, а Небесная Афродита, Афродита-Урания — бесплодна, но зато рождает образы, фантазии, философии, молитвы; т.е. это есть *Aphrodita Sodomica* в том особом слиянии сияний, как я здесь объясняю <...> (*Розанов: 270*).

При этом, Генриэтта — «платонова родная половина» Казановы, его alter ego, и как бы зеркальное отображение — то есть повторение с меной «правого» на «левое» и наоборот. Казанова — «острый угол и уголь», Генриэтта — «лунный лед» (СЗ 3: 458). Казанова — земная половина, Генриэтта — небесная: «Как спутница Земли — Луна, / Я — вечный спутник

Казановы» (СС 3: 462). В каком-то смысле этот тандем проецируется на традиционные пары: поэт и муза, поэт и гений, земная душа и ее небесный ангел-покровитель. Вместе они также представляют единство более высокого уровня, но с тем же характером Весов.

Примечательно, что во второй пьесе о Казанове, он обручается с двойником Генриэтты — Франциской, которая также является «духом», но на этот раз огненным, — она «дитя и саламандра». На перстне, которым обручается Казанова с Франциской, изображен Меркурий¹⁷, который также связан со стихией воздуха и подвижным началом в алхимии — ртутью (Пуассон: 105). Кроме того, он — главный вестник и проводник душ, покровитель оккультных наук — Гермес Трисмегист (Триждывеличайший):

ФРАНЦИСКА:

А кто это у вас в кольце?

КАЗАНОВА

Меркурий.

Бог — покровитель всех богов и мой.

(СС 3: 561)

Одним из атрибутов Гермеса являются весы, которые могут быть истолкованы и в торговом («профанном») смысле, и в других смыслах, в том числе и в связи с символикой зодиакальных Весов (Саплин: 101). Небезразлично и то, что Меркурий почитался покровителем лжи.

Связь Весов со стихией Воздуха, по-видимому, мотивирует для Цветаевой проекцию Генриэтты на ряд утвержденных в культуре образов полудемонических и «стихийных» существ, таких как Ундина («Ундина» Жуковского — основополагающий текст в читательской биографии Цветаевой), в котором упоминание одного образа влечет за собой отсылку к другому, как в раннем стихотворении 1913 г. «Я сейчас лежу ничком»:

В золоте и в серебре

Саламандра и Ундина.

Мы бы сели на ковре

У горящего камина.

(СС 1: 181)

Напомним, что в «Ундине» Жуковского—Фуке нашло отражение учение средневекового врача и алхимика Парацельса (1493—1541) о «стихийных сущностях» (elemental essences), соответствующих четырем элементам мироздания. Парацельс разделяет их на четыре группы, которые названы им сильфами, саламандрами, ундинами и гномами (Чавчанидзе: 450). В «Ундине», как и в «Русалочке» Андерсена, водная нимфа лишена человеческой «души» и бессмертия до тех пор, пока не выйдет замуж за человека. Примечательно, что и в ней есть черты, сближающие ее с характеристиками Генриэтты:

<...> Вдруг растворилась настужь
 Дверь, и в нее белокурая, легкая станом, с веселым
 Смехом впорхнула Унди́на, как что-то воздушное.

(Жуковский: 111)

Ровно двенадцать лет, как с нами живет, а добиться
 Путного мы не могли от нее ничего; по рассказам
 Взорным ее подумать легко, что она к нам упала
 Прямо с луны <...>.

(Жуковский: 108)

Унди́ну до обручения характеризуют те же черты непостоянства, соединенного с пленительностью образа:

Райским виденьем сияла она: чистота херувима,
 Резвость младенца, застенчивость девы, причудливость никсы,
 Свежесть цветка, порхливость сальфиды, изменчивость струйки... <...>
 Но вертлявый, проказливый нрав и смешные причуды Ундины
 Были подчас и докучливой мукой; <...>
 Все осталось по-прежнему, резвость, причуды, упрямство,
 Взорные выдумки, детские шалости, взбалмошный хохот,
 Но Унди́на любила-любила беспечно, как любит
 Птичка, летая средь чистого неба <...>.

(Жуковский: 135)

Именно таким недооволощенным «духом»¹⁸ зачастую описывала себя сама Цветаева:

Вы пленились моей душой, и Вам хорошо со мной (с ней) в царстве теней. Вам хорошо со мной такой, а мне плохо с собой такой. Вы влечетесь к чужеродному. Меня, как Elementargeist, нужно расчаровать — освободить — воплотить — через любовь. А Вы, наоборот, сам становитесь Elementargeist (СТ: 292)¹⁹.

Подробнее эта тема будет рассмотрена нами в отдельной работе.

Таким образом, значимость оккультных мотивов в творчестве Цветаевой выше, чем это представлялось до сих пор, хотя значения их не стоит преувеличивать. Элементы разных оккультных дисциплин — астрологии, хиромантии, алхимии — оказываются взаимосвязаны и участвуют в формировании и цветаевского индивидуального мифа, и поэтики цветаевских произведений. В частности, образ Весов, корреспондирующий с образом Луны (в тексте) и с парой Венера-Сатурн (в контексте), интегрирует образность цветаевской пьесы «Приключение» (1919). Мифотворчество Цветаевой, как нам удалось показать, тесно связано с литературно-культурным контекстом и, в частнос-

ти, с мифотворческими проектами М. А. Волошина (Черубина де Габриак), что открывает перспективы более глубокого изучения поэтической генеалогии Цветаевой и путей формирования ее лирических амплуа²⁰.

Примечания

- 1 Мистико-оккультная и эзотерическая образность постоянно привлекает внимание исследователей Цветаевой, но наблюдения, которые при этом делаются, обычно носят характер частных замечаний. Мы также затрагивали эту тему в связи с отношением Цветаевой к М. А. Волошину (*Войтехович 2001*) и Р. Штайнеру (*Войтехович 2002в*).
- 2 В письме Эллису от 2 декабря 1910 г. Цветаева пишет: «В Муссагете было очень хорошо. Мне про него даже снились сны». Но ниже добавляет: «Как я отвыкла от людей и разговоров! При малейшем разногласии с собеседником мне уже хочется уйти, становится так скверно! В Муссагете много милых и мне симпатичных людей. Я довольна, что там бываю, но...» (СС 4: 34).
- 3 Под кодами мы, в духе культурологии Ю. М. Лотмана, понимаем бытующие в культуре той или иной эпохи представления, социальные, художественные и поведенческие модели, которые служат своего рода языком общения для определенной группы лиц, носителей этого языка.
- 4 Ср. о «мудрецах» из «Муссагета»: «Их каждый миг — мучительный экстаз» (СС 1: 97).
- 5 Ср. «Мне не было 16ти лет — поэт Эллис, к<оторо>го Вы знаете по записям Белого — сказал обо мне: — Архив в хаосе» (СТ: 194).
- 6 Эту цитату мне любезно сообщила Ю. Бродовская, участвующая совместно с Е. Б. Коркиной в подготовке тома переписки Н. П. Гронского и М. И. Цветаевой.
- 7 Образ мифологического Протeya не лишен и негативных коннотаций.
- 8 Конечно, «ложь» цветаевского стихотворения преподносится скорее как женское лукавство, а не как «возвышающий обман» творчества, но это только продолжение линии эпатажа, присутствующего уже у Пушкина, — не случайно эта формулировка вызывала столько нареканий у В. С. Соловьева и др. (*Соловьев: 279–281*). «Ложь» здесь включает в себя и творчество, но героиня не отделяет творчество от других проявлений своей личности. Сама Цветаева двояко отзывалась о «возвышающем обмане» в эссе «Пушкин и Пугачев» (СС 5: 519, 521).
- 9 Стихотворение написано в период романа с Софьей Парнок. По датам стихотворение вклинивается между «Как весело снял снежинками...» (декабрь 1914 г.) и «Свободно шея поднята...» (10 января 1915 г.), — оба текста вошли в цикл «Подруга». Анализируя свою двойственность, Цветаева, видимо, подразумевает и отношения с Парнок, но это не больше, чем повод для разговора о «жажде всех дорог», заявленной уже в ранней «Молитве», с которой это стихотворение сближают и жанровые характеристики, и календарная приуроченность: оно приурочено к новому 1915 году так же, как «Молитва» была приурочена ко дню рождения.
- 10 Ср. также иную мотивировку: «Обеим бабкам я вышла внучка — чернорабочий и белоручка» (СС 1: 507).
- 11 В связи с восприятием Спинозы, по всей видимости, имеет смысл рассмотреть посредническую роль Гёте:

Поэтической, образной и, конечно, совершенно свободной интерпретацией Спинозы становится все творчество Гёте. <...> в его учении о «тождестве Бога и природы» и, следовательно, о божественности природы Гёте прежде всего вычитывал драгоценное для него новое учение о человеческой индивидуальности. Ното *liber* Спинозы, человек совершенного, ясного самосознания, освобожденного от аффектов, страстей и заблуждений, представляет метафизическую обработку этой индивидуальности. В нем совмещаются необходимость и свобода. <...> чем выше гений художника, тем более необходимым выражением природы является его творчество. Оно требует отречения от случайных прихотей, от поверхностного и смутного, чтобы не отрывать духовного взора от проясненного и вечного. В одном из писем к Шубер-

ту, уже в 1820 году, резюмируя в двух строках сущность своего творческого метода, Гёте говорит о том, что должен был отречься от жизни, чтобы достигнуть бытия (Чичерин: 77–78).

12 Ср. также:

Должно быть, мать
 Что ль у нее до времени скончалась,
 Иль просто колыбель ее качалась
 Под бурным небом, — словом, была темна.
 Послушна как дитя, добра, умна,
 Старик Гораций ей слагал бы оды! —
 Но вдруг мужскую надевает моду,
 По окнам бродит, как сама Луна,
 Трезва за рюмкой, без вина — пьяна... <...>
 То в честь Платона составляет вирши,
 То — молнией в седло. — Куда? — Приказ!
 Жду час, жду два. — Влетает. <...> Дралась
 С польским временщиком — за командишу!
 (СС 3: 471–472; выделено нами. — Р. В.)

13 Речь, конечно, не идет о гермафродитизме. Подразумеваются вейнингеровские и розановские представления о колебаниях пола в человеке (Войтехович 2003).

14 Все знаки Зодиака классифицируются четырьмя стихиями, но в отношении Весов существует путаница: некоторые связывают этот знак со стихией Воздуха, другие — со стихией Воды (Саплин: 101–102; Обье: 76–79).

15 Переносное значение слова «богородица» санкционировано, безусловно, выражением «хлыстовская богородица». Ср. в стихотворении 1921 г.:

Душа, не знающая меры,
 Душа хлыста и изувера,
 Тоскующая по бичу.
 Душа — навстречу палачу,
 Как бабочка из хризалиды!
 Душа, не съевшая обиды,
 Что больше колдунов не жгут.
 Как смоляной высокий жгут
 Дымящая под власяницей...
 Скрежещущая еретица,
 — Саванароловой сестра —
 Душа, достойная костра!
 (СС 2: 19)

16 Ср.: «Но если здесь у вас заведено / Не в дверь ходить — могу уйти в окно» — реминисценция прутковского афоризма: «Гони любовь хоть в дверь, она влетит в окно» (Прутков: 146), который в свою очередь перефразирует пословицу, получившую хождение благодаря вольному переводу Н. М. Карамзиным заключительного двустипхия басни Лафонтена «La Chatte métamorphosée en femme» («Кошка, превращенная в женщину»): «Гони природу в дверь — она влетит в окно!». Существует также перевод этой басни у А. Е. Измайлова и написанная по мотивам этой басни оперетта Жака Оффенбаха.

17 «Два серебряных перстня (перстень-печатка с изображением корабля, агатовая гемма с Гермесом в гладкой оправе, подарок ее отца) и обручальное кольцо — никогда не снимавшееся, не привлекали к рукам внимания» (Эфрон: 34).

18 Возможная параллель к «Недоноску» Баратынского.

19 В одном из первых писем к К. Б. Родзевичу (от 25 сентября 1923 г.) Цветаева определяла метафизическую цель своей встречи с ним как порыв к воплощению: «Но тоска была, жажда была — и не эта ли тоска, жажда, надежда толкнула меня тогда к Вам, на станции? Тоска по доплощению. Не зная главного, — ведь я не человек! <...> Отсюда и количе-

ство встреч, и легкое расставание, и легкое забвение. В худшем случае я ведь теряла только то, что можно унести с собой: душу другого, — которую и уносила. <...> Ваше дело сделать меня женщиной и человеком, довоплотить меня» (Родзевич: 57–61).

- ²⁰ Автор благодарит Р. Д. Тименчика за ценное замечание, Елену Нестерову, Динни и Ольгу (О'Шума) за помощь и участие в обсуждении затронутых в статье тем на цветаяевском форуме: <http://talk.mail.ru/forum/talk.ru.marina.tsvetaeva>. Особую благодарность автор выносит В. Ботевой, поделившейся с автором своими неопубликованными изысканиями, часть которых была использована в настоящей работе.

Литература

- Баратынский — Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. М., 1989.
- Богомолов — Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999.
- Верлен — Верлен П., Рембо А., Малларме С. Стихотворения и проза. М., 1998.
- Войтехович 1999 — Войтехович Р. «Психея» Марины Цветаевой. Семантика образа // Борисоглебы Марины Цветаевой. Шестая цветаяевская международная научно-тематическая конференция (9–12 октября 1998 года): Сб. докладов. М., 1999. С. 202–209.
- Войтехович 2001 — Войтехович Р. Три заметки на тему «Цветаяева и Волошин» // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений: Восьмая цветаяевская международная научно-тематическая конференция (9–13 октября 2000 года): Сб. докладов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2001. С. 144–157.
- Войтехович 2002a — Войтехович Р. История и миф в ранней драматургии М. Цветаевой (пьесы цикла «Романтика» 1918–1919 гг.) // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia, VIII: История и историософия в литературном преломлении. Тарту, 2002. С. 252–267.
- Войтехович 2002b — Войтехович Р. Цветаяева и Жулавский // На путях к постижению Марины Цветаевой. Девятая цветаяевская международная научно-тематическая конференция (9–12 октября 2001 года). Сб. докладов. М., 2002. С. 145–152.
- Войтехович 2002в — Войтехович Р. Цветаяева и Штейнер: Заметки на полях одной книги // Реальность и Субъект. 2002. Т. 6, № 3. С. 94–98.
- Войтехович 2003 — Ахмадеева С. А., Постная И. А., Войтехович Р. С. Марина Цветаяева про пол и характер // Марина Цветаяева: Эпоха, культура, судьба. Десятая цветаяевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 2002 года): Сб. докладов. М., 2002. С. 462–476.
- Волошин — Волошин М. Лики творчества. Л., 1989.
- Гаспаров — Гаспаров М. Л. Русский стих 1890-х — 1925-го в комментариях. М., 1993.
- Дебарроль — Дебарроль А. Тайны руки: Искусство узнавать жизнь, характер и будущее каждого посредством простого исследования руки / Пер. с французского. М., 1868. Репринт: Л., 1991.
- Дюсембаева — Дюсембаева Г. Я отражение вашего лица // Graduate Essays on Slavic Languages and Literatures. Pittsburg, 1996. Vol. 9. P. 48–56.
- Жуковский — Жуковский В. А. Ундина // Фридрих де ла Мотт Фуке. Ундина. М., 1990. С. 104–222.
- ЗК 1–2 — Цветаяева М. Неизданное. Записные книжки: В 2 т. М., 2000–2001.
- Лотман — Лотман Ю. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970.
- Обье — Обье К. Астрологический словарь. М., 1996.

- Ороховацкий* — **Ороховацкий Ю. И.** Комментарий // *P. Verlaine. Poésies.* Москва, 1977. С. 285–309.
- Прутков* — **Прутков К.** Сочинения. М., 1974.
- Пуассон* — **Пуассон А.** Теории и символы алхимиков // Теории и символы алхимиков. М., 1995. С. 17–141.
- Родзевич* — **Цветаева М.** Письма к Константину Родзевичу. Ульяновск, 2001.
- Розанов* — **Розанов В. В.** Религия. Философия. Культура. М., 1992.
- Саплин* — **Саплин А. Ю.** Астрологический энциклопедический словарь. М., 1994.
- СИП* — **Цветаева М.** Семья: История в письмах. М., 1999.
- Словарь* — Словарь поэтического языка Марины Цветаевой: В 4 т. М., 2001. Т. 4, кн. 1: Р–С.
- Соловьев* — **Соловьев В. С.** Судьба Пушкина // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 271–299.
- СС 1–7* — **Цветаева М.** Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995.
- СТ* — **Цветаева М.** Неизданное. Сводные тетради. М., 1997.
- Чавчанидзе* — **Чавчанидзе Д. Л.** Романтическая сказка Фуке // Фридрих де ла Мотт Фуке. Ундина. М., 1990. С. 421–471.
- Черубина 1999a* — «Sub rosa»: Аделаида Герцык, София Парнок, Поликсена Соловьева, Черубина де Габриак. М., 1999.
- Черубина 1999b* — **Черубина де Габриак.** Исповедь. М., 1999.
- Чичерин* — **Чичерин А. В.** Идеи и стиль. М., 1968.
- Эфрон* — **Эфрон А.** О Марине Цветаевой. М., 1989.
- Verlaine* — **Verlaine P.** Poésies. Москва, 1977.

Андрей Белый между Конрадом и Честертоном

Александр Лавров (Санкт-Петербург)

Джозеф Конрад (1857—1924), классик английской литературы и поляк по национальности, родившийся в Бердичеве или близ этого города, на территории современной Украины, в семье поэта-романтика и участника польского национально-освободительного движения Аполло Коженёвского, прожил первые десять лет своей жизни на территории Российской империи. Он всегда стойко ненавидел страну, поработившую его родину, одновременно выказывая столь же стойкий интерес к специфически российским проблемам, образам и ситуациям. Наиболее полно этот интерес воплотился в его романе «Глазами Запада» (или «На взгляд Запада»; «Under Western Eyes», 1911), в котором исследователи вполне обоснованно обнаруживают развитие тем весьма нелюбимого Конрадом Достоевского, восходящих к «Преступлению и наказанию» и «Бесам». Действие романа разворачивается в Петербурге и в Женеве, в среде русской революционной эмиграции; главные сюжетные вехи: террористический акт (убийство студентом министра внутренних дел); выдача жандармам исполнителя акта, которую осуществляет его товарищ по университету; вербовка последнего охранкой и его проникновение, под видом преследуемого российскими властями террориста, в высший круг политических эмигрантов-заговорщиков; последующее саморазоблачение несостоявшегося провокатора. Большинство представителей революционной элиты изображено в романе весьма нелицеприятно, под некоторыми памфлетно очерченными личинами угадываются реальные прототипы (в частности, в образе brutального толстяка Никиты, убийцы жандармов и полицейских агентов, оказавшегося изменником и шпионом, прозрачно обрисован разоблаченный к тому времени знаменитый провокатор Е. Ф. Азеф). Вся история излагается от лица повествователя, который постоянно указывает на эмоционально-психологическую и нравственную дистанцию, отделяющую его от объектов изображения: «<...> безмолвный свидетель русских дел, развертывающихся со всею своей беспощадной восточной логикой перед моими западноевропейскими глазами»¹.

Роман Джозефа Конрада появился в русском переводе в 1912 г. — к тому времени, когда «Петербург» Андрея Белого, затрагивающий те же мотивы революционного террора и провокации, был уже в значительной своей части написан. Однако Конрад в своем произведении не впервые обращался к подобной проблематике. «Петербургско-женевскому» роману в его творчестве предшествовал «лондонский» роман «Тайный агент» («The Secret Agent», 1907), в котором объектом изощренного психологического анализа оказываются те же, генетически связанные с русской литературой и коллизи-

ями новейшей русской истории, сюжетные ситуации и рефлексии. Герой, подразумеваемый в заглавии, — хозяин лондонской лавки Верлок, он же платный осведомитель иностранного посольства, внедренный в среду английских и международных анархистов-террористов (состоит вице-президентом революционного общества «Будущее пролетариата»). Первый секретарь посольства заставляет Верлока разработать и исполнить замысловатую провокацию — устроить взрыв в Гринвичской обсерватории (реализовав тем самым идею покушения на храм науки, являющейся в современном сознании главным, наиболее почитаемым идолом) и посредством этого побудить либеральные английские власти к более жестким действиям в отношении революционных организаций, своих и чужих. Провокация срывается: Верлок решил осуществить задуманное руками слабоумного родственника, младшего брата своей жены Винни, ею обожаемого (предполагая, что в случае ареста неминуемому не грозит кара), однако исполнитель акта по случайности гибнет сам от взрыва бомбы, сработавшей раньше указанного времени; узнав о случившемся, Винни Верлок в приступе душевного иступления убивает своего мужа, а затем, доверившись одному из его товарищей-революционеров и будучи им предана и обокрадена, кончает с собой. В сюжетном клубке помимо семейства Верлоков и иностранных инициаторов провокации завязаны революционеры-анархисты (в том числе некий почти инфернальный теоретик и практик террора, именуемый профессором), а также полицейские следователи и представители английского высшего света.

Сюжетная топика «Петербурга» Андрея Белого обнаруживает с «Тайным агентом» очевидные соответствия. Функции главного героя конрадовского романа у Белого исполняет «тайный агент» и одновременно руководитель революционного сообщества Липпанченко, организатор провокации — покушения (неудавшегося) на жизнь всемогущего государственного деятеля, сенатора Аблеухова; он инициирует передачу узелка с бомбой — «сардинницы ужасного содержания» (у Конрада снаряд упакован в старую жестянку для лака) — через полубезумного революционера-нелегала и мистика Дудкина сыну Аблеухова, давшему некогда обещания «одной легкомысленной партии», и побуждает его подложить узелок отцу. В обоих романах политическая интрига и провокаторский умысел оборачиваются жестокой семейной драмой; у Конрада она разрешается трагически (бомба срабатывает и убивает), у Белого отцеубийство происходит лишь в умопостигаемом плане (бомба срабатывает, но не убивает), однако переживается героем, Николаем Аблеуховым, с предельной силой и остротой. Сходным образом вершится у английского и русского авторов и возмездие провокатору: Винни Верлок мстит за смерть слабоумного брата, закалывая мужа ножом в их семейном жилище; в «Петербурге» Дудкин, распознавший истинную сущность Липпанченко и одновременно окончательно обезумевший, проникает к нему в дом и убивает — распарывает ножницами. В обоих романах подчеркивается взаимопроникаемость социально-политических сфер, при поверхностном рассмотрении кажущихся антагонистичными, несовместимыми друг с другом.

Никакими документальными свидетельствами, подтверждающими факт знакомства Андрея Белого с романом Конрада до начала работы над «Пе-

тербургом», мы не располагаем, равно как не располагаем вообще его суждениями, развернутыми или мимолетными, об этом или других произведениях английского писателя. Однако и категорически отрицать возможность того, что Белый читал «Тайного агента» в конце 1900 — начале 1910-х гг., у нас нет оснований; наоборот, имеется целая совокупность косвенных аргументов в пользу того, что роман Конрада мог оказаться в сфере внимания автора «Петербурга».

В ретроспективном «Ракурсе к дневнику» и в других автобиографических документальных сводах Андрея Белого содержатся записи о сотнях прочитанных им книг с указанием времени прочтения — с точностью до месяца. Произведения, относящиеся к ведомству «художественной литературы», в этих записях фигурируют лишь эпизодически; преобладают же книги по философии, истории, психологии, оккультным, естественным и точным наукам, по истории науки, религии и т.п. — литература, которую Белый не просто читал, но штудировал, на которую опирался в своих попытках формирования собственного мировидения и построения теории символизма, в неизбывном тяготении к расширению общего кругозора, к умножению областей своих профессиональных знаний. Даже те книги стихов и художественной прозы, которые произвели на Белого сильное впечатление, о которых он отзывался в печати или в частных письмах, в его автобиографических рестах, как правило, не фиксируются; многие же беллетристические описи удаляются лишь краткого суммарного упоминания — например: «Читаю для отдыха много романов» (май 1917 г.)². Не регистрировал Белый, по обыкновению, в своих ретроспективных записях и произведений, публиковавшихся в периодической печати (за исключением тех случаев, когда та или иная публикация оказывалась тесно связанной с обстоятельствами его собственной литературной жизни). Поэтому «молчание» Белого о Конраде само по себе отнюдь не означает, что книги английского автора прошли мимо него.

«Тайный агент» был опубликован по-русски в переводе З. А. Венгеровой (подписанном инициалами: З. В.) в одном из самых представительных и читаемых столичных журналов — в «Вестнике Европы» в 1908 г., в апрельском, майском и июньском номерах. Имя Джозефа Конрада было тогда Андрею Белому, как и большинству россиян, не владевших английским языком, практически неизвестно (впрочем, внимательный читатель мог запомнить его после публикаций переводов повести «Юность» в № 4 «Русского Вестника» за 1901 г. и рассказа «Аванпост цивилизации» в № 5 «Русского Богатства» за 1902 г.). Роман, напечатанный в «Вестнике Европы», способен был привлечь к себе Белого прежде всего своим заглавием: «тайны», секретные организации, скрытые пружины действия социального механизма всегда вызвали у него жгучий интерес и будоражили воображение; гипертрофированное тяготение к этой проблематике сказалось, как известно, в фабульных ходах большинства его крупных повествовательных произведений. Особенно острым этот интерес должен был стать в годы, предшествовавшие вынашиванию замысла «Петербурга» и непосредственной работе над романом. Именно тогда, в период первой русской революции и последующие годы, Бе-

лый самозабвенно погрузился в атмосферу самых радикальных веяний, соприкоснулся — хотя, конечно, довольно поверхностно, скорее эмоционально, чем действенным образом — с нелегальными организациями, а также смог различить тянувшийся за ними невидимый шлейф: агентуру, сыск, провокаторов. Именно тогда невидимое, тайное стало явным: оглушительный эффект во всем русском обществе произвело разоблачение в январе 1909 г. Азефа, одного из создателей и руководителей партии эсеров, руководителя ее Боевой организации, подготовившего ряд террористических актов, который в течение пятнадцати лет был секретным сотрудником Департамента полиции (близкий друг и соавтор Конрада, писатель Форд Мэддокс Форд, впоследствии утверждал, что Азеф послужил прототипом образа Верлока³, но едва ли это сообщение достоверно: «Тайный агент» был завершен за два года до разоблачения провокатора). Именно тогда в микромире московской литературной богемы, в окружении Б. К. Зайцева произошло событие менее примечательное, но для Белого, возможно, не менее значимое, чем дело Азефа, поскольку оно затрагивало опосредованным образом его самого: осенью 1910 г. обнаружился «тайный агент», действовавший в этой среде.

Им оказалась устроительница благотворительных вечеров в пользу революционных организаций Ольга Федоровна Путятя (Белый в мемуарах приводит другой вариант ее фамилии: Пуцятю), бывшая одно время спутницей жизни Виктора Стражева, поэта и критика символистского круга, ближайшего друга Б. Зайцева. Подозрение в причастности к провокаторской деятельности Путятя пало и на ее гражданского мужа, проникло в печать и повлекло за собой тягостное разбирательство, стимулированное протестами оскорбленного и деморализованного Стражева; третейский суд чести нашел обвинения в его адрес неправомерными⁴. Формальное оправдание Стражева не могло, однако, умалить горечь тех переживаний, которые испытывали литераторы, вступавшие в деловые контакты или даже просто знакомые с Пуцятюй. Андрей Белый вспоминает: «Зайцевы были потрясены; дружить с провокаторшей — значит: и на себя бросить тень; <...> провокаторша выбрала себе недурной обсервационный пункт: в квартире Зайцева толпились писатели, считавшие себя левыми: и символисты, и полусимволисты, и бытовики <...> На мне Пуцятю отразилась неприятнейшим инцидентом с полицией, из которого я едва выкрутился <...> не понимаю, почему не хватало меня, как и ряда писателей, имевших с Пуцятю общение <...> думаю, что в ее агентурных планах мы, участники вечеров, играли роль червячков для приманки рыбки; рыбкою же могла быть молодежь (курсистки, студенты) <...> разоблачение Пуцятю и потрясающее разоблачение Азефа достаточно убедили в том, что явление к нам из „подполья“ в те годы — на 40% явление охранного отделения⁵. Обогащенный опытом общения с реальным «тайным агентом», Андрей Белый, конечно, способен был обратить особое внимание на новейший английский роман, описывающий аналогичную персону.

Если признать такое предположение небеспочвенным, то правомерно будет сделать еще один шаг в наших экстраполяциях. Общие черты, обнаруживаемые в сюжетных схемах «Тайного агента» и «Петербурга», дополняются совпадениями или аналогиями в частных художественных решениях. Преж-

де всего, Петербург в «Петербургe» и Лондон в «Тайном агенте» оказываются во многом похожими друг на друга, благодаря сходству в используемой английским и русским писателями индивидуальной авторской оптике и совпадению в эмоциональной окраске и в отборе деталей городского пейзажа. Петербург — поистине главный герой романа Андрея Белого: таинственный, мрачный, призрачный, мистический город-символ, насыщенный бредами и наваждениями, утопающий в слякоти и тумане, являющий собой в конечном счете грандиозную историческую провокацию, совершенную Петром Великим и постоянно возобновляющуюся во всех локальных провокациях, обыгрываемых в сюжете. Лондон воссоздается Конрадом более экономными стилизованными средствами, но в той же гамме: подчеркиваются «мрачная сырость осеннего вечера», «мгла сырой лондонской ночи», «открытое треугольное пространство, окруженное темными таинственными домами», «мрачный, зловеющий вид» дома Верлока и т.д.⁶ В «Петербургe» над всеми другими цветами явственно доминирует желтый: «желтый» дом сенатора Аبلеухова, сам он — «желтенький» старичок, «желтыми» обоями оклеена комната Дудкина, Липпанченко имеет «желтоватое» лицо, одет в «темно-желтую» пару и «желтые» ботинки, Дудкина преследуют «желтолицые» видения (в историко-софском подтексте за этими акцентами — «желтая», восточноазиатская опасность, представлявшаяся Белому, вслед за Вл. Соловьевым, реальной и угрожающей)⁷; та же цветовая доминанта прослеживается и в «Тайном агенте»: «золотистый отлив» земли под ногами, «золотистая атмосфера», «медно-красные отблески», «ржавый вид» пальто Верлока, «желтая стена», «желтый шнурок»⁸, — все эти характеристики сконцентрированы в начале второй главы романа. В «Петербургe» Белого мир города, измышленный, расчисленный и фиктивный, постоянно уподобляется геометрическим фигурам (заглавие одной из главок: «Квадраты, параллелепипеды, кубы»), — в романе Конрада геометрической фигурой (знак треугольника) обозначается «в видах конспиративности» сам «тайный агент». Обитатели Петербурга и Лондона под пером обоих писателей предстают как скопище марионеток, не наделенное внутренними дифференциальными признаками: безликим «токам людским», «людской многоножке» у Белого⁹ соответствует у Конрада «узкая улица, заселенная лишь ничтожной частицей человечества», какую ее воспринимает профессор-террорист: «Бесчисленное, как туча саранчи, трудолюбивое, как муравьи, неразумное, бессознательное, как стихия, человечество слепо двигалось вперед, поглощенное своей минутной целью, методичное в своем движении, непроницаемое для чувства жалости, — непроницаемое даже для страха»¹⁰.

Сюжетные аналогии между двумя романами обнаруживаются главным образом по той линии, которой в «Петербургe» подчиняется интрига, затеянная Липпанченко. И в этом отношении, опять же, «генеральная» линия сходства инкрустируется любопытнейшими совпадениями в деталях. Справедливо замечание о том, что совокупность характеристик, из которых воссоздается Белый внешний облик Липпанченко: «толстяк» с двумя подбородками, с «желтоватым» лицом, с короткими пальцами и «узколобой головой», «сутуловатой спиной» и «толстой шеей» — складывается в портрет

Азефа¹¹, каким он обрисован, например, у Б. Савинкова: «толстый, сутуловатый, выше среднего роста, ноги и руки маленькие, шея толстая, короткая. Лицо круглое, одутловатое, желто-смуглое; череп сверху суженный <...>. Лоб низкий, брови темные, глаза карие, слегка нависают, нос большой, приплюснутый, скулы выдаются, губы очень толстые, нижняя часть лица слегка выдающаяся»¹². «Тайный агент» Верлок, обрисованный Конрадом еще до того, как внешний облик Азефа получил широкую известность, наделен теми же характерными чертами: грузный и «толстый ленивый человек», вульгарный и неуклюжий, вызывающий в связи с этим даже начальственные нарекания («Почему это вы так располнели? Ваша внешность не подходит к вашей профессии. Разве вас можно принять за голодного пролетария? Ни в каком случае. Какой вы, черт возьми, социалист, или там, анархист, что ли?»)¹³. Однако своим внешним обликом конрадовский провокатор подобен другим персонажам из революционного сообщества: «огромный, мускулистый» и «коренастый» товарищ Озипон также обладает «грузным телом»¹⁴, а Михаэлис, «апостол» анархизма, наделен совершенно непомерными телесными габаритами: «толстый, как бочка, с огромным животом и одутловатыми бледными щеками», «заплывшие жиром локти»; «жалкий в своей неизлечимой толщине», «уродливо-толстый человек с невинно-детскими глазами» и т.д.¹⁵ — болезненная тучность акцентируется многократно. Азеф, разумеется, предстал внутреннему взору Андрея Белого прежде других аналогичных образов, — но не могли ли ассоциации, сказывавшиеся при обрисовке облика Липпанченко, вбираться в себя и память, осмысленную или бесконтрольную, о корпулентных персонажах английского романа?

В «Тайном агенте» явственно звучит мотив заклания (именно так воспринимает Винни Верлок гибель своего брата), поворачивающийся различными психологическими гранями — в диапазоне от возвышенной идеи жертвенности до brutальных параллелей с актами каннибализма. Взрыв, разметавший в клочья тело Стэви, полубезумного подручного Верлока, резонирует в тексте романа теоретизированиями революционеров («<...> каков, по-моему, современный экономический строй? Я его называю каннибальским. Люди утоляют свою жадность, питаются живым телом и теплой кровью своих ближних. Ничем другим их нельзя насытить»), которые будоражат помраченное сознание Стэви («Он что-то слышал о том, что едят мясо людей и пьют их кровь, и теперь вне себя», — беспокоится о брате миссис Верлок)¹⁶, а также встраивается в ряд образных соответствий, приобретающих благодаря этому центральному сюжетному событию дополнительное смысловое измерение. В этом отношении не случайны сообщения о том, что у Винни Верлок до замужества был роман с сыном мясника и что «образ молодого сына мясника»¹⁷ оживает в ее памяти после убийства мужа; что останки Стэви похожи на «сырые продукты, приготовленные для пиршества людоедов»¹⁸; что Верлок, вернувшийся в смятении домой после гибели Стэви, поначалу к еде («холодному мясу») не притронулся, а затем, почувствовав неутолимый голод, принялся за еду, и этот процесс внимательно и многократно фиксируется: «<...> он отрезал себе кусок мяса и стал есть»; «Он стал медленно есть»; «м-р Верлок снова подошел к столу, на котором стоял еще остаток мяса. На

него напал неутолимый голод»; «Он отложил кухонный нож, которым собирался отрезать кусок мяса»; уже после убийства Верлока его жена опрокинула стол — «и блюдо с мясом полетело на пол»¹⁹. В «Петербурге» в эпизоде ищережного застолья, предвещающем сцену убийства Липпанченко, мясо как кушанье не упоминается, однако примечательно, что здесь же фигурирует его полноценный лексический субститут: последние часы своей жизни провокатор проводит наедине со своей подругой по имени Зоя Захаровна Флейш (Fleisch — по-немецки «мясо»). Оба убийства, у Конрада и у Белого, аранжированы в гиньольной манере, с акцентированием шокирующих гастрономических ассоциаций. Винни Верлок закалывает мужа кухонным ножом, которым он до этого резал мясо; у Белого действия Дудкина, убивающего Липпанченко, обнаруживают прямые аналогии со свежеванием туши животного, а также и с застольной разделкой мясного блюда: «<...> понял он, что ему разрежали спину: разрезается так белая безволосая кожа холодного поросенка под хреном»²⁰ (сходная параллель встречается и в «Тайном агенте»: «Он заколол бы офицера, как поросенка, если бы увидел его», — сообщает миссис Верлок о реакции ее брата на рассказ «о немецком офицере, который чуть не оторвал ухо у рекрута»²¹).

В переводе «Тайного агента», опубликованном в «Вестнике Европы», было тщательно убрано все, свидетельствующее об участии русских в развернутом сюжете (определенно во избежание возможных «политических» осложнений при публикации романа в России). Инициатор провокации, первый секретарь посольства Владимиров, был переименован в Вальдера, а революционер Александр Осипов, погубивший Винни Верлок, — в Озипона²². Прямой «русский» след был, таким образом, закамуфлирован, но проблематика произведения, со всеми ее специфическими «родовыми» приметами обнаруживала себя вполне наглядно даже под искаженными именами, а лондонские декорации ни в малой мере не способны были угасить интерес к ней со стороны заинтересованного читателя, живущего в России и отягощенного ее проблемами.

Другой роман из лондонской жизни на «агентурную» тему, повествовавший уже не об одном, а о множестве «тайных агентов», знаменитый «Человек, который был Четвергом» («The Man, who was Thursday», 1908) Гилберта Кийта Честертона (1874–1936), появился в русском переводе в 1914 г., уже после того как «Петербург» Андрея Белого был завершен и опубликован. Если о знакомстве Белого с произведением Конрада мы можем говорить только предположительно, то в случае с романом Честертона к формам сослагательного наклонения прибегать не приходится. В последнем завершенном «беллетристическом» произведении Белого, романе «Маски» (1930), одна из выстраиваемых сюжетных коллизий вызывает у автора аналогию: «Вспомнилось, — у Честертона описано, как анархисты ловили себя, став шпиками; и как полицейские, бросившись в бегство от ими ловимых персон, — настигали: бежали, все вместе, — по линии круга»²³. Основная ситуация, заложенная в фабульной интриге у Честертона, передана в этих словах неточно: не анархисты в его романе становятся шпиками, а, наоборот, как выясняется по ходу игрового действия, анархисты оказываются переодетыми

шпионами, «тайными агентами», стремящимися противодействовать анархистским разрушительным инициативам; сказала, видимо, характерная аберрация памяти о сюжете давно прочитанной книги. Однако главный парадокс романа Честертона, указывающий на несоответствие лика и личины, видимости и сути, и выявляющий тождество анархистов-ниспровергателей и сыщиков-охранителей, закрепился в сознании Белого прочно и надолго.

«Человека, который был Четвергом» он прочитал, видимо, вскоре по возвращении на родину в августе 1916 г., после длительного пребывания в странах Западной Европы, преимущественно в Швейцарии. Касаясь в письме к Иванову-Разумнику от 16 июня 1917 г. современной российской политической ситуации и предсказывая, что свершившаяся революция чревата перерождением в контрреволюцию, что наблюдаемое усиливающееся движение «влево по кругу» грозит выработкой «квинтэссенции <...> из провокаторов, городских и германских шпионов», он добавляет: «Читали ли Вы рассказ Честертона „Человек, который был Четвергом“? Я боюсь, что боязнь всего серединного нас скоро поставит в положение героев этого романа»²⁴. А несколько недель спустя, 27 июля 1917 г., Белый сообщил тому же корреспонденту о своем ближайшем творческом замысле, к реализации которого он намеревался приступить сразу же, в августе месяце: «<...> есть тема повести „О том, о чем никто не пишет“ à la Честертон»²⁵. Подразумевался, безусловно, все тот же честертоновский роман.

Никаких следов непосредственной работы Андрея Белого над реализацией упомянутого замысла не обнаружено; весьма возможно, что он к ней так и не приступил. Показательно, однако, что именно «Человек, который был Четвергом» представлялся для Белого в течение какого-то времени отправной точкой, своего рода трамплином для собственных творческих пируэтов. Если, обращаясь к «Тайному агенту» Конрада, мы обнаруживаем вероятные, но не безусловные отголоски его в самом известном произведении Белого, «Петербурге», то применительно к «Человеку, который был Четвергом» возникает заведомо неисполнимая задача, которая определенно пришлось бы по вкусу автору этого романа и его любимым героям, — отыскать безусловный честертоновский след в произведении ненаписанном.

«Человек, который был Четвергом» являет собой диковинный образец своеобразного жанра авантюрно-философского романа-фантазии с мифологическими проекциями: семь его персонажей, наделенные агентурными псевдонимами, соответствующими названиям семи дней недели, соотносятся с семью днями сотворения мира, выступают как своего рода их реинкарнация. Частная криминально-полицейская интрига, завязывающаяся на окраине Лондона, постепенно оборачивается глобальной фантазмагорией, а поступки персонажей и логика их поведения предстают как следствие умысла демиурга, Высшего существа — Воскресенья, главы Совета анархистов и одновременно некоего таинственного лица, завербовавшего всех агентов на полицейскую службу; как форма проявления надличностной «мозговой игры», если воспользоваться формулировкой из «Петербурга» Андрея Белого. Последний, прочитав роман Честертон, конечно, не мог не заметить в нем определенных черт сходства со своим главным детищем — и в разработке

сюжетных коллизий (двуединство, образуемое «тайными агентами» и «потрясателями основ»), и в общем параболическом устремлении повествования от реальности наблюдаемой и условной к реальности воображаемой и безусловной. Справедливо отмечено, что для Белого все его сочинения оказываются «*большим словом*, в котором отдельные слова — лишь элементы, сложно взаимодействующие в интегрированном семантическом единстве текста»²⁶. Все крупные прозаические произведения Белого, выстроенные не в форме «симфоний», представляют собой «*большое слово*» либо в облике непосредственно автобиографических повествовательных интроспекций, либо как интроспекции, опосредованные «*криминальными*», в большинстве своем фабульными поворотами и необходимой для этого системой персонажей, главных и эпизодических. В уникальной сюжетной модели честертонского романа прагматика интриги и метафизика авторского мировидения, маскаратно-игровая стихия заведомо вымышленного действия и религиозно-мифотворческая подоплека умысла, этой стихией управляющего, сливались в безукоризненное, при всей его эксцентричности, единство. Эта модель могла быть учтена и востребована Белым в его попытках собственного моделирования новых повествовательных композиций, всегда эксплуатировавших, по сути, одни и те же сюжетообразующие архетипы, одни и те же модификации («*большого слова*»). Если в романах Белого выделяются элементы традиционных сюжетных конструкций, то они включают, согласно точным наблюдениям Ходасевича (в его статье «*Аблеуховы — Летаевы — Коробкины*», 1927), персонажей, представляющих собой «*чудовищные и страшные карикатуры, чистейшие порождения фантазии*», а также фантастичные и химерические взаимоотношения этих персонажей, лишенные всякого бытового правдоподобия, «*вещи, меняющие очертания*», всевозможных «*подглядывателей, подсматривателей, подслушивателей, подстрекателей*»²⁷. Все эти непременные составляющие дискурсивного кода Андрея Белого наличествуют в романе Честертона, персонажи которого образуют сонм «*подглядывателей*» и «*подстрекателей*». В последнем существенна и пародийная составляющая — выворачивание наизнанку приемов и схем криминального жанра, их профанация, что также могло осмысляться русским писателем и в соотношении с тем, что он уже осуществил в «*Петербурге*» (построенном на пародийно-трагедийных мотивах по отношению к мифам русской истории и русской литературы), и как интересный образец использования нестандартных игровых приемов, пригодных для последующей эксплуатации.

Мы можем только гадать о содержании сюжетных казусов, которые намечались воплотить Андрей Белый в своем произведении «*о том, о чем никто не пишет*», но, безусловно, этот замысел предполагал развертывание нестандартной, парадоксальной интриги, наподобие той, которая была продемонстрирована у Честертона. Крупного повествовательного произведения с использованием вымышленных персонажей и рожденных фантазией автора фабульных перипетий Белый тогда не создал; более того, сочинительство даже «*о том, о чем никто не пишет*», но с определенной запрограммированной сюжетной ориентацией на осуществленное прежде, на литературные образчики или аналогии, вскоре уже стало осознаваться им как заведомо невоплотимая задача.

Катаклизмы революционных лет Белый переживал и осмыслял как форму катастрофического разрешения глобального кризиса, охватившего все сферы мировой жизни; в новом, переворотившемся и еще не обретшем устойчивых форм мире он не находил для себя возможности писать традиционно, с оглядкой назад, пусть даже с установкой на традиции и навыки собственного творчества. «Мне писать почти не о чем: определенная тема претит. Если я говорю, что писать почти не о чем, это вовсе не значит, что темы мои истощились; наоборот, мои темы размножились», — так обрисовывал Белый состояние своих творческих дел в январе 1919 г.²⁸ В этой ситуации главной и единственной прочной опорой для него становился мир его собственных переживаний и впечатлений; передача ритмов внутренней жизни превращалась в первейшую и единственно доступную для воплощения литературную задачу: «Буду-ка я говорить о случайном событии дня, о погоде, о книге, о братстве народов, о том, что я видел во сне, и о том, чего вовсе не видел; все это хочу я поставить перед собою самим; я хочу здесь описывать, что случилось во мне, в моем мире сознания, когда то-то и то-то предстало „событием“ в нем»²⁹.

Самым последовательным и масштабным осуществлением подобных творческих установок стал замысел цикла автобиографических произведений под общим заглавием «Я. Эпопея»; под «эпопеей» в данном случае подразумевался «внутренний» эпос, опыт экспликации событий, происходящих во внутреннем мире автора, переживаемых самосознающим «я». Подобно всем грандиозным проектам Андрея Белого, этот замысел не был осуществлен в задуманных объемах и пропорциях; наиболее крупный завершённый фрагмент его получил самостоятельную жизнь под заглавием «Записки чудака» (первоначальное заглавие: «Я. Эпопея. Том первый «Записки чудака». Часть первая «Возвращение на родину»; 1918—1921) — как автобиографическое повествование о жизни Белого в Дорнахе (Швейцария) в антропологической среде и его последующем возвращении на родину кружным путем через Францию, Англию и Скандинавию, с многочисленными отступлениями, мемуарно-медитативного толка, от этой сюжетной канвы.

В ретроспективных автобиографических хроникальных записях реальные события, положенные в основу этого произведения, переданы весьма лаконично:

<1916, август, Дорнах>. Прощание с Бауэром, с Штейнером (долгое), со всеми друзьями и отъезд; но англичане не пускают; обратное возвращение в Дорнах <...>

Наконец 8-го августа выезд с Поццо из Дорнаха <...>; и через Берн — Невшатель — Париж — Гавр — Саут<г>эмpton в Лондон.

Лондон. Неделя томления; слезка; встреча с Маликовым; наконец — выезд; и через Ньюкестль — Ставанген — Берген в Христианию.

Христиания (Осло). Мьггарства; далее через Гапаранду — Торнео в Петроград. Петроград. Приехали 23 августа <...>³⁰.

В «Эпопее», согласно формулировке М. Шагинян, «задача Белого — воспроизвести кусок бытия, пропустив его через развивающееся человеческое самосознание»³¹. Такая авторская установка способствует тому, что все пара-

метры и атрибуты объективной действительности в авторской интерпретации вытесняются или модифицируются преображающим сознанием субъекта; подлинной и непреложной реальностью обладают лишь образы, возникающие и пронсящиеся во внутреннем мире героя повествования, текущие, изменчивые, вступающие в свободные ассоциативные связи, предстающие гиперболическими, эмоционально перекодированными отблесками тех реалий, с которыми они соотносятся в трехмерном мире. В «Записках чудака» многие существенные обстоятельства двухнедельного путешествия Андрея Белого не нашли никакого, или почти никакого, отражения: например, его спутник, близкий друг и единомышленник А. М. Поццо, находившийся каждый день рядом с ним, упоминается по ходу повествования лишь мимоходом, в двух или трех строках, а отмеченная в ретроспективных записях лондонская «встреча с Маликовым» (сыном известного толстовца и участником антропософского строительства в Дорнахе Н. А. Маликовым, которому Белый и впоследствии пытался всячески помогать³²) вообще в «лондонских» главах книги не упоминается, — зато гипертрофированное воплощение обретают, обрастая метафорическими смыслами, различные мелкие и, вполне возможно, случайные бытовые подробности и детали. Длительная и, по всей видимости, изнурительная, однако не сопровождавшаяся никакими экстраординарными событиями поездка получает под пером Белого новое, «тайнозрительное» измерение, оборачивается фантаσμαгорией, в которой на различные лады варьируется один и тот же мотив выслеживания и преследования героя враждебными ему внешними силами. Самостоятельного вымышленного сюжета «à la Честертон» Белый не разработал, однако в «Записках чудака» он все же сумел на свой лад развить многое из того, что содержалось в романе Честертонна и могло обогатить дополнительными «беллетристическими» ассоциациями и обертонами тот комплекс впечатлений и переживаний, который вынес писатель из перипетий своего «возвращения на родину».

Роман Честертонна имеет разъяснительный подзаголовок: «A Nightmare» — «Кошмар» или, в новейшем переводе Н. Л. Трауберг, «Страшный сон» — оправдывающий в глазах скептика-рационалиста представленное в нем нагромождение совершенно невероятных событий; указания на сновидческую природу происходящего встречаются и в тексте: «...то, что последовало, было так неправдоподобно, что легко могло быть сном»³³. «Записки чудака» были восприняты критикой как продукт галлюцинаторного творчества, рождающего неисчислимую совокупность «кошмарных образов современности»: «Мелькают новые образы, и все они так же кошмарны: города, улицы, вагоны, чиновники, военные и т.д.»³⁴. Соответствующие обобщающие аттестации конкретных объектов художественного изображения рассыпаны по тексту книги Белого; одна из ее глав имеет название «Фантаσμαгория», другая — «Сон», фиктивность выстраиваемых картин подчеркивается на каждом шагу: «впечатленье кошмара охватывало зачастую меня», «ужасные силы вцепились в меня», «бестолочь в ночи слагала чудовищный абракадаберный бред», «среди этого марева мира», «стены, в которые я упал после странного сна», «пригрезилось все» и т.д.³⁵ В галлюцинаторном, сновидческом измерении предстают едва ли не все эпизоды «Записок чудака», но особенно после-

довательно эта особенность повествования сказывается в «английских» главах книги. Имевшие место, видимо, в действительности проволочки с получением в Швейцарии транзитной английской визы и непредвиденная задержка в Лондоне пробудили в сознании Белого причудливый комплекс подозрений и страхов, который, будучи претворенным в художественную реальность, стал главной пружиной «внутреннего» сюжета «Записок чудака».

Честертоновский Сайм, ставший «членом нового сыскного корпуса для раскрытия великого заговора», по мере кумулятивного нагромождения авантур обнаруживает, что «неведомый мир», образуемый Тайным Советом Европейских Динамитчиков, состоит из таких же, как он, переодетых и загримированных сыщиков, «сражающихся с обширным заговором», а на деле выслеживающих друг друга³⁶. В «Записках чудака» вездесущие сыщики являют собой главную и многоликую силу, противостоящую герою-повествователю, который в попадающихся ему на глаза людях распознает их, и только их. Представители воображаемой организации «Невидимых Сыщиков» получают самое разное обличье, но доминирует при этом «английская» составляющая: «Холмсы всех стран и народов», «Шерлоки, шпики, офицеры, чиновники трех министерств просвещеннейшей Англии, полисмены», «англичанин, заведующий контр-разведкой», «англичанин: их сыщики, или вернее не их сыщики, а сыщики их (т.е. сыщики братства, условно и временно действующего под прикрытием англосаксонской личины)»³⁷; наконец, многоликий седовласый, «среброглавый» «сэр», своего рода демиург кошмара, управляющего сознанием героя. У Честертона также отмечена характерная примета внешнего облика Председателя-Воскресенья, помимо невероятной огромности и тучности его фигуры (столь же характерная особенность, любопытная в соотнесении с описанными выше образами «тайных агентов»), — «голова <...> увенчанная седыми волосами». Седина Председателя-Воскресенья подчеркивается неоднократно и в разных вариациях: «лицо, с свистящими по ветру белыми волосами», «старый господин с белыми волосами», «большая белая голова», «серебристый налет на голове», «кудри его вздымались над челом, как серебряное пламя»³⁸. Честертоновские сыщики носят анархистские личины, подобно маскарадным одеяниям: в загримированном виде кажутся опасными преступниками, без грима — выступают в своем подлинном виде. Все «международные сыщики» и «своры агентов» у Белого также предстают персонажами глобального маскарадного спектакля: «...обращали внимание: оборотень, переодетый, шпион»; «совершился чудовищный маскарад <...> ужасные маски таскались на станциях»; «шпик (это — маска)» и т.д.³⁹

Действие у Честертона, завязывающееся поначалу как подобие криминальной истории с раскрытием очередных «лондонских тайн», постепенно переходит в условно-сказочное измерение и в финале преобразуется в мистериальную фантазмагорию, претворяющую контуры осязаемой реальности в очертания условного символического действа. Фантомные сыщики, мелькающие на страницах «Записок чудака», лишены самостоятельного бытия, они — лишь отблески и знаки, порождаемые динамикой авторского воображения, а также подобия иных реалий, сигналы, подаваемые из запредельных,

метафизических сфер. Фантазия Белого рождает «Генерально-Астральный Штаб» — подобно тому, как у Честертона Председатель-Воскресенье оказывается в конечном итоге символом вселенной и отображением вседержителя, Бога-отца; «седовласый сэр», созерцающий героя «Записок чудака» «из своего кабинета в *астральные трубы*», управляет «роем теней» — «министров», сыщиков-двойников, которые гонятся за героем «по всем перекресткам»⁴⁰ Лондона и продолжают преследовать его в ходе дальнейшего путешествия. Все эти образы — или один-единственный образ, явленный во множестве иллюзорных обликов и модификаций, — имеют, как неоднократно подчеркивает автор, сугубо умозрительную природу: «международное общество сыщиков» уподобляется «братству, подстерегающему все нежнейшие перемещения сознаний»; «все восторги, все ужасы, сэры, Ллойд-Джорджи, шпионы — осадки моих восходящих сознаний; свершились они в глубине моей личности; выпали после во сне»; «„сэр“, мною виденный, есть единство сознания шпионов»⁴¹ (у Честертона Воскресенье, управляющий персонажами, олицетворяющими другие дни недели, аккумулирует в себе всю энергию, движущую миропорядком). Материальная фиктивность этих образов сигнализирует об их соприродности «астральным» сферам: сыщик — «открытый отдушник, в который нам тянет угарами невероятного мира», «боязнь появления сыщика есть боязнь приближенья ко мне моих тайных глубин»; герой видит себя среди «призрачных, пляшущих „мистеров“, вдруг покинувших твердую почву земли и оказавшихся в рое космических вихрей Томсона», а «пляшущий сэр» проносится «в пространства вселенских пустот» и являет собою «действительность потустороннего мира»⁴². «Тайновидческие» фантазии русского и английского писателей, однако, при всем сходстве между собою мельтешащих сыщиков-марионеток, служили раскрытию отнюдь не тождественных художественных идей. Для Андрея Белого, погружающегося посредством изображения сновидческих «шпииков» в собственные «недра», переводящего в словесные образы эпопею динамического бытия своего внутреннего «я», значимо прежде всего самозабвенное устремление за горизонты сознания, в амбивалентный мир, влекущий и пугающий, безмерного и странного, аннигилирующего все устойчивые понятия и категории. Те же сновидческие «шпики» в «кошмаре», родившемся в сознании оберегателя основ и убежденнейшего оптимиста Честертона, служат в конечном счете преодолению анархического нигилизма и утверждению предустановленной гармонии миропорядка.

Один из анархистов-сыщиков у Честертона — поляк по фамилии Гоголь. Андрей Белый, конечно, не мог не обратить внимания на неожиданное использование фамилии своего любимейшего писателя. Не мог он не отметить при чтении «Человека, который был Четвергом» и тех уподоблений, которые уже были обыграны им в «Петербурге»: «Мозг человека — бомба! <...> Мой мозг кажется мне бомбой <...> Мозг человека должен расширяться, хотя бы он разнес этим весь мир!»⁴³. Обнаружив в фантазмагорических картинах «криминального» романа Честертона множество родственных и «говорящих» ему особенностей, Белый в своих последующих творческих опытах способен был, прямо или косвенно, отразить впечатления от этого знакомства. Прямого отра-

жения — книги «à la Честертон» — не последовало. Однако косвенным путем «Человек, который был Четвергом», как нам представляется, все же в прозе Андрея Белого запечатлелся — в одном из слоев «прапамяти», продиктованной писателю рассказ о его «возвращении на родину».

Примечания

- 1 Конрад Дж. На взгляд Запада / Пер. с англ. Э. Пименовой. М.: Польза, <1912>. С. 314.
- 2 Белый А. Работа и чтение // РГБ. Ф. 25. Карт. 31. Ед. хр. 6.
- 3 См.: Себежко Е. С. Проблематика и художественное своеобразие романа Дж. Конрада «Тайный агент» // Вопросы русской и зарубежной литературы. Тула, 1971. С. 217.
- 4 Эта история излагается в воспоминаниях Н. Д. Телешова (без упоминания имен Стражева и Путяты; см.: Телешов Н. Записки писателя. Воспоминания и рассказы о прошлом. М., 1958. С. 61–64) и Б. К. Зайцева («Москва», глава «Дело богемы»; см.: Зайцев Б. К. Соч.: В 3 т. М., 1993. Т. 2. С. 389–397); см. также письма Б. К. Зайцева к И. А. Новикову (от 1 и 28 октября 1910 г. и от 5 июня 1911 г.) и к В. И. Стражеву от 9 марта 1913 г. (Зайцев Б. Собр. соч.: Письма 1901–1922 гг. М., 2001. С. 74–75, 77, 79, 102, 333–334 — примечания О. В. Вологиной).
- 5 Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 245–246.
- 6 Вестник Европы. 1908. № 6. С. 705–707.
- 7 См.: Белый А. Петербург. Л., 1981. С. 644–645 / Примечания С. С. Гречишкина, Л. К. Долгополова, А. В. Лаврова (Серия «Литературные памятники»).
- 8 Вестник Европы. 1908. № 4. С. 722–723.
- 9 Белый А. Петербург. С. 21, 25.
- 10 Вестник Европы. 1908. № 5. С. 318.
- 11 См.: Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988. С. 273.
- 12 Савников Б. Воспоминания террориста. Л., 1990. С. 331–332.
- 13 Вестник Европы. 1908. № 4. С. 731, 727.
- 14 Там же. № 5. С. 306, 304.
- 15 Там же. № 4. С. 741; № 5. С. 335, 337.
- 16 Там же. № 4. С. 748, 752.
- 17 Там же. № 6. С. 759.
- 18 Там же. № 5. С. 322.
- 19 Там же. № 6. С. 746–747, 753, 757.
- 20 Белый А. Петербург. С. 386.
- 21 Вестник Европы. 1908. № 4. С. 753.
- 22 Ср. позднейший, более адекватный русский перевод: Конрад Дж. Тайный агент (The Secret Agent) / Пер. с англ. М. Матвеевой под ред. В. А. Азова. Л.; М.: Петроград, 1925.
- 23 Белый А. Москва. М., 1990. С. 394.
- 24 Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 119.
- 25 Там же. С. 124.
- 26 Лотман Ю. М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 683.
- 27 Русская литература. 1989. № 1. С. 110, 117.
- 28 Белый А. Дневник писателя // Записки Мечтателей. 1919. № 1. С. 125.

- ²⁹ Там же. С. 131.
- ³⁰ **Белый А.** Ракурс к дневнику // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 100. Л. 79 об.
- ³¹ **Шагинян М.** Литературный дневник. СПб., 1922. С. 78.
- ³² См.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 114–117.
- ³³ **Честертон Дж. К.** Человек, который был Четвергом: Кошмар / Пер. с англ. кн. Е. С. Кудашевой. М.: Польша, 1914. С. 14–15 («Универсальная библиотека», № 973–975).
- ³⁴ **Коган П. С.** Литературные заметки. I. Эпопея Андрея Белого // Красная новь. 1921. № 4 (декабрь). С. 272.
- ³⁵ **Белый А.** Записки чудака. М.; Берлин, 1922. Т. 1. С. 120, 122, 136; Т. 2. С. 31, 229, 232.
- ³⁶ См.: **Честертон Дж. К.** Человек, который был Четвергом. С. 62, 70, 172.
- ³⁷ **Белый А.** Записки чудака. Т. 1. С. 28–29, 24; Т. 2. С. 68.
- ³⁸ **Честертон Дж. К.** Человек, который был Четвергом. С. 71, 221–222, 226, 231, 244, 254.
- ³⁹ **Белый А.** Записки чудака. Т. 1. С. 32, 129, 132.
- ⁴⁰ Там же. Т. 1. С. 24, 27; Т. 2. С. 51.
- ⁴¹ Там же. Т. 1. С. 151; Т. 2. С. 113, 182.
- ⁴² Там же. Т. 1. С. 188, 191; Т. 2. С. 31, 61, 60.
- ⁴³ **Честертон Дж. К.** Человек, который был Четвергом. С. 86.

«Не насильник ли ты?»

(Об одной фобии Андрея Белого
и ее отражении в романе «Москва»)

Моника Спивак (Москва)

В романе Андрея Белого «Москва» главный положительный герой — профессор Иван Коробкин — совершает математическое открытие, которое воюющие державы могут использовать для создания новейшего типа оружия. Главный отрицательный герой романа, злодей Эдуард Мандро, должен — по заданию германской шпионской сети — это открытие добыть любыми средствами. В конце концов ему приходится подвергнуть ученого зверским пыткам. Однако открытие Мандро не получает, и моральная победа остается за Коробкиным, который в результате перенесенных мучений обретает новый взгляд на мир, перерождается.

Этому ужасному преступлению Мандро предшествует еще одно столь же, а может, еще и более ужасное его преступление: он насилует собственную малолетнюю дочь Лизашу. Впоследствии с помощью самой же Лизаши, изменившей имя и переодетой до неузнаваемости, Мандро в этом злодеянии уличают.

В профессоре Коробкине люди из ближайшего окружения писателя опознали самого Бориса Николаевича Бугаева.

«Образ Коробкина — самый близкий и дорогой для Б. Н. и — самый интимный, — вспоминала вдова писателя К. Н. Бугаева. — Глубокая любовь, уважение и нежность к отцу переплетаются здесь с прямыми высказываниями себя и о себе. <...> профессор Коробкин — это Б. Н. в двух последних десятилетиях его жизни. Внешний облик, манеры, характер, профессия — взяты им у отца. Это тот же профессор Летаев „Котика“ и „Крещеного китайца“, тот же „папочка“, что и в „На рубеже двух столетий“. Но внутренний мир — переживания, мысли, отношение к людям, к науке, к природе — это порой почти дневниковые записи. <...>

Насколько интимно был близок Б. Н. образ Коробкина — видно из его автобиографической заметки „Почему я стал символистом...“¹.

В работе «Почему я стал символистом...» Белый отмечал, что страдания, пережитые Коробкиным в лапах злодея Мандро, в полной мере ведомы и ему, автору романа «Москва»:

Мне не раз говорили: «Неужели вы не могли обойтись без ужасной сцены истязания в вашем последнем романе; она — жестока».

Теперь, когда и роман позади, ответу на эти слова правдивым ответом, который мне до сих пор было стыдно произнести вслух; сцена истязаний профессора — лишь объективизация в образе, вставшем передо мною, того, что сидело во мне, с чем я был соединен; эти истязания во мне разыгрывались <...> а когда мука стала отделяться от меня, то образ меня самого встал передо мною; и на бумагу полились фразы².

В сцене пыток, признанной Белым сценой автобиографической, действуют два персонажа: ученый-математик Коробкин и его антагонист, мучитель, шпион и насильник Мандро. Нам представляется, что и его, Мандро, «гнусные переживания» столь же ведомы и даже «интимно близки» автору романа «Москва», сколь и страдания Коробкина, невинной жертвы этого злодея.

Чтобы доказать, что сюжетная линия, связанная с Мандро-насильником, навеяна личными переживаниями Белого, нам придется обратиться к некоторым лейтмотивам его автобиографической прозы и — сквозь их призму — к событиям жизни писателя.

Андрей Белый не только не скрывал от посторонних глаз и ушей мучавшие его тревоги, страхи, наваждения, но и, напротив, старался красочно воплотить, изжить их в образах художественных произведений и максимально подробно проанализировать в мемуарах.

Разнообразные кошмары мучили Белого с детства. Но в середине 1910-х гг., в связи с Первой мировой войной и интенсивными антропософскими штудиями, все они резко обострились. Война застала писателя в нейтральной Швейцарии, в Дорнахе, где под руководством своего духовного учителя Р. Штейнера Белый и его единомышленники из воюющих между собой стран (Германии, России, стран Антанты...) вместе работали над строительством антропософского центра и храма — Гетеанума. Возвращение Белого в 1916 г. в Россию через воюющую Европу еще более усугубило его фобии и подорвало нервную систему.

Белому казалось, что агенты разных разведок за ним шпионят и одновременно, что могут счесть шпионом его самого. К шпиономании добавился страх оккультной атаки: Белый стал бояться заговора черных магов и иезуитов. Тогда же, как следует из текстов писателя, его обуял еще один навязчивый кошмар, носящий, в отличие от двух вышеназванных, не мистический и не социальный, а личный, интимный характер. Белый испугался, что его обвинят в развращенности и, более того, — сочтут насильником. Впрочем, все три фобии — страх шпионов, страх черных оккультистов, страх быть обвиненным в изнасиловании — существовали в сознании или, лучше сказать, в подсознании Белого в нерасчлененном виде, комплексно, взаимно дополняя и усиливая друг друга. Рассказ об этих мучительных переживаниях Белый поместил в начальных главах автобиографической повести «Записки чудака»:

В течение трехнедельного путешествия из Швейцарии в Петроград возвращался я к этим болезненным мыслям; в Москве, просыпаясь в уютной постели, я думал о том же; я вскакивал; и бросая вопросы в московские стены, дрожал:

— Не преступник ли ты?

— Не насильник ли ты?

— Не летал ли над Лондоном в «Таубе» ты?

Но добродушные стены молчали <...>³.

В конце повести Белый опять и почти в тех же выражениях возвращается к описанию своих страхов. Кольцевая композиция как бы показывает, что этот кошмар — лейтмотив целого периода его жизни, что он навязчив и что изжить его нелегко:

На протяжении месяцев, просыпаясь в постели в Москве <...> — думал о Дорнахе, Франции, Англии, Швеции; думал о консульстве в Берне, где я отдавал отчет о себе, заполнял все листы, подвергаясь экзамену у благороднейших сэров, шпиков и отвратительных проходимцев; просыпаясь в уютной постели в Москве, быстро вскакивал я, и, бросая вопросы в московские стены, дрожал от испуга:

— Не агент ли ты в самом деле?

— Живя там, в Швейцарии...

— Слушая пушки Эльзаса...

— Ты — агент!

— Тебе намекали на это в туманно-мрачающем Гавре, в туманно-мрачающем Лондоне...

— Да...

— Озаряя все небо летающей стаей прожекторов, — в небе искали тебя, совершающем пируэты над Лондоном в «Таубе»; и под водой искали тебя, метко целящим миною в пробегающий по волнам пароходик «Гакон», где, томясь, твой двойник, опершись на борт, вспоминал свою Нелли...

— Ты сам в себя целил...

— Да, да: не преступник ли ты?

— Не насильник ли ты?

— Не летал ли над Лондоном в «Таубе» ты? (ЗЧ: 487).

Белый, конечно же, понимал, что доказать его не мистическую, а реальную, «на физическом плане» причастность к авиационным бомбежкам Лондона или к подрыву пассажирских пароходов невозможно за абсолютным неизменением состава преступления и вообще — за полной абсурдностью такого обвинения. С обвинением же в сфере частной жизни, как опять-таки, вероятно, думалось Белому, дела обстояли иначе: и проще, и страшнее. Обвинение в изнасиловании сфабриковать, как ему представлялось, было несложно. И писатель, следуя, безусловно, логике своего навязчивого кошмара, обрисовал в «Записках чудака» механизм возведения на него такой ужасной напраслины. Обрисовал так подробно и обстоятельно, в таких мельчайших деталях, как если бы это был не только возможный, но и уже свершившийся факт. Естественно, здесь тоже не могло обойтись без шпионов и черных оккультистов:

<...> появляются представители международного сыска <...> своры агентов, как своры борзых, направляются быстро по свежим следам; одна, вылетевши из телесных составов, как ведьма, зарыскает по пространствам душевного мира, стреляя отравленной похотью (посещают вас страшные, любовно-страстные сны...); а другая — разыскивает обреченного на физическом плане; и — ставит капканы (встречаете в поезде женщину вы, и она вас старается соблазнить); вы — податливы (бессознание ваше пропитано ядом летающей стаи, стреляющей ядами);

около вас — согладаят: *брюнет в котелке*. Он доносит на вас: полицейский надзор установлен за вами: улики — подобраны (ЗЧ: 290—291).

Однако незадачливое транспортное приключение, в которое автобиографический герой оказывается втянут по воле международных агентов и злодейки-соблазнительницы, — лишь предварение тех уже действительно страшных бед, которыми грозит писателю Фемида и еще более — его собственное испуганное подсознание:

Кто-нибудь совершает насилие над малолетней девочкой (совершает насилие сатанист, вас губящий): вы чувствуете в это время потребность пойти, погулять (понуждает вас сыщик в астрале); выходите; и — в безотчетной тоске вы блуждаете по проспектам туманного города; замечаете вы, что *брюнет в котелке* заблуждал вслед за вами; стараетесь вы убежать от него (этот жест <...> совершенно естествен); уединяетесь вы в старый парк (где за десять минут перед этим, в кустах, сатанист изнасиловал девочку); можете даже услышать вы детский пронзительный крик: вы спешите на крик; из кустов выбегают на вас полицейские: вы арестованы; подозрение в гнусном поступке — на вас тяготеет (ЗЧ: 291).

Здесь уж действительно впору впасть в отчаяние и начинать сомневаться: «Не насильник ли ты?».

Наваждение персонажа «Записок чудака», Леонида Ледяного, складывается из нескольких составляющих. Это — враги, стремящиеся погубить героя и посылающие в него прямо из астрала стрелы похоти. Это — женщина, провоцирующая на развратные действия и компрометирующая героя, уже ослабленного ядом любовострастия. И это, наконец, изнасилованная девочка, жертва и, одновременно, орудие нового преступления — с ее помощью возводится напраслина на невинного, но скомпрометированного героя.

В предисловии к «Запискам чудака» утверждается, что «Леонид Ледяной — не Андрей Белый» (ЗЧ: 280), автор призывает читателя учесть это важное обстоятельство. Однако «автобиографическое» происхождение страхов Леонида Ледяного представляется очевидным. Те же «ужасы» обступили писателя в период его пребывания в Швейцарии (1914—1916), когда вследствие чрезмерного усердия в мистической практике и осложнений в отношениях с женой его нервная система дала серьезный сбой. Не менее красочно и пронзительно, но гораздо более подробно, чем в «Записках чудака», Белый рассказывал об этом в самых откровенных мемуарах — в «Материале к биографии (интимном)»⁴.

В этих воспоминаниях Белый в деталях описывает свои имгинации, а также кошмары и бреды, происходившие «на почве невроза, тоски и мозгового переутомления». В конечном счете в «Материале к биографии...», как и в «Записках чудака», Белого одолевает страх быть обвиненным в изнасиловании ребенка.

Так, в 1915 г. писатель обнаруживает, что местные обыватели настроены против него враждебно. Возвращаясь домой «тихой июльской ночью», он слышит «шум и гвалт какой-то подозрительной кучки дорнахских „мужиков“»:

- «Мы ему покажем... Он думает, что...» и дальше неясно. <...>
 Одна фраза особенно громко разрезала тишину ночи:
 — «Если так, то можно и застрелить».
 И — злой, гортанный взрыв голосов.

Далее Белый пытается осмыслить услышанное и самому себе объяснить, чем же он мог заслужить такую лютую ненависть простолюдинов и спровоцировать такие страшные угрозы в свой адрес. Перебирая возможные варианты, он почему-то приходит к выводу, что наиболее вероятно — именно обвинение в изнасиловании:

Что это такое «если так, то», — разумеется, я не понимал; но я понял, что «его» — относится ко мне: очевидно, эта злая, тупая кучка натравлена кем-то против меня; и стало быть: у меня за спиной кто-то распространяет обо мне такие вещи, за которые швейцарские мужики убивают. <...> стало быть: *меня подозревали в чем-то ужасном*; не в том ли, что я шпион? Но — позвольте: я мог в их представлении быть шпионом немцев против *антанты*, шпионом антанты против немцев, — Швейцария при чем же? Будь я даже *шпионом*, эти мешчане с их «хата с краю» — не могли бы кричать такие вещи обо мне. Стало быть: меня обвиняют — в чем же? В убийстве, — что ли? В изнасиловании, — что ли? <...> хотелось плакать: «За что?» (8, 465–466).

В этих размышлениях значимо, на наш взгляд, то, что обвинение в изнасиловании кажется Белому более правдоподобным, базовым и, как ни странно, ... обоснованным, чем обвинение в шпионаже. Это тем более парадоксально, что на тот момент у Белого решительно нет никаких видимых, внешних причин бояться подобной напраслины. Но эти причины появятся. Вернее — Белый будет их упорно искать и найдет, правда, только через месяц.

В августе 1915 г. его по ночам стали преследовать слуховые кошмары:

<...> прямо под полом у моей постели — там, где на первом этаже у старушки Томан была *пустая комната* <...> прямо под полом из пустой комнаты начинали доноситься странные звуки; голоса, потом возня, и заглушенные женские стоны; ну, словом: мне казалось — кто-то насиловал женщину; возня длилась часами, сквозь нее раздавались явные стоны женского существа; какую-то женщину часами мучили; я вскакивал с постели и не знал, что мне делать; раздайся *все это* громче, я имел бы право разбудить Асю, спуститься на нижний этаж и самому удостовериться, в чем же дело; но смесь из поганых и страшных звуков под моей головой была на той границе, которую переступить я боялся: «Что если — кажется? И я останусь в дураках». <...> относительно этих звуков я не знал точно: относимы ли они к расстройству слуха или к действительности (9, 422).

Слуховые кошмары вскоре дополнились кошмарами визуальными: в доме, где Белый с женой снимали квартиру, писатель стал встречать девочку «лет 12-ти, с черными, как смоль волосами, болезненно острыми глазами, обведенными синевой, и смертельно бледную»:

<...> появление странной черной девочки как-то ассоциировалось в моем сознании со всею градацией черных знаков <...> отметилось: «Девочка эта ... к худу».

Осмысление слышанного и виденного сложилось в картину преступления, совершаемого еженощно рядом с ним:

Однажды ночью, когда обычные стоны и вздохи, соединенные с возней под моей головой, были особенно настойчивы, — ужасная мысль резнула меня: «неужели эта девочка, и Томан, как будто ее взявшая в дом, приход неизвестно ночью...» — словом: ужасное, гадкое подозрение мелькнуло в голове, что Томан продает девочку какой-то гадкой скотине; я тотчас отвергнул мысль <...> думать так о ней гнусно: но мысль — застряла.

Далее догадка обрела документальное подтверждение:

Не помню когда, в этот ли день, на другой ли, — но я прочел в базельской газете: в окрестностях Дорнаха совершено преступление; найден труп изнасилованной девочки; полиция разыскивает негодяя.

А этого факта было уже вполне достаточно, чтобы интерпретировать факты в соответствии с логикой своего навязчивого кошмара: ощутить себя обвиняемым в преступлении и бессильным отвести от себя несправедливое, специально подстроенное обвинение:

Ночью, когда опять под моей головою началась возня — вдруг все черточки моих наблюдений над Томан, прислужгой, девочкой, подозрительными взглядами, которые провожали меня, наконец, иррациональными припадками страха, и угрозами, мне посылавшимися кучкою мужиков с их «если так, то — можно и застрелить», — все это молниеносно сложилось в химеру: ищут убийцу-насильника, скрывшего следы преступления, о котором я и не подозревал <...> я оказался в числе подозреваемых, или, лучше сказать, «они», губящие, бросили на меня тень подозрения; и тут же ответилось: что за нелепица; ведь каждый мой шаг протекал под глазами. Но не мысль о подозрении резнула меня, а то, что я хожу в тени <...> я был охвачен ужасом (9, 422—424).

Как и в «Записках чудака», в «Материале к биографии...» образ изнасилованной девочки «соседствует» с образом женщины, соблазнительницы и губительницы. Во внутренней жизни и кошмарных видениях автора «Материала к биографии...» эта женщина занимает весьма существенное место. Потому она описана очень подробно. Первая встреча с ней так же, как и в «Записках чудака», происходит в транспорте:

<...> однажды я был в Базеле с Асей; когда мы с ней возвращались в Дорнах в трамвае, то я заметил, что рядом со мной сидела костлявая, страшно безобразная и кривобокая женщина с фосфорически горящими, безумными глазами и с красным шрамом на шее; она сидела со мной рядом; и мне казалось, что она с особенным вниманием поглядывала на меня; было что-то отчаянно жуткое в ее

черном, тощем, кривобоком силуэте; мне стало не по себе <...> Отмечаю этот факт, потому что «*черная женщина*» появилась впоследствии передо мною в гораздо более страшной и жуткой атмосфере (8, 426–427).

В базельском трамвае «*черная женщина*» еще не совершает никаких «враждебных» действий, а пока только поражает героя зловеющим внешним видом. Однако именно с ее появлением писатель связывает обуявшие его эротические видения:

В тот же месяц, во время мучительной бессонницы, вызванной переутомлением, меня стали посещать эротические кошмары <...> сладострастие во мне разыгрывалось до крайности <...> мне казалось, что какая-то «*черная женщина*», невидимо прильнувши ко мне, выпивает, как вампир, мою кровь (8, 427).

Из мира писательских грез «*черная женщина*» медленно, но неуклонно спускается в мир реальный, постепенно обретая плоть и кровь:

<...> что *какая-то черная женщина* есть — это мне чаще и чаще казалось: она-то и губит меня, возбуждая во мне чувственность к женщине вообще (8, 433).

Происшествие, аналогичное упомянутому в «Записках чудака», в «Материале к биографии...» происходит в «неуютном, мрачном кинематографе», куда писатель случайно забредает, очутившись в Базеле:

<...> вдруг, во время представления, раздвинулась черная занавеска и женское существо, все в черном, странной шмыгающей походкою прямо направилось ко мне, село рядом со мной, хотя почти весь ряд был пустой; существо прижалось ко мне; я не знаю, почему я не отодвинулся: руки и ноги мои оцепенели, а черная женщина продолжала ко мне прижиматься, отчего мне делалось жутко <...> так сидели мы в пустом почти ряду, странно прижатые к друг другу; в антракте вспыхнул свет <...> я мельком увидел неприятно-странные черты ее лица и как будто красный шрам на худой, тонкой шее; свет погас и черная женщина опять прижалась ко мне (8, 438).

«Приключением» в кинотеатре история с «*черной женщиной*» не заканчивается, так как вскоре «отвратительнейшее жуткое существо в черном» писатель встречает в Дорнахе: «в походке и в жестах ее было что-то угрожающее, сатанинское; и будто ведомое мне из кошмаров <...> И тут, — пишет Белый, — неизвестно почему, мой страх превратился в панический ужас» (8, 439).

Страх Белого вызван тем, что он не в силах противостоять ее сатанинским чарам, так как, подобно герою «Записок чудака», отравлен ядом «любострастия»:

Да, в лице неизвестной *черной женщины* воплотилось все самое гадкое, подлое, низменное, что жило в моем сознании и бессознании.

Однако «панический ужас» писателя порожден прежде всего мыслью о том, что «*черная женщина*» может скомпрометировать его, засвидетельствовав публично его развратность. В этом ее функциональное отличие от

бессловесного изнасилованного ребенка и в этом же кошмарный конечный смысл ее появления в Дорнахе:

<...> стало ясно, что физическое воплощение моих темнот и скверн в виде появившегося в нашей колонии отвратительного существа будет всюду появляться передо мною, дискредитировать меня, выдумывать на меня небывацы; и в этом смысле мое вчерашнее сидение с ней в «Кино» (где она прижималась ко мне, а я не сопротивился ей в каком-то транс) она повернет против меня, распространяя про меня гадости; что произошло со мною тут, я отказываюсь передать (8, 443).

Страх быть дискредитированным «черной женщиной» буквально преследует Белого. В поведении окружающих он с невероятной тщательностью выискивает последствия ее коварной деятельности:

<...> я увидел, что иные из членов как бы сторонятся меня; а в душе отдаюсь: «Ага, — вот уже начало действия какой-то неведомой мне клеветы на меня со стороны появившегося отвратительного создания...». В чем заключается эта клевета, я не знаю, но знаю, что она — ужасна для меня (мне представилось, что неведомая черная женщина могла рассказать обо мне гадости по поводу непонятого моего поведения в «Кино», когда, будто в гипнозе застывший, не мог отстать от нее, когда она прижалась ко мне); самым ужасным было то, что черная женщина, — физическое воплощение всех скверн моей души во всех моих воплощениях; и вот теперь эти невыносимые для меня самого скверны все рассматривают (8, 443—444);

или:

Но почему же часть членов нашего Общества начала на меня коситься <...> перестали даже со мной кланяться; стало быть, «она» — есть; и она распространяет обо мне какие-то меня порочащие слухи; тут охватывало меня просто бешенство; за что она порочит меня? Ведь она же сама вела себя странно со мной в «Кино»; и как опровергнуть клевету на себя, когда не знаешь, какого она рода; если бы обратились ко мне прямо и спросили: «Правда ли, что вы то-то и то-то?», то можно было бы опровергнуть; лучше даже признаться в совершенном преступлении, если бы такое было совершено, чем эта двусмысленная неопределенность, эти взгляды, полные укоризны и даже брезгливости; я чувствовал, что в Обществе иные из членов считают меня чуть ли не преступником, хотя я не знал, в чем мое преступление <...> (8, 445—446).

Трудно восстановить, что же в действительности подтолкнуло Белого к таким умозаключениям. Его жена Ася, которой Белый поведал о своих страхах, склонна была предполагать, что «незнакомка» в кинотеатре была обычной проституткой, а действительно появившаяся в Дорнахе новая антропософка — просто неприятной, больной неврастеничкой. Но Белый отставлял свою интерпретацию «черной женщины» и был совершенно уверен в том, что ее главная и единственная задача — его уличить и опорочить. Появление «черной женщины» в зале для антропософских занятий окончательно укрепило писателя в этом убеждении:

В помещении для чтения лекций в первом ряду, посередине, перед эстрадою <...> было поставлено нарочно принесенное, как бы почетное кресло: и туда, в это кресло, усадили женщину в черном; я рассматривал это как поругание себе; и страдал безмерно (8, 444).

Итак, в «Материале к биографии...», как и в «Записках чудака», Белый воспроизводит единый комплекс переживаний, мучивших его в период жизни в Дорнахе. В обоих случаях страх быть обвиненным в разврате и в насилии дополняет страх политического сыска и даже перебивает его. Писатель убежден, что это обвинение может быть подстроено оккультными врагами. Они подсылают «черную женщину», чтобы уличить в разврате, и организуют изнасилование девочки так, чтобы именно на Белого пало подозрение в «гнусном поступке».

Этими глубоко личными переживаниями и страхами обусловлена, как нам представляется, и сюжетная линия романа «Москва», связанная со злодеем Мандро, изнасиловавшим собственную малолетнюю дочь Лизашу. Писатель безжалостно воздвиг на Мандро все те обвинения, которые, как ему казалось в Дорнахе, злые силы стремятся воздвигнуть на него.

Белый опасался, что его заподозрят в шпионаже. Мандро оказывается в непосредственной связи с агентами германской разведки: он выполняет шпионские задания, но и за ним, в свою очередь, ведется слежка.

Белый полагал, что черные оккультисты плетут вокруг него свои сети. В романе «Москва» также плетет свои дьявольские сети мистический злодей — доктор Доннер, стремящийся править миром, ходом истории и волей Мандро. В отличие от Белого, старавшегося отбивать атаки губящих его оккультистов, Мандро погублен «импульсом Доннера».

И в «Материале к биографии...», и в романе «Москва» указывается один и тот же возможный источник оккультной атаки — иезуитский орден «Братство Иисуса». В «Материале к биографии...» Белый вспоминал, как, пытаясь понять причины установления за ним слежки, «злого глаза», он взял почитать «какой-то толстый том: „История монашеских орденов“» (8, 467) — и тогда многое прояснилось: «Я читал о Братстве Иисуса; и — думал: не без „братства“ это мое лежание под глазом» (8, 467). В романе «Москва» также не обходится без этого «братства». Вся история с Мандро, да и не только с Мандро, а вообще с мировой войной, показана как часть плана «огромнейших действий сообщества, лишь номинально себя называвшего „Братством Иисусовым“» (294). Именно этому «братству» еще в молодости Мандро решил «волю отдать» и стал иезуитом. «Во славу „Иисуса“ служит и непосредственный повелитель Мандро — доктор Доннер⁵».

Белый вменял «черным магам» в вину разжигание чувственности и отравление себя стрелами любостратия. «Импульс Доннера» на Мандро действует аналогичным образом:

Когда посещал импульс Доннера <...> из единого центра прокалывался двумя стрелами молнии; тот яркий проторч (в сердце, в голову) перерождал его (сердце, голову); чувственность перерождалась в черствость; так черствая страстность, в годах нагнетаясь, переходила в мучительную, беспредметную ярость, слагавшую образы бестиализма. Так, странно сказать импульс Доннера действовал в годах съеда (288).

И главное: Белый боялся, что его объявят насильником. В романе «Москва» Белый делает насильником Мандро.

Нет сомнения в том, что Мандро по сюжету это «гнусное преступление» совершил. Ведь впоследствии у Лизаши даже рождается ребенок — «сын по матери, брат по отцу». Но логика инкриминации персонажу содеянного абсолютно идентична логике кошмара, в котором подобное же обвинение возводится на самого автора романа: специально распускаемые сплетни, подстроенная ловушка, поимка якобы с поличным...

В романе подозрение в совращении девочки падает на Мандро еще задолго до того, как он совершил преступное деяние. В обществе о Мандро ходят совершенно определенные слухи:

<...> и, пропустивши его, пожимали плечами:

— Его поведение — растленье...

— Он — дам...

— Даже девочек... <...>

— Даже ... мальчишек... (207);

или:

И шептались:

— Он — Дориан Грей...

— Он живет по Уайльду...

— Он... с дочерью (202).

Слухи распускают подозрительные личности, связанные с международной агентурной сетью:

<...> с захлебами Викторчик тихо шептал Безицову, скосив на Лизашу глаза:

— Экстатичка, чуть-чуть идиотка: как раз ему пара.

— Она ж еще девочка... Он же ведь...

— Эротоман! Ну и много ж вы смыслите?

И — гигигиги!

— Эротоманы — несчастные люди, вздохнул Безицов <...>

В коммерческом круте с тех пор домножались какие-то темные слухи.

Лизаша, Лизаша! (181).

Об этом почти открыто говорит и прислуга:

<...> превнимательно слушала, что про нее говорили лакеи <...>:

— Барина барышня!

<...> не услышала, как про нее судомойка сказала:

— Спаси, девоматерь, ее!
Все про «это»: ведь — поняли (284).

Особенно усердно сплетничает экономка и воспитательница Лизаши — мадам Вулеву:

Вулеву говорила мадам Эвихкайтен:
— Представьте, мадам <...>
— Ах, ужасно!
— Лизаша...
Ужасно...
— <...> девочка — нервная и извращенная...
— Не говорите...
— А он <...> с ней...
— Эротоман!
— Шу-шу-шу...
— Негодяй...
— Шу-шу-шу...
— Просто чудище!!
— И Эвихкайтен бледнела (173).

Именно мадам Вулеву уже на подготовленной общественной почве устраивает ловушку, чтобы поймать насильника с поличным. Подозревая Мандро в темных мыслях, она как бы подталкивает его к совершению преступления. Чтобы специально оставить Мандро наедине с дочерью, она просится «из дома уехать на две с половиной недели» и, получив разрешение, делает ему недвусмысленные намеки:

Вулеву же с подчерком сказала:
— Я думаю, что я Лизаше — не пара.
Он взглядом, как пьявкой вцепился в нее:
— Вы так думаете? Кто же пара?
— Да вы, — например.
И поджала изbleклые губы (278).

Слова Вулеву об отъезде оказываются обманом:

Никуда не уехала: сделала вид, что уехала (в этом обмане была ее хитрость: с поличным поймать «негодяя» Мандро) (297).

Мандро, пожалуй, единственный, кто не подозревает о ловушке. Даже Лизаше, избранной собственной воспитательницей на роль жертвы изнасилования, виден смысл происходящего: «<...> подозревала: ловить собирались „его“; Вулеву верховодила <...>» (285).

Поведение же «мадам Вулеву, расставлявшей капканы да верши» (284), мягко говоря, не менее аморально, чем поведение Мандро. Лизаша для нее такое орудие обвинения, как и изнасилованные девочки в «Записках чудака» и «Материале к биографии...». Воспитательница Вулеву отнюдь не собирается спасти ребенка. Она выходит из своего ук-

рытия, только убедившись в том, что «улики — подобранны», преступление совершено:

Взголосила на весь коридор:

— Вы — мерзавец... <...>

— А... Посягать на честь дочери... <...>

— Вы думаете, — я не видела: видела... Думаете, что не знала: я — знала!..

Отъезд мой — ловушка: попались с поличным <...>

— Полиции будет известно — все, все... (298).

Кстати, полицию она почему-то не вызывает, и испуганный насильник проводит ночь в собственном доме. Потом сам уходит с места преступления.

Симптоматично, что описание сцены изнасилования в романе Белый пропускает. И, быть может, не только из деликатности и целомудрия. По-видимому, его интересует другое — как срабатывает ловушка и захлопывается капкан. Белый показывает то, что хорошо знакомо, лично пережито и глубоко волнует, то, что уже было в «Записках чудака» и в «Материале к биографии...» — механизм обвинения в изнасиловании.

С этой точки зрения не менее симптоматичен, чем пропуск сцены изнасилования, и рассказ Лизаши о совершенном Мандро насилии. Публично опознав преступника, Лизаша, с одной стороны, испытывает раскаяние («— А я — погубила!»), а, с другой, что уж вовсе непонятно, обнаруживает неуверенность и нетвердость в изложении события и состава преступления:

<...> он изнасиловал: девочку, может быть — больше: пытал... Не меня даже <...> Впрочем, — это — догадка... (486).

Спутанность сознания героини мотивируется в романе нервным стрессом — она в истерике после пережитого. Тем не менее такие невнятные «свидетельские показания» жертвы насилия скорее заставляют усомниться в вине героя, чем ее подтверждают.

Не меньший интерес представляет и сцена разоблачения Мандро. Уличает насильника сама Лизаша. Но за время романного действия Лизаша-девочка успела вырасти в женщину. Изменились ее внешность и характер, изменились фамилия и имя. Во втором томе «Москвы» вместо Лизаши фигурирует Элеонора Леоновна Тителева. Согласно провокационному плану, она должна неузнанной войти в комнату, где ведет светские беседы загнанный в очередную ловушку Мандро, опознать и уличить его. Для этого героиня специально одевается — в «ужасное черное платье» (485). Новый «черный» облик Лизаши показан как пугающий. Сначала из-за портьеры появляется «черная ручка с кровавым цветком» (447), потом «оттуда, где ручка качала цветок, — закивало перо; и явились поля черной шляпы: под ними лица — пятно черное (все завуалено)» (448).

При ее появлении раздается «вскрик <...> на всю комнату: — Юн фам нуар! (Это — черная женщина!)» (448).

Очевидно, что «черная женщина», изобличающая Мандро в романе «Москва», и «черная женщина», изобличающая Белого в «Материале к би-

ографии...», созданы по одной модели. Обе — губительницы, обе — «посланы» некими силами, участвуют в провокации против подозреваемого в разврате героя.

Писатель делает героиню романа похожей на «ужасную незнакомку» из «Материала к биографии...» не только функционально, но и внешне. Первое, что здесь бросается в глаза, — обе одинаково и символично одеты: в черное. Причем, в обоих случаях чернота одеяния не просто указана, но настойчиво акцентируется. В романе у героини не только «ужасное черное платье», но черный шлейф, черные перчатки, «широкополая шляпа грачиного цвета с полями распластанными, как грачиные крылья; и черное, током, перо; и закрытое черною мушкой вуали лицо» (397). Цвет одеяния постепенно становится характеристикой облика героини: у нее «тонкая, черная ручка», под полями черной шляпы «лица — пятно черное (все завуалено)» (448), и вообще она — «черная вся» (449). В результате такой «раскраски» героиня романа превращается автором в персонаж своего дорнахского кошмара — «черную женщину».

Но черным одеянием их сходство не исчерпывается. Мемуарная «черная женщина» пугает не только чернотой одеяния. У нее неестественный цвет кожи: «лицо было мертвенно бледно» (8, 411). У нее ужасная походка — «прихрамывающая», и фигура — «кривобокая»: «в походке и в жестах ее было что-то угрожающее, сатанинское; и будто ведомое мне из кошмаров» (8, 430). У нее были «злые, фосфорические глаза» и «отвратительная улыбка», делающая «мертвобелое лицо» еще ужаснее. Впрочем, самого этого лица Белый первоначально, в темноте кинозала, не мог разглядеть, но его прежде всего поразил «красный шрам на худой, тонкой шее» (8, 438). По этому шраму писатель и опознает «черную женщину», когда она прибывает в Дорнах его уличать.

Конечно, Лизаша, ставшая во втором томе романа мадам Тителевой и перекрашенная в «черную дамочку», не столь уродлива, как «костлявая, безобразная, бледная как мертвец, кривобокая женщина с красным шрамом на шее» (8, 442) из базельского кинотеатра, но тем не менее общих черт у них недостаточно.

Чернота одеяния героини «Москвы» также оттеняется цветом лица, пусть не названного мертвенным, но тоже совершенно неестественным и мертвенным по сути. У мадам Тителевой личико то «синее» (400), то «синезеленоватое» (401), то «пересинелое» (400). Мертвенная бледность акцентируется непосредственно в момент опознания преступника, она контрастирует с чернотой лица героини: «Всех поразил под густую вуалью ее подбородочек: бледный, как мел» (449).

Из-за вуали взгляд героини не описан, но вместо него внимание привлечено к выражению рта, улыбке, подбородку: «бледный, как мел; он — с улыбкой безглазой и злой: ртом глядел, как кусая» (449); или: «лица — пятно черное (все завуалено), <...> губы разъехались на меловом подбородочке с пренеприятной гримаскою <...>» (448).

В облике Лизаши, как и в облике мемуарной «черной женщины», подчеркивается нечто угрожающее, злобное, создающееся не только выражением

лица, но также фигурой и походкой. Героиню романа Белый сравнивает с коброй, а вместо хромоты приписывает ей змеиную пластику:

Черная дамочка, змейка, протянутая плоскочерным листом, как у кобры <...> не вышла, а вылизнула перед ними: <...> вовсе безгрудая, вовсе безбокая, — черная вся; потекла; их минуя, на шлейфе (а не на ногах), на змеящемся кончике хвостика (449);

или:

<...> можно было подумать, что дамочка, тут же присев за портьерой, прилипнув, как кобра, к стволу баобаба, — нацелившись на леопарда, готова — зигзагом: слететь с баобаба (448).

От кровавого, красного шрама на шее Белый героиню романа избавил, но подобрал адекватную шраму замену — губы, неестественно раздвигающиеся в улыбку и выкрашенные в неестественный красный цвет. Писатель рисует портрет героини с «с ярким раздергом безглазого рта» (401), «с губами, размазанными красной краской» (400). Он неоднократно подчеркивает, что у Лизаши — «рот обнаженный и красный» (448).

Красное цветочное пятно, оттеняющее «меловую» белизну кожи и черноту одежды, уже само по себе усиливает сходство героини романа с «черной женщиной» мемуаров. Но Белый углубляет это сходство и далее, показывая, что красный, искривленный рот — следствие душевной раны и что, подобно шраму, он сам похож на след раны. Героиня предстает «с личиком, точно с клеймом, раскривленным следами позора и злобы» (400). Кроме того, поясняется, что ее крашенный рот — «маской вспухал на лице» (376).

Кстати, красный цветок крокуса, который держит героиня в сцене опознания, также, на наш взгляд, служит аналогом и заместителем шрама на шее мемуарной «черной женщины». «Черная ручка с кровавым цветком» (447) — так называется глава романа, в которой Лизаша в обличье «черной женщины» приходит, чтобы уличить Мандро в разврате.

Итак, героиня романа «Москва» одновременно является и изнасилованной девочкой, и «черной женщиной», уличающей злодея в преступлении. В романе «Москва» есть и мистические силы, распалюющие в герое чувственность, есть и «враги», ставящие на преступника капканы и организующие его поимку. То есть имеются все компоненты того комплекса глубоко личных, интимных переживаний, которые отразились в повести «Записки чудака» и подробно, в деталях были представлены в «Материале к биографии...».

Специфику этих мемуаров Белый определил следующим образом: «<...> автор брал себя как объект анализа; центром его должны были быть переживания 1912—1916 годов; автор в эпоху 1913—1914 годов был крайне переутомлен; у него был ряд болезненных переживаний, которые он хотел записать сперва так, как они предносились ему в 1915 году» (6, 341). Готовя мемуары

к передаче в архив, Белый в конце рукописи объяснил и то, почему «он начал протокольно записывать эти переживания»: «Материал этот заносился для того, чтобы при случае дать на основании его художественное произведение (роман-автобиографию)» (6, 340). Думается, роман «Москва» и является таким художественным произведением — романом, осмысляющим ранее сделанные Белым протокольные записи собственных переживаний, использующим их в качестве источника.

Примечания

- ¹ Бугаева К. Н. Воспоминания об Андрее Белом / Публ., предисл. и комм. Дж. Малмстада. СПб., 2001. С. 152–153.
- ² Белый А. Почему я стал символистом и почему я не переставал им быть на всех фазах моего идейного и художественного развития // Андрей Белый. Символизм как миропонимание / Сост., вст. статья и прим. Л. А. Сутай. М., 1994. С. 486–487.
- ³ Белый А. Записки чудака // Андрей Белый. Собр. соч.: Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака / Под общей ред. В. М. Пискунова. М., 1997. С. 291. В дальнейшем даются ссылки на это издание повести «Записки чудака» (ЗЧ) с указанием страницы в тексте.
- ⁴ Белый А. Материал к биографии (интимный) / Публ. Дж. Мальмстада // Минувшее: Исторический альманах. М., 1992. Вып. 6. С. 337–415; М., 1992. Вып. 8. С. 409–471; М., 1992. Вып. 9. С. 409–449. В дальнейшем ссылки даются с указанием номера выпуска и страницы в тексте.
- ⁵ Белый А. Москва: Московский чудака. Москва под ударом. Маски. М., 1989. С. 295. В дальнейшем ссылки даются на это издание с указанием страницы в тексте.

Рядовой Серебряного века, или апология биографических штудий

Андрей Устинов (Сан-Франциско)

Роману Тименчику

В иерархии лиц и каталогов русской культуры начала XX в. биографы и комментаторы неизбежно встречаются с ранее неизвестными именами. Имена без лиц. Лица неустановленные. А в ту, описываемую, эпоху — живые люди, со своим прошлым, со своими заботами и литературными надеждами. Имя может прозвучать лишь однажды и больше уже не встретится. Но если упоминания не единичны, а детали связываются в биографическую цепочку, у комментатора нет повода впасть в отчаяние, потому что тогда начинается нормальная работа.

Иногда «установление» лица может привести к совершенно неожиданным результатам. Музыковед, член Академии изящных искусств в Риме сначала усовершенствует граммофонный аппарат, потом станет автором скандальных романов и сценаристом авантюрных фильмов, а в 1918 г. захватит городское управление Ростова, объявит на один день анархическую республику и будет расстрелян; летчик, эсперантист, игрок первой петербургской футбольной команды примет сан священника и отслужит в 1921 г. панихиду по А. Блоку; герой «Египетской марки», выпускающий сборнички своих авангардных стихов в оформлении Н. Гончаровой и М. Ларионова и запечатленный в Париже Пабло Пикассо, вернется в Россию изобретателем джазовых танцев и переводчиком поэтов — жертв инквизиции; дальневосточная амазонка и охотница, выигрывавшая литературные конкурсы в Шанхае, из Кореи проберется в Гонконг, переберется в Чили, наконец, поселится на берегу Русской реки в Калифорнии, а ее прах по завещанию будет предан Тихому океану.

И все же гораздо чаще биографические детали складываются в образ «рядового» культуры или статиста своей исторической эпохи, когда собранные факты можно с натяжкой выдать за *curriculum vitae*, а собственно говоря «жизненных подробностей» — главного материала биографии — и не хватает. Хорошо, когда можно написать о даме, иначе никем из современников не замеченной: «в 1937 г. у нее был роман с писателем N». Но если нет и этой ниточки, то комментатору остаются фрагменты писем, упоминания в газетах и наработки предшественников, которые всегда заслуживают «особой благодарности».

Петр Сергеевич Шандаровский¹ относится к рядовым Серебряного века. В данном случае этот уязвимый термин, используемый для описания кратковременного взлета русской культуры, дает точное определение времени и места, а потому — подходит лучше, чем альтернативные названия русского модернизма. Непродолжительная литературная биография Шандаровского

началась в Петербурге 1910-х гг. в период становления новой поэтической культуры. Она напрямую связана с кругом «Цеха поэтов» и правомерно принадлежит истории петербургской поэзии. Шандаровский — одно из тех имен, роль которых в культурном становлении эпохи определял Р. Тименчик:

Конечно, хроника петербургской литературной жизни 10-х годов приведет еще много других имен, втянутых в акмеистическую орбиту или, проще говоря, поддерживавших более или менее дружеские отношения с кем-нибудь из акмеистов и цеховиков, что по тогдашнему обыкновению приводило часто к появлению очередных стихов в «акмеистической» или «петербургской» манере².

Стихотворений Шандаровского сохранилось совсем немного, ни одно из них, насколько мне известно, при жизни напечатано не было. Что касается приятельских уз — в период «бури и натиска» акмеизма Шандаровский был дружен с Вас. Гиппиусом и В. Комаровским, А. Ахматовой и Н. Гумилевым. Последний даже записал его в свои «ученики»³, что было обычным для Гумилева преувеличением: Шандаровский был ровесником «акмеистической пары».

Начало его биографии типично для образованного человека этого поколения. Родился 25 апреля 1887 г. в Гомеле. Закончил Гомельскую гимназию. В 1906—10 гг. учился на юридическом факультете Санкт-Петербургского университета⁴. Женился на Зинаиде Оскаровна Геннингс (р. 1892), концертмейстере и преподавательнице Консерватории, уроженке Царского Села. Увлекался музыкой и литературой. Был активным участником Гомельского землячества в Санкт-Петербурге.

Весной 1913 г. он выступил одним из организаторов вечера землячества в пользу немущих студентов. В рамках предполагавшейся литературной программы Шандаровский попросил прочитать стихи Гумилева, Ахматову, а также Вас. Гиппиуса, которого извещал в письме:

Многоуважаемый Василий Васильевич!

Вечер Гомельского землячества, который должен был состояться 20го февраля, пришлось, по независящим от землячества обстоятельствам, перенести на 4е марта. Вечер состоится в зале Пальм, а не в студенческой столовой, как предполагали прежде. Землячество и я очень просим Вас участвовать в этом вечере.

Сейчас я был у Николая Степановича и просил участвовать его и его супругу, на что он согласился. Завтра я буду в «Гиперборее», — понесу стихи для просмотра Николаю Степановичу и Сергею Митрофановичу.

Уважающий Вас

Петр Шандаровский

Мой адрес: Пет. Стор., Юнкерский пер., д. 2, кв. 26⁵.

Вечер имел большой успех, о чем свидетельствовало следующее по содержанию письмо в редакцию газеты «Русская Молва»:

М. Г., господин редактор!

Не откажите при посредстве Вашей уважаемой газеты выразить глубокую благодарность поэтам и артистам, участвовавшим в литературно-музыкальном вечере, устроенном 4 марта в зале о-ва «Пальма» в пользу недостаточных студентов гомельского землячества.

Студенты-гомельчане⁶.

Поэты выступили со своими стихами⁷, возможно, что и Шандаровский принял участие в чтениях.

В редакторском портфеле «Гиперборея» сохранилось три стихотворения Шандаровского, однако, при всей его преданности журналу, верным подписчиком которого он был⁸, на страницах этого «ежемесячника стихов и критики» не появилось ни одной его строки. Если на других отвергнутых рукописях проставлены лапидарные вердикты редакторов — М. Лозинского, Н. Гумилева и С. Городецкого — например, самое частое «отказать»⁹, «Ерго: отказать»¹⁰, «не приняты»; или менее резкие: «взять первое»¹¹, «взять Ночное»¹², — стихи Шандаровского, так же, как и стихи Г. Маслова, остались без комментариев. Очевидно, редакторам не удалось достигнуть полного согласия по внелитературным причинам. Впрочем, отказано было даже Б. Лившицу¹³, несмотря на его письмо к Гумилеву с настоятельной просьбой о включении любого из двух посланных стихотворений в ближайший номер «Гиперборея» и «с приветом Анне Андреевне»¹⁴.

В поэзии начала века Шандаровский запечатлелся в трио посвящений Георгия Иванова. Первое — к стихотворению «Ваза с фруктами», по иронии судьбы увидевшему свет в «Гиперборее»¹⁵. При перепечатке в ультра-акмеистическом сборнике «Горница» Иванов включил это стихотворение (IV) в цикл «Книжные украшения»¹⁶ без посвящения. Но Шандаровскому в книге был посвящен сонет «Романтическая таверна»:

Романтическая таверна

П. С. Шандаровскому

У круглых столиков толпятся итальянцы,
 Гидальго смуглые, мулаты. Звон, галдеж
 В табачном воздухе. Но оборвался что ж
 Оркестр, играющий тропические танцы?
 А! — двое подрались! С портретом Данта схож
 Один. Противник — негр. Сцепились оборванцы.
 На лицах дам видней фальшивые румянцы:
 Паоло так красив... Но вот широкий нож
 Блеснул, и негра бок, как молнией, распорот.
 Он — падает. Рука хватается за ворот,
 Бьет пена изо рта, бренчат гитары вновь.
 Рукоплескания... С надменностью Паоло
 Внимает похвалам. А с земляного пола
 Осколком девочка выскребывает кровь¹⁷.

В контексте акмеистической поэтики этот сонет, по замечанию Р. Тименчика, выступает как пример «внутридехового проката», то есть как текст, который стал материалом для реминисценций в стихотворениях других участников Цеха поэтов. Финал сонета повторится «в заключении гумилевского „У цыган“ — „Девушка, смеясь, с полосы кремневой / узким язычком слизывает кровь“, что процитировано в „Решке“ Ахматовой — „И цыганочка лижет кровь“»¹⁸.

Третье посвящение Шандаровскому было проставлено над стихотворением из «союзнического» цикла «Знамена друзей», написанного Ивановым для ура-патриотического сборника «Памятник Славы»¹⁹:

П. С. Шандаровскому

Как хорошо и грустно вспоминать
 О Бельгии неприхотливом люде:
 Обедают отец и сын, а мать
 Картофель подает на плоском блюде.
 Зеленая вода блестит в окне,
 Желтеет берег с неводом и лодкой.
 Хоть солнца нет, но чувствуется мне
 Так явственно его румянец кроткий;
 Неяркий луч над жизнью трудовой,
 Спокойной и заманчиво нехрупкой,
 В стране, где — воздух, пахнувший смолой,
 И рыбаки не расстанутся с трубкой²⁰.

Другие тексты, предложенные Шандаровским Лозинскому и К°, — переводы сонетов Жозе-Мария де Эредиа. В известное академическое издание «Трофеев» они включены не были — та же участь постигла их на 60 лет раньше в «Гиперборее». Рукописи сохранились в архиве²¹, а сами переводы были напечатаны в том же году в журнале «За семь дней»²².

В 1919 г. еще один сонет Эредиа «Забвение» в переводе Шандаровского появился в харьковском журнале «Парус» параллельно с переводом Г. Шенгели²³, который, вероятно, и был инициатором этой публикации. В том же выпуске «Паруса» напечатан его очерк о М. Волошине с рассуждениями о степени литературной известности:

Известность поэта и весомость поэзии далеко не всегда находятся в прямом отношении. Стихи Надсона идут чуть ли не сотым изданием, а гениальный Тютчев получил всеобщее признание лишь к столетнему юбилею рождения. И в наши дни почти на ряду с Бальмонтом и Сологубом «гремел» Сергей Городецкий, а такой громадный поэт, как Иннокентий Анненский, до самой смерти оставался в упорной тени²⁴.

Отдавая явное предпочтение качеству поэзии над литературной репутацией, а в данном случае признавая мастерство малоизвестного переводчика, Шенгели печатает обе версии — строка к строке.

*Забвение**Эредиа*

Высокий мыс. На нем античные руины.
 И смертью смешаны под бурою землей
 Богини мраморны и бронзовый Герой.
 Сокрыта слава их глухой травой и глиной.
 Порой лишь занесет сюда напев старинный
 пастух, ведя в жару волов на водопой,
 И раковины вздох с морскою синевою
 Сольет и в небесах застынет тенью длинной.
 С участием матери Земля Богов велит,
 Чтоб каждую весной на ветхой капители
 Другие в трещинах аканты зеленели.
 Но прадедов кумир людьми давно забыт.
 Без дрожи слушают, как о своих Сиренах,
 Морская грудь скорбит в рыданиях неизменных.

П. Шандаровский

Разрушен древний храм на мысе, над скалою.
 Перемешала смерть в сухом песке пустынь
 Героев бронзовых и мраморных Богинь,
 опутав саваном — пустынную травюю.
 Лишь волопас, быков ведущий к водопою,
 наполнив тишь небес и океана синь,
 свирелью, где дрожит напевов древних мглынь,
 в лазури вычерчен отчетливой чертою.
 Земля как мать нежна к забытым божествам,
 и каждую весной, напрасно плодovitой,
 цветет иной акант на капители сбитой.
 Но человек, — он глух к прадедовским мечтам:
 без дрожи внемлет он в ночах прозрачно-тенных,
 как плачет Океан, тоскуя о Сиренах.

Георгий Шенгели

Особую роль в биографии Шандаровского сыграл «царскоесельский круг идей», если воспользоваться формулой Гумилева. В Царском Селе жила О. Делла-Вос-Кардовская, которой Шандаровский приходился племянником. Вероятно, при ее посредничестве он подружился с Ахматовой и Гумилевым — до апреля 1911 г. они снимали второй этаж в доме Кардовских (№ 35 по Конюшенной улице). Другим соседом Кардовских по Царскому Селу был граф Василий Комаровский. С Кардовскими он познакомился через своего брата Владимира, художника²⁵, к тому времени отучившегося в парижской мастерской „Grand Chaumière“, и участника петербургского НОХ (Нового общества художников), созданного Д. Кардовским в 1903 г. В альбоме Дел-

ла-Вос-Кардовской экспромт Шандаровского предшествует стихотворению Комаровского «В душе земля: с подземным злым огнем...»²⁶.

В одном из многочисленных писем к любимой «тете Любе» — графине Л. Комаровской — среди деловых вопросов Комаровский осведомлялся: «Отдала ли ты 2 рубля Шандаровскому — за переписку?»²⁷. Вопрос касался подготовки рукописей Комаровского для издания «Указателя к таблице главных живописцев Европы с 1200 по 1800 г.»²⁸. Месяц спустя, в ноябре 1913 г., Комаровский переехал на Каменный Остров (№ 6 в Березовой аллее), чтобы закончить подготовку «Таблицы» и проследить за типографским набором. 21 ноября он сообщал Делла-Вос-Кардовской: «Я видел Петю Шандаровского, который живет в относительном моем соседстве»²⁹.

«Таблица» с приложенным к ней «Указателем» вышла в свет уже после смерти Комаровского. 12 сентября 1914 г. Делла-Вос-Кардовская записала в дневнике:

Только что вернулась от Гумилевых. Заходила к Ахматовой. Она встретила меня вся в черном, с какой-то повязкой на голове, я сразу подумала, что она в трауре, но это оказалось ради красоты. У нее сидел Пунин, который оказывается только что принес ей известие о смерти Вас. Алекс. Ему поручено писать в *Аполлон* статью. Он же хочет предложить свои услуги в составлении сборника стихов, неизданных Вас. Алекс., и проверить корректуру худож<ественной> Таблицы, которую летом печатал Вас. Алекс. Эта таблица не мало послужила и причиной болезни бедного нашего друга. Теперь я спокойна, что эта смерть, которую сегодня мало кто заметит <, > будет отмечена и заставит людей об ней подумать³⁰.

Высокую оценку этому труду Н. Пунин дал в своей рецензии в журнале «Аполлон»: «Замечу, кстати, что ни одна страна, кроме Англии, не имеет такой Таблицы; тем большую благодарность приносим мы памяти покойного гр. Комаровского, положившего много долготелного и кропотливого труда на исполнение этой работы»³¹. Другой художественный критик Вс. Дмитриев, вспомнил о «Таблице» Комаровского в статье, посвященной памяти барона Н. Врангеля, историка искусства, соредатора «Аполлона», яркого представителя петербургской культуры начала XX в.:

Эпоха, культивировавшая слишком всеприемлющий вкус, слишком всеобъемлющий кругозор, казалось, должна была вытравить способности упорного и долгого внимания к одному предмету, добровольного сужения своего интереса. Такое длительное сосредоточение своего внимания ведь еще недавно считалось чуть ли не отказом от «хорошего вкуса». Я помню, как Василий Алексеевич, общая мне о работах над своей таблицею <...>, говорил так и небрежно, и осторожно, словно он скрывал как позор этот труд, потребовавший сосредоточенного внимания и усидчивого труда³².

Дмитриев писал о конце прекрасной эпохи «фланирующих ученых», которые заслуживают уважения, внимания и прощения. Новая эпоха, которая вскоре вступила в силу, оказалась, напротив, немилосердной.

В 1920-е гг. имя Шандаровского возникает в следственных делах по процессам, направленным ОГПУ против масонских организаций и оккультных

обществ Ленинграда. Никакие сведения о возбуждении уголовного дела или материалы допросов Шандаровского неизвестны. Возможно, что он не был подвергнут аресту и даже не вызывался следователями на допросы в качестве свидетеля. Возможно, что он был арестован в самом начале 1920-х и вернулся в Ленинград только двадцать лет спустя.

В отношении первого процесса 1922—23 гг. по делу «розенкрейцеров», в материалах которого Шандаровский фигурирует как «поэт», а в указателе персоналий как «член ложи розенкрейцеров 1-го капитула»³³ — такое предположение небезосновательно. Судя по опубликованным протоколам допросов поэт и создатель ложи «Lux Astralis» Б. Зубакин приложил немалые усилия, чтобы ввести следователей в заблуждение.

Зубакин попытался представить «Lux Astralis» как безобидную забаву, литературный кружок, подобный «Обезьяньей великой и вольной палате» А. Ремизова или «Ордену триолета» И. Рукавишников:

Отчего поэт Борис Зубакин не может иметь своего «театра для себя», своего кружка, своего интимного, никого не обязывающего ордена голубой и звездной мечты «ЛА»?

Все мы поэты. Все мы писатели и пишем стихи: я — поэт, Валентин Волошинов — поэт, Иоанн-Рафаил Буйницкий — художник и поэт, Владимиров — поэт <...>, отец мой — поэт, Шандаровский — поэт, Пшесецкая — артистка и поэтесса. Кому, кому мы мешали?!³⁴

Но главное, что среди участников ложи им был назван целый ряд «мертвых душ»: например, Ю. Антоновский, переводчик Ницше³⁵, умерший в 1913 г.; и далее: «К нам примкнул д-р Злобин, быв <ший> репетитор Волошинова (пропал без вести с конца 1916 г.), мой гимназический учитель А. Ал. Попов (в 1917 уехал к родным в Уфу и с тех пор ни слуху ни духу) <...> Шандаровский Петр Сергеевич, Бржезинский (имени не помню). С 1917 г. связи с ними не поддерживаю <...> имел сведения, что они в Петербурге»³⁶. Возможно, что Зубакин упомянул Шандаровского именно потому, что тот по какой-то причине мог оказаться неприкасаемым для следствия.

Второй раз в следственных материалах имя Шандаровского возникает в сходном контексте «масонского дела» 1926 г. (№ 188/296) в протоколе допроса одного из руководителей ленинградских мартинистов, генерального секретаря «Ордена мартинезистов строгого восточного послушания» Б. Астромова. Среди действующих в Ленинграде «окультиных организаций» им был назван кружок доктора А. Барченко, который до революции был связан с Г. Джорджиевым. В своих показаниях Астромов давал ему следующую характеристику:

Кружок доктора Барченко Александра Васильевича. В свое время он бывал в обществе «Сфинкс» и пытался с ним соединиться, но безуспешно. Из членов кружка Барченко знал Шандаровского Петра Сергеевича и Кондалайна А. А. Среди окультистов Барченко не пользуется хорошей репутацией, как пример, могу указать на распространение им среди учеников рукописи, выдаваемой им за свою, которая есть не что иное, как плохой перевод с французского одной из книжек Элифаса Леви³⁷.

Наместник Ордена мартинезистов М. Нестерова категорически отказалась называть своих учеников. Вероятно, существуют материалы, дающие более четкое представление о той роли, которую Шандаровский играл в оккультных кружках, поэтому подождем публикации дела № 188/296 in toto.

Последнее известное упоминание о Шандаровском относится к 1941 г. Оно принадлежит В. Карташевской, которая написала воспоминания и приложила к ним два стихотворения, прочитанные им при встрече³⁸. Стихотворения Шандаровского не только подтверждают предположение о «петербургской манере» письма поэтов, близких акмеистам, и соответствуют специфике «петербургского» поэтического языка³⁹, но шире — принадлежат «петербургской поэтической культуре», объединившей тексты, в которых мимо Медного всадника промчится заблудившийся трамвай, на город опустится стигийская прохлада, зверинец превратится в «зоологический сад планет»⁴⁰, а набережная Невы приведет к Риальто. В равной степени, реконструкция биографии каждого «рядового» культуры служит лучшим доказательством тому, что сочетание «длительного сосредоточения внимания», направленного поиска и, конечно, удачи способствует преобразению «неустановленного лица» в личность со своей собственной историей, в которой отражается эпоха.

Я встречала П. С. Шандаровского два-три раза в жизни, в январе—мае 1941 года, у его родственницы (двоюродной сестры?), Екатерины Дмитриевны Кардовской. Он бывал там вместе с женой (Зинаидой Оскаровной), очень красивой и привлекательной женщиной.

Сам П. С. Шандаровский производил обаятельное впечатление человека очень разностороннего и очень искреннего. Он говорил живо и увлекательно, рассказывал (по просьбе Екатерины Дмитриевны) много интересного о своей жизни, проведенной с юных лет в поисках истины. К сожалению, за давностью времени, не могу припомнить что-либо определенное из его рассказов, и потому не рискую передавать отдельные их детали. Помню лишь общее впечатление — жизнь прошла в непрерывных исканиях ее смысла на разных путях, начиная от индийской философии, конфуцианства, масонства, и др., и завершившись убежденным православием.

При последнем свидании были высказаны взаимные пожелания дальнейшего общения; предполагалось встретиться в ближайшую осень 1941 года.

Этой встрече не суждено было состояться.

П. С. Шандаровский — человек многих талантов, был музыкален и писал стихи. Два стихотворения, которые он прочел тогда, своеобразные и с большим настроением, мне удалось припомнить в ближайшее после той встречи время; с *уверенностью* могу процитировать их и теперь. Второе из них, уже с моих слов, запомнила и часто вспоминала Е. Д. Кардовская.

1.

Как хорошо, что ты живая,
 А не полей стигийских тень,
 И можешь смело, каждый день,
 Повсюду ездить на трамвае.
 И я звонка сегодня жду,
 Хочу тебе свой план поведать:
 Поедем вместе пообедать
 В Зоологическом саду.
 Там много мы увидим разных
 Зверушек и заморских птиц...
 В них нет гармонии границ
 И нет меж ними безобразных.
 Есть искра Бога и в пыли,
 Ведь люди выдумали клетки.
 Слиянье неба и земли
 Есть в каждой твари, в каждой ветке.
 И сам божественный Христос,
 Вселенной правящий от века,
 Явился в нашем мире слез
 В сиянье Богочеловека.

2.

Взглянешь с моста на нашу реку —
 Широка, точно море, Нева.
 И спит, утомляя веко,
 Серебристая синева.
 Вот и север! А так любовно
 Пишет небо и воду апрель,
 Что вся набережная словно
 Итальянская акварель.
 Может быть, и маэстро Растрелли,
 Гордых зданий славный творец,
 Любовался Невой в апреле,
 Воздвигая Зимний дворец.

Примечания

- ¹ Встречается и другое написание: Шандоровский.
² Тименчик Р. Д. По поводу «Антологии петербургской поэзии эпохи акмеизма» // Russian Literature. 1977. Vol. V, № 4. P. 319.
³ Топоров В. Н. Две главы из истории русской поэзии начала века: I. В. А. Комаровский — II. В. К. Шилейко (К соотношению поэтики символизма и акмеизма) // Russian Literature. 1979. Vol. VII. P. 304.

- 4 РГИА г. Санкт-Петербурга. Ф. 14. Оп. 3. Дело 46178.
- 5 ИРЛИ. Ф. 47. Оп. 3. Ед. хр. 69.
- 6 Русская Молва. 1913. № 92. 14 (27) марта. С. 6.
- 7 **Тименчик Р.** О трудах и днях Ахматовой // НЛО. 1998. № 29. С. 416.
- 8 В списке подписчиков «Гиперборей» он числится за № 20. М. Лозинский писал издателю и владельцу книжного склада М. Аверьянову 17 марта 1913 г.: «Покорнейше прошу выслать „Гиперборей” (с № 1) по следующим адресам: 1. П. С. Шандаровскому. СПб. Пет-~~ербургская~~ Сторона. Юнкерский пер. 2 кв. 26...» (ИРЛИ. Ф. 428. Оп. 1, Ед. хр. 61. Л. 10). Моя искренняя признательность И. В. Платоновой-Лозинской за возможность ознакомиться с материалами архива М. Лозинского (далее: *Архив Лозинского*).
- 9 Сходный ответ «отклонить» был дан рукописи, присланной автором, скрывшимся за «№ 216».
- 10 На рукописи стихотворений М. Струве.
- 11 Лозинский и Гумилев о стихотворениях А. Горчакова (Подановского).
- 12 О стихотворениях Б. Эйхенбаума.
- 13 **Тименчик Р. Д.** К изучению круга авторов журнала «Гиперборей» // Тыняновский сборник. Пятое Тыняновские чтения / Отв. ред. М.О. Чудакова. Рига, 1994. С. 275–276.
- 14 Письмо Б. Лившица к Н. Гумилеву от 27 ноября 1912 г. (Архив Лозинского).
- 15 С посвящением «П. С. Шандаровскому» напечатано: Гиперборей. 1913. VIII (октябрь). С. 19.
- 16 **Иванов Г. Горница:** книга стихов. СПб.: Книгоиздательство «Гиперборей», 1914. С. 19. Стихотворение также вошло в оба издания сборника «Вереск»: Вереск. Вторая книга стихов. М.; Пг.: Альциона, 1916. С. 72; Вереск. Вторая книга стихов. Изд. 2-е. Берлин; Пб.; М.: Издательство З. И. Гржебина, 1923. С. 52. В ижевском издании стихотворений Иванова первопубликация не указана: **Иванов Г. В.** Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 1: Стихотворения. С. 176.
- 17 **Иванов Г. Горница:** книга стихов. С. 24.
- 18 **Тименчик Р.** Акмеизм как перекресток (в печати).
- 19 Видимо, единственные слова одобрения в отношении этой книги высказал С. Городецкий, после начала Великой войны резко переметнувшийся на сторону крайних патриотов и рьяно выступавший с «агитпропом»: «В „Памятнике Славы” звучит голос юноши, которого события сделали взрослым» (**Городецкий С.** Поэзия как искусство // Лукоморье. 1916. № 18 (30 апреля). С. 20. Противоположное по оценке мнение высказал А. Тиняков: «Г. Иванову не хватает ни поэтической силы, ни вкуса» (Новый журнал для всех. 1915. № 9. С. 60).
- 20 Иванов Георгий. Памятник Славы. Стихотворения. Пг.: «Лукоморье», 1915. С. 28. Стихотворение перепечатано без посвящения в обоих изданиях сборника «Вереск»: Вереск. С. 25; Вереск. Изд. 2-е. С. 24, с заменой «Бельгии» на «Фландрию».
- 21 Архив Лозинского.
- 22 **Эредиа.** Неменя // За семь дней. 1913. № 7; **Эредиа.** Стимфал; Пан // За семь дней. 1913. № 45.
- 23 Парус (Харьков). 1919. № 1. С. 7.
- 24 Парус. 1919. № 1. С. 12.
- 25 Исправим здесь традиционную ошибку: в журнале «Аполлон» воспроизведены картины не Василия, а Владимира Комаровского. Именно его гуашь «Головы апостолов» воспроизведена среди авторских в статье С. Маковского «Выставка нового общества», который писал о выставленных картинах Комаровского: «Но бесспорно всех значительнее из новичков выставки — граф В. Комаровский, выступивший с рядом эскизов-проектов церковной росписи и мозаики. Мозаики — вернее всего; эскизы гр. Комаровского сделаны, по-видимому, с расчетом на мозаичное выполнение в большом масштабе <...> превосходны — выбор тонов, сочетания их, напоминающие о красочных мотивах Фра Анжелико и Джотто, и самое качество красок <...> И как-то сразу верится в дарование молодого художника, сумевшего так просто и вдумчиво подойти к разрешению одной из

- труднейших задач современного декоративизма, к украшению храма» (Аполлон. 1911. № 1. С. 43).
- 26 «Петр Сергеевич Шандаровский, постоянно бывавший у Кардовских, своеобразный и одаренный человек, поддерживавший дружеские отношения со знаменитыми царскоселами: В. Комаровским и Н. Гумилевым». — Козлова Ю. А. Альбом О.Л. Делла-Вос-Кардовской // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1986. Л., 1987. С. 123.
- 27 Письмо от 6 октября 1913 г. из семейного имения Ракша (Тамбовской губ.), куда Комаровский приехал в начале сентября с тем, чтобы «отдохнуть окончательно перед Петербургом»: Комаровский В. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии. СПб., 2000. С. 148.
- 28 Указатель был издан в Петрограде в типографии «Сириус» в 1914 г. вместе с самой Таблицей (размер издания 160х160 см). В предисловии к этому труду Комаровский объяснял цель предпринятой им работы:
- Таблица главных живописцев Европы с 1200 по 1800 г. предназначается как для художников, так и для широкого круга любителей. Мне приятно принести здесь искреннюю благодарность Александру Николаевичу Бенуа, князю Дмитрию Петровичу Святополку-Мирскому, Константину Дмитриевичу Чичагову и Василию Александровичу Цавинскому, любезно пришедшими мне на помощь очень ценными сведениями и советами.
- Гр. Василий Комаровский (С. <5>).
- 29 Комаровский В. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии. С. 172—173.
- 30 Семейное собрание Кардовских (г. Санкт-Петербург).
- 31 Аполлон. 1916. Апрель—май. № 4—5. С. 87.
- 32 Биржевые ведомости. 1916. 21 октября. С. 7
- 33 Немировский А. И., Уколова В. И. Свет звезд, или Последний русский розенкрейцер. М., 1994. С. 412.
- 34 Там же. С. 113—114.
- 35 Его перевод «Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого» вышел в издании петербургского «Нового журнала иностранной литературы, искусства и науки» в 1898 г. Пунин вспоминал про свой том «Заратустры», «подаренный мне, еще когда я был в гимназии, Ю. М. Антоновским, одним из ранних и, насколько я могу судить, лучшим переводчиком Ницше» (Комаровский В. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии. С. 212).
- 36 Немировский А. И., Уколова В. И. Свет звезд, или Последний русский розенкрейцер. С. 110.
- 37 Петербургские мартинисты 1910—1925 годов. <Публ. В. С. Брачева> // Отечественная история. 1993. № 3. С. 185.
- 38 Воспоминания были написаны в 1995 г. по просьбе И. Булатовского и переданы мне «в подарок».
- 39 Тименчик Р. Д. К изучению языка русской поэзии XX века // Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1971. С. 58.
- 40 «„Зоологический сад планет“. Jardin des planètes возник, должно быть, благодаря парижскому jardin des plants. Почему парижскому? В его состав входил зоосад» (Безродный М. Пиши пропало. СПб., 2003).

Русский дендизм: фоновая застройка

Ирина Белобровцева (Таллин)

Говоря «о русском дендизме», Ю. М. Лотман отмечал, что «это слово не только передается несколькими, по смыслу противоположными, русскими словами, но и определяет, по крайней мере в русской традиции, весьма различные общественные явления» (Лотман 1994: 123) и связывал дендизм в России XIX в. с романтическим мироощущением.

В последнее время, видимо, благодаря сразу нескольким публикациям и републикациям, тема дендизма в литературе и культуре актуализировалась. При этом в одних работах под денди прежде всего понимается целенаправленное отличие во внешности и в одежде, вплоть до их сакрализации¹, в других акцентируется андрогинная сущность денди (отчасти также выводимая из одежды — особое внимание к ней объясняется женственными чертами, женской природой денди (Ж. Барбе д'Оревильты). Наконец, третьи говорят о «глубоком дендизме», который выработал собственную жизненную позицию, кардинально отличную от общества, к которому принадлежит денди, инакость (Б. Д. Бэр).

Распространение дендизма в России на рубеже XIX–XX вв. привело к его самоосмыслению в родовых признаках, таких как причастность кружковому сознанию, культ индивидуализма, театральность, ирония и скептицизм, порой доходящий до цинизма... Релевантность всех этих признаков по отношению к модернизму еще не означает их универсальности. Задача, поставленная в настоящей статье, — проверить предположение о модификации определяющих признаков дендизма на уровне того, что у архитекторов и музейщиков именуется «фоновой застройкой», — предположение, которое возникло и все более оправдывалось по мере того, как я узнавала все больше о журналисте и прозаике 1910–20-х гг. А. Ветлугине (В. И. Рындзюне).

Малоизвестный до сих пор, существующий где-то на периферии литературного зарубежья, А. Ветлугин по ходу исследования представал словно бы пропущенным через те самые «нетки», о которых рассказывает своему обреченному сыну Цецилия Ц. в набоковском «Приглашении на казнь»: «<...> к ним полагалось <...> особое зеркало, мало что кривое — абсолютно искаженное, ничего нельзя понять <...> но <...> когда вы такой непонятный и уродливый предмет ставили так, что он отражался в непонятном и уродливом зеркале, получалось замечательно: нет на нет давало да, все восстанавливалось...» (Набоков: 177).

Даже теперь, когда русская эмиграция первой волны вовлечена в орбиту пристального литературоведческого внимания, сведения о Ветлугине в сравнительно малых количествах приводятся в основном с его собственных слов.

Владимир Ильич Рынцзюн родился в Ростове-на-Дону в 1897 г., окончил школу с золотой медалью, учился на медицинском и философском факультетах Московского университета, окончил юридический. В 1918 г., с апреля до 5 июля, до убийства графа Мирбаха, сотрудничал в газете анархистов «Жизнь». В августе того же года уехал из Киева в Берлин, затем — Мюнхен, Вена, — попасть в Швейцарию не получилось, и Рынцзюн возвращается в Киев. От всеобщей мобилизации гетмана Скоропадского бежит в Харьков и попадает под мобилизацию атамана Болбочана, от которой он скрывается в Ростове. В 1919-м мобилизацию объявляет Деникин. Как пишет сам В. Рынцзюн, спасаясь, он поступил в «белую» газету. Подписывал свои статьи Д. Денисов (возможно, трансформированное — Денис Давыдов), а корреспонденции с фронта — А. Ветлугин. В 1920 г. эмигрировал из Батума в Константинополь.

Обращает на себя внимание дата смерти — ок. 1950. Эта приблизительность может означать только одно: в какое-то время Ветлугин перестал существовать как писатель. В 2000 г. в московском издательстве ЛАКОМ в серии «Литература русского зарубежья от А до Я» вышла в свет книга Ветлугина «Записки мерзавца» (вступительная статья, составление, подготовка текстов и комментарии Д. Д. Николаева). В примечаниях С. Шумихина к письмам Б. А. Лазаревского и Е. В. Ратнера к А. А. Яблоновскому, опубликованным в сборнике «Диаспора I: Новые материалы», без каких бы то ни было ссылок на источники год смерти Ветлугина обозначен как 1950, а до сих пор не проясненный американский период его жизни откомментирован следующим образом: «<...> пытался писать и пристраивать в Голливуд киносценарии. Жил в Сан-Франциско, где женился на богатой еврейке» (*Русская*: 655).

Имя А. Ветлугина настолько рано исчезло из публицистики и прозы, что можно было бы согласиться с его забвением, если бы не удельный вес частиц, стягивающихся к магниту исследователя. Всего три примера: в библиотеке М. А. Булгакова, еще в период его жизни на Садовой, была книга очерков Ветлугина «Герои и воображаемые портреты». Предположительно оттуда почерпнуты были сведения о Слащеве для пьесы «Бег»; стоит обратить внимание и на описание феномена Петлюры в «Авантюристах...» и «Белой гвардии», хотя здесь нужно учитывать общий для Булгакова и Ветлугина киевский контекст 1918 г.

Рецензируя в 1930 г. в журнале «Воля России» роман А. Мариенгофа «Бритый человек», Г. Газданов, определил его как подражание Ветлугину, подражать которому, с точки зрения Газданова, никому не пришло бы в голову. Любопытно, что в его собственном романе «Призрак Александра Вольфа», имевшем самую благополучную издательскую судьбу, за описанием боксерского матча между французом Дюбуа и американцем Джонсоном есть отсылка к поединку американца Демпси и французца Карпантье. Она воскрешает полный иронии психологический этюд спортивных и национальных нравов на тему этого поединка, разыгранный А. Ветлугиным в книге очерков «Образы расплавленной Москвы»². И, наконец, в сборнике «Диаспора I» в письме Ратнера Яблоновскому от 3 апреля 1922 г. обнаруживается

уже совершенно не сопрягающееся с ролью мелкого журналиста утверждение: «Ветлугинщиной заражены почти все» (Там же: 659). Поскольку объяснения этого явления в письме нет, можно полагать, что Ратнер не сомневается — мейнстрим, обозначенный «ветлугинщиной», его корреспондент воспримет аутентично.

По мере ввода в научный оборот все новых фактов из жизни и репутации Ветлугина, становится ясно, что масштаб его личности был несравненно крупнее, нежели казалось современникам. Из мемуаров, рецензий, произведений других авторов следует, что талантливый журналист и способный писатель Ветлугин, принадлежавший к поколению 1890-х гг., определившему лицо XX в., выстраивал свой образ как образ денди, но денди нового времени. По нескольким причинам он не повторял ни классического Дж. Браммелла, ни М. Кузмина, ни В. Стенича:

— провинциал, завоевывавший Москву, он был далек от петербургских интеллектуальных кругов;

— ему, опустошенному революционным переворотом и гражданской войной, не нужно было принимать позу человека, страдающего «преждевременной старостью души», — скорее, приходилось скрывать, насколько глубоко он поражен этой болезнью, которую применительно к другому обозначал так: «Испепеленные души! Ненайденные дороги! Испитое до дна отчаянье...» (*Ветлугин 2000*: 76); «Ах, как устало глупое беженское сердце. Не хочется ни повстанцев, ни белой мечты, ни красных зорь...» (Там же: 227);

— как любой рядовой эмигрант, он был лишен тех материальных средств, которые подразумеваются, когда речь заходит о внешнем самовыражении денди.

В случае Ветлугина мы имеем дело с поисками третьего пути, с тернарной оппозицией, однако в своеобразной, ветлугинской интерпретации этого явления, уникальной для русской эмиграции первой волны. Ю. М. Лотман, считавший бинарную оппозицию онтологическим свойством русской культуры³, утверждал, что «тернарные структуры сохраняют определенные ценности предшествующего периода, перемещая их из периферии в центр системы. <...> Тернарная система стремится приспособить идеал к реальности...» (*Лотман 1992*: 258). Ветлугин, избирая (интуитивно) тернарную систему, уходил от обоих полюсов бинарной оппозиции, предпочитая позицию даже не «над схваткой», но вне схватки, вне прежних идеалов, ценностей, мечтаний, даже вне прежнего пространства и времени. Как человек, воспитанный на аксиологии Серебряного века, Ветлугин усвоил стратегию жизнетворчества, и одним из способов реализации тернарной оппозиции стал для него дендизм.

Облик денди не был органичен для Ветлугина, скорее, он нуждался в дендизме как в эстетическом заслоне от реальности. Особая конфигурация образа денди, вынесенная вовне, в характеристики других, и имплицитная, конструируемая для себя самого, сложилась у него быстро — в течение 1921–22 гг., когда Ветлугин начал осознавать себя не журналистом-поденщиком, но автором популярных книг, писателем. Успех его первого романа закрепил это самоощущение.

Дендизм присутствует в его собственных текстах, хотя бы в перенесенной реакции: казачий атаман Автономов, по Ветлугину, «носил кольцо с трагической надписью „too late“ (слишком поздно), и на столике его салона лежала книга Барбе д'Оревили „О дендизме“» (*Ветлугин 2000*: 81). Этот рассказ воспринимается не просто как исторический анекдот, но как свидетельство окказиональной «мены всех»: денди, традиционно «к добру и злу постыдно равнодушный», у Ветлугина — активно действующая фигура в главке с красноречивым названием «Распорядители крови». Авторская ирония по отношению к доморощенному денди несомненна, не случайно чуть позже Ветлугин перефразирует заглавие и делает его частью названия книги — «Распорядители *игры*. Герои и воображаемые портреты» (Берлин, 1922; здесь и далее курсив мой. — И. Б.).

Дендизм присутствует и в восприятии современниками личности самого Ветлугина — они, кажется, бессознательно используют ключевые имена и ассоциации. Дон-Аминадо, делая набросок его портрета, отмечает «усики щетинкой, светлые зелено-водянистые глаза — слегка навывкате, и из широко распахнутых отворотов белой сорочки для тенниса — безжизненная, алебастровая, байроновская шея» (*Дон-Аминадо*: 633).

«Записки мерзавца», первый роман Ветлугина, в интересующем нас плане еще более прозрачен: Оскар Уайльд в нем и назван, и присутствует имплицитно — в сенциях автобиографического героя Юрия Быстрицкого «первоисточник» угадывается без особых трудностей. Например, его фраза «Пока у меня возможность презрения, я — сам бог, вне равнодушного презрения нет бога — ни на земле, ни в небесах» (*Ветлугин 2000*: 375) — восходит одновременно и к девизу денди *nil admirari*, и к «Портрету Дориана Грея» («Стать, как говорит Гарри, зрителем собственной жизни — это значит уберечь себя от земных страданий» — *Уайльд*: 132). Герой романа заполняет листки почтовой бумаги «мыслями», вызывая в памяти аналогичный труд Б. Паскаля, и, так же, как у Паскаля, мысли «мерзавца» Быстрицкого связаны с последними вопросами бытия.

Сами произведения Ветлугина, оценка которых у современников сопрягалась с эпитетом «хлесткие», — это ироничные, парадоксальные, пересыпанные афоризмами тексты «человека со стороны». В условиях только что закончившейся гражданской войны и продолжающейся идеологической борьбы белых и красных они отчаянно беспристрастны, что позволяет с замечательной легкостью отнести их к поэтике дендизма.

Дон-Аминадо в своих «Воспоминаниях» приводит письмо Ветлугина из Константинополя, написанное 21 августа 1920 г. Письмо «работает» на предположение о сознательном выборе Ветлугиным дендизма как личного культурного типа. Оно бесконечно иронично, все с той же изрядной примесью афоризмов, повествует о вещах бесконечно серьезных.

Ветлугин заметно педалирует собственную роль созерцателя, наблюдателя, а не участника событий, маркирует беспринципность как высший принцип: «Увы! При всей моей беспринципности я оказался по эту сторону добра и зла, по ту остался принципиальный Соболев, который, — помните, — не пожелал участвовать в «Жизни», когда я написал, что вопреки логике и по

силе и течению событий Советы становятся стражем национальной независимости. Сами большевики поняли это лишь через два года и пригласили Брусилова» (*Дон-Аминадо*: 665).

Есть немало свидетельств того, что очерки Ветлугина о гражданской войне вызывали споры, возмущение, эпатажи. Он быстро снискал славу циника, «пустой души», человека, не знающего любви ни к кому. Об этом писали Р. Гуль, И. Василевский Не-Буква, А. Яценко. Дон-Аминадо, вспоминая о времени их общей с Ветлугиным работы в газете «Жизнь», вкладывает характеристику, вполне применимую к демоническому и притягательному денди, в уста рекомендующего Ветлугина (в ту пору еще не взявшего этот псевдоним), Борового: «Я ему часто говорю: сердца, Рындзюн, у вас нет, вместо сердца у вас какая-то субстанция холода, но холодом этим вы обжигаете. И, откровенно говоря, есть в нем что-то интеллектуально-преступное, какой-то душевный вывих, провал, цинизм, доходящий до грации» (Там же: 632).

Д. Д. Николаев во вступительной статье к сборнику прозы Ветлугина отмечает, что его книги очерков, на первый взгляд, представляли собой книжный вариант газетных статей, но только на первый взгляд. В отличие от практиков, снискавших большой успех, очерки, собранные в первую книгу «Авантюристы гражданской войны», вызвали сомнения в достоверности и жесткую критику. По верному замечанию Николаева, в действительности очерки были автором переструктурированы и выстроены в другую парадигму: прежде они кумулировали свидетельства вездесущего очевидца, болеющего за Россию и русское дело. В книгах эта ипостась скомкана и введен новый образ повествователя, как считает Николаев, из-за поисков способа преодоления смерти: «<...> если жизнь как нечто внешнее по отношению к „я“ кажется иллюзией, жизнью становится само „я“ <...> человек <...> и мир у Ветлугина увязаны воедино, не существуют друг без друга»; «История творится не теми, кто активно участвует в событиях, а тем, кто о них пишет» (*Ветлугин 2000*: 24).

Как видим, не называя предлагаемую парадигму дендизмом, Николаев, по сути, приходит к известному утверждению О. Уайльда о том, что истинная реальность — не природа, а искусство, которому подражает жизнь и ответвлением которого она является.

В справедливости этого вывода можно убедиться хотя бы на примере того, как Ветлугин кодировал себя в качестве объекта эстетической рефлексии. В рецензии на его первую книгу, «Авантюристы гражданской войны», И. А. Бунин несколько раз подчеркнул талант молодого литератора и усмотрел в авторе персонафикацию молодого поколения, сломленного революцией и гражданской войной: «Ветлугин — дитя своего времени. <...> нынешний Ветлугин смотрит на мир ледяными глазами и всем говорит: — Все вы черт знает что, и все идите к черту!

Недостаток это? Большое несчастье, болезнь?

Ведь нужно, необходимо, чтобы хоть иногда, невзначай, и на ледяные глаза наворачивались слезы» (цит. по: *Дон-Аминадо*: 666).

Дважды повторенную метафору «ледяные глаза» Ветлугин широко тиражировал — в автобиографическом очерке, опубликованном в марте 1922 г. в

«Новой русской книге», он превратил ее в имя собственное: «За „Авантюристов“ получил от И. А. Бунина прозвище: „ледяные глаза“» (*Ветлугин 1922*: 41). Но этим дело явно не ограничилось, потому что писавшие о Ветлугине нередко обнаруживали знакомство с бунинским определением, даже не называя его автора. Так Л. Е. Белозерская-Булгакова вспоминала Ветлугина по тому самому транспаранту, который он тщательно выверил: «Личность Ветлугина — такая же непроницаемо-равнодушная, как и его голубые, пустые ледяные глаза, выражение которых вполне соответствует его циничному отношению к миру, подчеркнутому еще бравадой» (*Белозерская-Булгакова*: 34). Сюда же подверстывается и характеристика «холодного сердца», авторство которой Дон-Аминадо приписывает Боровому.

Эти черты, которые должны были вызывать ассоциации с внутренне опустошенным денди, игнорирующим все мыслимые нормы и табу, в новых исторических условиях, в которых оказалась эмиграция, не распознавались как эстетический код и интерпретировались как прямое слово, а следовательно — как свидетельство аморальности и цинизма его носителя.

Поняв это, Ветлугин попытался выправить положение с помощью традиционалистского кода. Благодарное почтение Бунину он выразил, используя парафраз финала «Легкого дыхания» в своей книге очерков «Третья Россия», там, где речь идет о белом движении, которое «попыталась отогреть Россию сжиганием горсточки зажженных душ. <...> Теперь и она <горсточка пепла. — И. Б.> рассеялась в ледяном норд-осте Новороссийска, в соляном смерче Сивашей» (*Ветлугин 2000*: 189)⁴. Мимо полюбившегося ему восклицания Бунина о том, что «Ведь нужно, необходимо, чтобы хоть иногда на ледяные глаза наворачивались слезы», Ветлугин не прошел и в романе «Записки мерзавца». Здесь рефлексия была более изощренной и менее прозрачной. Создав автобиографический образ денди Юрия Быстрицкого, обедненного и оплощенного по сравнению с прототипом, Ветлугин с помощью нарратора подает сигналы — в каком ключе следует воспринимать его героя. Здесь названы известные признаки денди: «Мечтательный, как убийца, влюбленный в сладости, как женщина, на всех этапах изумительной карьеры он тщательно холил свои узкие белые руки с перстнями на безымянных пальцах и в самых рискованных положениях старался оставаться безупречным джентльменом» (Там же: 282).

Бунинский сигнал появляется в финале романа, где приводится письмо Быстрицкого нарратору, написанное перед самым исчезновением: «Улетучиваясь, хочу Вам напомнить строку Уайльда — единственную строку, кольнувшую меня во всех 12 томах маэстро церемоний. Ah happy they whose hearts can break...» (Там же: 377). Имя Уайльда и так достаточно репрезентирует Быстрицкого, но, по всей вероятности, Ветлугину хочется быть понятым до конца, поэтому он настаивает на своем решении, завершая письмо нарратору девизом денди — *nil admirari*, процитированным в переводе на русский язык: «Будьте счастливы и никогда ничему не удивляйтесь» (Там же).

Интересно также решение проблемы двойничества автобиографического героя и нарратора, которые представляют две стороны сущности денди, зафиксированные в работе О. Манна, — «наблюдателя» и «страдальца».

Дочитав письмо, нарратор завершает публикацию записок Быстрицкого фразой: «Строку из Уайльда ставлю эпиграфом к запискам этого проклятого резонера» (Там же).

Композиция «змея, кусающая себя за хвост» выстроена, конец текста обращен к началу, и решение нарратора в пользу «страдальца», казалось бы, противоречит облику Быстрицкого-мерзавца. Однако точно процитированная Ветлугиным строка из «Баллады Редингской тюрьмы» О. Уайльда⁵ — «О, счастлив тот, чье сердце может быть разбито» — странным образом совпадает в своей сути с поучением Бунина — ведь нужно, чтобы хоть иногда и на ледяные глаза и т.д.

Бунинское утверждение выступает в функции подтекста восклицания Уайльда, которое Ветлугин вкладывает в уста «проклятого резонера» и денди Быстрицкого, так что уже самой атрибуцией его смысл дезавуируется. Стоит, тем не менее, поместить балладную цитату в ее естественный контекст, чтобы понять смысл манипулирования текстами:

Ah happy those whose hearts can break
And peace of pardon win!
How else may man make straight his plan
And cleanse his soul from sin?
How else but through a broken heart,
May Lord Christ enter in?

Возможно, Ветлугин прибегает к оригиналу оттого, что последние два стиха в русском переводе утратили важное для него понятие «разбитое сердце»: «Ведь только к раненым сердцам / Находит путь Христос»⁶.

Дендизм всегда заключал в себе некую тайну, денди провозглашали себя богоравными в сотворении человека (т.е. себя самого). Невозможность разбить себе сердце или, по Бунину, ощутить, как наворачиваются слезы на ледяные глаза, равносильна крушению, ибо только с разбитым сердцем можно причаститься тайне иного мира. Остальным уготована, по выражению О. Манна, «имманентность бытия». Ветлугин создал героя-мерзавца, противостоящего Богу, который есть любовь, и объявляющего себя богом в ненависти. Но, предпослав роману эпиграф из Уайльда, он объявил тем самым о двойной кодировке образа — пресыщенный денди и отчаявшаяся былинка на краю оврага (Б. Паскаль).

Однако и эта попытка возвести проблему в статус эстетического кода сорвалась. Р. Гуль выразил мнение многих: «„Найденности“ записок не ощущаешь. Везде — Ветлугин» (Гуль: 13). Возможно, поэтому Ветлугин вновь меняет жизненную и писательскую стратегию. Реализовать принцип «имманентности бытия» помог случай. Самым громким явлением в жизни Ветлугина стал не его литературный успех, а отъезд в Америку вместе с Айседорой Дункан и Сергеем Есениным в роли, определяемой современниками по-разному: то ли переводчика, то ли некоего третьейского судьи, примирителя супругов, то ли есенинской няньки.

Знакомство и завязавшаяся дружба с Есениным, как известно, весьма неравнодушно относившимся к своей одежде, дали Ветлугину случай проя-

вить свой, ни на кого не похожий дендизм. Он принимает участие в так называемом «вечере трех каторжников», или «трех негодяев», состоявшемся в Берлине 1 июня 1922 г. (эти трое — Есенин, Кусиков⁷ и Ветлугин, вступительное слово произносил А. Н. Толстой). В анонсе газеты «Накануне» сообщалось, что Ветлугин будет говорить о «голых людях» и «сентиментальных убийцах». Пикантную сенсацию обещал слух о том, что для иллюстрации первого тезиса Ветлугин разденется прямо на сцене. Этого не произошло, и следствием, по утверждению газеты, было всеобщее разочарование. Следуя принципу «если бы этого не было, это нужно было бы выдумать», можно предположить, что автором слухов, заранее обеспечивших вечеру скандальный успех, был сам Ветлугин. Вероятность такого предположения подкрепляется близостью его к кругам газеты «Накануне», сообщившей об этих слухах. Раздевание, разоблачение на сцене можно представить как трагестивированный дендизм с его сакрализацией и мифологизацией одежды, в то же время эпатаж зрителей был предрешен тем привкусом мистификации, который так обычен для поведения денди.

Отъезд Ветлугина с Есениным в Америку трактовался как очередная циничная авантюра: «Хохотал и скалил ослепительные зубы один Ветлугин, которого, остановившись в Берлине, Есенин пригласил на роль гида и переводчика на все время морганатического брака.

Хохотал потому, что автору „Записок мерзавца“ вообще и всегда все было смешно.

А еще и потому, вероятно, что по-английски он и сам не смыслил и знает, опять надул, а доехать в каюте первого класса до недосыгаемых берегов Америки, да за чужой счет, да еще в столь теплой, хотя в противоестественной компании, — это, сами согласитесь, не каждый день и не со всеми случается» (*Дон-Аминадо*: 569). Попутно отметим, что *Дон-Аминадо* несправедлив к Ветлугину — в «Железном Миргороде» Есенин писал о том, как его «спутник» (под этим именем фигурирует Ветлугин в очерке) выполнял функции переводчика.

В мемуаристике американского периода Есенина засвидетельствовано и крайне неблагоприятное впечатление от поведения Ветлугина, которое можно определить как денди наизнанку. Так, он шокировал гостей Есенина подчеркнутым нежеланием быть светским и общаться с ними: «<...> скажу еще об одном человеке, оказавшемся в номере Есенина <...> <он> сразу же вызвал отчужденность... Этот мужчина молча стал в стороне, совершенно не делая попыток установить хотя бы очень слабый контакт с людьми, появившимися в комнате. <...> В его упорном и как будто подчеркнутым молчании я ощутил явное недружелюбие. Потом я узнал, что этого человека звали Ветлугин» (*Мендельсон*: 28).

Как известно, поездка Есенина в Америку была отмечена множеством скандалов, один из них носил антисемитский характер. Протрезвевший Есенин на следующий день написал кроткое письмо Мани-лейбу (Брагинскому), апеллируя к милосердию его семьи и всех знакомых. Именно в этом письме впервые невнятно упоминается болезнь Есенина, «та самая, которая была у Эдгара По, у Мюссе» (*Есенин*: 136). Есенин намекает на эпилепсию,

хотя, по-видимому, можно говорить о пьяных истериках. Примечателен аргумент, который он приводит в свое оправдание: «Поговорите с Ветлугиным, он Вам больше расскажет» (Там же), — отсылка, свидетельствующая о высокой степени доверительности. Однако эти удивлявшие всех отношения не имели продолжения, причем разорваны были Ветлугиным.

Его последнее письмо Есенину, датированное 6 октября 1923 г., заключает в себе идеологию перехода на тернарную оппозицию: рвутся все связи с прошлым, начинается новая жизнь, отметающая все прежние ценности. В коммуникативном плане это ответ на неизвестное письмо Есенина Ветлугину, которое, как можно понять из послания Ветлугина, содержало предложение дружбы, а возможно, и извинения. В своем ответе, который Ветлугин маркирует как «объяснение, почему мы никогда не смогли бы сойтись» (*Вдовин: 235*), он конструирует два противоположных культурных типа: Есенин обозначается как «скиф», работающий на далекое будущее, в то время как сам Ветлугин предпочитает настоящее. По сути, перед нами три различных идеи, поскольку «скифство» Есенина осознается на фоне новой советской действительности прежде всего как судьба художника⁸.

Собственная же будущая жизнь изображается Ветлугиным, как всегда, парадоксально и эффектно. Есенинскому Творчеству он противопоставляет «юдоль Мак-Дональда», т.е. материализм, обыденную жизнь, «имманентное бытие», границы которого очерчены настоящим временем: «Мне мое имя — строка из паспорта, тебе — надпись на монументах. <...> Быть Рокфеллером значительнее и искреннее, чем Достоевским, Есениным и т.д. И в этом мое расхождение с тобой» (Там же: 234—235).

В письме Есенину вновь подспудно присутствует Уайльд, причем в самом известном изводе, бытующем на слуху русского интеллигента, — Уайльд «Портрета Дориана Грея». Отказываясь от прежней жизни, от литературы и искусства⁹, Ветлугин апеллирует к «голому человеку»: «Есть вкусовые и зрительные ощущения. Остальное от лукавого либо от восторженного в тщете» (Там же: 234). В подтексте этой сентенции лежит парадокс лорда Генри: «Душу лучше всего лечить ощущениями, а от ощущений лечит только душа» (*Уайльд: 49*), оборванный на половине, потому что, отказываясь от творчества, искусства, претензий на бессмертие и памятники, Ветлугин одновременно отказывается и от извивов «загадочной славянской души». Ее эмблематическим (хотя бы и полярным между собой) проявлениям — Пугачеву, Есенину и Достоевскому — он противопоставляет американские расчет и деловитость, которые в советской политике и культуре того времени связывались с автоматизмом, обездушенностью и торжеством мещанского начала («Город Желтого Дьявола», «Железный Миргород», «Свинобой мира» и т.п.). Именно на американских ценностях, по Ветлугину, стоит проба истинности: «Кто знает — в последний день что окажется ценнее (не в ломбардном, а в Иовском смысле), пафос ли Пугачева или неколебимая радость веснушчатого ирландца Мак-Дональда» (*Вдовин: 234*).

Освященные высоким библейским контекстом, особую ценность у него обретают земные радости жизни: «<...> меня же веселит отель, бар, аэроплан, шелковое женское белье, Венецианский дворец дождей, суп из *voisin* и

устрицы Pignier. Во всем этом я серьезно полагаю единственную реальную ценность» (Там же: 235)¹⁰.

В письме Ветлугина есть оговорка о важнейшем условии перехода к новой установке: «Перестав играть с самим собой...». Конец игры для традиционного денди означает конец жизни. Поза Ветлугина является одновременно и воплощением дендизма в его крайности выпадения из общества, и опровержением дендизма, или особым, ветлугинским дендизмом.

А. Юнггрен обозначила в набоковской позиции денди и традиционализм, и своеобразие (Юнггрен). Легко понять, что дендизм Ветлугина, в отличие от набоковского, был осознанно деструктивен и в пределе стремился к саморазрушению. Создав себя как эстетический объект, Ветлугин и разрушил себя именно как писателя, уйдя из русской литературы в 25-летнем возрасте.

Примечания

- 1 См. у Отто Манна о Дж. Браммеле, для которого «пребывание и господство в мире моды стало исключительно содержанием жизни» (Манн О. Дендизм как консервативная форма жизни. [www.metakultura.ru/vgora/kulturot_ot_mann] Волшебная гора: официальный сайт журнала). Об этом см. также: Барбе д'Оревиль Ж. О дендизме и Джордже Браммеле. М., 2000. С. 117–118 («Его пугала мысль, будто своей славой он, пусть в малейшей степени, был обязан портным... <...> Браммелл приглушил цвета своей одежды, упростила покрой и носил ее, не думая о ней. <...> Денди может потратить на свой туалет хоть десять часов, но, одевшись, тут же забывает о нем. Дело других — замечать, как он хорошо одет»). Автор предисловия О. Вайнштейн говорит даже о «трансценденции одежды» (Там же: 30).
- 2 Этот матч еще раз «аукнулся» в русской прозе — в 1931 г. его описал А. Толстой в романе «Эмигранты». Толстой вполне мог быть очевидцем матча Карпантье — Демпси, состоявшегося 27 февраля 1921 г., так что можно было бы не возводить этого описания к Ветлугину, но в пропагандистском романе Толстого, разоблачающем духовную опущенность и аморальность эмиграции первой волны, в герое второго плана, журналисте Володе Лисовском угадывается А. Ветлугин. Анахронизм привязки и боксерского поединка, и самого пребывания Лисовского-Ветлугина в Париже к 1919 г. (он приехал год спустя), как представляется, явления взаимосвязанные. Ветлугин ассоциируется у Толстого с этим матчем.
- 3 См. об этом: Лотман 1992: 260 и 268.
- 4 Ср. бунинское: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре».
- 5 Хотя он неточно называет количество томов в его собрании сочинений — в действительности их было 14: Wilde O. The works. L., 1908. Vol. 1–14.
- 6 Перевод Н. Воронель цит. по: Уайльд: 397.
- 7 Именно этим двоим посвящен роман А. Ветлугина «Записки мерзавца»: «Сергею Есенину и Александру Куликову».
- 8 Образ С. Есенина складывается из двух составляющих: 1) чистый художник: «Художник — непременно романтик. <...> Романтик — вечный отрицатель и бунтарь, для него нет ничего непогрешимого» (Любимова М. Ю. Блок и Е. И. Замятин: Диалог о культуре и государстве // Труды гос. музея истории С.-Петербурга. СПб., 1999. Вып. IV. С. 118); 2) «скифф»: «Скифф работает только для далекого будущего, скиффу никогда не быть с „практическими победами“ <...> для него один путь: Голгофа» (Б. п. < Платонов М. > Скифы ли // Мысль I. Пг., 1918. С. 286).

- ⁹ Ветлугин и в этом противопоставляет себя Есенину: «Тебя ужаснул задний двор — литературная шатия, — меня перестал радовать и самый для дураков выштукатуренный фасад — Искусство (и с большого и с малого «И»)» (*Вдовин*: 234).
- ¹⁰ Этот «крик души» в действительности представляет собой продуманное использование все того же первоисточника — «Портрета Дориана Грея», где заглавный герой восклицает: «Я люблю красивые вещи, которые можно трогать, держать в руках. Старинная парча, зеленая бронза, изделия из слоновой кости, красивое убранство комнат, роскошь, пышность — все это доставляет столько удовольствия!» (*Уайльд*: 132). Ветлугин, однако, в силу своего, иного конструирования образа денди, опускает продолжение монолога, в котором Дориан Грей выше всего прекрасного ставит инстинкт художника.

Литература

- Белозерская-Булгакова — Белозерская-Булгакова Л. Е.* Воспоминания. М., 1980.
- Вдовин — Вдовин В.* Письма к Есенину // Вопросы литературы. 1977. № 6. С. 233–235.
- Ветлугин 1922 — Писатели о себе: А. Ветлугин* // Новая русская книга. 1922. № 3. С. 40–41.
- Ветлугин 2000 — Ветлугин А.* Сочинения. М., 2000.
- Гуль — Гуль Р. А.* Ветлугин. Записки мерзавца // Новая русская книга. 1922. № 10. С. 13–14.
- Дон-Аминадо — Дон-Аминадо.* Наша маленькая жизнь. М., 1994.
- Есенин — Есенин С. А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1980. Т. 6.
- Лотман 1992 — Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.
- Лотман 1994 — Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. СПб., 1994.
- Мендельсон — Мендельсон М. О.* Встречи с Есениным // С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 24–34.
- Набоков — Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4.
- Русская — Русская Прага, Русская Ницца, Русский Париж: Из дневника Бориса Лазаревского / Предисл., публ. и коммент. С. Шумихина* // Диаспора I: Нов. мат. Париж; СПб., 2001. С. 645–714.
- Уайльд — Уайльд О.* Портрет Дориана Грея // О. Уайльд. Избранные произведения: В 2 т. М., 1960. Т. 1.
- Юнгрен — Юнгрен А.* Владимир Набоков как русский денди // Классицизм и модернизм: Сб. ст. Тарту, 1994. С. 184–194.

О темпорологии В. Сирина: модели времени в малой прозе

Светлана Туровская (Таллин)

Говоря о такой универсальной категории, как время, да еще применительно к произведениям большого писателя, поневоле приходится начинать с трюизмов. Вряд ли кто станет оспаривать тот факт, что время принадлежит к основным направляющим любого художественного текста (и не только художественного), в этом плане оно является текстовой универсалией. Между тем у каждого большого писателя оно свое, особенное, выходящее за пределы отдельного текста, и таким образом приобретающее своеобразные типологические черты. Для Сирин (и это замечено почти всеми исследователями набоковского творчества) время обладает повышенной значимостью, зачастую становясь ведущим звеном в мотивной перспективе произведения¹. Вполне возможно, что именно это обстоятельство и побудило исследователей искать следы «влиятельных» больших темпоральных идей века (напр., Бергсона, Пруста или Эйнштейна) или темпорологической классики (напр., Канта) в творчестве писателя. Нужно сказать, что поверхностные пласты текстов Сирин, изобилующие многочисленными реминисценциями и аллюзиями темпорального характера, с готовностью откликаются на многие метафизические концепции времени (в том числе и методологически контрарные). Но это только на первый взгляд. При более пристрастном рассмотрении, учитывая «среду обитания» (как в пространстве, так и во времени) многих интертекстуальных компонентов, становится понятен их мимикрический характер.

Строго говоря, к моменту появления первых рассказов Сирин сама эпоха позаботилась о прочном усвоении прустовского «растягивания» текстового времени (в манере Бергсона) в европейском романе. Другими словами, закрепилось (и стало почти нормой) переключение наблюдателя (субъекта повествования) с «внешнего» времени на «внутреннее» (время сознания). Вместе с тем (и этот факт Набоков неоднократно подчеркивал) изображение «внутреннего» времени, т.е. времени сознания, впервые встречается уже у Толстого.

Уже в первых рассказах Сирин заложены главные темпоральные мотивы, развиваемые на всем протяжении набоковского творчества (в том числе и в романах).

Сложилась довольно устойчивая исследовательская тенденция квалифицировать малую прозу писателя как «заготовки» к большим романам². Представляется, что это утверждение справедливо лишь отчасти. Вряд ли сам Набоков был склонен считать свое новеллистическое творчество чем-то тенивым, «сателлитным» по отношению к романам. В наибольшей степени оригинальность сиринских рассказов проявляется в организации художественного вре-

мени. Можно сказать, что это непосредственно связано с известной «хрестоматийной» композицией многих сирийских произведений: кольцевой и спиральной. Такая композиция безусловно предполагает и компрессию времени. Какие бы темпоральные идеи и их интерпретации ни вкладывались в текст, он всегда останется с «темпоральной» эмблемой Сирина: «serpent-biting-its-tail»³. Змея, кусающая свой хвост, — это еще и древнейшая метафора времени, его подвижности и текучести, его цикличности. А «герменевтическая» змея — эмблема текстового герметического сирийского времени, одновременно обратимого (с точки зрения сознания) и необратимого (с точки зрения эволюции), исторического и сказочного, психологического каузального и психологического телеологического. Набор контрарных темпоральных характеристик, так или иначе применимых к конструктам художественного времени Сирина, можно продолжать до бесконечности. Важно другое: складывается своеобразная «темпорология» писателя, особая герменевтика, существующая и действующая по своим законам и правилам.

Кольцевая, спиральная композиция «размывает» и временные швы, таким образом в сознании читателя конструируется (и запоминается) нечеткий, лишенный строгих временных контуров текстовый образ⁴. Это особое художественное видение можно назвать спационализацией времени (опространствливанием).

Спационализация времени достигается несколькими основными, но всегда «работающими» механизмами поэтической техники писателя. Следует сказать, что в этом плане правила, определенные Сириным (и возможностями русского языка), в некотором роде даже универсальны, ибо охватывают все творчество писателя.

В арсенал этих средств, кроме указанной круговой композиции, входит и «распечатывание» имени: имена (особенно собственные) заведомо имеют несколько референтов, одинаково удачно «верифицируемых» и манифестирующих разные эпохи; в некоторых случаях можно сказать, что референт имени собственного принципиально точно не определим, поскольку синкретизм повествовательной стратегии как бы заранее предопределяет положение, при котором одно и то же имя имеет контрадикторные смысловые контексты⁵.

В этом плане показательна поэтическая техника рассказа «Посещение музея» (1939): перенасыщенность небольшого текста рассказа «конденсированными» именами, синкретизм субъекта повествования, «двойная» герметическая текстовая рамка (достигаемая текстовыми и метатекстовыми сцеплениями), практически полное «увязывание» темпоральной лексики с определенным пространством (ее локализация), переклочение времени на время сознания (воспоминание). В связи с этим интенсифицируется функция «внутреннего» грамматического времени — в данном случае внутреннее время становится интенциональным. Такое положение вещей очень хорошо передается русским совершенным видом и глаголами, по своей семантике «соприкасающимися» с ментальным миром субъекта и «чужим» пространством (очутиться, оказаться — в локальном значении, — попасть, угодить — в локальном значении — и др.) При этом полностью отсутствуют какие-либо средства, указывающие на внешнее (физическое) время. Сдвиг повествования происходит в сторону «зримого» присутствия в определенном

пространстве (как рассказчика, так и читателя). Эффект устранения внешнего времени усиливается также благодаря повышенной частотности употребления предикатов «состояния», соотносимых только с Я-субъектом. В рассказе прием специализации достигает предела. Рассказ является своеобразным инвариантом сиринской поэтической техники как по ключевым темам и мотивам, так и по методам и приемам. «Посещение музея» — одно из последних произведений Сирина, написанных уже в Париже⁶.

Специализация времени оборачивается эффектом «зримости» времени (термин М. М. Бахтина о художественном времени в произведениях Гёте)⁷. Как известно, тему всевидящего глаза можно встретить и во многих произведениях Сирина. Регламент статьи, к сожалению, не позволяет подробно остановиться на этой тематике. Ограничимся лишь наиболее конструктивными деталями. Тема зримости непосредственно связана с темой зрелищности, театральности⁸. Даже в заглавии многих рассказов заложена идея перформативности, т.е. идея одновременности произношения и исполнения. Этот эффект достигается употреблением девербативов: «Возвращение Чорба» (1925), «Оповещение» (1935), «Истребление тиранов (1938), «Посещение музея» (1939). Девербативы в заглавии указанных рассказов ассоциируются с более «театрализованными» девербативами в заглавиях романа «Приглашение на казнь» (1938) и театральные пьесы «Изобретение Вальса» (1938). Таким образом, автор «навязывает» читателю презумпцию «поставленного», театрализованного действия.

Этим сопоставление с театральной постановкой не исчерпывается. Практически во всех рассказах этикетки времени «подсвечены» и «созерцаются»: «Он свернул и увидел в самой глубине улицы, на фоне грозовой тучи, ярко освещенную закатом, кирпичную башню церкви, мимо которой, помнится, проезжали» — «Хват»⁹; «<...> дело было ранней весной, одна часть Берлина отражалась в другой...» — «Оповещение» (2, 429); «<...> вдруг открылась светлая, со вкусом прибранная гостиная в стиле ампир <...>» — «Посещение музея» (4, 358); «Но вот жизнь потемнела; что-то кончилось, уже вставали, чтобы уходить... Как скоро!» — «Красавица» (2, 427).

Повышенная частотность употребления отлагательных существительных, обладающих «двойной» аспектологической характеристикой в качестве темы, предполагает и другой важный вывод: время «растягивается» и «сжимается» в зависимости от точки зрения¹⁰. Таким образом, мотив компрессии времени задается уже изначально. Растягивание и сжатие герменевтического времени в пределах одного, небольшого по объему произведения — излюбленный прием Сирина. Часто при этом используются богатые лексические и грамматические ресурсы русского языка. Вспомним, что магия времени (компрессия и растягивание) принадлежат к древнейшим славянским средствам упорядочения мира и жизни¹¹. Интересно, что Сирин часто превращал «житийный» жанр в сказочный именно приемом компрессии текстового времени: «Сказка» (1926), «Красавица» (1934).

«Телеологическая» амальгама времени — сиринский подвид известного в литературной традиции приема синхронизации. Круговая, спиральная ком-

позиция предопределяет герметичность. Герметизм всегда возможен благодаря телеологической точке зрения. Телеологическое время всегда обратимо и дискретно. В сущности, настойчивая метафора сирийского творчества — «змея, кусающая свой хвост» — еще и метафора телеологического темпорального каркаса. Какое бы время ни «имплантировалось» в сирийский текст — историческое, биографическое, физическое (с его необратимостью и континуальностью), оно все равно в конечном счете приобретает черты дискретности и обратимости, но только в заданном телеологическом каркасе. Вне такого каркаса оно принимает «первоначальный» вид. Один из самых ярких примеров такого темпорального «легирирования» — рассказ «Красавица»¹². Любопытно, что в тексте этого рассказа встречается «герменевтическая» метафора: платье не скроенное и сшитое, а «набросанное»: «<...> воображая себя богатой, вон в том платье, набросанном при помощи трех—четырёх наглых линий <...>» (2, 428).

Телеологическое время — в первую очередь психологическое время, время сознания. Феноменологическое время сирийских рассказов бесконечно многообразно: это и интенциональное время желания, обращенное в будущее («Сказка», «Хват»), это и интенциональное время воспоминания, обращенное в прошлое («Посещение музея»), это и абсолютно герметическое время сознания («Оповещение»). Заглавие последнего рассказа особенно настойчиво прочитывается в феноменологическом духе: оповещение (Anzeige) — термин Гуссерля времен «Логических исследований» (1901)¹³.

Ритм также является способом «измерения» сирийского времени. То, что во многих произведениях Сирина-Набокова присутствует устойчивый мотив поезда, — общеизвестный и неоднократно упоминаемый исследователями факт. Но в данном контексте, думается, уместно подчеркнуть его темпоральное значение: ритм поезда, стук колес созвучны русской литературной традиции и в первую очередь «ритму» Толстого и Бунина, Чехова и Тургенева. Герметическое время в «Анне Карениной» (роман Анны начинается в поезде и заканчивается поездом) и герметическое время «Крейцеровой сонаты» (рассказ Позднышева) «подхватывается» повествователем антифрейдистского рассказа «Хват» (1932) — любовный роман героя начинается в поезде и там же заканчивается, точно так же, как и повествование¹⁴. Ритм поезда для Набокова еще и устойчивое поэтическое средство «сцепления» в одном пласте текста так называемой реальности с ее временем и пространством и временем сознания. Незаметное и быстрое переключение повествования с внешнего плана наблюдаемого (и повествователем, и героем, и вынужденно читателем) из окна мчащегося поезда на внутренний план, оценивающий увиденное, т.е. на время сознания, служит и механизмом создания синкретичного повествователя, другими словами, средством мультиплицирования повествователей. Такой кинематографический эффект можно наблюдать в поэтической технике многих произведений Сирина. Наиболее яркие примеры можно найти в текстах рассказов «Хват» и «Подлец» (1927). (Ср. переход симультанного *мы* повествователя и героя в *я* сознания героя в рассказе «Хват»: «*Мы не знаем известного турецкого генерала и не можем найти ни отца авиации, ни американского грызуна, — а в окно*

смотреть тоже не особенно забавно. Поле. Дорога. Елки-палки. Домишко и огород. Поселяночка, ничего, молодая» — 2, 375.) Всем хорошо известный прием перехода внешней речи во внутреннюю усиливается в том числе и элиминированием темпоральных лексем (глаголов, темпоральных наречий и проч.). Единственный темпоральный атрибут *молодая* сразу же приобретает диссонансный оттенок и становится знаком другого сознания. Сами же безглагольные предложения и их попарное повторение (или их повторение в составе сложного, или повторение частей простого) создают ритмическую последовательность, напоминающую стук колес. Время текста приобретает дискретность, т.е. появляются «временные» пробелы, усиливающие «топический» эффект читательского восприятия. Удаление синтаксического развертывания, которое обычно обеспечивается глаголом, способствует «перенасыщению» ассоциативного читательского восприятия и усиливает экспрессивное «давление» на это восприятие.

Сходный прием (эффект совместного наблюдения повествователя и героя из окна поезда) в рассказе «Подлец» (1927) усиливается ритмизованным звуковым эффектом: «Прелестные сосны. А вот сверкнула вода. Опять лес. Какая жалость, какая слабость... Только бы опять не зевнуть, нокот челюсти. Если удерживаться, выступают слезы. Он сидел, повернувшись лицом к окну, и слушал, как колеса стучат: на у-бой, на у-бой, на у-бой...» (1, 357). Здесь обратное явление: переход из внутренней речи во внешнюю, сопровождаемую «звуковым эффектом». Таким образом, поезд — еще и метафора соединения различного времени разных сознаний¹⁵.

Поэтика темпорального диссонанса — рассказ «Оповещение». Героиня рассказа — Евгения Исаковна — «задрапирована» в ньютоновские метафизические одежды: начиная от отчества и заканчивая очертаниями фигуры и способом передвижения, весь облик навязывает читателю ассоциацию с действующим часовым механизмом: «Закрыв зонтик, она пошла по блестящей панели, — довольно еще стройная, с очень худыми ногами в черных чулках, из которых левый был плохо подтянут; ступни же казались несоразмерно большими, и она их ставила носками врозь, чуть прищипывая» (2, 431). Ее «физическое» и «психологическое» время идеально автономно: «Несоединенная со своей слуховой машинкой, она была идеально глуха... Беззвучно (то есть, не выделяясь на постоянном фоне ровного полшума) передвигался кругом, — резиновые пешеходы, ватные собики, немые трамваи...» (Там же). Время Евгении Исаковны никак не соприкасается с временем внешнего мира, в котором живут знакомые, работает часовщик, умирает сын. Ньютоновское время амальгамируется с феноменологическим временем в духе Гуссерля. По Гуссерлю, оповещение — это мотивная связь между событиями. Текст перенасыщен «событиями», у героини «избыток» направленных мотивов, но никакой связи между событиями нет. Сиринское «мотивированное» время как раз связано с «событием»: его время начинает отсчет в часовой лавке у «знакового» часовщика в пятницу (как и в романе «Анна Каренина» часы «отрегулированы» часовщиком в пятницу).

Это далеко не исчерпывающий перечень художественных приемов, используемых Сириным для конструкции своей темпоральной системы. Но и проанализированные не позволяют говорить о пристрастиях Сирина к какой-либо одной «большой» темпоральной идее.

Такое всестороннее, комплексное художественное освоение времени на всех пластах текстового пространства — от поверхностных до глубинных, от текстовых до метатекстовых — своего рода гиперприем, направленный на восприятие читателя по определенной заданной темпоральной модели: целостная идея времени распадается на многочисленные конструкты-интерпретации, как бы актуализирующие в сознании читателя весь историко-культурный комплекс представлений о времени, от древнейших до современных (в том числе и с точки зрения различных областей знания, различных философских систем, различных литературных традиций). Такая художественная модель времени сопоставима с идеей «комплексного мотива» Григория Ландау, оригинального философа и публициста. Наиболее плодотворно эта идея изложена в «Сумерках Европы» (1923): «И новоевропейская культура в этом отношении — подобно немногим кульминационным культурам человечества — имеет в своей подоснове некий определенный мотив, именно мотив комплексный. Он предполагает восприятие, понимание, созерцание предметов, явлений и содержаний в их составленности из частей»¹⁶.

Примечания

- 1 Этот факт отмечали многие исследователи, — см., напр.: *Alexandrov 1991*.
- 2 Ср.: рассказы-спутники, рассказы-заготовки, «полигоны» будущих романов; о такой тенденции см. в работе: *Долинин 1989*.
- 3 См. предисловие к английскому переводу рассказа «Круг» (*The Circle*) в кн.: *Nabokov 1975: 225*.
- 4 Ср. высказывание самого Набокова о Лермонтове: «Из-за такой спиральной композиции временная последовательность оказывается как бы размытой. Рассказы наплывают, разворачиваются перед нами, то все как на ладони, то словно в дымке, а то вдруг, отступив, повянут вновь уже в ином ракурсе или освещении...» (*Набоков 1996: 426*).
- 5 Как представляется, «распечатывание» имени у Сирина — мультипликация приема удвоения, введенного в русскую литературу Гоголем в «Невском проспекте» (Шиллер 1 — Шиллер 2).
- 6 См. о технике специализации времени в рассказе «Посещение музея»: *Туровская 1997*.
- 7 Ср. слова М. М. Бахтина об исключительном значении зримости для Гёте: «Умение видеть время, читать время в пространственном целом мира и, с другой стороны, воспринимать наполнение пространства не как неподвижный фон и раз и навсегда готовую данность, а как становящееся целое, как событие; это умение читать приметы хода времени во всем, начиная от природы и кончая человеческими нравами и идеями (вплоть до отвлеченных понятий)» (*Бахтин 1986: 216*). Между тем, Гёте тоже был продолжателем уже существующей традиции, восходящей к Августину Аврелию.
- 8 Об этом см.: *Alexandrov 1991*.
- 9 См.: *Набоков 1990: 2, 383*. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома и страницы — в тексте статьи.
- 10 Указанные девербативы обладают «двойной» аспектологической характеристикой: при определенных контекстуальных условиях «растягиваются», т.е. появляется процессуаль-

- ность, или «сжимаются», действие изображается как факт, как цель действия, как предел действия. Славянский вид — один из способов опространствливания времени, — см. об этом: *Гийом 1992*.
- 11 См. *Толстая 1997*.
- 12 О поэтических механизмах превращения конкретного, исторического, каузального и необратимого времени в телеологическое, дискретное, сказочное и обратимое см.: *Белобровцева, Туровская 1996*.
- 13 См.: *Гуссерль 1997*.
- 14 О повышенной значимости мотива поезда для русской литературы см. в кн.: *Степун 1990*. В частности, Степун пишет о влиянии упомянутого мотива на восприятие читателя: «Под стук поездных колес рассказывает Позднышев в „Крейцеровой сонате“ совершенно чужим ему людям об убийстве жены, и мы чувствуем, что нигде, кроме как в поезде, он не смог бы исповедоваться с такою искренностью» (*Степун 1990: 223*).
- 15 Исследователи не раз отмечали различное время повествователя и героя в произведениях Набокова. Особенно благодарный материал содержится в романах Сирина-Набокова. См., напр., подробное описание раздельного течения времени повествователя и героя в романе «Пнин»: *Падучева 1996*. В данном случае интересно то, что смена точки наблюдения тоже связана с поездом.
- 16 См.: *Ландау 1923: 342*. Если уж говорить о каком-либо философском «влиянии» на Сирина (т.е. влиянии в конструктивном плане, когда каркас чужой философской системы по большей части определяет каркас собственной; при этом речь не идет о сходных или несходных поверхностных деталях), то в первую очередь необходимо назвать имя Григория Ландау. Этот факт впервые отмечен в работах А. А. Долинина. См., напр.: *Долинин 1999*. Возвращаясь к «Сумеркам Европы», вышедшим уже после «Заката Европы» О. Шпенглера, еще раз необходимо подчеркнуть, что заглавие, как и некоторые части книги были написаны (и частично опубликованы) в 1914 г.

Литература

- Бахтин 1986* — Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 199—249.
- Белобровцева, Туровская 1996* — Белобровцева И., Туровская С. «Красавица» Владимира Набокова: «вечно летящая стрела, попавшая в цель» // *Wiener Slavistischer Almanach* 38. 1996. С. 127—135.
- Гийом 1992* — Гийом Г. Принципы теоретической лингвистики. М., 1992.
- Гуссерль 1997* — Гуссерль Э. Логические исследования. Т. 2 // *Логос* 1997. № 10. С. 5—80.
- Долинин 1989* — Долинин А. Цветная спираль Набокова // В. Набоков. Литературное наследие. М., 1989.
- Долинин 1999* — Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина // *Литературное обозрение*. 1999. № 2. С. 38—46.
- Ландау 1923* — Ландау Г. Сумерки Европы. Берлин, 1923.
- Набоков 1990, 1—4* — Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990.
- Набоков 1996* — Набоков В. Предисловие к «Герою нашего времени» // В. Набоков. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 424—435.
- Падучева 1996* — Падучева Е. В. Время повествователя и время героя (по роману Набокова «Пнин») // Е. В. Падучева. Семантические исследования. М., 1996. С. 382—384.
- Степун 1990* — Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. London, 1990. Т. 1.

- Толстая 1997* — Толстая С. М. Время как инструмент магии: компрессия и растягивание времени в славянской народной традиции // Логический анализ языка. Язык и время. М., 1997. С. 28–35.
- Туровская 1997* — Туровская С. «Посещение музея» В.Сирин: поэтика sub rosa // Культура русской диаспоры: саморефлексия и самоидентификация. Тарту, 1997. С. 242–264.
- Alexandrov 1991* — Alexandrov V. E. Nabokov's Otherworld. Princeton: Princeton Univ. Press, 1991.
- Nabokov 1975* — Nabokov V. A. Russian Beauty and Other Stories. London, 1975.

О роли переводов из Дж. Донна в творчестве И. Бродского

Алессандро Ниеро (Болонья)

1. Во вступительной заметке к большому сборнику стихотворений Донна на русском языке В. Дымищук отмечает некое сходство между творческими позициями И. Бродского и Т. С. Элиота: оба создавали свою поэтику, исходя из сознания, что «вся литература уже написана» (Дымищук: 6). Между двумя литературными периодами — послевоенным на Западе и послесталинским в России — просматривается, таким образом, параллель: на Западе открытие Донна произвело впечатление на Элиота и на следующие за ним поколения, в России спустя около 40 лет — на Бродского и на поэтов его поколения.

Из относительно краткой издательской истории «русского Донна» (см.: Дымищук: 610–611) можно заключить, что Бродский познакомился со стихами Донна и взялся за их перевод благодаря совпадению личного (и перспективного для русской словесности) интереса к автору и сравнительно хорошим издательским возможностям для Бродского как поэта-переводчика. Стихотворение Донна «Посещение» [«The Apparition»] вышло в переводе Бродского уже в 1966 г. (см.: Аникст: 226). Кроме того, есть документальное свидетельство (см.: Шайтанов 1998: 4), что после возвращения Бродского из ссылки Д. С. Лихачев добился заключения с ним договора на переводы для сборника «Поэзия английского барокко», лучшие образцы которой «будут представлены в переводах И. Бродского» (ЛП: 48). Можно заключить отсюда, что «Донна Бродского» надо рассматривать, с одной стороны, в контексте расширения культурного горизонта представителя молодого поколения русской литературы, и, с другой — характерного для советской культуры «ухода в переводы» как в профессию, имеющую определенный и ценный статус.

Знакомство Бродского с «метафизиком» Донном относится приблизительно к 1961–62 гг. (Нестеров: 151). Почти так же рано к самому Бродскому было приложено определение «метафизик», в частности (что особенно показательно) его переводчиками на английский и итальянский (см.: Kline 1965: 344; Buttafava: 40). В обширной работе о Бродском и барокко Д. МакФедн даже пишет о Донне и о поэтах-метафизиках как о поэтах, которые предоставили Бродскому средства для «самоопределения» [«the Metaphysical poets offer him a sense of self-determination»] (MacFadyen: 5). С. Баранчак, переводивший Бродского на польский, не сомневается в том, что Бродский не просто «поклонник» Донна, а представляет собой «the John Donne Russian poetry never had» (Baranczak: 211).

Все это сближает Бродского с Донном и с английской метафизической школой и одновременно ставит вопрос об отсутствии подобной «школы»

в русской поэзии. Последнее затрудняет задачу литературоведа, который желал бы вписать Бродского в русскую поэтическую традицию прямо, без обращения к иноязычным традициям. Метафизическая школа как таковая в русской литературе отсутствует, но сам Бродский, приводя пример того, как можно «одомашнить» Донна, находит ей какие-то аналогии:

Как объяснить русскому человеку, что такое Донн? Я бы сказал так: стилистически эта такая комбинация Ломоносова, Державина, и я бы еще добавил Григория Сковороды <...>. С той лишь разницей, что Донн был более крупным поэтом, боюсь, чем все трое вместе взятые (*Померанцев, Бродский: 17*).

Близость Бродского к таким поэтам, как Ломоносов и Державин не раз отмечалась. На них, как на своего рода представителей «поэзии мысли», обращает внимание Д. Бетеа (*Bethea: 76—84*), который, среди прочих, упоминает и Е. Баратынского. Сам Бродский, представляя Баратынского англоязычной публике, с особой силой подчеркивает значение мысли и вообще рациональную сторону творчества Баратынского:

Мысль <...> отличает стихи Баратынского, в России никогда не было более аналитического лирика. Фактура его стиха есть сильнейший аргумент в пользу тезиса о «прочувствованной мысли»¹ (*Бродский 1998: 38*).

Подобную черту Бродский выделяет и у П. Вяземского:

Вяземский <...> был поэт из тех, для кого мысль в стихотворении важнее гармонии, кто готов пожертвовать музыкальностью и балансом ради сложности и точности мысли. Слишком часто он сам признавался в этом предпочтении, чтобы кто-то мог отнести это свойство к числу его недостатков (*Там же*).

Подобная установка на аналитический характер поэтического творчества у Баратынского и Вяземского особенно созвучна самому Бродскому. Нельзя не заметить у него, особенно после его обращения к опыту английской поэзии, движение в сторону умозрительности в сочинении стихов, усиления «надзора» над разворачиванием поэтического текста². Вероятно, знакомство с рационализмом английской поэзии XVI в. способствовало тому, что и у Бродского наметились переход от естественного чувства к своего рода чувству искусственному и превращение чувственности как таковой в «рациональную чувственность», столь характерные для творчества Донна.

В этом смысле практика Бродского представляет собой случай — возможно, предельный — обновления поэтического языка путем прививки «чужого» к «своему»³. Иными словами, здесь Бродский является воплощением «русскости» как способности к усвоению и «одомашниванию» иностранных культур. Выбрав Донна как представителя определенной части⁴ европейской культуры, Бродский, как будто *ex novo* создал почву для сближения двух культурных пластов — русского (современного поколению Бродского) и английского (Донна и метафизической школы). Недаром многие поэты и литературоведы (напр., А. Кушнер, В. Уфлянд, М. Мейлах, Л. Лосев⁵) видят в творчестве Бродского именно недостающее и связующее звено между английской и русской культурами.

Осуществлению, по словам Л. Лосева, подобной «прививки» английской поэтики «к советскому дичку» (цит. по: *Полухина*: 131) безусловно помогла и работа над переводами из Донна. Перевод здесь является способом непосредственного усвоения особенностей поэтики и стилистики Джона Донна, и поэтому играет не второстепенную роль в приобщении Бродского к полюбившемуся ему поэту.

К работе Бродского применимы слова, которыми Эткинд охарактеризовал попытки К. Батюшкова найти в русском языке средства для воспроизведения «итальянской гармонии», с той оговоркой, что в случае Бродского задача была найти «английскую, метафизическую дисгармонию»:

В русском языке содержатся внутренние возможности, которые можно извлечь на поверхность, которые требуют обнаружения и развития в поэтическом творчестве. <...> Однако поскольку «каждый язык имеет свое словотечение, свою гармонию», следует найти в русском специфические, одному ему свойственные качества (Эткинд: 149).

Расширение возможностей русского языка, между прочим, не только вполне отвечает «духу соревнования», характерному для Бродского, но и хорошо сочетается с одним его высказыванием о переводе, согласно которому это «искусство возможного» (Бродский 1997: 4). В это «возможное» входит и то, о чем предупреждает И. Шайтанов в статье, специально посвященной теме «Бродский и Донн»: «Чтобы перевести Донна и метафизиков, нужно было создать стиль и закрыть лауну в русском знании европейского XVII века» (Шайтанов 1998: 5). Шайтанов убежден в том, что «не своими переводами в первую очередь Бродский формировал стиль русского Донна, а своими оригинальными стихами, которые вобрали в себя опыт английской метафизической поэзии» (Там же: 10). Шайтанов заключает, что то, «что оказалось невозможно перевести с языка на язык, оказалось легче воспроизвести как принцип на своем языке и в объеме своего ассоциативного опыта. Бродский более, чем в переводах из Донна, метафизичен в собственных текстах» (Там же: 29).

В своей статье Шайтанов разбирает один из семи переводов Бродского из Донна («Прощание, запрещающее грусть» [*A Valediction: Forbidding Mourning*]⁶). Несмотря на неизбежные при переводе потери, Шайтанов указывает на то, что «интонация стала важнейшей находкой» (Там же: 7) в переводах Бродского, которые представляли собой «первый шаг в постижении новой стилистики» (Там же: 10). Это еще раз подтверждает, что «связь поэтики Донна и поэтики Бродского далеко выходит за рамки перевода» (Нестеров: 169). Но дело не только в найденной «донновской» интонации и удачно сделанном первом шаге к новому собственному стилю: существует ряд «связей» между стихами и переводами Бродского⁷, которые заставляют признать, что последние не только явились резервуаром образов и мотивов, но и дали толчок к свободному обращению с определенными пластами русского языка.

2. Если рассмотреть «Большую элегию Джону Донну» (которой уже посвящен ряд работ⁸), найдутся показательные случаи взаимоотношения «Донн — переводы из Донна — стихи Бродского». Приведем одно место

«Большой элегии Джону Донну» (7 марта 1963), где слово предоставлено душе английского поэта:

Ты видел: жизнь, она как *остров* твой.
И с *Океаном* этим ты встречался:
со всех сторон лишь тьма, лишь тьма и вой.

(1, 234)

Источник этой образности — место из «Медитации XVII» (см.: *Bethea*: 97 и 274, прим. 73⁹). Однако стоит обратить внимание и на другое стихотворение, где содержится подобная образность, «Elegie on the Lady Marckham»:

Man is the World, and death th'Ocean,
To which God gives the lower parts of man.
This Sea invirons all, and though as yet
God hath set markes, and bounds, twixt us and it,
Yet doth it rore, and gnaw, and still pretend,
And breaks our bankes...

(*Donne*: 254)

В переводе Бродского («Элегия на смерть леди Маркхэм») оно звучит так:

Смерть — Океан, а человек — земля,
Чьи изменности Бог предназначает для
Вторжения сих вод, столь окруживших нас,
Что, хоть Господь воздвиг предел им, каждый раз
Они крушат наш брег...¹⁰

(*Бродский 1997–2002: IV, 29511*)

Совпадают здесь уподобления, по которым человеческое состояние разделено на две части, на «остров-жизнь» и «океан-смерть» (см. также в обоих отрывках заглавную букву в слове «Океан»), где вторая производит осадку первой. Возможно, эти две донновские цитаты (из «Медитации XVII» и из «Элегии») одновременно вспомнились Бродскому при сочинении «Большой элегии»¹². Но главное в том, что подобное разделение на «остров-жизнь» и «океан-смерть» встречается, в более сложном виде, и в других стихотворениях. В «Исааке и Аврааме» (1963), например, след путников уподоблен «кромке песка прибрежной», вокруг которой «песчаное море»:

Кругом песок. Холмы песка. Поля.
Холмы песка. Нельзя их счесть, измерить.
Верней моря. Внизу, на дне, земля.
<...>
Холмы песка. Барханы — имя им.
<...>

Шагает Авраам. Вослед за ним
ступает Исаак в простор пустыни.

<...>

Кружит песок. Прибавил ветер скорость.
Холмы, холмы. И нету им конца.

<...>

Волна пришла и вновь уходит вспять,
как долгий разговор смолкает сразу,
от берега отняв песчинку, пядь —
остатком мысли — нет, остатком фразы.
Но здесь нет берега, только мелкий след
двух путников рождает сходство с кромкой
песка прибрежной, — только сбоку нет
прибрежной пенной ленты — нет, хоть скромной.
Нет, здесь валы темны, светлы, черны.
Здесь море справа, слева, сзади, всюду.

(I, 253)

К 1963 г. относится и стихотворение «Окна», где, возможно, сохраняется остов этого уподобления. В «Окнах» «дом на отшибе», погруженный в «жлюпающий сад», представляет собой своего рода остров, борющийся с водой, которая, в свою очередь, легко метафоризируется в (метафизическую) тьму:

И только с наступленьем темноты
они <стекла. — А. Н.> в какой-то мере сообщают
армаде наступающей воды,
что комнаты борьбы не прекращают;
что ей торжествовать причины нет,
хотя бы всё крыльцо обстали лужи;
что здесь, в дому, еще сверкает свет,
хотя темно, совсем темно снаружи...

(I, 268)

В менее измененном виде уподобление повторяется и в «Прощальной оде»¹³ (январь 1964). Здесь поэт старается преодолеть разлуку, превращаясь из «берега» в «материк», продолжающийся под водой, и этим фактически снимая разграничение между землей и водой:

Кончено. *Смерть! Отлив!* Вспять уползает лента!
Пена в сером песке сохнет — быстрее чем жалость!
Что же я? *Брег пустой? Черный край континента?*
Боже, нет! *Материк!* Дном под ним продолжаюсь!

(II, 18)

То же находим и в следующих строках «Ну, как тебе в грузинских палестинах?..» (60-е гг.):

Ведь *край земли* еще не *крайность жизни*?
 Сам *материк* поддерживает то, что
 не в силах делать северная почта.
 И эта связь доподлинно тверда,
 куда еще можно на конверте
 поставить «Ленинград» вместо *смерти*.

(II, 350)¹⁴

Образ непрерывного материка, опускающегося под воду, возвращается и после эмиграции, например в большом стихотворении «Колыбельная Трескового мыса» (1975):

я пишу из Империи, *чьи края*
опускаются под воду. Снявши пробу с
двух океанов и континентов, я
 чувствую то же почти, что *глобус*.

(III, 85–86)

В той же «Колыбельной» это становится способом (мысленного) преодоления дистанции между собой и любимой:

Духота. Так спросонья озябшим коленом пиная мрак,
 понимаешь внезапно в постели, что это — брак:
 что за тридевять с лишним земель повернулось на бок
 тело, с которым давным-давно
только и общего есть, что дно
океана и навыв
 наготы.

(III, 88)

Последний из приведенных мною примеров, на который хочется указать, взят из цикла «В Англии» ([1977]) — это стихотворение «Ист Финчли»:

Всякий *живущий на острове* догадывается, что рано
 или поздно *все это кончается*; что *вода из-под крана*,
 прекращая быть пресной, делается *соленой*,
 и нога, хрустевшая гравием и соломой,
 ощущает внезапный холод в носке ботинка.

(III, 162)

Здесь, если учитывать уравнение океан = смерть, вторжение соленых вод может приобретать смысл наступления смерти. Такая «цепочка», на наш взгляд, — показатель того, что Бродский, уже с ранних лет, умел

подкрепить и обновить великую аналогию между миром внутри и миром вовне, нанизывая впечатления, воспринятые зрением, сердцем, умом, и таким образом связать индивидуальное со всеобщим, обыденное с вечным (*Шайтанов 1998: 37–38*).

Подобные соображения применимы и к другому стихотворению, «Посещение» (в оригинале: «The Apparition»), которое было первым напечатанным переводом Бродского из Донна (см.: *Аникст: 226*)¹⁵. Английский метафизик в «The Apparition» развивает по-своему мотив мести любовника, убитого презрением любовницы и возвращающегося призраком с того света, чтобы наказать ее. «Призраки» часто встречаются в стихах Бродского шестидесятих годов. Согласно Р. Сильвестру, именно в стихах Донна

Бродский открыл для себя поэзию *посюстороннего* мира, населенную одновременно ангелами и призрачными видениями, поэзию, заключенную в форму насыщенного метафорами драматического высокоинтеллектуального монолога, в котором низменное свободно уживается с возвышенным. Все это органически вошло в поэтический стиль самого Бродского (Сильвестр: 49; курсив Сильвестра).

В стихотворении «Моя свеча, бросая тусклый свет...» (до 1 мая 1965) донновское влияние узнаваемо в том, что лирический герой проявляя свою привязанность к любимой, следует за ней в призрачном виде:

Моя свеча, бросая тусклый свет,
в твой новый мир осветит бездорожье.
А *тень* моя, перекрывая след,
там, за спиной, уходит в царство Божье.
И где б ни лег твой путь: в лесах, меж туч
— веде живой огонь тебя окликнет.
Чем дальше ты уйдешь — тем дальше луч,
тем дальше луч и *тень* твоя проникнет!
Пусть далека, пусть даже не видна,
пусть изменив — назло стихам-приметам, —
но будешь ты всегда озарена
пусть слабым, но неповторимым светом.
Пусть гаснет пламя! Пусть смертельный сон
огонь предпочитает запустенью.
Но новый мир твой будет потрясен
лицом во тьме и лучезарной тенью.

(II, 123)

В стихотворении «Фламарион» (1965), своего рода варианте только что процитированного стихотворения, привязанность приобретает отрицательные черты, превращаясь почти что в преследование:

В отместку потрясти дозволю
твой мир — полярный —
лицом во тьме и тенью столь
столь лучезарной.

(II, 162)

Еще более открытая связь с «Посещением» имеется в последней строфе стихотворения «Отказом от скорбного перечня — жест...» (июнь 1967):

Глушоною рыбой всплывая со дна,
кочуя, как *призрак*, по тремам,
как тело, истлевшее прежде рядна,
как тень моя, *взапуски* с небом,
повсюду начнет *возвещать* обо мне
тебе, как *заправский* мессия,
и корчиться будет на каждой стене
в том доме, чья крыша — Россия.

(II, 193–194)16

И тут интересно вернуться к первым строфам «Фламариона», так как они тоже вписываются в донновскую атмосферу, в которой писал Бродский:

Одним огнем порождены
две длинных тени.
Две области поражены
теньями теми.

Одна — она бежит отсель
сквозь бездорожье
за жизнь мою, за колыбель,
за царство Божье.

Другая поспешает вдаль,
летит за тучей
за жизнь твою, за календарь,
за мир грядущий.

Да, этот язычок огня, —
он род причала:
конец дороги для меня,
твоей — начало.

Да, станция. Но погляди
(мне лестно):
не будь ее, моей ладьи,
твоя б — ни с места.

Скоординированное движение теней и их общий пункт отправления и происхождения заставляют вспомнить о другом (уже упомянутом) переводе

и Донна, тоже сыгравшем не второстепенную роль в формировании поэтики Бродского: «Прощанье, запрещающее грусть».

3. На то, что Донн чувствовал себя вправе пользоваться любимым языковым материалом, попавшим под его перо, для создания «метафизического стиля», Бродский обращает особое внимание:

Ренессансу был присущ огромный информационный взрыв, что нашло свое выражение в творчестве Донна. Он все время ссылается на достижения науки, на астрономию, на все что угодно <...>. Все попадает в его поле зрения: это в конце концов, материал. Не язык его инструмент, а он инструмент языка! Сам язык относится к материалу с известным равнодушием, а поэт — слуга языка. Иерархии между реальностями, в общем, не существует. И это одно из самых поразительных ощущений, возникающих при чтении Донна... (*Померанцев, Бродский: 16*)

Один из плодов такого подхода к языку — знаменитое сравнение душ любовников с ножками циркуля в стихотворении «A Valediction: Forbidding Mourning»¹⁷. По мнению Бетеа, в своем переводе Бродский занят не столько воспроизведением деталей, сколько основной идеи — т.е. именно образа циркуля (*Bethea: 112—113*). Иными словами, здесь Бродский в основном заинтересован в возможности «наполнять» «теплым» чувством такое «холодное», механически-техническое чертежное приспособление, как циркуль, т.е., он озабочен усвоением способа мышления Донна. Перевод здесь — явная форма ученичества, результаты которого разбросаны по всему творчеству Бродского. Прямые переключки находим, например, в поэме «Горбунов и Горчаков» (1965—68):

«Так что ж ты заседаешь на меню?»
 «Еще не превратился в ветерана
 и трижды то же самое на дно...»
 «Ты меряешь в масштабах ресторана».
 «Я вписываю в радиус родню».
 «Тебе, должно быть, резали барана
 для ужина». «Я, собственно, клоню
 к тому, что мне отказываться рано
 от прошлого». «Кончай пороть херню».
 «А что тебе не нравится?» «Пространно».
 «Я радиус расширил до родни».
 «Тем хуже для тебя оно, тем хуже».
 «Я только ножка циркуля. Они —
 опора неподвижная снаружи».
 «И это как-то спрашивает дни,
 чем шире этот радиус?» «Чем уже».
 На свете так положено: одни
 стоят, другие двигаются вчуже».
 «Бывают неподвижные огни,
 расширенные радиусом лужи».

Дальше в «Горбунове и Горчакове» открыто упоминается и сам *циркуль*, на который бросается метафизический свет вечности:

«Пусть *радиус* у жизни не в чести,
сам *циркуль*, Горчаков, неувядаем».

(II, 270)¹⁸

В уже процитированном выше стихотворении «Ну, как тебе в грузинских палестинах?..» находим и *циркуль*, и стремление к «геометрическому» сближению мужчины и женщины:

Считаю версты, *циркули* разинув.
Увы, не хватит в Грузии грузинов,
чтоб выложить *прямую* между нами.

(II, 350)

Знакомство с Донном, вероятно, открыло для Бродского (или просто выявило уже присутствовавшую) возможность смотреть на чувства как бы со стороны, «анатомировать» их, внося этим во вдохновение элемент отстранения и некую бесстрастность (что, впрочем, никак не говорит об отсутствии страстей, скорее наоборот¹⁹). Когда эта беспристрастная трактовка страстей доводится до предела, неудивительно, что возникают образы, почерпнутые из области геометрии. Они не только являются «новизной», но также выполняют функцию своего рода противоядия от характерной для раннего Бродского «романтической балладности» (Шайтанов 1998: 57). Плоды этого «донновского заимствования» воплощаются по-разному в разных стихотворениях.

Ко времени ссылки в Норенское и, следовательно, разлуки с Мариной Басмановой относится стихотворение «Для школьного возраста» (31 мая 1964). В нем разлука переживается Бродским «геометрически»:

М. Б.

Ты знаешь, с наступленьем темноты
пытаюсь я прикидывать на глаз,
отсчитывая горе от версты,
пространство, разделяющее нас.

И *цифры* как-то сходятся в слова,
откуда приближаются к тебе
смятенье, исходящее от А,
надежда, исходящая от Б.

Два путника, зажав по фонарю,
одновременно движутся во тьме,

разлуку умножая на зарю,
хотя бы и не встретившись в уме.

(II, 29)

Любовь здесь сливается с умозрительностью, получается пример «sensuous thought» [прочувствованной мысли], т.е. того гармонического союза чувства и мысли, интуитивного и рационального, в котором Бродский усматривает суть красоты:

Цель эволюции <...> красота, которая переживает все иное и порождает истину просто потому, что она есть *слияние разумного и чувственного* [a fusion of the mental and the sensual] («Нескромное предложение», пер. А. Сумеркина; VI, 168).

Даже тогда, когда тема разлуки трактуется Бродским мягче (или с иронией), он прибегает к выразительному потенциалу научных приборов. В «Сонетике» (июнь 1964), например, снова появляется телескоп (уже встречавшийся в «Горбунове и Горчакове») и упоминается нидерландский натуралист А. ван Левенгук (см.: II, 46), один из основоположников научной микроскопии. Удачный термин «ангестезия рассудка», содержащийся в стихотворении «Памяти Т. Б.» (1968 [?]), возможно, является ключом к пониманию атмосферы, в которую погружены многие стихотворения Бродского того времени. Следующий отрывок, взятый как раз из «Памяти Т. Б.» — «побочный эффект» усвоения Бродским «донновских» принципов:

Как две *прямых* расстанутся в *точке*,
пересекаясь, простимся. Вряд ли
свидимся вновь, будь то Рай ли, Ад ли.
Два этих жизни посмертной вида
лишь продолжение идей *Эвклида*.

(II, 237)

Подобная геометризация любви обнаруживается и в стихотворении «Шесть лет спустя» (1968):

Так долго вместе прожили без книг,
без мебели, без утвари, на старом
диванчике, что — прежде, чем возник —
был *треугольник перпендикуляром*,

восставленным знакомыми стоймя
над слившимися точками двумя.

(II, 247)

В «Конце прекрасной эпохи» (декабрь 1969) Бродский рассматривает тему любви, ссылаясь на основоположника «неевклидовой геометрии», Н. Лобачевского (см.: II, 311–312). В «Разговоре с небожителем»

(март—апрель 1970) неизбежность разлуки доходит до читателя в виде стрелок, собирающихся разъединиться:

Тех нет объятий, чтоб не разошлись
как стрелки в полночь.

(II, 363)

Вершиной «склонения» английского метафизического склада ума «на русские нравы» является длинное стихотворение «Пенье без музыки» (1970), являющееся не чем иным, как «своеобразной транспозицией донновского текста» (Нестеров: 165). Для Дж. Смита нет сомнений, что английскому читателю «Пенье без музыки» прямым образом напоминает два стихотворения поэтов-метафизиков, «The Definition of Love» А. Марвелла, четыре стихотворения которого тоже переведены Бродским (см.: IV, 278—287), и «A Valediction: Forbidding Mourning» Дж. Донна²⁰. Дело в том, что «Пенье без музыки» геометрично не только по трактовке темы разлуки, но и по структуре; геометрическая образность этого стихотворения соответствует архитектуре трех его частей (54 + 140 + 54 строк; 13 + 35 + 13 строф), построенных в виде равнобедренного треугольника (см.: Кренс: 98—99). Адресат стих. — Faith Wiggell²¹, и к ней, уже уехавшей, так обращается «лирический герой»:

Когда ты вспомнишь обо мне,
<...>

возьми

перо и чистый лист бумаги

и перпендикуляр стоймя
восставь, как небесам опору,
меж нашими с тобой двумя
— да, точками: ведь мы в ту пору

уменьшимся и там, Бог весть,
невидимые друг для друга,
почтем еще с тобой за честь
слыть точками; итак, разлука

есть проведение прямой,
и жаждущая встречи пара
любowników — твой взгляд и мой —
к вершине перпендикуляра

поднимется, не отыскав
убежища, помимо горних
высот, до ломоты в висках;
и это ли не треугольник!

(II, 385—386)

Итак: основание треугольника (АВ) — тот сегмент прямой, проведенной горизонтально через две точки, где находятся любовники; стороны-катеты (АС и ВС) — прямые, восставленные «взглядами» любовников; вершина (С) — точка пересечения этих двух сторон (катетов), встречающихся очень высоко, в недоступной выси:

*...перпендикуляр, из центра
восставленный, есть сумма сих
пронзительных двух взглядов; и на
основе этой силы их
находится его вершина
в пределах стратосферы — вряд
ли суммы наших взглядов хватит
на большее; а каждый взгляд
к вершине обращенный, — катет.*

(II, 387–388)

Евклидово размышление о любви²² продолжается «охлаждением» любовных отношений и одновременно «раскалением» отношений внутренних углов треугольника:

*Разлука
есть сумма наших трех углов,
а вызванная ею мука

есть форма тяготенья их
друг к другу; и она намного
сильней подобных форм других.
Уж точно, что сильней земного.*

(II, 389)

Подчеркивая конфликт между синтаксисом и метром и порождая бесконечные enjambement'ы, Бродский создает ломаный, шероховатый стих, как бы с трудом рождающийся перед читателем. Последнему передается программное *in progress*, где видится «не результат мышления, а его процесс», где мысль «уточняется, договаривается» (*Шайтанов 1988: 60*)²³. Если учитывать, что в понимании Бродского «русский — не аналитический язык», а «в английском есть нечто, что побуждает разъяснять, развивать мысль» (*Бродский 2000: 251*), тогда, в контексте русской поэзии, Бродский совершил следующий переворот: он выявил, развил и довел до плодотворного предела *аналитическую сторону* русского языка в поэзии. Осуществлению этого, несомненно, помогли и переводы из Донна.

Примечания

- 1 Здесь и далее курсив в цитатах, кроме специально оговоренных случаев, наш.
- 2 В этом смысле показателен (хотя и отчасти провокационен) ответ Бродского на вопрос «Вы не верите во вдохновение?», заданный в одном интервью В. Ветштейна: «Ах, вся эта ерунда насчет вдохновения, спонтанности, эмоций. Когда сочинишь стихи, занят тем, что пишешь. Это труд, и труд тяжелый. Написание стихов — дело серьезное. Это абсолютно рациональный процесс» (Бродский 2000: 198).
- 3 Осмелюсь сказать, что если увлечение Бродского «английским метафизическим течением» является, по сути дела, обращением к чему-то относительно новому (или даже «чуждому») для русской традиции, то можно говорить об обогащении языковых возможностей русской поэзии за счет расширения своего рода «метафизического языка», приблизительно — в том смысле, в каком этот термин понимался у де Сталь (в XVI главе книги «*Dix années d'exil*», 1821), Пушкина (в «О причинах, замедливших ход нашей словесности», в письме к Вяземскому от 13 июля 1825 и в «О переводе романа Б. Константа «Адольф»») и Баратынского (в письме к Вяземскому от 20 декабря 1829), т.е. как «язык отвлеченных понятий» (уточнение принадлежит Л. Я. Гинзбург, см.: Гинзбург: 41). Здесь подчеркнутое внимание, обращенное Пушкиным и Баратынским на переводческий аспект дела — особенно интересно и показательно. Работу Бродского над русским языком, при переводе с английского, можно рассматривать как обновление вопроса о «метафизическом языке», только не в области прозы, а в области поэзии.
- 4 Очень справедливо Шайтанов отмечает, что «не английскость Бродского уводит его от пушкинской традиции, но тот выбор, который он сделал для себя в пределах самой английской поэзии» (Шайтанов 1998: 29).
- 5 По Кушнеру, «Бродский действительно скрещивает две яблони: русскую и английскую. Свообразие его поэзии во многом связано с этим плодотворным, плодоносным методом» (цит. по: Полухина: 114). Уфлянд убежден, что «Иосиф дал <...> процессу <взаимовлияния литератур> сильный толчок, начав конвергенцию русской и английской поэзии» (цит. по: Там же: 148). Мейлах утверждает, что Бродский «создал некий новый русский поэтический язык, адекватный языку английской поэзии, которую он очень рано усвоил, великолепно чувствовал ее даже тогда еще, когда довольно слабо знал английский язык...» (цит. по: Там же: 159). Лосев пишет, что «сознательной работой [Бродского] над собственной поэтикой действительно было усвоение поэтики англоязычной поэзии. Я писал и всегда говорю, что это, на мой взгляд, удивительно русская черта в поэтическом творчестве Бродского. Это то, что делаа Пушкин и пушкинская плеяда со французской поэтикой; это то, что делали русские лирики середины XIX века <...> с Гейне и с немецкой поэтикой; Бродский произвел то же самое с великой английской поэтикой...» (цит. по: Там же: 130—131).
- 6 На недостатках этого перевода задерживается Д. Бетеа (см.: Bethea: 109—112). Положительные оценки В. Полухиной (см.: Polukhina: 292), Вяч. Вс. Иванова (см.: Иванов: 195) и Дж. Клайна (см.: Kline 1973—74: 1). По мнению Дымшица переводы Бродского обладают «замечательными художественными достоинствами» и «в то же время достаточно свободны и не всегда эквивалентны оригиналу» (Дымшиц: 611).
- 7 Другие примеры и ряд замечаний по поводу переводов Бродского из Донна представлены в другой статье (см.: Niero), которая является дополнением к настоящей работе.
- 8 Необходимая библиография приведена Нестеровым (см.: Нестеров: 170, прим. 9, 10, 11). К ней, кроме самого Нестерова (Нестеров: 154—162), следует добавить MacFadyen: 75—94.
- 9 «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе. Каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если Волной снесет в море берегов Утес, меньше станет Европа, и также, если смоет край Мыса или разрушит Замок твой или Друга твоего, смерть каждого человека умалет и меня, ибо я один со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по тебе» (пер. Е. Д. Калашниковой и Н. Д. Волгиной; цит. по: Нестеров: 158).

- ¹⁰ Не располагая изданием, которым, вероятно, пользовался Бродский (т.е. «The Complete Poems and Selected Prose of John Donne», New York: Modern Library, 1952), мы будем цитировать оригиналы по изданию: *Donne*.
- ¹¹ Цитаты далее приводятся в тексте статьи по второму изданию «Сочинений» Бродского (Бродский: 1997—2002) с указанием в скобках тома и страницы. Даты тоже указаны по этому изданию.
- ¹² Возможно, эти две цитаты вспомнились одновременно Бродскому при сочинении «Большой элегии». Не исключена возможность, что «Большой элегии» предшествует либо чтение «Elegie on the Lady Marckham» в оригинале, либо перевод «Elegie» для себя еще до 1963 г.
- ¹³ Нестеровым уже указана связь «Прощальной оды» с «Большой элегией» (Нестеров: 163—164).
- ¹⁴ Возможно, и столь важное для Бродского уравнение *вода = время = смерть* происходит частично из Донна, т.е. является дальнейшей и последовательной метафоризацией контраста *земля — жизнь vs. вода — смерть*. Пример такого воздействия «времени-воды» на человека имеется в стихотворении «На смерть Т. С. Элиота» (12 января 1965), где смерть автора «Бесплодной земли» это не что иное, как впадение во Время: «Католик, он <Элиот. — А. Н.> дождал до Рождества. / Но, словно море в шумный час прилива, / за волнолом плеснувши, справедливо / назад вбирает волны, торопливо / от своего ушел он торжества. // Уже не Бог, а только Время, Время / зовет его. И молодое племя / озорных волн его движенья бремя / на самый край встужей бахромы / легко возносит и, протившись, бьется / о край земли, в избытке сия смеется. / И январем его залив вдаст в / в ту суху дней, где остаемся мы» (II, 115—116). В том же стихотворении, между прочим, граница между морем и землей — смерть: «Но каждая могила — край земли» (II, 116).
- ¹⁵ «When by thy scorne, O murtheresse I am dead, / And that thou thinkst thee free / From all solicitation from mee, / Then shall my ghost come to thy bed, / And thee, fain'd vestall, in worse armes shall see; / Then thy sicke taper will begin to winke, / And he, whose thou art then, being tyr'd before, / Will, if thou stirre, or pinch to wake him, thinke / Thou call'st for more, / And in false sleepe will from thee shrinke, / And then poore Aspen wretch, neglected thou / Bath'd in a cold quicksilver sweat wilt lye / A verger ghost than I; / What I will say, I will not tell thee now, / Lest that preserve thee; and since my love is spent, / I had rather thou shouldst painfully repent, / Then by my threatnings rest still innocent» (Donne: 43). Перевод Бродского: «Когда твой горький яд меня убьет, / Когда от притязаний и услуг / Моей любви отделеаешься вдруг, / К твоей постели тень моя придет. / И ты, уже во власти худших рук, / Ты вздрогнешь. И, приветствуя визит, / свеча твоя погрузится во тьму. / И ты прильнешь к соседу своему. / А он, уже устав, вообразит, / Что новой ласки просишь, и к стене / Подвинется в своем притворном сне. / Тогда, о бедный Аспид мой, бледна, / В серебряном поту, совсем одна, / Ты в призрачности не уступишь мне. // Проклятия? В них много суеты. / Зачем? Предпочитаю, чтобы ты / Раскаялась, чем черпала в глазах / Ту чистоту, которой нет в глазах» (IV, 293).
- ¹⁶ К 70-м гг. относятся и переводы Бродского из О. Чиладзе. Примечательно, что мотив возвращающегося призрака находится и в одном из них, «Прощание»: «Но отныне мой гнев, разгромивший запруды в уме, / захлестнув мелкоту наших мужеств, замужеств, содружеств, / будет мчать за тобой по следам, как стремнина во тьме, / у тебя за спиной возникать, как сневидческий ужас» (Чиладзе: 98—99).
- ¹⁷ «If they <two soules. — A. H.> be two, they are two so / As stiffe twin compasses are two, / Thy soule the fixt foot, makes no show / To move, but doth, if the' other doe. // And though it in the center sit, / Yet when the other far doth rome, / It leans, and hearkens after it, / And growes erect, as that comes home. // Such wilt thou be to mee, who must / Like th'other foot, obliquely runne; / Thy firmnes makes my circle just, / And makes me end, where I begunne» (Donne: 45). В переводе Бродского: «Как циркуля игла, дрожа, / Те будет озирать край, / Где кружится моя душа, / Не двигаясь, душа твоя. // И станешь ты вперяться в ночь / Здесь, в центре, начиная вдруг / Крениться, выпрямляясь вновь, / Чем больше или

- меньше круг. // Но если ты всегда тверда / Там, в центре, то должна вернуть / Меня с моих кругов туда, / Откуда я пустился в путь» (IV, 288).
- 18 Образ циркуля, конечно, может выступать и в контексте, менее усложненном метафизическим складом ума. См., напр., стих. «Ж. Андиферова» в цикле «Из «Школьной антологии»» (1966–1969): «Ложась в постель, как циркуль в готовальню, / она глядит на флотскую шинель...» (II, 323).
- 19 См. об этом слова Лосева: «Почему Бродский бесстрастный поэт? Потому что в тексте встречаются слова «все равно», «наплевать», «это ничего не значит», «не важно, кто», и прочее и прочее? Наоборот, это является сигналом весьма бурной внутренней эмоциональной жизни. Кто по существу является бесстрастными поэтами, так это те, кто охотно дают эмоциональный план эксплицитно, не оставляя никакого суггестивного пространства» (цит. по: Полухина: 132–133).
- 20 Мало того, Смит считает, что в некоторых отношениях стих Бродского ближе к английскому стандарту, чем к русскому (см.: Smith: 15).
- 21 Поскольку четыре перевода из Донна уже вышли в 1970 г. в сборнике «Остановка в пустыне» (см.: Бродский 1970: 221–226), адресат, возможно, воспринимал «Пенье» на их фоне. На эти обстоятельства уже обратил внимание Нестеров (Нестеров: 165).
- 22 Попытку жизненного объяснения такой «анатомии» любви на расстоянии и такой смены природы спекулятивным умствованием делает М. Айзенберг: «Объяснение, может быть, в температуре отчаяния: она явно ниже нуля. Именно твердость, застылость отчаяния позволяют отделить его и посмотреть со стороны. Отчаяние не затопляет, с ним возможны какие-то операции. Оно, по существу, достигло состояния философской категории. И, может быть, абстрагирование — лучший выбор в такой ситуации?» (Айзенберг: 24).
- 23 В. Кривулин считает, что это «страх открытости, может быть, нежелание открытости, чисто западное уже» и оно «усугубляется постепенно тем, что всякое высказывание поэтическое уже изначально существует как объект анализа в момент создания, и из этого анализа исходит следующее высказывание» (цит. по: Полухина: 177).

Литература

- Айзенберг — Айзенберг М. Одиссея стихосложения // Арион. 1994. № 3. С. 22–27.
- Аникст — Аникст А. Ренессанс, Маньеризм, Барокко в литературе и театре западной Европы // Ренессанс. Барокко. Классицизм: проблема стилей в западно-европейском искусстве XV–XVII веков. М., 1966. С. 178–244.
- Бродский 1970 — Бродский И. Остановка в пустыне. Нью-Йорк, 1970.
- Бродский 1997 — Бродский И. Лучшее в русском языке // Литературное обозрение. 1997. № 3. С. 3–4.
- Бродский 1997–2002 — [Бродский И.] Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. СПб., 1997–2002.
- Бродский 1998 — Бродский И. Из заметок о поэтах XIX века // Иосиф Бродский: труды и дни. М., 1998. С. 36–39.
- Бродский 2000 — Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000.
- Гинзбург — Гинзбург Л. П. А. Вяземский // Вяземский П. Стихотворения. Л., 1986. С. 5–50.
- Дымшиц — Дымшиц В. Джон Донн (1572–1631): Комментарий // Дж. Донн. Песни и песенки. Элегии. Сатиры. СПб., 2000. С. 5–18, 609–660.
- Иванов — Иванов Вяч. Вс. Бродский и метафизическая поэзия // Звезда. 1997. № 1. С. 194–199.
- Крепс — Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor, 1984.
- ЛП — Литературные памятники: итоги и перспективы серии. М., 1967.

- Нестеров* — **Нестеров А.** Джон Донн и формирование поэтики Бродского: за пределами «Большой элегии» // Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность. СПб., 2000. С. 151–171.
- Полухина* — **Полухина В.** Бродский глазами современников. СПб., 1997.
- Померанцев, Бродский* — **Померанцев И., Бродский И.** Хлеб поэзии в век разброда [интервью] // Арион. № 3. С. 14–17.
- Сильвестр* — **Сильвестр Р.** Остановившийся в пустыне // Часть речи. 1980. № 1. С. 42–52.
- Чиладзе* — **Чиладзе О.** [4 стихотворения] // Литературная Грузия. 1989. № 1. С. 96–99.
- Шайтанов 1988* — **Шайтанов И.** Предисловие к знакомству // Литературное обозрение. 1988. № 8. С. 55–62.
- Шайтанов 1998* — **Шайтанов И.** Уравнение с двумя неизвестными. Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Вопросы литературы. 1998. № 6. С. 3–39.
- Эткинд* — **Эткинд Е.** Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973.
- Baranczak* — **Baranczak S.** Breathing Under Water and Other East European Essays. Cambridge [Mass.], 1990.
- Bethea* — **Bethea D. M.** Joseph Brodsky and the Creation of Exile. Princeton [N. J.], 1994.
- Buttafava* — **Buttafava G.** Introduzione // Poesia russa contemporanea (da Evtušenko a Brodskij). Milano, 1967. P. 5–41.
- Donne* — **Donne J.** Poetical Works. London, 1967.
- Kline 1965* — **Kline G.** Introduction [to: J. Brodsky. Elegy for John Donne] // Russian Review. 1965. № 24. P. 341–347.
- Kline 1973–74* — **Kline G.** Translating Brodsky // Bryn Mawr Now. 1973–74. Spring. P. 1.
- MacFadyen* — **MacFadyen D.** Joseph Brodsky and the Baroque. Liverpool, 1996.
- Niero* — **Niero A.** L'innesto metafisico: Iosif Brodskij poeta-traduttore di John Donne // Europa Orientalis. 2001. № 20: 2. P. 165–216.
- Polukhina* — **Polukhina V.** Joseph Brodsky: A Poet for our Time. Cambridge, 1989.
- Smith* — **Smith G.** «Singing without music» // Joseph Brodsky: The Art of a Poem. London, 1999. P. 1–25.

Иосиф Бродский на «Воздушных путях»

(К истории первых публикаций поэта на Западе)

Павел Полян (Москва)

Начало 1960-х ознаменовалось появлением в Нью-Йорке нового русского альманаха «Воздушные пути» под редакцией Романа Николаевича Гринберга. Своим именем альманах был обязан известной прозе Б. Пастернака, — чтобы подчеркнуть мнимость преград, тщетно возводимых между нами на земле¹.

Всего вышло пять выпусков альманаха — в 1960, 1962, 1963, 1965 и 1967 гг. В двух последних выпусках печатались и стихи Иосифа Бродского, а также стенографический отчет о процессе поэта, названного в редакторском предисловии к четвертому выпуску поэтическим избранником Анны Ахматовой:

С весны 1964 года, когда поэт Бродский, 24 лет, был арестован, судим за «тунеядство и паразитизм» и приговорен к пяти годам принудительного трудового лагеря, с тех пор его имя не сходит со страниц газет свободного мира.

Все время приходят противоречивые известия о судьбе поэта. Одни уверяют, иногда не без умысла, что он на свободе или скоро будет освобожден, другие знают, что он все еще на поселении в Архангельской области. Мы думаем, что последние правы. (Пишется это в начале декабря 1964 г.). Он живет в трудных условиях жестокого климата, не располагающих к поэтическому делу.

Осенью 1962 г. редакция узнала о молодом Бродском как о независимом поэте, пишущем стихи, не похожие ни по тону, ни по форме на массовое творчество, издающееся в СССР. Его стихи никогда не встречались в советских журналах. Заметим, что его случай совсем не исключительный в условиях советской казенной печати. В России много закрытых кружков, где царят нам неизвестные писатели и поэты: они не хотят гласности у себя, на родине.

В 1963 году редакция запросила некоторых здешних литературных советников, не знакомы ли они с именем Бродского, на что не было отклика.

Осенью 1963 г. редакция получила небольшое собрание стихотворений поэта. Мы воздерживались от напечатания до событий прошлой весны.

В конце сборника мы даем стенографический отчет двух заседаний ленинградского суда над Бродским.

Имена «литературных советников» (В. Марков, Б. Филиппов и Г. Струве) раскрываются в переписке Р. Н. Гринберга, хранящейся в фонде «Воздушных путей» в Отделе рукописей Библиотеки Конгресса США в Вашингтоне, в частности, в его переписке с одним из них — Глебом Петровичем Струве².

Р. Гринберг, действительно, «запрашивал» Г. Струве, правда, не в 1963 г., а 5 октября 1962 г.:

Слышали ли Вы о таком поэте <, > Бродский, 20-ти лет? Говорят, что он глава какого-то нового кружка в Ленинграде совсем уже неконвенционального по советским понятиям.

На этот запрос Г. П. Струве тогда ничего не ответил. Но спустя два с лишним года — 14 января 1965 года — Гринберг снова напомнил ему о Бродском:

...Помните ли Вы, как в 62 или 63 году я вас спрашивал, слышали ли Вы о Бродском? Боюсь, что он, большой пороком сердца, погибнет в архангельских снегах³.

На этот раз Струве отозвался:

Я совершенно не помню, чтобы Вы запрашивали меня в 1962 или 1963 г. Очевидно, запамятовал. Но я тогда ничего не знал о нем. Сборник его стихов — с просьбой издать его — а потом еще отдельные стихотворения и поэмы — я получил прошлым летом, вскоре после получения «справки» о его деле, впервые опубликованной мной в «Русской Мысли» (без упоминания моего имени; не будет моего имени и в выходящем сейчас томе его стихотворений и поэм)⁴.

Гринберг же написал Струве 28 января, явно еще не получив процитированного письма и отвечая на предыдущее. Тяготение «сверхидиозного» в СССР Струве к анонимности и деликатности своих шагов ему, как издателю, было хотя и понятно, но скорее чуждо:

Почему Вы хотите скрыть свое имя как издатель стихов Бродского? Но, может, Вы правы, если опасаетесь, что Ваше имя в СССР у полиции на плохом счету и поэту от него станет еще хуже. Впрочем, его положение мне сейчас представляется трагическим. Если бы его отпустили на свободу, я бы знал.

Совершенно очевидно, что он еще не получил письма Г. Струве, написанного накануне (27 января), тотчас же по ознакомлении с только что полученным четвертым выпуском «Воздушных путей». Не придавая особого значения сделанному Гринбергом сближению Ахматовой и Бродского, он пишет больше о его стихах:

Стихи Бродского не были для меня новостью. Они все у меня были (некоторые с вариантами) и все, вместе с целым рядом других, входят в сборник, который сейчас заканчивается печатанием. Отчет о его деле я, конечно, читал, но только по-немецки и по-английски, русского текста я не видел. Он должен был быть приложен к той «справке» по делу Бродского, в защиту его, поданной в ЦК КПСС и в Союз Советских Писателей, которую я получил в конце апреля 1964 г. с просьбой напечатать ее и которую я напечатал 5-го мая в «Русской мысли». Запись судебного разбирательства, сделанная Ф. Б. Вигдоровой (имя ее было *on toute lettres* в «Справке»), фактически не была приложена к полученному мной документу, и я с нею впервые ознакомился, когда она по-

явилась в «Die Zeit». По-моему, жалко, что Вы заодно не напечатали и «Справку». Она пополняет отчет и кое-что поясняет в нем. Я знаю, что Вы не признаете «перепечаток», но ведь отчет тоже уже был напечатан, хотя и не полностью. Может быть, я ошибаюсь, но у меня впечатление, что Вами использован не русский, а английский текст. Во всяком случае в приговоре, как он приведен у Вас и в «Нью Лидер», отсутствует фраза, которая в «Справке» процитирована буквально «буквально» из приговора и которая очень интересна; она гласит: «...имели место единичные случаи заработка Бродского, что не свидетельствует о выполнении им важнейшей конституционной обязанности честно трудиться на благо Родины и обеспечения личного благосостояния». Кроме того у Вас свидетельница Грудина называется Грудниной (как в «Нью Лидер»).

Ответ Гринберга на это письмо Струве в архиве «Воздушных путей» не сохранился (возможно, он сохранился в архиве Струве). Но с этого момента тема Бродского уже стала преобладающей в их переписке. Спустя две недели (10 февраля 1965 г.) Гринберг снова писал Струве о нем:

Вчера, неожиданно, получил письмо от И. Бродского. О содержании не стану говорить, но скажу, что пишет он из одной деревни Архангельской области, как я и предполагал в своем «предупреждении». Письмо это тоже документ, хотя и не предназначенный (полагаю, временно) для печати. В СССР надеются на пересмотр его дела. Может, тем временем я и Вы — мы ему вредим. Теперь об этом поздно думать.

Струве ответил 19 февраля:

Многоуважаемый Роман Николаевич! Считаю нужным на всякий случай довести до Вашего сведения, что мне стал известен канал, через который Вы получили письмо от Бродского, а также содержание самого письма. Я немного жалею, что Вы, зная, что я выпускаю целый том Бродского, не нашли нужным поставить меня в известность о содержании его письма; я бы это сделал по отношению к Вам, если бы оказался в таком же положении. Для меня тогда еще, может быть, было не «поздно думать», как Вы написали, хотя я лично и не разделяю высказанных опасений, как не разделяют их, — поскольку речь идет о стихах Б. — и некоторые другие близкие друзья его, о чем я только что узнал от человека, общавшегося с ними тогда же, что и Ваш корреспондент. Приготовленный мною том имеет целью подчеркнуть значительность Б-го как поэта, и, если там действительно думают о его освобождении и реабилитации (чему противоречат недавние заявления Чаковского и Георгия Маркова), напечатание его скорее может помочь этому делу, чем помешать ему, если только не произойдет резкого поворота в политике. Все печатаемые мною стихи Бродского были получены мною от его друзей — с просьбой напечатать их. Это не значит, конечно, что они на 100% свободны от дефектов, и я вполне понимаю, что этот вопрос волнует Б-го. Уважающий Вас Глеб Струве.

Письмо Бродского, о котором идет речь, счастливо сохранилось в архиве «Воздушных путей»⁵. Оно датировано 2 февраля 1965 г., и приходится поистине изумляться той скорости почтового сообщения, что в эту зимнюю пору установилась между архангельской деревушкой и крупнейшим городом США.

Вот его полный текст:

2. II. 65

Г-ну Гринбергу от И. А. Бродского

Д. Наренская Архангельской области

2. II. 65

Уважаемый г-н Гринберг, будучи весьма тронут интересом, проявленным Вашим альманахом к моему творчеству, я, тем не менее, категорически возражаю против какой бы то ни было публикации моих произведений в настоящее время.

Делаю это по многим причинам. Главные среди них: 1) Отсутствие всякой гарантии того, что в Ваших руках находятся подлинно мои произведения, — не говоря уже о возможных неточностях в тексте, которые я не в состоянии исправить; 2) явная несвоевременность любой публикации моих вещей в настоящее время на Западе.

Кроме того, как я предполагаю, в Вашем распоряжении находятся мои произведения известной давности, появление которых в печати во всех смыслах представляется мне нелепостью.

Надеюсь, что Вы отнесетесь к моему письму с должным вниманием.

С уважением, И. Бродский

P.S. Пользуюсь случаем, прошу Вас передать сердечную благодарность г-ну Ю. Иваску за его бесценную публикацию писем М. И. Цветаевой. И. Б.

P.P.S. Полагаю излишним предупреждать Вас о том, что письмо это ни в коем случае не должно стать достоянием прессы.

Помимо этого письма в архиве «Воздушных путей» хранятся подготовленная к печати машинописная подборка стихотворений Бродского, датированных 1963—1965 гг. Перечислим их: «Как тюремный засов...» (с посвящением М. В.), «В твоих часах не только ход, но тишь...» (1963), «Дни бегут надо мной...» (Июнь, 1964), «Инструкция заключенному» (15.11.64), «В феврале далеко до весны...», «В одиночке желание спать...», «Перед прогулкой по камере» (все 16.11.1964), «Песенка», «В деревне бог живет не по углам» (без даты) и «Пророчество» (1965).

В качестве своеобразного эпилога с сугубо публикаторской сухостью можно сообщить, что в пятой книжке «Воздушных путей», вышедшей в 1967 г., стихи Иосифа Бродского появились вновь, открывая собой поэтический раздел альманаха. В своем редакторском предисловии Р. Н. Гринберг представил их так:

Стихи Иосифа Александровича Бродского — новые. Мы их печатаем без разрешения и ведома автора.

Примечания

- ¹ От редактора // Воздушные пути. Нью-Йорк, 1960. Вып. 1. С. 3.
- ² Library of Congress, Manuscript Reading Room, Collection 3775. Состоит из шести коробок с рукописями и перепиской. Collection. Письма Г. Струве находятся в Вох 3.
- ³ Это письмо сохранилось и в архиве Г. Струве (Hoover Institution, Collection G. Struve, Box 29, folder 14).
- ⁴ Письмо от 23 января 1965 года.
- ⁵ Coll. 3775, Box 3, folder 1958—67.

«Пейзаж биографии» в «норенских» текстах И. Бродского

Вадим Семенов (Тарту — Нарва)

13 марта 1964 г. Иосиф Бродский на основании указа президиума Верховного совета СССР от 4 мая 1961 г. был привлечен за тунеядство к административной ответственности и сослан в дер. Норенская Архангельской области¹.

Бытие Бродского на севере России, в отличие от ленинградского быта, за редкими исключениями (чрезвычайно важными для нашего исследования) было довольно бедным на события «внешней биографии». Можно сказать, что ссылка как факт была сильным жизненным переломом. Бродский начинает осознавать свою жизнь в Норенской, прежде всего, как отстранение от другой, ленинградской жизни. Ссылка становится для Бродского полем автоинтерпретаций. Наверное, впервые он смотрит на себя как на *поэта с биографией*².

В других наших работах мы подробно рассматриваем генезис автобиографичности в лирике Бродского, начиная с самых ранних стихотворений. В раннем творчестве поэт примеряет на себя разные маски, от них он приходит к амплуа, знаковый отказ/отталкивание от этих поведенческих клише приводит к формированию биографизма³. Своеобразие жизнестроительства Бродского — в том, что он не *строит* свою биографию, а *интерпретирует* ее задним числом.

Это в первую очередь следует из представления о своей биографии как о чем-то законченном, не имеющем продолжения. Такое представление отражает своеобразную парадигматичность поэтического мышления Бродского. Для него более важным является процесс конструирования, построения модели, чем описания, изображения. Даже в своей эссеистике, описывая то или иное явление (будь то стихотворение Цветаевой или вопрос о Евросоюзе), он старается максимально завершить описание, придать ему границы. Он словно пытается отделить море от втекающих в него рек, как будто это должно помочь ему максимально исчерпать вопрос, сказать последнее слово. В результате появляется законченный текст, с предметом разговора обычно связанный только косвенно.

Характерно, что при огромном количестве текстов, публиковавшихся по черновикам, задним числом и т.п., у Бродского практически нет незаконченных текстов и отрывков. Это стремление к сведению всего к законченному *тексту* отражает, на наш взгляд, скорее структуралистское, чем постструктуралистское/постмодернистское авторское мышление Бродского. Это касается и осмысления Бродским своей поэтической биографии. Начиная с 1964 г. (хотя в некоторых текстах и ранее) почти в любом стихотворении *путь поэта* предстает как завершённый факт, до (перед) и после (за) которого — Ничто.

Из проблемы тотальной идентификации вырастает также проблема сравнения, поиска аналогов. Любое явление должно быть *сравнимо* (точнее, сопоставимо) с каким-либо другим. Мотивы, персонажи и цивилизации повторяются в истории, ландшафты и города повторяются в географии, поэтические судьбы повторяются в литературном мире. Сопоставимость персонажей и мотивов часто приводит к кажущейся «вторичности» его поэзии. В какой-то момент метафорическое сопоставление превращается в метонимическое замещение — определенные элементы из параллельных парадигм становятся взаимозаменяемыми.

На наш взгляд, окончательный поворот к такой парадигматичности у Бродского происходит именно в период с весны 1964 по осень 1965, хотя отдельные тенденции наблюдались и раньше. И в первую очередь это касается биографии — сначала ее осмысления, затем моделирования и сопоставления с определенными мифологическими и историко-литературными парадигмами. Такую модель биографии можно описать с помощью пространственных категорий.

Далее мы рассмотрим реализацию автобиографизма в двух пейзажных стихотворениях Бродского. Мы будем считать, что одно из них («Полевая эклога») написано до ссылки (в собрании сочинений оно предположительно датировано 1963-м г.). Другое («Новые стансы к Августе») является одним из центральных текстов, написанных в период ссылки⁴.

В качестве сопоставительного материала мы будем привлекать, в первую очередь, пейзажные стихотворения периода ссылки. Разумеется, пейзажные стихотворения как жанр у Бродского мы выделяем настолько условно, насколько условно он сам относился к жанровой принадлежности создаваемых им текстов. Нашей задачей будет выяснить, как в пейзажных стихотворениях реализуются отдельные элементы автобиографического сюжета Бродского и как это, в свою очередь, влияет на формирование интерпретаций Бродским своей поэтической судьбы.

Но сначала следует коротко сказать о некоторых приемах, которые мы описали в других наших работах, касающихся этой проблематики.

В стихотворении «Прошел сквозь монастырский сад» появляется композиционный прием, восходящий к мотиву **приближения при отдалении**. Этот прием мы видим в «городском» стихотворении «Мы вышли с почты прямо на канал...». Здесь точка зрения повествователя не только меняется, но и раздваивается:

Настал момент, когда он заслонил
пустой канал с деревьями и почту,
когда он все собой заполонил.
Одновременно превратившись в точку.

Такое сосуществование двух точек зрения является структурообразующим для многих стихотворений Бродского этого периода. Особенно ярко оно проявится в «Большой элегии Джону Донну», «Исааке и Аврааме» и других стихотворениях. Несомненно, этот прием требует отдельного изучения. Здесь нам важно сказать о нем потому, что он напрямую связан с проблемой

портретности/пейзажности. В стихотворении «Холмы» этот прием используется неоднократно. Герои стихотворения оказываются утопленными в пруду. Однако венки с цветами автор предлагает бросить в реку:

Прошу отнести их к берегу,
вверить их небесам.
В реку их бросить, в реку,
она понесет к лесам.
<...>
вдаль — к балтийским холмам.

Движение от здесь оказывается движением **обратно**. Парадоксальное приближение при отдалении подчеркивается и дальше: *Холмы — это край земли. / Чем выше на них восходишь, тем больше их видишь вдаль.*

Прием *приближения при отдалении* в поэтике Бродского тесно связан с мотивами двойничества, раздвоения. Причем эти мотивы часто сами обусловлены композиционно — тем, что мы назвали **двойной точкой зрения**. В других наших работах, рассматривая такие стихотворения, как «Мы вышли с почты прямо на канал...», «Глаголы» и др., мы выявили тенденцию к описанию лирического героя одновременно с двух точек зрения. (Отдельное изучение требует явная кинематографичность этого приема.)

В стихотворении 1962—1963 «Черные города...» отчетливо проговариваются потеря адресности движения и одновременно приобретение вектора:

То-то идут домой
вдоль большака столбы —
в этом, дружок, прямой
виден расчет судьбы,
чтобы не только бог,
ночь сотворивший с днем,
слиться с пейзажем мог
и раствориться в нем.

Поэт преодолевает себя, **растворяется** в пейзаже. Нога не спешит бежать, потому что никто не будет гнаться. Мотив **растворения в пейзаже** тесно связан с приемом приближения при удалении: когда объект удаляется вглубь пейзажа, то визуально он уменьшается. Однако одновременно он растворяется в окружающем пространстве, становится его частью, тем самым увеличиваясь.

«Полевая эклога», скорее всего, связана с пребыванием Бродского в какой-то из геологических экспедиций. Спуск героя в колодезь тождественен его уменьшению, возвращение же — увеличению. В этом тексте, так же, как в «Большой элегии Джону Донну», реализуется принцип изоморфности макро- и микромиров, благодаря чему лирический герой, подобно Гулливеру, может становиться то великаном, то лилипутом.

Эта изоморфность разных пространств встречается и в других стихотворениях. Целиком на соотносительности разных пространств, на игре метафоры и метонимии построено стихотворение «В горчичном лесу». Композиция стихотво-

рения обусловлена пространственным со/противопоставлением дома и лесного пространства, его окружающего, на одном уровне, и со/противопоставлением лирического героя и дома, в котором он находится, на другом. Замещение одного уровня другим по смежности плавно переходит в метаморфозу метафорического свойства. Макро- и микромиры повторяют друг друга, находясь в пространственной близости друг с другом. Мотив повторов и собственно повторы, растворение героя в окружающем пространстве, — все это делает стихотворение близким «Большой элегии Джону Донну». Этот комплекс мотивов и приемов разбросан и по другим текстам Бродского того же времени: «В твоих часах не только ход, но тишь...», «Окна», «Стекло» и др.

Интересно посмотреть, как такое взаимозамещение разных пространственных парадигм развернуто в стихотворении «Песни счастливой зимы». Пространства здесь: зимний морской пейзаж, комната, человеческое тело, стихи на бумаге. Их пространственное соседство порождает метафорическое сходство и взаимопревращаемость: кровь в венах — море подо льдом, снежный покров — покрывала в комнате. *Ангелок, смотрящий в потолок*, и двойной вход в бессмертие, который подобен рифме в концах стихов, подразумевают также метафизическое пространство. Основное содержание стихотворения — фиксация в памяти счастливой поры лирического героя — реализуется здесь путем представления временного отрезка с помощью пространственных категорий.

Прошлое как пейзаж возникает также в стихотворении «Ломтик медового месяца». Воспоминания о романе выстраиваются не сюжетно, а через описание пространства, в котором этот сюжет разворачивался. И снова, как в «Песнях счастливой зимы», посредником между былым и пространством является здесь текст, *обрывок, который бьется и трепещет* в сердце адресата стихотворения. Так начинает вырабатываться механизм пейзажного представления Бродским своей поэтической биографии.

В «Прощальной оде» впервые возникает соотнесение «пейзажа биографии» с дантовскими мотивами — *сумрачный лес середины жизни*⁵. Интересно, что при видимом нагнетании дантовских аллюзий, метафизика, мотивы и построение пространства стихотворения — отчетливо донновские: *двуглавый лес* (циркуль), лирический герой — ось; сон как смерть; оксюмороны (*подвиг грешный*). Далее формулируется «пейзаж жизни»:

Жизнь — возвращенье слов, для повторенья местность
и на горячий зов — все же ответ: хоть эхом.

Прозрачная метафора, описывающая жизнь как стихотворный текст, заодно позволяет описать феномен жизни с помощью пространственных категорий.

Сам разрыв с адресатом стихотворения порой прочитывается как любовный разрыв, а порой — как пространственный. Такое представление разлуки мы снова встретим в стихотворении «Ты знаешь, с наступленьем темноты...».

На протяжении текста метафора плавно перетекает в метонимию: уход божественной любви описывается как отлив; герой отождествляет себя с материком, морским дном, метонимически следуя от одной реалии к другой и

последовательно превращаясь в них. Это одна из реализаций мотива *растворения в пейзаже*, который мы наблюдаем и в других текстах, например, в стихотворении «К северному краю», целиком построенном на нем. Одно из первых стихотворений, где этот прием был использован, — «Вот я вновь принимаю парад». Но там не было метаморфозы, говорилось только о взаимопроникновении природы и героя. В «Прощальной оде» *растворение в пейзаже* впервые предстает как *превращение* героя в пейзаж. Здесь текст целиком строится на мотиве мимикрии и превращения. И достаточным условием этой метаморфозы является безадресное векторное движение *от людей, через поля (окультуренная природа), сквозь леса и горы (дикая природа)*. Ср. в стихотворении «В распутицу»: *и двадцати пяти / от роду / пою на полпути / в природу*.

В «Прощальной оде» лирический герой говорит об адресате: *Боже, продли ей жизнь, если не сроком — местом*. Героиня должна совершить переход из земного пространства в метафизическое (*к холмам небесным*). Этот переход так же чудесен, как переход пространства текста на бумаге в пространство человеческой души (ср. в 14-й строфе: *...в руке вместо запястья — запись*). Пространство человеческого тела замещается здесь пространством текста). Обратим также внимание на звукопись: после строки *разум готов нырнуть в пение правды нервной* — речь идет о морской пене.

Стихотворный текст выступает в «Прощальной оде» как способ превращения законченного временного отрезка в ограниченное пространство. Судьба превращается в текст, а текст есть прежде всего местность. Такое превращение в текст иллюстрируется последней строфой стихотворения.

Дантовский мотив леса как рубежа *минувшего с грядущим* мы встречаем также в стихотворении «В деревне, затерявшейся в лесах...». Здесь эта граница предстает также как *межа меж Голосом и Эхом*. Мотив эха, отголоска, отзыва всегда идет у Бродского рядом с темой рифмы. В этом стихотворении также говорится о безадресном движении лирического героя — он откликается на некий зов и идет на него безмолвно. Интересно здесь также, как земное превращается в метафизическое — *далекие москворецкие = небесные корпуса* адресата стихотворения.

Мотив эха является одним из определяющих в стихотворении «Услышу и отзовусь». То, что было сказано адресатом стихотворения, повторяется на всех уровнях пространства. Растворение лирического героя в природе происходит вследствие вовлечения его в это ритмическое повторение. Само пространство текста является эхом слова «осень», сказанного адресатом. Интересно, что нижняя граница текста проходит по фразе *...забытье и навеки смолкшее эхо*, в которой опять обнаруживаются Дантовские мотивы. Эхо и повторение — то, что выводит слово и явление за рамки культуры. Стихотворение начинается со счета (*сбились со счета дни*, Борей пересчитывает стропила) и постепенно приходит к синкретичности сознания героя, заканчиваясь музыкальным оксюмороном (*звучащая тишина*).

Мотив эха опять возникнет в стихотворении «Тебе, когда мой голос отзовет...». Отсутствие эха там будет рассматриваться как *конец* текста. Человек превращается в текст — жизнь лирического героя отодвигается *за скобки век*,

бровей. (Скобки как граница текста появляются в стихотворении «Орфей и Артемида». Здесь следы на снегу — текст, который зима берет в скобки.) Герой моделирует свой уход не как смерть, но в первую очередь как границу текста. Время без него превращается в ночь, т.е. отсутствие Времени.

Вернемся к «Полевой эклоге». Уже в ее начале вещи разных размеров ставятся в один ряд (*ведра, банки, склянки, избы, дворы*). Спуск в колодезь становится для героя погружением в микромир. Ведро сравнивается с наперстком, стрекоза — с самолетом, сруб колодца достигает бедра, равно как и сруб избы, упоминается *церковь в человеческий рост*. На поверхности воды в колодезе — не рябь, а волны.

Своего рода «конспектом» этого смыслового слоя представляется нам образ стрекозы и ее отражение в первой строфе.

Если во время спуска в шахту колодца герой видит мир снизу вверх, то после этого точка зрения меняется на противоположную. Причем метаморфоза, происходящая с героем дальше (*Сруб избы достаёт до бедра, да и церковь здесь в рост человеческий*), не фантастического, а пространственно-оптического свойства: герой, поднимаясь, смотрит на удаляющееся отражение себя и того, что видно в нем снаружи (разумеется, изба и церковь — модель, некоторое пространственное продолжение «маленького» мира отражения). Особенно остро макро- и микромир сталкиваются в седьмой строфе (*Кто же ты, гулливер из лесов, / расплывшийся с сумрачной пущей, / отодвинувший ногтем засов, / но протиснуться в дверь не могущий*). Герой знает, как пользоваться колодезным журавлем (*твердо помнящий принцип весов*), но при этом пьет *из лужи из пригоршни*.

Над колодезем строится крыша, в крыше — окно. Герой-великан может засунуть туда мизинец, но до дна колодца не достаёт — *конек заскребёт по запястью*. Потом колодезь как артефакт пропадает, значимым становится его отсутствие. Герой пространственно определяет его местонахождение (там, где журавль, где после дождя больше воды, где только что пролетела стрекоза). Композиционно такие значимые отсутствия очень важны: в пейзаже появляется интрига, он наделяется сюжетом.

Такое приращение пейзажу сюжетности свойственно, например, стихотворению «Малиновка». Подробное описание деревенского пейзажа заканчивается так: [*ночь*] *настойчива, как память о былом — / безмолвном, но по-прежнему живущем*. Весь текст предстает как метафора превращения *былого* в ограниченное пространство, содержащее в себе некоторый сюжет.

Далее в стихотворении в связи со стрекозой возникает тема самолета-изгнанника. Вспомним, что в связи с безадресностью движения самолет уже появлялся в «Ночном полете» 1962 г. Похожий мотив безадресного движения встречается в стихотворении «Не знает небесный снаряд...». Там же возник и мотив противопоставления угла и круглой Земли.

Самолетная тема в соединении с мотивом побега также связана для Бродского с делом Шахматова и Уманского (около 1958 г.), которые хотели сбежать из СССР, угнав самолет в Афганистан⁶.

Так в тексте «Эклоги» появляется самолет-изгнанник. Он уносит все с собой (в том числе, отражения). Изгнанник — не тот, кого *толкает ве-*

тер и кто тонет, как Овидий, не тот, кто противен даже своей тени (поэтому у него нет отражения) а тот, кто бродит бестелесный, как решето, и огромный, как овраг. Герой смотрит в небеса, пока облака не обращаются к сознанию пейзажем.

Мотив изгнанничества следует рассматривать отдельно. Здесь же нужно сказать о его роли в оппозиции свобода — заточение в поэзии Бродского. Изгнание рассматривается поэтом не столько как заключение и заточение, сколько как освобождение.

В связи с темой изгнанничества становятся важными несколько мотивов. Во-первых, мотив отражения и тени. Метафора *прошлая жизнь как тень за спиной* становится актуальной, начиная со стихотворения «Письма к стене». Она возникает, например, в стихотворении «Сжимающий пайку изгнанья...», где происходит превращение лирического героя сначала в стену, а потом и в тень, которую он на нее отбрасывает.

Продолжается игра с пространством (волны мельчат, а срубы колодез — как дома на татарских могилах, веревки бушуют в стропилах). Низкорослая страна. В предпоследней строфе герой уподобляется стрекозе и в связи с этим появляется мотив кружения: *Ты не весь совершаешь кружение* — т.е. без двойника (вода здесь ничего не отражает).

Несмотря на то, что в этом стихотворении герой и пейзаж разведены, граница между ними остается размытой. Герой здесь — величиной с овраг. Колодец описан, как место столкновения культуры и природы (снаружи колодец напоминает дом, внутри он — часть природы; мох наползает на венцы). Небесное сливается с земным (облака, превращающиеся в пейзаж). Мотив безадресного движения и последующего растворения подразумевается уже в самом спускании в колодец и подчеркивается в строках об изгнанниках:

Настоящий изгнанник — никто
в море света, а также средь мрака.
Тот, чья плоть, словно то решето:
мягче ветра и тверже, чем влага.

И здесь происходит раздвоение точки зрения: герой смотрит на себя извне, говорит о себе в третьем лице. Остранение от лирического героя мы можем наблюдать, например, в стихотворении «Забор пронзил подмерзший наст...»: личное местоимение здесь заменяется вопросительным «кто?».

Именно из-за сильной «автопортретности» таких текстов Бродского мы не можем строго выделить среди его стихотворений пейзаж как жанр.

Когда Бродский описывает портрет в стихотворении «Иллюстрация» (Лукас Кранах, «Венера с яблоками»), он «съезжает» в другие жанры, в частности, в пейзаж. Поэт как бы пытается охватить всю жанровую палитру живописи (портрет, пейзаж, сюжетное полотно, натюрморт). Здесь бросается в глаза кинематографичность композиции стихотворения: первые две строки — крупный план (Венера); затем идут обобщение (холм, река, охота, роща), средний план (яблоня, Венера с ребенком), снова крупный план — ребенок. Интересно в этом стихотворении также нивелирование лирического героя (*как бы мимо меня*), из-за чего персонажи Кранаха кажут-

ся более реальными, чем автор стихотворения. Похожие вещи происходят с автопортретными стихотворениями («Смотритель лесов, болот...», «Забор пронзил подмерзший наст...»), которые у Бродского на самом деле оказываются пейзажными.

Наконец, в свете всего вышесказанного рассмотрим «Новые стансы к Августе» — стихотворение, написанное осенью 1964 г. и целиком построенное на мотиве *растворения в пейзаже*. Первая строфа начинается с определения времени года, а заканчивается географическим позиционированием героя (*...мне Юг не нужен.*) Далее идут параллелизмы: сапог разрывает поле, как кусты вербы вонзаются в болото; как четверг (который, кстати, бושует над героем) *стучит* дождем, так герой *стучит* подошвой по камням.

В третьей строфе герой смотрит в ручей. С четвертой строфы начинается размывание границ между героем и окружающим пространством: кепка венчает не то сумрак лица, не то сумрак ночи. Борода впитала сырость, в глазах *легла бессмысленности тень*. Далее (в пятой строфе) происходит разделение героя на себя и двойника, который настолько слит с природой, что непонятно, кому адресована шестая строфа. Это раздвоение связано с мотивами умирания природы и человека, отделения души от плоти.

Затем, в седьмой строфе описывается отстранение природы от самой себя:

жизнь отступает от самой себя
и смотрит с изумлением на формы,
шумящие вокруг.

Отстранение героя от самого себя и его слияние с природой описываются и в следующей строфе. Отделенность от плоти позволяет герою увидеть жестокость бытия (муравьи, расправляющиеся с гнездом), которую он не хочет осуждать из-за завесы (см. выше про *бессмысленности тень*) в глазах. Все это приводит к парадоксальному сочетанию синкретизма и раздвоенности в девятой строфе (*Друг Полидевк, тут все слилось в пятно*). В этой же строфе возникает мотив эха, причем эхо должно повторять *не песнь, а кашель*, т.е. уже повторяющиеся, ритмичные (симметричные) элементы. Раздвоение здесь предстает как повторение. Повторение — как обесмысливание и слияние.

В десятой строфе повторения повторений создают полную недискретность сознания, при котором невозможно сказать, где заканчивается лирический герой и начинается природа, где кончается природа и начинается текст.

Мы рассмотрели лишь наиболее презентативную часть пейзажных текстов норенского периода. Стремление к гипертекстуальности, характерное для текстов Бродского вообще, создает ситуацию, когда буквально каждый текст добавляет тот или иной нюанс к общей картине. Однако уже на этом материале можно сделать некоторые выводы и выделить несколько признаков *пейзажа биографии* Бродского.

Во-первых, это осмысление своей (и не только) поэтической биографии в терминах гео- и топографии, связанное со своеобразными представлениями поэта о соотносительности пространства и времени.

Во-вторых, это способность повествователя взглянуть на пространство пейзажа одновременно с двух точек зрения (чаще всего добавляется вид

сверху). Не случайно, графические автопортреты поэта изображают нам его одновременно в двух ракурсах — в фас и в профиль.

В-третьих, это метонимическое представление о лирическом герое как о части пейзажа, отсюда способность героя раствориться в нем, теряя свою индивидуальность, свой *портрет*.

Наконец, пространство так же, как и судьба поэта, может быть линейным, а также иметь вектор.

Конечно, не очень корректно рассматривать «Полевую эклогу» и «Новые стансы к Августе» как этапы эволюции поэтической системы Бродского, хотя бы из-за отсутствия достоверной датировки. Но некоторые замечания мы все же осмелимся сделать. Во-первых, мотив изгнанничества, с одной стороны, сменяется мотивом сознательного ухода (*Эвтерпа, ты? куда забрел я, а?*), с другой — мотивом смерти (*захороненный живьем*). Во-вторых, более актуальным становится мотив раздвоения, а в связи с этим — и прием двойной точки зрения. В обоих текстах с лирическим героем и с пейзажем, его окружающим, происходит взаимная метаморфоза, описанию которой и посвящена наша статья.

Примечания

- ¹ См. об этом, напр.: **Гордин Я.** Дело Бродского // Нева. 1989. № 2.
- ² Вспоминается мифотворческая фраза Ахматовой: «Какую биографию делают нашему рыжему» (см., напр., у Наймана: **Найман А. Г.** Рассказы об Анне Ахматовой. М., 1989. С. 10).
- ³ Здесь мы основываемся на работах Ю. М. Лотмана о поэтике поведения, и, прежде всего, о литературной биографии (**Лотман Ю. М.** Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 365—377). Мы склонны проводить параллель между литературным поведением Бродского в конце 50-х — начале 60-х гг. и театральностью, характерной для русской культуры XIX в. (См.: **Лотман Ю. М.** Театр и театральность в строе культуры начала XIX в. // Там же. С. 269—287).
- ⁴ Все цитаты из стихотворений Бродского 1964 г. приводятся по изд.: **Бродский И.** Сочинения. СПб., 1992. Т. 1.
- ⁵ Дантовские мотивы у Бродского исследуются Ранчиним (**Ранчин А. М.** Иосиф Бродский и русская поэзия XVIII—XX веков. М., 2001).
- ⁶ См. об этом: **Волков С.** Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 65.

О метафизике художественного пространства: «Bend Sinister» В. Набокова

Марина Гришакова (Тарту)

Или «внешнее» и «внутреннее» — тоже иллюзия, и можно сказать, что высота большой горы тысяча снов, а надежду и страх так же легко нанести на карту, как мысы и заливы, наименованию которых они служат?
(*Nabokov 1974: 146*; перевод мой. — М. Г.)

Роман «Bend Sinister» был сдержанно встречен критикой и часто оценивался как странный или не очень удачный*. Однако такой маргинальный текст не менее интересен для исследования, чем канонический: роману посвящен ряд работ, которые помогают лучше понять его «устройство» и авторские интенции. Особенно важны тематический анализ Д. Б. Джонсона (*Johnson: 185–223*) и нарратологический анализ П. Тамми. Последний рассматривает роман как реализацию «неполного авторского контроля» над текстом (*Tammi 1986: 115–125*). Опираясь на эти работы, мы попробуем поместить роман в культурный контекст и рассмотреть его как процесс взаимодействия разных языков — разных версий реальности.

В предисловии 1963 г. Набоков решительно отвергает возможность социальных комментариев и настаивает на том, что текст — всего лишь авторская фантазия (*Nabokov 1974: 6–7*). Он говорит об отражениях «идиотских и жалких режимов», миров тирании и мучения, различимых в романе (*Там же: 6*). Но несмотря на желание автора избежать социального истолкования, роман воспринимался в ряду других анти тоталитарных произведений («Истребление тиранов», «Приглашение на казнь» и др.). История философа Адама Круга развертывается в тоталитарном государстве, идеология которого сочетает в себе элементы фашизма, коммунизма и языка массовой психологии. Язык «реальности» деконструируется в идиосинкразическом языке героя: его философский метод определяется как «творческая деструкция» (*Там же: 145–146*) всякой замкнутой, конечной и потому мифологической системы мышления. Философ Круг отказывается присоединиться к «заговору реальности», в который вовлечены люди, принадлежащие его личному миру (коллеги, одноклассники, друзья). Напряжение между этими мирами достигает максимума в сцене расстрела. Безумный Круг пытается возобновить школьную игру-потасовку своего детства, которая должна закончиться подавлением диктатора.

Текст содержит противоположные элементы: он одновременно и несет, и отрицает «социальное сообщение». Такой апофатический метод характерен

* Ранний вариант настоящей статьи на английском языке см.: V. Nabokov's «Bend Sinister»: A Social Message or An Experiment With Time? // *Sign Systems Studies* 28. Tartu, 2000. P. 251–272.

для литературы модернизма: субъективный опыт принимает утрированно объективированную материальную форму, форму самой реальности, разрушая таким образом эту реальность изнутри. Так строятся и романы Кафки (см.: *Eystensson*: 43).

Согласно предисловию, большая часть книги была написана Набоковым зимой и весной 1945–1946 гг., но работа над ней началась уже в конце 1941 г. В некоторых опубликованных и неопубликованных документах мы обнаруживаем отсылки к ключевым символам и мотивам романа. 4 февраля 1944 г. Нью-Йоркское Браунинговское общество пригласило Набокова прочесть лекцию и послало ему брошюру с описанием своих мероприятий. Общество было основано для изучения и популяризации жизни и творчества Роберта Браунинга, но занималось и более широкой просветительской деятельностью. Из брошюры явствует, что в 1944 г. интересы общества сосредоточились на немецкой культуре. Отчет о лекциях профессора Шнайдера по немецкой философии сопровождается размышлениями о тоталитарных элементах германской мысли от Гегеля до Ницше. По замечанию издателя, не стоит винить немецкий народ в неправильном приложении философских идей — скорее философы виноваты в том, что не предусмотрели их естественных логических последствий. Таким образом, философия интерпретируется издателем как практическая деятельность или духовное руководство. Философский образ Адама Круга, одинокого охотника в царстве мысли, мог быть сознательно противопоставлен этой прикладной философии. Брошюра заканчивается следующим умозаключением:

Немецкий народ должен спастись. Итогом не может стать подчинение Германии вооруженной могущественной мировой силе — итогом должна стать пробужденная и возвысившаяся Германия, во всеоружии истины и справедливости, стоящая, как высшая природа человека в знаменитой статуе Джорджа Грея Барнарда, над побежденным образом своей собственной жестокой, животной, порочной природы.

Мисс Генриетта Грин завершила нашу декабрьскую встречу шубертовской песней «Gretchen am Spinnrade». Можно было представить, что в заключительных печальных нотах этого свежего, юного голоса, в словах «Mein Herz ist sehr» слышится жалостный вопль угнетенной, мучимой Германии, кроткой, мягкой, дружелюбной Германии, молящей о пощаде. Дать ей возможность выжить так же важно для всего мира, как и для самой Германии (*Letters*: f. 118; перевод мой. — М. Г.).

По интересному совпадению, шубертовская песня была любимой песней Н. Чернышевского, что упоминается в «Даре». В тексте брошюры картина грядущего возвышения заслоняет зловещие события, реальную историческую трагедию Германии, связанную со сходными идеями национального возрождения и мощи. Набоковский гневный отклик на письмо Браунинговского общества — это очевидная реакция на метафизическую фразеологию и презумпцию политической невинности брошюры:

Я жил в Германии 17 лет и абсолютно уверен, что Гретхен была совершенно утешена поношенными, слегка запачканными кровью, но вполне еще пригодными для носки платьями, которые ее друг солдат присылал ей из польских гетто.

Нет, боюсь, мы никогда не увидим статуи Барнарда в немецком исполнении. Бесплезно, глядя на гиену, надеяться, что в один прекрасный день приручение или благожелательный ген превратят это существо в огромного, мягкого, мурлычущего пестрого (tortoiseshell) кота (Nabokov 1991: 47–48; перевод мой. — М. Г.).

Письмо направлено против прямолинейной интерпретации европейской трагедии сквозь призму демократических идеалов. Имя Барнарда не случайно: Барнард был знаменит своими скульптурными «иллюстрациями» американской демократии («Борьба двух начал в человеке» и др.). «Пестрый (tortoiseshell) кот» как символ кроткой, прирученной Германии появляется в романе Набокова в сцене собрания у президента университета Азуреуса. Можно заметить также, что в советской традиции сентиментальный диктатор и кот — обычная пара в детской литературе о Ленине. Германию-«Гретхен» воплощают в романе сестры Бахофен, сочетающие эротичность и податливость с жестокостью и прагматизмом. Ироническая интерпретация темы нацизма как насилия над «кротким, культурным немецким народом» позже появится в «Ленине», где развенчивается восприятие культуры как автономной, незапятнанно-чистой целостности. Миру Белочкину

отобрали для уничтожения и сожгли в крематории через несколько дней по прибытии в Бухенвальд, в чудесной лесистой местности с громким именем Большой Эттерсберг. Это в часе ходьбы от Веймара, где гуляли Виланд, Гердер, Гёте, Шиллер, несравненный Коцебу и другие. «Aber warum, но почему, — сокрушался бывало д-р Гаген, этот кротчайший из смертных, — почему надо было устроить этот ужасный лагерь так близко!» — ибо он и впрямь был близко — всего в пяти милях от сердца культуры Германии — «этой нации университетов», как элегантно выразился, анализируя положение в Европе во время недавней актовой речи президент Уэйнделского университета, известный своими mots justes, речи, в которой он отпустил комплимент и по адресу другого застенка «России — страны Толстого, Станиславского, Раскольникова и других великих и прекрасных людей» (Набоков 1989: 62).

Набоков с одобрением отмечает критическое отношение автора брошюры к Гёте: этот поэт, по его мнению, воплощал все изъяны немецкого характера. Роман Набокова пронизан критическими аллюзиями на тексты Гёте. История постановки «Гамлета» в Государственном театре, где Озрик и Фортинбрас возобладали над всеми остальными персонажами, содержит иронические отсылки к постановке этой трагедии в «Годах учения Вильгельма Майстера». Акценты шекспировской пьесы в государственной постановке смещены: основное действие связано с попыткой молодого Фортинбраса овладеть землями, которые потерял его отец. В трагедию вносятся отчетливые антисемитские коннотации. Это *reductio ad absurdum* вильгельм-майстеровской версии Шекспира, где действие перенесено в Норвегию и Гамлет — светловолосый и голубоглазый нордический герой.

Все эти высказывания и аллюзии являются, конечно, явными «социальными комментариями». Но, по словам Набокова, главная тема романа —

«биение любящего сердца Круга». Письмо Набокова Зензинову 17 марта 1945 г. содержит намек на то противоречие, которое описано Ричардом Рорти как теоретическая несовместимость «личной автономии» и «солидарности» (*Rorty*). Негодующая реплика Набокова в письме Зензинову — отклик на визит официального представителя русских эмигрантов во Франции В. Маклакова в советское посольство:

Я могу понять отказ от принципов в *одном* исключительном случае: если бы мне сказали что самых мне близких людей замучат или пощадят в зависимости от моего ответа, я бы немедленно пошел на все, на идейное предательство, на подлость, и стал бы любовно прижиматься к пробору на сталинской заднице. Был ли Маклаков поставлен в такое положение? По-видимому нет (цит. по рукописи: Bakhmeteff Archive, Zenzinov Collection; в английском переводе приведено: Boyd: 84).

В романе проблема независимости соотносится с символами «кружки» (немецкое *Krug*, русское «кружка», что может пониматься как уменьшительная форма от «Круга»: не совершенный «круг», а жалкая «кружка») и «ручки», рычага, уязвимой точки, с помощью которой можно управлять человеком. В письме звучит полемическая идея: личные страхи и привязанности сильнее социальных правил. То, что называется «исторической необходимостью», состоит из личных чувств и склонностей — не стоит обманываться «общностью цели». «Общие» и «личные» значения часто полемически сталкиваются в набокловских метафорах. Например, уже упоминавшийся эпизод «героической смерти» Круга воспринимается им самим как школьная игра или драка. Этот эпизод может быть метаморфозой реального случая, когда тенишевец получил увечье во время футбольного матча, или футбольной травмы самого Набокова в Берлине в 1932 г. (*Левинг*: 131). Момент смерти особенно важен в связи с излюбленной набокловской темой пересечения границы (см.: *Левин*). Процесс «перехода» сопротивляется любым общим определениям или интерпретациям: он отмечен обостренностью чисто сенсорных, особенно зрительных, впечатлений. Так, в стихотворении «Расстрел» (1928) смерть сравнивается с фотографической вспышкой (о связи смерти и фотографии см.: *Emerson*: 100—101; *Barthes*). В текстах Набокова, по-видимому, обыгрывается многозначность английского глагола «shoot» (стрелять, убивать с помощью огнестрельного оружия; делать снимки; посылать мяч в игре — последнее значение реализуется в романе).

Еще одна «личная» тема, которая присутствует в романе, — «ужасы» радикальной медицины, которые воздействуют на индивидуальную чувствительность не меньше, чем «дьявольский метод» тоталитарного режима привязывать мятежника к его родине «перекрученными нитями его собственного сердца» (*Nabokov* 1974: 7). Из писем доктора Леона Динкина (*Letters*: f. 42) явствует, что в 1944 г. Набоковы консультировались с ним о здоровье сына (боли в брюшной полости неясного происхождения). Врачи предложили операционное исследование — лапаротомию, против чего возражал д-р Динкин: «Мой совет привести его сюда в Нью Йорк, обсудить все, сделать некоторые дополнительные исследования — и даже поместить его здесь

в школу — это может показаться Вам чудовищным, но все-таки это лучше чем выпотрошить его, простите за такое слово. Я определенно против такой операции». В августе 1947 г. доктор благодарит Набокова за присылку романа «Bend Sinister»: «I read it through one evening and half of the night and did not sleep the rest of the night. It is really sinister» («Я прочел его за вечер и полночи и не спал остаток ночи. Он действительно зловещий»).

Один из самых неприятных эпизодов в романе, «игровая разрядка» (release game), соединяет вышеупомянутые смыслы (жестокость школьных игр, медицинские ужасы) с фальшью психоаналитических манипуляций, направленных на высвобождение «коллективного бессознательного». Автобиографические, исторические, культурные, философские подтексты соединяются в прозе Набокова в своеобразные полигенетические текстовые конструкции (о полигенетизме Набокова см.: *Tammi 1999: 34–46*).

В апреле 1946 г. Набоков получил письмо от Михаила Каминки. Из этого и следующих писем (*Letters: f. 83*) он узнал о судьбе своих берлинских друзей и знакомых. Михаил Каминка был, как и Набоков, тенишвцем. Его отец, Август Каминка, крупный русский правовед и политический деятель, бежал от большевистского режима и, вместе с И. В. Гессеном и В. Д. Набоковым, редактировал берлинскую газету «Руль». В парижском письме от 23 июня 1946 г. М. Каминка описывает гибель отца в немецком концлагере в Латвии. Точные обстоятельства гибели А. Каминки до сих пор не были известны. Авторы сборника «Русская печать в Риге» (*Абызов, Равдин, Флейшман: 392*) предполагают, что А. Каминка погиб в Рижском гетто не ранее 19 июля 1941 г. Из письма ясно, что А. Каминка остался в лагере добровольно, не смотря на ордер на освобождение, полученный от немецких властей:

...когда немцы отдали распоряжение всем неарийцам явиться в лагерь, почти все, кто ранее регистрировались, явились; среди них Герм. Павл. с семьей и папа; когда выяснилось, что все явившиеся были арестованы, Б. А. Рулев и мама кинулись хлопотать к немецким властям об освобождении папы; это им удалось и с ордером об освобождении от немецкого коменданта, они были даже допущены в конц. лагерь; через часового (оказавшегося русским), Б. А. передал папе об его освобождении и о том, что он Р. ждет его у выхода лагеря. Часовой скоро явился обратно заявив: «он не хочет идти; может боится идти со мной, поговорите с ним сами». Р. долго убеждал папу покинуть лагерь и как последний аргумент сказал, что Агр. Кон. тоже дожидается здесь и умоляет его вернуться; папа заплакал, но следовать за ним отказался. Что было дальше, куда их затем перевели и что с ними сделали Р. не говорил. Только однажды он пришел и заявил, что папа скончался. Единственная надежда на то, что они избежали худшего, та, что у них был с собой яд, которым они в нужный момент могли воспользоваться. (Яд этот был у папы на случай ареста во время прихода большевиков; когда же явились большевики, они и не думали их арестовывать, не допрашивали, не делали обысков и даже покупали у них мебель и вещи. Ник. Вас-ча <Яковлева? — М. Г.> тоже никто не трогал и перед смертью в больнице, он довольно долго жил вместе с советскими офицерами, т.ч. всякие слухи о нем оказались неверными; Гр. Ад. Ландау предложили вернуться в Россию и работать у них; возможно, что его

затем подвергали «глёткинским» допросам и всему, что с ними связано, но возможно и то, что Г. А. оказался одним из немногих евреев, спасшихся т.о. в Латвии.)

Друзья Набокова, как и многие другие эмигранты, оказались в Прибалтике между двумя зловещими силами — нацизмом и большевизмом. В набокковском романе эта ситуация, из которой нет «внешнего» выхода, символизируется промежуточным положением Адама Круга на мосту. В письмах Каминки упоминается Григорий Ландау, человек, очень значимый для Набокова и один из возможных прототипов Адама Круга. Как и Ландау, Круг начинает с философии истории и кончает как афорист (ср. «Сумерки Европы» и «Эпиграфы» Ландау). Сейчас известно, что Ландау погиб в советском лагере в Сибири (*Равдин*).

В «Сумерках Европы» Ландау анализирует внутреннее напряжение в европейском пространстве между двумя мировыми войнами. Эта книга в определенном смысле предвосхищает критику европейских и американских интеллектуалов и делает понятнее набокковское недоверие к демократическим лозунгам, за которыми часто прячется тоталитаризм. По Ландау, в Первой мировой войне союзники осуществили разгром Германии во имя «абсолютной, внеисторической задачи «вечного мира». Эта священная задача, а не выгоды и блага союзников были провозглашены истинной целью войны: война велась не против Германии, а «против сосредоточившихся в Германии предпосылок всякой возможной войны, притеснений и несправедливости» (*Ландау: 46*). Сам пацифизм становится орудием войны, средством привлечения мечтателей и сострадательных, «болящих чужим горем» на сторону врагов Германии. Мы назовем эту идеологическую уловку «злоупотреблением солидарностью», понимая под солидарностью, по Рорти, способность чувствовать жестокость, совершаемую по отношению к другим живым существам и сострадать им.

Ландау предполагает, что появление и легкое распространение «абсолютных» идей поддерживается общей историей, общим пространством современной Европы, где необычайно интенсивны коммуникации и рождается чувство достижимости любых целей. Идеалистический максимализм внутренне присущ гордой европейской культуре. Эта гордыня оправдана у творцов, профессионалов, героев — у них она невозможна без компетенции, — но становится опасной, когда спускается в публику, толпу, «к бескультурным и неопытным». Заражение гордыней легко происходит в области социальной, «где все являются участниками деяний, где дерзость незамечающих препятствий легко перерастает в дерзновение сознающих свою силу их преодолеть» (*Там же: 58*). Максимализм масс руководствуется приблизительностью: он не нуждается во взвешенных понятиях и обещаниях экспертов. Понятно, куда этот склон ведет нас, пишет Ландау, когда толпа профессиональных общественных лидеров (невежественных политиков, журналистов, писателей и проповедников) вступает на него: пастухи сами принадлежат стаду. Общие основания современных коммуникаций порождают эффект «оплощения»: общество перерастает старые системы мышления, которые че-

ловчество выработало тяжелым трудом. От непосредственности этих мирозерцаний остается одна наивность, от их сознательности — одна рассудочность. Массы воображают, что мир легко преобразовать согласно их осознанным желаниям.

Ландау пишет, что к началу XX в. Германия скопила большой творческий потенциал. Поражение Германии в Первой мировой войне было поражением Европы и началом триумфа масс, началом «сумерек», превращения европейской культуры в провинциальную и частичную. Как кажется, диагноз, поставленный Ландау европейской (в том числе и русской) культуре, мог быть одним из стимулов описания идеологии «эквилизма», партии «среднего человека», а также картины исторического забвения и духовного вырождения обитателей Падукуграда в романе Набокова. Максимализм или духовный большевизм — это прежде всего интеллектуальная ограниченность, мещанство. Ландау в «Сумерках Европы» утверждает: «В основе идейности военного и повоенного времени — духовность мещанина, перенесенная на государственность» (*Там же*: 164). В статье «Юбилей», напечатанной в «Руле» в 1927 г., Набоков также пишет о мещанстве большевизма.

А. Долинин находит отражение идей Ландау, его пафоса европейской творческой энергии в «Подвиге» (*Долинин*: 206). В «Bend Sinister» скорее могли сказаться тревожные раздумья Ландау о будущей судьбе европейской цивилизации, о нестабильном равновесии между демократией и тоталитаризмом. Размышления Ландау о легкости «крайних идей» (о чем он писал и в своей критике Достоевского) тоже могли привлечь внимание Набокова. Рост знания, писал Ландау в «Сумерках Европы», состоит в накоплении промежуточных ступеней. Максималистическая идейность разрушительна для живой действительности, на которую она воздействует: «<...> всего хуже — мнимо надставляя над сущим желательное, идеальное, — приспособляться к предполагаемо-идеальному в своем воздействии на подлинно сущее», губельно, когда нереальность цели только прикрытие, — «потому ли, что даже служит дополнением к вполне реальной задаче, потому ли что просто служит самооблажению» (*Ландау*: 167–168). Разрушительность идеалистического максимализма — основная тема набоковской «Лолиты»: здесь она принимает форму романтически-декадентского солипсического поиска утраченной или воображаемой возлюбленной.

Книга Ландау содержит полемику со Шпенглером, его понятиями органического роста и упадка культур (о полемике со Шпенглером в «Подвиге» и «Даре» см.: *Долинин*: 204, 206). Ландау утверждает, что высшие функции культуры противоречат ее «органике». Чрезмерное развитие какой-либо служебной функции приводит к напряжению в культуре, где должны накопиться свободные от органического развития силы и материалы, чтобы стало возможным такое свободное функционирование: «<...> как противоречие есть основополагающая форма органической жизни, так неудовлетворимость есть основной ее закон» (*Ландау*: 327). Чем более развита культура, тем трагичнее это противоречие. Хорошо известно набоковское противостояние системам, которые претендуют, подобно марксизму и психоанализу, на избавление от противоречий. Противоречие лежит и в основе романа «Bend

Sinister»: тяжелое тело Адама Круга принадлежит к «органической», физической реальности, его сознание стремится к неограниченной свободе. Это не просто романтико-символистский дуализм «внешней» и «внутренней» реальности: у Набокова он вписывается в философские метафоры, восходящие к научной полемике его времени.

В неопубликованной главе первого английского варианта автобиографии («Conclusive Evidence») Набоков, который пишет о себе в третьем лице, упоминает «метод г-на Набокова говорить о себе в третьем лице как о «Сирине»»:

Вспоминаются те проблемы «объективности», которые ставит философия науки. Наблюдатель рисует подробную картину вселенной, но, закончив, обнаруживает, что там все еще чего-то недостает: его собственного «я». Тогда он помещает и себя в нее. Но «я» снова остается вовне и так далее, в бесконечной последовательности проекций, как на тех рекламках, где девочка держит свое изображение где она держит свое изображение где она держит изображение, распознать которое мешает только грубая печать (*Nabokov 1999: 128*; перевод мой. — М. Г.; глава написана в 1950 г.).

Описанная проблема возникает в физике с открытием зависимости всякого описания мира от человеческого наблюдателя. Некоторые аллюзии на теорию относительности в романе Набокова «Bend Sinister» уже были указаны (*Гришакова; Grishakova; Crossmith*). Система Эйнштейна основана на наблюдениях двух или более наблюдателей, но игнорирует существование «последнего» наблюдателя: должен быть третий, четвертый и т.д. наблюдатель, который наблюдает предыдущих. С этой точки зрения эйнштейновская система подверглась критике британским философом науки Джоном Уильямом Данном (*J. W. Dunne*). Современная физика сталкивается с паскалевской идеей «истины» как проблемы точки зрения или перспективы (о паскалевских аллюзиях в романе см.: *Гришакова*; о паскалевской эпистемологии: *Damish: 63*).

Паскалевские аллюзии и фикция «невидимого наблюдателя» как Автора вселенной или Автора текста появляются уже в русских романах Набокова. В письме от 15 июня 1961 г. американскому издателю «Лолиты» Уолтеру Минтону, которое было написано по поручению мужа, Вера Набокова указывает: «*ДАР* состоит из пяти глав, четыре из них написаны автором (как невидимым наблюдателем), под пятой (№ 4 в последовательности) подразумевается сочинение главного героя» (*Letters to G. P. Putnam's sons*; перевод мой. — М. Г.). Другая важная авторская ремарка на машинописном экземпляре перевода «Дара», сделанного М. Скэммеллом, касается речи Буша об атоме-вселенной в конце третьей главы: «*Busch in his grotesque way expresses a deep and important theory, and its meaning should be brought out clearly, despite the ranting*» («Буш своим гротескным способом высказывает глубокую и важную теорию, и ее значение должно быть выражено отчетливо, несмотря на пустословие»). Гротескная речь Буша содержит аллюзию на 72-й (по нумерации Бруншвига) фрагмент из «Мыслей» Паскаля, где развивается идея бесконечности вселенной: видимый мир — только мельчайший атом в обширном лоне природы, но каждый атом содержит образ бесконечности,

множество вселенных, со своими небесами, планетами, землей — в тех же пропорциях, что и видимый мир (*Pascal*: 16—18). Паскалевские аллюзии сопровождают набоковскую полемику с теорией относительности, которая затем продолжается в «Аде». Различие «внутреннего» и «внешнего» условно: это только привычка нашего мышления, так как реальность содержит бесконечные миры, заключенные один в другой. Человеческое знание неизбежно частично, только Автор может знать целое.

Д. У. Данн предложил теорию сериализма для разрешения проблемы «последнего» наблюдателя. Во второй главе «Серийной вселенной» он пользуется следующим примером для иллюстрации своих идей. Художник, который сбежал из сумасшедшего дома, начинает рисовать картину вселенной. Он рисует пейзаж, но замечает, что чего-то не хватает, и скоро понимает, что не хватает его самого как части вселенной. «С безупречной логикой безумца» (*Dunne 1934*: 30) художник расширяет картину, изображая себя как часть вселенной, затем добавляя себя, сознающего себя как часть вселенной, и т. д. до бесконечности:

В своей картине художник пытается описать существо, облеченное всем знанием, которым он сам обладает, символизируя это знание в картине, которую создает изображенное на картине существо. И становится достаточно ясно, что это изображенное знание будет всегда меньше того знания, которое использовалось для создания картины. *Другими словами, разум, который любая человеческая наука в состоянии описать, никогда не будет адекватной репрезентацией того разума, который ее создал* (*Dunne 1934*: 32; перевод мой. — М. Г.).

В вышеприведенном отрывке из автобиографии Набоков, по-видимому, заимствовал аргументацию у Данна. Но не является ли притча о безумном художнике концептуальным ядром «Бледного огня»: безумный Кинбот, вписывающий себя в жизнь и поэзию Шейда посредством своего навязчивого комментария? Это также образ автора, который пытается выразить себя посредством вымышленных литературных «заместителей». Подобная параллель между «самосознающим» литературным письмом и «самосознающим» изображением пейзажа встречается уже в романе «Истинная жизнь Себастьяна Найта» (1941), в описании книги Найта «Призматическая грань»:

<...> герои книги соответствуют тому, что можно условно назвать «методами композиции». Это как если бы художник сказал: смотрите, я вам покажу не изображение пейзажа, а изображение разных способов изображения пейзажа, и, я убежден, их гармоническое слияние откроет пейзаж, каким вы должны увидеть его по моему замыслу (*Nabokov 1995*: 79; перевод мой. — М. Г.).

Данн пишет о том, что объективистская наука изучает не вселенную, а все, что остается от вселенной после удаления из нее человеческого наблюдателя или сведения его до роли зрителя кино, который пассивно взирает на экран и не в силах изменить ход картины. Поиск «внешней реальности» постоянно натывается на препятствие в виде нашей собственной индивидуальности (*Dunne 1973*: 21). Это препятствие не может быть устранено, но должно быть признано и использовано в экспериментальном знании —

знании наблюдателя, движущегося во времени. Само время не движется: настоящее, прошлое и будущее одновременны. Двигается наблюдатель, вернее поле его представления движется во времени. Но и само наблюдение или движение во временном измерении занимает время: это время высшего порядка, которое пронизывает низшее временное измерение. Таким образом проводится различие между временем наблюдаемых событий и временем наблюдения. И время, и наблюдатель серийны. Время образует четвертое измерение трехмерного пространства: существует четырехмерный наблюдатель, для которого пятым измерением будет время следующего порядка и т.д. и т.п. Первичный, трехмерный наблюдатель отсутствует в снах: наблюдение неупорядоченно движется в прошлом, настоящем и будущем. Поэтому в снах случается «предвосхищение» будущего. Ментальный барьер между прошлым и будущим существует только пока мы бодрствуем. Наблюдателя высшего порядка, который действует в снах, человек гипостазировал в образе «анимуса», мистической трансцендентной души, которая на самом деле является только одним из состояний человеческого сознания (*Там же*: 167). Можно предположить, что и смерть — явление трехмерного континуума: человек — это только часть бессмертного, многомерного, составного наблюдателя (*Там же*: 190).

Набоков пользовался методом Данна, изучая свои собственные сны в 60-х гг. Записи этих снов с комментариями и отметками о «сбывшихся» событиях хранятся в Набоковском архиве Берговской коллекции Нью-Йоркской публичной библиотеки. Имя Данна появляется в набоковских заметках «Notes for the Texture of Time» (1957—1961), которые позднее вошли в роман «Ада». Однако Набоков мог слышать это имя уже в 20—30-х гг., когда книги Данна стали широко известны. Навряд ли случайно, например, появление данновской терминологии в лекции 1941 г. «Искусство литературы и здравый смысл»:

Земная жизнь всего лишь первый выпуск серийной души, и сохранность индивидуального секрета вопреки истлеванию плоти — уже не просто оптимистическая догадка и даже не вопрос религиозной веры, если помнить, что бессмертие исключено только здравым смыслом (*Набоков 1998*: 472).

Вполне возможно, что данновские метафоры отразились в набоковских литературных текстах, особенно в «Bend Sinister», «Бледном огне», «Прозрачных вещах». «Bend Sinister», пронизанный отсылками к теории относительности, может быть интерпретирован как многослойный сон. Одно из предварительных заглавий («Человек из Порлока», «A Person from Porlock») напоминает о знаменитом сне Кольриджа, которому привиделось начало поэмы о Кубла-хане. Автору или, точнее, авторскому рассказчику снится история Круга. И сон, и рассказывание — формы «отсутствия» в трехмерном пространстве, которое становится «прозрачным» для «наблюдателя высшего порядка», т.е. автора. Время наблюдения пронизывает время, где живет Круг. Но и Кругу кажется, что он видит сон и пытается проснуться. Текст строится как многоуровневый сон, где события прошлого, настоящего и будущего наслаиваются друг на друга. Сны Круга отмечены

присутствием таинственного «гения» (данновского «анимуса»), который, по-видимому, является авторским агентом. В состоянии безумия (еще одна форма отсутствия в трехмерности) Круг «внезапно постигает простую реальность вещей и узнает, но не может выразить словами этого мира, что он, его сын и жена и все остальные — просто мои причуды и фантазии» (*Nabokov 1974: 7*). Граница между мирами становится прозрачной: Круг слышит похрустывание страницы, выброшенной автором в корзину для бумаг (см.: *Johnson: 192*). В конце вводится прямое вторжение автора-рассказчика в вымышленное пространство текста. Это новый уровень серийного времени, где школьная игра, смерть Круга и его возвращение в свое высшее «я» одновременны. Но и это не последний уровень, так как есть еще реальный Автор, находящийся за границей текста. Как известно из письма Набокова Эдмунду Уилсону (*Johnson: 193*), его первоначальным замыслом была встреча автора и героя, что могло иметь двойное значение: или герой выходит «на свободу» из текстового пространства, или неограниченная авторская свобода закладывается в рамки конечного текстового бытия.

Как это часто бывает у Набокова, «Прозрачные вещи» — текст-двойчатка по отношению к «Bend Sinister» или «Бледному огню», текст, где прием серийного наблюдателя пародируется или усложняется. «Мертвый автор», подвижная идентичность персонажей (герой — «person», «pilgrim», «a person dancing in a variety of forms around his own self» — *Nabokov 1972: 92*), сновидческая реальность текста с предвосхищением будущих событий — все это уже отмечалось исследователями.

Набоков создает иллюзию точной хронологии, основанной на числе 8, перевернутом символе бесконечности. Персон приезжает в Швейцарию в возрасте 22 лет (следует смерть его отца), во время второго визита ему 32 года, он встречает Арманду и женится на ней; во время последнего, фатального визита ему 40 лет. Прошло ровно восемь лет, так как последний раз он был здесь в августе и возвращается снова в августе. 8 месяцев (с августа до марта), проведенные с Армандой, таинственным образом отсутствуют в этой хронологии: первое свидание, медовый месяц, третий визит Персона в Европу, гипотетическое убийство — все это должно было случиться 8 лет назад. Остается предположить, что Арманда принадлежит другому временному измерению. Последнее письмо автора Р. содержит ироническую отсылку к данновскому понятию «составного наблюдателя» и его творцу. Перед смертью Р. начинает странным образом увеличиваться, все его чувства приобретают гигантские размеры и вся солнечная система отражается в стекле его ручных часов. Это чудесная неуничтожимость перед лицом смерти, по словам автора, заслуживает большой книги, которая могла бы стать новой библией, но, к сожалению, умирающие не пишут книг и не могут выразить того, что можно постичь только мгновенно (*Nabokov 1972: 84*).

Философия и литература начала XX в. открывают понятие индивидуального времени. В романе «Bend Sinister» несколько слоев серийного времени сосуществуют в рамках одного сознания. Таким образом расширяется понятие индивидуального времени и обнаруживается сходство метафизических и метахудожественных проблем: статуса художественного мира, его развития

во времени, фигуры создателя, взаимоотношений создателя с героями. Понятие «серийного наблюдателя» могло иметь и личный смысл для Набокова, который пережил многие временные и пространственные «сдвиги» и чудом избежал ужасного «сна» военной Европы.

«Гамлет» является, может быть, одним из самых важных ключей к роману. И шекспировский, и набоковский герой, чтобы справляться с реальностью, «переписывают» или «переигрывают» ее на своем идиосинкразическом языке. Мы согласны с Рорти в том, что набоковское чувство «солидарности», т.е. способность ощущать жестокость, было очень острым, но что его вера в возможность рационализации социальной жизни и избавления ее от жестокости была слабой. Однако конфликт романа состоит не столько в несовместимости «личной автономии» и «солидарности», сколько в проблеме выбора между «личной автономией» и тем, что мы бы назвали «плохой солидарностью». Последняя означает злоупотребление человеческой способностью к «солидарности», т.е. способностью разделять чувства других существ, и основывается на какой-либо идее, принимающей форму общей эмоции или убеждения. Для Набокова нет теоретической разницы между психологией рекламы и психологией тоталитаризма. Обе пользуются словарем «солидарности» и различными видами гипнотического внушения и опираются на «атавистические инстинкты» и «первичные аффекты» (*Ландау*: 62) для достижения своих целей. В набоковском романе государственная идеология «эквилизма» усваивает культ «среднего человека» Этермона из газетных комиксов и рекламных картинок. Отсюда «ненастоящность», театральность тоталитарного режима и в «Приглашении на казнь», и в «Bend Sinister». Интересно, что о том же пишет Борхес в заметке «L'illusion comique» (1955), посвященной рухнувшей диктатуре Перона. Диктатура — перенос в политику приемов драмы или рекламы:

Диктатура обличала (или притворялась, что обличает) капитализм, но, как и в России, копировала его манеру, навязывая ярлыки и лозунги с назойливостью фирм, сбывающих карманные ножи, сигареты или стиральные машины (*Борхес*: 718).

Выбор и для набоковского, и для шекспировского героя труден, так как оба связаны с «плохой солидарностью» личными связями и воспоминаниями, которые являются частью их идиосинкразии и делают их особенно уязвимыми. Язык «солидарности» скопрометирован: именно эта ситуация не оставляет герою выбора, а не его равнодушие к миру или солипсизм.

Трудность выбора делает невозможной метахудожественную задачу «создания позиции, с которой изображенный мир становится обозримым» (*Iser*: 16). Текст развивается как «серийный сон» множественных наблюдателей или различных независимых друг от друга модусов авторского зрения. С одной стороны, автор — «невидимое божество», заключающее в себе этот вымышленный мир. С другой стороны, повествование «постепенно развивается в направлении все большей индивидуации» автора-рассказчика, чье присутствие прослеживается на протяжении всего текста, но чей контроль над вымышленным миром относителен (*Tammi* 1985: 115). Развитие повест-

вования определяется, по-видимому, не оптимистическим развертыванием бесконечного гностического сознания, как предполагает Д. Б. Джонсон, но скорее парадоксальностью всех попыток представить или описать бесконечность. Заключительное совпадение конечности и бесконечности в персоне автора напоминает о тех парадоксах, которые будоражили европейскую философию науки в 1920—1950-х гг.: «последний» наблюдатель в физике, логические парадоксы, теорема Гёделя и т.д. «Странные» картины Эшера являются визуальными аналогиями этих парадоксов:

<...> одна-единственная тема появляется на разных уровнях реальности. Например, один уровень на рисунке может отчетливо узнаваться как репрезентация фантазии или воображения, другой будет распознаваться как реальность. Эти два уровня могут быть единственными эксплицитно изображенными уровнями. Но простое их присутствие побуждает зрителя видеть в себе часть еще одного уровня; сделав этот шаг, зритель оказывается включенным в эшеровскую воображаемую цепь уровней, в которой для каждого уровня всегда есть предыдущий, «более воображаемый» (Hofstadter: 15; перевод мой. — М. Г.).

Расселовско-гёделевская аналогия возникает при чтении набоковской прозы и у доктора Динкина. В своем письме от 19 января 1949 г., получив от Набокова экземпляр «Ultima Thule», он пишет: «Я недавно читал у Bertrand Russell (History of Western Philosophy) похожую мысль — если система философии очень логична, безо всяких ошибок и противоречий, и таким образом стройна и совершенно замкнута в себе — то она приходит к несообразным результатам, чудовищна и теряет всякий контакт с «действительностью»» (Letters: f. 42). «Ultima Thule» — это прототекст романа «Bend Sinister». Проблема жизни и смерти рассматривается в нем как логический парадокс. «Ultima Thule» — поэма на языке, неизвестном рассказчику, художнику Синеусову, который ее должен иллюстрировать. Эта художественная задача параллельна его «повествовательной» задаче, попытке понять необъяснимое сообщение безумного Фальтера, представляющее собой результат игры мыслей, самоочевидный, логически необъяснимый и недоказуемый. Все попытки доказать существование загробной жизни подобны попытке ответить на вопрос, является ли слово «гетерологичный» само гетерологичным (парадокс Ричарда; Набоков 1990: 461), и заканчиваются порочным кругом. Тем не менее, существует мистическая корреляция между двумя мирами, нечто вроде перекрестной ссылки. Д. Б. Джонсон заметил переключку в словах умирающей жены рассказчика и в речах земльца (Johnson: 208), которая служит, по-видимому, указанием на взаимосвязанность миров. Авторская точка зрения должна быть реконструирована как результат этого взаимодействия, на метаметауровне, где разрешается «загадка вселенной».

В «Bend Sinister» история также разворачивается в разных языковых мирах или на разных уровнях реальности: замкнутая, конечная и потому чудовищная тоталитарная реальность, научные (критические) языки, идиосинкратический язык мыслей и воспоминаний главного героя, все более и более «разомкнутые» и неопределенные миры снов и т.д. Развиваясь в этих мирах

до бесконечности, история в конце концов «свертывается» обратно в авторскую личность. Автор не только «бесконечное сознание» текста, но, «воплощаясь» в нем, он становится вместе с текстом частью физической реальности. Так поиск бесконечности завершается «странной петлей», конечным изображением бесконечности: «двигаясь вниз (или вверх) по уровням иерархической системы, мы неожиданно оказываемся там, откуда начали» (Hofstadter: 10, 15). Художественное пространство романа свертывается в парадоксальную автоотсылку*.

Литература

- Абызов, Равдин, Флейшман — Абызов Ю., Равдин Б., Флейшман Л. Русская печать в Риге: Из истории газеты «Сегодня» 1930-х годов. Кн. II. Сквозь кризис // *Stanford Slavic Studies*. Stanford, 1997. Vol. 14.
- Борхес — Борхес Х. Л. Новые расследования. Произведения 1942–1969 / Пер. и сост. Б. Дубина. СПб., 2000.
- Гришакова — Гришакова М. Ф. О некоторых аллюзиях у В. Набокова // *Культура русской диаспоры: Набоков — 100*. Таллинн, 2000.
- Ландау — Ландау Г. Сумерки Европы. Берлин, 1923.
- Левин — Левин Ю. Биспациальность как инвариант поэтического мира Вл. Набокова // *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*. М., 1998.
- Левинг — Левинг Ю. Литературный подтекст палестинского письма Вл. Набокова // *Новый журнал*. 1999. № 214.
- Набоков 1989 — Набоков В. Пнин / Пер. Г. Барабтарло при участии В. Набоковой // *Иностранная литература*. 1989. № 2.
- Набоков 1990 — Набоков В. *Ultima Thule* / Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4.
- Набоков 1998 — Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. Пер. с англ. М., 1998.
- Равдин — Равдин Б. Возвращаясь к напечатанному // *Даугава*. 1994. № 1.
- Barthes — Barthes R. *Camera Lucida*. New York, 1981.
- Boyd — Boyd V. V. *Nabokov. The American Years*. London, 1992.
- Damish — Damish H. *L'Origine de la Perspective*. Paris, 1987.
- Dar. English. *The Gift*. Chapters 2–5. Typescript draft of the novel, translated by M. Scammell with V. N. ms. Corrections // *The NYPL Berg Collection Nabokov Archive*.
- Dolinin — Dolinin A. *Clio laughs last: Nabokov's answer to historicism* // Connolly, J. W. (ed.). *Nabokov and His Fiction*. Cambridge, 1999.
- Dunne 1934 — Dunne J. W. *The Serial Universe*. London, 1934.
- Dunne 1973 — Dunne J. W. *An Experiment with Time*. London, 1973.
- Emerson — Emerson R. W. *Journals of Ralph Waldo Emerson. 1841–44*. Boston, 1912. Vol. 6.
- Eystensson — Eystensson A. *The Concept of Modernism*. Ithaca and London, 1990.

* Благодарю Пекку Тамми за замечания и комментарии, Михаила Ямпольского и Ричарда Зибурта за профессиональную поддержку, Ирину Швеленко и Ольгу Сколечную за помощь в работе. Благодарю Дайану Бернхам и Стивена Крука за помощь в архивной работе в Берговской коллекции Нью-Йоркской публичной библиотеки, а также Фонд Открытой Эстонии за финансовую поддержку.

- Grishakova* — **Grishakova M.** On Some Allusions in V. Nabokov's Works // The Nabokovian. 1999. N 43. P. 18–29.
- Grossmith* — **Grossmith R.** Shaking the Kaleidoscope: Physics and Metaphysics in Nabokov's «Bend Sinister» // Russian Literature Triquarterly. 1991. Vol. 24. P. 151–162.
- Hofstadter* — **Hofstadter D. R.** Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid. New York, 1980.
- Iser* — **Iser W.** The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology. Baltimore and London, 1993.
- Johnson* — **Johnson D. B.** Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ardis, 1985.
- Letters* — Letters to and from miscellaneous correspondents, 1925–1976 // The NYPL Berg Collection Nabokov Archive.
- Letters to G. P. Putnam's sons* — Letters to G. P. Putnam's sons // The NYPL Berg Collection Nabokov Archive.
- Nabokov 1972* — **Nabokov V.** Transparent Things. New York, 1972.
- Nabokov 1974* — **Nabokov V.** Bend Sinister. London, 1974.
- Nabokov 1991* — **Nabokov V.** Selected Letters 1940–77 / Ed. by D. Nabokov and M. J. Brucoli. London, 1991.
- Nabokov 1992* — **Nabokov V.** The Real Life of Sebastian Knight. London, 1992.
- Nabokov 1999* — **Nabokov V.** Conclusive Evidence. The Unpublished Chapter // The New Yorker. 1999. December. P. 124–133.
- Pascal* — **Pascal B.** Pensées. Translated by W. F. Trotter. New York, 1958.
- Rorty* — **Rorty R.** Contingency, Irony, and Solidarity. Cambridge, 1989.
- Tammi 1985* — **Tammi P.** Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis // Suomalainen Tiedeakatemia toimuksia. Ser. B. Tom 231. Helsinki, 1985.
- Tammi 1999* — **Tammi P.** Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Tampere, 1999.

Марие Ундер и русская литература

Сирье Олеск (Тарту)

В течение XX века рецепция русской литературы была в Эстонии идеологической: она или форсировалась, или отодвигалась на второй план. В 1721—1917 годы, т.е. в период зарождения и формирования эстоноязычной литературы, Эстония была частью царской России; в период с 1940 г. по 1991 г. существовала под советской оккупацией, что в культурной жизни означало подчеркнутое преимущественное положение русскоязычной модели культуры. Само собой разумеется, что периоды государственной независимости в 1918—1940 гг. и начиная с 1991 г. характеризуются в отношении русской литературы некомпетентностью или прямым отрицанием. Ниже я и рассмотрю колебания культурной ориентации в Эстонии в «русском направлении». Переводы Марие Ундер использованы здесь в качестве иллюстрации основных тенденций т.н. русофобских периодов, так сказать, в качестве образцов типичных случаев. Основания для этого дают центральная роль Марие Ундер в эстонской литературе и статус переведенных ею текстов в русской литературе. Ниже рассматриваются три переведенных Марие Ундер группы текстов, как метатекстовые переводы, т.е. переводы в эстонскую культуру. «Метатекстовый перевод означает проникновение подлинника в другую культуру в виде всей продукции метакоммуникации <...> В характере метатекстов отражается соотношение литературной жизни, литературной культуры и литературной политики» (Торп 1995: 13).

Я не буду оценивать качество переводов Марие Ундер. Я хочу показать, как три переведенных Марие Ундер автора — Лермонтов, Пастернак и Ахматова — вписывались/не вписывались в эстонскую культуру и от чего это в каждом конкретном случае зависело. Можно было бы с определенной долей упрощения сказать, что после того как Эстония стала независимой, в течение первого десятилетия в отношении к русской культуре и литературе здесь сформировалось «западное» отношение. Общее знание языка и культуры редуцировалось, выросло поколение, которому в школе русский язык и литературу не преподавали, вся русская культура отодвинулась на периферию. При этом Эстония была одной из стран, где нашла убежище русская эмигрантская литература: здесь с 1918 г. до самой смерти жил Игорь Северянин, здесь выходили газеты и книги на русском языке. Это позднее упростило и сделало понятными взаимоотношения русской и эстонской эмигрантской литературы. Однако все это было очень маргинальным в сравнении с предыдущим и будущим периодом. На такое положение как на несколько ненормальное (именно учитывая соседство и долговременные влияния-отно-

шения) указывали многие деятели эстонской литературы, формировавшие литературную мысль (Густав Суйтс, Антс Орас, Иоханнес Семпер). Знаком противоположной позиции стало открытие в 1936 г. серии «Мировая литература» на эстонском языке стихотворениями Пушкина. Первым и единственным в этот период собранием сочинений русского писателя были, конечно, Избранные сочинения Достоевского (1939—1940). Таким был культурный контекст, который был грубо сломен в июне 1940 г.

В 1920—1930-х гг. Ундер (1883—1980) была в Эстонии ведущей поэтессой. Наряду с ней можно отметить еще Густава Суйтса, ее сверстника, который дебютировал значительно раньше и принадлежал в литературном плане к предыдущему поколению, и Хенрика Виснапуу, современника Пастернака, канонизированного в истории эстонской поэзии как поэта, писавшего сенсуальную и любовную лирику. Позиции всех трех поэтов в тот период в отношении русской литературы весьма показательны. Из них Ундер является самой консервативной. Виснапуу познакомился в послереволюционной России с Есениным и Кусиковым, до того флиртовал с футуризмом и затем общался с Северяниным. Переводчиком он не являлся. Суйтс был университетским профессором с левыми взглядами, который организовал в 1937 г. в Тартуском университете день памяти Пушкина и выставку. Переводил он с экзотических языков, например, с голландского. Летом 1939 г. Суйтс получил приглашение в Советский Союз на открытие ВДНХ. О своих впечатлениях он писал: «Однако никуда типичный эстонский интеллигент не путешествовал в годы независимости реже, чем в Советскую Россию. И ни в одно из наших соседних государств доступ не был более затруднен, чем в Союз Советских Социалистических Республик» (*Suits 1939: 995*).

Таков фон литературной ориентации той эпохи. Образование Марие Ундер было немецкоязычным, свои первые шаги в поэзии она сделала на этом языке. В то же время она владела и вторым из трех местных языков — русским, по крайней мере разговорным. В молодости, в 1901—1906 г. она жила в России, сначала в Москве, затем в Салтыковке и в Кучино, где ее муж нашел работу управляющим помещьем. Вероятно, ближайшее их окружение, т.е. внутренний круг, было немецкоязычным.

Ундер дебютировала поздно (первая книга появилась в 1917 г.), так что ее творчество приходится, в основном, на два русофобских периода: на период Эстонской Республики и на эмиграцию. Она также переводила поэзию и драматургию с немецкого и французского языков. Ундер, однако, трижды обращалась к русской литературе: ей принадлежат сборник переведенных избранных стихов Лермонтова и предисловие к нему в 1941 г.; переводы стихов Юрия Живаго в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» (1960) и перевод «Реквиема» Анны Ахматовой в 1967 г.

Учитывая более широкий литературный контекст, следует, специально отдельно подчеркнуть, что Ундер переводила не автора стихотворения «Клеветникам России», а того, кто написал «Прощай, немая Россия». И из Ахматовой Ундер, признанный поэт-лирик, переводила не любовную лирику, а ее открыто политический «Реквием». А роман Пастерна-

ка был опубликован в 1960 г. в Швеции на эстонском языке потому, что был сенсацией эпохи — ведь все публиковали в 1958—1961 гг. «Доктора Живаго».

Рассмотрим подробнее эти три перевода, вернее, их эстонский контекст.

Лермонтов

Русская поэзия Золотого века была в Эстонии относительно хорошо известна — как в оригинале, так и в переводах. Новые переводы Пушкина в 1936 г. и конференция его памяти создали благоприятную почву для восприятия творчества Лермонтова. После установления советской власти культурная ориентация была исключительно и однозначно обращена на восток. Это видно особенно четко по литературным журналам 1940—1941 гг. Ундер, которая должна была выбрать что-то для перевода, выбрала «офицера императорской гвардии шотландского происхождения» (*Adson 1994: 28*) с достаточным удовольствием, потому что все прочие возможности были еще хуже. То, что перевод Ундер Лермонтова не стал в Эстонии каноническим, обусловлено внелитературными обстоятельствами. «Избранные стихи» Лермонтова вышли летом 1941 г. и сразу были забыты на фоне вспыхнувшей войны и немецкой оккупации. Ундер написала к книге и предисловие, которое в конце 1940-х гг., с усилением сталинизма, было вырезано из книги. Кроме того, фамилия переводчицы была зачеркнута чернилами. Советская власть вычеркнула всех авторов-эмигрантов из действовавшей в Эстонии истории культуры, так что, хотя сам Лермонтов в нее вписывался, конкретный перевод не подходил. В переводе Аугуста Санга в 1955 г. вышел новый сборник «Стихов» Он стал каноническим, из него брали примеры для учебников и по нему печатали новые тиражи.

Пастернак

Русская литература XX в., особенно его второй половины, представлена для эстоноязычного читателя очень фрагментарно. Опять упрощенно можно сказать, что единственный перевод, который вошел в эстонское культурное пространство и повлиял на эстоноязычное культурное поле, был роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» (1967); кстати, это было первое в мире издание романа отдельной книгой.

Эстонская эмигрантская литература была подчеркнута обращена в себя и мало связана с более широким литературным контекстом. Связи со странами местонахождения были институциональными или прагматическими. Переводили, в основном, для старшего поколения, по преимуществу развлекательную литературу или классиков. В случае других национальностей предпочитали, в основном, творчество разделивших судьбу, т.е. эмигрантов. Всю современную русскую литературу в эстонской эмиграции представляет только роман Пастернака «Доктор Живаго». Его пожелали из-

дать два издателя, и проигравший организовал массовую атаку против конкурента, утверждая, что тот издает произведение прокоммунистического, живущего в Советской России писателя. Весь этот ажиотаж вокруг автора и романа «украшал» в течение нескольких недель первые страницы эстонских эмигрантских газет. К литературе это имеет мало отношения, но к контексту литературы, вероятно, да. Поскольку право на перевод романа получил муж Марие Ундер Артур Адсон, то было естественно, что стихи Живаго перевела Марие Ундер. Роману сопутствовала и профессиональная рецепция в эстоноязычных журналах, где реферировали русско- и англоязычные исследования. Поскольку «Живаго» был «событием» своего времени, то он стал событием и в эстонских эмигрантских кругах. Комментируя это, Ивар Иваск вспоминает слова Р. М. Рильке: «Слава — это все-таки только сумма всех недоразумений, которые собираются вокруг одного нового имени». И добавляет: «Политическая сенсация и связанные с отклонением Нобелевской премии события сделали из романа самую большую послевоенную литературную новость как на западе, так и на востоке» (*Ivask 1959A: 63*).

Советский канон выдвинул из поэтов первой половины XX в. на первый план Маяковского и Есенина, которых эстонские читатели знают, потому что эти поэты годами входили в школьную программу. Поэзия Маяковского не очень высоко ценилась в Эстонии — очевидно также и из-за выбора текстов и качества переводов; Есенин же нашел опытного переводчика (Артур Алликсаар) и, соответственно, и широкую положительную рецепцию. Г. Струве однажды пророчески написал: «Осип Мандельштам и Борис Пастернак займут однажды более высокое место в русской поэзии, чем Маяковский и Есенин» (*Struve 1954: 394*). В русском каноне это, возможно, так и произошло, в эстонском же культурном пространстве Маяковский и Есенин теперь маргинализировались, но Пастернак и Мандельштам по-прежнему остались в тени. Попытки контекстуализации Пастернака как писателя в Эстонии предпринимались, однако их было недостаточно.

Поэзия Пастернака почти неизвестна. Вышла публикация письма, которое связывало между собой Рильке, Пастернака и Цветаеву, однако оно осталось без комментариев, т.е., не вошло в определенный контекст. «Доктор Живаго» вышел в Эстонии в новом переводе в 1999 г., стихотворения опубликованы там в старом переводе, т.е. в переводе Ундер. Поскольку судьба России — тема, которая всегда находит в Эстонии больший или меньший отклик, прежнее художественное видение этой судьбы на этот раз не пробудило внимания. Также и своеобразие романа как художественного произведения, его символическость / реалистичность, соотношение стихотворений и прозы и т.п., о чем много говорилось среди эмигрантов (*Ivask 1959A, Ivask 1959B, Rannit 1962*), не было больше актуальным. «Одной из основных функций перевода и является освоение художественного опыта, новой тематики, способов выражения и т.д.» (*Torgor 1995: 44*). В художественном смысле Пастернак не был в этот момент и в этом пространстве актуальным.

Ахматова

Перевод «Реквиема» на эстонский язык политизирован совершенно открыто. Издание является двуязычным, уже на обложке указаны имена двух авторов: Анна Ахматова и Марие Ундер, издание иллюстрировано парадными портретами обеих поэтесс. В книге имеется предисловие Алексиса Раннита «Анна Ахматова и Марие Ундер» на эстонском языке и его резюме на русском языке и эссе Франсуа Мориака «Anna Ahmatova, je pense a vous» в качестве послесловия. Книга вышла в издательстве Inter-Language Literary Associates в Нью-Йорке в 1967 г.

Ахматова как поэтесса, вернее, ее имя было в течение XX века в Эстонии все же известнее Пастернака, хотя бы потому, что Петербург ближе к нам, чем Москва. Я сошлюсь на Давида Самойлова, который сказал: «Пастернак, к примеру, поэт московский, а Ахматова, конечно, петербургская» (Самойлов 1989: 6). И все же переводы ее поэзии до последнего времени отсутствовали. Они вышли в одной книге вместе с переводами Гумилева и Мандельштама в 1990 г. Для этой книги стихи Ахматовой перевела Дорис Карева, среди прочих заново и «Реквием». По моему субъективному мнению, это единственный перевод поэтессы Серебряного века на эстонский язык, вхождение которого в наше культурное пространство можно было бы сравнить с тем, как когда-то произошло с Пушкиным, переведенным поэтессой Бетти Альвер.

Однако вернемся снова к Ундер. Раннит начинает свое сравнение Ахматовой—Ундер с того, насколько маргинальным было в русской традиции положение даже лучших поэтесс в сравнении с эстонской традицией. О занимавшей центральное положение в русской традиции Ахматовой Самойлов, между прочим, писал: «Ее никогда не называли поэтессой. Она была — поэт» (Самойлов 1989: 9).

Сравнивая двух больших для своих народов поэтесс, Раннит подчеркивает прежде всего их различие: ссылаясь на Ницше, он говорит, что Ундер — дионисическая, а Ахматова — аполлоническая поэтесса. Точки соприкосновения в их поэзии он находит там, где обе изображают трагедию своего народа: Раннит сравнивает с «Реквиемом» стихотворения Ундер «Рождественский привет 1941», «Память и обет», «Мы ждем» и др. Это хорошее и точное замечание, потому что именно эти стихотворения Ундер занимают в памяти эстонского народа место, которое могло бы принадлежать «Реквиему». Поскольку это место было, так сказать, уже занятым, то контекстуализация «Реквиема» была амбивалентной: он отложился в сознании как факт культуры, а не как конкретный переводной текст.

Подводя итоги, заметим, что значение или несостоятельность Ундер как переводчицы остались вне пределов нашего внимания. Прочитав лишь восклицание из частного письма: «Ундер в качестве переводчицы! Можно было бы воскликнуть и «Пастернак в качестве переводчика!» «Гете в качестве переводчика!». Часто кажется, что именно самые оригинальные поэтические гении при переводе не удовлетворяют потому, что во все попадает слишком много их собственного ритма, который, смешиваясь с другими ритмами,

создает дисгармонию» (Антс Орас — Ивару Иваску 17. III 1964). Существенно то, что из-за политических причин достоверная и последовательная рецепция русской литературы XX века в эстонском культурном пространстве не состоялась. Поэтому и важные переводные произведения, даже в том случае, когда их перевели такие же корифеи, не попали в правильный контекст и вошли в эстонское культурное пространство только частично. Что это не является свидетельством несовместимости эстонского и русского склада ума, доказывает, например, рецепция Пушкина после выхода переводов Бетти Альвер.

Литература

Adson 1994 — Adson A. Lahkumine. Tallinn, 1994.

Ivask 1959A — Ivask I. Boris Pasternak: revolutsioon ja traditsioon vene kirjanduses // Tulumuld. 1959. Nr 1–2.

Ivask 1959B — Ivask I. Boris Pasternaki romaani ja luule suhteist // Mana. 1959. № 3.

Rannit 1962 — Rannit A. Eestindatud «Doktor ivago» // Tulumuld. 1962. № 3.

Самойлов 1989 — Самойлов Д. Времена Ахматовой // Анна Ахматова. Я — голос ваш. М., 1989.

Struve 1954 — Struve G. The Double Life of Russian Literature. Books Abroad, Summer. 1954.

Suits 1939 — Suits G. Kirjandusloolase tähelepanekuid SSSR-ist // Looming. 1939. № 9.

Тороп 1995 — Тороп П. Тотальный перевод. Тарту, 1995.

От мифа — к истории

(Близнечный миф и сюжетная организация «Истории Армении» Агатангелоса-Агафангела)

Сурен Золян (Ереван)

Как было показано Ю. М. Лотманом в ряде исследований (впервые в статье «Происхождение сюжета в типологическом освещении»), переход от мифологического текста к сюжетному знаменует изменение временной организации универсума, циклическое время заменяется линейным:

Разрушение циклически-временного механизма текстов <...> привело к массовому переводу мифологических текстов на язык дискретно-линейных систем <...>. Первым и наиболее ощутимым результатом такого перевода была утрата изоморфизма между уровнями текста, в результате чего персонажи различных слоев перестали восприниматься как разнообразные имена одного лица и распались на множество фигур <...>. Наиболее очевидным результатом линейного развертывания циклических текстов является появление персонажей-двойников*.

При расщеплении единый воскресающий/умирающий персонаж начинает выступать в двух ипостасях, как два персонажа-двойника, находящихся в отношении дополнительной дистрибуции. Как дополнительный фактор, способствующий подобной трансформации, можно отметить и то, что подобное расщепление соответствует нарративному принципу близнечного (двойникового) мифа.

Эта идея Ю. Лотмана находит наглядное подтверждение в «Истории Армении» Агафангела (Агатангелоса) — первом и, вероятно, наиболее известном и исследованном из памятников армянской средневековой литературы. Повествуя о принятии христианства в Армении, он стал одним из основных источников по ее истории и был признан во всей христианской ойкумене (памятник в средние века был переведен на греческий, церковнославянский, арабский, коптский, сирийский, грузинский). Герой «Истории» Григорий Просветитель был причислен к общехристианским святым; его культ, несмотря на напряженные отношения с армянской церковью, был распространен и в католической, и в православной церквях (в том числе и на Руси). Жанр памятника синкретичен — с одной стороны, это историческая хроника, с другой — житие. Именно с этих позиций он и исследовался. Однако, хотя исследователи неоднократно отмечали фольклорные мотивы памятника и близость его к литературным текстам, поэтика памятника еще не становилась объектом специального исследования. Между тем, именно анализ поэтики позволяет выявить нарративную структуру, ее связи с близнечным мифом и рядом сопутствующих мотивов.

* Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 226.

«История» принятия христианства в Армении предстает как взаимодействие и взаимоотношения между царем Трдатом и св. Григорием. Включенные в текст реликты более архаичных мифологических систем позволяют выделить дополнительную интерпретацию исторического (или квазиисторического) события. Более того — многие фрагменты текста остаются необъяснимыми, если не учитывать особенности сюжетной организации, а именно: постоянно воспроизводимые как эпизоды сюжета мифо-метафорические субституты метафор смерти и возрождения.

Вкратце сюжет «Истории» таков: в Персии в результате мятежа был убит царь из династии Партевов (Аршакидов) Артаван и на престол вззошел Арташир (династия Сасанидов). Царь Армении Хосров, принадлежащий к младшей ветви Партевов (Аршакидов), поклялся отомстить узурпатору и начал победоносную войну против Арташира. Арташир оказался в безвыходном положении, и тогда один из его придворных, Анак, также принадлежащий к роду Партевов, вызвался убить Хосрова. Он под видом беглеца вместе с братом и всем родом оказывается в Армении, входит в доверие к Хосрову и коварно убивает его. После этого весь род Анака был уничтожен, за исключением двух его сыновей, которых кормилицы переправляют одного в Персию, другого, Григора, — «в греческие края». После устранения армянского царя Хосрова персидский царь Арташир нападает на Армению, завоевывает ее. Сына Хосрова Трдата удается спасти и переправить его ко двору греческого императора. Далее Трдат прославился многочисленными подвигами — так, он побеждает готского царя в облачении греческого императора. Сын изменника Анака Григор, желая искупить грех отца, поступает на службу к Трдату. С помощью греческого императора Трдат изгоняет персов из Армении, восстанавливает армянский престол и в ознаменование своей победы собирается принести жертвы богам. Однако Григор, принявший христианство, отказывается участвовать в жертвоприношении языческим идолам, за что Трдат подвергает его тяжелейшим мучениям. Узнав, что Григор — сын цареубийцы Анака, Трдат приказывает бросить Григора в глубочайшую яму на верную смерть.

Тут следует вставная новелла: спасаясь от преследований и домогательств императора Диоклетиана, в Армению бегут тридцать семь дев под предводительством красавицы Рипсима и ее наставницы Гаяне. Трдат пытается овладеть Рипсима, но терпит поражение. Рипсима и всех остальных дев предают мучительной смерти. Царь Трдат, его приближенные и множество народа впадают в безумие. Сам Трдат превращается в вепря. Тут вновь наступает черед Григора, которого считают мертвым. Сестра Трдата Хосровидухт видит во сне, что для избавления необходимо послать за Григором, который четырнадцатый год находится в глубокой яме. Трдат и остальные каются в совершенных грехах, обращаются в христианство и посредством Григора вновь принимают человеческий облик. Далее Григор и Трдат разрушают языческие храмы, воздвигают христианские церкви (в первую очередь — Рипсима и ее спутницам), получают благословение от вселенского патриарха, открывают школы и т.п. Так в Армении христианство становится государственной религией, что позже происходит и в Греции — при императоре Константине, к ко-

торому едут и заключают договор Трдат и Григор. Очевидно, что здесь несколько сюжетов, некоторые из них выделены и композиционно, как отдельные книги — житие Григора, житие Рипсиме и ее спутниц, проповедь Григора, деяния Хосрова и Трдата. Но центральный, скрепляющий остальные сюжетные линии — это взаимоотношения между Трдатом и Григором.

За этим сюжетом можно увидеть более архаичную схему — братья-близнецы, разлученные и противоборствующие до момента узнавания. Их расщепление — расщепление функций царя-первосвященника (языческий царь-первосвященник Трдат преобразуется в пару: христианский царь Трдат, действиями которого руководит христианский первосвященник).

Близнецную пару образуют уже родители главных героев, нечестивый Анак и благородный Хосров. (Историк V века Егише считает их не просто родичами, но братьями.) У обоих сыновья, которых спасают кормилицы. При этом у Анака, кроме Григора, есть еще один сын, о котором говорится, что кормилица, спасая его, отправляет в Персию, и более о нем в «Истории» не упоминается (видимо, это реликт более архаичного сюжета, в котором близнецную пару должны были составлять Григор и Трдат). Но функционально, хоть и будучи детьми разных отцов, Григор и Трдат выступают как близнецная пара, что опять-таки позволяет реконструировать более архаичное состояние сюжета, близнецное тождество Хосрова и Анака.

На первой фазе сюжета взаимоотношения между Григором и Трдатом воспроизводят прежние — господин/слуга. Но если в первом случае слуга убивает господина, во втором — господин приказывает убить слугу. При этом действует отмеченная Ю. М. Лотманом важнейшая типологическая особенность двойниковой семантики — дополнительная дистрибуция и одновременное существование/несуществование персонажей-двойников. Эти персонажи не встречаются в одном и том же месте, они действуют в различных пространствах (Армения — вне Армении) и двигаются в различных направлениях (в Армению — из Армении). Их встреча заканчивается убийством одного из них, после чего перестает существовать и другой. Анак убивает Хосрова, после чего убивают и его. Бросив Григора в яму (могилу), смертельно заболевает сам Трдат (болезнь и яма — метафоры смерти, причем Трдат превращается в вепря — помимо очевидных мифологических коннотаций отметим, что вепрь — символ персидского трона). Выход Григора из могилы приводит к выздоровлению Трдата. Смерть и возрождение получают новую интерпретацию — как принятие христианства. Григор так обращается к новообращенной пастве: «Вы, которые были мертвы в ваших грехах, и вот, благодаря мне, умершему, возрождены».

Сюжетное поведение меняется после принятия христианства — Трдат и Григор теперь уже господин/слуга — если судить по тому, кто отдает распоряжения и кто их исполняет. Хотя главным героем должен считаться Григор, анализ сюжетных функций персонажей показывает, что определяющим является, тем не менее, Трдат — отношения двойникового контраста взаимозаменяемости устанавливаются между ним и другими персонажами. Различие сюжетных функций отца Хосрова и сына Трдата соотносится с различием функций царя-первосвященника (царя и первосвященника) в языческую и

христианскую эпохи. Хосров и Трдат — также двойники, результат расщепления единого сюжетного персонажа, но расщепления, данного не в пространстве, а во времени. У Хосрова синхронный двойник — его убийца Анак, диахронический — его сын Трдат. В паре Хосров — Анак противопоставлены такие признаки, как доброе — злое, праведное — неправедное, правильное (традиционное) — неправильное (нарушение традиции). Хосров, царь и первосвященник, выступает как восстановитель порядка, поборник прав свергнутых Аршакидов. Анак входит к нему в доверие как неподчинившийся неправедной власти узурпатора Арташира. (Можно предположить, что его бегство к Хосрову — это попытка представителя рода Аршакидов с помощью принадлежащего к тому же роду Хосрова восстановить правильный порядок.) Сам Хосров, несмотря на многочисленные победы над персами, не претендует на персидский трон. Однако оставшиеся в живых Аршакиды не приходят на помощь Хосрову. Поэтому Хосров преобразуется в разорителя Персии, его цель уже не восстановление прав законных царей, старшей ветви Аршакидов, а месть узурпатору.

Сюжетные функции его сына Трдата осложнены: он воплощает и доброе, и злое начала одновременно. Доброе отведено царю, злое — первосвященнику-жрецу, т.е. отнесено к языческому миру. После отказа от язычества Трдат вновь выступает как идеальный царь. Во все периоды Трдат ведет себя так, как и полагается герою-царю: восстанавливая армянский престол, он восстанавливает порядок. В качестве царя он ответствен и за правильное отправление культа: не случайно, что, согласно повествованию, Трдат терпит христианство своего слуги Григора (хотя и притесняет его), пока еще не стал царем, в Кесарии. Став царем, он требует от Григора поклонения языческим богам — в противном случае боги, по его словам, отомстят за нарушение порядка.

Возникает в том числе и сюжетная коллизия между прежним и новым состоянием Трдата: Царь и одновременно (языческий) первосвященник уступает место Царю — помощнику (христианского) первосвященника. Утрата прежних функций приводит к иному типу двойничества. В прежней системе Григор, как сын покусившегося на порядок Анака, обречен на смерть (такой приказ Трдат отдает только тогда, когда узнает, что Григор — сын цареубийцы: для него нарушение династического порядка значимее и должно караться сильнее, чем нарушение культового.)

Но в христианстве династический порядок менее значим, чем спасение и искупление. Григор, казалось бы, — не в ответе за Анака. Но он искупает грех отца, поступая на службу к Трдату, затем — возрождая его из звериного облика — выступает как (духовный) отец Трдата.

Таким образом, отношение двойничества охватывает не только отношения между сюжетными «братьями», но и отношение «сын — отец»: как синхронически (Григор — духовный отец Трдата), так и диахронически (Хосров — династический отец Трдата). Легитимность Трдата как царя есть пересечение этих двух отношений. Как дополнительный штрих, объясняемый прогреческой ориентацией памятника, можно отметить наметки отношения двойничества между Трдатом и греческим царем: в юности Трдат в одежде неназван-

ного греческого царя побеждает царя готского, а в старости он и Константин становятся названными братьями (это — два разных царя, но, по тексту — «сын Констандина Констандианос» — видимо, это еще один случай расщепления единого персонажа).

Реликтами близнечного мифа можно считать постоянные парные отношения персонажей, даже если они никак не обусловлены сюжетом. У Трдата и у Анака два сына, у Трдата появляется не упоминаемая ранее сестра Хосровидухт (буквально — дочь Хосрова), которая образует пару с неожиданно возникшей женой Хосрова Ашхен, парны (и неотличимы) героини вставной новеллы — мученицы Гаяне и Рипсима, два сына и у Григора (хотя в дальнейшем упоминается только один).

Отдельная тема, хотя и тесно связанная с рассмотренной — это зависимость героев от ценностно ориентированного пространства (сакральная земля — Кесария, Греция, Рим; зло локализовано в чужой Персии, а периферия мира — Кавказ, куда бегут изгнанные Григором бесы). Центр повествовательного мира — столица Армении Вагаршапат. Из Персии приходит зло и — как следствие — утрата статуса, из Кесарии — благо, спасение и повышение статуса. Примечательно, что между сакральной Кесарией и немаркированной Арменией граница может быть и непреодолимой — Григор не может перевезти через Ефрат мощи Иоанна Крестителя. Перемещение из одного пространства в другое и встречи на границах приводят к изменению сюжетных функций и к трансформации героев. При этом, даже частично совпадая, маршруты Григора и Трдата функционально различны — для Трдата греко-римский мир есть источник утерянной царской власти (он восстанавливает то, что ему принадлежит по происхождению), для Григора — источник новообретенной духовной власти, исполненной им первосвященнической миссии.

Оппозиция «чет—нечет» в славянской народной традиции

Светлана Толстая (Москва)

Обозначенная в заглавии тема связана с такой фундаментальной когнитивной категорией, как счет и число, и ее осмысление присутствует уже в древнейших культурных текстах и остается актуальным вплоть до нашего времени. Достаточно сослаться на известную книгу В. В. Иванова «Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем»¹, где показана универсальность этой оппозиции и ее кардинальная роль в развитии человека и человеческой культуры. Еще раньше, в 1965 году в совместной книге В. В. Иванова и В. Н. Топорова была сделана попытка очертить область культурных значений чета и нечета для славянской мифопоэтической традиции и показать связь этой оппозиции с другими бинарными противопоставлениями, такими как *мужской—женский, правый—левый, верх—низ, прямой—кривой* и т.п., формирующими славянское культурное пространство и язык культуры. В этой книге было сформулировано (правда, не в категорической форме) общее положение, определяющее семантику и «оценку» чета и нечета в древнейших славянских культурных текстах: «<...> как правило, <...> с четом и *целым* связывается удача, а с нечетом и отсутствием целого — неудача, несчастье» (со ссылкой на статью А. А. Потебни о Доле и его мнение о том, что несчастье представляется нечетным числом, что подтверждается, по мнению Потебни, семантикой слов *лихо, лишка, лишний* и родственных им, означающих в славянских языках и «беда, несчастье» и «нечет, излишек и т.п.»)². Это общее представление о положительной семантике четных чисел, якобы выражающих идею целостности, завершенности, и об отрицательной семантике нечетных чисел было воспринято многими последующими исследователями славянской народной традиции, в частности, такими авторитетными учеными, как А. К. Байбурин³, Б. А. Успенский⁴, Р. Попов⁵.

В той же книге В. В. Иванова и В. Н. Топорова содержится еще одно существенное для нашей темы утверждение: «<...> по отношению к противопоставлению чет—нечет можно думать об отсутствии достаточного числа специальных исследований (при очень большом числе исследований о мифологической роли чисел), из-за чего распространенность данной оппозиции недостаточно выявлена»⁶. Я хочу сразу же сказать, что я полностью согласна с этим вторым утверждением и в такой же степени не согласна с первым. Прежде всего, первое утверждение — о положительном значении четного и отрицательном — нечетного — вступает в очевидное и трудно объяснимое противоречие с трактовкой числа два, получающего у славян устойчивую отрицательную оценку (кроме специальных контекстов, о которых будет еще сказано)⁷, но главное, что оно противоречит массовым свидетельствам устной

народной традиции, согласно которым именно четное (парное) число воспринимается как неблагоприятное, опасное и избегается.

По опыту работы с разнообразным славянским материалом словаря «Славянские древности» можно заключить, что парность (четность) в магической практике, как правило (об отклонениях от этого правила будет сказано дальше), оценивается негативно, а непарность (нечетность) — позитивно. Многие ритуалы требуют строгого соблюдения непарности, например, непарным должно быть число подкладываемых под курицу яиц, число овец в хозяйстве, число сватов в обряде сватовства невесты, число блюд или специальных хлебов на поминальной трапезе, число вносимых в дом поленьев и т.п.⁸

На Русском Севере, в Каргополье, по данным архива экспедиции, руководимой А. Б. Морозом, с оппозицией «чет—нечет» в верованиях и обычаях местных жителей связано четыре устойчивых «сюжета», а именно представления: 1) о числе венцов в срубе дома, бани или хлева, 2) числе подкладываемых под наседку яиц, 3) числе сучков на мутовке (или отростков на помеле), 4) числе лиц, принимающих участие в святочных гаданиях на развилке дорог (по этим темам собран массовый материал; к ним добавляются единичные свидетельства о значимости числа колосьев при изготовлении дожинальной бороды, числа горошин в стручке при гадании, числа людей, которые должны переночевать в первую ночь в новом доме, и некоторые другие). Во всех этих случаях, безусловно, предпочитается нечетное число. Ср.: «Хлев надо рубить, чтобы нечётное было бревно; если чётно будет бревно, скотина будет плохо жить»; «Знаю, что токо нечёт всё время рубят; чёт не рубят — будет гонять»; «[Сколько яиц подкладывали под наседку?] Нечётно. А если чётно поставил, яйцо пропадет обязательно. Или она раздавит его, наступит, или он сам запрет...»; «[о числе подкладываемых яиц] Надо нечётное. Чтобы лиш был. Девять или одиннадцать»; «[На мутовке должно быть сучков] неровное количество»; «[На Святки] ходили чертились. Надо лиш чтобы был — пять или три человека; сядут там двое во кружок, а третий это ходит, чертит там сковородником или чем...»; «А вот в святки ходили слушать на росстани. Штоб лиш был — хоть трое, хоть пятеро»; «Горох сеяли тожо. Вот найдут как горошин много в стручке, нать, чтоб лиш. Как лиш, дак хорошо. Лишняя горошина, неделимое число: девять, семь, пять чтобы в стручке было»⁹. В с. Тихманьга Каргопольского р-на Архангельской обл. «существует запрет мыть и подметать новый дом, пока в нем не переночует одну или три ночи нечетное количество человек, которые в это время не должны мыться и менять одежду. Делается это для того, чтобы не «вымести» и не «смыть» богатство и благополучие в новом доме»¹⁰.

Уральские крестьяне при строительстве дома тоже старались положить нечетное число венцов, чаще всего — 13, 15, 17, 19, 21; при сбивании масла пользовались мутовкой, имеющей только 3, 5, 7 рожков (сучков); в обряде сватовства и рукобитья крест должно было целовать нечетное число лиц, «чтобы избежать несчастья»¹¹.

В материалах Топонимической экспедиции Уральского университета, работающей на Русском Севере, в Архангельской и Вологодской обл., круг «сю-

жетов», для которых оказывается релевантным признак чета—нечета, значительно шире, причем во многих записях специально акцентируется нежелательность и опасность четных чисел: «Если невеста собирается отказать жениху при сватанье, сватам дают мутовку с четырьмя, шестью или восемью сучками» (Арханг. обл., Верхнетоемск. р-н, д. Кузьминская); «Отказывая жениху, невеста выносит ему армяк с четным количеством пуговиц» (Вологод. обл., Нюксенск. р-н, д. Красавино); «Мерёжку [рыболовную сеть] делаю, дак у её лажу три, пять, семь ли обруча. А когды совсем большая, дак девять. А два, четыре ли нельзя — удачи не будет [удачного улова], неловкая та мерёжка» (Арханг. обл., Приморск. р-н, д. Патракеевка); «В лесу есть шесть ручьев... Шли на дальние-те пожни, дак у их иногда останоятся. Старики говорили, в первом, третьем и пятом ручье легкая вода, а во втором, четвертом, шестом — тяжелая» (Арханг. обл., Верхнетоемск. р-н, д. Прилуковская); «В лесу идёшь, видишь много тропок — ходи не по всякой. По первой да третьей иди, а по второй, четвертой не ходи: кружать будешь» (Вологод. обл., Великоустюгск. р-н, д. Истопная); «Перед выходом в море считали встретившихся по дороге людей. Если их было четное количество, то нарочно делади крюк на пути из дома на тону, чтоб количество стало нечетным. Или трижды плевали через левое плечо» (Арханг. обл., Приморск. р-н, д. Патракеевка); «Когда курицу на яйца насаживают, ей обязательно подкладывают нечетное количество яиц: обычно 11 или 13. Считается, что если яиц четное число, то она не высидит птенцов» (Вологод. обл., Усть-Кубенск. р-н, д. Сергеевское); «При разделе земли считалось, что наиболее урожайными и приносящими удачу являются первая полоса от края, третья, пятая и т.д.» (Вологод. обл. Великоустюгск. р-н, с. Первомайское); «У нас в бригаде [рыболовецкой] поверье было: в понедельник, среду, пятницу, воскресенье хорошо ловиться будет, удача будет. А другие-те дни неловкие [т.е. рыба не ловится]» (Арханг. обл., Приморск. р-н, д. Пушлахта)¹². Небольшая часть примеров из этой коллекции содержит противоположные оценки чета и нечета (о них речь пойдет дальше), отдельные свидетельства допускают разные толкования и потому здесь не учитываются.

Подтверждение положительной оценки нечетных чисел и отрицательной — четных можно найти и в старых опубликованных источниках. Так, Забылин отмечает, что «свадебный поезд обыкновенно составляется из нечетного числа поезжан, большей частью из семи или девяти человек»¹³. По свидетельству Сахарова, «ровное число бобов в порядках означает препятствие к исполнению всех желаний. Ворожея в этом случае говорит: «Голова печальна, сердце грустно, рука пуста, нога в остановке»»¹⁴.

Еще один восточнославянский ареал, по которому мы располагаем относительно массовыми данными, — Полесье. В Полесском архиве¹⁵ содержится множество записей, подтверждающих общее предпочтение нечетных чисел («не до пары») четным и относящихся к самым разным сферам бытового и обрядового поведения. Так, в ритуале изготовления дожинальной бороды придерживаются правила связывать нечетное число колосьев: «Выбирают девять житин чи сем — шоб не до пары — завъезуюць красной ниткой» (Гомел. обл., Мозырск. р-н, с. Барбаров). Там же для лечения лихорадки сру-

бали нечетное число осиновых побегов-однолеток: «Хиндя — однолетки осиновые нарезать, штоб непарные были, носить и затыкать на ростани». В свадебном обряде следят за тем, чтобы каравай месило нечетное число женщин: «[Коровой замешивают] або семь, або пять жонок, до пары не оставляют». «Коровой расчiniaют девять штук женщин, штоб не до пары» (Ровен. обл., Рокитновск. р-н, с. Боровое). Для лечения использовали нитки, выпряденные из остатков пряжи, их тоже должно было быть нечетное число: «ниточкою опаразывать [обвязывать, опоясывать], чи три ниточки, чи семь, штоб не до пары»¹⁶. При строительстве дома под угол сруба клали деньги — «обязательно нечетную монетку» (Гомел. обл., Лельчицк. р-н, с. Стодolicи). Заговор следовало произносить нечетное число раз (Гомел. обл., Брагинск. р-н, с. Верхние Жары).

Большая часть свидетельств, противоречащих этому принципу, относится к ситуации гадания о замужестве или иным матримониально-свадебным контекстам, для которых парность является символом брачного соединения и потому, естественно, оценивается положительно. Часто считали необходимым украшать каравай четным числом шишек или «птичек»: «На коровае лепили пять голубцов, шишки из пресного теста — парнэ число. Втыкали в коровой пучки овса и ветки яловца, тоже парное число» (Волян. обл., Любешовск. р-н, с. Любязь); «В коровой запекали гроши — обязательно до пары, и два яйца» (Гомел. обл., Лельчицк. р-н, с. Стодolicи). В девичьих гаданиях (особенно на святках) четное число сулило скорое замужество: «Колки [колья забора] обнимуть проти Рождества. Як попадется до пары, дак пойдешь замуж» (Гомел. обл., Брагинск. р-н, с. Верхние Жары); «Иде в хлев, хапне дров и посчитае: як до пары, то пойде замуж в этом году» (Гомел. обл., Мозырк. р-н, с. Барбаров). То же самое положительное значение придавалось четному числу вытянутых из-под рождественской скатерти или с крыши хлева соломинок: «На новый год тоже жменю соломинок тягали с хлева — як до пары [то выйдешь замуж]» (Ровен. обл., Рокитновск. р-н, с. Боровое); «На Новый год солому смычуть и считают, у руки сколько буде — чи до пары, то до году буде у пари [т.е. выйдешь замуж]»¹⁷. Еще одним случаем «инверсии» оценок, т.е. предпочтения четности перед нечетностью, оказываются «контексты смерти», особенно маркированные в обрядности южных славян (см. ниже). В полесских материалах в связи с этим контекстом, вероятно, может быть истолкован обычай срубать четное число березок, устанавливаемых во дворе на Троицу, учитывая общую поминальную семантику троицкой обрядности: «На Троицу клён, дуба листья наломают, березу вырубают, ставить четыре или две, до пары, перед двермы» (Брест. обл., Кобринск. р-н, с. Бельск), однако ввиду единичности этого свидетельства такая трактовка остается сугубо предположительной, тем более что имеются полесские данные, согласно которым во дворе вкапывали три березки, две березки и просто «несколько» березок¹⁸.

К сожалению, мы не располагаем столь же богатыми материалами по другим славянским традициям, но все же имеющиеся свидетельства, при всей их случайности, позволяют заключить, что в целом указанная оценка чета и нечета распространена и за пределами восточнославянского ареала. Приведем

несколько примеров. Болгарки в Банате ходили на кладбище только группой из нечетного числа лиц; если же их оказывалось, например, восемь, они брали с собой ветку вместо девятой женщины и потом втыкали ее в могилу¹⁹. По сербскому обычаю, если в доме оказывалось два годовалых ребенка, над которыми следовало произвести ритуал первой стрижки волос, то, чтобы избежать опасной четности, приносили в дом какую-нибудь живность (обычно курицу, петуха или цыпленка) и стригли животное вместе с детьми²⁰. В юго-западной Сербии и Македонии женщины, у которых умирали дети, а также женщины, страдающие бесплодием, совершали магический обряд опоясывания храма вытканым собственноручно полотном или специально сделанной тонкой свечой (пропущенной через растопленный воск льняной или конопляной нитью), причем число рядов воскового шнура, окружающего стены церкви, должно было быть нечетным (до девяти)²¹. Крестьяне Кюстендилского края на похоронах тоже изготавливали свечу, которую затем разрезали на части, строго следя, чтобы получилось нечетное число (*тек*) отрезков²², а сербы Лесковацкого края заботились о том, чтобы на похоронах было нечетное число (*непаран број*) столиков (*софре*) с поминальной едой²³.

В традиционном болгарском свадебном обряде неукоснительно соблюдалась нечетность ритуальных предметов и лиц: для замешивания и «опевания» теста приглашали три, пять или семь девушек; свадебное деревце и древко свадебного знамени должны были иметь нечетное число ответвлений; количество хлебов было нечетным или кратным трем, причем нечетное число воспринималось как знак здоровья, и т.п.²⁴ В западной Болгарии обязательно нечетным должно было быть число «калушаров» — участников троичных обходов, излечивающих от «русальских» болезней; хозяйки подкладывали под наседку нечетное число (*тек*) яиц, чтобы из них благополучно вылупились цыплята, и делали это только в вечернее время²⁵. В Боснии и Герцеговине женщины не допускали, чтобы число сватов было четным (*тако*), для успеха дела оно должно было непременно быть нечетным (*лихо*), поскольку «четное число — несчастливое»²⁶. По свидетельству М. Филиповича, в Височской нахии (Босния), верование в отрицательную силу парных (*тако*) чисел было всеобщим, поэтому считалось, что нехорошо вносить в дом четное число дров, что курица никогда не высидит четное число цыплят и т.д.²⁷ Даже в матримониальном контексте предпочиталось непарное число: нечетное число внесенных девушкой в дом дров сулило замужество²⁸.

Четность и парность (как и само число два) в своем отрицательном значении во многих случаях соотносятся с правыми членами оппозиций «мужской—женский» и «жизнь—смерть». У болгар в Родопах число ответвлений на свадебном деревце могло зависеть от пола того, кому деревце было предназначено: деревце кума имело три ветки, а деревце кумы — две; когда же изготовлялось одно деревце, на нем должно было быть пять веток²⁹. По верованиям македонцев Велеса, у того, кто женился в нечетный год, будут рождаться мальчики, а у женившихся в четный год — девочки; это же верование известно в районе Скопья³⁰. У южных славян числовая символика соблюдалась при оповещении о смерти мужчин, женщин и детей: в первом случае раздавалось три удара колокола, во втором — два и в третьем — один;

у католиков такие же значения придавались числу церковных крестов, которые несли в погребальном шествии³¹.

Еще ярче выражена соотнесенность чета и нечета с оппозицией «жизнь—смерть». Как и число два, парность (четность) получает устойчивую иномирную семантику, которая проявляет себя также в сфере обрядности и верований, связанных со смертью и погребением, где два и четность (так же как и обратное обычному направление движений справа налево) становится опознавательным знаком смерти: у сербов при покойнике и на поминальном обеде зажигают две свечи, подают две чаши вина или первые две пьют за упокой души, а третью во здравие живых³²; белорусы на поминках пили водку из одной рюмки по два раза кряду³³; в знак траура болгарки-капанки носили на голове по два платка, завязанные под подбородком³⁴; сербы в районе Неготина в случае мучительной смерти считали нужным напоить умирающего водой, набранной там, где сливаются два ручья или две реки, или водой с двух гор³⁵ и т.п.

Как само число два, так и другие четные числа ассоциируются с потусторонним миром. В македонской области Малешево бытует представление, что ребенок, рожденный семимесячным, будет жить, а восьмимесячный непременно умрет³⁶. Белорусы считали, что «если за похоронным столом обедающих нечетное число, — к другому покойнику»³⁷, следовательно четность в этом случае — норма. Украинцы при похоронах женщины затыкали ей за пояс платок, в который вкладывали деньги: «більш по два гроша, щоб до пари було»³⁸. Ср. современный городской обычай возлагать на гроб или могилу букет из четного числа цветов, а во всех остальных случаях, т.е. живому человеку, преподносят нечетное число цветов.

Значительно реже в контексте смерти и погребального обряда фигурирует четное число с негативной семантикой. У сербов широко распространено суеверие, согласно которому, если в доме в течение года случилось две смерти, то следует ожидать и третьего покойника; чтобы этому воспрепятствовать, сербы Косова при погребении второго покойника закапывают вместе с ним в могилу куклу или голову жертвенного животного, обычно петуха³⁹. В восточной Сербии этому даются объяснения, в какой-то степени противоречащие общему принципу соотнесения четности с миром смерти: «его первые два зовут», «на том свете четных чисел не принимают»⁴⁰. Можно предположить, что в данном случае оценка четности дается как бы с точки зрения земной системы ценностей и интересов живых людей. Так же, по-видимому, объясняется полесское требование, по которому на поминальном обеде после погребения должно быть нечетное число блюд, нечетное число «палениц»: «палениц должно быть пять или семь; пары не должно быть» (Гомел. обл., Мозырск. р-н, с. Скрыгалово). По сербскому обычаю (область Косово), при изготовлении гроба гробовщики кладут нечетное число поперечных досочек — пять, семь или девять: «ни в коем случае не парное число!»⁴¹. Предпочтение нечетного числа даже в контексте смерти указывает на более высокий ранг общего правила, по которому нечетным числам приписывается положительное значение; вместе с тем это может объясняться иной «точкой зрения» на ту же ситуацию, иным ракурсом восприятия.

Примеров противоположного (отрицательного) толкования нечетного числа сравнительно мало. По одному смоленскому свидетельству, «оканчивая жатву, оставляют небольшой кружок несжатой ржи, и эту рожь выжинают маленькими горсточками, причем примечают, что если число горстей выйдет нечетное, то в семье умрет один из членов ее»⁴². По верованиям некоторых костромских крестьян, в доме «нельзя держать нечетное число овец»⁴³, тогда как другие полагают, что значение четного и нечетного индидуально для каждого человека: «Для одного хозяина подошли четные числа, и он держит только четное, 2, 4, 6, а 3, 5 ни за что держать не будет, а у другого совершенно наоборот — только нечетные»⁴⁴ или должно соответствовать числу каких-то других предметов: «Чтобы овцы плодились, то в зиму нужно пускать четное или нечетное число их по четному или нечетному числу половиц в доме»⁴⁵.

Напротив, положительное значение числа два и парности (четности) встречается часто — прежде всего в сфере брачной символики. При гаданиях о замужестве четное число (принесенных в охапке дров, обхваченных колеб забора, пойманных или склеванных курицей зерен и т.п.) сулило скорое замужество. Но даже и здесь свидетельства противоречивы. Например, в закарпатском селе Хуст на святой вечер (рождественский сочельник) «дѣвка выйде на двор и набере на одну руку столько дров, сколько може. То так занесе до комнаты и зачне лѣчити принесенѣ дрова. Если дрова суть паристѣ, то недостане в том роцѣ пари и не воддаеся»⁴⁶ (то же в Боснии, см. выше). В этом случае парность как признак сохраняет свое положительное значение, но ситуация гадания оценивается как бы с другой точки зрения: если в стандартном случае четность поленьев означала включенность девушки в систему парных (брачных) отношений и сулила девушке замужество, то в этом случае та же парность тех же поленьев трактуется как бы без учета гадающей девушки, которая таким образом оставалась без пары.

Подобные примеры инверсии оценок, впрочем, достаточно редкие в славянском материале, еще раз демонстрируют превалирование общей негативной оценки парности и четности над «контекстно» закрепленной (преимущественно брачной) позитивной оценкой. Но они также свидетельствуют о сложном механизме самой оценки, предусматривающем возможность разных точек зрения на оцениваемый предмет или явление и учитывающем ключевую роль ситуации (контекста), способной менять знаки оценки на противоположные (такова ситуация смерти и погребального обряда) или придавать другой смысл самому оцениваемому признаку (так, в «брачном» контексте парность и четность имеют особое магическое значение).

Примечания

- 1 Иванов В. В. Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978.
- 2 Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. Древний период. М., 1965. С. 90.
- 3 Байбурич А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983. С. 77.

- 4 Успенский Б. А. К символике времени у славян: «чистые» и «нечистые» дни недели // *Finitis duodecim lustris*: Сб. ст. к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллин, 1982. По мнению Б. А. Успенского, признак четности определяет восприятие вторника, четверга и субботы как благоприятных дней недели и «нечетных» дней — как неблагоприятных. Мне уже приходилось высказывать свои возражения по этому поводу. Вкратце они сводятся к тому, что оценка дней недели, во-первых, противоречива (например, вторник у восточных славян считается самым «добрым» днем, а у южных славян — самым неблагоприятным и опасным), а во-вторых, она покоится не на одном, а на многих признаках («мужской—женский», «первый—последний» и др.). Подробнее см.: Толстая С. М. К соотношению христианского и народного календаря у славян: счет и оценка дней недели // *Языки культуры и проблемы переводимости*. М., 1987.
- 5 Попов Р. Числа // *Българска митология: Енциклопедичен речник* / Съставител А. Стойнев. София, 1994. С. 386.
- 6 Иванов В. В., Топоров В. Н. Указ. соч. С. 215.
- 7 Подробнее см.: Толстая С. М. Два // *Славянские древности. Этнолингвистический словарь* / Под общей ред. Н. И. Толстого. М., 1999. Т. 2.
- 8 С этим согласуются наблюдения Л. Раденковича, сделанные им на материале сербской народной культуры. См.: Раденковић Љ. Символика света у народној магији Јужних Словена. Београд, 1996. С. 325—327.
- 9 База данных Каргопольского архива РГГУ.
- 10 Левкиевская Е. Е., Плотникова А. А. Этнолингвистическое описание севернорусского села Тихманьга // *Восточнославянский этнолингвистический сборник*. М., 2001. С. 290.
- 11 Чагин Г. Н. Окружающий мир в традиционном мировоззрении русских крестьян Среднего Урала. Пермь, 1998. С. 9.
- 12 Материалы картотеки Топонимической экспедиции Уральского университета (Екатеринбург) любезно предоставлены мне проф. Е. Л. Березович, которой я выражаю искреннюю благодарность.
- 13 Забылин М. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. М., 1880. С. 141.
- 14 Сахаров И. П. Сказания русского народа. Русское народное чернокнижие. Русские народные игры, загадки, присловья и притчи. Народный дневник. Праздники и обычаи. М., 1989. С. 124—125.
- 15 Полесский архив Института славяноведения РАН. Москва.
- 16 Там же.
- 17 Там же.
- 18 См.: Толстой Н. И. Троицкая зелень // *Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне*. М., 1986.
- 19 Сборник за народни утворения и книжнина. София, 1963. Кн. LI. С. 63.
- 20 Ђорђевић Т. Р. Деца у веровањима и обичајима нашег народа. Београд, 1941. С. 210.
- 21 Гласник Етнографског музеја. Београд, 1934. Књ. 9. С. 95.
- 22 Захариев Й. Кюстендилско крайще // *Сборник за народни утворения и книжнина*. София, 1918. Кн. 32. С. 139.
- 23 Ђорђевић Д. М. Живот и обичаји народни у Лесковачком крају. Лесковац, 1985. С. 117.
- 24 Узенева Е. С. Терминология болгарского свадебного обряда в этнолингвистическом освещении: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2001. С. 89, 137, 145.
- 25 Маринов Д. Избрани произведения в 2 т. София, 1984. Т. 2: Этнографическо (фолклорно) изучаване на Западна България (Видинско, Кулско, Белоградчишко, Ломско, Берковско, Оряховско, Врачанско). С. 153, 95.
- 26 Лилек Е. Вјерске старине из Босне и Херцеговине // *Glasnik zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine*. Sarajevo, 1894. Кнј. 6. С. 673.

- 27 **Филиповић М.** Живот и обичаји народни у Височкој Нахији // Српски етнографски зборник. Београд, 1949. Књ. 68. С. 207.
- 28 Гласник земаљског музеја Босне и Херцеговине. Сарајево, 1907. Књ. 19. С.38.
- 29 Родопи. Традиционална народна духовна и социалнонормативна култура. Софија, 1994. С. 167.
- 30 Сборник за народни умотворения и книжнина. Софија, 1900. Кн. XVI—XVII/2. С. 234.
- 31 **Лозанова Г.** Особености на обредите при погребение на деца у южните славјани в края на XIX и началото на XX в. // Българска етнография. Год. XIV. 1989. Кн. 1. С. 22; **Толстой Н. И.** О природе связей бинарных противопоставлений типа правый—левый, мужской—женский // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С. 175.
- 32 **Радовановић М.** Обичаји животног циклуса у Српском етнографском зборнику // Живненият цикл / Животни циклус. Софија, 2000. С. 26.
- 33 **Шейн П. В.** Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб., 1890. Т. 1, ч. 2. С. 565.
- 34 Капанци. Бит и култура на старото българско население в Североизточна България. Етнографски и етноезикови проучвания. Софија, 1985. С. 196.
- 35 **Стојановић Д.** Посмртни обичаји у Неготинској Крајини // Развитак. VIII/2. Зајечар, 1968. С. 60.
- 36 **Павловић Ј.** Малешеве и Малешевци (етнолошка испитивања). Београд, 1928. С. 220.
- 37 **Романов Е. Р.** Белорусский сборник. Вып. 8. Быт белоруса. Вильна, 1912. С. 307.
- 38 **Чубинский П. П.** Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. СПб., 1877. Т. 7. Вып. 2. С. 702.
- 39 **Vukanović T.** Srbi na Kosovu. Vranje, 1986. Т. 2. С. 312.
- 40 **Петровић С.** Културна историја Сврљига. Књ. 1. Митологија, магија и обичаји. Ниш; Сврљиг, 1992. С. 155.
- 41 **Vukanović T.** Op. cit. S. 323.
- 42 Тенишевский архив. 1693: 22.
- 43 **Журавлев А. Ф.** Домашний скот в поверьях и магии восточных славян. Этнографические и этнолингвистические очерки. М., 1994. С. 27.
- 44 Там же.
- 45 Там же.
- 46 Подкарпатска Русь. 1930. P.VII. № 1/2. С. 29.

Визуальный и вербальный знак в системе русского райка

Артём Магалашвили (Санкт-Петербург)

Ю. М. Лотман указывал на особую позицию аудитории в мире фольклорного искусства, она «потребляет» текст, играет с ним (Лотман 1998а: 482). При исследовании фольклорных объектов, следовательно, пристальное внимание необходимо обращать на прагматику использования знаков, она достаточно сильно трансформирует семантику и синтактику материала.

Раяк (потешная косморама) синтетичен по своей природе, в нем соединяются изображение, игра и слово. Он близок к устной торговой рекламе, так как это зрелище является товаром, услугой. Раяк говорит сразу на нескольких языках. Произведение райка как текст предполагает наличие нескольких кодирующих систем, которые вместе составляют макросистему единого кода. Однако именно игра, речевая театрализация, оформляющая практику бытования этого вида развлекательно-зрелищной народной культуры, диктует совершенно специфические формы перевода визуального изображения в вербальное и их игрового соотношения. Проблема соотношения изобразительного и словесного текстов в русском лубке была уже затронута Ю. М. Лотманом. Подпись к лубку выполняет функцию развертывания темы, заданной картинкой, разыгрывает рисунок, позволяет увидеть его как действие (Лотман 1998а: 484). В практике райка этот процесс продолжает свое развитие, но устная форма бытования его вербальной составляющей вносит свои коррективы. Использование лубка внутри ящика с двумя увеличительными, а то и простыми стеклами, делало практически невозможным чтение надписи на нем. Это постепенно привело к тому, что она ушла из поля изображения за рамку лубка и оформилась в самостоятельный текст, а сами раешные картинки стали делать без текстового комментария. Вербальная составляющая райка полностью ушла в речевую деятельность косморамщика.

В создании речевой части этого единства, «раеи» (раешного стиха), достаточно широко использовались различные художественные приемы. Раешный стих был близок ко многим малым фольклорным жанрам. В нем часто использовались фрагменты из песен, пословицы, поговорки, прибаутки, небылицы и т.д. Функционально этот жанр близок к выкрикам торговцев и жанрам, основанным на формулах: календарные приговоры, заклички и т.д. (Некрылова 1990). Четкие формальные признаки, отличающие его — особое использование и связь с визуальным знаком. «Раеи» декламировались, произносились речитативом. «Они <раешники> вносили большое оживление своими райками, произносившимися распевно, большею частью скорого-

воркой, с легким выделением, подчеркиванием ударных по смыслу текста мест», — описывает свидетель их выступлений А. Я. Алексеев-Яковлев (*Алексеев-Яковлев*: 56). Большую роль при исполнении раешных стихов играла импровизация.

В качестве изобразительного материала косморамщики использовали как русский лубок, так и европейские гравюры или подражания им. Театрализация лубка и гравюры уже исследовалась многими учеными, в частности, Ю. М. Лотман отмечал тяготение лубка к театральной пространственной организации и театральность популярной в России XIX в. гравюры Калло (*Лотман 1998а*: 483). Связь лубка и театра отмечена еще в XIX в. крупнейшим коллекционером и исследователем лубка Д. А. Ровинским, выпустившим самое крупное до сих пор собрание лубков с подробными комментариями (*Ровинский*) и получившим за эту работу Большую Уваровскую премию. Раек развивает стремление к театрализации, заложенное в его исходном материале, но уже за счет использования других механизмов, обусловленных его синтетической природой.

Рассмотрим соотношение визуальной и вербальной знаковых систем в практике русского райка. Сложное сцепление текста и изображения в райке, как и в лубке, недостаточно исследовано, на что указывает, в частности, А. И. Рейтблат (*Рейтблат*). В качестве базовых текстов раешного стиха в статье используются записи, хранящиеся в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина и опубликованные в качестве приложений к статье А. М. Конечного (*Конечный 1989*: 134–138), а также два специализированных сборника раешных изображений и текстов, подготовленных К. Губертом, «Рассказы косморамщика» 1848 г. (*Губерт 1848*) и «Балагур» 1851 г. (*Губерт 1851*), каждый из которых содержит по 16 оригинальных сюжетов потешной косморамы.

Многое в райке строилось на изображении диковинки, экзотики. Однако при этом задачей косморамщиков было каким-то образом освоить изображение, приблизить его к реалиям зрителя, необычное, сенсационное, далекое показать как актуальное здесь. В случаях, если они имели дело с иностранными гравюрами на бытовые сюжеты, одним из путей этого было имянарение. Интернациональный сюжет «Дети удят рыбу» (Рассказы) становится ближе, когда косморамщик называет детей Митюня, Федюня и т.д. А в тексте к картинке «Швейцарский вид» (Балагур) швейцарец обращается к своей девушке: «Маша, дружок...». Образ Швейцарии в речи раешника «русифицируется». Описывая город Кронштадт в Трансильвании (Балагур), косморамщик отмечает, что тот Кронштадт «не похож на наш Кронштадт». В результате у зрителя возникает сопоставление, и тот далекий Кронштадт пропускается через образ *нашего*, хотя фактического сходства и нет. Лубки Губерта были скорее немецкого происхождения, но приспособлены для российского райка (*Конечный 1989*: 129–130).

Иногда персонажи представлены в райке как хорошие знакомые автора или зрителей: «Вот знакомая Марья Ивановна... что всегда в кредит набирает! Только расплачиваться забывает» («Лавка», Балагур) или даже родственники: «Вот дядюшка мой Ефим Пантелеевич, покойник, страстный

был до дичи охотник» («Охота за утками», Балагур). Животные тоже обрели свои имена: собака охотника Ефима Пантелеевича — Трезор, медведь в «Пляшущем медведе» (Рассказы) — Михаил Иванович Топтыгин, облаивающая его собака — Адорко.

Узнаваемы исторические персонажи, в первую очередь, любимец косморамы и лубка Наполеон. В сюжете «Наполеон и пленный казак» (Рассказы) обозначены все главные персонажи. Сам Наполеон легко узнаваем по треуголке, за спиной Наполеона — «верный его маршал Марат, который драться всегда рад». Казак — Иван Васильевич по прозвищу Синица (хотя по изображению определить, что этот персонаж является именно казаком, можно лишь с достаточной долей условности: у него имеется борода, что подчеркивается и в тексте, но ворот одежды — другой формы).

В словах косморамщика может звучать прямое описание картинки, однако оно составляет только первичную основу для его текста и обрастает всевозможного рода описаниями и рассуждениями, лишь отталкивающимися от изображения. Это могут быть всевозможные сентенции по поводу сюжета, места действия или абстрактные рассуждения о предмете. Так, описывая картинку «Швейцарский вид», раешник делает вывод: «Добрый швейцарский народ чинно и опрятно живет!». А про город в Трансильвании вслед за описанием изображенных на картинке гуляющих людей говорится: «Там виноград продают и рейнское пьют». Информацию об этом рассказчик черпал из каких-то других источников. В текстах, хранящихся в Театральном музее, в конце каждого стиха дается некий итог, оформляемый как выкрик: «Облапошат!», «Занятно!», «Раздолье!», «Штука важнецкая!» (Конечный 1989: приложение). Иногда сентенции имеют нравоучительный просветительский характер, особенно после введения в 1839 г. цензуры на лубочную продукцию, что привело к усилению официального влияния на ее содержание. Сюжеты раешных картинок часто рисуют новинки и изобретения: воздушные шары, железную дорогу, пароходы. Они были своеобразной пропагандой их и технического прогресса в целом. Например, в сюжете «Корабль и пароход или Море» (Рассказы) пароход легко справляется с бурей, тогда как паруснику приходится туго, это сопровождается соответствующими замечаниями: «Вот какова Механики сила», «Видите, пар машиной колесо вертит, а глупый мужик говорит, что там бес сидит».

Косморамщику было необходимо «оживить картинку», сделать ее подвижной, объемной, это решалось также при помощи текста. Активно используется звукоизображение и звукоподражание: «Живо — Трах, тарарах, пошла потеха...». В «Прогулке по лесу» (Балагур) изображается ауканье. Часто воспроизводятся выстрелы, музыка. В сцене охоты на уток: «И вот прицелился, бац! Выстрел гремит, и пара уток на землю летит». «Музыка гремит в зале, точно на воксале» («Детский бал», Рассказы). Картина «Летний сад» сборника «Балагур»: «Смотрите, какие деревья стоят. Статуи как живые глядят, музыка гремит в кустах». Кроме того, описание дополнено обонятельной характеристикой: «Душистым воздухом наполнен весь сад». А в сюжете «Огнедышащая гора Этна» (Рассказы) температурной: «Экий, господа, жар!».

Способом оживить изображение становится включение прямой речи персонажей. «Пиль, скорее, Трезор! Будь теперь ты проворен! Охотник собаке кричит!...». Прямая речь вводится как факт или как некая условность: «Кавалер на нее глядит да так и говорит...» (*Конечный 1989: 135*). В «Наполеоне и пленном казаке» разыгрывается целый диалог, как в народном театре. Иногда включаются песни, как, например, песня шарманщика, который выступает с обезьянкой (Балагур): «А что сам напевает, то нам трудно разобрать, вероятно... в этом роде в вольном переводе:

Ну, жако, танцуй, кривляйся,
Потешай господ.
Всеми силами старайся
Собирать доход».

Также авторы раешных стихов широко используют прием выхода за пределы времени и пространства, зафиксированных на рисунке. Русский лубок и барочная гравюра выработали свои приемы передачи временных отношений (фиксирование стадий процесса в виде отдельных групп и т.д.), но в текстах это решается по-своему. Через прямую речь (в словах Наполеона четко обозначено время действия — воскресенье, а на утро понеделника назначено наступление), через сентенции (в сюжете «Дети удят рыбу» возникает рассуждение о приятности ловить рыбу летом: «Но скоро лето пройдет и осень скуку наведет»), а также их совмещение («Пассаж на Невском проспекте» сборника «Балагур», там приведены разговоры детей и родителей: «Какой прекрасный магазин, гоьорит Папенькин сын, купите мне, папа, букет цветов. Маменьке они тоже нравятся»).

Создатели раешного стиха вводят описания предметов и действий, на картине не изображенных, но теоретически допустимых в данной ситуации. На гравюре с изображением балерины, которая представляется раешником как известная танцовщица Фанни Эльслер (Рассказы), не изображен описываемый в тексте «веноч нетленный из депозитных билетов», преподнесенный ей. Часто в раешный текст вводится описание предыстории событий, которая становится мотивировкой дальнейших действий. Например: птицам холодно в полях, поэтому надо их ловить, чтобы согреть («Маленькие птицеловы», Балагур). Корабль везет из Америки к нам кофе и сахар, а пароход апельсины из Мессины. Указаны отправной пункт, груз и пункт назначения — Кронштадт. Одним из излюбленных приемов косморамщиков является указание на то, что героя кто-то ждет. Например, «Швейцарский вид»: «Скажи батюшке, чтоб меня к обеду не ждал, и что я добычи не достал». Охотник: «Утка, да нырок, будет славный пирог! Теперь можно и домой идти».

Описание дальнейшего действия в раешном стихе вытекает из видимого на картинке. Оно удаляет зрителя за пределы изображения и часто является одновременно мотивировкой прекращения рассматривания этой картинке: «По пассажи гуляли — устали — пойдемте домой, видно уже час шестой». «Прогулка по лесу» (Балагур): «Ну пойдемте теперь домой. Грибов мы набрали и порядком устали. Маменька нас дожидается, да смотрите в лесу не

потеряйтесь! <...> Ну, дети домой бегом, не то захватит нас дождь, промочит насквозь». В картинке «Пляшущий медведь» фактически изображены опирающийся на палку медведь, и замахвающийся на него хозяин, зрители, лающие собаки. Однако дана предыстория — о разорванных медведем лошадах, и перечислено все, что он умеет делать, как происходящее перед глазами зрителя.

Раешный стих стремится дать изображение целостной картины процесса — от предыстории и начала действия к его полному завершению, финалу и последствиям. Охота на уток: «Вот он с ружьем в руках в предлинных сапогах! Идет по болоту за утками на охоту! Солнышко едва поднимается, во взгорье светом ударяется, дикие утки ныряют везде, быть им сердечным везде! Крадется к ним охотник в траве, по колено в болотной воде, верная его собака Трезор... <и т.д.> Ну вот и добычу достал!». Некоторые тексты описывают длинные и сложные истории, состоящие из нескольких эпизодов. Например, «Балакирев — аукционер» (Рассказы), основанный на историческом анекдоте, или описания поездки на поезде из Петербурга в Москву (в обоих сборниках), которая включает все этапы пути, остановки, посадку пассажиров и прибытие.

В последовательности картин райка была своя закономерность. Б. М. Соколов описывает тематическую композицию раешного спектакля: сначала обещание показать житейские виды и далекие страны, потом города с сатирическими и балагурными присказками, затем классические лубочные сюжеты, злободневная политическая прибаутка, праздничная ярмарочная тематика — песни, и неприличные сюжеты в качестве коды (Соколов: 159). Раешные стихи связывались между собой в некую целостную структуру, объединенную игровой стратегией. Использовались различные ее виды, связанные с самой природой и генезисом райка. Стратегия диктовалась его театральной сущностью — зрелищем, или задачей демонстрации различных экзотических мест, отсюда две наиболее часто встречаемые стратегии — театрального представления или путешествия.

Раешник подчеркивал, что раек — это театр, и картины сменяются здесь как в театре, само слово «картина» уже используется в театральном значении. Сборник «Рассказы» демонстрирует именно эту стратегию: «Занавес поднимается! Представление начинается!», «А вот прежняя декорация переменяется!».

Иногда выбиралась другая игра — путешествие. Раешник и зрители отправлялись по долам и весям. Все перемещения были мотивированы как географически, так и транспортно. Ярким примером этому служит сборник «Балагур», где в тексте, описывающем картинку, отмечается наличие где-то неподалеку парохода: «Заплатим за вход, и хоть в первый раз в Париж отправимся, если там очень не зазеваемся, то и вам рассказать постараемся», или: «Ну не пора ли нам взглянуть на театр? Сядем на фиакр и поедem туда».

Циклообразующую функцию выполняли и некоторые тематические скрепы, и повторяющиеся образы. Так, в текстах «Балагура» возникает тема апельсинов из Мессины, их предлагает торговец в «Петербургском раз-

носчике с фруктами», их везет пароход, они же упоминаются в «Огнедышащей горе Этне»: «Близ славного города Мессины, откуда к нам везут апельсины», «Поеду в Мессину, куплю тебе апельсины». И, наконец, образ самого косморамщика, когда он представляет картинку с изображением райка. Изображенный «коллега» трактуется как изображение самого себя, при этом раешник четко мотивирует появление отличий в костюме и причёске, объясняя перемену тем, что вместе со зрителями он совершил длинное путешествие, выучил несколько языков и облагородился, оделся во фрак и побрился.

Раек всегда обладал достаточной свободой в сочетании вербального и визуального элементов, иногда раешники специально произносили текст, относящийся к другой картинке. В позднем лубке визуальный и вербальный компоненты уже разошлись. А в ходе развития райка, на заключительных этапах его существования, слово и изображение становятся еще более независимыми, и даже появляются образцы раешных текстов, не привязанных к изображению, например, «Раек дяди Нила» 1893 г. (*Раек*), где форма раешного стиха использована для метких характеристик различных социальных групп.

Театрализация была тем скрепляющим звеном, без которого второй компонент (изображение) терял свою необходимость и мог опускаться. С прекращением выступлений раешников и исчезновением устного исполнения целостность райка, существовавшая ранее, когда текст рождался с опорой на изображение, а сами картинки требовали оживления словом и несли в себе память о рассказах ярмарочного балагура, оживавшую в сознании зрителей при взгляде на них, распалась.

Литература

- Алексеев-Яковлев* — Русские народные гуляния (по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова). М.; Л., 1948.
- Губерт 1848* — Губерт К. Рассказы косморамщика или объяснения к 16 картинам, находящимся в космораме. СПб., 1848.
- Губерт 1851* — Губерт К. Балагур или Новые рассказы косморамщика. Объяснение к 16 картинам, находящимся в космораме. СПб., 1851.
- Конечный 1989* — Конечный А. М. Раек в системе петербургской народной культуры // Русский фольклор. XXV. Л., 1989. С. 123–138.
- Конечный 1997* — Конечный А. М. Быт и зрелищная культура Санкт-Петербурга — Петрограда XVIII — начала XX века. Материалы к библиографии. СПб., 1997.
- Лотман 1998а* — Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 482–494.
- Лотман 1998б* — Лотман Ю. М. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX века // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 636–645.
- Некрылова 1984* — Некрылова А. Ф. Раек или потешная панорама // Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л., 1984. С. 87–113.

Некрылова 1990 — **Некрылова А. Ф.** Выкрики бродячих торговцев и ремесленников (Россия XVII — начало XX века) // Зрелищно-игровые формы народной культуры. Л., 1990. С. 93–102.

Раек — Раек дяди Нила. М., 1893.

Рейтблат — **Рейтблат А. И.** Что нес с базара русский народ (Лубок в исследованиях последних лет) // Новое литературное обозрение. № 44. С. 317–326.

Ровинский — **Ровинский Д. А.** Русские народные картинки: В 5 т. СПб., 1981–1983.

Соколов — **Соколов Б. М.** Художественный язык русского лубка. М., 2000.

«Слово Божье — звуковое»

(Об устном и письменном слове в молоканской культуре)

Серафима Никитина (Москва)

Традиционная народная словесная и музыкальная культура, будучи по преимуществу устной, обычно — в разных пропорциях в зависимости от своего типа, места и времени — включает в себя и письменные формы. В настоящее время средства массовой информации, визуальные и слуховые (радио, телевизор), существенным образом влияют на содержание и функционирование этих двух традиционных форм, уменьшая расстояние между ними. Тем не менее различия между устной и письменной формами культуры остаются принципиальными; об их влиянии на сознание человека и его взаимоотношения с другими людьми писали многие, начиная с древних времен (*Платон 1970: 161*). Отмечен ряд существенных различий между ментальными и вербальными структурами устной и письменной форм (*Онг 1982*, см. также *Неклюдов 1994*). Ю. М. Лотман обратил внимание на то, что форма коллективной памяти — письменная или устная — определяет во многом тип культуры и, в частности, тип речевых жанров (*Лотман 1987: 3–12*).

Русскую народную культуру с точки зрения распределения в ней устных и письменных форм (как, впрочем, и в отношении многих других признаков) нельзя считать явлением однородным. Она существует во множестве вариантов, прежде всего территориальных. Кроме того, имеются конфессиональные варианты, различия между которыми иногда гораздо значительнее территориальных.

Любая локальная разновидность народной культуры многослойна, и каждый культурный слой формирует свой относительно автономный тип текстов. Эти тексты используются в разных коммуникативных ситуациях и весьма различны стилистически.

Будем различать в народной культуре четыре вида текстов, или четыре дискурса: 1) тексты богослужения; 2) бытовые тексты в самом широком смысле слова; 3) традиционный фольклор, включающий в себя тексты разных жанров со своими проекциями мифопоэтической модели мира; 4) тексты религиозного фольклора, служащие стилистическим мостом между богослужебными и светскими текстами (бытовыми и фольклорными). В конфессиональных группах богослужебный дискурс особенно значителен: он целиком реализуется внутри самодостаточной культуры, в которой на всех ее проявлениях (по крайней мере, в период расцвета), отчетливо лежит конфессиональная печать. Тип богослужебного дискурса (письменный, устный или смешанный) во многом определяет соотношение устных и письменных форм во всех остальных дискурсах. Три конфессиональных

культуры — православная старообрядческая, протестантские молоканская и духоборская — являют собой три образца разных пропорций устного и письменного начала.

Старообрядческая культура, по мнению многочисленных исследователей, имеет очевидную книжную христианскую письменную доминанту, и представляет собой образец языковой диглоссии (церковно-славянский язык богослужбных книг и местный диалект); книжная доминанта определяет уклад жизни в целом, состав и функционирование устных форм, иногда сокращая разнообразие жанров (например, налагая запрет на плясовые и хороводные песни, а также на похоронные причитания), а иногда, наоборот, способствуя сохранению и песенных жанров, и полноты обрядов необходимых для жизнеустройства (например, свадебного обряда и, в частности, свадебных причитаний у беспоповцев Верхокамья). При разрушении книжной культуры, утрате книг происходит быстрое размывание старообрядческой модели мира, проявляющееся в вербальном и невербальном поведении.

Культура духоборцев долгое время была устной: многие псалмы, созданные руководителями духоборческого движения, имели письменный источник, а именно, Библию, но передавались «из уст в уста», что было заповедано в псалме: «напишите во сердцах, возвестите во устах»; ценность *устного* была непрекращаема, письменность отвергалась как ненужная и даже вредная. В XX в. письменные формы коммуникации стали у духоборцев привычными и массовыми, однако до самого последнего времени они не затрагивали богослужбных текстов и очень богатого традиционного фольклора; правда, в связи с вынужденными переселениями положение дел начало меняться (Никитина 2002).

Наименее ясны отношения между письменным и устным в молоканской культуре, к которой мы и обратимся. Молокане в XIX в. делились на несколько направлений; в настоящее время главным является разделение на так называемых «постоянных» молокан и прыгунов («духовных молокан»). На первый взгляд, значимость христианской книги в религиозной жизни и быту старообрядцев и молокан должна быть примерно одинакова. Правда, в старообрядчестве книг значительно больше — ведь в православной службе, как правило, обращаются к нескольким книгам, в том числе певческим, а кроме того, существует большое количество книг для домашнего употребления. У молокан до конца XIX в. была только одна священная книга — Библия, затем у молокан-прыгунов к ней прибавилась книга «Дух и жизнь», главным автором которой был знаменитый молоканский пророк М. Г. Рудометкин (*Дух и жизнь* 1928). И у староверов, и у молокан священный письменный текст выполняет одинаковые функции: будучи основой богослужения, он также служит линзой, сквозь которую читается жизнь социума и любая частная жизнь. Недаром в первом опубликованном молоканском трактате, посвященном вероучению, говорится, что способ распространения молоканства — чтение Священного Писания (*Вероучение* 1865: VIII). События, происходящие в жизни индивида и социума, толкуются, квалифицируются и оцениваются посредством этого текста, а все типы дискурсов — и в своей структуре, и в своем функционировании — испытывают его влияние.

Во время молоканского богослужения Библия, обязательно лежащая на столе (престоле), предстает в разных вербальных реализациях: ее читают вслух, не толкуя (обычно это женщины и дети), ее читают и цитируют на память, а также толкуют мужчины-беседники. Библейские стихи из самых разных книг, а не только из Псалтыри, поют (все они называются псалмами); при этом каждый стих (кроме первого) сначала прочитывается сказателем, или проказчиком, держащим в руке книгу, а затем уж поется певцами. Многие сказатели, так же как и певцы, знают тексты псалмов и их расположение в Библии наизусть (иначе они не смогут за время пропевания первой строки найти в книге нужный текст), однако должны их обязательно прочитывать, смотря в книгу. В молоканской культуре, где практически нет визуальных атрибутов христианства, единственным каналом, соединяющим человека и Бога, является слово, и прежде всего, Слово-Писание (молокане, как и другие протестанты, Библию часто называют Словом).

Замечу, что молоканские духовные руководители — пресвитеры обязательно должны были быть грамотными, причем до последней четверти XIX в. — времени перевода Библии на русский язык — грамотными по-славянски. Знанием церковно-славянского языка должны были обладать беседники (проповедники), проказчики и певцы — так же, как в беспоповских старообрядческих согласиях наставники, уставщики, певцы. И хотя более ста лет молокане пользуются русской Библией, некоторые псалмы пожилые певцы-мастера предпочитают петь по-славянски: «так мягче получается» — причем петь наизусть.

Склонность молокан к письменным формам, особенно очевидная при сопоставлении с духоборцами, была отмечена исследователями сектанства: «Духоборы не любят ни книг, ни рукописей. Они предпочитают им живое слово и устное предание. Иное мы видим у молокан. Они не только постарались заключить свое вероучение в определенную систему <...>, но уже весьма рано изложили ее на бумаге. Издавна (с какого именно времени — неизвестно) среди молокан ходят по рукам написанные полууставом рукописи с заглавием «Основания вероисповедания духовных христиан» (*Буткевич 1910: 315*). Исследователь сообщает, что в 1826 г. была найдена рукописная тетрадь под названием «Обряд о духовных христианах, содержащий в себе исповедание и догматы веры». В 1865 г. в Женеве было опубликовано изложение молоканского вероучения, написанное молоканами и подготовленное ими к изданию (*Вероучение 1865*). Рассказывая о закавказских молоканах-прыгунах, Н. Дингельштедт пишет, что у них в ходу требник, называемый «Обряд» — рукопись церковнославянского шрифта, в кожаном или деревянном переплете (*Дингельштедт 1885: 22*). Устные жанры в молоканской культуре весьма разнообразны, но зависят от Книги книг — Библии. Так, устными в богослужбном дискурсе молокан являются беседы, составляющие часть богослужения и включающие толкования текстов Библии. В устной же традиции бытуют напевы псалмов. Что касается традиционного фольклора, то объем его — особенно по сравнению с мощным пластом фольклора духоборского — не очень велик, хотя пристальное изучение, возможно, приведет к иным выводам. Действующим до сих пор является стро-

гий запрет на музыкальные инструменты: молокане признают только один музыкальный инструмент, данный человеку Богом — голос, остальные — «рукотворные» инструменты — отвергаются.

В молоканстве не существовало каких-нибудь специальных запретов на исполнение светских песен, как это было в старообрядчестве, однако были редуцированы обряды, связанные с календарем, поэтому практически отсутствовал календарно-песенный цикл. К тому же место, которые занимали псалмы и духовные песни (особенно у молокан-прыгунов), было столь обширным (псалмы и песни пелись не только на службе, но и за торжественными обедами, при приеме гостей в домашней обстановке), что практически не оставалось возможности для исполнения светского фольклорного репертуара. Думается, кроме того, что известную роль в «подавлении» светских жанров, особенно лирических песен, мог играть запрет на алкоголь, и сегодня действующий в молоканской среде. Однако до сих пор на молоканских свадьбах поют свадебные песни. До заключения брака девушки и парни пели так называемые «уличные» песни. Пожилые люди с удовольствием вспоминают позднюю лирику и жестокие романсы (некоторые образцы приведены в *Никитина 1999*). Надо заметить, что многие из молокан — крестьян по происхождению — жили в городах, стали мещанами или купцами, и крестьянские песенные жанры со сменой поколений постепенно утрачивались. Зато очень велик — особенно у прыгунов — пласт заговоров, называемых молитвами. Часть их существует и в письменном виде.

Религиозный фольклор, посвященный молоканскому учению и молоканской истории, состоит из нескольких жанров. Весьма значительным является пласт духовных песен. Впервые о песнях молокан упоминается во второй половине XIX в. Так, С. Максимов пишет, что у молокан-прыгунов существует более сотни песен, сочиненных двумя солдатами (*Максимов 1867*); тексты прыгунских песен приводит Н. Дингельштедт, ошибочно приписавший авторство старообрядческого стиха «Потоп страшен умножася», известного и молоканам-прыгунам, их пророку М. Рудометкину (*Дингельштедт 1885*). У «постоянных» молокан репертуар песен невелик, некоторые песни заимствованы у баптистов; их поют в домашней обстановке или после богослужения. У молокан-прыгунов песни насчитываются сотнями и входят в состав богослужения. Песни, очень ритмичные (в их основе — походные казачьи песни, т.к. среди казаков были молокане). Они служат средством вызывания Святого Духа, который начинает действовать в «действениках» (они молча прыгают) и пророках (они вещают). Кроме сюжетов библейских, в песенном репертуаре есть песни о молоканских страданиях за веру, о пророках, о любви к Богу, но более всего — о готовящемся походе в последнее «убежище» — тысячелетнее царство на Земле.

Миллениаризм свойствен многим протестантским сектам, у молокан-прыгунов он основан на учениях их пророков и, прежде всего, на учении Максима Рудометкина, изложенном в его книге «Дух и жизнь».

Другие жанры — прозаические — находятся на границе коллективного (по сюжету) и индивидуального (по способу изложения). Это исторические предания о начале молоканства, общерусские сюжеты о мифологических пер-

сонажах, тексты эсхатологического содержания с миллениаристскими идеями, перекликающиеся с песнями; рассказы о пророчествах и о сверхъестественном (чудесах), в том числе о наказаниях за невыполнение указания свыше или за нарушение запрета, о «страдальцах» за веру и о выдающихся певцах и пророках.

Постепенно молоканская культура становилась все более и более письменной. Например, в 1905 г. появилась книга о молоканах, написанная молоканином (*Кудинов 1905*). Вскоре так называемые «постоянные» молокане опубликовали свои догматы (*Изложение догматов 1912*). В связи с появлением в Закавказье молоканских училищ возникла учебная литература (*Жабин 1912*). В начале XX века в течение 10 лет издавался журнал «Духовный христианин».

Таким образом, почти сто лет назад молоканство утверждало свою письменную культуру, а с тех пор эта тенденция только усилилась. Молокане, эмигрировавшие в начале XX века в Америку, пишут книги о своей культуре, издают журналы. Именно в Америке в 1915 г. впервые была опубликована книга «Дух и жизнь», затем переизданная и переведенная на английский язык. В Америке же был издан сборник «Сионский песенник», вместивший более 700 духовных песен и выдержавший несколько изданий. Как пишет в предисловии издатель, «первые песни передавались друг другу по неграмотности устно, а потом записывались на листки, дневники и памятки» (*Сионский песенник 1964*). Песни, многие из которых родились в России, были собраны двумя известными молоканскими певцами именно в США. «Сионский песенник» реализует связь между песенным творчеством русских и американских молокан. Сборник имеется у большинства американских молокан: песни поют многие, держа тексты перед глазами. Благодаря этой книге молокане, не учившиеся в русской школе, постигают письменную русскую речь, но не чисто литературную, а с диалектной примесью.

Свобода совести, наступившая в России, сделала и здесь возможным издание молоканских книг и журналов, в которых обсуждаются вопросы вероучения и жизнеустройства. В начале 1990-х гг. в Москве вышло несколько номеров продолжающегося издания «Духовный христианин», в настоящее время выходит три журнала в разных местах. Для фиксации событий и текстов своей культуры молокане пользуются всеми техническими достижениями современности, включая компьютер, видео- и аудиозаписывающие устройства.

Таким образом, сегодняшняя ориентация молокан в отношении письменных и устных форм кажется близкой к обычным современным субкультурам. Но так ли это на самом деле? Существенным при определении типа культуры является статус устных и письменных форм в системе ценностей, оценка соответствующих текстов в самосознании носителей культуры. Посмотрим на взаимоотношения устных и письменных текстов в молоканской культуре с этой точки зрения.

Я Библию от крышки до крышки много раз читал. Если тебе дали струну бум-бум-бум, то ищи бум-бум-бум, если дали урок динь-динь-динь, то ищи

динь-динь-динь. Такой устанав. Когда приходят, помолились, говорю: «у нас тема урока какого? Ну-ка, читай». Вот он (ученик) станет читать..., говорю — не подойдет, потому звука там нету... Вся священная Писания по звуку изложена, и каждый звук ведет тебя в свое место. Слово Божье — звуковое. Если будешь молчком читать, ты никогда не поймешь. Я им говорю — когда вы читаете дома, вы читайте, чтоб ваши уши слышали. Тогда вы будете звук понимать. У меня есть выписки, как делать выражение слов. Я стараюсь, я неграмотный человек, но я стараюсь, я понимаю по звуку.

Эти слова, посвященные культуре чтения Библии, принадлежат одному из лучших молоканских «беседников» (= проповедников), «американцу» И. В. Гусеву.

Иногда вместо слова «звук» молокане употребляют слово «тон». «По Духу и по разуму», т.е. ведомые Святым духом и активно использующие свой, человеческий разум, «по тону и по смыслу», т.е. выдерживая соответствующие теме стилистические каноны и по определенным правилам регулируя эмоциональное напряжение, они строят свое богослужение. По тону и по смыслу они подбирают цитаты из Библии и в своих беседах.

Слуховое восприятие — один из признаков устной культуры. Другим ее признаком является фиксация текстов во внутренней памяти, а не во внешних знаках. Многие молокане способны цитировать наизусть фрагменты разных книг Библии. Однако самым главным признаком устной культуры является передача текстов от поколения к поколению устным путем — из уст в уста. Этот признак здесь не работает. Молокане передают следующим поколениям печатные издания Библии (у некоторых сохранилась Библия церковно-славянская, которой пользовались до последней трети XIX в.) и активно покупают современные ее издания. Книгу ценят, однако отношение к ней — как к материальному предмету — не столь трепетно, как у староверов, хранящих рукописные и старопечатные книги как великую ценность.

Как и у других протестантов, письменная Библия называется Словом. Что же еще значит слово в молоканском понимании?

Прямо говорится в Евангелии: «В начале было Слово. И Слово было у Бога, И Слово было Бог». Я говорю, я с вами разговариваю — вы не видите слова. Звук вы слышите, но какое такое слово — не представляете. Я говорю — «небо», вы знаете, что такое небо, я говорю — «стул», вы знаете, что такое стул. А слово? В Евангелии говорится: «В начале было Слово». Все через него, этим Словом все начало твориться. Потому и нельзя представить Слово, что все, что вы можете представить, им сотворено.

Это говорит молоканин из Лос-Анджелеса, с двухклассным образованием, полученным в Иране, куда он с родителями попал, перейдя границу Советского Союза, в начале 1930-х гг.

Творящая сила есть, по мнению молокан, не только у Слова-Христа. Вера в магическую силу слова стимулирует создание и сохранение устных текстов заговоров, в использовании которых, если они «идут на пользу», молокане не находят ничего предосудительного.

Вера в силу правильно и красиво пропетого хором слова (песни) в собрании дает убеждение, что Бог услышал и «пошлѣт» уверение через действительников или пророков.

Для молокан очень важна квалификация Библии как изначально устного произведения. Один из самых авторитетных современных пресвитеров в России считает, что пока на Руси не было Библии, вера держалась только Духом, народу ее открывали пророки и прорицатели. Печатная Библия и ее использование, при всей необходимости и неизбежности этого, свидетельствует, по мнению молокан, об упадке Духа (из интервью с Т. В. Ц., 2001, Москва).

Другой авторитетный молоканин, проживающий в Лос-Анжелесе, дал своеобразное объяснение необходимости во время беседы обращаться к разным местам Библии. Оказывается, когда ее из устного вида переводили в письменный, дьявол специально смешал написанное, смысл оказался рассыпанным в разных местах, и теперь во время беседы приходится собирать puzzle (Из интервью с В.И.С., 1996, Лос-Анджелес).

Итак, ценность Библии повышается оттого, что она была когда-то устной. Наиболее ценные места Библии — пророчества — жанр заведомо устный. Любимые пророки — Исайя и Ездра, на слова которых поются многие псалмы.

Слово записанное — вторично. Замечу, что рефлектирующие над своей культурой молокане различают три уровня ценностей: уровень закона, обряда и порядка. Закон дается Богом, он всеобщ, и люди его менять не могут. Для исполнения закона Бог дает людям обряды, несколько различные для разных народов, к тому же обряды подвержены изменениям во времени: в них участвует «человеческий фактор». Порядок — чисто человеческое установление, придуманное для лучшего исполнения обряда. Письменность, в миропонимании молокан, — не божественный дар (в отличие от языка и голоса), а человеческое, рукотворное установление, созданное для удобства; она относится к низшему уровню ценностей — уровню порядка. Можно сказать, что специфику молоканства составляет не статус Библии в культуре как священного письменного текста (это общехристианская черта), а акцент на ее устном происхождении и устная традиция в использовании ее текстов, а именно пение псалмов и толкование Библии.

По преданию, в основу напевов молоканских псалмов легли мелодии самых красивых протяжных русских народных песен, которые специально для этой цели запоминали ученики и последователи предводителя молоканства в XVIII в. С. Уклеина. Правда, другое предание говорит о том, что псалмопение было передано первым молоканам в апостольские времена непосредственными учениками Христа. Псалмов у молокан насчитывается много сотен. Напевы их очень сложны, требуют длительного обучения и являются душой молоканской культуры, ее отличительной чертой. Недаром американские молокане говорят о своей вере как о «singing religion», а о себе говорят, что они христиане, поющие псалмы, и что молоканство будет жить до тех пор, пока поют псалмы. В своем «Вероисповедании» молокане несколько лукавили, говоря, что их вера распространяется только благодаря чтению Библии. Предание повествует о том, что когда вождь молокан Семен Уклеин со своими сторонниками шел по Тамбовской и Саратовской губерниям

с пением псалмов, то жители обращались в молоканство целыми деревнями, покоренные красотой псалмопения. У молокан никогда не было нотной грамотности (в отличие от старообрядцев, у которых была письменная культура крюкового пения), и напевы псалмов передавались из поколения в поколение устным способом, подобно фольклорным произведениям. До сих пор большинство молокан убеждено, что напевы псалмов невозможно записать посредством нотных знаков, и это обстоятельство оценивается в их культуре весьма позитивно.

Библейские тексты, читаемые вслух, надо уметь толковать. В молоканстве умение вести беседы и давать толкования достигает высокого уровня ораторского искусства — и это у людей, даже сегодня часто не имеющих среднего образования (особенно среди старшего поколения). Искусству беседы обучаются, однако это, как правило, нигде письменно не фиксируется. У молокан сложилось два типа толкователей: «духари» и «буквари». «Буквари» толкуют буквально, «духари» понимают ключевые места Библии индизказательно. В толковании последних многие библейские эпизоды предстают как вещные корреляты глубочайших духовных событий. Так, известный эпизод с превращением воды в вино на браке в Кане Галилейской толкуется как замена закона Моисеева законом Христовым.

Стремление к индизказанию, постоянному сопоставлению элементов двух параллельных рядов — материального и духовного, к метафорическому осмыслению мира присутствует в ситуации обучения и приобщения к основам веры — ситуации устной коммуникации. Молокане мастерски применяют сравнения и метафоры. Например, характерно частое сравнение молоканского пения, с точки зрения слушателя, с пищей («надо кушать псалмы»), а с точки зрения поющего — с ездой на автомобиле: необходимость слушать сказателя, «проказывающего» текст, и других певцов, а также одновременно соображать, как «разложить» текст, чтобы он уместился в музыкальную строфу — «звод», певцы сравнивали с работой шофера: надо и баранку крутить, и на дорогу смотреть. Сложность исполнения псалма, обилие «колен» — распевов слогов с заметным повышением или понижением тона — очень часто сравнивали с переключением скоростей, причем это сравнение приходилось слушать от молокан и в России, и в Америке.

При переводе в письменную форму образное устное ораторское искусство молокан явно скудеет. Если метафорика еще сохраняется в полемических журнальных произведениях, то она почти пропадает при попытке самих молокан записать структуру беседы на определенную тему (это очень заметно по текстам недавно написанной книги американского беседника И. В. Гусева «Ко свету», состоящей из 206 бесед).

Одно из главных молоканских изречений: «Не Библия открывает истину, а истина открывает Библию». Откровение, которое дает Бог избранным людям — это некая инструкция, как надо толковать Слово, инструкция, очевидно, устная. Избранные люди — учителя духовные, которым «Господь открывает». У «постоянных» молокан такой человек может не занимать никакого видного места в собрании, его служение скрыто. Свои знания, полученные откровением, он передает тому, кто способен их усвоить и в будущем

способен принять откровение, т.е. человеку, которому толкование со временем может «открыться» гласом сверху. У прыгунов, особенно «максимистов», последователей пророка Максима Рудометкина, весьма активны пророки, хотя в последние десятилетия, как говорили нам в Америке, их деятельность ослабела. Зато в переломные моменты жизни социума они активизируются. Пророчества в XIX в. чаще всего имели эсхатологическое содержание (например, пророчества М. Рудометкина о тысячелетнем царстве), многие пророчества предвещали миграции (из Закавказья в Америку еще в середине XIX в., из Ирана в США в конце 40-х гг. XX в., из США в Австралию в 60-е гг. XX в.). В некоторых пророчествах указывалось на возможные потрясения внутри социума, связанные как с внешними — природными или социальными факторами (например, засуха или война), так и внутренними (эпидемии, смерть, уклонения в веру, конфликты и т.п.). В устную культуру прыгунов входят рассказы о пророчествах и предзнаменованиях — мемораты и легенды, часть которых — на «американском» материале — описана в (Moore 1973). Устными являются тексты глоссолалии или ксеноглоссии, исходящие от прыгунских пророков.

Устная основа культуры обнаруживается и в представлениях о своей истории. Конечно, молокане читали работы, посвященные их культуре и истории, часто упоминают имя Ф. Ливанова, с симпатией о них писавшем во второй половине XIX в. (Ливанов 1870). Трудно сказать, что, например, в рассказах об их вожде Уклеине идет от устных преданий, а что из литературы. Обращение к исторической литературе позволило молоканам связать свое учение со стригольниками и жидовствующими русского средневековья. Однако устные предания («голословная», по выражению одного из молокан, т.е. незаписанная, история) и устные мнения авторитетов молоканства идут иногда в глубь уже мифологической истории, где действуют первые апостолы, передавшие молоканам учение и пение, на Руси это Андрей Первозванный. Свое этническое происхождение некоторые молокане возводят к двенадцатому колену израилеву, обнаружившемуся в Тамбовской области — родине молоканства и духоборчества.

Заметим, однако, что в исторических представлениях о далеком прошлом существует большой разброс, и приведенные выше утверждения далеко не всеобщие. Важно однако, что для молокан истинность истории связана с непрерывностью ее устной передачи из поколения в поколение. Так, один из молоканских пресвитеров рассказал мне, что в Сумгаите есть молоканское кладбище. Там похоронен Кабинетов Кузьма Александрович, пророк и прорицатель, который умер в 1867 г. Кабинетов знал Семена Уклеина, одного из первых молоканских вождей; мой собеседник знал стариков, которые в свою очередь видели тех, кто знал Кабинетова и его «духовные дела». «Так что ниточка истории — устная — не пресекается», — сказал молоканский пресвитер и добавил: «Молоканские учителя учили, как жить по вере, воздавая славу Богу, а не человеку, поэтому славить в истории имена не нужно». Однако с другой стороны, нужно, чтобы дети знали историю молоканства, а потому он был согласен, что надо писать молоканскую историю.

Устная основа культуры ярко проявляется во владении языками, особенно, когда молокане живут в иноязычной среде. Молокане — настоящие полиглоты, особенно старшее поколение. В первую очередь так можно сказать о последней, персидской волне миграции молокан в США. Приехавшие в США из Ирана в начале 50-х гг. говорили на фарси, турецком и русском языках. Затем добавился английский. Свободно говоря на нескольких языках, пишут они только на английском. Многие молокане в Америке, отдавшие своих детей в русскую школу, хотели бы, чтобы дети учились говорить не на современном литературном языке, а «по-молокански», т.е. на южно-русском диалекте столетней давности. Если же пишут по-русски, то переносят на письмо особенности своей устной речи, т.е. диалектные признаки. Так, в предисловии к сборнику «Сионский песенник» есть следующее замечание издателя: «Настоящая книга напечатана на простонародном говоре Молокан-Прыгунов, а не на русском литературном языке». В опубликованных текстах отразились такие диалектные черты, как замена среднего рода имен существительных на женский (*тела моя, сердце моя*), мягкое Т в окончаниях глаголов третьего лица (*они падут, он примит нас в объятья*), окончания Е в род. пад. ед. числа существительных женского рода на а/я (*для душе*). Таким образом, несмотря на активное использование молоканами письменных, а в последнее время и письменно-компьютерных форм порождения, фиксации и передачи текстов в самых разных типах коммуникации, культура молокан оказывается глубинно устной по типу менталитета, и в этом смысле близкой к принципиально устной духоборской культуре¹.

Литература

- Буткевич 1910* — Буткевич Н. Рационалистические гипотезы о Воскресении Господа нашего Иисуса Христа. Харьков, 1910.
- Вероучение 1865* — Вероучение духовных христиан, обыкновенно называемых молоканами. Женева, 1865.
- Дингельштедт 1885* — Дингельштедт Н. Закавказские сектанты в их семейном и религиозном быту. СПб., 1885.
- Дух и жизнь 1928* — Дух и жизнь. Книга солнца. Лос-Анжелес, 1928. Репринт — Лос-Анжелес, 1975.
- Жабин 1912* — Жабин С. К. К духовному свету. Краткий курс Закона Божия для духовных христиан (постоянных молокан). Применительно к программе городских училищ. Тифлис, 1912.
- Изложение догматов 1912* — Изложение догматов — молитвенник истинных духовных христиан (секты, именуемой «старо-постоянными молоканами»). Составлено Н. М. Анфимовым. Тифлис, 1912.
- Кудинов 1905* — Кудинов Н. Ф. Столетие молоканства в России: 1805–1905. Баку, 1905.
- Ливанов 1870* — Ливанов Ф. В. Раскольники и истрожники. СПб., 1870. Т. 1–2.
- Лотман 1987* — Лотман Ю. М. Несколько мыслей о типологии культур // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987.

* Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ, грант № 00-04-00204А.

- Максимов 1867* — Максимов С. За Кавказом // Отеч. Зап. 1867. № 2.
- Неклюдов 1994* — Неклюдов С. Ю. О слове устном и книжном // Живая старина. 1994. Т. 2.
- Никитина 1999* — Никитина С. Е. Молокане-переселенцы Калужской области // Калужский край. Козельский район. М., 1999.
- Никитина 2002* — Никитина С. Е. Виды миграций и динамика устной культуры народных конфессиональных групп // Актуальные проблемы полевой фольклористики. М., 2002.
- Платон 1970* — Платон. Сочинения. М., 1970. Т. 2.
- Сионский песенник 1964* — Сионский песенник столетнего периода Христианской Религии Молокан Духовных Прыгунов в Америке. Изд. 4-ое, Павла Ивановича Самарина. Лос Анжелес, 1964.
- Moore 1973* — Moore W. B. Molokan Oral Tradition: Legends and Memorates of Ethnic Sect. Berkeley, University of California Press, 1973.
- Ong 1982* — Ong W. J. Orality and Literacy. The Technologizing of the Word. London; New York, 1982.

«Мифологическое отождествление» и социальная роль: к изучению религиозного самозванства

Александр Панченко (Москва)

В 1973 г., в шестом выпуске «Трудов по знаковым системам», Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский опубликовали статью «Миф — имя — культура»¹. Рассматривая феномен мифологического сознания с точки зрения семиотики и логического анализа языка, они — вслед за А. Ф. Лосевым и О. М. Фрейденберг — указали на непосредственную взаимоопределяемость мифа и имени собственного, а также сформулировали основной принцип мифологической дескрипции — отождествление, предполагающее «трансформацию объекта в конкретном пространстве и времени». В дальнейшем эта концепция «мифологического отождествления» неоднократно использовалась в работах разных отечественных авторов, в частности — в исследованиях Б. А. Успенского о русском самозванстве. Так, в работе «Царь и самозванец»² исследователь демонстрирует неразрывность социально-политических и религиозных аспектов русского самозванства, основанную на специфической сакрализации царской власти, а также подчеркивает, что психология самозванства «основывается в той или иной степени на мифологическом отождествлении», причем принимаемое самозванцем имя «оказывается как бы функцией от места»³. Кроме того, в той же работе Успенский соотносит феномен самозванства с дихотомией нормативного поведения и «анти-поведения»⁴, полагая что особенности русского самозванства связаны с сосуществованием и взаимодействием двух мифов: «о возвращающемся царе-избавителе» и «о самозванце на троне»⁵.

Все эти соображения представляются в основном справедливыми и весьма важными для понимания культурно-исторического контекста русского самозванства. Вместе с тем, непроясненным остается вопрос о самой природе и функциях этого феномена. В самом деле, как и почему работает культурный механизм самозванства? Очевидно, что он представляет собой специфический тип социальной ситуации: с одной стороны, в ней участвует конкретный человек, почему-то претендующий на «мифологическое отождествление» с царем и/или Богом, с другой стороны — некоторая общественная группа, обладающая специфическим *wishful thinking*, испытывающая актуальную потребность в этом царе и/или Боге.

Существующие по этому поводу объяснения не кажутся мне исчерпывающими. Так, К. В. Чистов в своей работе о народных социально-утопических легендах считал самозванство социальной реализацией легенд «о возвращающемся царе-избавителе», а эти легенды, в свою очередь, интерпретировал как следствие кризисов централизованной государственной власти⁶. Здесь налицо если не тавтология, то «дурная бесконечность». Во-первых,

идея примата социально-утопической легенды по отношению к социально-утопическому движению является частным случаем идеи о примате мифа по отношению к ритуалу. А спор о диахроническом соотношении мифа и ритуала уже давно стал столь же бессмысленным, как и спор о курице и яйце. Во-вторых, связь политического самозванства с государственными кризисами очевидна; однако это не объясняет, почему кризис сильной власти вызывает именно такие последствия, а не какие-то другие.

Другой вариант интерпретации русского самозванства был не так давно предложен Т. Б. Щепанской⁷. Анализируя поведенческий сценарий взаимодействия крестьянской общины и странника — «человека дорог», исследовательница выделяет ряд символических статусов, приписываемых страннику и кодирующих его лидерские функции в кризисных ситуациях. Один из них — «статус пророка» — подразумевает именно самозванство. По мнению Щепанской, самозванные цари и царевичи, христы и богородицы, святые и апостолы занимают лидерское положение в сообществах, для которых характерна «ситуация неопределенности»: распад социально-экономических связей, утрата традиционных регулирующих норм и т.п. Актуальность «статуса пророка», согласно исследовательнице, обеспечивается тем, что для него уже готова «ячейка», сформированная фольклорными сюжетами о царях-избавителях и о святых либо Христе, путешествующих по земле в образе странника. Здесь Щепанская очевидным образом воспроизводит логику Чистова.

Занимая «лидерскую ячейку», «пророк» формирует новое сообщество, представляющее собой нечто вроде тёрнеровского *communitas*. Это «ядерная структура» харизматического типа — она основана на авторитете лидера: «...Странник организует отряд переселенцев и уводит его на поиски лучших мест, создает религиозную общину <...>, подвигает народ на бунт, возглавляет народное движение как Пугачев и сотни мелких лидеров того же типа».⁸ В дальнейшем, в силу стабилизации социальных отношений и подъема производства, *communitas* превращается в структуру, а необходимость в лидере уменьшается или отпадает: «...По мере эволюции сообщества в нем складываются брачные или хозяйственные взаимодействия; при этом соответственно снижается «ядерность», а вместе с тем роль символов, тайн и центральных лидеров»⁹. «Избавитель», таким образом, оказывается избавителем в буквальном смысле слова.

Признаюсь, что пафос концепции Щепанской мне во многом близок. Однако и здесь остается довольно много противоречий. Во-первых, мне кажется, что известные нам реальные ситуации самозванства (особенно — самозванства религиозного) далеко не всегда укладываются в предлагаемую исследовательницей «кризисную» модель. Это, в частности, демонстрируется теми материалами, о которых речь пойдет ниже. Во-вторых, по-прежнему непонятно, какими причинами вызвано отождествление потенциального харизматика с царем или Христом. Если даже допустить, что ячейка для лидера подготовлена соответствующими фольклорными мотивами и сюжетами, то откуда берутся сами эти мотивы и сюжеты?

Думается, что нам легче будет понять феномен самозванства, отказавшись от слишком абстрактного культурно-исторического или социологичес-

кого моделирования и обратившись к более дробным контекстам «микросторического» порядка. Попробую продемонстрировать это на примере русской христовщины (известной также как «секта хлыстов»), чья идеология, культовая практика, да и само название были с самого начала сопряжены с религиозным samozванством. Хорошо известно, что многие хлыстовские лидеры считались христами, богородицами, апостолами и святыми. Эта традиция продолжилась и в русском скопчестве, чей основатель Кондратий Селиванов совместил религиозное samozванство с политическим, претендуя одновременно на роль Христа и императора Петра III. Однако в контексте хлыстовской традиции Селиванов — скорее не правило, а исключение. Вероятно, что политическое samozванство Селиванова было обусловлено более или менее ситуативными факторами: пугачевским движением, появлением большого количества samozванных Петров III в последней четверти XVIII в., интересом Павла I и Александра I к Селиванову, активной деятельностью скопческой общины в Петербурге в первые десятилетия XIX в. и т.п. Что до лидеров христовщины, то на императорский титул они, как правило, не претендовали.

Источники, на основании которых можно судить о «хлыстовских Христах», делятся на две группы. С одной стороны, это сравнительно поздние (начиная с 1830-х гг.) сказания легендарного характера о некогда живших лидерах секты (в частности, цикл прозаических рассказов и песен о Даниле Филюповиче, якобы основавшем христовщину, и Иване Тимофеевиче Сулове). Эта традиция чрезвычайно любопытна, однако для изучения рассматриваемой проблемы более важны материалы другого рода — судебно-следственные и иные данные о сектантских «учителях», считавшихся «христами», «богородицами» и святыми еще при жизни. Отмечу, кстати, что наиболее аутентичными источниками здесь представляются именно показания свидетелей и подследственных, поскольку, начиная уже с XVIII в., общим местом антисектантского дискурса становится обвинение всех известных хлыстовских лидеров в религиозном samozванстве. Так, например, обстоит дело с одним из наиболее видных деятелей московской христовщины 1740-х гг. юродивым Андреем Петровым, получившим в комаровской песне «Бес проклятой дело нам затеял...» (1770-е гг.) прозвание «лжехриста Андрюшки»¹⁰. Однако в материалах следствия, по которому был осужден Андрей, нет никаких упоминаний о его религиозном samozванстве.

О крестьянских «лжехристомужах» последних десятилетий XVII в. мы узнаем из сочинений ранних старообрядческих авторов и «Отразительного писания о новоизобретенном пути самоубийственных смертей» Евфросина¹¹. Однако здесь пока что не ясно, чем эти «народные христы» занимаются, кто, как и почему им поклоняется и т.д. Более информативен «Розыск» Дмитрия Ростовского (до 1709 г.): лжехристос из Павлова Перевоза «водит с собою девицу краснолицу и зовет ю материю себе, а верующии в него зовут ю богородицею». Кроме того, у него есть и «апостолов 12, иже ходяще по селам и деревням проповедуют христа, аки-бы истиннаго, простым мужикам и бабам». Во время богослужения павловский христос выходит «из олтаря к людям в церковь и в трапезу», и собравшиеся обращаются к нему с Иису-

своей молитвой. «Он же к ним пророческая некая словеса глаголаше, сказующи, что будет, каковое воздуха переменение, и утверждаша их верити в оны несумненно»¹². «Обличение» Василия Флорова (1737 г., но описываемые события происходят до 1718 г.) рисует сходную картину: у Христа Ивана Васильева Нагого есть богородица и двенадцать апостолов. Ивану кланяются, целуют ему руку. Перед ним зажигают свечи. Он, в свою очередь, «дивы некия несказанныя мерзкия показоваше своим последователям»¹³ (думается, что на самом деле речь тоже идет о пророчествах).

Судебно-следственные материалы о христовщине первой половины XVIII в. также дают нам возможность познакомиться с несколькими христами. Иван Суслов, бывший, вероятно, одним из основателей христовщины, фигурирует в качестве Христа в позднейшей легендарной традиции костромских и московских хлыстов первой половины XIX в.¹⁴ Однако был ли он в действительности религиозным самозванцем, сказать трудно. Из следственных материалов явствует лишь то, что над его могилой в Ивановском монастыре находилась «гробница с немалым украшением», сходная, по-видимому, с «палатками» над могилами местночтимых святых. На ней была сделана надпись о погребенном здесь «угоднике Божьем»¹⁵. Другой лидер ранней христовщины — отставной стрелец Прокопий Лупкин — в своих показаниях на следствии 1717 г. то ли отождествлял, то ли сопоставлял себя с Христом, а своих учеников — с апостолами:

Он и называл себя учителем, а которыя де у него Прокофья мужеска и женска полу учение такое принимали и тех де он, Прокофей, называл учениками своими. И когда де у него Прокофья бывают в домех действия и тогда де поднимало ходить в ызбе в милотях человека по два и по три и по одному сиречь в рубашках и босиками. И тогда де он, Прокофей, толкует протчим при себе — «Так Христос ходил по морю и по рекам вавилонским со ученики и в корабли плавал, тако же де и нам подобает. Сие де мои ученицы яко же апостли», он де, Прокопей, яко же Христос¹⁶.

Из материалов московского следствия 1745–1756 гг. мы узнаем и про «ярославского жителя» Степана Васильева Соплина, о котором сектанты говорили, что он «пророчеством своим <...> содержит небо и землю»¹⁷. При этом ярославские хлысты считали Соплина Христом, а его жену Афросинью Иванову — Богородицей.

Богородицею признавали ее, Афросинью, с того: когда она пойдет в круг, в то время затрепещется у ней в утробе дух св<ятой> яко голубь, и начнут все пророчествовать и узнавать, кто в чем погрешил или на кого зло мыслит...¹⁸

Наконец, в документах первого скопческого процесса 1772 г., упоминается о крестьянине Павле Петрове, которому наставница хлыстовской общины в Орловском уезде Акулина Иванова «кланялась, изображая на себя крест двумя персты, почитая Христом». Когда один из основателей скопчества Андрей Блохин «с товарищем своим <...> со слезами выпросились у ней Акилины... посмотреть ево, и как были пущены, тогда она, Акилина, учила их ему кланитца, перекрестясь, и целовать ево руку..., причем он дал им... три

яблока и, сведав про них, что они скоплены, сказал им, что-де и святые апостолы: Петр и Павел и Иоанн Богослов сами себе уды обрезали; да и еще с ним был же Московского уезда, села Любериц, крестьянин Никита Гаврилов, с коим он, Павел, называемой Христос, в ту бытность <...> объезжал все сонмищи» (т.е. хлыстовские общины. — А. П.)¹⁹.

Перечень этот можно было бы продолжить и применительно к XIX в., однако сказанного уже достаточно для того, чтобы представить себе некоторые существенные черты хлыстовского религиозного самозванства. Во-первых, отмечу, что хлыстовские христы зачастую действуют не в одиночку. Как правило, лидеры секты составляют устойчивую гендерную пару — христос и богородица (причем они могут восприниматься не только как сын и мать, но и как муж и жена). Иногда их наиболее верные последователи получают статус апостолов. Во-вторых, в хлыстовской ритуалистике самозванные христы не только руководят богослужебными собраниями и замещают священников, но и обладают статусом «живых икон»: им целуют руки, кланяются и молятся, перед ними зажигают свечи, на них крестятся. Наконец, в-третьих, особая функция, выполняемая и христом, и богородицей (особенно — последней) в контексте экстатического ритуала — это пророчество.

В связи с этим приведу еще одно любопытное сообщение, относящееся к первым годам XIX в. Лидерство в хлыстовской (вернее, «хлыстовско-скопческой» общине), открытой благодаря деятельности провокатора — калужского священника Ивана Сергеева — осуществлялось, согласно показаниям обвиняемых и свидетелей, следующим образом: «...Имеют у себя во образе апостола или святителя одного «главного учителя» из мужиков, пред которым весьма благоговеют так, что нелепое учение его свято приемлют, и девку, называемую ими «книгою животною», как бы во образе Богородицы»²⁰. Во время радений «поются <...> духовные песни <...>, а между тем все за «учителем» оным ходят кругом девки, именуемой «книгою слова животного» до того, что рубахи у них сделаются мокрыми. После чего оные «учитель» и девка учат жить хорошо, плотского сожития не иметь с женами и скоплять себя за душеспасительное дело признают. Последователи той секты веруют тому, что на девку во время службы их нисходит Слово Божие и она <...> пророчествует»²¹.

Сектантский термин «книга животная» или «книга слова животного» восходит к апокалиптическому образу «книги жизни», куда будут записаны имена спасенных праведников: «И иже не обретется в книзе животней написан, ввержен будет в езеро огненное» (Откр. 20, 15). В таком значении знает его и ранняя христовщина. В дальнейшем, однако, он очевидным образом переосмысливается. С одной стороны, этот образ сближается с известным из христианских апокрифов и памятников религиозного фольклора представлением о чудесных «небесных книгах», содержащих описание мироустройства, человеческих судеб и т.п.²² Именно в этом направлении термин «животная книга» получает развитие в духоборческой традиции. В христовщине, однако, он, судя по всему, понимается в несколько другом контексте — в связи с идеей одержимости человека священными силами, когда человеческая плоть служит

средством трансляции сакральной информации независимо от сознания ее носителя. В широкой типологической перспективе эта идея может быть соотнесена с более общим фольклорным представлением о теле как книге.

Вместе с тем, вероятно, что хлыстовский образ «животной книги» сохраняется и традиционные апокалиптические коннотации. Если рассмотреть весь фонд памятников религиозного фольклора, где фигурируют Христос и Богородица, окажется, что преимущественная сфера их «совместного действия» приходится именно на эсхатологический контекст. В частности, в духовных стихах о страшном суде мы находим изображение диалога между Христом и Богородицей, где Мария заступает за грешников перед своим Сыном, а также ряд эпизодов, в которых Христос и Богородица вместе творят суд над грешными душами²³. Это вполне соответствует идеологии и ритуалистике ранней хлыстовщины, вдохновлявшейся, прежде всего, эсхатологическими чаяниями. В эту же эпоху у хлыстов существовали два типа экстатических пророчеств. Первый — прорицания эсхатологического характера, которые характерны только для первой половины XVIII в. Ко второму типу относятся пророчества, воспроизводящие традиционные нормы сектантской догматики и аскетики, поощряющие житейское поведение одних участников экстатического ритуала и порицающие других. Главной их функцией было поддержание социальной и идеологической стабильности внутри общины, осуществление социального контроля группы за отдельными ее членами. Очень вероятно, таким образом, что первоначальные ритуальные функции хлыстовских христов и богородиц были связаны, так сказать, с «инсценировкой страшного суда». В дальнейшем, начиная с середины XVIII в., эсхатологический пафос русского мистического сектанства снижается и «пророческие» функции христов и богородиц редуцируются к социальному контролю и бытовым прорицаниям, сопоставимым с традиционными крестьянскими гаданиями. Новый подъем сектантской эсхатологии происходит в русском скопчестве.

Исследование народной религиозности по фольклорно-этнографическим материалам XIX—XX вв. убеждает, что крестьянские представления о Христе вряд ли следует считать сколько-нибудь однородными. И образ Христа, и другие концепты и символы народного православия детерминированы доступными крестьянину ресурсами конструирования первичных религиозных значений: традиционной мифологией ландшафта, годовым циклом аграрного календаря и т.п. В качестве примера приведу характерный случай «календарного» преломления образа Христа:

Собиратель: А вот говорят, что в Пасху Христос на землю спускается. Вам мама не рассказывала что-нибудь про это?

Информант: Нет, она нам не говорила. Она только так говорила: субботу баню топили, как положено, она приходит и говорит: «Ну, ребята, Христос-воскресенье прилетел на чердак. А утром, — гыт («говорит». — А. П.), — влетит домой. На божницу». Вот так говорила. А так не говорила, что на землю опускался, мы не слышали такого. А вот так говорила, что на чердак, гыт, прилетел. А утром, гыт, я открою дверь пойду, он, гыт, домой влетит на божницу. Вот так нам всё рассказывали в Паску²⁴.

Подобных «ситуативных» контекстов, обеспечивших развитие религиозного самозванства в русской христовщине, также могло быть несколько. В связи с этим уместно, например, вспомнить сектантскую версию духовного стиха о трех гробах («Хождение Святой Девы») ²⁵. Если традиционный вариант стиха оканчивается видением трех гробниц:

В тех гробах три святых лежат:
 Первый святой — Иисус Христос,
 Второй святой — Святая Дева,
 Третий святой — Иоанн Предтеч.
 Над самим Господом ангелы поют,
 Над Святой Девой лоза процветает,
 Над Иваном Предтечею свечи теплятся ²⁶.

— то сектантская песня воскрешает Христа, Богородицу и Предтечу:

Восставала из гроба Матерь Божия,
 Пресвятая свет-Богородица,
 Подавала людям Божиим рубашечки...
 Возставал из гроба свят Иван Предтеч,
 Становил людей Божьих ва святой-ет круг,
 Во святой-ет круг, на радение...
 Восставал из гроба сам Иисус Христос, —
 Во святом кругу зажглись свечушки.
 Сокатил с неба сударь Дух Святой,
 Сокатил он на деток Божиих...

Этот стих вызывал определенное смущение у многих исследователей русского религиозного фольклора. Г. П. Федотов, например, писал о нем следующее: «Как объяснить эту столь дорогую, очевидно, для народа апокрифическую черту, идущую вразрез с основным догматом христианства? Если разрешить себе догадку, то мы сказали бы, что народ более дорожит осязательной материальной святыней, телом Христа на земле, чем торжеством Воскресения (Вознесения), уносящим Христа с земли на небо. Мощи Христа, мыслимые, очевидно, по аналогии с мощами святых, являются материальным источником благодати, вещественным залогом освящения мира» ²⁷. А новейший исследователь — А. С. Лавров — вообще полагает, что стих о трех гробах обязан своим появлением сектантскому фольклору, а фигурирующие в нем «мощи Христа оказываются, скорее всего, мощами одного из хлыстовских лжехристов» ²⁸. Я не могу согласиться с гипотезой Лаврова. Уже А. Н. Веселовский убедительно показал, что фольклорный образ гробницы с мощами Христа (а образ этот, кстати, встречается и в некоторых вариантах стиха о Голубиной книге ²⁹) обязан своим появлением специфическому переосмыслению сказаний о святынях Палестины ³⁰. Идея Федотова о контаминации этого образа с народным культом мощей святых также кажется вполне вероятной.

Другим народно-религиозным контекстом хлыстовского самозванства могли быть мотивы и сюжеты этиологических рассказов, фабулатов и меморатов о Христе-страннике ³¹, путешествующем по земле «в нищенском обра-

зе» вместе с апостолами, совершающем чудеса, наказывающем грешных и награждающем праведных, а также соответствующие сказания о Богородице. Думается, правда, что их влияние сказалось лишь на самом раннем этапе развития христовщины, когда это движение, по всей видимости, существовало в форме небольших страннических общин, возглавлявшихся харизматическими лидерами. Впоследствии эти же мотивы вновь актуализировались в религиозно-мифологических представлениях, ассоциировавшихся с основателем скопчества Кондратием Селивановым.

Думается, что в контексте массовых религиозных движений образы Христа и Богородицы прямо соотносятся с определенным набором социальных функций, поверяемых фольклорными мотивами суда и наказания, исцеления от болезней, этиологии различных особенностей крестьянской культуры и природного мира. Эти функции, как видим, не сводятся к роли «избавителя» участников кризисного сообщества. Они значительно шире, что и обеспечило устойчивое воспроизведение традиции религиозного самозванства в русской христовщине и скопчестве³².

Примечания

- 1 **Лотман Ю. М.** Избранные статьи. Т. I: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 58–75.
- 2 **Успенский Б. А.** Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 201–235.
- 3 Там же. С. 207.
- 4 Применительно к истории русской культуры эта дихотомия (исходящая из бахтинской теории карнавала) была проанализирована в других работах Лотмана и Успенского: **Лотман Ю. М., Успенский Б. А.** Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы. 1977. № 3. С. 148–166; **Они же.** Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1977. (Труды по русской и славянской филологии. Вып. 28). С. 12; **Успенский Б. А.** Антипование в культуре Древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 326–336. В последнее время она была подвергнута аргументированной критике: **Живов В. М.** Двоеверие и особый характер русской культурной истории // *Philologia slavica: К 70-летию академика Н. И. Толстого.* М., 1993. С. 50–59.
- 5 **Успенский Б. А.** Царь и самозванец... С. 217.
- 6 **Чистов К. В.** Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв. М., 1967. С. 26–33.
- 7 **Щепанская Т. Б.** Странные лидеры (О некоторых традициях социального управления у русских) // Этнические аспекты власти. СПб., 1995. С. 211–240.
- 8 Там же. С. 216.
- 9 Там же. С. 238.
- 10 См.: **Шкловский Я.** Матвей Комаров житель города Москвы. Л., 1929. С. 48–49.
- 11 См.: **Барсков Я. Л.** Памятники первых лет русского старообрядчества. СПб., 1912. С. 160–161; **Бородин А. К.** Протопоп Аввакум. Очерк из истории умственной жизни русского общества в XVII веке. СПб., 1900. Приложения. № 14. С. 34 (второй пагинации); Отразительное писание о новоизобретенном пути самоубийственных смертей. Вновь найденный старообрядческий трактат против самосожжения 1691 года / Сообщ. Х. Лопарев. СПб., 1895. С. 9–10. (Памятники древней письменности; Т. CVIII).

- ¹² **Дмитрий Ростовский.** Розыск о раскольнической Брынской вере. М., 1847. С. 598—600. Нужно сказать, что в вышеупомянутой статье (С. 214) Т. Б. Щепанская процитировала это сообщение, пользуясь не первоисточником, а книгой Клибанова «История религиозного сектанства в России». Вторичное цитирование привело к грубейшей исторической ошибке: исследовательница отнесла сообщение Дмитрия к 1847 г., то есть к дате выхода одного из позднейших изданий «Розыска», а самого ростовского святителя назвала «должностным лицом, занимавшимся этим делом».
- ¹³ Обличение на раскольников, сочиненное Василием Флоровым. М.: Н. Субботин, 1894. С. 27—28.
- ¹⁴ **Айвазов И. Г.** Материалы для исследования русских мистических сект. Вып. 1. Христовщина. Т. 1. Пг., 1915. С. 57—65.
- ¹⁵ Собрание постановлений по части раскола, состоявшихся по ведомству Св. Синода. Кн. I (1716—1800). СПб., 1860. С. 312—316, 360—361; **Снегирев И. М.** Основатели секты «людей Божиих» лжехристы Иван Суслов и Прокопий Лупкин // Православное обозрение. 1862. Июль. С. 325—326.
- ¹⁶ **Clay J. E.** God's People in the Early Eighteenth Century. The Uglich Affair of 1717 // *Cahiers du monde Russe et Soviétique*. Vol. XXVI (I). 1985. P. 108—109. Согласно позднейшим следственным материалам, последователи Лупкина прямо называли своего наставника Христом.
- ¹⁷ **Нечаев В. В.** Дела следственные о раскольниках комиссий в XVIII веке // Описание документов и бумаг, хранящихся в Московском архиве Министерства юстиции. М., 1889. Кн. 6. Отд. II. С. 108.
- ¹⁸ Там же. С. 113.
- ¹⁹ **Высоцкий Н. Г.** Первый скопческий процесс. М., 1915. С. 38—39.
- ²⁰ **Высоцкий Н. Г.** Дело о секте, называемой «христовщиной», коея последователи оскоряют себя // Русский архив. 1915. № 2. С. 185.
- ²¹ Там же. С. 188.
- ²² **Беляев М. В.** Книги небесные: (Апокрифические видения и «закон первообразов») // Известия Бакинского Государственного университета. Баку, 1921. № 1, 2 полутом (гуманитарные науки).
- ²³ См., напр.: **Бессонов П.** Калики переходные: Сборник стихов и исследование. М., 1863. Вып. 5. С. 124—137 (№ 478—479); 194—225 (№ 503—505).
- ²⁴ Архив Факультета этнологии Европейского университета в Санкт-Петербурге. 1999 г. Новгородская обл., Хвойнинский район. ПФ-8.
- ²⁵ **Рождественский Т. С., Успенский М. И.** Песни русских сектантов-мистиков. С. 333—334 (№ 248).
- ²⁶ **Бессонов П.** Калики переходные. М., 1863. Вып. 4. С. 243 (№ 393).
- ²⁷ **Федотов Г. П.** Стихи духовные: (Русская народная вера по духовным стихам). М., 1991. С. 47.
- ²⁸ **Лавров А. С.** Колдовство и религия в России. 1700—1740 гг. М., 2000. С. 210—211.
- ²⁸ См., напр.: **Бессонов П.** Калики переходные. М., 1861. Вып. 1. С. 308, 312 (№ 83, 84).
- ³⁰ **Веселовский А. Н.** Разыскания в области русского духовного стиха. III. Алатырь в местных преданиях Палестины и легенды о Граде // Сборник ОРЯС АН. СПб., 1881. Т. 28. № 2. С. 34—41.
- ³¹ См., например: Народные русские легенды А. Н. Афанасьева. Новосибирск, 1990. С. 31—46; **Баранова В., Данькова Е., Маслинский К.** Народные рассказы о Боге в Тверской области // ЖС. 1996. № 4. С. 51.
- ³² Статья подготовлена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, грант № 00-06-80102-а.

Словарь как анекдот

Исторические корни и морфология «школьной хроники»

Александра Архипова, Артем Козьмин (Москва)

1. Что такое «школьная хроника»?¹

В современном детском и подростковом фольклоре города есть распространенные жанры (например, анекдоты, загадки, «страшилки»), известные большому количеству людей, а есть маргинальные (которые «были не у всех»). К последним относится и редкий жанр русского «письменного» фольклора, который сами носители называют «школьной хроникой» (самое частое название, далее ШХ — А. А., А. К.), «школьным словарем», «школьным юмором», «все о школе»², «приколами из школы»³ и т.д.

ШХ представляет собой список коротких высказываний, где левая часть каждого текста — это реалия школьной жизни, а правая часть — описание данной реалии через определенное клише. Чтение такого списка создает комический эффект. Вот, например, полный список текстов ШХ, фигурирующих в альбоме девочки 12 лет (*Тетрадь 2001*):

ФОЛЬКЛОР:

культпоход — организованной толпой коровы шли на водопой
разбитое окно — нас здесь не было
дорога в школу — долгая дорога в дюнах
ученики перед контрольной — живые трупы
ученики после контрольной — мертвые трупы
прогульщик — не хочу учиться, а хочу жениться
второгодник — тише едешь, дальше будешь
химические опыты — пустые места в классе
взрыв на уроке химии — наука требует жертв
ученик за дверью — запорожец на Дунае
учитель идет к классу — Наполеон на подходе
обед в столовой — самоубийство
школа — огонь, вода и медные трубы.

Количество текстов бывает разным — от одной страницы до толстой тетрадки. Тексты упорядочены переписчиками либо по алфавитному словарному принципу, или (как в вышеприведенном примере) по определенным семантическим гнездам (пример такого распределения см. также в нижеприведенном «Кратком армейском словаре»: *распорядок дня солдата — пространство части — типы службы* и т.д.).

ШХ бытует среди школьников младшей и средней школы, но иногда увлечение ШХ возникает и в старших классах. Такие тексты приносятся

в класс откуда-то извне, уже в виде готового списка, их читают и переписывают во время уроков, передавая по рядам. Распространено также коллективное чтение вслух на переменах. Многие в процессе переписывания добавляют в список новые, собственные варианты или переструктурируют старые и передают читать дальше уже «свой» список. Тексты могут переписываться из разных источников, например, из школьной стенгазеты (в которую они, в свою очередь, могут попасть из ШХ). Как правило, традиция создания и переписывания ШХ переходит от старших к младшим. В условиях такой передачи в ШХ попадают фразы, которые могут быть непонятны носителям (или неизвестен их источник) — это, например, названия произведений из школьной программы («Горе от ума», «Герой нашего времени»), которые еще неизвестны младшим школьникам. Так, одному из авторов этой статьи, названия «Горе от ума» и «Герой нашего времени» стали впервые известны именно из ШХ, которая была популярна в 1–2 классах (подробнее см. раздел «Кинокод и другие коды»).

В рамках одного школьного коллектива тетрадки с ШХ «ходят» по классу так же, как анкеты, альбомы и «вопросники». Вот типичный пример такого развлечения школьников на уроке:

На первом уроке была литература. Пока Татьяна Ивановна читала вслух рассказ Тургенева «Муму», по классу незаметно ходила тетрадь в розовой обложке, так называемый «ОТКРОВЕННИК». Завели откровенник девочки, но и мальчишки охотно делали в нем записи. Из розовой тетради можно было узнать, что в классе думают о тебе и о каждом. Саша стеснялся писать в откровенник и ни разу в него не заглядывал. Но сегодня попросил его у соседки по парте, Кати Колотыркиной, и стал просматривать одним глазом. Другой глаз, устремленный на учительницу, выражал внимание и прилежание. **ТОЛЯ ГОРДЕЕВ** «Он самый сильный и храбрый в классе, поэтому я с ним дружу». «Он командир Нашей Команды. Он за нас, а мы все за него» (*Сапожников 1990*).

Существует также и цензура коллектива: новые варианты зачитываются вслух, несмешные — уничтожаются. Производство текстов ШХ очень сильно ориентировано на оценку коллективом по критерию «смешно/несмешно».

Форма словаря, столь несвойственная традиционному фольклору, вполне привычна в школьной среде. Детей учат «работать со словарем» с первого класса. В советской школе школьников первого–третьего классов часто заставляли заводить специальные «тетрадки для записи слов», куда требовалось записывать все непонятные слова и их значения. Отдельные тетрадки, т.е. своего рода самодельные словари, приходилось делать для занятий иностранным языком. Процесс этот со стороны учителей довольно жестко контролировался, поэтому неудивительно, что организация текста как словаря была не только хорошо знакома уже младшим школьникам в их повседневной школьной жизни, но и являлась прекрасным объектом для пародии.

Кроме отдельных тетрадок, ШХ встречается в девичьих рукописных тетрадках и анкетах. Вот, например, воспоминание одной из бывших советских школьниц о структуре своего песенника:

Школьный фольклор — неперенный атрибут песенника. Раздел «Сюрпризы... Секреты... Загадки... Школьная хроника»: Учитель и ученики — волк и овцы. Ученик без шпаргалки — всадник без головы. Педсовет и директор — Али-Баба и сорок разбойников. Буфетчица — сорока-воровка. Учебный год — хождение по мукам (Клим 1999).

Активное бытование ШХ отмечалось в 1980-е гг. (см. публикации в журнале «Аврора» — ЭШЖ), но есть упоминания о ее функционировании начиная с середины 50-х⁴ (интересно, что в воспоминаниях, где подробно описывается школьный фольклор довоенной и военной поры, ничего, хотя бы отдаленно напоминающего ШХ, еще не встречается [Сергеев 1997]). Хотя многие жанры современного школьного фольклора прямо наследуют формам фольклора учебных заведений XIX века, истоки ШХ ни в репертуаре семинаристов, ни институток, ни кадетов и т.д. отчетливо не просматриваются⁵. Отсутствуют упоминания ШХ и в известных нам мемуарах первой половины XX в. Получается, что жанр этот пришел как бы ниоткуда и мигрирует внутри культурной группы по неясному алгоритму. Исследованию этой проблемы (морфология и происхождение ШХ) и будет посвящена данная статья.

2. Носители традиции

Как уже упоминалось, носителями этой традиции являются преимущественно школьники 4—8 классов (как правило, к 4—5 классу уже достаточно развивается навык письменной речи для ведения самостоятельных записей). Вот данные опроса, проведенного среди школьников и студентов в 2002 г.

всего участников опроса	56 человек
сталкивались со ШХ в «живом бытовании»	36 человек
слышали о ШХ от других (т.е. с пересказом ШХ в устной форме)	16 человек
вообще не сталкивались	4 человека
Сталкивались с ШХ (по свидетельству самих опрашиваемых) в:	
1—3 классе	8 человек
4—6 классе	9 человек
7—8 классе	34 человека
9—11 классе	6 человек

Данные этого опроса подтверждают тот факт, что, начиная с 4—5 класса (т.е. тогда, когда навык письма уже вполне разработан), у школьников возникает стремление к рукописному воспроизведению фольклорных/парафольклорных форм.

Этот процесс может идти двумя путями: тексты приходят из устных источников (так, опрошенные мною <А. А.> школьники сообщали, что они записывали и переписывали в свои альбомы/тетрадки анекдоты и шуточные загадки, песни, стихи); или же тексты бытуют исключительно в рукописной форме (анкеты, вопросники, «откровенники», альбомы).

Эту тенденцию можно описать следующим образом. У школьников возникает представление о высоком ценностном статусе письменного текста. Соответственно, не только «потребление» (чтение), но и само создание письменных текстов становится чрезвычайно привлекательным занятием. Тексты с жесткой структурой, типа анкет, воспроизводятся особенно активно, потому что школьники, даже не очень хорошо владеющие письменной речью, пользуясь таким каноном, оказываются способны к порождению «настоящих», правильно построенных форм.

3. «Школьная хроника» не в школе

ШХ наблюдается почти исключительно в школьной ситуации, и часто это поголовное увлечение ограничивается пределами одного класса⁶. Единственное исключение — это появление подобных текстов в рукописных солдатских альбомах (см. публикацию таких текстов в журнале «Аврора» под рубрикой «Солдаты шутят» — СШ). Вот пример таких текстов из альбома солдата срочной службы (*Блокнот 1999*):

Краткий армейский словарь

провода — все осталось людям
 повестка — выстрел из-за угла
 зарядка — казнь на рассвете
 подъем — хмурое утро
 отбой — 45 секунд. Куда вы люди?
 кросс 2 км — зигзаг удачи
 3 км — живые и мертвые
 5 км — никто не хотел умирать
 10 км — мертвые не потеют
 столовая — хождение по мукам
 мойка — дискотека
 мойщик — человек анфибия⁷
 хлебрез — багатский вор
 наряд по столовой — летчик-истребитель
 завтрак — борьба за существование
 обед — люди и звери
 ужин — будь бдителен!
 солдат — человек без паспорта
 служба — 2 года над пропастью
 тревога — крик в ночи
 курилка — дайте воздух
 самоволка — тени исчезают в полдень
 коптерка — остров сокровищ
 получка — капля в море, смех сквозь слезы
 посылка — я помню чудное мгновенье
 посыльный — пропавший без вести

плац — арена ужасов
 вечерняя поверка — помни свое имя
 баня — каким ты был, таким ты и остался
 тактическое поле — долина смерти
 д.ч. — призрак в ночи
 деж. по роте — спящая красавица
 дневальный — деревья умирают стоя
 патруль — три богатыря
 почтальон — его знают все
 комбат — Иван Грозный
 зам.полит — проповедник
 БХД — спасайся кто может
 кровать — подруга дряхлая моя
 караул — а зори здесь такие
 писарь — кому на Руси жить хорошо?
 взвод — Али Баба и 40 разбойников
 штаб — осиное гнездо
 бег в противогазе — земля в алюминаторе
 отделение — волк и семеро козлят
 наряд — это страна чудес
 ушел туда и там исчез.

Солдатские альбомы также пишутся вчерашними школьниками. Некоторые тексты ШХ из коллекции Лурье и данного «армейского словаря» совпадают дословно в правой части, а реалии в левой части функционально схожи (и *посыльный*, и *ушедший за мелом* — «пропавшие без вести»). Вот таблица таких совпадений:

из «Краткого армейского блокнота»	из коллекции ШХ В. Ф. Лурье
Коптерка — остров сокровищ	Буфет — остров сокровищ
Отделение — волк и семеро козлят	Учитель и актив класса — волк и семеро козлят
Взвод — Али Баба и 40 разбойников	Родительское собрание (ученик на педагогическом совете) — Али Баба и 40 разбойников
Деж. по роте — спящая красавица	Ученица — спящая красавица
Штаб — осиное гнездо	Учительская — осиное гнездо
Писарь — кому на Руси жить хорошо?	Дочь поварихи — кому на Руси жилось хорошо
Комбат — Иван Грозный	Директор — Иван Грозный
Посылка — я помню чудное мгновенье	Пятерка (в журнале) — я помню чудное мгновенье
Посыльный — пропавший без вести	Ушедший за мелом — пропавший без вести

Дневальный — деревья умирают стоя	Вызов к директору — деревья умирают стоя
Мойщик — человек амфибия	Ученик на экзамене — человек-амфибия
Столовая — хождение по мукам	Учебный год (экзамены) — хождение по мукам
Отбой — 45 секунд. Куда вы, люди?	Отвечающий у доски — где же вы, люди?
Получка — <...> смех сквозь слезы	Ответ у доски (ответ ученика) — смех сквозь слезы
Самоволка — тени исчезают в полдень	Побег с урока — тени исчезают в полдень

Из полного списка (47 текстов) «краткого армейского словаря» 29, т.е. больше половины, пересекаются со ШХ. Блокнот с текстами принадлежал человеку (возраст — около 23 лет), служившему в армии, и, по его словам, он продолжал пользоваться этим блокнотом вплоть до того момента, как отдал его. Поскольку едва ли можно представить, что письменный текст ШХ случайно попал в армейскую среду, речь должна идти о воспроизведении данных клише по памяти. Сама ШХ может передаваться и по устным каналам как внутри школьной субкультуры, так и транслироваться из одной школьной субкультуры в другую. Так, вероятно, возник «армейский словарь» — вторичная по отношению к ШХ форма. Реалии, фигурирующие в армейском блокноте, представляют собой «перевод» реалий школьной жизни: *побег с урока* (школа) — *самоволка* (армия) = «тени исчезают в полдень».

4. Структура и типология «школьной хроники»

4.1. Виды клише

ШХ представляет собой простое сравнение, две части которого разделены тире, а графически — набор слов, не длиннее одной строки. Левая часть ШХ — всегда только элементы повседневной школьной жизни, данные с точки зрения самого учащегося, тогда как правая часть ШХ тематически делится на следующие группы:

1) тексты, где правая сторона — в строгом смысле цитаты и реминисценции содержания школьной программы и кинофильмов⁸. Например, «Раздевалка после уроков» — «Штурм Зимнего»;

2) тексты, где правая сторона — разговорная поговорка, не имеющая отчетливой литературной отсылки: «Иностранный язык — смотришь в книгу, а видишь фигу»;

3) тексты, где правая сторона, — по происхождению контекстные прозвища учителей: «учительница химии — молекула с прической» (вероятно,

имеется в виду конкретный человек с определенной внешностью). Например, фразу из ШХ «Учитель географии — лягушка-путешественница» можно сопоставить с фрагментом из дневника 1944 г.:

Арифметика Клавдия Александровна — «рупь сорок»

Естествознание Иранда Никифоровна — «живородка»

География Ирина Самойловна — «лягушка-царевна» (Сергеев 1997: 174).

4) тексты, содержащие в правой части упоминания объектов и ситуаций, относящихся к фонду общих знаний: «Учитель математики — ЭВМ» (в отличие от вышеприведенного примера, это применимо к любому учителю математики), «Урок пения — Юрмала-89».

4.2. Гиперболизация и вынужденная синонимия в ШХ

Общим приемом для ШХ является гиперболизация сравнения. Правая часть описывает часть школьной жизни «с преувеличением»: «Вызов к доске — дорога на эшафот». Как правило, гиперболизация имеет отрицательный знак («Звонок на урок — Бухенвальдский набат») — данное действие в школьной картине мира оценивается однозначно плохо. А если положительная оценка появляется («Дорога из школы — светлый путь»), то обычно такое положительное высказывание о чем-то, находящимся вне школы, прямо тут же, в конкретном списке ШХ, есть, в свою очередь, отрицание негативного знака, обозначающего типичный элемент, входящий в школьную жизнь («Дорога в школу — поход на каторгу»). Таким образом, очень часто один и тот же объект описывается с резко негативной и позитивной оценкой в зависимости от его роли в школьной жизни: «дорога в школу — ад», «дорога из школы — рай», используя при этом один и тот же семантический код.

Как уже говорилось, ШХ организована как простой незамкнутый список, часто в алфавитном порядке, который можно дополнять или переструктурировать. Кроме этого, внутри самого списка существуют межтекстовые пересылки (см. пример в предыдущем абзаце):

ученики перед контрольной — живые трупы

ученики после контрольной — мертвые трупы (Тетрадь 2001).

Кроме того, в ШХ наблюдается явный недостаток клише в правой части — так сказать, явление *вынужденной синонимии*: отличник и двоечник кодируются одной и той же цитатой «герой нашего времени»; стоит обратить внимание, что при этом знак коннотации меняется на противоположный. Бывают и более сложные случаи, например, мамы, учителя, ученики у доски, ученики у директора обозначаются в левой части одним клише «мертвые души» (Лурье 1998). О возможных истоках этого явления см. раздел «Лжереференция как порождающий механизм».

4.3. Метафора и реалья

В фольклоре есть большое количество текстов, построенных на сравнении, где присутствует, с одной стороны, прямое название объекта, а с другой — его метафорическое описание.

Соответственно, мы можем получить два варианта разворачивания такой структуры в фольклорных (и не только) текстах:

1) **X есть Y**, где

X в левой части — метафорическое описание объекта,

Y в правой части — его толкование.

Пример:

X (условие загадки «Сидит девица в темнице, а коса на улице») **есть** (ответ «морковь»).

2) **Y есть X**, где

Y в левой части — реалья,

X в правой части — метафора, через которую эта реалья осмысляется.

Пример:

Y (школьная реалья «учителя и ученики») **есть X** (литературное клише «волки и овцы»).

4.4. Тип «МЕТАФОРА — РЕАЛИЯ»

Кроме загадок, типичными носителями первой структуры является любая иносказательная речь (Журицкий 2004), такие формы современного фольклора как «детские текстографические загадки» (Власкина 2001). Кроме этого, в традиционном фольклоре существует только один жанр подобной структуры (который может бытовать как в письменной, так и в устной форме) — это толкование снов в сонниках:

Видеть во сне похороны — свадьба

Видеть попа — иметь дело с нечистой силой

Рыбу великую бачить — дождь

Звоны чужь — смерть придет

Пчел летающих видеть — метель (Шейн: 340).

Данный жанр при кажущейся архаичности продолжает функционировать в современной традиции и встречается наряду с ШХ в девичьих рукописных альбомах (Головин, Лурье 1998).

Интересно, что мантические тексты строятся ровно таким же образом — расшифровке подвергается некоторое явление реального мира: «В миску, блюде или валенок кладутся предметы, девушки выбирают их. Выбор символизирует будущую жизнь: зола — плохая жизнь, сахар — сладкая жизнь, кольцо — выход замуж, луковица — к слезам, рюмка — веселая жизнь, золотое кольцо — богатая жизнь и т.д.» (Борисов 2001: 231). При инструктивной передаче в традиции таких гаданий (собственно, при обучении гадающему) реалии, которые подлежат истолкованию, называются прямо (если

выпадет кольцо — значит, ты выйдешь замуж). В процессе же самого гадания реалия, которая «выпадает» гадающему, совсем не обязательно должна быть названа.

К тому же типу относятся некоторые формы юмора. Вот, например, устные выражения 1920-х гг. «под-советского» юмора:

советский балык — вобла
 советский коньяк — денатурат
 советский извозчик — перевозка на себе или на салазках
 ВРИДЛО — временно исполняющий обязанности лошади,
 или «советский рикша»
 Хамовоз — автомобиль
 Narkomtesse — жена народного комиссара
 Садком — содержанка народного комиссара
 Социал-фрейлина — советская грант-дама
 Наркомпоморде — нарком по морским делам
 (Карцевский 2001: 239–240).

К типу «МЕТАФОРА — РЕАЛИЯ» также относятся и другие юмористические тексты-«расшифровки», широко распространенные в 1920–30-е гг. Вот цитата из дневника 1933 г.:

Большинство анекдотов объектом своим выбирает политику: Вот примеры: ОГПУ — это в расшифровке значит «О, Господи! Помогите убежать» а обратно: «Убежишь — поймают, голову отрубят» (Маньков 1933: 74).

РСФСР расшифровывали как «редкий случай феноменального сумасшествия России», «разогнали солдат-фронтовиков, собрали разбойников» (Карцевский 2001: 239), «распустили солдат фронта, собрали разбойников» (Недзельский 1925: 62). Этот жанр, как и некоторые другие типы фольклорных текстов, позже перешел из «взрослого фольклора» (где он уже стал неактуален) в детский фольклор (ср. «сниженные культурные ценности» Г. Науманна), а, кроме того, остался в армейской и тюремной субкультурах: «ДУРАК — Дорогой, уважаемый, родной, абажаемый кавалер» (Борисов 2001: 276). Вот типичный пример использования в детской субкультуре такой «расшифровки», которую автор нижеследующей записи 1942 г. называет «семинаристской покупкой»:

- Разгадай сокращение ДУНЯ.
- Не могу.
- «Дураков У нас Нет».
- А как же «Я»?
- А ты дурак. Это точно (Сергеев 1997: 182).

Такие тексты существовали не только в устной и рукописной формах фольклора — это был излюбленный прием в журнальной фельетонистике последней четверти XIX — двадцатых годов XX в., когда особенно обыгрывались новые явления в языке, например, аббревиатуры и сокращения:

КБЖД (Киево-Брестская железная дорога) — слева — направо: «Каждый болван жида бьет» или «Каждому жида бить дозволяется», справа — налево: «Дурак желает бить кондуктора»⁹;

центрохам — любые из учреждений, которое не нравится произносящему эти слова;

упоконен — уйди, пока не поздно;

эмежанев — это моя жена, а не ваша (*Аркадский 1992*);

или термины, актуальные в военное время:

эвакуация — насилие;

аннексия — грабеж;

контрибуция — шантаж;

военный шпионаж — проституция (*Аверченко 1992*).

4.5. Тип «РЕАЛИЯ — МЕТАФОРА»

Второй тип «РЕАЛИЯ — МЕТАФОРА» в традиционном фольклоре не встречается. Зато примеров этого типа много среди альбомных текстов:

Любовь — это букет, в котором часто встречается крапива;

Любовь — это ваза, а ваза — стекло. Стекланные вазы бьются легко;

Любовь — солома, сердце — жар. Одна минута — и пожар;

Любовь — для русского народа, любовь — для русской красоты, любовь сильнее водорода и крепче серной кислоты;

Любовь — это канат, который черти тянут в ад;

Любовь — это два дурака с повышенной температурой;

Любовь — это пух, а кто любит — тот лопух;

Любовь — это адская музыка, под которую пляшут даже старики;

Любовь — это пуля, которая попадает в сердце и выходит боком (*Борисов 2001: 273*).

Интересно, что эта традиция жива и поныне. В блокноте солдата срочной службы Андрея А. (*Блокнот 1999*), кроме приведенного в начале статьи «Краткого армейского словаря», есть и раздел «LOVE IS...» (!), в котором фигурируют такие сентенции:

Любовь — не картошка, ее не сварить и не съесть;

Любовь — это речка, в которой тонут два сердечка;

Любовь — это канат, который тянет прямо в ад.

Ср. последнюю сентенцию из этого примера с точно таким же текстом из вышеприведенного девичьего альбома 60-х гг.

Через метафоры могут осмысляться не только отвлеченные понятия, но и вполне конкретные топосы:

Мой адрес: город — Любовь, улица — Свидания, дом — Ожидания, квартира — Расставание (*Борисов 2001: 273*).

Такие тексты имеют отчетливые литературные корни — они восходят к барочным формам, салонным играм, проникшим в Россию в XVIII в., в частности, через роман В. К. Тредиаковского «Езда в остров Любви»¹⁰. Возможно, что наличие таких архаичных текстов способствует также обучению поэтическим метафорам.

Кроме того, в альбомах и анкетах школьников встречается форма, которая, кстати, уже напрямую может провоцировать создание текста, подобно-го ШХ:

Назови 5 героев сказки/кино:

- 1) Какой ты дома?
- 2) — в школе?
- 3) — в гостях?
- 4) — с друзьями?
- 5) — с родителями? (Лурье 1992).

Соответственно, ответ будет выглядеть так «я дома — Елена Прекрасная, в школе — Баба-яга». Здесь уже можно провести прямую параллель с текстами ШХ: «Завхоз — Кощей Бессмертный».

В общем, такие тексты нехарактерны для устного фольклора, зато часто встречаются в журнальной сатире. Еще с XVIII в. и до сего момента чрезвычайно популярен тип памфлета, построенного по принципу словаря и предлагающего ироническое толкование привычных нам объектов, причем через такой семантический код, который официально данным сообществом не признается, хотя все знают о возможности интерпретации данного объекта через такой код. Самые простые примеры: «Брак — вид торговой сделки...» (т.е. институт брака интерпретируется прежде всего через призму денежных отношений).

Вот, например, «Современный словарь» Генри Филдинга (XVII в.) — как и в приведенных ниже случаях, такой тип иронического текста прямо связывается со школьной традицией. Сам автор в предисловии к «Современному словарю» замечает, что «пока те, кто учатся в университетских колледжах (sic!), вкладывают в эти слова... совершенно иной смысл, их труды вряд ли принесут много пользы светским леди и джентльменам»:

БРАК — вид торговой сделки, заключаемой между представителями обоих полов, причем стороны постоянно пытаются надуть друг друга и обычно обе оказываются в проигрыше;

ДОСТОИНСТВО — власть, чины, богатство;

МУДРОСТЬ — умение добиться всего этого (Филдинг 1954: 263).

В 1987 году в Минске появилась книга Б.Ю. Нормана «Язык: знакомый незнакомец»¹¹, в приложении к которому был помещен «Этимологический словарь» (С. 207—221), где давались следующие списки слов:

ГЛАВБУХ (разг.) — командир батареи

ГРАФИН (общенз.) — муж графини

ЖАРГОН — аспирин

ЛИСТОВКА (студ.) — наверстывание упущенного перед экзаменом
КАННИБАЛ — торжества после кинофестиваля в Каннах.

История «Этимологического словаря» изложена Норманом в статье «Двойня, тройня....пятерня, шестерня» (С.199—200):

В середине 60-х несколько студентов-филологов Ленинградского университета (М.А. Зубков, В.А. Карпов, А.М. Спичка и автор этих строк) выпуская очередную факультетскую стенгазету, придумали новинку: Шутливый толковый словарь....В 1970 году в Белорусском государственном университете проходила всесоюзная конференция по лексикологии. И вот тут-то стенгазета с очередным выпуском ЭС привлекла внимание языковедов...в 1970 году сокращенный вариант словаря был опубликован в новосибирском сборнике «Вопросы языка и литературы» (вып. 4, часть 1), в следующем году он нашел дорогу к массовому читателю в минской газете «Знамя юности», а в 1972 году значительные выдержки из него опубликовала «Литературная газета». За саму идею «Толкового этимологического словаря» (как он назвался в литературе) авторам была присуждена премия в конкурсе «Золотой теленок». ... Но словарь жил дальше своей жизнью. В редакции газет и журналов хлынула масса писем с продолжением и подражаниями (так что «Литературная газета» несколько раз была вынуждена объявлять о закрытии этой рубрики). «ТЭС» продолжал в том или ином виде выходить в «Крокодиле» и в «Комсомольской правде», и в минском ежедневнике «Литература и мастацтва», и в ленинградской «Смене», и в пермской «Звезде», и сочинской «Черноморской здравнице» (Его «первоавторы» к этому уже отношения не имели).

В дальнейшем такой тип фельетона в советской сатире стал чрезвычайно популярен, хотя сами толкования могли и не удерживаться в пределах одного семантического кода:

ГРАД — свежемороженый дождь

ГРАДУС — одна сороковая популярнейшего числа

ДВОЙКА — оценка, которую никогда не получал ни один отец

ДЕТСТВО — 1. Пора, когда человек принимает маленькие неудачи за большое горе и большое горе — за маленькие неудачи. 2. Состояние, в которое вернуться нельзя, но впасть — можно

ЕГОЗА — женщина, которая одновременно нянчит ребенка, готовит обед, стирает белье и пишет диссертацию (Крокодил, 1971, № 13)

Однако задолго до этих публикаций на таком приеме был построен раздел «Крокодила» — «Большая энциклопедия Крокодила», где, за основу был взят Брэм:

НЭПМАН — это ручной буржуй и в диком капиталистическом состоянии на территории СССР не водится

ПЕДАГОГ — человек, состоящий в ведении и на иждивении Наркомпроса. Вследствие неблагоприятных климатических условий размножаются неохотно. Чем питается — Наркомпросу неизвестно (Крокодил, 1923, № 2, 3).

При этом существует предположение, что такие толкования присылались в журнал самими читателями «Крокодила» (Мезенцева 2002) — т.е. традиция была инспирирована не только журнальной сатирой, но и поддерживалась «снизу».

Часто механизм комического в таком «словаре» построен на омонимии и приеме семантического «переразложения» — т.е. «бакенбарды» толкуются как совокупность слов «бакен» («морской термин») и «барды» («певцы»):

БАКЕНБАРДЫ — ансамбль песни речного флота.

ДОЦЕНТ — таксист, который рассчитывается до копейки.

КАМЕРДИНЕР — обеденный перерыв у заключенного.

ЛИРИК — итальянский банкир.

МЕНЕСТРЕЛЬ — хоть убей, ничего не понимаю.

РЕВЮ — родильный дом.

ЭКСЦЕНТРИК — служащий, направленный из Москвы на периферию.

НЕ УДАРИТЬ В ГРЯЗЬ ЛИЦОМ — добраться домой из ресторана.

АВТОМАШИНА — средство передвижения для поиска запчастей к нему.

СПЕЦИАЛИСТ — человек, продающий корицу, лавровый лист и прочее.

КАПЕЛЛА — пипетка¹².

Показательно, что в этих текстах, в отличие от устных жанров, метафоры, которые фигурируют в наборе, часто принадлежат к одной тематической сфере. Например, в альбомной анкете ответы должны соотноситься со сказочной топикой, «Большая энциклопедия Крокодила» использует «биологический код», в агитационной брошюре 1907 г. — «Солдатском катехизисе» — метафоры связаны с верховой ездой:

присяга для нас — шоры,

офицерские приказы — узда.

В фельетоне «Из записной книжки гимназиста» используется военный код:

парты — это траншеи,

сиденье на уроках — позиционная война,

ручка — винтовка,

перо — штык,

чернильница — патронташ, рот — пулемет,

подсказка или благополучно доставленная шпаргалка — подвиг,

ответ преподавателю с места — стычка,

ответ у кафедры или у доски — сражение,

экзамен — генеральное сражение,

передержка — отчаянная попытка вырвать инициативу из рук неприятеля,

выпускные экзамены — генеральное сражение с решительным результатом,

вручение аттестата зрелости — мир,

дай бог получить удовлетворительную оценку — молебен о ниспослании победы,

неожиданный вызов — дерзкое нарушение нейтралитета,

Камчатка — тыл армии гимназистов,

уборная — штаб гимназистов,
 учительская — неприятельская главная квартира,
 расписание экзаменов — объявление о мобилизации,
 штрафной журнал — белая книга,
 дневник — донесения неприятельской главной квартиры,
 единица — позорное поражение,
 двойка — частичная победа неприятеля,
 тройка — успех,
 четверка — крупный успех,
 пятерка — громкая победа гимназического оружия (*Ш-ро 1915*).

Как мы увидим далее, указанная особенность характерна для ШХ: в ней широко используются в качестве метафорических кодировок клише, имеющие отношение к кино и школьной программе по литературе. Эта устойчивость тематики метафор непосредственно связана с письменным функционированием этих текстов.

В чисто устной традиции такое единообразие тематики метафор при довольно большом объеме текстов вряд ли могло бы сохраниться (особенно в правой части). Устойчивость реалий, в отличие от устойчивости тематики метафор, может поддерживаться самим жанром (само название «школьная хроника» указывает сферу, к которой должны принадлежать реалии). Стоит обратить внимание и на тот факт, что во всех случаях тексты функционируют в виде целого списка, где элементы связаны сочинительной связью, а по одиночке фактически не встречаются.

Тип «РЕАЛИЯ — МЕТАФОРА» характерен, как мы видим, для письменных текстов (прототипическим текстом для которых является словарь). Среди современных анекдотов, которые, как правило, относятся к устной сфере, есть специфический подвид текстов, по преимуществу письменных (распространяющихся, например, через Интернет или сеть ФИДО) и также построенных по типу «РЕАЛИЯ — МЕТАФОРА» (т.е. квазиреальная ситуация — метафорическая интерпретация):

Монумент «Торжество закона» —	Генеральный прокурор Устинов надевает наручники Венере Милосской.
Памятник русской женщине —	Дородная баба затаскивает упирающегося коня в горящую избу.
Памятник российской налоговой полиции —	Люди в камуфляже отпиливают 13 процентов от кармана Минина и меча Пожарского.

Или:

Краткий справочник-разговорник для замужних женщин
 (Ситуация/Фразы)

Муж не говорит ласковые слова —

Правильно мама говорила, они только до свадьбы такие ласковые!

Муж говорит ласковые слова —

Это какая же тебя таким словам научила?

Муж выносит мусорное ведро —

Пошел к любовнице.

Муж не выносит мусорное ведро —

Пошел вон из дома!

Или:

Словарь холостяка

ГАРДЕРОБ — место, куда вешается одежда, когда все дверные ручки заняты.

РАЗОЧАРОВАНИЕ — чувство, появляющееся, когда идущая впереди девушка с потрясающими ногами внезапно оглядывается.

БРАК — союз двух людей для совместного преодоления проблем, которых бы у них не было, не будь этого союза (ср. последний пример с текстом Филдинга!).

Или:

Женско-мужской фразеологический словарь

Где ты шлялся, скотина? —

Я соскучилась.

Дорогой, у тебя не найдется денег? —

Те деньги, что ты давал сегодня утром, неожиданно закончились.

Завтра к нам придет мама. —

Завтра к нам придет теща.

Как у тебя дела на работе? —

Тебе не повысили зарплату?

(Анекдот 2002).

Примеры здесь воспроизведены, естественно, не полностью. Они передаются в виде достаточно больших списков, сложно поддающихся запоминанию. Однако способ передачи таких текстов остается во многом похож на устный: они передаются в сети Интернет, в виде электронного файла, от человека к человеку, поэтому, с одной стороны, очень легко утрачивают авторство, а с другой — естественным образом подвергаются изменениям согласно общим законам функционирования фольклорных текстов.

Стоит обратить внимание, что жанр «словаря с комическими толкованиями», на котором, собственно, базируется ШХ, является до настоящего времени чрезвычайно продуктивным (подавляющее большинство рассматриваемых текстов содержит прямое указание в названии на то, что их следует воспринимать как словари: «Современный словарь», «Словарь холостяка» и пр., постоянная рубрика «Крокодила», из которой приводятся примеры в этой статье, носила названия, тоже связанные с идеей словаря или энциклопедии). Такие механизмы достижения комического эффекта, свойственные книжному тексту, достаточно просты, чтобы младшие школьники могли ими легко овладеть¹³.

4.6. Особенности мнемонических текстов

Одновременно с этими жанрами в школьной субкультуре бытуют так называемые «зубрилки» — устные тексты, способствующие запоминанию каких-либо правил, часто имеющие в своей основе мнемотехнические приемы, например, всем известная «биссектриса — это крыса, которая бежит по уг-

лам и делит угол пополам». Такие мнемонические тексты принадлежат сразу к двум типам, в зависимости от ситуации, в которой они воспроизводятся. При передаче текста от носителя к носителю сначала сообщается факт (последовательность цветов спектра), а затем текст, который облегчает запоминание этого факта: *Как Однажды Жак Звонарь Городской Сломал Фонарь или Каждый Охотник Желает Знать, Где Сидит Фазан*. Однако в случае, если носитель хорошо знает текст, то сначала (для себя) воспроизводится «закодированный текст» (*Каждый Охотник...*), а затем он декодируется, чтобы правильно вспомнить факт. Когда текст воспроизводится «для другого», он имеет структуру «РЕАЛИЯ — МЕТАФОРА», а когда «для себя», то «МЕТАФОРА — РЕАЛИЯ».

5. Гипотеза о происхождении «школьной хроники»: устные и книжные источники

Если теперь вернуться к обсуждению различий между конструктивными типами «МЕТАФОРА — РЕАЛИЯ» и «РЕАЛИЯ — МЕТАФОРА», то можно прийти к следующим выводам:

Первый тип характерен для устных жанров, второй — для письменных (печатных и рукописных). Первый тип специфически фольклорен, а второй — литературен. Традиционная культура, в которой живет фольклор, ориентирована на окружающий мир, рефлексия по поводу языка ей в целом не свойственна, поэтому переход осуществляется от знака к объекту реального мира, на который этот знак указывает (например, гадания). В пост-традиционной культуре существует много различных кодов, которым приходится специально обучаться (в частности, и в самом прямом смысле — младшим школьникам) именно поэтому для письменной культуры характерна такая рефлексия по поводу языка. Возникают специальные тексты, в которых указывается, как некоторый текст может быть обозначен с помощью кода. Прототипический текст такого рода — это словарь, использующий определенный код (куртуазный код альбомных жанров, зоологический, сказочный — в анкетах, кинокод школьной хроники, о которой будет речь ниже), тем более, что словарь апеллирует к письменным канонам, а для бесписьменного фольклора словарная форма совершенно не характерна.

Поэтому выбор между гипотезами об устных и письменных источниках ШХ делается в пользу последних. Стоит обратить внимание на фельетоны, якобы построенные на реконструкции «гимназического языка». Уже фельетон из «Сатирикона» (*Ш-ро 1915*) по многим параметрам совпадает со школьной хроникой: структура «РЕАЛИЯ — МЕТАФОРА», наличие реальных школьной жизни в левой части и единого военного кода — в правой части. Как и ШХ, «Записная книжка гимназиста» организована по семантическим гнездам: оценки — школьное пространство — типичные ситуации школьной жизни. Наконец, почти совпадают отдельные тексты: так например, фраза «подсказка — подвиг» коррелирует с фразой «подсказка — подвиг разведчика» из ШХ; «уборная — штаб гимназистов» и «туалет — Дво-

рец Съездов/Совет Старейшин». Этот фельетон может быть свидетельством того, что в гимназической среде существовали тексты, подобные «гимназическому словарю», либо подобные фельетоны сами послужили основой для возникновения этого жанра (при том, что такие фельетоны в «Сатириконе» часто публиковались); «Сатирикон» был чрезвычайно популярен и его тексты распространялись как в устной форме — анекдоты, шутки, так и в рукописной передаче (школьники, заводя рукописные журналы, могли переписывать туда такие тексты и ориентироваться на них как на образцы); ср. эпизод с возникновением рукописного журнального бума в книге Г. Белых, Л. Пантелеева «Республика Шкид»:

Кто поверит теперь, что в годы блокады, голодовки и бумажного кризиса, когда население Совроссии читало газеты только на стенах домов, в Шкидской маленькой республике с населением в шестьдесят человек выходило 60 (шестьдесят) периодических изданий — всех сортов, типов и направлений? Случилось так. <...> Потом он <Янкель> долго рисовал акварельными красками какой-то плакат и наконец торжественно наклеил это произведение на печку около своей парты. Яркий плакат, в углу которого было изображено какое-то носатое насекомое, гласил: Издательство «Комар». Пониже Янкель пристроил вторую вывеску: Редакция еженедельного юмористического журнала «КОМАР». А где-то сбоку прилепилась третья: Типография издательства «КОМАР». Тут же на веревке был торжественно вывешен первый номер сатирического и юмористического журнала «Комар», форматом в тетрадочный лист и размером в восемь страничек. — Это что же такое? — спрашивали ребята, с любопытством рассматривая и ощупывая работу Янкеля. Тот улыбался и снисходительно объяснял: — А это новый журнал «Комар». Еженедельный. Выходит, как «Огонек» или «Красная панорама», раз в неделю и даже чаще.

6. Кинокод/литературный код: «отставание» и стабильность фонда клише ШХ

В ШХ используется несколько устойчивых кодов (кино, литература из школьной программы, общекультурные клише).

В использовании литературного кода есть свои особенности. Можно ожидать наибольшего числа отсылок к Пушкину, как к «самому главному» в русской литературе и, соответственно, школьной программе. Однако по количеству ссылок лидирует А. Н. Островский. Дело, видимо, в том, что в ШХ фигурируют названия пьес, которые в школе не читают, но которые называются, когда школьникам рассказывают об этом драматурге: «Свои люди — сочтемся», «Не было гроша, да вдруг алтын», «В свои сани не садись». Таковую популярность Островского в ШХ можно объяснить тем, что названия его пьес представляют собой паремии, которые при этом в современной живой речи уже не используются. Форму паремии имеют и некоторые другие тексты ШХ литературного происхождения, ставшие потом паремиями: «Волк на псарне», «Лебедь, рак и щука» (басня Крылова) и т.д.

Паремии, в соответствии с теорией Г. Л. Пермякова, являются знаками ситуаций, и потому органично попадают в тексты ШХ для обозначения ситуаций школьной жизни. Существенно, что эти паремии заимствуются не из живой речи, а из литературных источников — как прямо, так опосредованно, через упоминание этих произведений на уроках литературы. Это еще одно свидетельство ориентации ШХ на авторитетный письменный канон.

Среди 463 текстов школьной хроники 142 включают клише из фильмов (при подсчете учитывались и экранизации литературных произведений). Большая часть фильмов, с которыми имеет дело ШХ, шли на экране в 50–70-е гг., т.е. до того времени, которым датируется большинство записей.

Время первого появления фильма на экране	Количество киноклише из ШХ (подсчет по Лурье 1998)
до 1940	5
1940–1950	12
1950–1960	13
1960–1970	29 (из них 5 из восстановленных или переозвученных фильмов)
1970–1980	20 (из них 2 из переозвученных фильмов)
1980–1990	7 (1 клише из переозвученного фильма)
1990–2000	0

Это позволяет предположить, что этим временем датируется если не возникновение, то расцвет жанра — ядро киноклише относится к периоду 50–70-х гг. Как видно из таблицы, число киноклише с 80-х резко уменьшается, хотя бытование жанра продолжается (1980-ми годами датируется начало записи ШХ — ЭШЖ). Это означает, что к моменту, когда делались первые записи ШХ, находящиеся в нашем распоряжении, жанр уже перестал быть продуктивным. Фонд стабилизировался, и порождение новых единиц стало возможно только из уже существующего материала. Этим объясняется явление *вынужденной синонимии* (см. раздел «Структура и типология школьной хроники») — носители традиции вынуждены использовать одни и те же клише в разных текстах в противоположных по смыслу функциях, а новые клише не привлекаются.

Такое «отставание» фонда клише от актуальной культурной ситуации приводит к тому, что носители ШХ фактически тексты не понимают. Например, информант (девочка 12 лет из С.-Петербурга, ШХ начала вести в 2001 г., опрошена также в 2001 г.) не в состоянии указать источник и точный смысл фразы «Долгая дорога в дюнах» (так обозначается «дорога в школу», хотя на самом деле это многосерийный латышский фильм начала 80-х годов). Был проведен следующий опрос: 47 школьникам (6–11 классы), которые, по их словам, сталкивались с ШХ в живом бытовании, были прочитаны первые 30 текстов из собрания В. Ф. Лурье (Лурье 1998). Ни у одного клише

не был опознан точный источник, за исключением «луча света в темном царстве» (опознанного в этой группе 7 старшеклассниками).

Такая же десемантизация характерна и для литературных клише, хотя они для школьников чуть более актуальны: у того же информанта в тетради есть фраза «школьники после контрольной — живые трупы», хотя ему также неизвестна пьеса Л. Н. Толстого «Живой труп». И те, и другие тексты были заимствованы из школьной стенгазеты. С этим связаны искажения клише в ШХ: цитата, которая не опознается, пересказывается и «разрушается». Например, в «Кратком армейском словаре» есть текст: «*караул — а зори здесь такие*» (Блокнот 1999). Ошибка (реально должен был быть текст «а зори здесь тихие» — название повести Б. Васильева, а также одноименного фильма) скорее всего могла произойти при неправильном прочтении рукописного текста (графически «тихие» и «такие» похожи). Переписчик уже не знал этого клише, он подставил слово, более-менее подходящее по смыслу — и таким образом произошло «вторичное прояснение». Например, в ШХ часто распадается клише «записки сумасшедшего», которое непонятно большинству младших школьников, не читавших Гоголя, поэтому оно трансформируется в более понятное «бред сумасшедшего» (которое является еще и расхожим выражением). Оба варианта применяются к реалии «сочинение». И, наконец, цитата синтаксически может переорганизоваться: «*туалет — тропа, которая не зарастает*» (из «*туалет — не зарастет народная тропа*» — Лурье 1998).

Мы можем говорить о том, что в ШХ используется стабильный фонд клише, который сформировался задолго до того времени, когда были сделаны записи. Как показывают опросы, и в настоящее время школьная хроника базируется на материале, актуальном 20–30 лет назад. Подобное культурное «отставание», т.е. «консервация», характерно для многих жанров письменного фольклора. Ср. «куртуазные» формы XVIII века в альбомах XX в., современные рукописные девичьи рассказы, восходящие к сюжетам романтической литературы и сентиментальному канону XIX в.

7. Лжереференция как порождающий механизм, или насколько хорошо школьники владеют кодом

Однако в школе культурными клише пользуются не только школьники.

Часто прямым источником текстов школьного письменного фольклора являются реплики учителей. Вот пример, относящийся еще к быту институтов середины XIX в.:

В то время, о котором я говорю, Ушинский пользовался большой известностью в обществе: его остроумные замечания, меткие выражения и характерные эпитеты о женском персонале Смольного ходили по городу и оттуда нередко переносились через наши стены <...>. Лакей на кафедре, лакей на кафедре, — повторяла одна воспитанница другой. Знаешь, душка, сейчас я сошью маленькую тетрадку и буду записывать все его <Ушинского> выражения (Водовозова 2001: 379, 326–327).

Однако такая традиция жива и до сих пор — многие из нас в школе/институте записывали за учителями/преподавателями понравившиеся нам выражения. А вот три примера, в каждом из которых учитель использует некоторое клише в разговоре с учениками.

1) И когда учитель выставляет тебя смешным, сразу же распадается круговая порука учеников, и весь класс над тобой смеется. Все смеются против одного. Если над тобой смеется один человек, ты можешь еще как-нибудь с этим справиться. Но невозможно пересмеять весь класс. И если уж ты оказался смешным, хотелось во что бы то ни стало доказать, что ты хоть и смешной, но не такой уж окончательно смехотворный.

Главное оружие Харлампия Диогеновича — это делать человека смешным. Ученик, отступающий от школьных правил, — не лентяй, не лоботряс, не хулиган, а просто смешной человек. <...> Харлампий Диогенович смотрит ему вслед [опоздавшему ученику] и говорит что-нибудь великолепное. Например:

— Принц Уэльский.

Класс хохочет. И хотя мы не знаем, кто такой принц Уэльский, мы понимаем, что в нашем классе он никак не может появиться. <...> Потому-то мы и смеялись, понимая, что наш ученик никак не может быть принцем, тем более каким-то Уэльским (Ф. Искандер «Тринадцатый подвиг Геракла»).

Здесь авторитет учителя поставлен под сомнение опозданием ученика. Учитель побуждает школьников смеяться, но школьники не знают точного значения выражения «принц Уэльский». Зато они понимают коннотацию, связанную с ним: это некая важная персона, которая может позволить себе опоздать; настоящего пуанта школьники не видят, в то время как Харлампий Диогенович, видимо, имеет в виду пословицу «Точность — вежливость королей», а также расхожее представление, что англичане (которых репрезентирует принц Уэльский как «самый главный англичанин») очень пунктуальны. «Принц Уэльский» — знак с «неопределенным» денотатом, т.е. школьники не понимают, о ком идет речь («И хотя мы не знаем, кто такой принц Уэльский»). Но они воспринимают именно прагматический контекст этого знака («мы понимаем, что в нашем классе он никак не может появиться»).

2) Когда его <одноклассника автора> вызывали к доске, он выходил и не отвечал ни на какие вопросы. Молчал, по выражению одной нашей учительницы, как партизан на допросе (Войнович 2002: 60).

Интересно, что Войнович здесь же делает следующее важное примечание: «Понятно, что образ советского героя-партизана был известен учительнице не по жизни, а по литературе». Здесь образ «партизана на допросе» (поддержанный кино и литературой) явно одинаково понятен и учителю, и ученикам. Этот образ учитель употребляет, осуждая ученика, в ШХ же это клише употребляется исключительно для положительной оценки: *ученик у доски — партизан на допросе*. Подтверждением этому является тот факт, что такой «героическо-воинский» код в принципе характерен для ШХ: для описания *ученика у доски* или *его ответа* приводятся следующие метафоры: «репортаж с петлей на шее», «подвиг разведчика», «молчание партиза-

на», «один в поле не воин» и т.д. Картина мира ШХ в принципе «перевернута»: все, что неправильно делают школьники с обычной точки зрения (бьют окна, прогуливают уроки, не выполняют задания и т.д.) — в правой стороне ШХ описывается как раз через этот «героический код».

3) На первом уроке была литература <...> по классу незаметно ходила тетрадь в розовой обложке, так называемый «ОТКРОВЕННИК». Завели откровенник девочки, но и мальчишки охотно делали в нем записи. Из розовой тетради можно было узнать, что в классе думают о тебе и о каждом. «Могучая кучка» — любимчики учителей. Хи-хи!». «Могучей кучкой» учитель истории Петр Ильич назвал однажды группу отличников во главе с Максимом. Название понравилось четвертому «А». «Могучую кучку» поддразнивали, но, в общем, уважали (Сапожников 1990).

Далее из контекста становится понятно, что «Могучая кучка» воспринимается школьниками как пейоративная лексика, хотя учитель Петр Ильич (!) хотел сделать комплимент группе отличников, сравнив их с известным кружком композиторов. Денотаты этого словосочетания для учителя Петра Ильича и его учеников совершенно разные.

Теперь рассмотрим в сравнении эти три примера: перед нами три случая (из различных источников), когда учитель иронически высказывается в адрес ученика, используя клише, знакомые ему, учителю (и вообще принятые в «мире взрослых»).

Во всех трех случаях означаемое берется из высказываний учителя — статусно более высокого участника коммуникативной ситуации речи, при этом денотат того или иного высказывания сложным образом соотносится с картиной мира. Существует три варианта взаимоналожения картины мира школьников и взрослых (обозначим картины мира преподавателя и школьника, соответственно как А и В, а $A \wedge B$ (пересечение двух картин мира) как С:

1) $A \approx B \approx C$: *молчание у доски* — «партизан на допросе». Понимание детьми и взрослыми выражения одинаково, при этом облегчению взаимопонимания способствует популярность в то время фильмов, включающих мотив героического поведения партизана.

2) $A \neq B$; $C \neq \emptyset$: *опоздавший ученик* — «Принц Уэльский». Интерпретации высказывания преподавателя адресатом и адресантом пересекаются, но не совпадают; «Принц Уэльский» в сознании детей означает «персона с очень высоким статусом», при этом школьники не воспринимают ассоциации, связанные с точностью и пунктуальностью (как, вероятно, не воспринимают аллюзию на повесть Марка Твена «Принц и нищий»).

3) $A \wedge B \neq \emptyset$: *отличники* — «Могучая кучка». Понимание высказывания преподавателя в его картине мира и в картине мира школьников не имеют ничего общего.

Итак, жлереференция появляется в случае несовпадения картины мира учеников и учителей (варианты 2 и 3). Она становится способом порождения новых текстов, когда школьник сталкивается с незнакомым ему текстом и происходит «вторичное прояснение» непонятого текста. Так, клише «Мо-

гучая кучка», первоначально произнесенное учителем, затем расходясь в ученической среде, попадает в школьную хронику или тексты, подобные ей (школьник Саша сталкивается с клише «Могучая кучка» именно в рукописной анкете, которая «ходит» по классу). Интересно, что знаки текстов могут меняться в зависимости от социального изменения коллектива, в котором эти тексты функционируют. Если высказывание появилось в социальной группе «учитель и ученики», то при попадании в чисто ученическую среду интерпретация может изменить знак. Такая лжереференция — одно из проявлений механизма, описанного Ю. М. Лотманом, когда знак узнается раньше, чем его смысл:

...процесс индивидуального обучения отдельной человеческой единицы может рассматриваться как включение ее в коллективное сознание. Робинзонада личного опыта, когда в создание ребенка сначала входит некоторый объект, которому подыскивается слово, представляет лишь одну сторону проблемы. Не менее важной является другая: ребенок получает не отдельные слова, а язык как таковой. Это приводит к тому, что огромная масса слов, уже вошедших в его сознание, для него не сцеплена с какой-то реальностью. Дальнейший процесс «обучения реальности» заключается в открытии этих сцеплений и в наполнении «чужого» слова «своим содержанием» (Лотман 1992: 55).

8. Роль модели мира в порождении текстов «школьной хроники»

8.1. Компьютерная программа для порождения текстов ШХ

В своих поздних работах Ю. М. Лотман развивал мысль о том, что всякий «хороший» текст является результатом работы разных семиотических механизмов, он как бы создается одновременно на нескольких языках. «Школьная хроника», как представляется, позволяет точно оценить вклад одного из семиотических механизмов — модели мира — в возникновение текстов этого жанра.

Материалом для работы послужили тексты, опубликованные В. Ф. Лурье в сборнике «Русский школьный фольклор» (их число составляет 458 единиц — Лурье 1998). В качестве контрольного материала, не использованного в качестве данных для работы программы, описанной ниже, использовались публикации в журнале «Аврора» (ЭШЖ).

Основной операцией, которая производится при создании текстов ШХ, можно считать сравнение. События, ситуации и герои из школьной жизни описываются при помощи определенных культурных клише. Если что-либо в жизни школы похоже на некоторое культурное клише, создается соответствующая пара. Например, чтобы создать текст «Завуч и директор — братья разбойники», нужно увидеть, что в обоих слу-

чаях речь идет о двух людях, опасных для окружающих и тесно связанных друг с другом.

Таким образом, создание подобных текстов базируется, с одной стороны, на определенном роде знания о школьной жизни и, с другой стороны, на владении культурными клише. Это знание может включать информацию трех видов.

Первый вид знаний можно назвать общим. Это информация об окружающем мире, неспецифичная для данного жанра. Например, чтобы создать тексты «Учитель ботаники — сеньор Помидор», «Учитель математики — ЭВМ», «Урок английского языка — прогулка по Европе», нужно понимать, что ботаника занимается растениями, помидор является растением, математика существенна для работы ЭВМ, на английском языке говорят в Великобритании, которая расположена в Европе. Ясно, что этот фонд знаний очень обширен и от жанра не зависит.

Знание второго вида можно назвать знанием коллектива. Оно принадлежит конкретной группе людей и также неспецифично для жанра. Именно такое знание хуже всего сохраняется при записи и труднее всего поддается реконструкции. Для создания текстов «Учитель музыки — скрипичная ключиха» и «Учитель естествознания — молекула с прической», нужно знать, что учителя музыки и естествознания — женщины. Это знание, вероятно, существует в пределах определенной школы, возможно, класса.

Третий вид знания — это знание модели мира данного жанра. Чтобы создавать тексты типа «Директор — волк на псарне» и «Дорога в школу — чертов путь» нужно считать, что школа — место опасное и неприятное, а директор — злой. Это знание уже явно специфично для жанра. Понятно, что в реальной жизни директор может быть добрым человеком, а в школе может быть лучше, чем дома, однако «законы жанра» требуют другого.

Описание общих знаний относится скорее к компетенции когнитологии и computer science. Знания второго вида также не имеют прямого отношения к данному жанру. Специфически фольклорным является знание, заключенное в модели мира, ее описание, как неоднократно отмечалось, позволяет увидеть специфику жанра и его функции в системе фольклора.

В связи с этим можно поставить следующие вопросы:

1. Какова модель мира жанра ШХ?
2. Насколько модель мира может определять порождение конкретных текстов?

Второй вопрос следует уточнить. Модель мира определенного жанра можно рассматривать как некое знание, общее для определенного корпуса текстов. Тем самым модель мира не может целиком определять конкретный текст, модель мира можно назвать декорациями, в которых разворачивается действие, описанное в конкретном тексте (при этом текст не может существовать без этих декораций, они необходимы для того, чтобы этот текст был осмысленным для данной культуры).

Как было сказано выше, основная гипотеза относительно порождения текстов ШХ заключается в том, что они создаются путем сравнения по определенным параметрам событий, ситуаций, персонажей из «школьной жизни».

ни» и культурных клише. Видимо, часть этих параметров определяется именно моделью мира данного жанра. Т.е., «Учитель и ученики» похоже на «волк и овцы», потому что жанр приписывает учителю признаки «опасности», «жестокости», «кровожадности» по отношению к беспомощным ученикам.

Таким образом, для построения компьютерной программы порождения требуется описание модели мира. Если в эту программу будут введены только параметры, определяемые моделью мира, то качество и число созданных при помощи этой программы текстов позволит увидеть, во-первых, адекватность описания модели мира, и, во-вторых, роль модели мира (в отличие, например, от общих знаний) в порождении текстов этого жанра. Таким образом, описание модели мира, введенное в программу, является гипотезой, проверяемой экспериментально.

Попробуем сначала дать относительно неформальное описание модели мира жанра ШХ, которую затем можно будет преобразовать в набор параметров для описания конкретных данных.

1. События и объекты мира школьной хроники резко делятся на враждебные и благоприятные: «Дорога домой — светлый путь» vs. «Дорога в школу — поход на каторгу, или звериная тропа», «Звонок на урок — Бухенвальдский набат» vs. «Звонок с урока — золотая симфония». Большинство ситуаций однозначно плохие, и для них нельзя подобрать благоприятной пары. Директор — Иван Грозный, его кабинет — храм сатаны, когда он идет — это шествие Черномора и т.д.

При этом ситуации могут быть враждебными как бы при взгляде издалека: «Директор идет по коридору — шествие Черномора», так и в тех случаях, когда субъект как бы оказывается в их центре: «Ученик в кабинете директора — кавказский пленник».

2. Одна из основных проблем в этом мире — взаимодействие индивида и группы. Иногда индивид одинок, тогда «Ответ у доски — где же вы, люди?», иногда он попадает во враждебное окружение («Новенький в классе — один среди дикарей» и «Ученик на педсовете — Миклухо-Маклай у людоедов»). Враждебная группа описывается специально: «Редколлегия — банда подлецов», «Сорвавшие урок — неуловимые мстители».

3. Люди, населяющие этот мир, довольно четко делятся «по половому признаку»: «Карман ученика — склад металлолома» vs. «Карман ученицы — парфюмерный отдел», «Ученица и ученик — Машенька и медведь».

4. Наконец, в модели мира ШХ можно выделить ситуации: «Ответ у доски — репортаж с петлей на шее», «Класс без отличников — бедность не порок»;

локусы: «Первая парта — фронт в тылу врага», «Школа — ледяной дом». Следует заметить, что разделение на места и ситуации не всегда тривиально, например, столовая описывается как ситуация: «Столовая — Куликовская битва»;

времена: «Начало года — спасите наши души», «День перед контрольной работой — последний день Помпеи»;

вещи: «Журнал — книга жалоб и предложений», «Шпаргалка — путевка в жизнь»;

школьные дисциплины: «Иностранный язык — смотришь в книгу, а видишь фигу», «Математика — минус два за ответ».

Предложенное описание модели мира неформально, не претендует на полноту и абсолютную точность. Однако оно преобразуется в набор параметров, значения которых могут быть введены в программу и послужить основой для порождения конкретных текстов. Если эти тексты будут похожи на зафиксированные, можно утверждать, что данное описание достаточно адекватно содержанию реальных текстов.

Первый элемент, выделенный в модели мира, может быть преобразован в параметр «враждебность/благоприятность», имеющий два значения. *Директор, провал на экзамене, начало учебного года* описываются как враждебные, как и соответствующие им клише «Иван Грозный», «на дне» и «спасите наши души». Противоположное значение можно приписать, с одной стороны, *звонку с урока, пятерке, последней парте* и, с другой стороны, «райской песне», «восьмому чуду света», «уголку свободы».

Другой параметр, связанный с враждебностью, — «включенность/невключенность в ситуацию». Это разница достаточно тонка, ее можно проиллюстрировать на следующих примерах: «банда подлецов» и «суд сумасшедших» скорее обозначают примерно равную враждебность, однако в первом случае речь идет о *редколлегии*, а во втором — о *родительском собрании*, которое непосредственно оказывает негативное влияние на субъекта.

Третий параметр — род/пол. Для носителей русского языка естественно отождествление грамматического рода с полом, поэтому для *буфетчицы* и клише «сорока-воровка» имеет смысл приписать такие значения как «женский», а для *завхоза* и клише «скупой рыцарь» — «мужской».

Четвертый параметр соответствует той части модели мира, которая относится к взаимоотношениям индивида и группы. Он может принимать четыре значения:

индивид (можно приписать *прогульщику* и клише «человек-невидимка»)

группа (*учителям* и клише «мертвым душам»)

индивид и группа (*председателю* и *активу* и клише «коза и семеро козлят»)

пара (*директор и завуч, ученица и ученик*, клише «два сапога — пара», «Машенька и медведь»).

Пятый параметр указывает на принадлежность объекта к одной из шести групп: ситуации, люди, времена, локусы, школьные предметы, вещи.

Введение этих параметров не означает, что они релевантны для любых объектов. Так, для вещей нерелевантен параметр, описывающий отношения индивида и группы. Достаточно велико и число промежуточных случаев.

Следует отметить и еще одну существенную особенность. Предложенные параметры и, соответственно, характеристики модели мира ориентированы на описание объектов школьной жизни и лишь во вторую очередь применимы к клише. Если учитель после уроков «буквально» является человеком, то выражение «живой труп» применяется к человеку лишь метафорически. Это связано как с сущностью самого жанра, имеющего в основе метафорические

отношения, так и с тем, что культурные клише по определению поливалентны и применяются в очень разных ситуациях (например, фразеологизмы) и жанрах, как фольклорных, так и речевых. Семантика таких клише (иногда очень сложная) лишь частично реализуется в текстах данного жанра, и именно поэтому описывается предложенными параметрами недостаточно полно, эти параметры ориентированы только на жанр ШХ.

Естественно, что модель мира не может исчерпываться только подобными параметрами, необходимо введение конкретных объектов, которые могут описываться через эти параметры. Возникает вопрос, какие объекты следует использовать. Как уже говорилось, это объекты двух видов — «элементы» школьной жизни и культурные клише. Число и тех и других потенциально очень велико, однако, если рассматривать имеющийся в распоряжении материал, можно увидеть, что реально используется достаточно ограниченный набор. Так, например, клише «мертвые души» связывается с учениками в присутствии директора, учениками у доски, учителями и родителями. Первая парта получает семь определений. Складывается впечатление, что набор объектов школьной жизни и набор клише довольно жестко фиксирован. Исходя из этого, в качестве данных для программы были использованы все «элементы» школьной жизни и все клише из текстов публикации В. Ф. Лурье, без введения новых. Такое ограничение материала, вероятно, не только отражает реальную особенность школьной хроники, но и позволяет контролировать качество синтезированных текстов, сравнивая их с уже существующими.

Каждый из элементов обоих наборов (объекты школьной жизни и клише) описывался по предложенным параметрам. В некоторых случаях один объект получал несколько описаний, что отражает случаи реальной неоднозначности. Например, с одной стороны, «перемена — рай», с другой — «битва в пути» и «сорочинская ярмарка» («сорочинской ярмаркой» называется и классный час). Затем программа составляла пары из таких объектов и клише, описания которых полностью совпадали.

Например, чтобы была создана пара «Учительница — дама без сердца», нужно чтобы объект «учительница» получил описание:

Пол/род: «женский»
 Индивид/группа: «индивид»
 Враждебно/Благоприятно: «враждебно»
 Отождествление с субъектом: «нет»
 Вид: «человек»,

и клише «дама без сердца» точно такое же описание:

Пол/род: «женский»
 Индивид/группа: «индивид»
 Враждебно/Благоприятно: «враждебно»
 Отождествление с субъектом: «нет»
 Вид: «человек».

8.2. Результаты работы программы

Поскольку был обработан весь материал публикации, программа работала с 458 наименованиями «элементов» школьной жизни и 458 клише. Для контроля не производилась возможная унификация внешней формы наименований, т.е. «перемена» и «переменка» считались за отдельные единицы. Таким образом, программа обработала 209 764 пары и отобрала 8 674 «правильных» пары. Число реально зафиксированных текстов составляет примерно 18-ю часть этого числа. Это достаточно правдоподобно, если учесть, какая часть существующих записей попадает в поле зрения публикатора, а также принять во внимание число придуманных, но отвергнутых по разным соображениям вариантов.

Полное число комбинаций (209764) может быть получено на основании «нулевых знаний», простым перебором. Введение знания модели мира резко уменьшает круг возможных вариантов. Математически, энтропия уменьшается на $\log_2(209764) - \log_2(8674) = 17,6 - 13,0 = 4,6$ бит. Предположим, что только реально зафиксированные тексты являются правильными. Поскольку мы не вводили в систему общие знания, порождение только правильных текстов, идентичных зафиксированным, требует введения таких знаний. Если это будет сделано корректно, и будет порождено только 458 пар, энтропия сократится еще на $\log_2(8674) - \log_2(458) = 13,0 - 8,8 = 4,2$ бита. Это означает, что вклад знания модели мира несколько больше вклада общих знаний в создание текстов школьной хроники. Правда, такая оценка базируется на предположении о порядке работы порождающего механизма: сначала пара «объект — клише» анализируется по параметрам, соответствующим модели мира, и лишь затем — на соответствие общим знаниям.

Другой способ оценить роль модели мира в порождении текстов — это сравнить число правдоподобных текстов и число текстов, которые не могут быть созданы носителем традиции. Ошибочные тексты возникают из-за того, что в системе нет необходимых знаний. Конечно, отнесение текста к неправдоподобным или к правдоподобным требует проведения экспериментов с информантами, однако некоторую оценку качества порождения текстов можно произвести и сейчас. Ниже приводятся все тексты про уход учителя с урока, созданные программой:

- 7140. Уход учителя с урока — 17 мгновений весны
- 7141. Уход учителя с урока — Юрмала-89
- 7142. Уход учителя с урока — баба с возу — кобыле легче
- 7143. Уход учителя с урока — белеет парус одинокий
- 7144. Уход учителя с урока — великий перевал
- 7145. Уход учителя с урока — верный друг и попутчик
- 7146. Уход учителя с урока — восьмое чудо света
- 7147. Уход учителя с урока — за тех, кто в море
- 7148. Уход учителя с урока — золотые минуты
- 7149. Уход учителя с урока — как не любить мне это время
- 7150. Уход учителя с урока — луч света в темном царстве

7151. Уход учителя с урока — малиновый звон
 7152. Уход учителя с урока — не забывай меня
 7153. Уход учителя с урока — неуловимый Ян
 7154. Уход учителя с урока — остров сокровищ
 7155. Уход учителя с урока — побег с каторги
 7156. Уход учителя с урока — правда хорошо, а счастье лучше
 7157. Уход учителя с урока — рай
 7158. Уход учителя с урока — райская песня
 7159. Уход учителя с урока — райские каникулы
 7160. Уход учителя с урока — свои люди — сочтемся
 7161. Уход учителя с урока — свой человек
 7162. Уход учителя с урока — сердце бьется вновь
 7163. Уход учителя с урока — смелый друг
 7164. Уход учителя с урока — соловьиная песня
 7165. Уход учителя с урока — тени исчезают в полдень
 7166. Уход учителя с урока — ты моя мечта
 7167. Уход учителя с урока — я помню чудное мгновенье.

Как можно видеть, большая часть текстов выглядит достаточно правдоподобно. Это значит, в частности, что модель мира, описанная выше, включает в себя большую часть знаний, необходимых для создания текстов. Заметим, что возможна проверка различных гипотез относительно модели мира. Например, если предположить, что оппозиция «враждебное vs. благоприятное» нерелевантна, и исключить информацию об этом из данных, с которыми работает программа, то это приведет к созданию неестественных текстов типа «Директор — смелый друг», «Подсказка — Бухенвальдский набат» и т.п. Появление таких текстов позволяет опровергнуть высказанное предположение.

Следует отметить, что созданные программой тексты включают единицы, которые отсутствовали в обработанном материале, но схожие с теми, которые встречаются в других публикациях:

Синтезированный текст	Контрольный материал
Зачет по физкультуре — ждите нас на рассвете	Кросс (зачет по физкультуре) — ждите нас на рассвете
Учитель вышел из класса — луч света в темном царстве	Хороший учитель — луч света в темном царстве
Активисты — банда подлецов	Актив класса — союз сплетников
Отец двоечника после родительского собрания — лев готовится к прыжку	Отец после родительского собрания — собака Баскервильей
Учитель — таинственный монах	Новый учитель — таинственный монах

Таким образом, на основании проверки результатов работы, можно сделать следующие выводы:

1. Предложенные процедуры проверки описания модели мира работают корректно.
2. Модель мира для жанра «школьной хроники» описана достаточно полно.
3. Ее «доля» в общем фонде знаний, необходимых для порождения текстов этого жанра, превышает половину.

9. Заключение

Модель мира, описанная выше, фактически достаточна для порождения новых текстов. Носителю традиции необходимо знать только эту модель — ему не требуется ни понимание клише, ни знание культурных реалий, ни знакомство с содержанием школьной программы. Именно этим объясняется тот факт, что непродуктивный жанр школьной хроники, стабилизировавшийся в 1960—70-е гг. и не эволюционировавший после этого, продолжает функционировать в современной школьной среде, в том числе среди школьников младших классов, которые еще не имеют соответствующих фоновых знаний*.

Примечания

- ¹ Авторы выражают искреннюю признательность С. Ю. Неклюдову, А. Ф. Белоусову, Д. Н. Мамедовой и Б. А. Кротову за помощь, оказанную при написании данной статьи.
- ² Тексты ШХ, к сожалению, в момент расцвета этого жанра собирателями нигде не фиксировались. В 1980-е гг. в журнале «Аврора» была серия публикаций текстов ШХ (*ЭШЖ*) и «Армейского словаря» (*СШ*), причем упоминалось, что тексты присылали сами читатели. Однако эти публикации вызывают сомнения в аутентичности, поэтому примеров отсюда мы почти не приводим. Но тем не менее сами эти тексты имели достаточное «обратное» влияние на школьную традицию — публикации в «Авроре» в ряде случаев являлись источником рукописных текстов ШХ.
Это явление было зафиксировано всего в трех научных публикациях: (*Миронов 1992; Новицкая 1994; Лурье 1998*). Авторы статьи пользовались в основном данными В. М. Лурье.
- ³ Под таким названием знают «школьную хронику» некоторые из опрошенных авторами школьников.
- ⁴ Например, по устному свидетельству С. Ю. Неклюдова.
- ⁵ Здесь позволю себе сослаться на мнение А. Ф. Белоусова, высказанное в частной беседе.
- ⁶ Эти сведения основаны на личных воспоминаниях автора.
- ⁷ Здесь и далее при публикации собственных коллекций автора сохраняется орфография источника. Интересно, что почти во всех случаях орфографические ошибки наблюдаются в правой части «Армейского словаря».
- ⁸ Школьная субкультура в целом очень ориентирована именно на спонтанное пародирование школьной программы: «„Подпольные“ тексты, преимущественно „листочки“ и „поэмы“ и созданные в нашей школе, также активно использовали материалы школьной программы для описания различных внутришкольных конфликтов. Наиболее активно использовался материал из „марксистской составляющей“ курса истории, например, признаки революци-

* Работа выполнена при поддержке индивидуальных грантов МАС РФФИ 02-06-06065 и 02-06-06066.

онной ситуации: „низы не могут жить по-старому, верхи не могут управлять по-старому, имеется класс, который может возглавить революцию“. Естественно, при использовании в текстах последнего признака всячески обыгрывались два значения слова „класс“: школьное и социологическое. Значительная часть текстов базировалась на отождествлении учителей и школьной администрации „с эксплуататорским классом“, а учеников, соответственно с пролетариатом» [Зап. от Б. Л. Кротова, 1971, г. Москва].

- 9 Журнал «Стрекоза» (1883. № 25. С. 7). Выражаем искреннюю благодарность А. Ф. Белоусову за этот и другие примеры.
- 10 Вообще вопросы, касающиеся связей между высокой литературой XVII—XVIII вв., европейской и русской, и альбомной традицией нашего времени — это предмет отдельного исследования.
- 11 Это фрагменты из рубрики «Крокодила» «Бестолковый словарь», которые переопубликованы в Интернет-журнале «Вокруг смеха.ру» по адресу <http://vokrugsmeha.ru/slovar1.shtml>.
- 12 Выражаем искреннюю благодарность А. Ф. Белоусову и И. Б. за указание на этот весьма ценный пример.
- 13 Такой же тип сравнения «РЕАЛИЯ — МЕТАФОРА» характерен для совсем нефольклорных и неюмористических текстов — например, для некоторых форм лозунгов:
- Партия — наш рулевой
Школа — наш второй дом
Хлеб — всему голова
Партия — ум, честь и совесть нашей эпохи.

Литература

- Аверченко 1992* — Аверченко А. Вокруг развалин (Интермедия) // Яичница всмятку или серьезно о несерьезном. М., 1992. С. 43–49.
- Анекдот 2002* — Анекдоты взяты с сайта «www.anekdot.ru» <http://www.anekdot.ru/anekdot-100-02.html?from=101>
- Аркадский 1992* — Аркадский Л. Для легкости // Яичница всмятку или серьезно о несерьезном. М., 1992. С. 63.
- Блокнот 1999* — «Армейский словарь» из альбома солдата срочной службы Андрея А., 23 г., род. в г. Костроме, альбом отдан в 1999 г.
- Борисов 2001* — Борисов С. Б. Мир русского девичества. 70–90 годы XX века. М., 2001.
- Власкина 2002* — Власкина Т.Ю. Детские текстографические загадки // Живая старина. М., 2000, № 4. С.28-30.
- Водовозова 2001* — Водовозова Е. Н. На заре жизни // Институтки: воспоминания воспитанниц институтов благородных девиц. М.: НЛО, 2001.
- Войнович 2002* — Войнович В. Антисоветский Советский Союз. М., 2002.
- Головин, Лурье 1998* — Девичий альбом XX века / Предисл. и публ. В. В. Головина, В. Ф. Лурье // Русский школьный фольклор / Сост. А. Ф. Белоусов. М., 1998. С. 269–362.
- Журицкий 2004* — Загадки народов Востока / Сост. А. В. Козьмин. [В печати].
- Карцевский 2001* — Карцевский С.И. Из лингвистического наследия. М., 2001. С. 239-240.
- Клим 1999* — Клим Е. Желая с лестницы свалиться // Ах. 1999. № 5.
- Лотман 1992* — Лотман Ю. М. Ассиметрия и диалог // Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Избранные статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 46–57
- Лурье 1992* — Лурье В. Ф. Современный девичий альбом песенник-альбом // Школьный быт и фольклор. Таллинн, 1988. Ч. 2: Девичья культура. С. 42–66.

- Лурье 1998* — «Школьная хроника» / Пред. и публ. В. Ф. Лурье // Русский школьный фольклор / Сост. А. Ф. Белоусов. М., 1998. С. 399–430.
- Маньков 1933* — Маньков А. Г. Дневники 30-х годов. СПб.: Европейский Дом. 2001.
- Мезенцева 2002* — Мезенцева Л. Литературный календарь // Литература 2002. Цит. по: <http://lit.1september.ru/2002/13/9.htm>
- Недзельский 1924* — Недзельский Е. Народная поэзия в годы революции // Воля России. Прага, 1924. № 5, 6, 7.
- Новицкая 1994* — Новицкая М. Е. Хроника школьной жизни // Живая старина. 1994. № 2. С. 64.
- Сапожников 1990* — Сапожников Л. Кольцо из клуба «Архимед». Киев, 1990.
- Сергеев 1997* — Сергеев А. Альбом для марок // А. Сергеев. *Oppibus*: Роман; Рассказы; Воспоминания. М., 1997. С. 5–288.
- СШ* — Солдаты шутят // Аврора. Л., 1989. № 9. С. 156; 1991. № 1. С. 155; 1993. № 1. С. 149.
- Тетрадь 2001* — Тетрадь Дарьи А., 12 лет, СПб., дек. 2001 — время записи ШХ в альбом.
- Филдинг 1954* — Филдинг Г. Избранные произведения. М., 1954. Т. 1.
- Шейн 1902* — Материалы для изучения быта и языка русского населения северо-западного края, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейномъ. СПб., 1902. Т. 3.
- Ш-ро 1915* — Ш-ро С. Б. Из записной книжки гимназиста // Новый Сатирикон. 1915. № 43. С. 10.
- ЭШЖ* — Энциклопедия школьной жизни // Аврора. 1988. № 1. С. 157; № 5. С. 157; № 7. С. 151; № 8. С. 155; № 11. С. 159; 1989. № 10. С. 153; № 6. С. 155; № 5. С. 156; № 3. С. 159; 1990. № 11. С. 159; 1991. № 8. С. 155; № 12. С. 157; 1993. № 8. С. 158; 1994. № 1. С. 155; № 8. С. 156.

«Я думаю, что я глагол...»

Томас А. Себеок

Я слышал (кажется, от моего отца, который любил пичкать меня анекдотами, особенно историями Венских лесов), что когда в 1859 г. умер хитроумный австрийский интриган, деятель Священного союза князь Меттерних, то дипломаты всех стран не переставали спрашивать друг друга: «Как вы думаете, что он хотел этим сказать?»

Такого рода вопросы люди обычно задают по поводу записанных или, по крайней мере, кем-то сообщенных «знаменитых последних слов» — высказываний, сделанных прославленными людьми на смертном одре. Цезаревское «Et tu Brute?»¹ вряд ли требует экзегезы; предсмертное повеление короля Карла II брату Иакову («Не дай Нелли [Гвин] умереть с голоду») также не дает особых поводов для недоразумений². Но вот кого имел в виду Гегель, когда сказал перед смертью: «Только один человек понимал меня — да и тот не понял»? Даже незамысловатая, по-видимому, просьба Гете «Mehr Licht!»³ подвергалась множеству истолкований — от буквального до иронического и даже пророческого.

Известно, что восемнадцатый президент США Улисс С. Грант (1822–1885) перед смертью прошептал: «Воды!» (звучит весьма правдоподобно) и свел тем самым на нет усилия своего исповедника, фешенебельного методиста препод. Джона П. Ньюмана, лелеявшего надежду, что Грант оставит потомству «какое-нибудь бессмертное высказывание о своих отношениях с Христом». Однажды за обедом, в начале лета 1884 г., Грант начал жаловаться на острую боль в горле. К октябрю ему уже было трудно глотать, и главный нью-йоркский отоларинголог того времени, доктор медицины Джон Х. Дуглас поставил Гранту верный диагноз: рак. Хотя врач и не произнес зловещего слова, одному из своих друзей Грант сообщил, что согласно заключению доктора, он «страдает заболеванием горла с раковой тенденцией» (*Pitkin*: 25). С этого момента Грант постоянно работал над своими мемуарами, вступив в безнадежную гонку на время с неизлечимой болезнью. Эта жуткая история подробно рассказана в капитальном исследовании Томаса М. Питкина «Уход полководца: Последняя кампания Улисса С. Гранта» (1973), которое послужило главным источником биграфических сведений, изложенных в настоящей статье.

К следующему лету у Гранта практически пропал голос. Он вынужден был прекратить диктовку и вновь начал писать. Доктор Дуглас, пользовавшийся своего пациента кокаиновым раствором, а затем инъекциями морфия, посоветовал ему уехать в Маунт-Макгрегор, штат Нью-Йорк, где Грант умер 23 июля ровно в восемь часов утра.

За несколько дней до кончины Грант, заметно ослабевший, почти полностью утративший голос и имевший возможность общаться с окружающими только с помощью карандашных записок, написал следующее:

Я не сплю, хотя иногда мне удается немного подремать. Когда я бодрствую, со мной разговаривают, а пытаюсь ответить, я причиняю себе боль. В действительности я думаю, что я глагол, а не личное местоимение. Глагол — это все, что обозначает: быть; делать; или страдать (to be; to do; or to suffer). Я обозначаю и то, и другое, и третье.

Эта записка, сохранившаяся в фонде Улисса С. Гранта в Библиотеке Конгресса, не датирована, но ее принято считать одной из последних. Ее адресатом был д-р Дуглас. О ее стиле проникновенно сказал Уильям Макфили, главный биограф самого, как говорят, загадочного американского президента: «Сознание приближающейся смерти придало Гранту величественности, какой он не достигал в другие периоды своей жизни. В его записках к доктору, поразительных по своей силе и глубине, блистает ум, перед которым меркнет даже впечатляющая мощь лучших фрагментов из его «Мемуаров»» (*McFeely: 516*). Слова Гранта, безусловно, трогательны; они пронзительно элегичны; и они ослепительно красноречивы. Но что, подобно магниту, притянуло меня к этим пяти предложениям, составляющим, в свою очередь, одно целое высказывание, — это их тайный семиотический смысл, переданный с ошеломляющей ясностью и уверенностью. Так что же Грант хотел сказать в этой записке?

Пирс считал, что человеку трудно понять тождество человека и знака, человека и слова, человека и части речи:

достаточно сказать, что в человеческом сознании нет такого элемента, который не находил бы себе какого-нибудь соответствия в слове; причина очевидна. Она заключается в том, что слово или знак, которым пользуется человек, и есть сам человек. Действительно: тот факт, что всякая мысль — это знак (взятый вкупе с тем фактом, что жизнь — это цепочка мыслей) доказывает, что человек — это знак; а тот факт, что всякая мысль — это *внешний* знак, доказывает, что человек — это внешний знак. Иначе говоря, человек и внешний знак идентичны в том же самом смысле, в каком идентичны слова *homo* и *человек*. Таким образом, мой язык — это высшее выражение (*sum total*) меня самого; поскольку человек — это мысль (*Peirce 1984: 241*).

Значение этого и подобных ему фрагментов для теории культуры, общества, человеческой природы, личности и индивидуальности исследовано в важной книге Милтона Сингера (*Singer*); нет необходимости останавливаться на них сейчас.

В самом деле, удивительно, что эти два великих американца, почти что ровесника — солдат-политик и ученый-философ, оба ставшие жертвой неизлечимой карциномы в самой ее мучительной форме (Пирс пользовался кокаином и морфием; он был болен раком мочевого пузыря и прямой кишки — см.: *Will*), пришли к таким созвучным, сопоставимым представлениям о природе реальности и реальности мысли. Утверждение Пирса широко обсужда-

лось (подробнее всего у Мэтью Фербенкса — *Fairbanks*; ср.: *Sebeok 1989*: 62). Никто, однако, не попытался развернуто высказаться о явно загадочной детали автобиографии Гранта. Я возьмусь решить эту головоломку (если она является таковой), пользуясь самыми скромными средствами, имеющимися в распоряжении семиотики.

Организм представляет собой только инструмент мысли, утверждал Пирс (*Peirce 1984*: 241); иначе говоря, организм, если воспользоваться спорным тропом, предложенным Ричардом Доукинсом, — это «фенотипическая манифестация репликаторных молекул» (*Dawkins*: 263). Эти молекулы, обычно именуемые генами, служат убежищем для репликаторов, помогая им выживать и воспроизводиться. Отсюда только один шаг до вывода о том, что все машины, борющиеся за выживание, представляют собой средства, при помощи которых знак продуцирует другой знак. Каждая такая машина (*survival-machine*) работает на манер двуагентного преобразователя, трансформирующего любой «объект» (точнее, Гераклитов «логос», формальную структуру, придающую «объекту» единство и устойчивость) в знак; это происходит в процессе «перцептивного отбора сенсорных характеристик» (*Gregory*: 402), совершаемого в соответствии с критериями, о которых мы, по правде говоря, мало что знаем. Каковы телеономические задачи таких преобразований? Или, другими словами, в чем заключается общая функция — ответственность — семиозиса, критериального атрибута жизни? Я думаю, что ответ на этот вопрос должен лежать в области борьбы за выживание. В данное конкретное время знаковая деятельность гарантирует субъекту нечто вроде связанного единства в течение всей его жизни. Знаковая деятельность сохраняет тождество его семиотической сущности посредством непрерывной перестройки его эго-качества (*Ich-top* Якоба фон Юксюлля — *Uexküll 1982*: 84) — процесса, стимулируемого своего рода непрекращающимся диалогом, о котором так ясно говорил Пирс (*Peirce 1931–1966*: 6. 338). В широкой перспективе семиозис, благодаря бесконечно плодящимся интерпретантам, наполняет («пронизывает») мир сходствами (т.е. иконами).

Очерченная здесь позиция представляет компромисс между тем, что Давид Саван назвал крайним реализмом (эта позиция лишена интереса как с его точки зрения, так и с моей) и крайним идеализмом, который Саван стремится опровергнуть (см.: *Savan*). Согласно Савану, семиотический идеализм бывает двух оттенков — умеренный идеализм и радикальный идеализм; ни тот, ни другой Саван не находит приемлемым. Он, как и я, склоняется к срединному пути, сущность которого была около 1903 г. сформулирована самим Пирсом: «Каждый знак замещает независимый от себя объект; но он может быть знаком этого объекта лишь в том случае, если этот объект по своей природе сам является знаком...» (*Peirce 1931–1966*: 1. 538). Вслед за Рене Тоном (*Thom*: 329 п. 5), который, в свою очередь, следует за Гераклитом, я назвал этот «объект» *логосом* (*Sebeok 1989*: 34), в смысле формального посредника (*go-between*): «Richtig sagt Heraklit <...> ein Mittler ist der Logos, der beiden gemeinsam ist» (*Kelber*: 223)⁴. Логос также определяется как способ соотнесения всех законов развития с «первичной сущностью» или *Grundwesen* (*Heinze*: 55; ср.: *Kerferd*, где показано, что в гераклитовской

«доктрине логоса» совмещалось по крайней мере три идеи: наше понятие универсума, его рациональная структура и его источник). Поэтому конститутивной характеристикой логоса является непрерывность формы, инерция структурированной схемы. Наконец, нужно подчеркнуть, что в 1906 г. Пирс (см.: *Hardwick: 196*) написал леди Уэлби замечательную записку касательно знака как Формы и даже специально указал, что «Форма — это Объект Знака».

Семиозис — весь сенсорный опыт, случайный поток пляшущих фотонных лучей и молекул разной формы, сталкивающихся с нейронами — просачивается внутрь границ живых существ, но организмы приписывают эти свойства «объектам»; впрочем, со временем меняются и представления о том, что можно считать «объектом». Как замечает Ричард Грегори, «большинство объектов имеют замкнутую форму, и их части движутся совместно. Общие характеристики объекта становятся принципами идентификации, но они могут структурировать произвольные шаблоны (*patterns*), создающие формы объектов» (*Gregory: 402*). Мы погружаемся в *Umweltforschung*, исследование окружающего мира, поскольку, согласно программе Якоба фон Юкскулья (*Uexküll 1982: 85*), каждый объект принадлежит к *Umwelt* (окружающему миру) какого-либо субъекта или организма и меняет свое значение, когда воспринимается как тот или иной, в соответствии с чем модифицируется совокупность его материальных и формальных свойств. Возможно, Грегори справедливо подчеркивает *ignis fatuus*⁵ объектного соответствия, однако Юкскуль прав, полагая, что гораздо более обоснованно представление о константности субъектов (*Sebeok 1989: приложение 1*). Проще говоря, объекты перцепции — это знаки. Перцептивные гипотезы суть вероятностные акты (*abductive acts*), решения, подсказанные каким-то неосознаваемым, находящимся «где-то там» логосом, выбирающим самое привычное из бесконечно возможного. Подобно тому, как Персиваль Лоуэлл объявил реальностью сложную сеть марсианских каналов и процветающих на их пересечениях городов (см. *Overby*; это романтический миф, возникший на основе неверного перевода итальянского слова *canali* «*canals; channels*», употребленного Джованни Скьяпарелли, — миф, покоривший мир, ибо многие в него уверовали) — точно так же мы склонны видеть именно то, во что мы верим. «Эффект умного Ганса» (*Sebeok, Rosenthal; Fernald*) и «эффект Барнума» (*Snyder, Shenkel, Lowery*) бросают свет на обе стороны этой максимы, вдохновлявшей значительную долю моих изысканий в течение почти целого десятилетия, хотя оба феномена не имеют прямого отношения к вопросу о том, является или не является реальность мира «объектов» всего лишь произвольным допущением. Вполне возможно, что это не так, поскольку творческий вероятностный скачок (или предварительное спекулятивное моделирование) требует индукции или тщательной проверки, поиска фактов при помощи «экспериментов, которые обнаруживают те самые факты, которые обосновывает гипотеза» (*Peirce 1931–1966: 7. 218*), причем каждый новый факт присоединяется к длинной цепочке связей, которая асимптотически повышает нашу уверенность в нынешней версии реальности. Позволю себе напомнить о древнем изречении «*Nosce te ipsum*»⁶. В нем содержится

намек на то, что «объекты» расположены внутри нас самих, и поэтому космос представляет собой интернализированную систему знаков, познание которой предоставит нам правильный ключ к пониманию универсума.

Нет никаких сомнений в том, что все машины, борющиеся за выживание, запрограммированы на трансформацию «объектов» в знаки; однако согласно жесткому требованию Пирсовой неделимой триады, не бывает такого знака, который нельзя интерпретировать как обозначающий некоторый «объект» в силу того, что последний является знаком *in posse*⁷. Поскольку процесс интерпретации знаков, или семиозис, образует главный нервный центр семиотической деятельности, об этом телеологическом понятии и его типах написано многое; они были определены Пирсом с утонченным (кто-нибудь скажет даже туманным) изяществом: непосредственный, последний (*final*) и динамический интерпретант; эмоциональный, энергетический и логический интерпретант; а также окончательный (*ultimate*) интерпретант, не нуждающийся в дальнейшей интерпретации. Окончательный интерпретант объявляется результатом привычки (Там же: 5. 538), который не обязательно является последним; скорее, его следует рассматривать как гипотетический конструкт в зачаточной, неполной теории значения. Поскольку пирсовское понятие интерпретантов вообще и его разнообразные взаимопересекающиеся классификации в частности нигде не даны в единой канонической форме (Пирс продолжал пересматривать свои схемы по крайней мере вплоть до 1908 г.), для наших целей будет достаточно задержаться на его знаменитом высказывании (Там же: 4. 127), в котором значение (Там же: 4. 536) определяется как «перевод (*translation*) знака в другую знаковую систему». Иначе говоря, интерпретант аналогичным образом представляет собой трансформацию знака в последующий знак, так что целостное представление организма о знаке неизменно обогащается — до тех пор, пока полный семиотический цикл (если такое действительно случается на практике) достигает завершения.

Подойдет самый элементарный пример: рассмотрим некоторые интерпретанты именной вокабулы *dog* «собака». Интерпретантами могут быть либо (частичные) синонимы — такие, как *canine*, *hound*, *bowwow* «собака, пес, псина» или им подобные — либо развернутое словарное определение (такое, как в Оксфордском словаре английского языка), начинающееся словами: «Четвероногое рода *Canis*...» Интерпретантами могут стать (приблизительно) эквивалентные иностранные слова: *chien*, *Hund*, *kutya* и т.д. Интерпретантами могут стать фольклорные или литературные образы (многие из них перечислены в работе *Sebeok 1981*: гл. 7), включая целые романы — такие, как «Зов предков» Джека Лондона и «Сириус» Олафа Стейплдона, или научные трактаты — такие, как «Собака» Майкла У. Фокса. Это всего несколько очевидных примеров одноязычных или многоязычных вербальных интерпретантов. Собака, которая поет и стучит на барабанах, нарисованная ацтекским художником в Мадридском кодексе, предостерегающее изображение «*save sapem*»⁸, выполненное помпейским ремесленником и Снупи (Snoopy) Чарльза Шульца — все это невербальные интерпретанты собаки, равно как и любой фильм про собаку по имени Рин Тин Тин, Дружок, Лесси или Бенджи. И, разумеется, любая «настоящая» собака, на которую я

указываю пальцем, в силу этого самого жеста, также становится интерпретантом собаки.

Здесь полезно будет вспомнить исчерпывающее определение знака, данное Пирсом и распространяющее прототипическое «*aliquid stat pro aliquo*»: «Знак <...> есть нечто, замещающее что-либо для кого-то в определенном отношении или качестве (A sign <...> is something which stands to somebody for something in some respect or capacity)» (Peirce 1931–1966: 2. 228). То, что замещается знаком, Пирс называет «его объектом», однако, как мы видели, любой объект (или «нечто вроде [платоновской] идеи» объекта; см. Там же: 1. 551, где он назван *основанием* [ground] репрезентамена) сам является знаком. Эквивалентный знак, «или, может быть, более развернутый знак», который создается в сознании предшествующим знаком, Пирс называет «интерпретантом»; однако интерпретант также по определению является знаком. Т.е., объект есть знак; знак (разумеется!) есть знак; и интерпретант тоже есть знак.

Возникает вопрос: а не является ли также знаком тот самый «кто-то», упомянутый в определении знака? Пирс мастерски разрешил эту проблему в лекции под (редакторским) заглавием «Сознание и язык» (Там же: 7. 579–596), придя к заключению, что «общий ответ на вопрос «Что есть человек?» заключается в том, что человек есть символ» (Там же: 7. 583). Главное подтверждение этому тезису Пирс нашел в том факте, что «человек» — и, шире, любой организм — обладает знанием о «своем» интерпретанте, т.е. «о своей собственной мысли в чужом сознании» (Там же: 7. 591). Таким образом, четвертый элемент вышеприведенного определения тоже является знаком; или, если переформулировать это определение в духе Гертруды Стайн: «Знак есть знак есть знак есть знак». Неудивительно поэтому, что к 1905 г. Пирсу пришлось столкнуться с той «странной (если над ней задуматься) вещью, что знак отчасти позволяет интерпретатору наделять его значением; однако объяснение этого явления заключается в том факте, что весь <...> универсум, который мы все привыкли называть «действительностью» («the truth») — весь этот универсум пронизан знаками, а может быть, и состоит исключительно из знаков» (Там же: 5. 448 прим.).

Возвращаясь к размышлениям Гранта, следует в первую очередь заметить, что это короткое высказывание отличается не столько референтностью, сколько контекстуальной уместностью (умирающий пациент, который общается со своим медиком) и внутренней последовательностью. Поэтому мы можем поверить грантовскому «само-собой-разумеющемуся» отождествлению мысли и выражения (ср.: Там же: 1. 349), тому, что «человек есть язык, процесс коммуникации» (Fairbanks: 20), или, как предпочитают сегодня говорить семиотики, текст. Неслучайно у пациентов, страдающих от злокачественных опухолей голосовых связок, при прохождении теста Роршаха отмечается статистически значимое количество интерпретаций, связанных с органами, участвующими в процессе потребления пищи, а также возникновение анатомических образов речевых органов и склонность предаваться языковым фантазиям (см.: Uexküll 1979: 695). Каскад соответствий, по всей видимости, обрушивался в сознание Гранта, когда тот находился в сос-

тоянии полусна, так сказать, «когда разыгрывается воображение (during the play of musement)» (*Sebeok 1981*). (Описанный русскими формалистами, в первую очередь Виктором Шкловским, прием «остранения» в искусстве, который по-английски иногда называют «дефамилиаризацией» [*defamiliarization*]), в чем-то подобен отчуждающим проективным деформациям, которые позволяют некоторым хроническим больным справляться на определенных стадиях со своим заболеванием.)

Размышляя над проведенной Грантом аналогией между собственной личностью и языком, мы должны задаться вопросом: почему он выбрал конкретную часть речи? Почему предпочтение отдано глаголу? Интересно, что восемьдесят пять лет спустя другой глубокий и оригинальный мыслитель, Р. Букминстер Фуллер, ни словом не упоминая Гранта, дал «маклюэнианскому» коллективному иллюстрированному сборнику название «По-видимому, я — глагол» (*Fuller*). На ее титульной странице изображен энергичный Фуллер, явно завершающий удар по (невидимому) мячу. Можно предположить, что в этом образе обретает внешнее выражение «энергия сознания говорящего» — эту фразу постоянно повторяет Джеймс Бернет, перечисляя «существенные» аспекты, обозначаемые глаголами (см., напр.: *Burnet: 118*); ранее Джеймс Харрис утверждал, что «все Глаголы в строгом смысле этого слова обозначают <...> Энергии» (*Harris: 94, 173*). Харрис рассматривал глагол как общее обозначение действия и лишения действия (ср. фуллеровскую фотографию); сопутствующим моментом в обоих случаях является время. Спустя век, в 1856 г., Карл В. Л. Гейзе доказывал, что свобода действия, ни много ни мало, зависит от нашей способности разрабатывать языковые выражения для деятельности субъекта — т.е. глаголы (ср.: *Stankiewicz: 175*).

В своей исчерпывающей работе Эдвард Станкевич (*Stankiewicz*) открыл следующую проблему (становившуюся временами псевдопроблемой): как в истории западноевропейской лингвистики оценивались роли двух взаимозависимых частей речи, существительных и глаголов. Станкевич показал, что вплоть до конца XVIII в. преимущество (скорее в генетическом, чем в логическом аспекте) отдавалось существительному, а затем господство (с точки зрения разработки понятия и его функциональных приоритетов) перешло к глаголу. Исследователь пронизательно связал эту смену интересов с историческим переходом от реализма к идеализму. Он продемонстрировал, что, несмотря на не прекращающиеся даже в наше время дебаты, в ведущих направлениях современной лингвистики, в конечном счете, установилось представление о превосходстве глагола. Бурные споры об относительной важности глагола и существительного представляются теперь столь же бессодержательными, как и вопрос о пропорциональном соотношении материи и антиматерии в космологии. Тем не менее, в начале количество материи было несколько выше (никто не знает, почему один тип имеет количественное превосходство над другим); такая не слишком изящная, но вполне естественная асимметрия неизбежна, поскольку количественное тождество материи и антиматерии привело бы к их взаимной аннигиляции, после которой не осталось бы ничего, кроме радиации. Не появилось бы ни одного астрономического или жизнеспособного тела, и я не писал бы сейчас этих строк. Как мы знаем,

в лингвистике решающую роль играет дихотомическое противопоставление категорий, которое Станкевич удачно называет «системой имплицитных элементов (a system of implicational terms)» (Там же: 184), а не характерные субстанциальные свойства отдельных частей речи. По лаконичной формулировке Соссюра, «между ними нет ничего, кроме *противопоставления* (entre eux il n'y a qu'opposition)» (Saussure: 167), или, иначе, «противопоставления знаков, или диаметрических противопоставлений», как в более общем виде определил эту фундаментальную проблему Огден (Ogden: 33). Так, например, Роман Якобсон в 1930-е гг. посвятил много плодотворных исследований «контрадикторному противопоставлению (l'opposition contradictoire)» в «глагольной системе (le système verbal)» русского языка, рассматривая ее как ряд бинарных оппозиций (см., напр.: Jakobson 1971: 213).

Грант предпочел противопоставить класс глаголов, которые Эдвард Сепир именовал «оккунентами» (Sapir: 94), не традиционному классу существительных (сепировским «экзистентам»), а классу личных местоимений. Пирс называл знак, образуемый словами этого класса, «субиндексом», «настоящим индексом» или «индексальным символом» (Peirce 1931–1966: 2. 330; 2. 305). (Ср. интересные наблюдения Якобсона — Jakobson 1981: 95, который обращает внимание на убедительное сравнение отношений между местоименными словами, как, напр., у А. Зарецкого и др., с отношениями между геометрическими свойствами и физическими телами; однако эта аналогия не имеет отношения к тому, о чем мы говорим.) Более того, для Пирса существительное — это часть речи, которая «подставляется на место местоимения» (Peirce 1931–1966: 5. 153), и это несовершенный субститут. Эти воззрения представляют полную противоположность античному учению, которое, согласно Пирсу, «было подорвано в начале тринадцатого века». Местоимение, настаивает он, «следует определять как слово, которое может указывать на все, с чем реально связаны первое и второе лицо, привлекая при этом внимание второго лица» (Там же: 2. 287 прим.). Грант противопоставил себя как глагол личному местоимению не по причине незнания грамматики или по нелепой случайности; эта антитеза находит достаточное подтверждение в структуре признанной лингвистической конвенции, рассматривавшейся и обсуждавшейся, хотя и вскользь, Пирсом.

Когда Грант пишет, что он не личное местоимение, т.е., по определению Бенвениста, «лицо, выражающее наличную инстанцию дискурса, содержащего я» (Benveniste: 218), то здесь в свои права вступает комментарий к анализу Бенвениста, предложенный Полем Рикёром. Рикёр связывает конкретный шифтер не только с говорящим субъектом (это обычная процедура в прагматической лингвистике), но и с мыслящим, чувствующим субъектом, придавая вербализации как таковой дополнительный вес «герменевтики я есмь», как, например, в следующем пассаже: «Помимо того, что личное местоимение указывает на конкретного индивида, который обозначает себя, когда говорит я, оно еще и представляет собой пустой знак, которым может овладеть каждый: местоимение лежит здесь, в моем языке, как готовый инструмент, посредством которого я превращаю язык в дискурс, присваивая пустой знак» (Ricoeur: 255). По мнению Милтона Сингера (Singer : 61),

Рикер предлагает новую основу «для примирения структурализма, психоанализа и философии». Под вспышкой самоосознания «местоименное» самоощущение Гранта резко низводит его индивидуальность до уровня исчезающего артефакта. Его это воссоздается в действии или взаимодействии, при помощи диалектического разрешения драматизированного конфликта с *другим* (в данном случае с доктором Дугласом), и в то же время объективно отражается в последовательности перечисленных глаголов. Разрушение — и приближающееся угасание — личности генерала и бывшего президента пресуществляется в трио «конкурентов». Два из них — это самые распространенные активные глаголы, обозначающие (повторим его *mots justes*⁹) «быть» и «делать», усиленные последним, откровенно пассивным «страдать». Сама эта последовательность — от самого универсального к более и более специфичному — не может быть непродуманной; напротив, она многозначительна. Этот небольшой текст обнаруживает высокопродуктивную открытую интертекстуальность. Краеугольным камнем этой миниатюрной мозаики является базовое экзистенциальное «быть», которое ассоциируется у нас прежде всего с вопросом шекспировского Гамлета, а также с декартовской когнитивной достоверностью «следовательно я существую». Затем следует генеральское (общественно-политическое, президентское) «делать», афористически соположенное у другого драматурга елизаветинской эпохи с «...или умереть» (фраза, более известная по «The Charge of the Light Brigade» Тениссона). Наконец, «страдать» — это более личное чувство, к которому Шекспир обращается (в связи с «пращами и стрелами яростной судьбы»¹⁰) непосредственно вслед за «быть или не быть».

Вскользь можно отметить, что за цепочкой «to be, to do, to suffer» лежит очевидная схема метрономической альтернатики минимальных слогов типа CV (т.е., согласный плюс гласный внутри одного слога), причем за слогом с безударным гласным следует слог с ударным (за исключением последнего слога, содержащего, таким образом, добавочную мору). Трехстопный ямб этой фразы, конечно, повторяет ритм «I think I am a verb» («я думаю, что я глагол»). Таким образом, взаимопротивопоставление реализуется как оппозиция более выделенного и менее выделенного: C[~]VC[~]V, C[~]VC[~]V, C[~]VC[~]VC[~]V. (Мастерский анализ «быть» и «делать» у Сократа, Сартра и Синатры см. в работе *Holenstein*: 69–70; ср. также: *Capelle*: 51.) Более того, вокализм трех главных глаголов обнаруживает почти универсальную схему «акут vs. гравис» по горизонтальной оси (*be vs. do*, или [i]~[u]), противопоставленную по вертикальной оси оптимально компактному гласному (*suf-*, или [a]), за которым следует соответствующий диффузный безударный (*-fer*, или [ə]).

В призматическом тезисе Гранта можно усмотреть уникальную модель камеры с внутренним эхо, пронизанной неисчерпаемым семиозисом, резонирующем в непостижимом будущем. Благодаря этому потенциалу, а также безыскусной пронзительности последнего немого восклицания, заключенного в решительном заявлении этого некогда могущественного, но загадочного человека, фраза Гранта показалась мне подходящей для того, чтобы использовать ее в качестве заглавия заключительного тома моей семиотической тетралогии (*Sebeok 1986*).

Примечания

- 1 «И ты, Брут?» (лат.).
- 2 Нелл Гвин (1650—1687) — английская актриса, любовница короля Карла II (примеч. перев.).
- 3 «Больше света!» (нем.)
- 4 «Верно говорит Гераклит <...> посредник — это логос, который является общим для обоих» (нем.).
- 5 «Блуждающий огонь» (лат.).
- 6 «Познай самого себя» (лат.).
- 7 В потенции (лат.).
- 8 «Остерегайся собаки» (лат.).
- 9 Справедливые слова (фр.).
- 10 Перевод М. Л. Лозинского.

Литература

- Benveniste* — **Benveniste E.** Problems in General Linguistics [1966]. Coral Gables, Fla., 1971.
- Burnet* — **Burnet J.** [Lord Monboddo] Of the Origin and Progress of Language. Edinburgh, 1774. Vol. 2.
- Capelle* — **Capelle T.** Rettet dem Dativ! Münster, 1982.
- Dawkins* — **Dawkins R.** The Extended Phenotype: The Gene as the Unit of Selection. Oxford, 1982.
- Fairbanks* — **Fairbanks M. J.** Peirce on Man as Language: A Textual Interpretation // Transactions of the Charles S. Peirce Society. 1976. Vol. 12, № 1. P. 18—32.
- Fernald* — **Fernald D.** The Hans Legacy: A Story of Science. Hillsdale, N. J., 1984.
- Fuller* — **Fuller R. B. et al.** I Seem to Be a Verb. New York, 1970.
- Gregory* — **Gregory R. L.** Mind in Science: A History of Explanations in Psychology and Physics. Cambridge, 1981.
- Hardwick* — Semiotic and Significs: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby / Ed. by C. S. Hardwick. Bloomington, Ind., 1977.
- Harris* — **Harris J.** Hermes, or a Philosophical Inquiry Concerning Universal Grammar [1751]. London, 1771.
- Heinze* — **Heinze M.** Die Lehrer vom Logos in der Griechischer Philosophie. Oldenberg, 1872.
- Holenstein* — **Holenstein E.** Natural and Artificial Intelligence: Computer Science and Phenomenology // Philosophy of Science (Tokyo). 1983. Vol. 16. P. 63—84.
- Jakobson 1971* — **Jakobson R.** Selected Writings. The Hague, 1971. Vol. 2: Word and Language.
- Jakobson 1981* — **Jakobson R.** Selected Writings. The Hague, 1981. Vol. 3: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry.
- Kelber* — **Kelber W.** Die Logoslehre: von Heraklit bis Origenes. Stuttgart, 1958.
- Kerferd* — **Kerferd G. B.** Logos // The Encyclopedia of Philosophy / Ed. by P. Edwards. New York, 1967. Vol. 5. P. 83—84.
- McFeely* — **McFeely W. S.** Grant: A Biography. New York, 1981.
- Ogden* — **Ogden C. K.** Opposition: A Linguistic and Psychological Analysis [1932]. Bloomington, Ind., 1967.
- Overby* — **Overby D.** The Mystique of Mars // Discover. 1984. Vol. 5, № 9. P. 24—25.

- Peirce 1931–1966* — **Peirce C. S.** *Collected Papers*: In 8 vols. / Ed. by C. Hartshorne, P. Weiss and A. Burks. Cambridge, Mass., 1931–1966. (В ссылках на это издание приводится номер тома и параграфа.)
- Peirce 1984* — **Peirce C. S.** *Writings: A Chronological Edition*. Bloomington, Ind., 1984. Vol. 2.
- Pitkin* — **Pitkin T. M.** *The Captain Departs: Ulysses S. Grant's Last Campaign*. Carbondale, Ill., 1973.
- Ricoeur* — **Ricoeur P.** *The Question of the Subject: The Challenge of Semiology // The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics* / Ed. by D. Ihde. Evanston, Ill., 1974. P. 236–266.
- Sapir* — **Sapir E.** *Grading: A Study in Semantics // Philosophy of Science*. 1944. Vol. 11. P. 93–116.
- Savan* — **Savan D.** *An Introduction to C. S. Peirce's Full System of Semiotic*. Toronto, 1988.
- Saussure* — **Saussure F. de.** *Cours de linguistique générale* / Sous la direction de T. de Mauro. Paris, 1972.
- Sebeok 1981* — **Sebeok T. A.** *The Play of Musement*. Bloomington, Ind., 1981.
- Sebeok 1986* — **Sebeok T. A.** *I Think I Am a Verb: More Contributions to the Doctrine of Signs*. New York; London, 1986.
- Sebeok 1989* — **Sebeok T. A.** *The Sign and Its Masters [1979]*. 2nd ed. Lanham, Md., 1989.
- Sebeok, Rosenthal* — *The Clever Hans Phenomenon: Communication with Horses, Whales, Apes, and People* / Ed by T. A. Sebeok and R. Rosenthal. New York, 1984 (*Annals of New York Academy of Sciences*; vol. 364).
- Singer* — **Singer M.** *Man's Glassy Essence: Exploration in Semiotic Anthropology*. Bloomington, Ind., 1984.
- Snyder, Shenkel, Lowery* — **Snyder C. R., Shenkel R. J., Lowery C. R.** *Acceptance of Personality Interpretations: The «Barnum Effect» and Beyond // Journal of Consulting and Clinical Psychology*. 1977. Vol. 45. P. 104–114.
- Stankiewicz* — **Stankiewicz E.** *The Dithyramb to the Verb in the Eighteenth- and Nineteenth-Century Linguistics // Studies in the History of Linguistics: Traditions and Paradigms* / Ed. by D. Hymes. Bloomington, Ind., 1974. P. 157–190.
- Thom* — **Thom R.** *Structural Stability and Morphogenesis: An Outline of a General Theory of Models* / Trans. by D. H. Flower. Reading, Mass., 1975.
- Uexküll 1979* — *Lehrbuch der Psychosomatischen Medizin* / Hrsg. von T. von Uexküll. München, 1979.
- Uexküll 1982* — **Uexküll J. von.** *The Theory of Meaning [1940]* / Ed. by T. von Uexküll; Trans. by B. Stone and H. Weiner from *Bedeutungslehre* // *Semiotica*. 1982. Vol. 42. P. 1–87.
- Will* — **Will M. M.** *The Health of Charles S. Peirce: A Semiotic Perspective*. Bloomington, Ind., 1979 (ms).

Перевод с английского И. Пильщикова

Бесконечность как *conditio humana*

(Упражнения в логике по мотивам Левинаса и др.)

Игорь Смирнов (Констанц)

Вероятно, одно из главных отличий человека от животного заключено в том, что первый может помыслить бесконечность. Оппозиция финитное/инфинитное не существует для зверя. Поэтому он ограничен и органичен, т.е. не отделен от среды обитания. Как хорошо известно, усилия особи направлены в бестияльном мире на поддержание жизни и ее воспроизведение в потомстве. Такое поведение зовется «инстинктивным», а также (возьмем терминологию прославленной школы русских психофизиологов 1860—1920-х гг.) «невольным» (И. М. Сеченов), рефлексаторно «низшим» (В. М. Бехтерев), «безусловным» (И. П. Павлов). Эти понятия имеют тот недостаток, что они сциентистски-феноменологичны, а не философски-ноуменологичны. С тавтологической неоспоримостью они определяют естественное как простейшее и изначальное, не проникая в загадку природы. Между тем, за очевидностью стремления к самосохранению у животных таится то обстоятельство, что в каждом из видов природа замкнуто отражается в себе. Она выступает в своих созданиях тем **всем** (откуда вид борется за свое продолжение), что репрезентируется частью. Сущее и без человека имеет идею, а именно: быть законченным в своих проявлениях. Эволюция направлена на то, чтобы дискретно исчерпать возможности органической материи в видовом (частнозначимом) разнообразии. Усложнению организмов как бы предначертано засвидетельствовать, что и оно недостаточно для того, чтобы природа прекратила довлеть себе. Даже высшие позвоночные действуют по алгоритму, достаемому им в наследство (генетически или в процессе обучения младших старшими), потому что не могут противопоставить заветам предков собственное изобретение. Креативность, которая предусматривает внутривидовую историчность, отклоняющуюся от естественной эволюции, возникает там, где конечность рефлексии и поведения преодолима. Где она понимается. Что, пожалуй, и составляет основу самосознания, выходящего за пределы данности. Представление о бесконечности не обладает само по себе порождающей силой, поскольку ему либо чужда какая бы то ни было целеположенность (потенциальная бесконечность), либо неизвестен путь, ведущий от *terminus a quo* к *terminus ad quem* (актуальная бесконечность). Но в качестве условия, при котором то, что завершено, становится прозреваемым, оттененным, это представление делается несущей опорой творческого акта.

Сосредоточенность на бытии в ущерб его субъекту ведет философию, жаждущую явиться нечеловечески объективной, к ошибкам двоякого рода. С одной стороны, умозрение склонно отыскивать творческий порыв уже в первоприроде до рождения второй природы — человеческой: таковы, на-

пример, концепции, изложенные в «Чтениях о Богочеловечестве» Вл. Соловьева (1878—1881) или в «L'Évolution créatrice» Анри Бергсона (1907). С другой стороны, чем более философия абсолютизирует «*natura naturans*», тем беспепелляционной она предписывает человеку в качестве нравственной максимы спасение себя во что бы то ни стало («Этика» Спинозы, 1677). Умствование о морали вообще занято тем (и только тем!), что загоняет человека в те или иные рамки, превращая его из исторической фигуры в действующую по образцу, отнимая у него им же созданную бесконечность и тем самым извращая его содержание. Этика есть биоэтика — фамильная (не возжелай жены ближнего своего!), прокреативная (прими назад в семью блудного сына!) и защищающая вид (не убий!). Апория этических учений состоит в том, что им приходится совмещать всегдашность и повсеместность требований, навязываемых ими человеку, с рестриктивностью таковых. В «Критике практического разума» (1788) Кант нашел выход из этой разительно противоречивой ситуации, в которую попадает морализующий интеллект, что «*das moralische Gesetz*» открывает (уступающим друг другу) индивидам «*ein von der Tierheit <...> unabhängiges Leben*» и дарует им возможность победы над смертью — снимает их темпоральную несуществленность, явственную перед лицом безмерного космоса¹. Подтаsovка умозаключений, на которую пустился Кант ради увековечения «нравственного императива», основывается на смещении контрарности и контррадикторности. Он выдал контрарно другую, чем физическая, конечность за контррадикторно другое конечности — за бесконечность.

Бесконечность, как никакая иная категория, толкает философию на заблуждения. И немудрено: где и совершать *faux pas*, как не в том хронотопе, который неидентифицируемо многолик. Эмманюэль Левинас стал на ложный логический (точнее феномено-логический) путь, рассмотрев бесконечность по контрасту с (осуждавшейся им по идеологическим причинам) тотальностью («*Totalité et Infini*», 1961)². Бесспорно, что нецелостны и актуальная бесконечность (контуры которой хотя и установлены, однако же так, что неопределимыми остаются вмещенные в них элементы) и, тем более, потенциальная, ничем не лимитированная. Я сказал, что, приобщаясь бесконечности, мы распознаем то, что завершено. Это обстоятельство отнюдь не означает, что тем самым мы схватываем некую целостность. В ноуменальном плане *totum* имеет место там, где два подмножества дополняют друг друга до универсального множества. Помимо внутренней комплементарности множество выступает произвольно расширяемым, т.е. не универсальным. В самом деле: пока на множестве (M) не зафиксирована связь (R), дифференцирующая и одновременно сопрягающая его подмножества (m_1, m_2), оно остается сугубо формальным, качественно пустым, так что может быть аддировано гетерогенными ему слагаемыми (*mheter*), скажем, к M «все слоны» допустимо в этой ситуации добавить *mheter* «один козел». Обнаружение финитного с вершин бесконечности с необходимостью предполагает, что оно качественно дополняемо, что оно еще не все. Инфинитное комплементарно финитному, вместе с которым оно образует абсолютную тотальность, предпосланную разнообразным относительно универсальным множествам. Творческий

человек — заведомый холист (даже если он отвергает, подобно Левинасу, тотальности, он совершает это отрицание в их же духе — *in extenso*). Из сочетания интеллигибельного (того, что мы расцениваем как данность) и еще не познанного или вовсе не уступающего постижению (того, что убегает в бесконечность) создается общая картина мира (неважно, научно-философская или религиозно-магическая). Я реформулирую диалектику Хайдеггера, который писал о том, что чем объемнее мир, рисующийся субъекту, тем историчнее становится человек, тем сильнее «... wird das Riesige und das scheinbar durchaus und jederzeit zu Berechnende gerade dadurch zum Unberechenbaren»³. Инфинитное имеет ту особенность, что оно не обладает количественной характеристикой. Иначе говоря, лишь оно и привносит в бытие качественность (ценностное, культурогенерирующее начало). Вселенский образ конкретизируется в отдельных дискурсах, которые — как бы они ни конструировали свои частные миры — либо держат распахнутой возможность продолжить обсуждение поставленных проблем, либо решают их безоговорочно, ультимативно, но лишь ради того, чтобы показать дальнейшую нестремимость добытой истинности. Второй подход свойствен, по преимуществу, эсхатологическим текстам (хотя и не только им), жертвующим односторонностью в пользу ничем не прерываемой потусторонней действительности, каковая толкуется по-разному субстанциально: то как царство восстановленной — освобожденной от брениности, но в остальном той же, что и прижизненная, — соматика (Ориген, Николай Федоров), то как сфера, населенная видоизмененными спиритуализацией телами (Бл. Августин; к ему мнению примкнет Тейяр де Шарден в своем учении о точке ω , о коллективно-космическом человеке будущего). Эсхатологическое видение, упраздняющее конечность, было унаследовано по ходу развития культуры философией истории, начиная с Иоахима Флорского и вплоть до Гегеля, позднего Шеллинга («Философия Откровения», 1841—42), Маркса, Вл. Соловьева, Ницше и др.

Любой текст строит, стало быть, модель замкнуто-разомкнутого мира. Текст не только закрыт (как думали структуралисты) и не только отперт для привнесения в него все новых и новых интерпретаций (как это постулировал постструктурализм). Именно текст показывает, что человек увлечен присоединением инфинитного к натурально финитному. Планируя будущее в качестве вечности (текучей или стоячей), текст порождает историю. Ибо будучи моментом всегдашнего перехода, история как идея (объемлющая свой предмет полностью) требует абсолютной транзитивности, ведущей в даль, пределы которой неизвестны. Отправляя нас в ту или иную трансцендентность, текст и сам становится единицей вечного хранения, депонируется в архиве культуры. Формирование культурной памяти (научное исследование которой было инициировано в 1920-х гг. Морисом Хальбваксом и приобрело особую весомость в постмодернизме — у Мишеля Фуко и его последователей) не является ни само собой разумеющимся, ни функционально нагруженным (для покупки товаров первой необходимости знание платоновских диалогов не необходимо). Поступление все новых и новых документов в архив, делающийся неисчислимым по составу, становящийся постоянно умножаемым

резервом настоящего, результирует в себе установку человека на то, чтобы удвоить бесконечность, вменить ее не только будущему, но и прошлому. Текст предоставляет для такого дублирования возможность, которая становится реальностью в силу того, что имматериальность инфинитного будущего, максимализующая неопределенность, свойственную всякой бесконечности, требует компенсации, получаемой в материально инфинитном архиве. Настоящее окружено бесконечностью с двух сторон. Не будь она опрокинута в прошлое, пришлось бы признать, что у нее было начало, и впасть тем самым в противоречие.

Вопреки «new historicism» не вся история текстуализована. Техносфера противостоит логосфере и, более того, воюет с ней (достаточно сказать, что документы, попадающие в Интернет, не подлежат длительному сбережению, спасению навсегда; ту же роль, что электронные приборы, играют разрушительные инструменты войны). Техническое изобретение, подобно любому иному событию креативности, есть превозмогание данности, производимое, однако, из отрицаемой бесконечности. Инструменты и машины негируют как непосредственно предстающее нам (природу), так и то, что может лишь мыслиться, существовать в безудержном воображении. Абсолютная целостность становится в них самоотрицанием (что воспринималось Хайдеггером и многими иными мыслителями как гносеологически значимая угроза для бытующего, но что, на самом деле, попросту логически исчерпывает те превращения, которые допустимы применительно к финитному/инфинитному). Материальность необозримого архива уступает в случае техники место таким обстоятельствам, при которых продукты труда потребляются, а средства их добывания обречены на изнашивание. Техническая субстанция тем ощутимее, чем она недолговечнее. Мода — одно из следствий исчезновений, которым подвержена техноматерия. Так называемая материальная культура вбирается архивом в себя, экспонируется там исключительно при том условии, что она читается — как если бы была текстом. Орудийный труд как таковой — созидание помимо творчества — удел раба, смерда, пролетария, узника концлагеря.

Пора обратиться к Богу. Он персонифицирует собой все бесконечности, совокупность которых не выразиима иначе, как в этом понятии, подразумевающим, что в него вкладывается самое несказуемое инфинитное, коль скоро таковое варьируется, обслуживает человеческую практику многократно, поворачивается к ней то одной, то другой стороной. В своей разнопостанности бесконечность не может быть выставлена как *die Unendlichkeit*. Но в своей генеральной конфронтации с предельным она не поддается категоризированию и как *eine Unendlichkeit*. Ниже я довольствуюсь соображениями, касающимися только иудео-христианского Бога-Отца. Во-первых, этот Демиург изготавливает космос в процессе работы, отправной точкой которой служит хаотическая первоматерия. Трудовой акт, таким образом, негативен применительно к бесконечности, выступающей, соответственно, в виде негативной (*hyle*). Человеческий труд выводится в «Бытии» из потери Адамом и Евой бессмертия и тем самым также сопрягается с отрицанием бесконечности, но прямо противоположным тому, которое предпринимает Творец.

Во-вторых, иудео-христианская религия оказывается вместилищем для накопления всяческих сакральных текстов о связи Бог — человек, приуроченных для принятия в себя дальнейших письменных взносов (по очень глубокой формулировке Пастернака, Библия — «записная тетрадь человечества», я бы сказал, его сакральный первоархив). Наконец, в-третьих, ветхозаветный Бог вершит Страшный суд, насылая потоп на землю и демонстрируя тем самым временность данного, за порогом которого начинается все же новая не финализованная длительность (история праведника Ноя).

Миф не примитивен, он имеет дело с самым сложным, с чем соприкасается ум, — с множественной инфинитностью (она и в прошлом, и в будущем, она позитивна, но она и та «дурная бесконечность», неотчетливость которой отменяет, по Гегелю, деяние — «die Tat»). Говоря о том, что в религии проективно откладывается «die Unendlichkeit des Denkvermögens», Фейербах (1843) проводил последовательное умозаключение из «Феноменологии Духа» (1807), где Гегель концептуализовал бесконечность как Другое того Другого, которое продуцируется диалектическим становлением (трансцендентальностью) субъекта (как «die Entgegensetzung in sich selbst»⁴). Вразрез с Фейербахом следует думать, что человек делегирует Богу не ту бесконечность, которая лишь имманентна (авто)рефлексии (зачем тогда нужно было отчуждать ее от нас? — Гегель не был склонен к сомнительному философскому риску, свойственному его продолжателю), но ту, что и внутри, и вне сознания — порождено им и в то же время недоступно ему в своих превращениях. В известном смысле религия вполне адекватна мышлению, которое конституирует бесконечность как свою **предпосылку**.

Апофатика — попытка увидеть Бога в философском, не в мифонаративном освещении. Начиная с трактата Николая Кузанского «De docta ignorantia» (1440), отрицательное богословие эксплицирует парадоксы, которыми чревата идея бесконечности, чтобы в итоге указать на бессилие рассудка разрешить их. В божественной бесконечности совпадают между собой максимум и минимум, часть и целое, центр и окружность и т.п. Миф прослеживается *coincidentia oppositorum* в виде преобразования во времени некоей (персонифицированной) категории в исключающую ее другую (Адам и Ева были предназначены к максимуму жизни, но им пришлось стать смертными⁵). Такого рода развертывание парадоксов составляет строй любого фикционального повествования, совершающего свой первый шаг в мифе. Нарратив — это *logica Dei*. Апофатика же отторгает *ratio* от иррационального = парадоксального = инфинитного. Отсюда шли два пути, по которым двинулось вперед умозрение. В одном из своих вариантов оно обрело себя на самопожертвование. Если для Кузанца знание, с какими бы уничижающими его сложностями оно ни сталкивалось, все же умеет выявить их, то Паскаль («Pensées», 1669) поставил человека в гносеологически безвыигрышную позицию, расположив его на границе двух крайностей (названных «безднами») — между Ничто и непостижимым бытием Бога. Романтизм в лице Шеллинга продолжил эту линию, объявив сознание (на себе замкнувшийся, дистанцировавшийся от Бога Дух) источником «радикального Зла», каковое есть не что иное как самая конечность («Über das Wesen der menschlichen

Freiheit», 1809). Во второй версии — по этому философскому пути пошел Джордано Бруно — бесконечность не поддается чувственному восприятию («De l'infinito, universo et mondi», 1584–85). Но в нее можно проникнуть мыслительно: у всего, что есть, нет альтернативы; неисчислимость миров, равно подчиненных универсальному божественному интеллекту, не служит препятствием для человеческой пылливости («De la causa, principio et uno», 1584–85). Как показал в своем замечательном исследовании «From the Closed World to the Infinite Universe» (1957) Александр Койре, философия Бруно оказалась одним из главных отправных пунктов для дальнейших рационализаций бесконечности⁶. Добавлю, что и человек, пасующий перед бескрайностью сверхъестественного, также был рационализован в процессе трансформаций, которым подвергся философский дискурс. Этому существу было предписано заниматься редукционистской (т.е. бинаристской) умственной деятельностью, гносеологически пребывать по сию сторону бесконечности, думать только о том, что не парадоксально (по знаменитой формулировке Витгенштейна: «Es gibt allerdings Unaussprechliches <...> Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen»⁷).

В научной литературе немало сказано о парадоксах бесконечности. При этом сам парадокс обычно понимается формально — как логическая кажимость⁸. Между тем парадоксы содержательны: они не досаждали бы нам, если бы к рассуждению не привлекалась бесконечность в том или ином ее виде. Как мог бы Ахиллес не догнать черепаху, не изобрази Зенон пространство их передвижения бесконечно делимым (так что в нем отставание не зависит от скорости перемещающихся тел)? Еще один тип парадоксов влечет нас не в *infinitum* в строгом смысле слова, а *indefinitum* (бесконечность неопределенна и, стало быть, проглядывает за тем, что мы не в состоянии однозначно идентифицировать, хотя бы и нельзя было удостовериться, действительно ли подобные вещи не имеют пределов). Таков парадокс лжеца (неизвестно, истинно или нет чье-то высказывание: «я лгу»). Поскольку нет истории, как было сказано, без восхождения к бесконечности, постольку парадоксальность — логический (или, если угодно, квазилогический) мотор культурыогенной динамики.

Откуда берется представление о бесконечности? Левинас был, безусловно, прав, отказавшись выводить его из смертности человека. И впрямь: финитное осознаваемо под углом зрения инфинитного, тогда как из нуля, из вакуумного бытия нельзя ровным счетом ничего вывести. Бессмертие первично для нас — предощущение летального исхода вторично. Ничто добывается из отрицания всебытия⁹.

Но вряд ли можно согласиться с Левинасом в том, что бесконечность есть Другое себе тождественного (нарциссистского) «я». Другой остался бы безотносительным к «я», если бы он не был имманентен усваивающему себе свое окружение индивиду. Alter ego в нас, а не вне нас, где мы застаем подтверждения этой, присущей нам, психической инстанции. Левинас придал Гоббсовой «войне всех против всех» некий благостно-умиротворяющий смысл, превратив ее в желание каждого человека выйти из изолированности, влекущей за собой насилие над отличным от нас. Но если все Другие

друг другу, то Другое — как нечто специфическое — не имеет права на существование.

Итак, нужно ответить на вопрос, почему бесконечность рвется наружу из «я», но не впасть при этом в гегельянство. Для Гегеля (см. выше) она апостериорна (авто)рефлексии. Но разве возможно самосознание (= подход к себе как к завершенной величине) без предварительного наличия в нас бесконечности? Приходится предположить, что бесконечность вписана в антропосоматику. Ощущение бесконечности порождается асимметрией органов нашего тела — его верхней и нижней половин, правой и левой рук и — *last but not least* — двух несходно функционирующих полушарий головного мозга, управляющих всей этой витальной машинерией¹⁰. Благодаря такой асимметрии человеческое тело становится местом внутреннего обмена (если у меня занята сильная рука, я ухвачу потребный мне предмет или укажу на него слабой). По ходу подобных перестановок человек преодолевает свойственную его соматике асимметрию, иначе говоря, определенность и терминированность частей его тела. Наша тяга рассматривать преходящее *sub specie aeternitatis*, пребывать в прензобилии вырастает из обмена, экстернализуемого в силу того, что он есть наше все, из пермутаций, в которых участвуют исходно неравные элементы. *Sensu stricto*: множество, подмножества которого занимают как собственную, так и чужую позицию, не содержит в себе идеи границы. Оно инфинитно сразу и в актуальном аспекте (будучи заключенным в оправу плоти), и в потенциальном (поскольку мы склонны переносить обменное отношение на любой внеположный нам объект).

В своей приобщенности инфинитному человек жаждет свободы, значение какой-то неясно ему, как ему принципиально неведомы и пределы того, что ее мотивирует. Свобода поэтому семантизируется *ad libitum* в развертывании истории (как время отдыха от труда и как право на труд; как равенство членов ненерархизованного общества и как узаконивание финансово-промышленной инициативы, ведущей к выделению удачливых предпринимателей из социальной среды; как гностическое избавление от земного плена и как самовластие безбожника и т.д. и т.п.). Свобода моделируется поистине свободно. Понятийно аморфная, она не воплотима и на деле, которое ведь требует от нас точного знания того, что именно мы хотим достичь: отдых недолог, армии безработных изнуряют национальные хозяйства, эгалитаризм революционных масс оборачивается диктатурами партий и клик, государство перераспределяет доходы, добываемые успешными бизнесменами, в пользу малоимущих и в свою собственную, церковь преследует гностиков за ересь, анархический коммунизм, если и осуществим, то лишь в форме индивидуального или группового террора — в качестве деструкции и т.д. и т.п.

Свобода, в которой манит бесконечность и которая не обретается на практике, может быть все же получена человеком в акте самоубийства, обозначенного с дефинирующим проникновением в сердцевину проблемы немецким словом «Freitod». Не отыскиваемая в неизбежно ограниченной реальности, в *Dasein*, свобода конструируется субъектом в суицидном выборе, который (скажу я на хайдегерянский манер) дает волю бытию, лишаящемуся быту-

ющего. В противовес той или иной (неизбежно частноопределенной) свободе исторического (меняющегося) субъекта, свобода (от нас) бытия универсальна и объективна. Самоубийство есть выход из ловушки, куда загоняет человека, стесненного в *hic et nunc*, бесконечность, диктующая ему желание быть независимым ни от чего. *Freitod* — творческое действие, которое натурализует финитно-инфинитный онтос-для-субъекта. Но не все же добровольно прощаются с жизнью. Здесь мои рассуждения созрели для того, чтобы затронуть вынашиваемое людьми предвосхищение смерти.

Мыслители во главе с Эпикуром, подходящие к человеческой смерти сугубо феноменально (как к опыту, сокровенность которого никто из остающихся в жизни не в состоянии разделить), не хотят думать о том, что мы агонизируем непрерывно, ощущая аннулируемость нашей субъектности задолго до того, как присущая нам биоэнергия исчерпает себя («Смерть Ивана Ильича» исказила бытующего — якобы безмятежного, пока в него не вторгнется жестокая болезнь). И тот, кто не совершает самоубийство, суициден. Человек свободен от себя в перманентном переживании (*sic!*) своей смерти. Танатос не отъемлем от Эроса, как это справедливо было подчеркнуто Сабиной Шпильрейн (1912), а позднее Жоржем Батаем. Становящийся, писал вслед за Шпильрейн Владимир Янкевич («*La mort*», 1977), антиципирует свое отсутствие. Чтобы войти в историю, человек должен быть адекватным смерти — не только в роли вождя-психопомпа, подвигающего массы на рискованное предприятие (на войну, революцию, лагерный труд, введенный в обиход уже в древнем Египте), но и в качестве ниспровергателя прошлого опыта ради инноваций или — по меньшей мере — конформистски принимающего их в погоне за модой. Воля к смерти (в двух значениях русского слова «воля») ноуменальна как самоубийство без латентного исхода. Бесконечность манит нас к тому, чтобы оставлять смерть в прошлом, и заставляет нас — в своей парадоксальной диалектике — ежеминутно испытывать агонию.

Социальный феномен власти возникает из противоречивости жизни-в-смерти. Господство одних над другими происходит не столько от того, что *homo socialis* считает себя вправе распоряжаться чужой жизнью (как утверждали многие, начиная с Макса Вебера), сколько от того, что человек, сеющий вокруг себя смерть, является ее господином. Власть — удел самоубийц. Она нужна, в частности, чтобы удержать общество от суицида (от курения табака и потребления наркотиков, от кражи социально значимого достояния, от превышения скорости при езде на автомобилях и от дуэлей, выкашивающих дворянство, а также от многого другого, на что способен расточающий себя человек). Власть есть самоубийство самоуправления, суицид в квадрате. Запрет на самоубийство (его уничтожение) зиждителен для религии — для веры в то, что бывает безраздельная власть (обрекающая людей на рабский труд для подтверждения своей божественной абсолютности, диктующая им биологическое прозябание, как это впечатляюще продемонстрировал Джорджио Агамбен в «*Homo sacer*», 1995). Но в доминантности одних над прочими есть и иная сторона. Власть истребляет тех, кто в ней участвует: дворянскую касту в войнах, которые она обязана вести; чиновников — принуждая их к самоотказу от личности, уступающей себя исполнению сверху ниспо-

сылаемых предписаний. В человеческих жертвоприношениях власть выражает себя как ни в каком другом своем — самоубийственном — отправлении. Нация посылается на фронт ради того, чтобы она проверила свой шанс: не сгинет ли, победит ли?

Как не дающая уму и в то же время опрочинаяющая его, бесконечность взывает к тому, чтобы быть нейтрализованной в поле культуры и мышления. Жан Бодрийяр («L'échange symbolique et la mort», 1976) был далеко не первым, кто потребовал от культуры, чтобы та считалась с фактом смертности ее носителей, с их сугубой конечностью, не преодолеваемой ни в какой транзакциональности. Не будем возвращаться в барочные времена Паскаля. Достаточно напомнить о том, что в начале прошлого столетия Хайдеггер обозначил бытие как «Sein-zum-Tode». В споре с Хайдеггером Левинас постарался защитить метафизику как бытие-с-Другим, т.е. с бесконечностью (логически ложно понятой). Вопрос состоит не в том, чтобы отказаться от формирующего нас, людей, начала, а в том, чем заменить бесконечность. Разрушающее нас (как бы ни показалось странным это высказывание) инфинитное устранимо из культуры, но она предоставляет нам и возможность взглянуть на нее со стороны. У метафизики есть логическая альтернатива, состоящая не в аннулировании бесконечности, но в конструктивном выходе из парадоксов, которые несет с собой наша безудержность, наша экстремальность.

То, что противостоит метафизике, есть метапозиция. Занимая ее, мы помещаем себя по ту сторону конечности, не делая наш горизонт всегда удаляющимся от наблюдателя. Метапозиционируя себя, мы оказываемся в состоянии не быть ни в финитном, ни в инфинитном пространстве-времени. Так перестают мыслить вместе с людьми, не претендуя на сверхчеловечность. Логика метапозиции заключается в понимании того, что есть логика, что есть вывод из достаточного на то основания. Этим достаточным для homo sapiens sapiens основанием выступает бесконечность. То есть наша недостаточность. Метапозиция не дефицитарна. Попадая в нее, мы рассматриваем оппозицию финитное/инфинитное как отчужденную от нас. Философствование становится излишним.

Примечания

- 1 Kant I. Werke in sechs Bänden. Bd. IV. Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie. Hrsg. von W. Weischedel. Darmstadt, 1956.
- 2 Цит. по: Левинас Э. Тотальность и бесконечное / Сост. С. Я. Левит, пер. И. С. Вдовиной. М.; СПб., 2000. С. 66 и след.
- 3 Heidegger M. Die Zeit des Weltbildes (1938) / М. Н., Gesamtausgabe. Bd. 5. Holzwege. Frankfurt am Main, 1977. S. 95.
- 4 Hegel G. W. Fr. Phänomenologie des Geistes. Frankfurt am Main, 1973. S.130 und ff.

- ⁵ Резкость перехода от максимума к минимуму отчасти ослабляется в Ветхом Завете в *terminus medius* — перволюдям, изгнанным из Эдема, приписывается очень длительное земное существование.
- ⁶ Цит. по: Койре А. От замкнутого мира к бесконечной вселенной / Пер. К. Голубович и др. М., 2001.
- ⁷ Wittgenstein L. *Tractatus logico-philosophicus* (1921). Frankfurt am Main, 1963. P. 115.
- ⁸ Ср., напр.: Sainsbury R. M. *Paradoxes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- ⁹ Обратный мыслительный ход, пародирующий божественное Творение, *creatio ex nihilo*, — основа абсурдистского мировидения. Если, представив себе царство бесконечности, мы попадаем в парадоксальную ситуацию, то взяв за первоначало нуль, мы погружаемся в абсурд (так, для Беккета человеческие ожидания упираются в пустоту). Курьезную попытку У. Б. Тёрнера абсолютизировать поп-eps нужно расценивать как запоздалый философский pendant к нонсенсу, к литературе абсурда 1920–50-х гг.: «Nothing is the basis and the basic constituent of everything <...> It is the starting point and the reference of everything. It is the ultimate end condition for all things Existent as well as Non-Existent» (Turner W. B. *Nothing and Non-Existence. The Transcendence of Science*. New York, 1985. XVII).
- ¹⁰ См. подробно: Смирнов И. П. *Homo homini philosophus*. СПб., 1999. С. 173 и след.

Некоторые аспекты презумпции интертекстуальности в лингвокультурном сознании и речевой деятельности

Галина Денисова (Пииза)

Для того, чтобы воспринимать всю массу конструкций как носителей семиотического значения, надо обладать «презумпцией семиотичности»: возможность значимых структур должна быть дана в сознании и в семиотической интуиции коллектива. Эти качества вырабатываются на основе пользования естественным языком.

Ю. М. Лотман

Высказывание Уорфа о том, что мы организуем понятия и значения в соответствии с соглашением, закрепленным в системе моделей лингвокультурного общества, к которому мы принадлежим (см.: *Whorf: 213*), до сих пор можно считать неоспоримым. Однако в последнее время релятивисты начинают искать общие позиции со своими коллегами-генеративистами, отходя от крайностей гипотезы Сепира-Уорфа.

Универсалисты и когнитивисты показали независимость мышления от конкретного языка (см.: *Pinker 1994: 82*), утверждая, что язык мыслей — *mentalese* (*Pinker 1997: 70*) — является одинаковым для всех людей. В то же время, тексты, вошедшие в лингвоментальный комплекс еще до усвоения естественного языка, влияют на способ мышления, формируют характерную для той или иной лингвокультурной общности систему ценностей и норм, управляют интерпретацией внешнего мира и определяют поведение. Именно поэтому «человек говорящий» в своей речевой деятельности и способе мышления в принципе не способен не подчиняться нормам и предписаниям своей лингвокультуры, и общение на определенном языке становится возможным (кроме тождественности кода) только при условии знания неизбежно закрепленных в знаках лингвокультурных феноменов.

В настоящей работе предпринимается попытка теоретического рассмотрения и практического анализа на материале публицистики и русской прозы второй половины XX столетия, частично отражающих бытовой дискурс, некоторых структурно оформленных как высказывания единиц, входящих в национальную и индивидуальную *интертекстуальные энциклопедии* носителей русского языка/культуры. Фактически речь пойдет об интертекстуальных компонентах русской лингвокультурной общности, обладающих определенными коннотативными смыслами, которые часто выражаются лишь имплицитно, создавая тем самым бессознательный уклад (который, по Н. А. Бердяеву, собственно, и определяет «национальность»), и направляют мышление и поведение носителей языка/культуры по некоторым стереотипизированным путям.

1. К вопросу о формировании и функционировании лингвокультурного сознания личности

Под «лингвокультурным (языковым) сознанием» (ЛКС) в современной психолингвистике понимаются образы сознания, формирующиеся под воздействием энциклопедических знаний (осознаваемых и неосознаваемых) и находящие выражение посредством языковых знаков (Леонтьев, Сорокин, Тарасов; Тарасов; Борботько)¹. Деятельность ЛКС, таким образом, можно представить как процесс формирования «картины мира», опосредованный словом и протекающий согласно индивидуальной психической деятельности, но под контролем социально выработанных систем норм, значений и оценок.

Попытка перехода от изучения знаковых систем, непосредственно осознаваемых и сознательно используемых носителями языка, к знаковым системам, которые ими не всегда осознаются (поскольку используются как бы «под» языком), однако во многих случаях ими управляют, впервые была предпринята в коннотативной семиологии Р. Барта, который показал, что в известном смысле язык предшествует индивиду, помимо него организуя действительность посредством готовых формул (от фонетического и лексического уровней вплоть до разных типов дискурса). Рассматривая культуру как некий язык и всю совокупность текстов на этом языке, Ю. М. Лотман не случайно отмечает, что при усвоении языка ребенком в его сознание вводятся не правила, а тексты, которые он запоминает и на основании которых учится самостоятельно их порождать (Лотман 2000г: 417). Фактически, для носителя языка текст становится чем-то первичным, дается «до» языка и несет функцию обеспечения «общей памяти коллектива», в то время как язык вычисляется из текстов и становится вторичной абстракцией (Лотман 1998: 424–425).

Впитываемые тексты еще на стадии освоения языка ведут к образованию в ЛКС носителя коллективных мифов², по-своему моделирующих действительность и охватывающих все без исключения сферы жизни. Особую важность при этом приобретает тот факт, что мифом может стать в особых условиях речевого поведения любое сообщение: не только устная и письменная речь, но и фильм, статья или реклама могут становиться носителями «мифического» сообщения³. Иными словами, мифологизации может подвергаться все, что угодно: «вторичная мифологическая система может строиться на основе какого угодно смысла и даже <...> на основе отсутствия всякого смысла» (Барт: 72–73; 98), а носитель вместе с освоением лингвокультуры как бы берет «напрокат» мифы и начинает воспринимать и оценивать действительность именно через них. Проникает в сознание носителей языка/культуры благодаря текстам, мифы ложатся в основу ментального стереотипа, формируя восприятие действительности и «горизонт ожидания». Примером вышесказанного может служить русский тоталитарный язык («новояз»), представлявший собой целостную систему, начиная со стилиевой разновидности и кончая бытовой версией, который выражал уровень массового сознания посредством своего словаря — блока идеологем, связанных между собой жесткими структурными отношениями и поддерживаемых прецедентными текстами (программными документами партии, речами политических деяте-

лей, произведениями советских писателей и поэтов), где находили свое отражение и закрепление мифы тоталитарной эпохи.

Как существуют мифические объекты, которые в течение определенного времени находятся в состоянии дремоты (см.: *Там же*: 113), так существуют и «слабые» тексты, политический заряд которых является почти нейтральным. Такое состояние обуславливается особенностями ситуации, но никак не их структурой: «сильные» и «слабые» тексты отличаются исключительно активностью бытования в социуме, и результат процесса перемещения текстов из центра коллективной памяти на ее периферию совершенно не предсказуем. «Сильными текстами» способны становиться не обязательно только литературные произведения, но также любые культурные системы или социальные знаки с определенным комплексом идей и с собственной фразеологией, порождающие различные идиомы, которые начинают употребляться в речи как «готовые чужие слова»⁴. Во время расцвета новояза «сильными», например, были произведения М. Горького, Н. А. Островского, романы А. А. Фадеева и Ф. В. Гладкова, поэзия С. Я. Маршака и т.д., которые сейчас переместились на периферию интертекстуального сознания, однако продолжают часто использоваться как средство создания иронии (все же предполагая момент «узнавания»). Например:

*Коммунальное бытие определило коммунальное сознание*⁵. Коммунальное сознание породило коммунальный миф. Миф со временем стал трагестивироваться в фольклор, в анекдот, в общее место, в беллетристику, в читиво. В коммунальное читиво (*Рубинштейн*: 55; курсив мой. — Г. Д.).

2. Национальная vs. индивидуальная интертекстуальная энциклопедия

Любая семантическая компетенция, по утверждению У. Эко, есть предмет абдукции в определенных контекстах в соответствии с индивидуальной энциклопедией, и никакая «формальная» (жесткая) семантика просто не существует (*Есо*: 70). Таксономия словарь/энциклопедия является поверхностной, поскольку не основывается на каких-либо объективных свойствах высказывания: носители языка/культуры относят ту или иную информацию (или ее лингвистическое выражение) к словарю или к энциклопедии исключительно интуитивно. Итальянский ученый Д. Маркони выделяет три критерия, по которым на основе интуиции информация оценивается либо как тяготеющая к словарю, либо — к энциклопедии (см.: *Marconi*: 49): если информация является а) факультативной; б) относится к индивидууму; в) не является частью нормальной семантической компетенции, то она принадлежит энциклопедии. И наоборот: если информация а) обязательна; б) универсальна и в) составляет нормальную семантическую компетенцию, то она относится скорее к словарю. В качестве примера фразы, информация которой является обязательной, универсальной и составляющей семантическую компетенцию (т.е. целиком и полностью относящейся к словарю) приводится та-

кая фраза: «Холостяки не женаты» [*«Gli scapoli non sono sposati»*], а в качестве абсолютно энциклопедической — «Наполеон умер в мае 1821 года» [*«Napoleone morte nel maggio del 1821»*] (Там же: 51). Касательно отнесения первой фразы сомнений, кажется, быть не должно. Что же касается второй, то приведем по этому поводу мнение У. Эко, с которым можно согласиться. Мысль итальянского семиотика сводится вкратце к следующему: в приведенной Д. Маркони фразе информация, безусловно, не составляет семантическую компетенцию (поскольку для того, чтобы понимать касающиеся Наполеона высказывания совсем не обязательно знать, в каком месяце он умер). Тем не менее, существуют исторические сведения, признанные необходимыми в рамках культуры, к которой мы принадлежим. Действительно, совсем не обязательно знать, когда точно умер Наполеон, но знать, что Наполеон — это исторический деятель, который уже умер (а не является нашим современником) так же необходимо, как и то, что золото — это металл (таким образом, данная информация не универсальна, но обязательна с культурной точки зрения — Eco: 69).

Чтобы убедиться в неестественности разделения двух видов знаний, рассмотрим следующий пример, в котором нас будет интересовать, прежде всего, выражение, выделенное курсивом:

В какой-то момент датчанин вышел в туалет, но попал на кухню. Открывшееся его взору количество *как рожденных ползать, так и рожденных летать* насекомых могло бы вызвать ассоциации с западным изобилием или даже капиталистическим товарным перепроизводством, но, боюсь, вызвало более непосредственные чувства (Рубинштейн: 55; курсив мой. — Г. Д.).

Думаю, не вызовет сомнений утверждение о том, что «насекомые» входят в разряд универсальных знаний (класс беспозвоночных членистоногих животных — муха, клоп, муравей и т.д., — которые могут летать и/или ползать). Выражение «как рожденных ползать, так и рожденных летать насекомых», представляющее собой измененную горьковскую фразу «Рожденный ползать — летать не может!» из «Песни о Соколе», является, безусловно, не универсальной, не входит в состав семантической компетенции и, в принципе, является факультативной (для зоолога, например), т.е., казалось бы, отвечает всем критериям энциклопедии. Несмотря на это, знание этой фразы и ее «узнавание» именно как горьковской становятся *обязательными* для понимания всего высказывания. Языковая компетенция, таким образом, неизбежно переплетается с энциклопедическими знаниями и без последних нередко оказывается просто фикцией. Однако если говорить о языковой (семантической) компетенции вполне правомерно, то понятие «энциклопедическая компетенция» представляется, по меньшей мере, бессмысленным, т.к. в этом случае нам пришлось бы ответить на вопрос «энциклопедическая компетенция кого?». Тем не менее, при всей необозримости и необъятности энциклопедических знаний среди них очевидно выделяются знания *обязательные*, без которых коммуникативный акт может не состояться. Не ставя задачи (практически невыполнимой) перечисления всех моделей энциклопедического знания, ограничимся рассмотрением только одного его аспекта —

интертекстуального, и попытаться определить, насколько правомерно говорить об *интертекстуальной энциклопедии* вообще.

В сознании людей, объединенных языком и историей, существует стандартный набор текстов, культурных клише, представлений и символов, за которыми закреплена определенное содержание. Все они составляют культурную память носителей определенной лингвокультуры, без наличия которой невозможно существование ни одной коммуникативной системы. Именно область культурной памяти, представленную определенным набором текстов, и можно считать *интертекстуальной энциклопедией*. Прежде чем перейти к рассмотрению «устройства» интертекстуальной энциклопедии, следует отметить, что целесообразно различать разные типы интертекстуальной (да и не только) энциклопедии — *универсальную, национальную, индивидуальную* и т.д.

Коллективную культурную память составляют национальная и универсальная энциклопедии. Универсальная интертекстуальная энциклопедия представлена текстами мировой семиосферы, общими для представителей разных лингвокультурных общностей (которые Ю. М. Лотман называет «вечными образами культуры») (Лотман 2000в: 616). Что касается национальной интертекстуальной энциклопедии, то она включает в себя, как правило, литературные произведения, входящие в канон школьного образования, а также отдельные имена исторических, культурных деятелей и основные памятники.

Коллективная память и, прежде всего, ее ядро — относительно стабильная составляющая структуры лингвоментального комплекса языковой личности. Однако это не означает, что «память культуры» является чем-то неизменным в своей сущности: каждая эпоха и каждое поколение обладает собственными кодами памяти, по которым осуществляет отбор актуальных для себя текстов («Архипелаг ГУЛАГ» А. И. Солженицына, например, сразу после начала перестройки стал «сильным» текстом и продолжал оставаться таковым на протяжении длительного периода времени, но в настоящее время пик своей прецедентности уже пережил). Кроме того, каждый носитель языка/культуры принадлежит к определенной «группировке» (возрастной, социальной, профессиональной и т.д.), находящейся в постоянном развитии и пересекающейся с другими подобными группировками только *частично*.

Таким образом, в структуре лингвоментального комплекса позволительно выделять относительно устойчивое ядро и более динамичный пласт, актуализация которого (сознательная или бессознательная) ограничена временными рамками и связана с социальными факторами. Лингвокультурное поведение представителей разных поколений различается именно вследствие разного содержания этого пласта когнитивного уровня, который обуславливает также смещение ранее «сильных» текстов, текстов-символов эпохи, на периферию памяти культуры. В этой связи важно отметить также, что данный пласт, в отличие от ядра коллективной памяти, включает большое число не-литературных текстов: достаточно вспомнить еще до недавнего времени частотные в речевой деятельности носителей русской лингвокультуры цитаты из таких фильмов, как «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика»

(1967), «Бриллиантовая рука» (1968), «Белое солнце пустыни» (1969) или «Иван Васильевич меняет профессию» (1973)⁶, которые сейчас уже не всегда узнаются и, следовательно, не воспринимаются как «чужое слово».

При важности национальной и универсальной энциклопедий неотъемлемой частью любой языковой личности является *индивидуальная энциклопедия*, которую с теоретической точки зрения следует исследовать как репрезентацию переплетения различных знаний (*энциклопедий*), рассматривая уровни осознаваемости того, что в той или иной мере учитывается носителем в его речемыслительной деятельности — элементы общей национальной картины мира или же какой-либо специфический аспект. Индивидуальную энциклопедию, обуславливающую развитие «культурной личности», Ю. М. Лотман видит как «замкнутый имманентный мир с собственной внутренней структурно-семиотической организацией, собственной памятью, индивидуальным поведением, интеллектуальными способностями и механизмом саморазвития» (Лотман 2000а: 564). Наличие индивидуальной энциклопедии объясняется полиглотической структурой самой культуры, при усложнении которой происходит индивидуализация набора кодов, которые составляют содержание сознания личности. Если к универсальной и национальной интертекстуальным энциклопедиям относятся интертексты или стандартные символы, известные *большинству* носителей данного языка/культуры, то индивидуальная интертекстуальная энциклопедия представлена более узким набором интертекстов, известных, в основном, представителям той или иной социальной группы или профессии⁷.

Интересным примером переплетения разных интертекстуальных *энциклопедий* наблюдается у Вен. Ерофеева в следующем отрывке, который представляет собой контаминацию цитат, аллюзий и других интертекстов:

Но теперь — «довольно простоты», как сказал драматург Островский.

И — *финита ля комедия*. Не всякая простота — святая. И не всякая комедия — божественная... Довольно в мутной воде рыбку ловить, — пора ловить человек!.. (Ерофеев 1995: 77; курсив мой. — Г. Д.).

«Довольно простоты» восходит к заглавию комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» и является частью национальной интертекстуальной энциклопедии русской лингвокультуры. «Не всякая комедия — божественная» очевидно восходит к «Божественной комедии» Данте, которая, безусловно, представляет собой текст мировой интертекстуальной семиосферы (т.е. универсальной энциклопедии). То же относится и к «в мутной воде рыбку ловить», восходящей к словам Иисуса: «отныне будете ловить человеков» (Лк. 5: 10). Что же касается «финита ля комедия» (итальянское выражение — «*finita la commedia*»), известного, как отмечает в своем комментарии Ю. Левин, русскому читателю по реплике Печорина из «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова (Левин 1992: 57), а также «не всякая простота — святая», приписываемого Яну Гусу («*Sancta simplicitas!*»; см.: Там же), то речь здесь идет, скорее, об индивидуальных интертекстуальных знаниях.

Наиболее подвижным пластом в структуре лингвоментального комплекса является динамичная периферия, не имеющая какого-либо устойчивого цент-

ра и представленная текстами, которые становятся «сильными» лишь на короткий период времени (прежде всего, это цитаты из произведений модных писателей, политические и рекламные тексты, песни, слоганы и т.д.).

В процессе общения каждый из его участников пользуется языковым кодом, преломленным через индивидуальную энциклопедию, которая, в свою очередь, отчасти является преломлением национальной энциклопедии. Тем не менее, при отсутствии областей пересечения вербально-семантического и когнитивного уровней лингвокультурных сознаний коммуникантов акт общения может потерпеть крах (Ю. М. Лотман в этой связи говорит о «вавилонской башне» семиозиса культуры — Лотман 2000а: 564), а поэтому любой состоявшийся коммуникативный акт — это всегда «перевод» кода адресанта на код адресата (которые из-за индивидуализации полностью совпадать никогда не могут).

3. К вопросу об основных функциях интертекстов в речевой деятельности

В своей речевой деятельности носители языка/культуры часто прибегают к обломкам из разных текстов (как правило, «сильных»), определенным образом их отбирая и маркируя. Этот отбор интертекстуальных знаков и способ их маркировки является средством реализации стратегии интертекстуальности, предполагающей заданные прагматические условия их восприятия, т.е. неизбежно ориентированные на презумпцию интертекстуальности⁸.

Случаи использования интертекстов (прежде всего, цитат⁹) в речевой деятельности можно рассматривать с разных сторон. В представленной ниже классификации интертекстов предпринимается попытка не сводить их употребление исключительно к стилистическому приему, используемому в литературных произведениях.

1. Интертекст как первичное средство коммуникации. Например, частотное выражение «в Греции все есть» (цитата из водевиля А. П. Чехова «Свадьба»), «в Европу прорубить окно» (выражение из поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник»), «всерьез и надолго» (выражение из доклада Ленина на IX Всероссийском съезде советов 1921 г.), «Если человек идиот, то это надолго!» (из фильма «Бриллиантовая рука»; 1968) или «Восток — дело тонкое» (выражение из фильма «Белое солнце пустыни»; 1969) и т.д. Отличительной особенностью таких интертекстов является то, что их «авторство» практически стерлось в сознании носителей, а об их источниках уже просто никто не задумывается¹⁰:

Русский учили только за то, что им разговаривал Ленин. И совсем не случайно симпатии к социализму в то время неизбежно выливались в симпатии к СССР (Новые рубежи. 2001. № 5. С. 31; курсив мой. — Г. Д.).

2. Интертекст как средство создания игрового момента¹¹, строящееся на эффекте «обманутого ожидания»: к примеру, заглавия статей из газеты «Аргументы и факты» — «Что в номере тебе моем?», «Призрак коммунизма бродит в Интернете» (АиФ. 2001. № 27. С. 2, 20)¹².

3. Интертекст как неявное средство выражения оценки:

Скептики, порой, позволяют себе усомниться в высокой квалификации финских экспертов по России (*Россию, как известно, ни умом, ни чем другим не понять не только снаружи, но и изнутри*), однако в Европе их авторитетность с удовольствием признают (Новые рубежи. 2001. № 5. С. 15; курсив мой. — Г. Д.).

4. Интертекст как прием убеждения реципиента при помощи распространенного мнения (прием «лингвистической демагогии», см.: Николаева: 155—161):

Вы совершенно правы. Знаете, есть такое выражение — «мысль изреченная есть ложь». Чапаев, я вам скажу, что мысль неизреченная — тоже ложь, потому что в любой мысли уже присутствует изреченность (Пелвин: 313).

5. Интертекст как своеобразный способ введения мыслей, как отправная точка для размышлений:

... и буду тем дороже я народам, и буду тем дороже я народам, чем буду я дороже тем народом... то есть чем больше я буду дорожить тем народом, то есть чем народ для меня будет дороже, так что я даже не смогу жить без этого народа, он будет единственным народом для меня... это был последний их спор, Кисы и Александра Сергеевича, это был последний их спор в Германии (Нарбикова: 31; курсив мой. — Г. Д.).

6. Интертекст в качестве своеобразного интерпретатора: например, «Сколько зашибают «дети Арбата»» (заглавие статьи из газеты «АиФ». 2001. № 27. С. 3) или название сборника прозаиков последней четверти XX в., составителем которого является Виктор Ерофеев — «Русские цветы зла».

7. Интертекст как способ пародирования путем помещения в контрастивный по семантике и/или стилистическому звучанию контекст¹³. Например, у В. Нарбиковой:

Именно он, слесарь, мужик, если надо, кран вправит, и на скаку остановит (Там же: 16; курсив мой. — Г. Д.).

8. Интертекст как прием украшения текста, являющийся, по наблюдению Е. А. Земской (Земская: 157), одним из типических для современной российской прессы способов реализации поэтической функции языка и — шире — отличительной особенностью русского языка конца XX — начала XXI столетия:

Например, на мой вопрос о Б. Афанасьевском переулке, где особенно заметна разница между «блеском и нищетой» построек, один из сотрудников стройкомплекса отшутился <...> (АиФ. 2001. № 27. С. 4).

Актуализация в речевой деятельности интертекстуальных элементов в определенной степени способствует и/или может иметь целью «кодирование» информации, предназначенной для «своего» («мы говорим на одном

языке»). В наибольшей степени этому способствуют интертекстуальные знаки, структурно оформленные как дискурс. Например, стилистическая пародия на бытовую новояз в «Очереди» В. Сорокина или на официальный стиль тоталитарного языка в его же рассказе «Заседание завкома».

Точного ответа на вопросы, каков массив интертекстуальных элементов, содержащихся в интертекстуальных энциклопедиях носителей современного русского языка/культуры, и какие из интертекстов реально активизируются в его сознании и речевой деятельности, дать сложно. Вопрос изучения интертекстов осложняется тем, что многие интертекстуальные знаки еще не лексикографированы¹⁴. С эпистемологической точки зрения следует отметить практическое отсутствие методологически обоснованных доказательств (исследований, написанных на основе социолингвистических тестирований неоправданно мало) и объективных критериев (основанных на эмпирической проверяемости фактов) отбора, классификации и оценки механизмов функционирования интертекстов, которые нередко заменяются интуицией и импрессионистическими представлениями исследователей. Вместе с тем, предложенный А. Вежбицкой (*Вежбицкая*) подход к изучению культуры посредством ключевых слов может найти свое полноправное и плодотворное развитие при рассмотрении в качестве организующих центров культуры именно интертекстов.

Вместо заключения

При всей важности и необходимости анализа интертекстов как ключевых слов для исследования культуры и ее влияния на становление и развитие языковой личности оказывается не достаточным рассмотрение их только как *продукта*, результата применения определенного стилистического приема для достижения запланированного эффекта. Не менее релевантным представляется рассмотрение *процесса* их усвоения, развития и функционирования в лингвоментальном комплексе и последующей активизации в речевой деятельности, что, очевидно, предполагает принятие во внимание данных разных наук (например, философии, психологии, психолингвистики, нейрофизиологии и нейролингвистики)¹⁵, сближающих филологические исследования с областью когнитивных наук.

Непрерывный процесс перемещения одних «мифов» (в понимании Р. Барта) из центра культурной коллективной памяти на ее периферию и, следовательно, замену одних «сильных» текстов другими, становящимися, в свою очередь, прецедентными на какой-то период времени, помогает «наглядно» представить высказанная еще в 1976 г. гипотеза английского биолога-дарвиниста Р. Докинса (*Dawkins*), где по аналогии с генетической эволюцией предлагается рассматривать эволюцию культурную, выделяя в качестве ее единиц — «мемы» (*memes*)¹⁶: «<...> memes should be regarded as living structures, not just metaphorically but technically <...> If memes in brain are analogous to genes they must be self-replicating brain structures, actual patterns of neuronal wiring-up that reconstitute themselves in one brain after another».

ег» (Там же: 323). При этом Р. Докинс особенно подчеркивает тот факт, что к мемам как «единицам культуры» следует подходить предельно осторожно, поскольку о мозге мы знаем гораздо меньше, чем о генах.

В интертекстах переплетение языковой компетенции с энциклопедическими знаниями прослеживается в наибольшей степени. Таким образом, можно предположить, что уже «заданные», т.е. вошедшие в лингвоментальный комплекс еще до усвоения языка, тексты представляют собой ничто иное, как «врожденные» «мемы», противоречащие друг другу и самоутверждающиеся, наподобие генам, в постоянной борьбе. Именно эти «мемы», сформированные неосознанно (или не до конца осознанно), и управляют не только поведением, но и мыслями носителя языка/культуры. Со временем эти «родные» мемы могут дополняться или заменяться «приобретенными» мемами, распространяющимися и «заражающими» мозг, как компьютерные вирусы. Заявление биолога Р. Докинса о том, что «we are built as gene machines and cultures as meme machines» (Там же: 201), согласуется с положением современной психолингвистики, утверждающей, что представители разных лингвокультурных сообществ могут понимать друг друга только в той мере, в какой культурные единицы их сознаний («мемы») обладают общностью или в той мере, в какой они владеют культурными единицами другого языка/культуры.

Предпринятая попытка объяснения (возможно, пока только метафорического) механизмов функционирования интертекстов¹⁷ посредством гипотезы Р. Докинса может рассматриваться как своего рода призыв к восстановлению существовавших когда-то, но, к сожалению, прерванных связей между гуманитарными, естественными и точными науками, а также к избавлению от дисциплинарной замкнутости.

Примечания

- ¹ Следует отметить, что в термин «языковое сознание» могут вкладываться очень разные понятия: Б. А. Успенский, например, понимает его как рефлексию над языком и модусами его существования (см.: Успенский). В целях нашей работы мы ограничимся рабочим определением, предложенным психолингвистикой.
- ² Во избежание недоразумений следует подчеркнуть, что мифы здесь рассматриваются не как специфический повествовательный текст, а исключительно как феномен сознания.
- ³ Ю. М. Лотман отмечает, что такого рода тексты могут считаться мифами или даже ничем от них не отличаться, но только с позиции немифологического сознания: в этой связи следует «различать спонтанно возникающие мифологические пласты и участки в индивидуальном и общественном сознании от обусловленных теми или иными историческими причинами сознательных попыток имитировать мифогенное сознание средствами немифологического мышления» (Лотман 2000б: 537).
- ⁴ При этом устойчивые обороты, принадлежащие тому или иному функциональному стилю речи, могут выполнять ту же функцию, что цитаты и аллюзии из литературных произведений.
- ⁵ «Бытие определяет сознание» — из работы К. Маркса «К критике политической экономии» (1859).
- ⁶ О большой активности бытования в речевой деятельности перечисленных фильмов свидетельствуют данные словаря «Крылатые фразы отечественного кино» А. Ю. Кожевникова (Кожевников).

- 7 К примеру, можно отдельно говорить о профессиональной интертекстуальной энциклопедии филолога, в которую входят такие интертексты, как «гамбургский счет», источником которого является название сборника критических статей В. Шкловского, или фраза «Все мы вышли из гоголевской „Шинели“», которую атрибутируют то Ф. М. Достоевскому, то И. С. Тургеневу: в словаре Беркова, Мокиенко, Шулежковой (*Берков, Мокиенко, Шулежкова: 101*), например, указывается следующее: «Выражение, употребленное Ф. М. Достоевским в беседе с Э. де Вогом, стало известно из книги де Вога „Русский роман“ (1886)». А, например, П. В. Палиевский в работе «Гоголь: история и современность» (М., 1985) в главе «Место Гоголя в русской литературе» отмечает следующее: «„Все мы вышли из гоголевской „Шинели“ — это фраза действительно определяет положение Гоголя по отношению к будущему гуманизму русской литературы. Новейшие исследования говорят, что она принадлежит не Достоевскому, а, вернее всего, Тургеневу. Но тем шире видится ее правота» (С. 88).
- Тип интертекстуальных отношений, рассчитанный на определенный слой реципиентов (отсылки к философским текстам, не «массовой» литературе или к элитарному кино и т.д.) Е. А. Земская называет «интеллигентскими играми», не вполне оправданно относя к ним отсылки к литературе на иностранных языках (см.: *Земская: 160*).
- 8 О презумпции интертекстуальности и стратегии интертекстуальности см. также: Кузьмина: 64–77.
- 9 Оговоримся сразу, что во внимание будет приниматься, в основном, имплицитное цитирование, т.е. цитирование без какой-либо сигнализации о «чужом слове» (кавычек, прямого указания на автора цитаты, использования слов, указывающих на то, что источник цитаты — другой текст и т.д.), которое является более распространенным явлением, по сравнению с цитированием эксплицитным.
- 10 Такие цитаты, утратившие для ЛКС среднего носителя языка/культуры «печать авторства», в научной литературе встречаются под разными названиями: «цитаты-идиомы» у Л. В. Полубиченко, В. П. Андросенко (*Полубиченко, Андросенко: 60–61*), «цитаты-штампы» у Е. А. Козицкой (*Козицкая: 14–16*), «разговорные цитаты», отнесенные к классу крылатых слов, у В. П. Беркова, В. М. Мокиенко, С. Г. Шулежковой (*Берков, Мокиенко, Шулежкова: 10*). Этому типу интертекстов, получивших название «интертекст-стереотип», посвящена работа: Денисова Г. «Интертекстуальный компонент в структуре языковой личности и в переводе», которая в ближайшее время должна выйти в Санкт-Петербургском государственном университете в сборнике «Университетское переводоведение. Третьи Федоровские чтения». Интертексты-стереотипы широко представлены в «Большом словаре крылатых слов русского языка» (см.: *Берков, Мокиенко, Шулежкова*) и в «Большом словаре крылатых фраз отечественного кино» (см.: *Кожевников*).
- 11 Возможно, выделение данной функции как отдельной не очень целесообразно и оправдано, поскольку создание игрового момента является, пожалуй, универсальной функцией любого интертекстуального знака. Тем не менее, существуют контексты, в которых эта функция превалирует над остальными или даже является единственной, служит целью, а не средством. Именно это соображение привело к решению вынести ее в отдельный класс. Кроме того, границы между выделенными классами никогда не бывают четко выраженными, а поэтому любая попытка их классификации во многом может оказаться искусственной.
- 12 Использующиеся в заголовках интертексты, которые являются также носителями номинативной экспрессивно насыщенной функции, стоят в сильной позиции, активизирующей коммуникативные отношения адресата и адресанта («коммуникативное соавторство», по выражению Т. Г. Винокур, см.: *Винокур: 84*).
- 13 В социологии это явление получило название «стеб» (см.: *Дубин: 163*).
- 14 Среди относительно новых словарей на эту тему следует отметить «Ассоциативный фразеологический словарь русского языка» Д. О. Добровольского и Ю. Н. Караулова (*Добровольский, Караулов*); «Русские политические цитаты от Ленина до Ельцина: что, кем и когда было сказано» (*Душенко 1996*) и «Словарь современных цитат» (*Душенко 1997*) К. В. Душенко; «Словарь крылатых слов (русский кинематограф)» В. С. Елистратова (*Елистратов*), а также уже упоминавшиеся «Большой словарь крылатых слов» В. П. Бер-

- кова, В. М. Мокиенко, С. Г. Шулежковой (*Берков, Мокиенко, Шулежкова*) и «Большой словарь крылатых фраз отечественного кино» А. Ю. Кожевникова (*Кожевников*).
- 15 Во избежание разного рода недоразумений и непониманий (или неправильных пониманий) проясним сразу, что при упоминании нейрофизиологии, иейролингвистики или даже биологии речь идет исключительно о том, что они должны стать научными средствами (а отнюдь не профессиональной целью) гуманитарных исследований.
- 16 Следует отметить, что понятие «мем» получило настолько широкое распространение, что, как отмечает сам Р. Докинс, что в 1988 г. «мем» вошел в список слов, необходимых для включения в новое издание Оксфордского словаря (*Dawkins: 322*).
- 17 Аналогичная попытка в отношении феномена приобретения «второй самобытности» в ситуации двуязычия была предпринята Л. Сальмон в работе «*Culture shift*. Неорелятивизм и феномен «культурного сдвига» при приобретении вторичной самобытности» (в сб.: Россия и Запад: диалог культур. М., 2000. Т. 1. С. 242–256).

Литература

- Барт* — **Барт Р.** Миф сегодня // Р. Барт. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 72–130.
- Борботько* — **Борботько В. Г.** Игровое начало в деятельности языкового сознания // Этнокультурная специфика языкового сознания. М., 1996. С. 40–54.
- Вежбицкая* — **Вежбицкая А.** Понимание культур через посредство ключевых слов / Пер. с англ. М., 2001.
- Винокур* — **Винокур Т. Г.** Говорящий и слушающий: варианты речевого поведения. М., 1993.
- Дубин* — **Дубин Б.** Кружковый стеб и массовые коммуникации: к социологии культурного перехода // Б. Дубин. Слово — письмо — литература. М., 2001. С. 163–174.
- Земская* — **Земская Е. А.** Цитация и виды ее трансформации в заголовках современных газет // Поэтика. Стилистика. Язык и культура: памяти Т. О. Винокур. М., 1996. С. 157–168.
- Караулов* — **Караулов Ю. Н.** Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть. М., 1999.
- Козицкая* — **Козицкая Е. А.** Цитатное слово в газетном заголовке и рекламном тексте. Тверь, 2001.
- Левин* — **Левин Ю. И.** Семиосфера Венички Ерофеева // Сб. ст. к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 486–500.
- Леонтьев, Сорокин, Тарасов* — **Леонтьев А. А., Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф.** Национально-культурная специфика речевого поведения. М., 1977.
- Лотман 1998* — **Лотман Ю. М.** Текст в тексте // Ю. М. Лотман. Об искусстве. СПб., 1998. С. 423–436.
- Лотман 2000a* — **Лотман Ю. М.** Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума // Ю. М. Лотман. Семиосфера. СПб., 2000. С. 557–567.
- Лотман 2000б* — **Лотман Ю. М.** Миф — имя — культура // Ю. М. Лотман. Семиосфера. С. 525–543.
- Лотман 2000в* — **Лотман Ю. М.** Память культуры // Ю. М. Лотман. Семиосфера. С. 614–621.
- Лотман 2000г* — **Лотман Ю. М.** Проблема «обучения культуре» как типологическая характеристика // Лотман Ю. М. Семиосфера. С. 417–425.
- Лотман 2000д* — **Лотман Ю. М.** Семиосфера // Ю. М. Лотман. Семиосфера. С. 250–392.
- Николаева* — **Николаева Т. М.** «Лингвистическая демагогия» — мощное средство убеждения коммуниканта // Т. М. Николаева. От звука к тексту. М., 2000. С. 155–161.

- Полубиченко, Андросенко* — **Полубиченко Л. В., Андросенко В. П.** Топология цитат в художественной и научной речи // *Филологические науки*. 1989. № 3.
- Тарасов* — **Тарасов Е. Ф.** Межкультурное общение — новая онтология анализа языкового сознания // *Этнокультурная специфика языкового сознания*. М., 1996. С. 7–22.
- Успенский* — **Успенский Б. А.** Языковая ситуация и языковое сознание в Московской Руси: восприятие церковно-славянского и русского языка // *Б. А. Успенский. Избранные труды*. М., 1996. Т. 2: Язык и культура. С. 29–58.
- Barthes* — **Barthes R.** *S/Z*. P.: Seuil, 1970.
- Dawkins* — **Dawkins R.** *The selfish gene*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1999.
- Eco* — **Eco U.** *Riflessioni sull'enciclopedia* / L. Pantaleoni, L. Salmon Kovarski, (a cura di) *Sapere Linguistico e Sapere Enciclopedico*. Bologna: CLUEB, 1995. P. 57–70.
- Eco, Nergaard* — **Eco U., Nergaard S.** *Semiotic Approaches* // *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 1998. P. 218–222.
- Marconi* — **Marconi D.** *La competenza lessicale*; Trad. it. Roma; Bari: Laterza, 1999.
- Pinker 1994* — **Pinker S.** *The language instinct*. New York: William Morrow, 1994.
- Pinker 1997* — **Pinker S.** *How the Mind Works*. New York: Norton & Co, 1997.
- Whorf* — **Whorf B. L.** *Language, Thought and Reality: Selected Writings* / Ed. J. B. Carroll. New York: Wiley, 1956.

Источники

- Ерофеев 1995* — **Ерофеев В.** Москва — Петушки // *В. Ерофеев. Оставьте мою душу в покое*. М., 1995. С. 35–136.
- Ерофеев 1999* — **Ерофеев В.** *Энциклопедия русской души*. М., 1999.
- Нарбикова* — **Нарбикова В.** «... и путешествие» // *Знамя*. 1996. № 6. С. 5–35.
- Пелевин* — **Пелевин В.** *Чапаев и Пустота*. М., 2000.
- Сорокин* — **Сорокин В.** *Очередь; Заседание завкома* // *В. Сорокин. Собр. соч.: В 2 т.* М., 1998. Т. 1. С. 261–406; 430–443.
- Рубинштейн* — **Рубинштейн Л.** *Коммунальное чтение* // *Итоги*. 1998. № 18 (103). 12 мая. С. 54–58.

Словари

- Берков, Мокиенко, Шулежкова* — **Берков В. П., Мокиенко В. М., Шулежкова С. Г.** *Большой словарь крылатых слов русского языка*. М., 2000.
- Добровольский, Караулов* — **Добровольский Д. О., Караулов Ю. Н.** *Ассоциативный фразеологический словарь русского языка*. М., 1994.
- Душенко 1996* — **Душенко К. В.** *Русские политические цитаты от Ленина до Ельцина: что, кем и когда было сказано*. М., 1996.
- Душенко 1997* — **Душенко К. В.** *Словарь современных цитат*. М., 1997.
- Елистратов* — **Елистратов В. С.** *Словарь крылатых слов (русский кинематограф)*. М., 1999. *Русские словари*.
- Кожевников* — **Кожевников А. Ю.** *Большой словарь крылатых фраз отечественного кино*. СПб.; М., 2001.

«Вот она я!»: заметки о развитии реалистической прозы и «проблеме третьего лица»

Петер Алберг Йенсен (Стокгольм)

Свободный косвенный дискурс порождает
невиданную в обычном языке фигуру — го-
ворящего в 3-м лице¹.

Тема настоящего сообщения касается «реалистической» прозы XIX в. и ее поэтики. Под *проблемой третьего лица* я понимаю следующее: в период реализма литературе предъявляется требование изобразить человека «объективно». Данный «заказ» основывался на представлении о том, будто сама «действительность» и совершающийся в ней «исторический процесс» имеют смысл, отчего достаточно было бы поставить героя в гущу якобы объективной событийности для того, чтобы и сама действительность и поведение героя стали понятными.

Между тем литература — творчество языковое, и в языке *объективная действительность* относится к тому, что обозначается только в форме третьего лица, — а языковая категория третьего лица *не* имеет самостоятельного, собственного смысла. Она полностью зависима от акта речи, в котором функционирует как *общая* категория всего того, что не участвует в акте речи (или же ставится вне его употреблением этой формы), что само не говорит (или не отвечает) и что, следовательно, *в языке не может быть источником/началом/инстанцией* смысла, но чему смысл лишь приписывается говорящим — субъектом речи. Представление о том, будто сама действительность имеет смысл, может быть верным или неверным, но здесь оно сталкивается с препятствием: в языке смысл учреждается, инстанцируется субъектом речи, автором высказывания; в языке — точнее: *на языке*, т.е. на словах — не существует другой истории, кроме *наших историй*, историй субъектов, не потому, что так надо или хорошо, а потому, что таков язык — таково его эгоцентрическое устройство².

На ранних стадиях культуры, однако, человек еще не считал себя ответственным за смысл бытия. Хотя человек в силу устройства языка должен был выступать субъектом *речевого* смысла, смысла собственной речи, он не считал себя источником смысла бытия; выступая субъектом смысла собственных высказываний, человек не отвечал за осмысление происходящего в мире. На месте «субъекта» смысла бытия человек вообразил какие-либо высшие инстанции — то ли мифических существ или богов, то ли фатум, то ли Бога³.

История европейской культуры — процесс постепенного завоевания права на осмысление бытия, отвоевывания его у высших сил, процесс приземления смысла, постепенной секуляризации перспективы интерпретации и ее постоянного приближения к человеку, находившемуся в земной истории: по-

зияция описывающего мир и истолковывающего смысл бытия завоевывалась европейской культурой. Но *приземление* «перспективы» подразумевает *конструкцию* перспективы, само ее создание. Универсальная перспектива, согласно логике которой мир управлялся «со всех сторон», т.е. осмысливалась *помимо* человека — никакая не *перспектива*: ведь такое «видение» как раз нельзя представить себе как специфическое *видение* или *точку зрения*, оно — *вездесуще* и, следовательно, пространственно и темпорально не фиксировано и вовсе не маркировано⁴. Постепенная замена универсальной *неперспективы* антропоцентрической перспективой, согласно которой мир должен быть описуемым и объяснимым с точки зрения человека в земной истории, — этот процесс и есть само возникновение перспективы как таковой, ее конструкция.

В период романтизма «очеловечивание» описания и интерпретации мира дошло до того, что свойственная речи субъективность вступила в свои права и литературно: появился индивидуальный литературный субъект, в литературу вошла свободная творческая личность. Но слово недолго оставалось за новыми авторами и индивидуальными «детьми века»: интерес к ним скоро заменился интересом к более «объективной» инстанции смысла. Вслед за французской революцией и наполеоновскими войнами, наступление реализма ознаменовало водворение «истории» или «общественного развития» на место субъекта смысла. Случилось «вторжение» истории в литературу; литература попала под воздействие новых наук (не только социально-исторических, но и естественных наук и развивающегося «позитивизма» вообще), и ей было предъявлено требование показать и доказать состоятельность секулярного, антропоцентрического осмысления жизни. Такой замысел, видимо, был научным или идеологическим скорее, чем литературным, и даже похоже, будто он шел *наперекор* языку и речи в интересующем нас отношении: замысел предполагал, что инстанции смысла коренятся в объективной действительности, что не может быть исключено в смысле «науки», но идет вразрез с нормальной человеческой речью. Перед литераторами встал вопрос о том, как разрешить задачу осмысления жизни не с собственной позиции, не от себя, а с позиции как будто бы внутри самой действительности, в плане объективной реальности — т.е. с позиции в категории третьего лица. Встала проблема субъективизации языковой категории третьего лица.

Так как в языке невозможно учредить смысл бессубъектно, авторам понадобились субъекты-наблюдатели-толкователи-«переживатели» *внутри* изображаемой «действительности». Появились «лишние люди», уездные Гамлеты, Обломовы, и очень кстати. Главные герои канонического ряда реалистических произведений — «пассивный», не столько потому, что все образованные мужчины той поры были слабыми страдальцами, сколько оттого, что культуру интересовала не «активность» героев, а активность истории и общества, отчего литературе понадобились герои-пациенты, а не герои-агенты. Главный интерес новой литературы — не столько то, как себя ведет герой, сколько то, как себя ведет «сама жизнь».

Поэтика отдельных авторов эпохи реализма во многом определялась тем, как они реагировали на этот проект — осмысления действительности как бы

изнутри ее самой, — каким путем и какими средствами пытались осуществить это задание, или же — какими средствами они с ним боролись⁵. Судя по результатам, возможны были два разных пути: приближение к «действительности» могло усилить установку на действительность языка и речи или на действительность социальной реальности⁶. В обоих случаях автор дистанцирует главную смысловую инстанцию от самого себя и помещает ее внутри изображаемого мира: или в субъекте изображаемого речевого выступления, или в герое-наблюдателе-переживателе изображаемой реальности. Смысл становится присущ или фиктивному субъекту речи, или как будто бы самой фиктивной действительности; в первом случае изображаются речевые явления, во втором — явления социально-исторические. В результате получают произведения «дискурсивные» или произведения «фикциональные»; пример первого пути — творчество Ф. М. Достоевского, пример второго пути — творчество Л. Н. Толстого.

Знаменательно, что ставка на изображение действительности языка может быть равнозначной борьбе против объективной инстанции смысла; действительность языка — это именно зависимость смысла от субъекта речи, отчего подчеркивание субъективности равнозначно показу несостоятельности любой «объективной», вне-субъектной, не-личностной смысловой позиции. В этом отношении подпольный человек Достоевского является автором программного выступления. Данный тип произведения *подчеркивает* созданность смысла, его полную зависимость от субъекта — героя, рассказчика или конкретного фиктивного «автора» (как, например, «хроникеры» Достоевского). При подчеркивании действительности речи и сознания субъекта, иллюзия объективного смысла разрушается. Здесь никакой объективной действительности не получается.

Второй тип произведения приписывает смысл якобы объективной действительности или «самой жизни» и *скрывает* созданность этого смысла автором, выдавая его за фактический, хотя и наблюдаемый автором или переживаемый через призму восприятия героев.

В комментарии к заглавию «Записок из подполья» автор заявляет, что герой записок — вымышлен, а в конце «Севастополя в мае» автор заявляет, что герой всей повести — сама правда.

Притом что оба типа произведений удаляют смысл от автора и вставляют смысловую инстанцию в изображаемый мир, между ними обнаруживаются принципиальные, полярные различия. Первый тип обнажает смысловую инстанцию в субъективности, второй скрывает ее в плане объективности; первый подчеркивает перволичность поисков смысла, второй создает третьичный смысл; и если первый настаивает на исходной единственности перволичного субъективного смысла, то второй показывает несостоятельность последнего. Первый тип разоблачает мнимость объективной правды в категории третьего лица, второй — несостоятельность субъективных, перволичных правд⁷.

Таким образом, эти типы производства смысла занимают противоположные позиции относительно проблематики третьего лица. Достоевский, исходя из данности субъективности, отрицает саму возможность смысла в кате-

горни третьего лица и борется с подобными иллюзиями; Толстой, исходя из данности правды в категории третьего лица, правды самой жизни, разоблачает субъективные иллюзии.

В статье «О русской литературе классического периода» Ю. М. Лотман пишет, что в классической русской прозе существуют две модели интерпретации, одна бинарная, характерная для Лермонтова, Гоголя и Достоевского, и другая — тернарная, характерная для Пушкина, Толстого и Чехова. Бинарная модель делит всё в мире на положительное и отрицательное, на святое и греховное и т.д.; эта модель основана на движении от модели к реальности. Тернарная модель, напротив, помимо мира добра и мира зла включает и «мир, который не имеет однозначной моральной оценки и характеризуется признаком существования»⁸; эта модель построена на движении от реальности к модели:

Это отчетливо проявляется на примерах прозы Достоевского и Толстого. У Достоевского идеологический замысел иллюстрируется реальностью, у Толстого — реальность вступает в конфликты с идеологической схемой и всегда представляет нечто более богатое⁹.

Идеи Лотмана легко соотносимы с проблемой третьего лица, но согласно сказанному выше, мне не совсем легко согласиться с тем, будто «у Достоевского идеологический замысел иллюстрируется реальностью», так как, по-моему, у Достоевского вообще нет никакой *реальности*, сопоставимой с имеющейся у Толстого. У Достоевского субъективная речевая инстанция превалирует настолько, что «реальность» вне речевых зон героев представлена крайне бегло и остается принципиально спорной. Но Лотман прав насчет «агентовой силы» и ее направления — от субъекта к реальности (в случае Достоевского) и от реальности к герою (в случае Толстого); в моих терминах: от первого лица — к категории третьего лица, которая ставится под сомнение, или же от неоспоримой третьеличной правды — к сомнительной субъективной позиции.

Очень интересны вступительные замечания Лотмана о временных аспектах процессов культуры (последние здесь связываются с *самоосознанием*). Лотман, между прочим, пишет:

Что же касается настоящего момента, то он реализует себя в двух возможностях: возможности осознания людьми настоящего как прошлого, то есть предсказуемого, как вытекающего из прошлого, и возможности осознания настоящего как ориентированного на будущее, то есть как непредсказуемого, взрывного и, если угодно, революционного¹⁰.

Нам приходится сожалеть о том, что в дальнейшем изложении двух названных моделей и в комментариях к ним Лотман не возвращается к этим идеям, но представляется несомненным, что осознание *настоящего как прошлого* (т.е. историческое понимание) — свойственно представителям тернарной модели, тогда как осознание *настоящего как ориентированного на будущее* скорее всего характерно для бинарной модели¹¹. С первым нетрудно согласиться; ведь Пушкин шел к исторической прозе, и Толстой с нее начал, и для обоих этих авторов осмысление момента в высшей степени зави-

село от исторической памяти, то ли личной, то ли национально-культурной, то ли литературно-языковой. Зависимость Чехова от памяти и «ретроспекта» менее очевидна, но если вспомнить «Скучную историю», «Три года», «Мою жизнь», «Даму с собачкой» или «Архиерея», то мы поймем, что «зрелый» Чехов стал «зрелым Чеховым» именно потому, что начал систематическое исследование условий понимания героем собственной жизни с помощью ретроспекта.

Лотман прав в том, что творчество «бинарного писателя», такого как Достоевский, ориентировано на будущее; поразительно, что во всем творчестве этого автора нет ничего подобного трилогии Толстого или же монументальному ретроспекту «Войны и мира». Романы Достоевского действительно нечто совсем иное, и совершенно верно, что они не построены на ретроспекте или на памяти, а, следовательно, скорее ориентированы на будущее¹². Однако это не историческое будущее, а — вечность; в процитированном противопоставлении двух разных временных отношений к моменту Лотман их трактует в одном плане, в плане историческом, но этот план действителен только для авторов тернарной модели; авторы-представители бинарной модели, Гоголь и Достоевский, скорее полемизируют с историей в современном смысле. Если представители тернарной модели (назовем ее исторической) исследуют возможность человека осознать себя и понять жизнь культуры или же собственную жизнь в истории с помощью памяти, то представители бинарной модели (назовем ее религиозной), оспаривая подобное понимание истории, иронически высмеивают его и, соответственно, принципиально отвергают саму возможность моделирования исторического будущего. У них историческая память заменяется религиозной или мифологической памятью, их творчество целиком обращено в будущее, однако это будущее не в истории, а в вечности. Их творчество ориентируется «вон» из истории; и те, кто всерьез считается с «возможностью осознания настоящего как ориентированного на будущее» (однако в исторически предсказуемом и контролируемом смысле — являются их главными идеологическими противниками).

Искусство реалистической литературы состояло в успешном «делегировании» авторского слова изображаемым явлениям — в переводе авторского перволичного смысла в иную форму. В результате чуть ли не вся «действительность» реалистического произведения стала «значимой», «говорящей», «многозначущей». Получилась сплошная символизация изображаемого мира; мир реалистического произведения — это мир, в котором ничто не равно себе в предметном смысле. Поверхностное уподобление произведения действительности скрывает принципиальную символичность как любой детали, так и всего произведения. Но не менее примечательным достижением, как мне кажется, было стремительное развитие техники создания субъектных инстанций внутри произведения — развитие техники «точки зрения», превращение форм передачи чужой речи (как «несобственно-прямая речь») в формы изображения чужой субъективности вообще — как, например, в поздней прозе Чехова. Чем объяснить «бурность» этого развития, которое вскоре приведет к господству множества видов «свободного косвенного дискурса» в прозе XX в.?

Я попытаюсь тезисно ответить на этот вопрос. Мы начали с предположения, будто образование смысла в категории третьего лица идет вразрез с устройством языка. Теперь мы видим, что, как только появился спрос на «объективацию» субъективности, литература не только не сопротивлялась, но, напротив, была более чем готова и удивительно быстро разработала совершенно новые формы повествовательной прозы. Этот факт наводит на мысль, что создание субъектности «вне» субъекта текста не только *не* идет вразрез с литературой, но прямо-таки выражает ее сущность. Кете Гамбургер и Анн Банфильд, исследователи *создания субъекта в форме третьего лица*¹³, считают, что данные формы прозы в чем-то существенном выражают саму «литературность». Я склонен согласиться с ними. Если сам язык в смысле речи противится переводу инстанции смысла в категорию третьего лица, то языковое искусство охотно осуществляет его. Более того, представляется вероятным, что произведение искусства состоит именно в таком переводе — если перевод удался, тогда произведение «состоялось»: произведение искусства есть именно объективированная субъект(ив)ность. Если это так, то проблема третьего лица нам помогает понять и существенное отличие литературного произведения от «естественного» языка. Литературное произведение возникает не только благодаря языку, но и вопреки ему — оно возникает в результате смещения эгоцентрического устройства языка на создание цельной и самостоятельной субъект(ив)ности внутри текста, в силу чего *текст превращается в произведение* — именно *созданная, самодовлеющая субъект(ив)ность* и есть то, что *произведено*.

Идея о том, что создание субъекта или нового «эгоцентра» внутри произведения конституирует само произведение, напоминает об известной идее, что художественная форма сочетает в себе два личностных начала: героя и автора, созданного и создающего или, пользуясь словами схоластиков, *natura creata* и *natura creans*. Основываясь на этой идее, М. М. Бахтин в раннем трактате «Автор и герой в эстетической деятельности» пытался построить философию формы. Несмотря на то, что в конце незаконченного текста ученый оказывается в затруднительном положении, эта работа представляет большую ценность благодаря усилиям Бахтина различить два аспекта формы — аспект автора, как бы внешний, и аспект героя, как бы внутренний, — и идее о том, что форма есть их соединение при сохранении их различия. Форма соединяет два личностных начала, но хотя герой как будто представлен автором как третье лицо, оба — перволичны, т.е. оба наделены правами субъекта интерпретации. «Ошибка» Бахтина в данной работе состояла в том, что, вопреки подчеркиванию двойственности формы, Бахтин все-таки «болел» за автора, отдавая первенство формы авторскому «завершающему» оформлению целого. Здесь ученый рассуждал как представитель традиционной «эстетики гармонии». Между тем то, что вслед за романтизмом усилилось в прозе периода реализма, было стремительным развитием аспекта героя. Это развитие показывает, что если «болеть» за какое-либо из двух личностных начал художественной формы, если на кого-либо «поставить» как на главного, на «автора» или на «героя», то, на наш взгляд, время пришло «ставить» на инстанцию *внутри* изображаемого мира — на героя или на *фиктивного* автора.

Кратчайшая формула формы

Художественное произведение есть субъект или субъектное переживание, представленное в объективном виде. Согласно Бахтину, художественная форма соединяет два переживания одной и той же изображенной субъектности, переживание героем-субъектом изнутри и оформление его переживания извне автором. С точки зрения автора (и читателя), герой есть именно то, о чем пишет Е. В. Падучева, слова которой мы использовали в качестве эпиграфа к настоящей статье: субъект в третьем лице. Данное парадоксальное соединение личностных начал как нельзя лучше и проще представлено во фразе «Вот она я!». В этом выражении можно усмотреть кратчайшую формулу художественной формы. Субъект со своей точки зрения заявляет о том, что в данной ситуации его субъект(ив)ность (в личностном смысле) представлена *вся*, настолько, что она *целостно* доступна переживанию со стороны другого; в силу целостной «законченной» данности (бахтинского «завершения»), субъект представляется объективированным подобно третьему лицу. Для того, чтобы заявить о себе как о третьем лице, субъект не только *во-ображает* себя глазами другого, но и сам должен себя видеть так, т.е. с дистанции, с некоторым отчуждением; представляя себя другому эстетически, субъект сам себя видит эстетически. Двойственность формы, о которой писал Бахтин («*вот она я!*»), буквально *налицо*. Говорящий выступает автором изображения себя самого как героя.

Наш пример взят из «Войны и мира». Наташа Ростова, готовясь петь в присутствии влюбленного в нее Денисова, вышла на середину зала:

Приподняв голову, опустив безжизненно повисшие руки, как это делают танцовщицы, Наташа, энергическим движением переступая с каблучка на дыпочку, проплась по середине комнаты и остановилась.

«Вот она я!» как будто говорила она, отвечая на восторженный взгляд Денисова, следившего за ней¹⁴.

Комментарий автора к мысли Наташи указывает на деятельную роль адресата: «воплощением» себя в третьем лице «автор» Наташа отвечает на взгляд «читателя» Денисова. *Вот она я!* — формула Наташи как автора собственного моментального изображения, воплощения себя в образе, родившаяся в ответ на со-творческий взгляд Денисова; это — заявка на состоявшееся авторство, на удавшееся эстетическое, т.е. чувственно-осозательное и цельное, оформление. И, как мы видим, форма возникает как соединение двух аспектов, *я-для-себя* и *я-для-другого*, и завершение их соединения в объективированном виде. Для этого соединения понадобилась категория третьего лица; форма — представление субъектности в объективном виде, а в языке объективный вид соответствует третьему лицу¹⁵. Но «третье лицо» самого художественного произведения действительно «говорит»; оно «значимо», «многозначуще», «символично» и т.д.

В нашей цитате знаменателен и указатель *вот*: не он ли «завершает» я как она? Трудно представить себе произнесение фразы *вот она я!* без завершающего интонирования *вот* и соответствующего интонирования я как то-

ченой завершённой. В силу интонации фраза приобретает оттенок перформатива, и то, что не делается словами, подчеркивается ими — это именно воплощение субъектности в объективной форме, в форме, доступной и созерцанию, и переживанию самого субъекта и этим же позволившей ей обозначить себя формой третьего лица.

Фраза «Вот она я!» встречается еще раз в романе, в ситуации, во многом параллельной первой. Напрасно дожидаясь предложения князя Андрея (без ее ведома уехавшего в Лысые Горы, чтобы получить согласие отца на брак), Наташа решила возобновить прежнюю жизнь и утром пошла в залу, чтобы заняться пением. Закончив первый урок, она повторяет одну фразу и прислушивается к акустике зала —

<...> и ей вдруг стало весело. «Что об этом думать много, и так хорошо», сказала она себе и стала взад и вперед ходить по зале, ступая не простыми шагами по звонкому паркету, но на всяком шагу переступая с каблучка (на ней были новые, любимые башмаки) на носок, и так же радостно, как и к звукам своего голоса, прислушиваясь к этому мерному топоту каблучка и поскрипыванию носка. Проходя мимо зеркала, она заглянула в него. «Вот она я!» как будто говорило выражение ее лица при виде себя. «Ну и хорошо. И никого мне не нужно»¹⁶.

Опять импульс к «самовоплощению» связан с пением (и с особенной манерой ходьбы!); со-творческая роль «адресата» представления, которую в первом случае реально играл Денисов, теперь скрыто исполняется отсутствующим князем Андреем. Именно отсутствие виртуального адресата воплощения заставляет саму Наташу занять как собственную позицию «изнутри», так и «находящуюся вовне» позицию другого, что ей позволяет сделать зеркало. Примечательно, что «заявка» на состоявшееся оформление себя, т.е. на завершённую объективацию субъектности, обнаруживается самой Наташей в собственном зеркальном отражении.

Фраза *Вот она я!* и ее применение в романе Толстого заслуживает более глубокого изучения. Я ее привел потому, что усмотрел в ней формулу эстетической формы с поразительным «обнажением» обусловленности формы «двуликостью» лица. И вдобавок к тому, что *Вот она я!* выставляет напоказ условие прозаической формы — перевод субъектности в объективный вид, — эта фраза не менее программно конденсирует целевую установку развития прозы второй половины XIX в.: под видом приближения к исторической действительности, проза на самом деле интенсивно занималась действительностью искусства — разработкой новых видов изображения субъектности.

Примечания

- ¹ Падучева Е. В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М., 1996. С. 418.
- ² Об эгоцентрическом устройстве языка см.: Падучева Е. В. Указ. соч. Ч. 2: Семантика нарратива.
- ³ Но знаменательно, что осмысления бытия, которые выдавались за «не-собственные», «вне-субъективные» или же «ино-субъектные», т.е. смыслы, приписываемые над-челове-

- ческим или же не-ответственным субъектам-силам — такие осмысления неизбежно становились мистическими, не-историческими, непонятными; попытка интерпретировать их, т.е. контекстуализировать в нашей жизни, представляли большие трудности. Трудности эти — принципиальны, ибо смыслы, сформулированные на нашем языке, но эманирующие не от одного из нас, из нашей ситуации, на самом деле бессмысленны — в смысле языка и речи; как ни ясны значения слов, их смысл принципиально неясен, ибо ясность придется высказыванию конкретными участниками его и всем его конкретным контекстом. Бессубъектные или «ино-субъектные» тексты можно осмыслить только ритуально.
- 4 Ср. древнее орнаментальное искусство.
- 5 В другой работе я писал о том, что динамическое развитие реалистического романа в России произошло скорее от сопротивления его заданию, чем от согласия с ним; первостепенные авторы сопротивлялись реализму и тем самым интенсивно развивали «его» поэтику, а лишь второстепенные подчинялись заданию. См.: **Jensen P. A.** Some Remarks on the Russian «Antinovel» // Celebrating Creativity. Essays in Honour of Jostein Børtnes / Ed. by K. A. Grimstad, I. Lunde. Bergen, 1997. P. 135–150.
- 6 См.: **Лакманн Р.** Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 2001. С. 249 (**Lachmann R.** Die Zerstörung der schönen Rede: Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. München, 1994. S. 302).
- 7 Сказанное здесь относится к мирским смысловым инстанциям, т.е. к инстанциям в истории на земле; обнажая первичность перволичного субъективного смысла, тип произведения Достоевского выявляет и его зависимость от инстанции помимо субъектов, но это — инстанция вне истории. Значимость земной категории третьего лица для Достоевского — мнимая, это мираж; настоящая инстанция «третьего лица» у него — именно *лицо* и, тем самым, *не третье*: это Бог, и Бог не находится вне акта речи, Он мог бы говорить и отвечать; с ним человек стоит лицом к Лицу, или же — *ответственно*.
- 8 **Лотман Ю. М.** О русской литературе классического периода. Вводные замечания // Ю. М. Лотман. О русской литературе: Статьи и исслед. (1958–1993). СПб., 1997. С. 594–604; 598.
- 9 Там же. С. 599.
- 10 Там же. С. 495.
- 11 В свете идеологической публицистики Достоевского сказанное подтверждает представленную А. Л. Осповатом интерпретацию почвенничества как «явления, обращенного к будущему» (см.: **Осповат А. Л.** Заметки о почвенничестве // Достоевский: Мат. и исслед. Л., 1980. Вып. 4. С. 171–72; я благодарю Р. Г. Лейбова за эту ссылку).
- 12 Наиболее близко Достоевский подходит к своего рода историческому исследованию в романе «Подросток», но вопреки тому, что цель автора Аркадия Долгорукого — понять события недавней собственной жизни, записи его о произошедшем явно ориентированы не назад, а вперед. Чтобы понять какое-либо событие, автор не столько раскапывает его причины, сколько раскручивает последствия, т.е. его интерес руководствуется не столько вопросом, отчего событие произошло, сколько вопросом, к чему оно привело и приведет. Энергия понимания Достоевского направлена не назад по времени, а вперед.
- 13 См.: **Hamburger K.** Die Logik der Dichtung. Zweite, stark veränderte Auflage. Stuttgart, 1968; **Banfield A.** Unspeakable sentences. Narration and representation in the language of fiction. Boston; London; Melbourne; Henley, 1982.
- 14 **Толстой Л. Н.** Война и мир: В 2 т. Л., 1934. Т. 2. Ч. 1. (XV). С. 368.
- 15 Примечательно, что в других видах искусства не имеется прямого соответствия языковой категории лица; а литературе приходится иметь с ней дело.
- 16 **Толстой Л. Н.** Война и мир. Т. 2. Ч. 3. (XXIII). С. 512.

Русское инфинитивное письмо и китайская классическая поэзия

Александр Жолковский (Лос-Анжелес),
Илья Смирнов (Москва)

Si te sibir,
Ti respondir;
Se non sibir,
Tazir, tazir.
Mi star Mufti.
Ti qui star ti?
Non intendir:
Tazir, tazir.
Molière,
«Le Bourgeois Gentilhomme» (IV, 5)¹

В мировом масштабе примером «номер один» инфинитивного письма (ИП)² может служить знаменитый монолог Гамлета (1602), желательно — слегка препарированный:

*To be, or not to be... / ... to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune,
/ Or to take arms against a sea of troubles, / And by opposing end then? To die;
to sleep; / No more; and, by a sleep to say we end / The heart-ache... <...> To
die; to sleep; / To sleep: perchance to dream... <...> To grunt and sweat under a
weary life <...> ... rather bear those ills we have / Than fly to others that we know
not of?..*

В переводе Лозинского, 1933:

*Быть или не быть... / ... покоряться / Працам и стрелам яростной судьбы /
Иль, ополчася на море смут, сразить их / Противоборством? Умереть, ус-
нуть — / И только; и сказать, что сном кончаешь <...> ... такой развязки /
Не ждать? Умереть, уснуть. Уснуть! И видеть сны, быть может? <...> ...
охать и потеть под нудной жизнью <...> ... терпеть невзгоды наши / И не
спешить к другим, от нас сокрытым?...*

На российской почве пальму первенства держит «Грешить бесстыдно, непробудно...» Блока (1914), хотя оно не является ни самым ранним случаем русского ИП, ни выдержанным полностью в абсолютном — инфинитивном и безличном — ключе, если, разумеется, его не препарировать, отрезав концовку («Да, и такой, моя Россия, / Ты всех краев дороже мне»)³. Самым ранним следовало бы считать стихотворение Сологуба:

*Не быть никем, не быть ничем, / Идти в толпе, глядеть, мечтать, /
Мечты не разделять ни с кем / И ни на что не притязать (1894),*

но оно было опубликовано лишь недавно (1978) и на развитие русского ИП повлиять не могло. Институциональный приоритет принадлежит, по-видимому, Анненскому, три абсолютных текста которого («Поэзия», «Идеал», и «С четырех сторон чаши») появились в составе «Тихих песен» (1904), после чего абсолютное ИП было подхвачено Волошиным, Северяниным, а затем и другими поэтами и к середине 1910-х гг. приняло массовый характер.

Предтечей модернистского всплеска ИП было почти полностью абсолютное — за исключением двустрочной концовки — стихотворение Фета:

Одним толчком согнать ладью живую / С наглаженных отливами песков, /
Одной волной подняться в жизнь иную, / Учуять ветр с цветущих берегов, /
Тоскливый сон прервать единым звуком, / Упитаться вдруг неведомым, род-
ным, / Дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам, / Чужое вмиг почув-
ствовать своим, / Шепнуть о том, пред чем язык немеет, / Усилить бой бестрепетных сердец — / Вот чем певец лишь избранный владеет, / Вот в чем его и признак и венец! («Одним толчком согнать ладью живую...»; 1887, п. 1888).

Примечательно, что этот во многом прототипический для последующего ИП текст является вариацией на стихотворение А. Мюссе (Alfred de Musset, 1810—1857) «Impromptu en réponse à la question: „Qu'est-ce que la poésie?“»:

Chasser tout souvenir et fixer sa pensée, / Sur un bel axe d'or la tenir balancée, /
Incertaine, inquiète, immobile pourtant, / Peut-être éterniser le rêve d'un instant; / Aimer
le vrai, le beau, chercher leur harmonie; / Écouter dans son coeur l'écho de son génie; /
Chanter, rire, pleurer, seul, sans but, au hasard; / D'un sourire, d'un mot, d'un soupir,
d'un regard / Faire un travail exquis, plein de crainte et de charme, / Faire une perle d'une
larme: / Du poète ici-bas voilà la passion, / Voilà son bien, sa vie et son ambition.

У Мюссе несколько более длинная инфинитивная серия (ИС), сходное неинфинитивное резюме, те же мотивы сна и мгновенного озарения, но нет ни центральной для ИП оппозиции *чужое/родное*, ни *жизни*, ни символической *ладьи* в «иное».

Двигаясь далее вспять, обнаружим еще один ранний опыт абсолютного ИП, долго остававшийся неизвестным, — тючевское «Нет, моего к тебе пристрастья...», 2-я половина которого абсолютна и грамматически не привязана к неинфинитивной первой:

... Весь день, в бездействии глубококом, / Весенний, теплый воздух *пит*, / На
небе чистом и высококом / Порою облака *следить*, / *Бродить* без дела и без це-
ли / И ненароком, на лету, / *Набрести* на свежий дух синели / Или на светлую
мечту... (ок. 1835; п. 1879).

Но если уж позволять себе редакторские вольности, то за «главным» русским примером естественно обратиться к хрестоматийной I строфе «Евгения Онегина» (1823):

... С больным *сидеть* и день и ночь, / Не отходя ни шагу прочь <...> Полужи-
вого *забавлять*, / Ему подушки *поправлять*, / Печально *подносит* лекар-
ство, / *Вздыхать* и *думать* про себя: / Когда же черт возьмет тебя?

Кстати, этот абсолютный срез неабсолютной в целом строфы (представительной для целой группы пассажей «Онегина» и имевшей богатое потомство в стихотворной повести XIX в.) восходит, в свою очередь, к традиции русского классицизма — жанру сатирического портрета характерного персонажа (лентяя, интригана, льстеца, лицемера и т.п.), часто по французскому образцу. Ср. сонет «Придворная жизнь» С. А. Тучкова (1789):

Быть предану властям и оным лишь *служить*, / *Зависеть* от других и воли не *иметь*, / В местах тех *обитать*, где б не хотелось *быть*, / За несколько утех премного *скак терпеть*; / Что в сердце чувствуешь, того не *сметь* сказать, / Любимцам *следовать*, при том их не *любить*, / Надеждой *богатеть*, а в существе *нищать*, / То, чем гнушаешься, из силы всей *хвалить*; / С вельможей льстиву речь искусно *продолжать*, / *Смеяться* верности, проницательности *ласкать*, / *Есть* поздно навсегда, день в ночь *преобразить*, / С кем встретишься, *лбзвать*, а друга не *иметь*, / *Казать* веселый вид, спокойствия же не *зреть*. / Вот кратко, при дворе как должно гибко *жить*.

Инфинитивность нарушается лишь в последней строке, — как и во французском оригинале, принадлежащем перу некоего Сен-Мартена (Saint-Martin):

Servir le Souverain, ou se donner un Maître / Dépendre absolument des volontés d'autrui; / Demeurer en des lieux où l'on ne voudroit être. / Pour un peu de plaisir, souffrir beaucoup d'ennui. / Ne témoigner jamais ce qu'en son coeur on pense, / Suivre les Favoris, sans pourtant les aimer; / S'apauvrir en effet, s'enrichir d'espérance; / Louer tout ce qu'on voit, mais ne rien estimer; / Entretenir un Grand d'un discours qui le flatte, / Rire de voir un chien, caresser une chatte; / Manger toujours trop tard, changer la nuit en jour; / N'avoir pas un ami, bien que chacun on baise; / Être toujours debout, et jamais à son aise, / Fait voir en abrégé comme on vit à la Cour (не позднее 1765 г.).

Аналогичные, почти абсолютные инфинитивные очерки образа жизни характерных персонажей, а также дидактические модели нормативного поведения встречаются на протяжении XVIII в. регулярно, начиная с Кантемира, а их корни прослеживаются как к западным источникам, так и к русским нравоучительным стихам XVII в. (в частности, к виршевым переложениям «Домостроя»).

Этот беглый исторический экскурс имел целью проиллюстрировать несколько положений. Во-первых, что ИП не ограничено национальными рамками. Во-вторых, что полностью абсолютное «собственно ИП» возникает сравнительно поздно, и его первые опыты не сразу входят в обращение. В-третьих, что «собственно ИП» латентно содержится в более распространенном неабсолютном письме и как бы выкристаллизовывается из него, постепенно освобождаясь от конкретизирующих категорий лица, числа, времени и модальности и от мотивирующих повествовательных рамок, так что описываемые действия предстают в обобщенном, очищенном, эталонно-словарном виде. Из экспериментального препарирования текстов видны принципиальное родство абсолютного ИП с достаточно автономными неабсолютными ИС и зыбкость границ между ними.

Рассматривая ИП как единый корпус текстов, можно, в духе теории семантических ореолов стиха и общей концепции «памяти жанра», ожидать, что оно предстанет как система вариаций на некую центральную тему. По-видимому, ИП более или менее устойчиво трактует о некоей виртуальной или ноуменальной реальности, которую поэт держит перед мысленным взором, о некоем «там», в отличие от другого минималистского стиля — назывного, который рисует описываемое как имеющее место здесь и сейчас. Общий семантический ореол всего корпуса ИП это, в неизбежно схематизирующей рабочей формулировке, «медитация о виртуальном/ином/сущностном бытии». Тем самым ИП оказывается носителем особого размыто модального — «медитативного» — наклоения, не отраженного в грамматиках, сосредотачивающихся на неавтономных конструкциях с более конкретными значениями желательности, невозможности и т.п. (ср.: Золотова: 465). Это наклонение, продукт многообразной стихотворной разработки, для практической речи нехарактерной, можно считать вкладом поэзии в обогащение естественного языка (см.: Жолковский 2000).

В составе формулы «медитация о виртуальном (ино/онто)бытии» первый член — «медитация» — отвечает за обилие в ИП глаголов созерцания, воображения, воспоминания, видения во сне, прозрения, а также целой подтемы «творчество». Элемент «виртуальное иное/сущностное» обобщает категории безличности, абсолютности, модальности, альтернативности, чужести, перемены, перемещения, превращения и выступает в двух подтипах: как возвышенный, идеальный, в частности, творческий, вариант собственного хабитуса (ср. у Фета: «Одной волной подняться в жизнь *иную* <...> *Чужое* вмиг почувствовать *своим*»), наследующий дидактическим нормативам классицизма, и как сниженный, вульгарный, порочный (ср. «Грешить...» Блока), восходящий к сатирическим портретам характеров. Тема «бытия, жизни» (слова *жизнь*, *жить* — в числе самых частых в ИП) стоит за картинами жизненного цикла или типичного дня персонажа, мотивами хода времени, смерти, засыпания/пробуждения, воспоминания/забвения, впадения в детство, возвращения на родину/домой.

ИП естественно тяготеет к тропике, являя одну из наиболее органичных — иногда буквализированных — манифестаций общепозитической установки на «переносность». Особенно активен в тропологическом отношении элемент «виртуальное иное», создающий необходимое сопряжение двух далековых идей: «реального своего» и «мыслимого другого». Коренится эта оппозиция в самой неопределенности субъекта инфинитивных конструкций. Модально-альтернативное мерцание между лирическим «я», «человеком вообще» и подчеркнуто «другим» задает самый общий метафоризм первой степени. В плане сходства перенос предрасполагает ко всевозможным приравнениям и даже метаморфозам (в героя, обывателя, женщину, бабочку, птицу, животное, дерево, растение, камень, ничто; ср. у Сологуба: «*Не быть никем, не быть ничем...*»). В плане смежности перенос может реализоваться пространственным перемещением (Фет: «Одной волной подняться в жизнь *иную...*»; Пастернак: «*Перенестись туда, где ливень...*»), иногда с применением транспортных средств (*ладьи*; *пролетки*).

Мольеровский стишок, вынесенный в эпиграф, лишь слегка утрирует тенденции ИП. Строясь на инфинитивах, игра в «турецкий язык» (в действительности — ломаный франко-итальянский, пародирующий средиземноморскую *lingua franca*) отражает тот словарный, как бы универсальный и межъязыковой статус инфинитива, ту интер-субъективность (карикатурно доведенную до интер-национальности), которая столь важна для ИП. Недаром в нем фигурируют самые фундаментальные метаязыковые глаголы — *знать*, *(не) понимать*, *молчать* — и дебатруется идентичность собеседника (*Ты кто быть ты?*). Что же касается абсурдной, казалось бы, безграмотности этого текста, то в европейской поэзии вслед за модернистской канонизацией абсолютного ИП пришла очередь и для экспериментов с аграмматизмами.

Тенденция к аграмматичному использованию инфинитивов и, шире, морфологически неформленных глаголов (*uninflected verbs*, см.: *Miller: 65–75*) проявляется уже у Эмили Дикинсон, ср.:

*Essential Oils — are wrung — / The Attar from the Rose / Be not expressed by
Suns — alone — / It is the gift of Screws — / The General Rose — decay — /
But this — in Lady's Drawer lie / In Ceaseless Rosemary — («Essential Oils — are
wrung —»; *Dickinson: 335 [№ 675]*; 1863; публ. 1891).*

Букв.:

*Основные / Эфирные Масла — выжимаются — / Розовое Масло — из Ро-
зы / Быть не выдавлено (выражено) Солнцами — только — / Это дар прес-
сов — / Общая Роза — вянуть [разлагаться] — / Но эта — в Ящике Ле-
ди лежать / В непрерывном Розмарине, —*

а затем, в футуристическом ключе, у Маринетти, ср., напр.:

*... cane-bagniato gelsomino gaggia sandalo garofani maturare intensita ribollimenti fer-
mentare tuberosa Imputridire sparpagliarsi furia morire disgregarsi pessi briciole pol-
vere eroismo mordere trinciare puzzare ballare saltare rabbia cani-esplosione... zac-
chere Vite-razzi cuori-ghiottonerie baionette-forchette mordere («Battaglia
[Peso + Odore]»; 1912).*

Букв.:

*мокрая-собака жасмин мимоза сандал гвоздики расцветать [созревать] ин-
тенсивность бурление бродить [ферментировать] туберозы Протухать
разбрасываться ярость умирать разбежаться куски крошки пыль героизм...
Жизни-ракеты [спицы] сердца-деликатесы штыки-вики кусать нарезать во-
нять плясать прыгать бешенство курки-взрывы... («Битва (Вес + Запах)»).*

В русской поэзии пионером аграмматизмов такого рода был Вадим Шершеневич, вообще широко практиковавший ИП (см.: *Жолковский 2003в*). С конца 1910-х гг. в его поэзии появляются фрагменты и даже довольно длинные серии инфинитивов, по смыслу соотносимые с соседними существительными как подлежащими и дополнениями, но грамматически с ними не согласованные и ими не управляющие:

Лечь — улицы. Сесть — палисадник. / Вскокить — небоскребы до звезд / ... («Принцип поэтической грамматики»; 1918);

Кромсать и рвать намокшие подушки, / Как летаргический проснувшийся в гробу. <...> Согреть замерзшие ладошки / В сухих поленьях чых-то губ («Аграмматическая статика»; 1919);

«Слезы кулак зажать» (заглавие; 1919);

Мир беременен твоей красотой, / В ельнике ресниц зрачок — чиж. / На губах помада краснеть зарею, / Китай волос твоих рыж. <...> Полночь стирать полумрака резинкой / На страницах бульваров прохожих. <...> Ты умыть зрачки мои кровью <...> Твои губы зарею выгореть / И радугой укуса в мое плечо <...> Ты дремать в фонарном адажио. / Ты в каждой заснуть трубе <...> Весна сугробы ртом солнца лопать, / Чтоб каждый ручей в Дамаск <...> Эй, московские женщины! Кто он, / Мой любовник, теперь вам знать! / Без него я, как в обруче клоун, / До утра извертаться в кровать. / Каменное влагалище улиц утром сочиться <...> В животе мозгов j века с пеленок / Я вынашивать этот бред. / И у потомства в барабанной переполке / Выжечь слишком воскресный след («Песня-песней»; 1920);

Лечь сугроб. Сидеть заборы. / Вскокить в огне твое окно <...> Полночь молчать. Хрипеть минуты. / Вдрызг пьяная тоска визжать («Московская Верона»; 1922).

Позднее сходные аграмматичные инфинитивы, в частности пары «подлежащее — инфинитив», встретятся у Хармса:

Вот и дом полетел. <...> Вот и камень полететь. / Вот и пень полететь. / Вот и миг полететь. / Вот и круг полететь. <...> Часы летать. / Рука летать. / Орлы летать. / Копьё летать. / И конь летать. / И дом летать. / И точка летать. <...> Что летать, но не звонить? / Звон летает и звинеть. / ТАМ летает и звонит. / Эй монахи! мы летать! / Эй монахи! мы летать! / Мы летать и ТАМ летать. / Эй монахи! мы звонить! / Мы звонить и там звинеть («Звонитьлететь [третья цисфинитная логика]»; 1930; ср.: Успенский, Бабаева: 131–133);

Вот час всегда только был. / Вот час всегда теперь быть («Третья цисфинитная логика бесконечного небытия»; 1930).

Шершеневич вдохновлялся, отчасти под влиянием Маринетти, идеей эманипации слов от власти грамматики: выпущенные на волю, parole in liberta («слова на свободе») получают возможность вступить вместо грамматических в новые, ассоциативные, поэтические связи. Правда, в аграмматичных текстах Шершеневича настоящего нарушения связности не наступает — поражает, скорее, степень следования большинству правил русской грамматики с ее согласованиями, управлениями и примыканиями. К тому же, условием ломки синтаксиса а la Шершеневич является присутствие в тексте тех актантов, связь с которыми подлежит деграмматизации (в отличие от традиционного ИП, наоборот, разрабатывающего эллипсис субъектов при инфинитивах). Вследствие рассогласованности, связь инфинитивов с соседями-кандидатами в подлежащие и дополнения не столько ослабляется, сколько

освежается и укрепляется — в духе острающего затруднения формалистов. Тем не менее, определенный сдвиг в системе поэтической грамматики несомненен.

Хотя в манифесте Шершеневича « $2 \times 2 = 5$ » (1920) об использовании грамматических (да и иных) инфинитивов речь не заходит, инфинитивы появляются там в одном неожиданном месте:

Как теперь далее *брать отец мать больной любить ты группа относительно сердце внутренности сказать один сказать* ... это дословный перевод китайского «жужин тсие на фуму тунгнгай нимен ти синтшанг све и све», что значит: «теперь далее, переходя к горячо любящему сердцу родительскому, скажем о нем пару слов» <...> Из анархической вольницы возникает организованное войско путем взаимовлияний образов одних слов на соседние (Шершеневич: 38).

Китайского языка Шершеневич не знал, но знал несколько европейских, был образованным филологом и, видимо, почерпнул сведения о его лишенном морфологии строе из лингвистических источников⁴.

Примечательна идея «организованного войска» — в отличие от программно анархической вольницы Маринетти. Китайский синтаксис привлекается Шершеневичем в качестве альтернативного способа дирижирования словесным оркестром, в частности, инфинитивами⁵. И действительно, инфинитивные аграмматизмы Шершеневича ближе к этому китайскому примеру, чем к *parole in liberta* Маринетти. Организующая роль инфинитивного сказуемого совмещается с высвобождением слов из пут грамматики ради ассоциативной образности. Синтаксис не столько разрушается, сколько перестраивается — на «китайский» лад.

Независимо от намерений Шершеневича и его синологических источников, китайская параллель представляется перспективной. Согласно Михаилу Ямпольскому (опирающемуся на *Cheng*), для классической китайской поэзии характерно использование синтаксических неоднозначностей, возникающих благодаря отсутствию грамматического согласования и опусканию личных местоимений, что приводит к парадоксальному смешению зависящих от глагола подлежащих, дополнений и обстоятельств. В результате, лирическое «я» сближается и как бы символически сливается с окружающим миром, чему в европейской традиции мешает логико-грамматическое противопоставление субъекта, объекта и предиката.

Одно из стихотворений Ван Вэя дословно звучит так:

«Пустая гора не видеть никого / В одиночестве слышать голоса людей звучать / Заходящее солнце проникать глубокий лес / Долго задерживаться на зеленом мхе» — *Cheng*: 49⁶.

Первая строка читается как «На пустой горе я никого не встречаю», но <...> «благодаря отказу от личного местоимения поэт полностью идентифицируется с пустой горой, переставшей быть обстоятельством места» — *Cheng*: 50 (Ямпольский: 12–13).

С одной стороны, Чен и вслед за ним Ямпольский преувеличивают выделяемые ими черты китайской поэзии; так, *пустая гора* из последнего примера

не может претендовать, в духе Шершеневича, на роль подлежащего к *не видеть* и *слышать*. С другой, установка на сближение (сюжетное, образное и структурное) лирического субъекта с окружающим миром, скорее, универсальна — она характерна и для европейской поэзии, в том числе русской, особенно последних ста лет. В модернистской повестке дня задача перемешивания лирического субъекта с окружением вообще была одной из центральных.

Одним из решений этой задачи была — вне инфинитивной сферы — например, техника, отмеченная Лотманом (Лотман: 224–225) в связи с черновым отрывком Пастернака:

Как читать мне? Опыла свеча / Ах, откуда откуда сквожу я / В плосках строк
разбираю едва / Гонит мною страницу чужую (1911–1913).

Стоящая за этим серия семантических выкладок, свободно переставляющих местами субъекты, объекты и обстоятельства, примерно такова: «Я читаю книгу вечером при свете оплывающей свечи = Я читаю оплывающую книгу = Я оплываю за чтением книги = Вечер оплывает за книгой = ...». Пастернак разработал целую систему подобных «переносных залогов», поэтический пересматривающих один из разделов языковой грамматики (Жолковский 1985, 1992).

Возможно, что именно общая тенденция к снятию границ между субъектом и окружением и повлияла на описанную выше эволюцию ИП, где за последние сто лет постепенно возобладали абсолютные структуры. Это хорошо видно из перехода от четкой раздельности составляющих («субъект» — «его модальное устремление» — «объект» — «его предикат») в поэзии первой половины XIX в. ко все большему их сращению или перемешиванию в более позднем ИП. Ср.:

Хотел бы я *разлиться* в мире, / Хотел бы с солнцем в небе *течь*, / Звездою
в сумрачном эфире / Ночной светильник свой *зажечь*. / Хотел бы зыбью стек-
лянной / *Играть* в бездонной глубине... (Хомяков, «Желание»; 1827);
Думу думает тяжелую сосна. / Грустно, тяжело ей, раскидистой, *расти* <...>
Хочет в землю глубоко она *уйти* <...> Тяжело сосной печальной *расти*, / Не
меняться никогда и не *цвести*, / Равнодушным *быть* и к счастью и к беде, /
Но судьбою *быть* прикованным к земле... (Мей, «Сосна»; 1845);
Быть черною землей. Раскрыв покорно грудь, / *Ослепнуть* в пламени сверка-
ющего ока / И *чувствовать*, как плуг, вонзившийся глубоко / В живую плоть,
ведет священный путь. <...> *Пить* всеми ранами потоки темных вод. / *Быть*
вспаханной землей... И долго *ждать*, что вот... (Волошин, «Быть черною зем-
лей...»; 1906).

Что касается уместности китайских параллелей к русскому ИП, то, даже если «ультра-инфинитивные» прочтения Чена-Ямпольского не вполне корректны, с другой стороны, не исключен и определенный «анти-инфинитивный» переко́с в традиционной трактовке оригиналов. Китайский глагол лишен личных форм. Как стоящий в определенном времени, лице и числе он осмысливается и переводится по контексту — грамматическому, содержательному, жанровому. Рассмотрим в качестве примера начало «Третьего стихо-

творения» из «Девятнадцати древних стихотворений» — *Лу ши ши цзю шюу* (ок. I в. н. э.; известны из антологии «Вэньсюань» VI в.) в переводе Л. Эйдина:

Вечно зелен, растет / кипарис на вершине горы. / Недвижимы, лежат / камни в горном ущелье в реке. / А живет человек / между небом и этой землей / Так непрочно, как будто / он странник и в дальнем пути. / Только доу вина — / и веселье и радость у нас: / Важно вкус *восхвалить*, / малой мерою не пренебречь. / Я повозку погнал, — / свою клячу кнутом подстегнул / И поехал гулять / там, где Вань, на просторах, где Ло... (*Китайская поэзия*: 15–16).

В I строфе субъекты неодушевленны («кипарис», «камни»); во II это обобщенные «человек» и «странник»; в III — несколько неопределенное, но зато перволичное «у нас», сопровождающееся парой безличных инфинитивов; в IV появляется полноценное лирическое «я» (в последующих строфах «я» опять исчезнет, уступив место описанию как бы его глазами столичной жизни). Однако так дело обстоит только в переводе. В оригинале (*Вэньсюань*: I, 631–632) перволичный элемент отсутствует как в III строфе — словами *у нас* передано безличное обозначение «совместности» (*сян*, «взаимно, обоюдно, один другому»), указывает на взаимный или встречный характер действия нескольких субъектов), так и в IV, где никакого «я» тоже нет, — оно внесено освященным традицией произволом переводчика. Более чуткое следование языковой и поэтической структуре оригинала, возможно, позволило бы развить зачаточную инфинитивную серию III строфы, продолжив ее и в IV, по схеме:

*Только доу вина — / и *веселиться и радоваться* сообща: / Вкус вина *восхвалить*, / малой мерою не пренебречь⁷ / Повозку *погнать*, — / свою клячу кнутом *подстегнуть* / И *поехать гулять* / туда, где Вань, на просторах, где Ло...

Рассмотрим поэтому соотношение китайской поэзии с инфинитивным письмом и проблему ее перевода на русский (и, в принципе, на другие европейские языки) более систематически.

Китайское слово, в классическом языке, как правило, равное одному слогу и записанное одним иероглифом, отличается принципиальной аморфностью, ничем не связано ни в своем начале, ни в конце, не имеет ни приставок, ни окончаний и может стоять где угодно, в какой угодно комбинации, обретая более или менее определенные грамматические свойства в зависимости от своего положения в контексте. Если в прозаическом языке синтаксис достаточно устойчив, и, в частности, обычен порядок Подлежащее — Сказуемое, то в языке стихотворном сказуемое может и начинать строку. Вследствие такой грамматической свободы отдельная строка и стихотворение в целом по сей день остаются предметом разнообразных, часто противоречивых интерпретаций, многие из которых, закрепившись в комментаторской традиции благодаря авторитету того или иного толкователя, служат путеводной нитью при чтении старинной китайской поэзии как для носителей языка, так и для иностранных исследователей и переводчиков. Вдобавок к языковым факторам, интерпретационную гибкость китайской поэзии в значитель-

ной мере предопределило ее вероятное происхождение из архаической гадательной практики, лежащей в основании всего традиционного китайского культурного комплекса. Иными словами, принципиальная многозначность, открытость для толкований имманентно присущи китайскому стихотворению и зафиксированы в трактатах по поэтике в качестве особого понятия *хань сюй* — «таящегося накопления» в переводе В. М. Алексеева. Так, известный средневековый (XI в.) поэтолог Сыкун Ту описывает сущность «хань сюй» следующим образом:

Поэт, ни единым словом того не обозначая, / Может целиком выразить живой ток своего вдохновения. / Слова стиха, например, к нему не относятся, / А чувствуется, что ему не преодолеть печали (пер. В. М. Алексеева; *Алексеев 1916: 189*).

При этом, идеальное стихотворение внешне должно выглядеть по возможности просто и непритязательно, «пресно» (*дань*), но скрывать в себе «неисчерпаемую глубину мысли» (*ли хэнь шэнь*). Для достижения желанной глубины служат широко используемые реминисценции, аллюзии, цитаты из классических памятников; географические названия; отсылки к деталям биографии; названия стихотворений типа «вторю стихам такого-то», «на рифмы такого-то», иногда задающие семантику текста, скажем, «провожаю друга», «пою о чувствах», «дворцовые жалобы» и т.п.; и, наконец, важнейший для нашей темы прием отказа от личных местоимений.

В языке *вэньянь*, бывшем на протяжении трех тысячелетий языком высокой словесности и культуры, довольно рано ставшем неслышимым и противостоящим разговорному, пропуск личных местоимений — явление широко распространенное, а отсутствие подлежащего в предложении — скорее норма, чем исключение. Это происходит прежде всего потому, что такое подлежащее, которое в русском языке было бы выражено личным местоимением 3-го (а иногда и 1-го) лица или указательным местоимением, в *вэньяне* никак не выражается (имеет место так наз. нулевой субъект). При переводе, в частности, на русский, опущенное подлежащее восстанавливается с помощью соответствующего местоимения, и, ввиду преимущественно лирического модуса китайской классической поэзии, восполняется чаще всего местоимением 1-го («я», «меня», «мой», «мы») или 2-го лица («ты», «твой», «вы»). Соответственно морфологизируется и глагол-сказуемое. Однако принципиальное отличие стихотворной речи от норм обычного языка и ее установка на многообразное прочтение и толкование делают процедуру восстановления отсутствующего подлежащего неоднозначной. И хотя само по себе отсутствие подлежащего в китайском стихотворении еще не является основанием для его инфинитивного прочтения, такая проблема возникает.

Принципы грамматической интерпретации китайского стихотворения хорошо видны на примере известного и достаточно простого восьмистишия великого китайского поэта Ли Бо (701–762) «Провожаю друга» (*Сун ю жэнь*), в котором нет ни одного личного местоимения и которое (особенно 2-е четверостишие) кажется принципиально «безглагольным»:

Плывущее облако... Странника дума ... / Заходящее солнце... Старого друга чувства... / Машущая рука... Из этого места уход(-ишь) [цюй] / Сяо-сяо — разлученные кони рж(-ут) [мин].

Однако, во-первых, уже название стихотворения указывает с достаточной определенностью, что слова *из этого места (отсюда) уход-* обращены к другу, которого провожает поэт, и, во-вторых, поскольку знак *цюй*, согласно словарям, не может выступать в функции существительного, а только в качестве глагола, вся строка должна морфологизироваться как *отсюда (ты) уходишь*. Учитывая явный попарный синтаксический параллелизм 1-й и 2-й, 3-й и 4-й строк, последний знак 4-й строки *мин* тоже, скорее всего, требует глагольной формы (в функции существительного и он редок), а ее настоящее время определяется контекстом стихотворения, в частности, тавтофоном *сяо-сяо* (подражающим конскому ржанию); отсюда *разлученные кони ржут*. Как видим, для грамматической интерпретации этой строфы потребовалось использовать и название стихотворения, и словарь, указавший допустимые границы употребления конкретного слова-знака, учесть параллелизм строк и лирический контекст. Это вполне стандартная процедура, которая может упрощаться при наличии подлежащего в строке и усложняться, когда в стихотворении более одного субъекта⁸ или глагол допускает более одной грамматической интерпретации.

Рассмотрим еще одно стихотворение Ли Бо «Дума в тихую ночь» (*Цзин е сы*). Сначала максимально точный подстрочник, в спорных местах, по возможности, деморфологизированный:

Возле постели ясной луны блик — / Чудится, это — на земле иней; / Подним (-) голову — смотр (-) на ясную луну, / Опус(-) голову — дум(-) о родном крае (*Тан ши цзянь шан*: 249).

Заглавие стихотворения, контекст, вековая традиция его прочтения подсказывают нам, что лирический субъект, скорее всего, сам поэт, а опущенное подлежащее — местоимение 1-го лица. Тогда в полностью морфологизированном виде стихотворение примет такой облик:

Возле постели ясной луны блик — / Чудится мне [впрочем, здесь местоимение избыточно и в русском языке, в китайском же его вообще нет] на земле иней; / (Я) Поднимаю голову — (я) смотрю на [скорее: вижу] ясную луну, / (Я) Опускаю голову — думаю о родном крае. [Или, в рамках того же прочтения, но с иной грамматической вариацией: ... Поднимешь голову — видишь ясную луну, / Опуститшь голову — думаешь о родном крае.]

Именно этой версии следом за китайскими комментаторами, как правило, придерживаются русские переводчики, например, Л. З. Эйдлин и, более латидарно, В. М. Алексеев:

Над самой постелью / Сияние светлой луны. / Мне кажется — это / От инея пол побелел. / Я взгляд поднимаю, / Гляжу на луну в высоте. / Я взгляд опускаю, / Грущу по родной стороне (*Эйдлин*: 37).

У постели вижу лунный свет: / Мнится — это иней на полу. / Голову поднял —
взираю на горный [«горный» (шань) вместо «ясный» (мин) — одна из версий
оригинала] месяц; / Голову вниз — в думе о крае родном (Ли Бо 1925: 91).

Очевидно, что оба перевода (особенно первый) лишены очаровательной краткости и грамматической неопределенности оригинала, пожертвовав которыми, оба переводчика, однако, не приблизили читателя к пониманию поэтического смысла. Поэт на чужбине тоскует по отчужденному дому, и тоска эта особенно остра ночью; а тут еще луна положила рядом с постелью блик, похожий на иней, который всегда напоминает об осени — значит, скоро конец года, еще одного, проведенного на чужбине, и о старости — с инеем традиционно сравнивается в поэзии седина на висках. Так что лунный свет/иней напомнил поэту о быстротечности жизни, и потому он думает о родине, когда смотрит вниз, мечтая вернуться домой, откуда не исчерпались еще годы земного бытия. Вот самый минимум того смысла, что скрыт за фасадом неприязнительной — «пресной» — поэтической картинки.

Но вернемся к грамматике. Ничто не мешает придать глаголам в 3-й и 4-й строках разбираемого стихотворения и форму 3-го лица — говоря о себе, китайские поэты нередко используют имена собственные (ср. выше строку из стихотворения «К Ван Луню» того же Ли Бо: «Ли Бо ступил на борт челна...»), имена нарицательные (человек, странник, гость, отшельник...), или — реже — местоимение «он». Тогда завершающее двустопное приняло бы вид:

Поднимет [или: поднимает] голову — видит ясную луну, / Опустит [или: опускает] голову — думает о родном крае.

Как нетрудно заметить, ни один из предложенных вариантов не меняет сколько-нибудь существенно осмысления текста, хотя их разнообразие и свидетельствует об интерпретационной гибкости китайской поэтической грамматики. Однако так бывает далеко не всегда. Еще одно хрестоматийное стихотворение Ли Бо «Печаль на яшмовых ступенях» (Юй цзе юань, см.: Тан ши цзянь шан: 244) подводит нас вплотную к интуитивно ощущаемой связи смысловой многозначности с грамматической, ставя вопрос о релевантности для китайской поэзии понятия инфинитивного письма. Начнем с подстрочника:

Яшмовое крыльцо рождает белую росу; / Ночь длится... Полонен шелковый чулок. / Вернуться, опустить водно-хрустальный занавес — / Звеняще-прозрачный... созерцать осеннюю луну.

Поэтический и смысловой контекст задан названием: эпитет «яшмовый» (перевод традиционно не вполне точен, — юй не яшма, а нефрит) прилагается ко всему лучшему, прекраснейшему, в том числе и в первую очередь, к предметам императорского обихода, означая, скорее, просто «драгоценный», чем сделанный из конкретного минерала. Значит, без риска ошибиться и при поддержке комментаторов можно считать, что речь идет о крыльце (или ступенях) императорского дворца, а печаль — чувство покинутой наложницы императора.

1-е двестишие особых вопросов не вызывает. Оставленная гаремная дева ночь напролет в пустой надежде ждет высокородного возлюбленного, «белая роса», то есть иней, намочила («полонила») ее кружевные шелковые чулки. Но сама героиня, как мы видим, никак не упомянута: только заглавие, помещающее все стихотворение в определенный тематический и сюжетный ряд, да кружевной чулок намекают на то, что речь в стихотворении идет о женщине. Еще менее конкретно 2-е двестишие. Подлежащее опущено; сказуемые — *вернуться, опустить, созерцать* — могут быть морфологизированы в широком диапазоне от «я вернулась» или «она вернулась» до использованных в нашем подстрочнике инфинитивов. Никаких внутритекстовых обоснований для выбора того или иного варианта нет, о чем, в числе прочего, свидетельствует и традиция перевода этого стихотворения на русский язык. Ср.:

Я стою... У яшмовых ступеней Иней повляется осенний. / Ночь длинна-длинна... Уже росой Увлажнен чулок мой кружевной. / Я к себе вернулась и, печально, Опустила занавес хрустальный, / Но за ним я вижу: так ясна / Дальняя осенняя луна (Ю. К. Щуцкий, 1922; см.: *Дальнее эхо*: 163);

Яшмовый помост рождает белые росы... / Ночь длинна: овладели чулочком из флера. / Уйду, опущу водно-хрустальный занавес: / В прозрачном узоре взгляну на месяц осенний (В. М. Алексеев, 1925; см.: *Ли Бо 1925*: 88);

Ступени из яшмы / давно от росы холодны. / Как влажен чулок мой! / Как осенни ночи длинны! / Вернувшись домой, / опускаю я полог хрустальный / И вижу — сквозь полог — / сияние бледной луны (А. Гитович; см.: *Ли Бо 1957*: 83);

На крыльцо из нефрита / белый иней россыпью лег. / Долгой ночью намокли / кружева узорных чулок. / Дома, полог прозрачный / опустила, присела к окну; / Сквозь хрустальные синьки [т.е. нити с бусинами] на осеннюю смотрит луну (Арк. Штейнберг, 1983, рукопись).

Переводы эти сделаны переводчиками разных дарований, в разное время и с разными целями — от чисто научных до художественно-просветительских — но объединяет их одно: стремление прояснить все грамматические и смысловые связи. Формально по крайней мере в том, что касается восстановления пропущенного местоименного подлежащего, они, казалось бы, правы: как мы показали ранее, это соответствует нормам грамматики. Однако с поэтической нормой переводчики вошли в очевидное противоречие: среди китайских знатоков это стихотворение прославлено, прежде всего, туманной недоговоренностью, непроявленностью смысла, лишь брезжащего за словами. Именно поэтому, как говорит один китайский критик, «эти два десятка слов стоят двух тысяч», и, как замечает другой, кроме заглавия, ничто не называется той тоски, о которой идет речь (см.: *Ли Бо 1925*: 96). Таким образом, перед нами классический пример *хань суй*, «тяжелего накопления», для передачи которого во втором двестишии наиболее адекватным грамматическим способом выражения можно считать инфинитивные конструкции. Именно инфинитивы выводят ситуацию на более универсальный уровень, сообщают всей коллизии не единичный, а всеобщий — в рамках заданной темы — смысл: не только сегодня тоскует брошенная возлюбленная, но и вчера тосковала и будет тосковать завтра.

Сходным образом инфинитивные конструкции используются в стихотворении Ли Бо «Провожая друга, уезжающего в Шу» (*Сун ю жэнь жу Шу*). Это восьмистишие почти целиком состоит из вводимого оборотом *цзянь шо*, «видевшие говорят», описания трудностей, которые поджидают путника на пути в область Шу: тут и горы, встающие стеной, и облака, рождающиеся прямо возле лошадиной головы, и деревья, и потоки, — все, что страшит того, кто пускается дальнюю дорогу. Стихотворение завершается двустрочной сентенцией, которая, напротив, не пугает, а утешает:

Удачи и неудачи [букв.: подъем и упадок] предопределены заранее — / Не нужно вопрошать Цзянь Пина-прорицателя.

Хотя сентенция эта обращена к уезжающему другу, но инфинитивная конструкция *не нужно вопрошать* придает ей высокий пафос смирения перед судьбой, а всему стихотворению — поэтическую всеобщность, лишенную приземленности конкретного факта.

Подобным образом в концовке стихотворения в качестве своеобразного поэтического пожелания-наставления инфинитивные конструкции используются довольно широко. Ср.:

Пламя сигналов над западною столицей. / Сразу на сердце, конечно, от них тревога. / Знак полководца выносим из Врат Дворцовых. / Латников конных ставим [оба глагола — *выносить* и *ставить* — морфологизированы здесь только волею переводчика: отсутствие личных местоимений допускает, по крайней мере, еще одно их прочтение: *выносят* и *ставят*] вокруг Стен Дракона. / В темени южной узоры знамен поблекли. / В ветре все время слышен бой барабанов... / Все же в походе *командовать* просто сотней / лучше, чем дома *сидеть* одному за книгой! (Ян Цзюнь, VII в. «В походе» — *Цун цзюнь син*; пер. Л. Эйлина; см.: *Поэзия эпохи Тан*: 32).

Ср. также завершающие строки из других стихов разных поэтов:

По правилам превращений в беспредельность *кануть*!; Где переправа? Кого бы спросить об этом?; Только и должно *хранить* тишины нерушимость, — / *Замкнуть* за собою ворота родимого сада; Где же силы *терпеть* эту в вечных скитаниях жизнь; Только *взглянуть* на край небес — и оборвется жизнь!

Иногда инфинитивное прочтение допускается, а порой и диктуется всей структурой стихотворения. Ср., например, «Персиковый поток» (*Таохуа си*) Чжан Сюя (VIII в.), который мы сначала приведем в переводе Л. Эйлина, с тем, чтобы потом внести интересующие нас коррективы:

Неотчетлив, неясен летящий мостик, застилаем туманом с поля... / Где скалисто-го острова западный берег, я окликну рыбачью лодку. / Целый день осыпался цветущий персик, лепестки плывут по теченью, / И осталось мне только *спросить*: пещера на какой стороне потока? (*Поэзия эпохи Тан*: 58).

В оригинале не только нет местоимений «я» и «мне», но нет и добавленного переводчиком «И осталось мне только спросить», сказано просто: «Пещера расположена чистого потока на какой стороне?». Но «Персиковый ис-

точник» (*Таохуа юань*) — название известной утопии Тао Юань-мина (IV—V вв.) о счастливом крае, куда попадают словно бы во сне. Переводчик верно передает присутствующее в стихах настроение туманной неотчетливости, неясности, и инфинитивные конструкции «окликнуть рыбацью лодку» и «осталось только *спросить*» (или совсем инфинитивно: «еще *спросить*»), подчеркнут это убедительнее, чем конструкции с восстановленным подлежащим.

В другом стихотворении Чжан Сюя «В горах не отпускаю гостя» (*Шань чжун лю кэ*, см.: *Тан ши цзянь шан*: 378) инфинитивы еще более уместны. Приведем его опять-таки в переводе Л. Эйлина (см.: *Поэзия эпохи Тан*: 59), но уже с изменением в последнем двустишии:

Свет гор и очарованье вещей создают сиянье весны. / Зачем же при легкой тени уже *торопиться* скорей домой? / Ведь даже и в самый погожий день, без единой капли дождя, / Коли *войти* глубоко в облака, можно *промокнуть* насквозь [у Л. Эйлина: Когда в облака глубоко войдешь, все равно промокнешь насквозь; в оригинале: *промочить* одежду — чжань и].

Наконец, как пример полностью инфинитивного письма рассмотрим стихотворение Ван Вэя «Сочинил стихи и показал их Пэй Ди»:

Как *разорвать* с мирскими тенетами связь, / Прах *отряхнуть*, *отречься* житейских забот? / *Посох свой взять* и возвратно, не торопясь, / *Путь предпринять* к роднику, где персик цветет.

По сравнению с существующим переводом (Арк. Штейнберга; см.: *Поэзия эпохи Тан*: 76) здесь на инфинитивы заменены две глагольные формы 2-го лица (*посох возьми* и *путь предприми*), которые никак не заданы грамматикой и смыслом текста. Можно полагать, что в исправленном, последовательно инфинитивном варианте стихотворение больше соответствует буддийскому настроению отрешенности от мира, универсальной всечеловечности, являя собой видимое воплощение на китайском материале свойств инфинитивного письма.

До сих пор, говоря о китайской поэзии, мы обращались к ее главному лирическому направлению — стихотворениям *ши*. Посмотрим, как обстоит дело с инфинитивной проблемой в нескольких стихотворных трактатах об искусстве поэзии, живописи, каллиграфии, сочетающих, как это принято в китайской традиции, практические рекомендации вполне ремесленного свойства с рассуждениями о материях высокодуховных. Для наших целей эти тексты представляют интерес как априорно лишённые активного лирического начала, ибо трактуют, во выражению их исследователя В. М. Алексеева, «сосредоточенно-отвлеченные» сюжеты.

Один из текстов, «Категории стихотворений» Сыкун Ту (IX—X вв.), в 24-х стансах рассматривает этапы вдохновения идеального поэта, исповедующего великое Дао. Текст весьма труден для понимания, поскольку написан уже сильно к тому времени архаичной четырехсловной строкой и, стало быть, весьма лапидарен. Разумеется, подлежащее в подавляющем большинстве случаев опущено, и форма сказуемого полностью зависит от интерпретации.

Укажем те случаи, где инфинитивная форма или выбрана переводчиком и исследователем памятника В. М. Алексеевым, или ее использование не противоречит смыслу и структуре стиха.

Станс 3. «Тонкое. Пышное» (название имеет в виду настроение поэта, получаемое от созерцания природы — то пышной и полнозвучной, то тонко и неуловимо прекрасной). Вот две заключительные строфы — V и VI:

Оседлать его — тем (дальше) уйдешь [Инфинитивный вариант дал бы: *Оседлать* его — тем (дальше) *уйти*]. / *Распознать* его — тем истиннее. / Как бы *взять* неисчерпаемое, / Вместе с древностью *сделать* новым.

Не вдаваясь в тонкости смысла, укажем на явно поучительный характер высказывания и на два случая бесспорных инфинитивов, употребленных по нормам грамматики для конструкций типа: *жу цзян*, «как бы *взять*» (сходный оборот использован и в 22-м стансе: *жу бу хэ чжи*, *жу цзин ю тин*, «Как бы *нельзя ухватить*, как бы вот-вот иметь слышание»), и *вэй синь*, «*сделать* новым».

В последнем стансе 24, в строфах II и IV, читаем:

Да разве можно *высказать*, / Переносную форму *оставить* глупому. <...> То *добиваться* его конца, / То *совпасть* его частям!

В наставлениях Сыкун Ту художнику («Категории картин»), в стансе 5 инфинитивны строфы V—VI:

Собрать «это» — не будет остатка, / *Развить* «это» — полностью развертывается. <...> Что ж? Тоже можно *подражать*.

Наконец, несколько примеров из «Категорий письма», стихотворного катехизиса каллиграфии. Станс 11-й:

Собрать снег, сделать грязь; / *Отпечатать* на ней — вот очарование. / *Соскребсти* золото, сделать песок; / *Рисуй* им — больше сходства. [Ничему не противоречил бы инфинитивный вариант: *рисовать*] <...> Еле-еле маленький росток... / *Схватить* цветок, разок *улыбнуться*.

Это стихотворное наставление синтаксически больше соответствует тому, что мы интуитивно ждем от пропедевтического текста. Отсюда и плотность инфинитивных конструкций, ни в одном другом стансе не встречающаяся.

И, наконец, станс 21, II строфа:

У опасной кручи *остановить* лошадь, / Выпуская стрелу, *пугать* лебедя.

Таким образом, стихотворные наставления оказались не слишком насыщены инфинитивами, но и они содержат поучительные случаи ИП.

В целом, можно утверждать, что частотность ИП в китайской поэзии превышает нулевые ожидания знатоков грамматики старого языка — вэньяня, не принимающих во внимание существенных расхождений между языковой и поэтической нормами и самого существования ИП как переводческой альтернативы. С другой стороны, эта частотность никак не оправдывает прогнозов тех, кого грамматическая аморфность китайского языка соблазни-

ла усмотреть в китайской поэзии своеобразный заповедник чистейшего ИП. Более того, тщательный анализ показал, что ИП занимает в китайской поэзии место, сравнимое с традиционным грамматически правильным — «нормальным» — русским ИП. Что же касается китайских аналогий Шершеневича, то они, как и его собственная аграмматичная практика якобы на «китайский» лад, сходны не столько с реально выявленным выше китайским ИП, сколько с буквальными пословными подстрочниками, наивно передающими аморфность китайской языковой системы без учета структуры предложения в целом и необходимых грамматических поправок при переводе (хотя бы и подстрочном) на морфологически богатые языки.

Возвращаясь к собственно русской (а не переводной) инфинитивной поэзии, следует сказать, что многие из приведенных китайских текстов напоминают — предвосхищают — некоторые типовые ходы русского ИП. Так, рассмотренное первым анонимное «Третье стихотворение», содержащее неинфинитивные пейзажные картины, а инфинитивной серии отводя роль внезапного моторного и эмоционального подъема, развивает характерный для ИП мотив путешествия в иное, в частности, с помощью транспортного средства. Ср.:

Как тускло пурпурное пламя, / Как мертвы желтые утра! / Как сеть ветвей
в оконной раме / Всё та же сегодня, что вчера... <...> В тумане солнце, как в не-
воле... / Скорей бы сани, сумрак, поле, / Следить круженье облаков, — / Да,
упиваясь медным свистом, / В безбрежной зыбкости снегов / Скользят по ли-
ниям волнистым... (Анненский, «Ноябрь»; 1904);

Февраль. Достать чернил и плакать! / Писать о феврале навзрыд, / Пока
грохочущая слякоть / Весною черною горит. / Достать пролетку. За шесть
гривен, / Через благовест, чрез клик колес, / Перенестись туда, где ливень /
Еще шумней чернил и слез... (Пастернак, «Февраль. Достать чернил и пла-
кать!...»; 1912).

Оба текста мы для краткости препарировали, выпустив из пастернаковского две последние неинфинитивные строфы, а из сонета Анненского 2-е четверостишие. Кстати, не вполне абсолютна и сама инфинитивная структура этого сонета — инфинитивы *следить* и *скользят* подчинены, хотя и неявно, слову *скорей*.

Пример абсолютно инфинитивного стихотворения на ту же «транспортную» тему — ахматовское:

Просыпаться на рассвете / Оттого, что радость душит, / И глядеть в окно ка-
юты / На зеленую волну, / Иль на палубе в ненастье, / В мех закутавшись пу-
шистый, / Слушать, как стучит машина, / И не думать ни о чем, / Но пред-
чувствуя свиданье / С тем, кто стал моей звездой, / От соленых брызг и ветра
/ С каждым часом молодеть («Просыпаться на рассвете...»; 1917, п. 1918).

Говоря об освященном традицией произволе переводчика «Третьего стихотворения», заменившего инфинитивы перволичными формами, мы имели в виду многовековую китайскую практику комментирования классической поэзии в биографическом ключе, под влиянием которой и сложились услов-

ности перевода этой поэзии в канонизированные поэтические формы европейских языков. Как было показано, переводчики склонны выпячивать личные, субъектные стороны текста, либо не догадываясь о возможности его более абстрактной, инфинитивной репрезентации, либо не решаясь на нее.

Хотячее представление о формате типичного «китайского» стихотворения — «Сидя у Кленового моста на берегу реки Усунцзян, слушаю звук колокола и вспоминаю Чжоу Шаня; читаю его стихотворение «На прощание» и посылую в ответ эти стихи...» — содержит долю истины. Представим себе, в порядке очень условного эксперимента, что интерпретации, а затем и переводу по такой схеме подверглось бы стихотворение Ахматовой «Просыпаться на рассвете...». Прежде всего, была бы отмечена его связь с несколькими годами ранее написанным стихотворением Федора Сологуба (упоминавшимся выше):

*Просыпаться утром рано, / Слушать пенье петуха, / Позабыть, что жизнь
лиха. / Пробудившись утром рано, / В час холодного тумана, / День промед-
лить без греха / И опять проснуться рано / Под оранье петуха («Просыпаться
с утром рано...»; 1913, п. 1914).*

В структурном плане констатировались бы сходства зачина, размера, настроения (позитивного) и топики (суточный цикл), а затем и отличия (белый стих, любовная тема у Ахматовой), а в литературно-биографическом плане — факт знакомства двух поэтов и характер их взаимоотношений, и стихотворение предстало бы как ответ младшего поэта на стихи старшего. Перевод, пока подстрочный, сопровождающийся подобным комментарием, скорее всего, оказался бы свободен от инфинитивов. Дадим его в варианте, напоминающем переводы с китайского:

**Радостное пробуждение... зеленые волны за окном [каюты]... В бурю на палубе... (я) закутываюсь в пушистый мех. Шум машины... (Я) ни о чем не думаю — предвкушаю свиданье [с тобой], моя звезда. Ветер, соленые брызги... прилив молодого чужства.*

Аналогичным образом было бы заодно деинфинитивизировано и стихотворение Сологуба.

Если сегодня подобный сценарий воспринимается как утрированно пародийный⁹, то это в значительной мере благодаря тщательной разработке в европейской литературной теории XX в. различия между реальным автором текста и его художественным созданием — лирическим «я». Эта разработка шла более или менее параллельно тем сдвигам в поэтической трактовке соотношений между субъектом и объектом/окружением, которые были рассмотрены выше, а также освоению модернистской поэзией разнообразных ролевых игр с личностью поэта (жизнетворческих, актерских и иных), подрывающих наивное отождествление автора с его лирическим героем. Напрашивается мысль, что смелая — возможно, слишком смелая, — инфинитивная интерпретация Ченом и Ямпольским «Оленьей засеки» как раз и является продуктом нового восприятия предикатных структур, сложившегося в атмосфере модернистской поэзии (Дикинсон, Маринетти, Шершеневича, Хармса и мн. др.) и формалистской поэтики.

Примечания

- 1 Букв.: «Если твоя знать / Ты отвечать; / Если не знать, / Молчать, молчать. // Моя быть Муфтий. / Ты кто быть ты? / Не понимать: / Молчать, молчать».
- 2 Об ИП см.: *Жолковский 2000, 2002, 2003а–в, Золотова, Ковтунова, Панченко*.
- 3 Поворотная роль блоковского стихотворения, появившегося в начале Первой мировой войны под заголовком «Россия», связана с тем, что свой патриотический заряд (безоговорочность любви к родине) оно реализовало, новаторски — «сказово» — совместив в лирическом субъекте инфинитивов «свои» (положительные, духовные, а также романτικο-декадентские) черты с «чужими» (отрицательными, греховными, торгашескими) и, соответственно, трансформировав традиционное отчужденно-морализирующее резюме (типа державинского: «Вот остроумием что часто мы считаем!») в неожиданно полное перволичное приятие («Да, и такой, моя Россия, / Ты всех краев дорожке мне»). См.: *Жолковский 2002*.
- 4 Китайский текст дан у Шершеневича в странной транскрипции, возможно, скопированной с какой-то иноязычной. Исправленный русский вариант выглядел бы примерно так: *жу цзинь це на фу му* [эквивалент слова «больной» у Шершеневича отсутствует] *тун ай ни-мэнь дэ синь чжун* [«сказать» тоже отсутствует] *се и се*.
- Среди китайских стимулов Шершеневича могла быть книга выдающегося китаиста В. М. Алексеева, содержащая комментированный подстрочный, смысловой и парафрастический перевод стихов поэта IX в. Сыкун Ту (*Алексеев 1916*; переработанный вариант см.: *Алексеев 1978*: 171–186) и воспринятая русскими футуристами как «своя» (*Гаспаров*: 392; см.: также стихотворный перевод: *Бобров*). Несколько раньше Шершеневича китайским языком и его поэтическими возможностями заинтересовался, под влиянием ориенталиста Эрнста Феноллозы (1853–1908), Эзра Паунд (1885–1972), опубликовавший в 1915 г. поэму «Cathay» [Катай], основанную на подстрочных переводах из китайской поэзии Феноллозы, предоставленных в его распоряжение вдовой ученого (см.: *Nilsson*: 55–56; *Fenollosa*: 22, 25; *Kennedy*: 443 f.; *Малявин*; *Ming Xie*). Паунд стал известен русским авангардистам по интервью с ним Зинаиды Венгеровой в «Стрельбе» (1915). О связях, сходствах и различиях между русским имажинизмом и англоязычным имажизмом см.: *Markov*: 1–3, 51; *Nilsson*: 6–9, 13–19, 35–42, 55–57, 76–77; *Ponomareff*: 1 ff.
- 5 «Глагол есть главный дирижер грамматического оркестра... сказуемое — [дирижерская] палочка синтаксиса» (*Шершеневич*: 39).
- 6 Вот литературный перевод этого стихотворения («Оленья засека»): «Горы пустынно / Не видно души ни одной. / Лишь вдалеке / Голоса людские слышны. / Вечерний луч / Протянулся в сумрак лесной, / Зеленые мхи / Озарил, сверкнув с вышины» (пер. Штейнберга; *Ван Вэй*: 44).
- 7 То, что строка перевода «Важно вкус восхвалить, / малой мерой не пренебречь» в оригинале (*Вэньсюань*: I, 631–632) читается как: «Опирается [полагаться] на тучное, не делать [его] тощим», мало что в наших рассуждениях меняет, ибо и в ней сохраняется безличность. Известный переводчик фон Цах, переложивший эту строку еще более свободно: «Davon wollen wir soviel wie moeglich trinken, ohne Sparsamkeit walten zu lassen» (*Chinesische Anthologie*: 514), добавил отсутствующее в оригинале местоимение 1-го лица множественного числа, смягчив универсалистский пафос всего пассажира.
- 8 Редкий, но весьма показательный пример двойного (если не тройного) субъекта дает стихотворение Ли Бо «К Ван Луно» (*Цзэн Ван Лунь*; см.: *Тан ши цзянь шан*: 284). Приведем его подстрочник: «Ли Бо взошел на лодку... вскоре хочет двигаться [плыть] / Вдруг слышит на берегу топота и песни звук. / Персиковых

цветов [озера] водяной бездны глубина в тысячу чи / Не сравнима с чувством [с которым] Ван Лунь провожает меня».

В первой строке поэт говорит о себе в 3-м лице, называя себя по имени. Во второй сказуемое «слышит», очевидно, относится к тому же подлежащему, а наречие «вдру» (*xu*) указывает на последовательность действий. Третья и четвертая строки составляют синтаксическое и смысловое единство (случай, довольно редкий в китайской поэзии): подлежащее «глубина» с развернутыми определениями занимает целую строку, а сказуемое «не сравнима» перенесено в следующую, вместе с дополнением и подчиненным предложением (строго говоря, по-китайски «Ван Лунь провожает меня» — определение к слову «чувство»: *Ван Лунь сун во цин*), в котором, в свою очередь, есть подлежащее («Ван Лунь»), сказуемое и дополнение, выраженное личным местоимением 1-го лица «я» — *wo*, морфологизируемым в переводе как «меня». Кстати, как легко видеть, выбранное прочтение третьей и четвертой строк без какого-либо насилия над смыслом и грамматикой трансформируется в инфинитивную конструкцию: «... глубину ... / Не сравнить с...»).

- ⁹ Вообще же утрата инфинитивов в русских переводах европейской поэзии не редкость. Даже в двух (из 15 приведенных в издании *Шекспир*) переводах гамлетовского монолога эмблематическая первая строка неинфинитивна: «Жизнь или смерть, вот дело в чем» (А. Месковский, 1889, с. 579), «Жизнь или смерть — таков вопрос» (Д. Аверкиев, 1895, с. 573), хотя далее в обоих случаях идут инфинитивы. В «Велканише» (1901) — переводе бодлеровского сонета («*La Céante*», сделанном П. Я. Якубовичем-Мельшиным), всего три инфинитива — против девяти оригинала; в переводе Бальмонта («Гигантша»; 1908) их пять.

Русские переводы вообще часто уступают французским оригиналам в инфинитивности ввиду большей свободы употребления инфинитивных конструкций во французском языке. В этой связи интересен обратный случай — инфинитивного перевода неинфинитивного оригинала: «*Прилечь* на отмели, двумя руками *взять* / (Чтоб за песчинкою песчинку *высыпать*) / Горсть белого песка, что золотит закат, / И, раньше чем глаза закроешь, *бросить* взгляд / На море стройное и в глубину небес; / Потом, почувствовав, что весь песок исчез / Из облегченных рук, что нет в них и крупницы, / *Подумать*, прежде чем опять *раскрыть* ресницы, / О всем, что наша жизнь берет у нас, мешая / Летучий свой песок на отмели без края» (Брюсов, «На отмели»; 1913).

Это перевод стихотворения Анри де Ренье (Henri de Regnier) «*Sur la grève*» (1900), написанного не в инфинитивном, а преимущественно в императивном модусе и во 2-м лице ед. ч.: «*Couche-toi sur la grève et prends en tes deux mains, / Pour le laisser couler... <...> Puis, avant de fermer les yeux, contemple encor / La mer... <...> Et quand tu sentiras... <...> Songe que notre vie...*»; ср. грамматически более точный перевод Волощина (1911): «*Приляг* на отмели. Обими руками / Горсть русого песка, зажженного лучами, / *Возьми и дай* ему меж пальцев тихо *течь*, / *А сам закрой* глаза и долго *слушай* речь <...> *И ты почувствуешь*, как тает постепенно <...> Тогда не раскрывая глаз, *подумай*, что и ты...».

Однако «На отмели» — первое абсолютно инфинитивное стихотворение Брюсова, причем написанное в порядке эффектного *tour de force* единым предложением. Эта явно сознательная транспозиция в абсолютное ИП свидетельствует о его далеко зашедшей канонизации, чем еще раз иллюстрируется зависимость грамматического модуса перевода от литературной моды, конвенций, традиции и т.д.

Литература

Алексеев 1916 — Алексеев В. М. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту (837–908). Перевод и исследование. С приложением китайских текстов. Пг., 1916.

- Алексеев 1978* — Алексеев В. М. Китайская литература. Избранные труды. М., 1978.
- Бобров* — Бобров С. П. Поэма о поэте Сыкун Ту в поэтическом переложении // Народы Азии и Африки. 1969. № 1. С. 161–175.
- Ван Вэй* — Ван Вэй. Стихотворения. Стихотворные переложения Аркадия Штейнберга. М., 1979.
- Вэньсюань* — Вэньсюань (Литературный сборник): В 2 т. / Сост. Сяо Тун. Шанхай, 1959.
- Гаспаров* — Гаспаров М. Л. Воспоминания о Сергее Боброве // М. Л. Гаспаров. Записи и выписки. М., 2000. С. 385–394.
- Дальнее эхо* — Дальнее эхо: Антология китайской лирики VII–IX вв. / В переводах Ю. К. Щуцкого (Драгоценные строфы китайской поэзии, IV). СПб., 2000.
- Жолковский 1985* — Жолковский А. К. Iz Zapisok po Poezii Grammatiki: On Pasternak's Figurative Voices // Russian Linguistics. 1985. Vol. 9. P. 375–386.
- Жолковский 1992* — Жолковский А. К. О трех грамматических мотивах Пастернака // Быть знаменитым некрасиво... Пастернаковские чтения. I / Ред. И. Ю. Подгаецкая и др. М., 1992. С. 55–66.
- Жолковский 2000* — Жолковский А. К. Бродский и инфинитивное письмо. Материалы к теме // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 187–198.
- Жолковский 2002* — Жолковский А. К. К проблеме инфинитивной поэзии (Об интертекстуальном фоне «Устроиться на автобаузе...» С. Гандлевского) // ИЮЛЯ. 2002. Т. 61. Вып. 1. С. 34–42.
- Жолковский 2003а* — Жолковский А. К. Инфинитивное письмо: тропы и сюжеты // Эткиндовские чтения. I: Сб. ст. по материалам Чтений памяти Е. Г. Эткинда (27–29 июня 2000) / Ред. П. Л. Вахтина, А. А. Долинин, Б. А. Кац. СПб., 2003. С. 250–271.
- Жолковский 2003б* — Жолковский А. К. Об одном казусе инфинитивного письма (Шершеневич — Пастернак — Кушнер) // Philologica. 2001/02. Т. 7. Вып. 17/18. С. 261–270.
- Жолковский 2003в* — Жолковский А. К. Об инфинитивном письме Шершеневича // Русский язык в научном освещении (в печати).
- Золотова* — Золотова Г. А. О композиции текста // Г. А. Золотова, Н. К. Ониненко, М. Ю. Сидорова. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998. С. 440–469.
- Китайская поэзия* — Китайская классическая поэзия в переводах Л. Эйлина. М., 1984.
- Ковтунова* — Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М., 1986.
- Ли Бо 1925* — Ли Бо. Из четверостиший / Пер. с китайского В. М. Алексеева // Восток. Журнал литературы, науки и искусства. М.; Л., 1925. Кн. 5. С. 87–102.
- Ли Бо 1957* — Ли Бо. Избранная лирика / Пер. с кит. А. Гитовича. М., 1957.
- Лотман* — Лотман Ю. М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам. IV. 1969. С. 206–238.
- Малявин* — Малявин В. В. Китайские импровизации Паунда // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1982. С. 246–277.

- Панченко* — **Панченко О. Н.** Номинативные и инфинитивные ряды в строе стихотворения // Очерки истории русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста / Ред. Е. В. Красильникова. М., 1993. С. 81–100.
- Поэзия эпохи Тан* — Поэзия эпохи Тан (VII–X вв.): Пер. с кит. / Сост. и вступ. статья Л. Эйдлина. М., 1987.
- Смирнов* — **Смирнов И. С.** В. М. Алексеев — переводчик китайской поэзии // Постоянство пути: Избранные танские стихотворения / В пер. В. М. Алексеева (Драгоценные строфы китайской поэзии, VIII). СПб., 2003. С. 5–23.
- Тан ши цзянь шан* — Тан ши цзянь шан цы дянь (Словарь для любителей танских стихов). Шанхай, 1985.
- Успенский, Бабаева* — **Успенский Ф., Бабаева Е.** Грамматика «абсурда» и «абсурд» грамматики // Wiener Slavistischer Almanach. 1992. Bd. 29. S. 125–158.
- Шекспир* — **Шекспир У.** Гамлет: Избранные переводы / Сост. и комм. А. И. Горбунова. М., 1985.
- Шершеневич* — **Шершеневич В. Г.** 2×2 = 5. Листы имажиниста. М., 1920.
- Эйдлин* — **Эйдлин Л.** Четверостишия Бо Цзюй-и (771–846): Кандидатская диссертация. Машинопись. 1942.
- Ямпольский* — **Ямпольский М.** О близком. Очерки немиметического зрения. М., 2001.
- Cheng* — **Cheng F.** Le «langage poétique» chinois // J. Kristeva et al. La Traversée de signes. Paris, 1975. P. 41–75.
- Chinesische Anthologie* — Die Chinesische Anthologie / Uebersetzungen aus dem Wen huan von E. von Zach. 1872–1942. Bd. 1–2. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press., 1958.
- Dickinson* — **Dickinson E.** The Complete Poems / Ed. by Th. H. Johnson. Boston; Toronto, 1960.
- Fenollosa* — **Fenollosa E.** The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. London, 1936.
- Kennedy* — **Kennedy G. A.** Selected Writings. New Haven, 1964.
- Lawton* — **Lawton A.** Vadim Shershenevich: From Futurism to Imaginism. Ann Arbor, 1981.
- Marinetti* — **Marinetti F. T.** Teoria e invenzione futurista / A cura di L. De Maria. Milano, 1968.
- Markov* — **Markov V.** Russian Imagism 1919–1924. Giessen, 1980.
- Miller* — **Miller Cr.** Emily Dickinson: A Poet's Grammar. Cambridge, Mass. and London, 1987.
- Ming Xie* — **Ming Xie.** Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry: Cathay, Translation, and Imagism. New York, 1998.
- Nilsson* — **Nilsson N. A.** The Russian Imaginists. Stockholm, 1970.
- Ponomareff* — **Ponomareff C. V.** The Image Seekers: An Analysis of Imaginist Poetic Theory. 1919–1924 // Slavic and East European Journal. 1968. Vol. 12, № 3. P. 275–296.

От «сложного» к «простому» и обратно: об эволюции художественной системы Б. Пастернака

Наталья Фатеева (Москва)

Несмотря на то, что, по мнению Ю. М. Лотмана, большинство поэтов продельывает путь от сложности к простоте, такого феноменального развития, как у Пастернака, мы не найдем ни у кого. Путь эволюции поэтического языка Пастернака может быть представлен в качестве свидетельства художественной уникальности его системы. Причем, индивидуальный язык поэта развивался не только в координатах «сложность — простота», но и «поэзия — проза», «искусственность — естественность», «свой — чужой»¹.

Многими исследователями отмечались особые характеристики стиля Пастернака, но при этом незаметно выводы, сделанные на материале стихов молодого поэта, распространялись на весь корпус его произведений. Так, Петер Алберг Енсен в статье «По ту сторону „своего“ и „чужого“: заметки об эстетике Пастернака» (1995)², противопоставляя два типа дискурса — язык вглубь и язык поперек, присваивает Борису Пастернаку именно характеристики второго. Напомним характеристики этих языков. У «языка вглубь» перспектива как бы идет от говорящего субъекта вглубь смыслового пространства, «вдоль» перспективно-ценностных осей. Высказывание разворачивается между *Я* и *Ты* через оговоренный, пространственно и ценностно упорядоченный мир. Этот язык историчен. «Язык поперек» переориентирует вербальные высказывания от смысловой оси вглубь на функцию поперек перспективного осмысления; он аисторичен, его смысловое пространство уникально.

Хотя мы не сомневаемся в уникальности смыслового пространства мира Пастернака, нам кажется не совсем точным говорить, что (1) высказывание у Пастернака не имеет контура диалогической ситуации (этому противоречат реальные подсчеты диалогических форм, представленные в таблице 1, причем у молодого Пастернака их гораздо больше³); (2) что «описание у Пастернака не призвано создать перспективного пространства, организованного вокруг оси субъект — предикат», а также (3) неправоммерно не видеть «направленности вглубь смыслового пространства» и противопоставленности в этом пространстве «своего» и «чужого»⁴, если рассматривать эволюцию всей художественной системы поэта целиком — с самых первых опытов «начальной поры» до последних, раскрывающих «основания» и «корни» этой системы.

Таблица 1. Диалогические формы в ранней и поздней книгах Пастернака

Книги	Диалогич. формы (всего)	Вопросы	Обращения	Повелительное наклонение	Формы 2-го лица	Воскл.	?!
СМЖ	279	73	28	44	60	71	3
КР	91	9	10	13	46	13	0

На наш взгляд, эволюция Пастернака свидетельствует о том, что рефлексия поэта над своим языком и миром уничтожает случайные поверхностные связи, обусловленные «поиском в ширину», и сохраняет в памяти лишь те, что направляют «поиск в глубину». На завершающем круге глубинные зависимости «идиостиля» выносятся на поверхность, и поиск своего стиля сливается с поиском средств его представления миру в «чистом виде». Поэтому неслучайно, что в последней книге поэта «Когда разгуляется» и в вариантах к ней все время повторяется набор признаков, выраженных наречиями: *все вглубь, все настезь, наружу, насквозь, целиком*⁵.

Логично предположить, что в ходе развития индивидуального стиля Пастернака система глубинных инвариантов и система поверхностных вариантов стремятся к гармонии и на вершине эволюционного развития как бы авторефлексивно формулируются инварианты этой системы (в области семантики, синтаксиса, композиции). Для доказательства наших утверждений мы хотим представить сравнительный анализ книг «СМЖ» и «КР» по некоторым параметрам.

Исследователи Пастернака выделяют следующие отличительные характеристики его стиля, на которых мы и сосредоточимся.

1) Многие авторы (Ю. М. и М. Ю. Лотман, А. Юнгтрен, П.-А. Енсен, Вяч. Вс. Иванов и др.) отмечают, что Пастернак как бы манипулирует синтаксической и семантической ролями субъекта, и это создает эффект неопределенности агенса выдвигаемого на первый план действия. При этом Енсен считает, что для исторического языка «вглубь» характерна идентификация агенса, которая на эксплицитном уровне у поэта отсутствует. М. Лотман в книге «Мандельштам и Пастернак» (1996)⁶ пишет, что субъект «прячется» в глубине логико-синтаксической конструкции; автор тянет с его вводом, нередко вводит подставной субъект и лишь в конце, «прикинувшись объектом», проскакивает основной субъект высказывания⁷. Таким образом, в тексте происходит «размывание субъектности».

2) Первое выделенное исследователями свойство определяет «глагольность» стиля Пастернака (особенно в сопоставлении со стилем Мандельштама). Нельзя также не заметить обилие причастных и деепричастных форм глаголов в пастернаковских текстах, которое также позволяет сместить перспективу с субъекта на предикат, или, точнее, на присваиваемый субъекту предикативный признак. П.-А. Енсен тонко замечает, что деепричастные формы «как бы смещают акциональность на качественность, или качественность на акциональность», и поэтому «сама агентивная сила как бы растворяется во всем изображенном мире»⁸.

3) Логичным следствием второго положения становится третье: «образы», создаваемые Пастернаком, часто не объяснимы только переносом значений из одной денотативной сферы в другую. Весь мир поэта оказывается «сдвинутым», поэтому невозможно всякий раз заново регистрировать его «двуплановость» и «неоднородность». Получается, как пишет Енсен, что «образные якобы обозначения претендуют на то, чтобы быть реальными референтами текста»⁹. Эти замечания связаны с метаописательными высказываниями самого поэта о «переместившейся действительности» в «Охранной грамоте»: «Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим, состоянием. Помимо этого состояния все на свете названо. Не названо только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство»¹⁰. Однако далее Енсен делает довольно жесткий вывод, что «смена семантических и синтаксических сочетаемостей и валентностей есть то, что сдвигает и смещает язык с оси вглубь на ось поперек»¹¹. Это положение мы хотим далее оспорить, так как сдвиг «поперек» или «вширь» не устраняет глубинных семантических трансформаций, которые реорганизуют семантическое пространство всего языка поэта.

4) Четвертая особенность стиля Пастернака, отмечаемая всеми: закрепление семантических «смещений» особой звуковой организацией текста, которая стирает границы между словами и отдельными синтаксическими конструкциями и создает динамическое движение словесной ткани в стихе как по горизонтали, так и по вертикали.

5) К этим четырем особенностям мы хотим добавить еще одну — в текстах поэта обращает на себя внимание большое количество сравнительных конструкций, вводимых союзом «как»¹². Эти конструкции, создающие вторичную предикативность текста (поскольку содержат свернутое сказуемое) выступают некоторым аналогом деепричастных оборотов, в которых предикативный признак может быть одинаково семантически соотнесен как с предикатом основного высказывания, так и с его субъектом. Обе эти конструкции (сравнительная и деепричастная) наиболее явно демонстрируют, что предикация в тексте не сводима к одной синтаксической позиции, и что поэтический текст является «сплошь предикативным» (И. И. Ковтунова)¹³. Обе эти конструкции обнаруживают именно конструктивную, а не «деструктивную» (как считает М. Лотман) роль синтаксиса, который постепенно «узаконивает» все семантические «смещения», т.е. строит глубинные семантические отношения, преобразуя функции устоявшихся синтаксических структур.

Именно поэтому мы не совсем согласны с М. Лотманом, который находит, что «у Пастернака в почете самые разнообразные синтаксические трансформации, „затемняющие“ образ глубинной структуры и осложняющие структуру поверхностную, поскольку они заставляют задерживать внимание на самой конструкции»¹⁴. Синтаксические трансформации у Пастернака как раз сами создают глубинные зависимости в его текстах, т.е. активно строят его новый, рождающийся на наших глазах мир. Сравним в этой связи два четверостишия, которые представлены в разных вариантах стихотворения «Мне снилась осень в полусвете стекол...» 1913 г. и 1928 г.

И — пробужденье. День осенний темен,
И ветер — кормчим увозимых грез.
За сном, как след роняемых соломин,
Отсталое падение берез.

(1913)

Я пробудился. Был, как осень, темен
Рассвет, и ветер, удаляясь, нес,
Как за возом бегущий дождь соломин,
Грядущим бегущих по небу берез.

(1928)

Очевидно, что в позднем варианте мы имеем дело с более сложным поверхностным строением текста, что позволяет, благодаря наличию сравнительных и деепричастных оборотов, более явно наблюдать семантическое смещение стоящей за текстом действительности. Ведь сравнительный оборот, в отличие от метафоры, которая устанавливает отношения изоморфности между различными денотативными пространствами (напр., «И ветер — кормчим увозимых грез»), и метонимии, которая осуществляет транспозицию сущностей в одном денотативном пространстве, не устраняет наличие двух семантических пространств, налагаемых друг на друга с целью установления гомеоморфизма (ср.: «Был, как осень, темен / Рассвет»), точно так же, как наличие вторичного параллельного действия, выраженного деепричастием, не уничтожает актуальность основного (можно даже сказать: «и ветер, как бы удаляясь, нес»). Поэтому все смещения в затекстовой ситуации, вербализованной в тексте (а именно, «Осень. Темный рассвет. Ветер. Дождь. Березы за стеклом»), оказываются более визуализированными. В связи с этим в тексте возникает и выраженная субъектность, а именно «личность» восприятия всей картины — появляется «Я», в пробуждаемом сознании которого и происходят все фиксируемые текстом преобразования. Семантический эффект преобразований возникает в тексте не на базе абстрактного принципа аналогии, а основан на конкретной связи элементов зрительного ряда. Смежные явления и действия встраиваются друг в друга, происходит смещение метафорических переносов по метонимической оси. Это смещение реализуется в ритмической структуре текста: текст действительно становится «речью двух измерений» (по Б. В. Томашевскому) — в нем синтаксические связанные члены смещаются в связи с особым разбиением на строки

Был, как осень, темен
Рассвет, и ветер, удаляясь, нес,

и дислоцируются друг от друга (о чем собственно и говорится в тексте: «удаляясь нес»):

<Как за возом бегущий дождь соломин,>

Грядущим бегущих по небу берез.

(1928; грядущим берез мы находим только через строку).

Появляются то «динамическое напряжение и тревожная неупорядоченность», о которых пишет М. Лотман¹⁵, однако она возникает не вопреки, а согласно новой ритмико-синтаксической структуре, которая становится иконическим отображением семантики данных строк. Однако, несмотря на синтаксическую оложивленность, семантическая структура второго четверостишия более понятна, так как последнее сравнение представляет всю затекстовую ситуацию более «приземленной»: мы уже не находимся в мире «уловимых <ветром-кормчим> грез», а — с ветром, несущим по небу гряды берез, похожих на бегущий за «возом» «дождь соломин». Т.е. картина становится более прочерченной и определенной, поскольку сохраняется ее непрерывность.

Так, переименование действительности в текстах поэта по существу становится процессом глубинной предикации, а рождение нового смысла происходит благодаря предикативной ассимиляции, которая при развертывании текста устраняет конфликт между семантической согласованностью/несогласованностью. Приостанавливается процесс описательной обыденной референции и происходит адресация к воображаемому — т.е. «к глубоко укорененным возможностям реальности в той мере, в которой они отлучены от подлинных обстоятельств, с которыми мы имеем дело в повседневной жизни»¹⁶.

Посмотрим, насколько адресация к воображаемому «глубоко» закладывается в систему креативной памяти поэта и действительно ли она «отлучается от подлинных обстоятельств», с которыми он имел дело в повседневной жизни? Сравним два стихотворения Пастернака, где описываются стога в степи: стихотворение «Степь» из «СМЖ» (1917) и «Стога» из «КР» (1957).

Приводим их тексты.

«Степь» из «СМЖ» (1917)

Как были те выходы в тишь хороши!
Безбрежная степь, как марина,
Вдыхает ковыль, шуруют мураши
И плавает плач комариный.

Стога с облаками построились в цепь
И гаснут, вулкан на вулкани.
Примолкла и взмокла безбрежная степь,
Колелет, относит, толкает.

Туман отовсюду нас морем обстиг,
В волчцах волочась за чулками,
И чудно нам степью, как взморьем, брести —
Колелет, относит, толкает.

Не стог ли в тумане? Кто поймет?
Не наш ли омет? Доходим. — Он.
Нашли! он самый и есть. — Омет,
Туман и степь с четырех сторон.

И Млечный Путь стороной ведет
 На Керчь, как шлях, скотом пропылен.
 Зайти за хаты, и дух займет:
 Открыт, открыт с четырех сторон.

Туман снотворен, ковыль как мед.
 Ковыль всем Млечным Путем рассорен.
 Туман разойдется, и ночь обоймет
 Омет и степь с четырех сторон.

Тенистая полночь стоит у пути,
 На шлях навалилась звездами,
 И через дорогу за тын перейти
 Нельзя, не топча мирозданья.

Когда еще звезды так низко росли
 И полночь в бурьян окунало,
 Пылал и пугался намокший муслин,
 Льнул, жался и жаждал финала?

Пусть степь нас рассудит и ночь разрешит.
 Когда, когда не: — В Начале
 Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши,
 Волчцы по Чулкам Торчали?

Закрой их, любимая! Запорошит!
 Вся степь как до грехопадения:
 Вся — миром объята, вся — как парашют,
 Вся — дыблящееся виденье!

«Стога» из «КР» (1957)

Снуют пунцовые стрекозы,
 Летят шмели во все концы.
 Колхозницы смеются с возу,
 Проходят с косами косцы.

Пока хорошая погода,
 Гребут и ворошат корма
 И складывают до захода
 В стога, величиной с дома.

Стог принимает на закате
 Вид постоянного двора,
 Где ночь ложится на полати
 В накошенные клевера.

К утру, когда потемки реже,
 Стог высится, как сеновал,
 В котором месяц мимоезжий,
 Зарывшись, переночевал.

Чем свет телега за телегой
 Лугами катятся впотьмах.
 Наставший день встает с ночлега
 С трухой и сеном в волосах.

А в полдень вновь синеют выси,
 Опять стога как облака,
 Опять, как водка на анисе,
 Земля душиста и крепка.

На первый взгляд, эти стихотворения кажутся совершенно различными, но все же они написаны одним и тем же художником слова. В чем отличие? В первом стихотворении «степь» дана в становлении, на стадии формирования мироздания, в ней не обозначены границы («Вся — миром объята, <...> Вся — дыбящееся виденье»), в ней пространственная открытость («Омет и степь с четырех сторон»), в ней «ничто не мелко» (даже комары и муравьи), так как смещены все пропорции. Недаром, в «СМЖ» основная поверхность степи представлена как море («Безбрежная степь, как марина»). Эта необычность пастернаковского стихотворения отмечена В. Н. Топоровым в исследовании «О поэтическом комплексе моря и его психофизиологических основах» (1995): «Общий знаменатель степи и моря — безбрежность (в экстенсивном плане) и особенно (в интенсивном плане) — колыхательно-колебательные движения, фиксируемые и визуально, и акустически, индуцирующие соответствующий ритм в субъекте восприятия и как бы вызывающие мысли и даже чувство беспредельного, отсылающие к началу, к творению, к переживанию его смысла»¹⁷. Эта «колебательность» воплощена в волнообразных повторах текста, в результате которых степь, сначала изображенная как разросшееся живое «намокшее» существо («Примолкла и взмокла безбрежная степь, Колеблет, относит, толкает») постепенно теряет свою активность и «личность», так как наполняет собою все пространство («И чудно нам степью, как взморьем, брести — Колеблет, относит, толкает»). При этом во втором цитируемом нами четверостишии в безбрежном пространстве очерчиваются другие активные деятели — «стога с облаками» (именно их мы снова встретим в «Стогах» «КР»), которые «построились в цепь» как горы, и сливаясь с закатом, приобретают вид вулканов.

Обилие предикатов, а также «всеобщая одушевленность» растений и живых существ, заставляют воспринимать представленный нам мир степи в процессе становления, а не как раз и навсегда данный. Именно поэтому в этом мире необходимо и движение речи — а именно диалог между *Я* и *Ты*, которым здесь одним принадлежит мир и они его осваивают, превращая из «чужого» в «свой» (он делится на «наш» и «не наш»). Вопросы, восклицания, обращения призваны снять жесткость утверждения, подвергнуть его верификации или временной расплывчатости, возможности выбора («Пусть степь нас рассудит и ночь разрешит. / Когда, когда не: — В Начале / Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши, / Волчцы по Чулкам Торчали?»). Таким образом, мир степи формируется в «СМЖ» в контексте диалога *Я* с любимой. Этот мир оказывается основанным на личных ощущениях, и особо

значимым в этом мире оказывается один из стогов, обозначенный как «нашли омет?» под вопросом. Интересно, что в заключительном стихотворении «СМЖ» под названием «Конец» этот стог снова особо деиктически выделен: «Снова, что ни ночь, — степь, стог, стон, / И теперь и впредь»¹⁸.

В стихотворении «Стога» книги «КР» совсем другая картина. Здесь основной «мотив-образ» — «стог-дом», «стог-место ночлега», поэтому весь мир, включая землю и небо, а также во времени — день и ночь, очерчен рамками «своего», обжитого пространства (кстати, в «Степи» «СМЖ» весь мир находился «за хатами»: «И Млечный Путь стороной ведет / На Керчь, как шлях, скотом пропылен. / Зайти за хаты, и дух займет: / Открыт, открыт с четырех сторон»¹⁹). Однако это «свое» пространство, где устраиваются на ночлег и ночь, и небесный месяц, и день, населено не только насекомыми (стрекозы и шмели), но и «колхозницами» и «кочками», и в нем явно как бы не находится места для *Я* и *Ты*, которые в безбрежной степи облюбовали «наш (свой) омет». Таким образом, это мир уже сформировавшийся и общий, в котором все идет по налаженному («А в полдень вновь синеют выси, / Опять стога как облака, / Опять, как водка на анисе, / Земля душиста и крепка»), и только облака повторяют контур «Степи» «СМЖ». Однако именно этот повтор-сравнение с наречием «опять» определяет то, что мир Пастернака стал «всегдашним» и в нем уже все определено и стало нормой то, что «С земли и неба стерта грань» (в «СМЖ» эта проекция только формировалась и вызывала удивление и вопрос: «Не стог ли в тумане? Кто поймет?.. Когда еще звезды так низко росли...?»). Стала нормой и «обжитость» мира, которая только заявлена в «СМЖ»²⁰.

К сходному выводу мы приходим, сравнивая семантику деепричастных оборотов (систему вторичной, параллельной предикации, определяющей основную) в «СМЖ» и «КР». В «СМЖ» вторичные действия направлены вширь, они почти без пространственных («разметав, и в жар всем небом онемев») и временных («век в душе качаясь») границ, в крайней степени выражения («нагулявшись всласть, еле дыша; пышучи»), иногда уподоблены движению в жидкости («плеща по площадкам, плывя по олифе, плеснув»). Часто это вторичное действие неконтролируемо (*мигая, моргая*) и ненаправленно (*шатаясь на корню, качаясь, трясясь*), беспорядочно (*щемя, мечась; торопясь; прынув; сваясь*), бесцельно (*валандавшись, волочась, топчась, машучи, лаская и глядясь*), порой агрессивно (*бодаясь, лазурь с отскоку полосуюя*), нередко негармонично озвучено (*разлаявшись, кряхтя, гундося, жуужжа, гудя*). Таким образом, снова фиксируем, что мир дан молодым Пастернаком в период становления, причем на довольно дисгармоничной стадии, и мы имеем дело с «неорганизованной полнотой» этого мира, который как бы «впивает» в себя поэт. И действительно, определенный корпус деепричастий передают ощущения субъекта, отраженного в природном мире и «впивающего» в себя этот мир всеми органами чувств: и хотя действительными субъектами, носителями предикации, являются «душа», «влага», «воздух», реально это действие или, точнее, «качество», соотносено с лирическим субъектом. Ср.:

С тех рук впивавши ландыши,
На те глаза дышав,

Из ночи в ночь валандавшись,
Гормя горит душа.

Душистою веткою машучи,
Впивая впотьмах это благо,
Бежала на чашечку с чашечки
Грозой одуренная влага.

И воздух степи всполошен:
Он чувствует, он вливает дух
Солдатских бунтов и зарниц.
Он замер, обращаясь в слух.

А именно, у Пастернака категория «персональности» (А. В. Бондарко), определяющая принадлежность высказывания лирическому субъекту, тесно связана с идеей «всеобщей одушевленности», проецируемой лирическим Я на объекты действительности. Происходит ассимиляция субъекта и объекта восприятия. Точнее, в мире Пастернака мы вступаем в такую область творчества, «где нет терминов „объект“ и „субъект“ как терминов сознания, <...> но где термины „объект“ и „субъект“ будут терминами „метаязыка“»²¹. В то же время, благодаря динамичности предикативных отношений, присваиваемых объектам внешнего мира, все процессы синтаксического смещения выстраивают обратную проекцию, при которой внешне элиминированное Я субъекта выдвигается как отражение отраженного. Сначала, в ранних стихах, Я часто как бы вынесено за скобки, оно «за кадром», и его действия и качества присваиваются создаваемому им миру, зато в поздних этот Я-субъект проявляется как на фотографии²²: с теми же предикатами, что и ранее природные субъекты:

О природа, о мир, о создание!
Я великую службу твою,
Сам не свой, затаивши дыханье,
Обратившись весь в слух, отстою.

(вариант, «КР», 1956)

Анализируя же собственно деепричастия книги «КР», можно констатировать следующее. Хотя случайность («В просветленьи вскочивши с софы, Целый мир уложить на странице...») и беспорядочность вторгаются в действия субъектов (напр., «Блуждают, сбившись в кучу, / Небесные тела; Крадучись, играя в прятки, / Сходит небо с чердака»), однако это уже воспринимается как норма принятых «правил игры» (ср. «А я чинил карандаши, / Отшучиваясь неуклюже»). На этом фоне выделяются вторичные предикаты, которые можно назвать «охватными» и «регулирующими» («Все время схватывая нить / Судеб, событий; Места и главы жизни целой / Отчеркивая на полях; Как бы ее (землю) в руках держа / И ею властвуя законно», а в вариантах даже: «Как будто бы, разбив по плану, / Аллеи парка и поляны...») — в них отражена определенность и очерченность линий. В рамках последней устанавливаются соотношения между внутренним

и внешним пространством: действие в этом случае снова принадлежит «подставному», но уже «живому» лицу («двойнику» поэта), который движется в двух направлениях: первое направление — выбегание из круга («Словно выбежав с танцев / И покинув их круг, / Королева шотландцев...», в начальном варианте даже: «Как бы начатых танцев / Бросив прерванный круг...»), причем здесь одинаково важно и само понятие круга и выход за его рамки; второе направление — внутрь «своего» пространства («Вернувшись внутрь, он заиграл / Не чью-нибудь чужую пьесу, / Но собственную мысль, хорал, / Гуденье мессы, шелест леса»). Эти два направления «все вглубь, все настезь», как мы уже говорили, с неслучайным постоянством повторяются у Пастернака во время работы над книгой «КР», причем, конструкции с деепричастиями и сравнительные конструкции с *как*, определяющие глагольное действие, при опробовании вариантов оказываются взаимозаменяемыми: ср.

(пробный вариант)

Так, распахнувшись в глубине
Сквозным пролетом,
Предстало будущее мне
За поворотом.

(окончательный вариант)

Готово будущее мне
Верней залога. <...>
Оно распахнуто, как бор,
Все вглубь, все настезь.

Как мы видим, приверженность к этим конструкциям — инвариантное свойство системы Пастернака, и действительно, вслед за М. Лотманом мы можем сказать, что у поэта «основные принципы синтаксической организации текста изменяются лишь в незначительной степени»²³.

Таблица 2. Вторичная предикация
в ранней и поздней книгах Пастернака

	Кол-во строк	Деепричастия	КАК сравнит.
СМЖ	1345	79 (1:17)	97 (1:14)
КР	1361	52 (1:26)	71 (1:19)

Однако осложненность текста данными обособленными конструкциями, как видно из нашей таблицы, имеет тенденцию к убыванию; вместе с тем уравниваются отношения между ритмом и синтаксисом (хотя они не «бесконфликтны», как пишет М. Лотман). Итак, мы действительно можем говорить об изменении поверхностной структуры текстов Пастернака, но только в отношении ее развития в сторону естественности выражения. Как мы знаем, начиная с книги «Второе рождение», сам поэт связывает представление о «неслыханной простоте» именно с этим понятием («Есть в опыте больших поэтов / Черты естественности той, / Что невозможно, их изведав, / Не кончить полной немотой»). Позднее, в очерке о Верлене (1944) Пастернак называет подобную «простоту» «идеальной и бесконечной», но одновременно настаивает на ее созвучности природному «голосу жизни»: ср. «Верлен <...> по-разговорному, сверхъестественно естественен, т.е. он

прост не для того, чтобы ему поверили, а для того, чтобы не помешать голо-
су жизни, рвущемуся из него»²⁴.

Ровно к такому же выводу об «естественности» способа выражения при-
ходит и Ю. М. Лотман, когда заявляет, что в отношении эволюции идиости-
ля Пастернака легче всего принять гипотезу о закономерности смены «рито-
рической» ориентации на «стилистическую». Согласно этой гипотезе, на
первом этапе индивидуальный язык «оформляется как отмена уже существу-
ющих поэтических идиолектов. Очерчивается новое языковое пространство,
в границах которого оказываются совмещенными языковые единицы, преж-
де никогда не входившие в какое-либо общее целое и осознававшиеся как не-
совместимые. Естественно, что в этих условиях активизируется ощущение
специфичности каждого из них и несоположенности их в одном ряду. Возни-
кает риторический эффект»²⁵. Когда же речь идет о неординарном художни-
ке (прежде всего Ю. М. Лотман имеет в виду Пастернака), «он обнаружи-
вает силу утвердить в глазах читателя *такой язык как единый*. В дальнейшем,
продолжая творить *внутри* этого нового, но уже культурно
утвердившегося языка, поэт превращает его в определенный стилиевой ре-
гистр. Совместимость элементов, входящих в такой регистр, становится *ес-
тественной*, даже нейтральной, зато резко выделяется граница, отделяю-
щая стиль данного поэта от литературного окружения»²⁶. Однако, по нашему
мнению, эту «естественность» никак нельзя назвать простой, так как она од-
новременно определяется развитием мира поэта и «вглубь», и «настежь це-
ликом».

Примечания

- 1 См.: **Фатеева Н. А.** Картина мира и эволюция идиостиля Пастернака (поэзия и проза) // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Попыты описания идиостилей. М., 1995.
- 2 См.: **Енсен П.-А.** По ту сторону «своего» и «чужого»: Заметки об эстетике Пастернака // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. IV. «Свое» и «чужое» в литературе и культуре. Тарту, 1995. С. 273–283.
- 3 В таблице представлены результаты подсчетов композиционно-диалогических форм соот-
ветственно по книгам стихов Пастернака — «Сестра моя — жизнь. Лето 1917 года» (1922) («СМЖ») и «Когда разгуляется» (1956–1959) («КР»). Эти формы (вопрос, об-
ращение, формы повелительного наклонения, второго лица, а также восклицания) исполь-
зуются в языке для установления речевого контакта между говорящим и слушающим. Они
называются диалогическими, потому что они все, в той или иной степени, требуют ответ-
ной реакции со стороны адресата или хотя бы его наличия. В поэтической речи, которая по
природе своей автодиалогична, функции этих форм, конечно, усложнены и преобразованы
по сравнению с их исходной функцией в устной речи — установлением контакта между со-
беседниками.
- 4 **Енсен П.-А.** Указ. соч. С. 274, 275.
- 5 Ср.: «Готово будущее мне / Верней залага. / Его уже не втянешь в спор / И не заластишь.
/ Оно распахнуто, как бор, / Все вглубь, все настежь» («За поворотом», «КР»); «Лес
распахнут с горизонта / **Настежь целнком**» (вариант; здесь и далее выделено нами. —
Н. Ф.); «Я вижу сквозь его (березняка) пролеты / **Всю будущую жизнь насквозь**. / Все
до мельчайшей доли сотой / В ней оправдалось и сбилось» («Все сбилось», «КР»); «Как
выхоленный ремонт / Дом без окон, / **Открыт насквозь** всем горизонтам / Лесис-
тый склон. Он изнутри **распахнут настежь** / И так озяб. / Его словами не заластишь, /

- Он слишком слаб» (вариант); «Ряды стволов / Открыты настежь. / Без лишних слов (вариант); Лес распахнул широко настежь / Все тайники, <...>» (вариант).
- 6 **Лотман М.** Мандельштам и Пастернак (попытка контрастной поэтики). Таллинн, 1996.
- 7 **Лотман М.** Указ. соч. С. 27.
- 8 **Енсен П.-А.** Указ. соч. С. 278.
- 9 **Енсен П.-А.** Указ. соч. С. 279.
- 10 **Пастервак Б. Л.** Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т. 4. С. 186.
- 11 **Енсен П.-А.** Указ. соч. С. 280.
- 12 Это явление также отмечает И. И. Ковтунова: «Ряды сравнений в стихах раннего Пастернака производят впечатление стихийно возникающих и присоединяемых в процессе ритмического развертывания речи. Сравнения берутся из разных предметных сфер и как бы порождаются в момент сильного чувства в разбеге ассоциаций, насыщая речь необычайной экспрессивностью» (**Ковтунова И. И.** О поэтических образах Бориса Пастернака // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Попытки описания идиостилей. М., 1995. С. 170).
- 13 **Ковтунова И. И.** Поэтический синтаксис. М., 1986. С. 148.
- 14 **Лотман М.** Указ. соч. С. 60.
- 15 **Лотман М.** Указ. соч. С. 43.
- 16 **Рикер П.** Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры. М., 1990. С. 426.
- 17 **Топоров В. Н.** Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995. С. 580.
- 18 Похоже, что эта картина-образ постоянна для Пастернака, она появляется и в его «Белых стихах» (1918): «Из всех картин, что память сберегла, / Припомнилась одна: ночное поле. <...>
Глаза, казалось, Млечный Путь пылит. / Казалось, ночь встает без сил с омета / И сор со звезд сметает. — Степь неслась / Рекой безбрежной к морю, и со степью / Неслись стога и со стогами — ночь».
- 19 Ср. систему сравнений стихотворений «Степь» (как марина, как взморьем, как шлях, как мед, как до грехопаденья, как парашют) и «Стога» (как сеновал, как облака, как водка на анисе).
- 20 Можно констатировать, что «обжитость» пространства предварительно заявлена и в «СМЖ». Если в «КР» «Наставший день встает с ночлега / С трухой и сеном в волосах», то в «СМЖ» прошлый год встает «зарюю синей»: «Встал он сонный, встал намокший. <...> / От него мокра подушка, / Он зарыл в нее рыданья» (значит, тоже переночевал). И весь мир в стихотворении „MEIN LIEBCHEN, WAS WILLST DU NOCH MENN?“ также уподобляется «дому»: «Все еще нам лес — передней. / Лунный жар за елью — пещью, / Все, как стиранный передник, / Туча сохнет и лепечет».
- 21 **Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М.** Три беседы о метатеории сознания // Труды по знаковым системам. 5. Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 284. Тарту, 1971. С. 348.
- 22 Ср. «Холодным утром солнце в дымке / Стоит столбом огня в дыму. / Я тоже, как на скверном снимке, Совсем неотличим ему» («Заморозки» «КР»).
- 23 **Лотман М.** Указ. соч. С. 43.
- 24 **Пастернак Б. Л.** Указ. соч. Т. 4. С. 399.
- 25 **Лотман Ю. М.** Риторика // Труды по знаковым системам, 12. Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 515. Тарту, 1981. С. 25.
- 26 Там же.

Ideology, Poetry and the Philosophy of Language. Bukharin, Pasternak and Bakhtin in 1934–35

Fiona Björling (Lund)

1.

Пастернак оригинален. В этом и его сила и его слабость одновременно. В этом его сила, потому что он бесконечно далек от шаблона, трафаретности, рифмованной прозы. В этом его слабость, потому что эта оригинальность переходит у него в эгоцентризм, когда его образы перестают быть понятными <...> (Stenograficheskii otchet: 495.2. Italics in the original.)

These words of Nikolaj Bukharin were delivered to the First All-Union Congress of Soviet Writers during the evening session on August 28, 1934. They serve as a starting point for this paper concerned with the question of language and originality. The phenomenon of language is suspended between the parameters of orthodoxy and creativity: on the one hand it is a means of social and ideological communication and control, while on the other it is a source of freedom and creativity. My focus will be on the years 1934–1935, that is the thaw period which followed the 17th Party Congress in January/February 1934 and made possible the opening for both Bukharin and Pasternak at the First Writers' Congress.

In the human sciences we recognise a ubiquitous — if potential — dichotomy between the individual and the collective or social group; nowhere is this potential opposition more apparent than in the question of language. Language is the fundamental pivot on which social relationships revolve and thus it is the sensitive meeting point, the cog, between the private and the public. The way in which this juncture is negotiated is of the essence in establishing and revealing the values in any given ideology concerning the relationship between the individual and the social group. Bakhtin expresses this succinctly as follows: «В сущности, язык как живая социально-идеологическая конкретность, как разноречивое мнение, лежит для индивидуального сознания на границах своего и чужого» (*Bakhtin*: 106).

Poetic language, with its emphasis on creativity, exacerbates this sensitive intersection between the private and the public. In this paper I address the question of originality in language, especially poetic language, conceived as a potential ideological threat. I examine the attitudes towards language and poetic language of three active thinkers: the politician Bukharin, the poet Pasternak and the philoso-

pher of language Bakhtin. They form an interesting triad, active in different spheres during the years 1934–1935. A key issue will be originality and the potential fear that an original poet threatens to usurp that language which is understood as belonging exclusively to the social group as a collective.

The decree from April 23, 1932 was at the time seen as a move to create a Soviet art which would amount to more than RAPP/proletarian agitation. Bukharin had previously been ousted from the centre of things and only after the thaw of the 17th Party Congress in January/February 1934 had he, on May 23, been announced as replacing Nikolaj Aseev — by then proletarian poet following in Mayakovskii's footsteps — as the official speaker on poetry at the First Congress of the Writers' Union. Bukharin's reappearance as well as the speech itself, presumably sanctioned by the Party, marks a thaw in the official party attitude to poetry, particularly as regards the «dialectical relationship» between form and content. Bukharin criticized those poets who, in the wake of Mayakovskii, continued to use poetry as a simple means of agitation (Zharov, Utkin, Ushakov) and put forward four «remarkable poetic individualities»: Pasternak, Sel'vinskii, Tikhonov and, in part, Aseev. In spite of the ideological hesitancy with regard to him, Pasternak was presented first and thereby the point was made that the kind of poetry which Pasternak wrote was more vital to Soviet Culture at the time than was the kind of poetry which Mayakovskii's followers were producing.

Bukharin's official address on poetry at the Congress was ambitious and from the start opened the controversial question as to the relative importance of form and content in poetry. Bukharin spared no zeal in his attack on the early formalists (Zhirmunskii and Eikhenbaum) but he was no less condemning of the proletarian or Marxist approach which evaluated poetry on content alone. Bukharin stressed the dialectical relationship between form and content just as he had stressed the dialectical relationship between poetry and science, logical thinking and thinking in images. No less than science and the knowledge of facts, said Bukharin, poetry has a practical function in society. And this practical function is not merely to agitate with politically correct slogans, but to synthesize the whole span of multiple contemporary experience. In other words the social purpose of poetry lies precisely in this the dialectical relationship of form to content, the implication being that poetry can achieve what it does just because the interplay between content and form is activated.

Of course Bukharin, a Marxist, was thoroughly instrumental in his view of poetry: «Объективное, и притом активное значение общественной функции поэзии <...> есть усвоение и передача опыта и воспитание характеров, воспроизводство определенных групповых психологий» (*Stenograficheskii otchet*: 483.2. Italics in the original.).

In the theoretical part of his talk, Bukharin presented his conception of language as accumulated content, what he called the paleontology of language:

ведь за каждым словом вскрывается палеонтология языка, ведь в нем отложилась вся предыдущая жизнь человечества, которая проходила через разные общественно-экономические структуры, с разными классами, группами, с разными кругами опыта, труда, социальной борьбы, культуры.

<...> В микрокосме слова заложен макрокосм истории. Слово, как и понятие, есть сокращенная история <...> (*Ibid*: 482.2—483.1).

My Norwegian colleague, Professor Jostein Børtnes, suggested that Bukharin's reference to paleontology was taken from Marr and this is certainly true. In «Marxism and the Philosophy of Language», Voloshinov quotes a passage from Marr's «On the Origin of Language» which refers to paleontological analysis¹. In fact Bakhtin too, in «Slovo v romane», works with the notion of layers and refers himself to paleontology². But if Marr's interest was to study ethnicity, then Bukharin's was to ascertain the ideological correctness of language. For him, language guarantees its own orthodoxy in an essential way, it is automatically authorized by the past. Bukharin is not concerned with a dialectical meeting between old and new, only with the dialectic between form and content which he also solves in a full-proof paleontological way:

Более того, как мы видели выше, и самая «форма» слова «содержательна» не только как формообразующий момент всякого нового поэтического произведения; она «содержательна» и в другом смысле, а именно как конденсатор исторического общественного опыта: подбор метафор в их конкретности тоже «дан» не в силу имманентной логики слов; он берется из жизненной обстановки, как и жанр, и стиль, и тысяча других вещей (*Ibid*: 484.2).

In «Okhrannaya gramota» published three years earlier, Pasternak had formulated a radically different understanding of how the past works in the present:

Я понял, что, к примеру, Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и что таково все вековечное. Что оно жизненно не тогда, когда оно обязательно, а когда оно восприимчиво ко всем уподоблениям, которыми на него озираются исходящие века. Я понял, что история культуры есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда, является легенда, заложенная в основание традиции, неизвестным же, каждый раз новым — актуальный момент текущей культуры (*Pasternak*: IV, 208).

The Bible comes to us from the past, but its truth is not orthodox, it carries truth not by way of authority but as a potentiality to be realized in each new and specific historical situation. Pasternak's measure for true poetry was that it should be unique, for only then could it constitute a genuine response to the age and thereby make its contribution to history.

Pasternak's passion for expressing the ontology of art through a highly metaphorically loaded philosophical discourse is well attested to. At the Congress in 1934 he was hardly at the height of his own verbal sophistication. On the contrary, he appeared to be tongue-tied and confused. It is in the middle of his speech that he defines poetry as prose, a definition which has been considered as a retraction of the sharp distinction between poetry and history which he had made in earlier texts such as «Chernyj bokal» in 1915 and «Neskol'ko polozhenii» in 1918³. I believe there is no contradiction in Pasternak's thought on art. He always maintained that art should be original and unique, herein lay its duty to its own epoch⁴.

The originality of poetic language on which Pasternak insisted all his life did not have to do with experiments and neologisms, with idle play. The moral imperative of poetry to its historical circumstances was to conjure up the moment of now as an original and eternal moment in history, a paradox nicely expressed in the title of the poem from «Sestra moya — zhizn»: «Гроза, моментальная навек» (Pasternak: I, 165).

So although Pasternak and Bukharin could agree in their scorn for empty rhetoric and agitation, on a more fundamental level their attitudes to language and poetry were incompatible: for Bukharin language carried meaning from the past into the present in fact; for Pasternak (poetic) language, even if it came from the past, only came into being when it was realized by the unknown «in the actual moment of the unfolding culture»⁵.

2.

At this very time, in 1934–1935, when Bukharin and Pasternak were publicly grappling with the problem of poetry and language from the podium of the Writers' Congress, Bakhtin was working on his notions of the inherent dialogicity of language, specifically the work subsequently published as «Slovo v romane». Far from addressing official audiences, Bakhtin, who had been condemned to exile in Kazakhstan in 1929, was apparently working for his desk drawer with no prospect of publishing. Bakhtin's concept of dialogue had already appeared in print with the publication of his first book on Dostoevskii, «Problemy tvorchestva Dostoevskogo» (1929). Furthermore Medvedev's book on the formal method in literary scholarship (1928) and Voloshinov's books on Freudism (1927) and Marxism and the philosophy of language (1929), overtly presented as marxist books, touched directly on the question of dialogicity⁶. In «Marxism and the Philosophy of Language», Voloshinov had clearly expressed the case for an understanding of language and meaning in direct contradiction with Bukharin's later statements; Voloshinov claimed that meaning did not belong to a word as such but was «the effect of interaction between speaker and listener via the material of a particular sound complex. It is like an electric spark that occurs only when two different terminals are hooked together» (Voloshinov: 102–103. Italics in the original.).

Bakhtin's new work on the novel «Slovo v romane» coincides in time with the enigmatic period in Pasternak's life to which Lazar' Fleishman refers in his article «Pasternak and Bukharin in the 1930s» (1989). While Bukharin and Pasternak struggled publically in what in retrospect may be seen as a swan-song bid for independent poetry, Bakhtin, who was to become one of the most original and influential thinkers of the century, was addressing similar questions in a theoretically radically new way.

Like Voloshinov, Bakhtin, insisted on the social origin of language and accordingly to its ideological dimension, that is to the fact that language always has meaning with regard to social reality. Bakhtin's philosophy of language presents language as something which evolves in a struggle between opposing forces. In «Slovo

v romane» he uses a metaphor borrowed from physics and introduces the notion of interplay between the centripetal and centrifugal forces of language⁷:

Общий единый язык — это система языковых норм. Но эти нормы — не абстрактное долженствование, а творящие силы языковой жизни, преодолевающие разноречие языка, объединяющие и централизующие словесно-идеологическое мышление, создающие внутри разноречивого национального языка твердое и устойчивое языковое ядро официально признанного литературного языка или отстаивающие этот уже оформленный язык от напора растущего разноречия <...> Мы берем язык не как систему абстрактных грамматических категорий, а язык идеологически наполненный, язык как мировоззрение и даже как конкретное мнение, обеспечивающий максимум взаимного понимания во всех сферах идеологической жизни. Поэтому единый язык выражает силу конкретного словесно-идеологического объединения и централизации, протекающей в неразрывной связи с процессами социально-политической и культурной централизации. <...> И эта фактическая расслоенность и разноречивость — не только статика языковой жизни, но и динамика ее: расслоение и разноречивость ширятся и углубляются, пока язык жив и развивается; рядом с силами центростремительными идет непрерывная работа центробежных сил языка, рядом со словесно-идеологической централизацией и объединением непрерывно идут процессы дегентрализации и разъединения (*Bakhtin*: 84—85).

It is interesting to note here that the two forces, centripetal and centrifugal, do not share an equal status in Bakhtin's thinking: the centripetal aspect of language has to do only with circumstances (центростремительные силы языковой жизни) whereas language, in fact, works according to centrifugal forces (в среде фактического разноречия). This subtle distinction underlines the theory that the centripetal force is achieved artificially by those who would create a firm national language, «твердое и устойчивое языковое ядро официального литературного языка!» (*Bakhtin*: 84—85. My italics. — F. B.).

3.

Let us note that our three thinkers and writers resort to metaphors which borrow their terms from the natural sciences. Describing language in terms of paleontology and centripetal/centrifugal forces, they attempt to account for the way in which language works, on the one hand as a force in history, and on the other in a struggle for power. In other words, language is related metaphorically to time and to dynamic forces. Bakhtin clearly approves of the dynamic function of multivoicedness which he claims to be a natural feature of the way language works. Although not explicitly stated here, Bakhtin seems to understand multivoicedness as a mechanism inherent in language which prevents it from being appropriated by those in power. Bakhtin's metaphor of a dynamic pull towards and away from the centre does not activate the dimension of time prominent in Bukharin's paleontological metaphors, but concentrates instead on the dynamics of the moment: «в определенный исторический момент в социально определенной среде»

(*Bakhtin*: 90). Pasternak's remark about the Bible on the other hand activates both axes — that of time and that of synchronic dynamic movement.

In «*Slovo v romane*» Bakhtin pushes a hard argument for the novel as the artistic genre which cultivates multi-voicedness, eschewing monologue. Furthermore he explicitly rejects poetic language as being engaged in dialogue. In order to explain what he means, Bakhtin resorts here to yet another metaphor relating to the natural sciences: speech or the word is directed towards its object like a ray of light; multi-voicedness, the speech or words of the many, leads to a web of meaning which intercepts between the speaker and the object; the speech of a new speaker must pass through this web before it can reach the object and accordingly it enters willy-nilly into dialogue. Only in poetry does the voice escape dialogue:

Язык поэта — его язык, он в нем до конца и нераздельно, используя каждую форму, каждое слово, каждое выражение по прямому назначению (так сказать «без кавычек»), то есть как чистое и непосредственное выражение своего вымысла. Какие бы «муки слова» поэт ни переживал в процессе творчества, — в созданном произведении язык — послушный орган, до конца адекватный авторскому замыслу (*Bakhtin*: 98–99).

The poet is understood to resemble that 'mythical Adam' who approached with his first word a world still in a state of nameless virginity, something which no real person living in history has ever been able to do. Bakhtin is obviously not enamoured of the solitary symbiosis between the poet and what he, the poet, wishes to name for the first time. It is relevant to relate Bakhtin's view of the poet to Pasternak and ask whether or not Bakhtin's description of poetic speech has anything in common with what Bukharin called Pasternak's egocentrism.

In his earlier poetry and prose Pasternak clearly rejoices in a primordial naming, playing Adam, so to speak. This was an activity natural enough for a modernist poet⁸ but one of which both Bukharin and Bakhtin disapprove. A major goal of modernism had been to emancipate language from its function as pure and transparent representation: rather than obediently transmit, language was invited to create reality, to precede rather than proceed from reality. The radically new philosophy of language implicit in Russian modernism led in turn to a paradoxical bifurcation: on the one hand art (poetry) left the realm of the material world altogether and became purely abstract; on the other it led to art becoming an object in its own right; as artefact or product it was to shape and transform society.

Both Bukharin and Bakhtin deplored these two fundamental aspects of modernism; on the one hand they rejected agitational poetry, while on the other they castigated the extreme experiment of for example Kruchennykh's transcendental language. Bukharin referred to transcendental language as evidence of the total decline of bourgeois art:

Здесь речь идет о ликвидации слова как такового, об уничтожении всех понятий, о девальфикации образов, то есть об уничтожении поэзии как словесного искусства (*Stenograficheskii otchet*: 486.1 and *passim*. Italics in the original.)⁹

Bukharin abhorred experiment for experiment's sake condemning the idea of the word which he referred to scornfully as *магия слова* and *фетишизация сло-*

ва (*Stenograficheskii otchet*: 480.2–481.1). Bakhtin in his turn, when referring to the symbolists' and the futurists' dream of creating a specific «language of poetry», dismisses Khlebnikov's concrete attempt at such a project: «идея особого «поэтического языка» выражает ту же птолемеевскую концепцию языкового стилистического мира» (*Bakhtin*: 100–101). Ptolemy's theory was that the earth is the stationary centre round which the sun and stars revolve and thus Bakhtin's *ptolemaic* is close in meaning to Bukharin's *egocentric*.

More recently Boris Groys has totalized a narrative according to which it was the avant-garde artists themselves, in their desire to create a new man in a new world, who provided the artistic scheme according to which Stalin was able to create and control a new society in all its aspects and thereby to become the modernist artist per excellence. Groys analyses Kazimir Malevich's «Black Square» as an example of the avant-garde strategy to transform rather than represent the world. He writes:

Like Malevich's suprematism, Khlebnikov's phonetic transrational language, which went farther than anything at the time <...> in overcoming ordinary linguistic forms, claimed universality and the ability to organize the entire world on a new audial basis. Khlebnikov called himself «Chairman of the World» and the «King of Time», since he thought he had discovered the laws that delimit time and separate the new from the old in the same way as such division is possible in space. Knowledge of these laws would grant the avant-garde power over time and allow it to subject the entire world to this power (*Groys*: 18).

How they must be turning in their graves at such a verdict, Malevich and Khlebnikov! When Malevich describes suprematism as pure painterly art which transcends nature he is reaching to a zero point as far as earthly matters are concerned; this is certainly a metaphysical point but hardly a political or even a social one. While Groys argues the connection between avant-garde art and totalitarianism, it would be more legitimate to claim that Khlebnikov's design was to free human beings from the built-in segregation of separate languages. Were all mankind able to communicate through a transcendental and universal language then there would be no need for the mediation of leaders, no need for official national languages as a means for separate communities to gang up against each other. For these critics (Bukharin, Bakhtin and Groys) the phenomenon of transcendental language is threatening since it seems to abuse the inherent sociality of language: to create a language of one's own becomes at best asocial behaviour and at worst a bid for power and manipulation.

Pasternak was a poet nurtured in modernist Russian poetry. His relationship to both symbolism and futurism was complex and, particularly as regards futurism, it became hostile. His avowal of the unique and the original was connected to insistence on language as a means of creativity; his rejection of what he called rhetoric and posing was consistent throughout his life. Although he was accused of being obscure and esoteric in his earlier poetry and prose, and although he himself regretted this complexity and inaccessibility, he never intended to isolate himself in a private, transcendental world or language; even less did he try to use poetry as a product with a cultural revolutionary function.

Let us take a look at Pasternak's poem from 1931, «Опять Шопен не ищет выгод», from the cycle «Vtoroye rozhdenie» (*Pasternak*: I, 406). The poem describes a recital of a Chopin sonata and the effect of the music as it pours through the window onto the streets of Kiev outside:

Опять Шопен не ищет выгод,
 Но, окрыляясь на лету,
 Один прокладывает выход
 Из вероятья в правоту.

Chopin's music is so to speak ever new, ever original, in other words it is time and again uniquely adequate for negotiating the way out, the escape from supposition into certainty. The poem is structured around a series of sentences introduced by *op'yat'*: the adverbial *op'yat'* introduces four of the twelve stanzas, occurring in addition twice in the seventh stanza where the modality of proposition is transposed into a series of rhetorical questions. The repetition of *op'yat'* emphasizes the paradox that this music from the nineteenth century, played time and again, never becomes stale or worn out; like the Bible it is brought into play again and again; it is activated, made original just because it captures something which, like thunder, is «momentarily for ever». Giving birth to sobbing in others, Chopin's music does not itself fall to weeping, it does not die:

Опять трубить, и гнать, и звякать,
 И, мякоть в кровь поря, опять
 Рождать рыданье, но не плакать,
 Не умирать, не умирать?³

4.

Were we to sit these three down together, the politician, the poet and the philosopher of language, Bukharin, Pasternak and Bakhtin, they would surely not understand one another despite the fact that they are all broaching the same intricate questions concerning language. Bukharin and Bakhtin would agree on the priority of language as a social phenomenon and both be wary of originality. But on the matter of authority they could not agree since for the politician Bukharin meaning resides securely in the word, while for Bakhtin meaning is created in communication and does not exist beyond it. Pasternak and Bukharin would share the idea of a dialectic between content and form, between life and language, but they would not understand one another on the matter of the authority and fixed content of the word or language. Pasternak and Bakhtin have in common a dynamic approach where what happens at the moment is new and divergent. But on the question of prose and poetry they would not understand one another.

Notes

- ¹ Marr discusses here the 'idea of *linguistic «crossing» as the basic factor in the evolution of languages*'.
- ² See for example *Bakhtin*: 171.
- ³ See for example *Livingstone*: 161.
- ⁴ This is the subject of a forthcoming article.
- ⁵ Responding to the decree in 1925, Pasternak had written: «Главное же, я убежден, что искусство должно быть крайностью эпохи, а не его равнодействующей, что связывать его с эпохой должны собственный возраст искусства и его крепость, и только в таком случае оно впоследствии в состоянии напоминать эпоху, давая возможность историку предполагать, что оно ее отражало» (*Pasternak*: IV, 619).
- ⁶ I do not take issue with the question of the authorship of so-called disputed texts by Bakhtin and Voloshinov, but quote them according to the edition which I have had available.
- ⁷ I have been informed that the discipline of physics does not concede the idea of a 'centrifugal force'.
- ⁸ Note for example the alternative name for, *Acmeism*, namely *Adamism*.
- ⁹ This attitude was to become ever more prominent in the 1930s, it culminated with the campaign against formalism initiated with the attack on Shostakovich in «Pravda» on January 28, 1936.

Bibliography

- Bakhtin* — Бахтин М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 72–233.
- Fleishman* — Fleishman L. Pasternak and Bukharin in the 1930s // Boris Pasternak and His Times / Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak. Berkeley, 1989 (=Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Volume 25). P. 171–188.
- Groys — Groys B. The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond. Princeton, 1992 (See also: Гройс Б. Стиль Сталин // Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 11–112).
- Livingstone* — Pasternak and Creativity / Ed. Angela Livingstone, 1985.
- Pasternak* — Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989–1992.
- Stenograficheskii otchet* — Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934. Стенографический отчет. М., 1934.
- Voloshinov* — Voloshinov V. N. Marxism and the Philosophy of Language / Transl. by Ladislav Matejka and I. R. Titunik. New York; London, 1973 (See also: Бахтин М. М. (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000. С. 349–486).

Поэзия и власть

Михаил Мейлах (Страсбург)

Есть русская сказка о мачехе, которая печет блины и бросает их собаке, требуя, чтобы та говорила о ее дочери, что ее в золоте везут, а о падчерице — что ее косточки в коробе гремят. Вещая собака съедает блины, но продолжает говорить свое: отцову дочку в золоте везут, материной дочки косточки в коробе гремят.

8. В это самое время приступили некоторые из Халдеев, и донесли на Иудеев. 9. Они сказали царю Навуходоносору: царь, во веки живи. 10. Ты, царь, дал повеление, чтобы каждый человек, который услышит звук трубы, свирели, цитры, цевницы, гуслей и симфонии и всякого рода музыкальных орудий, пал и поклонился золотому истукану; 11. а кто не падет и не поклонится, тот должен быть брошен в печь, раскаленную огнем. 12. Есть мужи Иудейские, которых ты поставил над делами страны Вавилонской: Седрах, Мисах и Авденаго; эти мужи не повинуются повелению твоему, царь, богам твоим не служат, и золотому истукану, которого ты поставил, не поклоняются.

13–14. Тогда Навуходоносор <...> сказал им: с умыслом ли вы, Седрах, Мисах и Авденаго, богам моим не служите, и золотому истукану, которого я поставил, не поклоняетесь? <...>

16. И отвечали Седрах, Мисах и Авденаго, и сказали царю Навуходоносору: нет нужды нам отвечать тебе на это. 17. Бог наш, которому мы служим, силен спасти нас от печи, раскаленной огнем, и от руки твоей, царь, избавит.

18. Если же и не будет того, то да будет известно тебе царь, что мы богам твоим служить не будем, и золотому истукану, которого ты поставил, не поклонимся (Кн. пророка Даниила 3, 8–18).

Обе эти истории, разделенные двумя тысячелетиями, — одна из русского фольклора, другая — из Священной истории, — имеют некоторое отношение к нашему сюжету. Вторая из них, взятая из книги пророка Даниила, в советское время пользовалась, с ее напрашивающимися аналогиями, известной популярностью не только в религиозных кругах, но и в некоторых кругах интеллигенции.

В 1932 г. в статье «Кровавая пища» Ходасевич писал:

В известном смысле историю русской литературы можно назвать историей уничтожения русских писателей... Побой, солдатчина, тюрьма, ссылка, изгнание, каторга, пуля беззаботного дуэлянта, не знающего, на что подымает он руку, эшафот и петля — вот краткий перечень лавров, венчающих «чело» русского писателя... И вот: вслед за Тредьяковским — Радищев; «вслед Радищеву» — Капнист, Николай Тургенев, Рылеев, Бестужев, Кюхельбекер, Одоевский, По-

лежаев, Баратынский, Пушкин, Лермонтов, Чаадаев (особый, ни с чем не сравнимый вид издевательства), Огарев, Герцен, Добролюбов, Чернышевский, Достоевский, Короленко... В недавние дни: прекрасный поэт Леонид Семенов, разорванный мужиками, расстрелянный мальчик-поэт Палей и расстрелянный Гумилев...

Я называю имена лишь по одному разу. Но ведь на долю скольких пришлось по две, по три «казни» — одна за другой! Разве Пушкин, прежде чем был пристрелен, не провел шесть лет в ссылке? Разве Лермонтов, прежде чем был убит, не узнал солдатчины и не побывал тоже в ссылке?.. Разве Рылеев, Бестужев и Гумилев перед смертью не узнали, что такое казemat? Еще ужаснее: разве Рылеев не дважды умер?..

Но это — только «бичи и железы», воздействия слишком сильные, прямо палаческие. А сколько же было тайных, более мягких и даже вежливых? Разве над всеми поголовно не изымались цензоры всех эпох и мастей?.. Разве жандармы и чекисты не таскали к допросу и не сажали в каталажку, чуть не по очереди, без разбору, за то именно, что — писатель?..

И снова идет череда: голодный Костров; «благополучный» Державин, преданный Екатерине и преданный Екатериной; измученный завистниками Озеров; Дельвиг, сведенный в могилу развратной женой и вежливым Бенкендорфом; обезумевший от «свиных рыл» и сам себя уморивший Гоголь; дальше — Кольцов, Никитин, Гончаров; заеденный друзьями и бежавший от них, от семьи, куда глаза глядят, в ночь, в смерть Лев Толстой; задушенный Блок, загнанный большевиками Гершензон, доведенный до петли Есенин. В русской литературе трудно найти счастливых; несчастных — вот кого слишком довольно¹.

Ходасевич справедливо утверждает, что «до такого уничтожения писателей не мытьем, так катаньем, как в России, все-таки не доходили нигде». Объясняет он это даже не без некоторой гордости:

Это потому, что ни одна литература <...> не была так пророческа, как русская... Кажется, что народ должен побивать, чтобы затем «причислять к лику» и приобщаться к откровению побитого. Кажется, в страдании пророков народ мистически изживает собственное свое страдание. *Избисние пророка* становится жертвенным актом, закланием. *Исничтожение поэтов*, по сокровенной природе своей, таинственно, ритуально. В русской литературе оно прекратится тогда, когда в ней иссякнет родник пророчества. Этого да не будет... <курсив мой. — М. М.>².

Своего рода синодиком русских писателей, погибших и «задушенных», является книга Иванова-Разумника «Писательские судьбы» — одно из первых на Западе развернутых послевоенных свидетельств о том, что произошло с русской литературой после революции³.

Я хотел бы подойти к этому вопросу несколько с другой стороны.

Конфликт между царем и поэтом длится тысячелетиями. Мы знаем и о пророках, побиваемых камнями, слышали и о восточных деспотах, заливавших расплавленный свинец в горло неусердным придворным поэтам. Европейская культура насчитывает несколько знаменитейших подобных мифов,

восходящих к историческим фактам. Наиболее ранним из них является случай Овидия, о причине высылки которого из Рима существует, как подсчитал М. Л. Гаспаров, не менее 111 аргументированных мнений. Характерно высказывание Ахматовой, усматривавшей в истории Овидия прежде всего интересующий нас архетип: «История темная, но как бы там ни было — опять царь погубил поэта». В самом деле, по мысли М. Л. Гаспарова, Овидий был сослан Августом в ситуации, когда ключевая для императора ориентация на стабилизацию, упрочение порядка приняла форму видимости восстановления старореспубликанских ценностей с вытекающим отсюда пуританизмом. Овидий, славивший Августа, выслан был, по-видимому, за гедонистический дух его стихов, являвший собой полную противоположность суровым нравам, которых на практике не придерживались ни сам Август, ни, тем более, замешанная в громких скандалах его семья⁴. Не такова ли была практика и советских времен — например, дело Бродского, который был выслан в глухую деревню Архангельской области даже не по политическим мотивам (хотя таковые, по его рассказам, тоже были в его досье), а по обвинению «в тунеядстве», т.е. как общественно бесполезная личность (по существу же — как неподцензурный поэт, который стал пользоваться слишком большой известностью).

Возвращаясь к овидианскому мифу, любопытно, что Пушкин, хорошо зная, что и «проклятый город Кишинев», и Одесса находятся довольно далеко от городка Томы, куда был сослан римский поэт, тем не менее охотно с ним отождествляет места своей ссылки — в стихотворении «В стране, где Юлией венчанный...», в послании «К Овидию», в «Евгении Онегине», и, что особенно насыщено смыслом, в стихах одного изгнанника другому — Баратынскому, которого он называет *живым Овидием* («Баратынскому. Из Бессарабии»). Бродский же в архангельской — северной, как и в случае Баратынского, ссылке, пишет стихотворение «Назо к смерти не готов...».

Другой знаменитейший образ изгнанника-поэта — это фигура Данте, бежавшего из Флоренции по причинам как раз чисто политическим, однако в своей «Комедии» создавшего из своего изгнания грандиозный *casus poeticus*; судьбу Данте проецировали на свою собственную и Мандельштам, и Ахматова, в частности, в строках:

Пусть так. Без палача и плахи
Поэту на земле не быть.
Нам покаянные рубахи,
Нам со свечой идти и выть⁵.

Поэтами, занимавшими маргинальное положение в средневековом словесном обществе, были латинские поэты — ваганты; изгоем был Франсуа Вийон, связанный с парижским дном и судимый за вполне уголовные преступления, издававшийся к тому же в обоих своих «Завещаниях», над всеми сколько-нибудь видными представителями парижских городских властей (своего рода литературно-бытовой «вийонизм» культивировал, начиная с революционных лет, Мандельштам). Жертвой деспотизма в европейской поэзии многократно представлен Тассо, посаженный на цепь феррарским герцо-

гом д'Эсте после припадка буйного помешательства, в состоянии которого он обличал самого герцога и его приближенных. История эта обросла романтической легендой о «недозволенной» любви поэта к сестре герцога (подобные мотивы встречаются в легендарных жизнеописаниях поэтов, начиная с трубадуров, и характерны для эпохи, когда поэты зависели от высококордных покровителей). Поэтом, не находящим пристанища на земле, «от младенчества изгнанником» рисует его Батюшков, которого самого подстерегала душевная болезнь; обоих поэтов, а вместе с ними и Гоголя сблизил парадоксальным образом страх перед вольномыслием и либерализмом — Тассо, сам себя заподозрив в ереси, добровольно представил свою великую поэму на суд Инквизиции (зато Батюшков, напротив, заново перелагая, уже в помрачении рассудка, державинско-горациев «Памятник», писал: «...И истину царям громами возгласить; // Не царствуйте, цари: я сам на Пинде царь!», с замечательным завершающим стихом «А Кесарь мой — святой косарь»).

Неприемлемой для придворной жизни фигурой был и младший современник Тассо — неконформистски настроенный Камозанс, высланный из Лиссабона и отправленный солдатом в Марокко, потом в Вест-Индию; ему посвятил «драматическую поэму» Жуковский. Последним легендарным европейским поэтом-мучеником был, по-видимому, Андре Шенье, который, говоря его собственными словами, приведенными Пушкиным в примечании к стихотворению о нем — бряцал по струнам лиры у подножья эшафота (*Au pied de l'échafaud j'essaie epoque ma lyre*). Пушкинский текст послужил отправной точкой для блистательного стихотворения Набокова «Как над стихами силы средней / Эпиграф из Шенье...»⁶. Программная отверженность романтических поэтов придает вечной проблеме новый аспект, однако драматизм судеб Байрона и байронических поэтов, потом французских *poètes maudits*, как писали в советских учебниках, «отвергнутых обществом», судеб нередко подлинно трагичных, отступает перед судьбами их современников в России, списки которых составляли Герцен, Ходасевич в цитированном тексте, Иванов-Разумник, Лотман. А переходя в XX век — минуя этапы поэтов-футуристов, специально стремившихся к скандалам, которые оканчивались максимум вызовом полиции, мы найдем уже целую гекатомбу поэтов, физически уничтоженных, как Гумилев или Мандельштам, подталкиваемых к гибели, как Блок, Есенин, Маяковский и Цветаева, предававшихся всенародной анафеме, как Ахматова и Пастернак, исторгавшихся «из ойкумены», как Бродский, непечатавшихся, цензурированных, всеми способами вытеснявшихся из жизни.

В чем же причина удивительной стойкости этого конфликта, позволившей Ахматовой говорить по поводу Овидия — история темная, но *опять* царь погубил поэта?

Нам представляется, что его истоки следует искать в глубокой архаике, в предыстории и сущностной природе поэзии и царской власти, что во многих культурах отражается в разделении функций священника и царя, царя и пророка.

Власть, в доисторическое, а часто и в историческое время персонифицируемая фигурой священного царя, направлена, как на огромном материале

показано еще Фрэзером, на стабилизацию космического порядка, воспроизведение жизненных циклов, гарантирование территориальной целостности. Харизма — божественное начало, гарантирующее исполнение царем таких функций, иногда символизируется в весьма конкретных формах. На рельефе, сопровождающем Бехистунскую надпись, древнеиранское понятие *farn* («сияние», «эманация божественного огня») представлено в форме «шайбы», которую Ахура-Мазда передает царю Дарию; до нашего времени дошла символизация харизматического начала в виде восходящей к венку/венцу (см. ниже) короны, посоха/скипетра (ось мира) и державы, часто кольца. Для получения харизмы цари проходят различные формы посвящения, инвеституры, помазания на царство, каковое, восходя к истории царя Давида, имеет мессианский смысл, и слово «Мессия» (помазанник), не теряя своего сакрального значения, еще в Ветхом Завете начинает применяться для обозначения земных царей. Царская титулатура включает в себя элемент, указывающий на освященность сана: «*Dei gratia*», «Божиею споспешествующею милостью, Мы, <имярек>, Император и Самодержец Всероссийский...». Царь, будучи представителем богов, иногда их сыном, употребляет свою абсолютную, не подлежащую обсуждению или сомнению, консервативно-охранительную власть для защиты народа, поддержания и упрочения его благосостояния. Такой «царь беспорочный» воспевается в «Одиссее» (19, 109–114):

...страха

Божия полный, и многих людей повелитель могучий,
Правду творит он; в его областях изобильно родится
Рожь и ячмень и пшено, тяготеют плодами деревья,
Множится скот на полях и кипят многогорбыем воды;
Праведно властвует он, и его благоденствуют люди.

Пер. В. Жуковского

За много веков до этого Хаммурапи называет себя «заботливым князем, почитающим богов, чтобы справедливость в стране заставить сиять, чтобы уничтожить преступников и злых, чтобы сильный не притеснял слабого», князем, которого «Анум и Эллиль призвали для блага народа», но если последующий царь не станет соблюдать начертанных им «законов справедливости», тот же «великий Анум, отец богов, призвавший меня к власти, обратит от него царский ореол»⁷. Эти представления, реликты которых наблюдаются во всех без исключения монархиях, с особой полнотой выражены в древнеегипетских и древнеиндийских текстах: в последних царь становится божеством в обличье человека (*naradeva*-), посредником между людьми и богами, которые при поставлении его на царство проникают в его естество, исполняя его силами, необходимыми для поддержания миропорядка и благоденствия. В гимнах Атхарваеды, относящихся к ритуалу *gājasūya* — поставления царя, — происходит отождествление царя и бога Индры («Он позвал тебя на свое место» — III, 4; Я присоединяю к тебе Индру, дающего превосходство» — IV, 22⁸); в наскальных эдиктах царь

Ашока именуется себя «наперсником богов». Царь в Индии не является правителем в современном смысле слова — скорее гарантом, обеспечивающим благосостояние народа и его защиту вплоть до поддержания первичных жизненных циклов⁹ — подобная же концепция отражена в обращенном к народу «утешительном» пророчестве Исайи (60, 16): «Ты будешь насыщаться молоком народов, и груди царские сосать будешь».

Сыном Ра, солнечного бога, и Гора-сокола, божества неба, богом и объектом культа становился каждый восходящий на престол египетский фараон (его пародией, довольно жалкой, выглядит французский «Король-солнце»); подобные представления несут нередко отпечаток мифов о тотемических предках. У германских племен, как и у мифологических царей Древней Греции, княжеское достоинство принадлежало родам, возводившим свое происхождение к богам; потомком солнечной богини признается по сей день японский император. Не без шокирующего элемента наивности обожествляли себя, по примеру Птолемея и Александра Македонского, римские цезари. Вера в чудодейственную силу монархов долгое время сохранялась в Англии и Франции, где они наделялись, в глазах подданных, даром простым прикосновением исцелять больных золотухой¹⁰.

Немало реликтов подобных представлений перешло от византийской имперской традиции, вобравшей в себя, с ее цезарепапизмом (обожествлением соединяющего в своем лице духовную и светскую власть императора-басилевса), и иудейскую теократию, и философию Платона и Аристотеля, и эллинистический багаж, и черты восточных деспотий, — к ее исторически последней наследнице — Российской империи, где они, утвердившись до этого в московском «третьем Риме», сохранились, несмотря на петровские преобразования (впрочем, достаточно внешние), до нового и новейшего времени в совершенно архаичных формах. Сакральные функции священного царя, направленные на стабилизацию существующего, Богом данного порядка, воплотились в фигуре Богопомазанного царя-самодержца, «царя-батюшки», наместника Бога на земле. Иосиф Волоцкий, чьей доктриной успешно пользовался Иван Грозный, хорошо усвоил «Послание к Римлянам»: «Всякая душа да будет покорна высшим властям; ибо нет власти не от Бога, существующие же власти Богом установлены» (Рим. 13, 1), но пренебрег «Посланием к Колоссянам», где говорится: «[Христос] ...отняв силы у начальств и властей, властно подверг их позору, восторжествовав над ними Собою» (Колос. 2, 15). К этому надо добавить реликты языческих представлений — в народном сознании сплав угасающих языческих и расплывчатых византизирующих традиций свелся к простейшей формуле: на небе Бог, на земле — царь¹¹.

Стабилизирующие, охранительные интенции неограниченной царской власти, исключаящие какое-либо неповиновение и несколько не скрывавшиеся на протяжении XIX в., когда на европейском фоне они уже выглядели анахронизмом, после большевистского переворота были подхвачены, развиты и доведены до предела новой властью, а поклонение «царю-батюшке» в гипертрофированной форме переносилось на всех последующих богов и божков нового режима.

Если власть, и царская власть *par excellence*, направленная на сохранение *status quo*, должна устранять на этом пути все реальные и кажущиеся препятствия, то конфликт ее с поэзией и поэтом, чьи интенции совершенно отличны от царских, отнюдь не сводится к подавлению высказываемых в стихах либеральных мнений и устранению опасных поэтов-вольнодумцев. Корни конфликта, в индо-иранском мире закрепленного распределением функций (по Дюмезилю) и делением на касты, прослеживаются, опять-таки, вплоть до магических истоков не только священной царской власти, но и самой поэзии: «власть» поэта-певца, жреца, пророка, призванного и непосредственно внушаемого свыше, в некотором смысле превосходит власть царя, пусть даже священного, но помазанного на царство пророком, читай — поэтом, и прислушивающегося к откровениям, которые он получает через последнего. Поэт, имеющий власть над словом, «властелин имен», имеет власть и над миром и, таким образом, с царем конкурирует. Царь обеспечивает стабильность мира; поэт-демиург творит мир в слове (а значит, не только в слове), творит его заново, разрушая и пересоздавая его по вдохновению, и, стало быть, представляя собой опасность для царской власти, фиксирующей мир в застывающих формах. Напомним историю мифического древнеиндийского царя Вены, потомка богов, но погрязшего во зле. После того, как он запретил раздачу милостыни и жертвоприношения богам, поставив себя выше их, жрецы, убив его, расчленили его тело: из левой его руки произошел карлик, вобравший в себя все его грехи, а из правой — божественный великан, помазанный жрецами на царство и ставший идеальным царем Притху, прославившимся своей праведностью¹². В древнеиндийских текстах, возвеличивающих, еще в ведический период, и царей, и брахманов, как равных богам, а зачастую ставящих брахманов, принадлежащих к высшей касте, выше царей¹³, зафиксированы элементы обмена между царем и его домашним жрецом (*puṅghita*), возводящим его на царствование (*gājasūya*) и обеспечивающим правильность совершения ритуала, исполнение священных мантр и т.п., — такие, как обмен сосудами со священной водой, клятва царя, дающая брахману право лишить его кармических благ в случае неисполнения требований дхармы, внушительные дары брахману¹⁴. В дальнейшем жрец-*puṅghita* оставался ближайшим советником и помощником царя; некоторые гимны Ригведы говорят о необходимости для царя поддержки со стороны брахманов — без исполнения ими священных текстов он не выиграет битв и не получит помощи богов¹⁵ (особенно часто эта мысль высказывается в Дхармашастре). Согласно Манавадхармашастре, «десятилетний брахман и столетний царь — словно отец и сын, но отец из них — брахман»¹⁶.

Так или иначе, в Индии иерархическое соперничество между брахманами и царями восходит к глубокой древности, и несомненно, что именно брахманна принадлежит заслуга глубочайшего мифологического, религиозного и поэтического обоснования священного характера царской власти. Известны случаи, когда брахманы становились царями; в индийской литературе пользовался популярностью характерный сюжет, связанный с усилиями легендарного брахмана Чанакьи, стремившегося к царской власти, но обреченного, согласно предсказанию, «царствовать через кого-то другого»: он свергает ца-

ря Нанду и основывает династию Маурьев, поставив царем избранного им Чандрагупту (на этот сюжет написана пьеса «Мудракшаса» Вишакхадатты, ему посвящен раздел средневекового «житийного сборника» «Паришишта-парван» джайнского монаха Хемачандры). В Персии, как повествуется в той же Бехистунской надписи, маг (член жреческой касты) по имени Гаумата, объявив себя царским сыном, захватил царство, отвоеванное у него затем Дарием, а в некоторые периоды жреческая каста пользовалась большей властью, чем цари (в чем при желании можно видеть корни мусульманского фундаментализма в сегодняшнем Иране). Спустя полтора тысячелетия на турецкий султанат претендовал лже-мессия Саббатай Цви.

Конфликт царя и поэта, таким образом, это конфликт между двумя формами власти, которые со временем кристаллизуются — первая, в формах земного могущества, другая — в форме настораживающей способности поэта не только быть внушаемым свыше, но и воплощать эти внушения в небезопасных словесных формах, которые могут непосредственно, в обход царя, воздействовать на мир, — не говоря уже о законной функции пророка — наставлять и, если надобно, обличать царя, передавая ему *db* *JHWH* — слово Божие¹⁷. Однако роль поэта-пророка остается для царя на фоне его космической ответственности достаточно служебной, тогда как у поэта, непосредственно инспирируемого свыше, формируется собственное отношение к власти: «волхвы в не боятся могучих владык». Поэт опасен царю именно вмешательством в мировой порядок, гарантом которого тот является, и вдвойне опасен тем, что он — не только служитель Аполлона, но и шаман, имеющий отношение и к верхнему миру, и к нижнему, хтоническому, подземному, inferнальному, куда он спускается, как Данте или Орфей, соками произрастаний которого — вином, полученным из виноградной лозы, медом, трансформированным пчелами из цветочного нектара (откуда обширная мифопоэтическая образность, связанная с сотами и медом)¹⁸, таинственным «буйным Сомой» или галлюциногенным экстрактом из грибов — он опьяняется, чтобы открыться для вдохновения свыше, которое, будучи иррациональным, может граничить с неистовством, безумием и смертью (романтический «пламенный недуг» вдохновения из пушкинского «Разговора книгопродавца с поэтом» в позднейшем стихотворении «Не дай мне Бог сойти с ума...» становится «пламенным бредом» — «Я забывался бы в чаду / Нестройных, чудных грез» — следствием потери разума). Олимпийские Музы (этимологически связанные с мышами) имеют хтоническое прошлое, архаические же Музы, «бурные» и экстатические, именовались «неистовыми», и предводителем их был не Аполлон, а Дионис Мусагет¹⁹. Сам же Аполлон, сохранивший немало «дионисийских» черт, получил дар прорицания от Геи, богини Земли, а дельфийской сивилле традиция приписывает хтонические истоки инспирации — испарениями из знаменитой расщелины, идущими от поверженного здесь Аполлоном Пифона, водами Кастальского ключа. Заметим, что Сафо, стоящая в античной традиции у истоков мелической поэзии, эмансипированной от религиозной, призывая Афродиту — уже в контексте лирическом, — ссылается, подобно шаману, на «прецедент» (т.е. на предшествующие случаи, когда богиня уже приходила ей на помощь),

пользуясь для этого специальным, по-видимому, ритуальным термином *dēute* («вот, снова»²⁰), заимствованному из «языка богов», на котором жрец-поэт с ними общается. В более широком смысле, «языком богов» является в архаическую эпоху (а в метафорическом смысле — не только в архаическую²¹) сам поэтический язык, которым царь не владеет и потому непосредственно общаться с ними не может.

Установлено, что индоевропейские языки располагали специальными терминами, обозначающими ритуальную поэтическую речь, известны их продолжения со значениями «жреца», «поэта-пророка», потом — «поэта» или «пророка»: лат. *vates* «прорицатель», «провидец», «пророк», «вдохновенный песнопевец», «поэт», др.-в.-нем. *Wuotan* «древнегерманский бог поэтического вдохновения», рус. вития; др.-инд. *kavi* «мудрец», «провидец», «поэт», лид. *kaves* «жрец», «поэт», рус. «чуютъ», «чудо»²². «Особое положение песнопевца и стихотворца, являющегося „провидцем“, „пророком“, „прорицателем“, — замечают Т. В. Гамкрелидзе и Вяч. Вс. Иванов, — приравнивает его к жрецу, религиозному предводителю, осуществляющему связь между землей и небом. С этим может быть связано то, что некоторые специфические ритуальные индоевропейские термины, относящиеся к культу, в отдельных традициях приобретают значение обозначений „поэта“, „стихотворца“ <...> В представлении древних индоевропейцев, особенно ясно отраженных, в частности, в индоиранской традиции, стихотворная форма представляет собой выражение божественной мысли, которая *вкладывается в сердце* человеку»²³.

Мы располагаем бесчисленным количеством магических, сакральных, ритуальных, мантических поэтических текстов самого разного уровня — от простейших заговоров и заклинаний или тех же заклинаний, в пьесах Эсхила приобретающих высшее поэтическое выражение («связывающий гимн», которым в «Агамемноне» Эринии «опутывают» и поражают материубийцу Ореста, или заумные прорицания Кассандры), и до сложнейших гимнов «Атхарваведы». В поэтическую форму, как обладающую максимальными потенциями на всех языковых уровнях и способную, по мысли В. Н. Топорова, порождать бесконечно усложняющиеся ряды значений, облекали свои пророчества и античные *manties*²⁴, и библейские пророки, оставившие высочайшие памятники вдохновенной поэзии²⁵.

В книге «Чисел» подробнейшим образом повествуется восходящая к началу IX в. до Р. Х. история пророка Валаама, которого моавитский царь Валак призывает из Месопотамии проклясть сынов Израилевых, обещая оказать ему «великую почесть», но тот трижды прославляет Израиль и пророчествует о гибели Моава, говоря:

Хотя бы давал мне Валак полный дом серебра и золота, не могу преступить повеления Господня, чтобы сделать что-либо доброе или худое по своему произволу: что скажет Господь, то и буду творить²⁶:

Говорит Валаам, сын Веоров,
говорит муж «с открытым оком»,
говорит слышащий слова Божии,
имеющий ведение от Всевышнего,

который видит видения Всемогущего,
 падает, но открыты очи его.
 Вижу Его, но ныне еще нет;
 зрю Его, но не близко.

(Числа 24, 15–16 = 24, 3–4, 17)²⁷

Обратим внимание на компрессованные в этих фрагментах постоянные на протяжении тысячелетий признаки пророческого дара: исполнившись *Духа Божия*, пророк с *закрытыми глазами* [sc. с *отверстым* внутренним оком, что заставляет его пасть ниц — ср. Иов 10, 4; ср. пушкинское «Как труп, в пустыне я лежал...» — мотив, у Исайи отсутствующий] получает *ведение* от Бога, *видя являемое Им и слыша Его слово*, которое он *передает царю*, не дорожа наградой и не боясь наказания — «обиды не страшась, не требуя венца». Обратим также внимание на многообразии лексического выражения понятия «видения», представленного двумя сочетаниями со словом «око», этимологической фигурой «видеть видение» (от глагола hzh), а также глаголами šwt и g'h — от последнего образовано вытесненное на раннем этапе более архаичное обозначение пророка — ср. глоссу в 1 кн. Царств 9, 9: «ибо тот, кого называют ныне пророком <nâbî', см. ниже>, прежде назывался прозорливцем» (ro'eh, собств. 'видящим', ср. позднейшее развитие в иврите — 'ašrâ'â «вдохновение, интуиция»). В настенных надписях конца IX — начала VIII в. из Деир-Алла в Трансиордании, впервые опубликованных в 1967 г., был обнаружен обширный фрагмент, посвященный другому пророчеству Валаама, который здесь именуется «божественным провидцем» ('š. hzh. 'ln.), и для описания пророческого видения которого употребляется та же формула w'uhz mlhzh «и он видел видение» [sc. «явленным Богом»]; и здесь, и в библейском тексте, он прибегает к магии²⁸. Добавим, что ранние «экстатические» библейские пророки приводили себя в иступление игрой на музыкальных инструментах (1 Царств 10, 5), к которым прибегали пророк Елисей, царь Давид и псалмопевцы (от названия струнного инструмента наподобие гуслей происходит греческое название Псалтири) — древнееврейская поэзия, как и все древнейшие виды поэзии, связана с музыкой. Сумму музыкальных и поэтических навыков ученики получали, по всей вероятности, вместе со строжайшим религиозным и нравственным воспитанием в восходящих ко времени пророка Самуила пророческих школах-корпорациях, хотя многие библейские пророки — люди индивидуального призвания.

Поэт постепенно расстается со своими исконными сакральными функциями — производством ритуально-магических или пророческих текстов. Гораздней, отрекшись от реликтов ведовства в поэзии, призывает поэта не трогать «вавилонских чисел» и не злоупотреблять пророческим даром: Tu non quaesieris / (scire nefas) / quem mihi, quem tibi / finem di diderint... Однако в 'Ehexgi monumentum' он сопрягает свою растущую в потомках славу с сакральными реалиями римского культа, слитыми с имперскими:

usque ego postera
 Crescam laude recens, dum Capitolium
 Scandet cum tacita virgine pontifex

(Буду в веках расти, / Возрождаясь, пока в высь Капитолия / Выходит жрец, а за ним дева-молчаливица — пер. Я. Э. Голосовкера) — в ломоносовском и державинском переложениях реалии эти заменены соответственно идеей государственной («Пока великий Рим владеет светом») и иациональной («Доколь славян род вселенна будет чтить»), тогда как Пушкин ставит свою славу в зависимость от существования поэтов — «доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один *пиит*», — по интерпретации Бродского, сохраняющих и передающих поэтический язык от поколения к поколению.

Рефлексы магического наследия проявляются тем не менее и подспудно, и явно.

Ведовство в своем древнейшем виде представляло собой неделимый, можно сказать, первородный сплав пророческого дара, тайнодействий и магии, целительства и поэзии, и животворящей силой этого сплава было духовное зрение, проникающее в высшие миры <...>, —

пишет исследовательница мантической лексики, —

дар профетизма <...> озарил его понятием божественного служения и воплощения высшей воли <...> Поэты — уже не ведуньи, но когда-то, хотя бы отчасти, приближенные их дарованию, — по праву назывались профетами своих покровительниц мантисов Муз²⁹.

В сущности, перешедшие в европейскую культуру античные представления о вдохновении и Музах не так далеко отстоят от библейских представлений о пророчествовании (пбо', «пророк», от глагола *вещать, призывать*, по-видимому, с первоначальным значением «тот, кому возведено [Богом]», затем расширенном до «возвещающий [волю Бога]»; греч. *προφήτης*, со значением «проясняющий [возвещенное сокровенное знание], ср. лат. *fatum* — возвещенная [судьба]). Пророки никогда не говорят от себя, но передают царям откровения, вложенные им в сердце непосредственно Богом³⁰, — вплоть до автора Откровения Иоанна Богослова, не только созерцавшего видения Апокалипсиса, но и получающего от Бога наказ съесть книгу, переданную ему Ангелом со словами «она горька будет во чреве твоём, но в устах твоих будет сладка, как мед» (Откр. 10, 9). «Мантисы — Музы и их профет — поэт» — эту мысль, привычную для античности, наиболее емко и лаконично выразил Пиндар: «Открывай сокровенное, Муза, а я буду твоим профетом» («*manteuo, Moisa, prophateuso d'ego*»)³¹, а Пушкин скажет в «Борисе Годунове» устами Самозванца: «Я верую в пророчества *пиитов*». Отмечалось, что те места, где Данте говорит в «Божественной комедии» о поэтической диктовке (Purg. XXIV, 25–61), были восприняты акменстами — Ахматовой (*Ты ль Данту диктовала / Страницы Ада — «Муза»*) и Мандельштамом, который в «Разговоре о Данте» говорит о дантовском «письме под диктовку <...> самых грозных и нетерпеливых дикторов. Диктор — указчик гораздо важнее так называемого поэта»³².

Нельзя не заметить общности в описаниях, опять-таки, на протяжении тысячелетий, проявления пророческого и поэтического дара: примерами в поэзии

нового времени могут служить хотя бы приводимые ниже цитаты из Пушкина — аполлоническое, мусическое вдохновение так же, как сказал об этом пророк Валаам, «отверзает очи» (т.е. внутреннее зрение: «Поэт идет — открыты вежды, / Но он не видит ничего»); поэт так же видит «видения» («Когда сменяются виденья / Перед тобой в окрестной мгле, / И быстрый холод вдохновенья / Власы подымлет на челе» — «Жуковскому», 1818); оно так же «открывает слух»; оно приходит так же неожиданно, носит такой же императивный характер и так же не может быть предметом награды или торгова. Все эти признаки соединены воедино в «Разговоре книгопродавца с поэтом»; «вдохновения не съдешь, — замечает Пушкин в предисловии к «Путешествию в Арзрум, — оно само должно найти поэта»³³. Оно так же дает глобальное видение мира. Ю. М. Лотман привлекает внимание к стихам Баратынского «и поэтического мира огромный очерк я узрел»³⁴. В минуту вдохновенья получает, подобно пророку, новое видение и лермонтовский поэт: «...Поэт на будущность глядит, / И мир мечтою благородной / Пред ним очищен и обмыт» («Журналист, читатель и писатель», ср. там же: «моя пророческая речь»). В стихотворении «Поэт» («Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон...», 1827) Пушкин дает довольно точную аналогию знаменитому платоновскому отзыву о поэтах как о легкомысленных ничтожествах — но «лишь божественный глагол / до слуха чуткого коснется», они пробуждаются для творчества по повелению Аполлона и муз (ср. *признак бога, вдохновенье* из «Разговора книгопродавца с поэтом»; «Но уже импровизатор чувствовал приближение бога...» — «Египетские ночи»). Заметим, что Ахматова в своих пушкинских записях пронизательно обратила внимание на то, что в переведенных Пушкиным «неизданных стихах» Шенье выражению *plein de Dieu* соответствует «тихой *Музы полн*» («Близ мест, где царствует Венеция золотая...»). Еще более любопытно, что она контаминировала смысл этого выражения со словами «и звуков и смятенья полн» из написанного незадолго до этого «Поэта», создав несуществующий у Пушкина их вариант «бога полн», для которого она нашла гораццианские источники (с характерными анакреонтическими мотивами агрессивного натиска бога и затем одержимости, букв. «полноты», — Бахусом либо Венерой)³⁵; добавим, что понятие «полноты, наполнения богом» выражается древнегреческим мантическим глаголом 'ektheios'. Можно, конечно, привести бесконечное множество примеров формульного употребления подобных мотивов, восходящих к французской анакреонтике: поэты — «питомцы муз и Аполлона» («Баратынскому из Бессарабии»), музы их «благословили» («Друзьям», 1822).

Но вернемся к пророчеству Валаама. В контексте сказанного выше не может удивлять, что история библейских пророков — это история их противостояния царской власти — мотив, в полной мере выраженный в приведенном отрывке. В обсуждавшемся эпизоде, приуроченном к архаическому периоду иудейской истории, в отношении Валаама с Валаком прочитывается трагическое непонимание пророка — царем:

И воспламенился гнев Валака на Валаама, и всплеснул он руками своими, и сказал Валак Валааму: я призвал тебя проклясть врагов моих, а ты благословля-

ещь их вот уже в третий раз. Итак, беги в свое место; я хотел почтить тебя, но вот, Господь лишает тебя чести <...> И встал Валаам, и пошел обратно в свое место, а Валак также пошел своею дорогою (Числ. 24, 10–11; 25).

Заметим, что непоколебимому образу пророка Валаама в зафиксированном в «Числах» варианте повествования (где также есть противоречие в истории с Валаамовой ослицей) противостоит отведенная ему позднейшей традицией роль прорицателя, нанятого, чтобы проклясть Израиль (Втор. 23, 4 и др.), на которую опираются и новозаветные примеры, закрепившие за ним эту роль в Священной истории. Как бы то ни было, Валаама «убили мечом» те самые израильтяне, которых он, по слову Божию, благословлял (Числа 31, 8).

На протяжении всего периода иудейской монархии пророки, пользовавшиеся в народе огромным уважением, не взирая на лица, обличали царей. Так, пророк Самуил, помазавший Саула на царство, обличает его за отступление от завета с Богом. Саул убивает восемьдесят пять «священников Господних» за то, что «их рука с Давидом»; пророк Нафан укоряет Давида, за то, что тот послал Урию на смерть, чтобы завладеть его женой Вирсавией; пророк Илия — царя Ахава, который «убил всех пророков мечом», и царицу Иезавель, «которая истребляла пророков Господних», и которые оба служили Ваалу. За то, что пророк Михей предсказывает царю Ахаву поражение и смерть, тот сажает его в темницу; в отместку за кровь пророков пророк Елисей предсказывает гибель дома Ахава и позорную смерть Иезавели; по приказанию царя Иоаса был побит камнями Захария (что вспоминает Иисус Христос, говоря об избиении и о крови пророков — Мф. 23, 29–36); царя Езекию обличает пророк Исайя, умерший, по преданию, мученической смертью при царе Манассии, чье царствование, как и его сына Аммона, было отмечено восстановлением языческих культов и кровавыми репрессиями, о которых, очевидно, говорит пророк Иеремия: «Пророков ваших поядал меч ваш, / как истребляющий лев» (Иер. 2, 30) — так передававший Слово Божье (Иер. 13, 18):

Скажи царю и царице:
смирись, сядьте пониже,
ибо упал с головы вашей
венец славы вашей.

В новозаветной истории обличение неканонического и кровосмесительного брака Ирода Антипы с Иродиадой повлекло за собой усеменение головы Иоанна Предтечи (Мф. 14, 3–11). Предсказывая в Нагорной проповеди своим слушателям грядущие гонения, Иисус говорит: «так гнали и пророков» (Мф. 5, 12); затем: «не бывает пророк без чести, разве только в отечестве своем» (Мф. 13, 57) и «Иерусалим, Иерусалим, избивающий пророков и камнями побивающий посланных к тебе!» (Мф. 23, 37).

Здесь хотелось бы привести примеры нескольких особых случаев обращения с пророками иудейских царей, которые, словами 2-й книги Паралипоменон (36, 15), «издевались над посланными от Бога и пренебрегали словами Его, и ругались над пророками Его, доколе не сошел гнев Господа на

народ Его, так что не было ему спасения», а словами позднейшей 2-й книги Ездры (1, 51) — «смеялись над вестниками Его; в тот самый день, в который Господь говорил, они насмеялись над пророками Его». Речь идет о последних годах периода Первого храма (начало VI в. до Р. Х.), с последующим падением иудейского царства, разрушением царем Навуходоносором храма и священного города Иерусалима, затем вавилонским пленением, о чем предупреждали пророки Софония и, в особенности, Иеремия, обличавший царей за их отпадение от Бога и пророчествовавший о предстоящем возмездии — за что, как он сам повествует, ему угрожали смертью (Иер. 26, 1–19). До этого за подобные пророчества он был бит и посажен «в колоду» (Иер. 20, 1–2), а впоследствии брошен в темницу, потом в яму, полную грязи, где должен был умереть от голода (Иер. 37, 11 — 39, 18).

Тот же пророк Иеремия рассказывает о другом подобном случае (Иер. 26, 20–23):

20. Пророчествовал также именем Господа некто Урия, сын Шемаии, из Кариаф-иарима; и пророчествовал против города сего и против земли сей точно такими же словами, как Иеремия. 21. Когда услышал слова его царь Иоаким и все вельможи его и все князья, то искал царь умертвить его. Услышав об этом, Урия убоялся, и убежал, и удалился в Египет. 22. Но царь Иоаким и в Египет послал людей: Елиафана, сына Ахборова, и других с ним. 23. И вывели Урию из Египта, и привели его к царю Иоакиму, и он умертвил его мечом, и бросил труп его, где были простонародные гробницы.

Сведения еще об одном случае, отделенном от истории Урии всего десятилетием и напоминающем и ее, и историю Иеремии до такой степени, что делались попытки их отождествления, дошли до нас в отрывочной форме и производят тем большее впечатление своей зримой подлинностью. Речь идет о так называемых «лакишских письмах» — письмах на остраконах (глиняных черепках), найденных в середине 1930-х гг. при раскопках привратного помещения Лакишской крепости (Тель эд-Дувейр), одного из последних укрепленных пунктов, павших под натиском царя Навуходоносора в 588 г. до Р. Х.³⁶ Автор писем — военачальник, который пишет своему командующему, приближенному к царскому двору, и в 5-ти из 30-ти дошедших до нас писем речь идет о пророке — может быть все же о самом Иеремии, чья проповедь вызвала гнев царя. В письмах цитируется предостережение пророка (hšmg — «берегись!») — тем же словом пророк Елисей предостерегает царя Иороама относительно засады сириян — 4 кн. Царств 6, 9; а пророк Исаяя предупреждает царя Ахаза о готовящемся нападении — Ис. 7, 4). Связанные с пророком события составили содержание секретной переписки, которое стало известно военачальнику, и ему, по видимому, угрожало обвинение в измене. Стремясь себя обелить, он пишет своему командующему (или цитирует официальную версию), что «слова [пророка?] не хороши, они ослабляют руки [остающихся] в стране и во граде» — как раз то, в чем был обвинен пророк Иеремия (Иер. 38, 4; либо: «не хороши, чтобы ослабить руки врагов»). Почти дословное совпадение с обвинением против пророка Иеремии —

да будет этот человек предан смерти, потому что он ослабляет руки воинов, которые остаются в этом городе, и руки всего народа, говоря им такие слова: ибо этот человек не благоденствия желает своему народу, а бедствия (Иер. 38, 4) —

указывает на «стандартный» характер этих обвинений «в пораженчестве»; пророка Иеремию, кроме того, подозревают в том, что он якобы хочет «перебежать к Халдеям» (Иер. 37, 13)³⁷.

Те же обвинения в «пораженческой агитации и пропаганде», два с половиной тысячелетия спустя предъявленные поэтам-обэриутам, Даниилу Хармсу в блокадном Ленинграде, а в Харькове — Александру Введенскому³⁸, от них отличаются только тем, что в последних случаях они были еще более формальными: поэты были арестованы и погибли как подлежащие принудительной «превентивной эвакуации» в городах, которые могли быть заняты немцами, на основании того, что до этого уже подвергались репрессиям и, стало быть, неблагонадежны. Заметим, кстати, что при первом их аресте в 1931 г. в рамках Дела против «антисоветской группы литераторов» обоим поэтам инкриминировались «монархические убеждения». «Монархизм» Введенского был, впрочем, своеобразным: считая, что любой порядок, в том числе и демократический, выдвигает худших, он полагал, что при наследственной передаче власти у ее кормила может случайно оказаться и кто-то порядочный...

Надо отметить существование объединенных в корпорации и лояльных царям «царских пророков», с которыми пророки «вдохновенные», или Господни пророки, вступали в конфликты, как пророк Иеремия с обличенным им Ананией (Иер. 28). Свод Второзакония предусматривает предание смерти пророка, совращающего «с пути, по которому заповедал тебе идти Господь» (Втор. 13, 5), и Илия, который «скрывал пророков Господних» от гнева Иезавели, после испытания, устроенного «пророкам Вааловым», или «пророкам дубравным», истребляет их всех (3 кн. Царств 18, 13—40). Царь же Иосия, сменивший своих отпавших от истинного Бога предшественников, «и вызывателей мертвых, и волшебников <...> истребил» (4 Царств 23, 24; «сжег огнем и чревоуцетелей, и волхвов» — 2 Паралипом. 35, 20).

На протяжении тысячелетий власть — светская и религиозная — обнаруживает нетерпимость к тем, кто ей кажется лжепророками. Нетерпимость Римской императорской власти к христианским первомученикам едва ли все же может сравниться с беспощадностью к еретикам утвердившейся Церкви или тоталитарных режимов XX в. — к любой духовной деятельности. Чрезвычайно характерна, в свете интересующих нас вопросов, история Мани, принявшего *откровение* на тринадцатом году жизни, затем на протяжении 12 лет готовившегося к роли основателя новой, истинной религии, получившей известность под именем манихейства, причем первая его проповедь при дворе шахиншаха была приурочена к дню коронации Шапура I. Поначалу Шапур I приблизил к себе Мани, который написал для него основные книги манихейского канона, озаглавленного им «*Шапуракан*». Еще при Шапуре, а потом, окончательно, при одном из следующих его приемников, Бахраме I, Мани впадает в немилость и, оговоренный зороастрийскими жрецами, для

которых он был еретиком и опасным конкурентом, после 26-дневного заключения умирает в тюрьме, а его отрубленную голову выставляют на городских воротах (по другой версии, с него живьем содрали кожу³⁹).

Уязвимость шамана, пророка, поэта, балансирующего между перипетиями земной власти, от чьей благосклонности он зависит, и, что еще опаснее, сферой сакрального (ради нее он готов в любой момент этой благосклонностью пожертвовать) накладывает глобальный отпечаток на архаические о нем представления как о «последнем человеке» у скальдов, неполноценном — в древнеиндийской традиции, претерпевающим изгнание, наказание, раннюю смерть в древнегреческой (Марсий, Мидас, Лин, Фамирин, Орфей). Таков и «раб Яхве» «мессианского пророчества» Девтероисаи (Ис. 53, 1–12):

Ибо Он взошел перед нами, как отпрыск и как росток из сухой земли; нет в Нем ни вида, ни величия <...> Он был презрен и умален пред людьми, муж скорбей и изведавший болезни, и мы отвращали от Него лице свое; Он был презираем, и мы ни во что не ставили Его <...> Он истязуем был, но страдал добровольно и не открывал уст своих; как овца, веден был на заклание...

Разнонаправленность изначальных интенций не способствует, как мы видели, объединению той и другой власти в одном лице. Успешно размежевавшись еще на стадии родового общества, поэт и царь пронесли свою сначала затаенную, потом слишком часто выходившую на поверхность вражду через тысячелетия. В сущности, борьба между фараонской и жреческой партиями в Египте, между императорской и папской властью, между светской властью и новым фундаментализмом, между митрополитом Филиппом, обличителем опричнины, и Иваном Грозным, царем Алексеем Михайловичем и патриархом Никоном, патриархом Тихоном и новым режимом, — несет отпечаток все той же старинной вражды (спустя два века после отмены патриаршества и установления над Церковью власти светской — еще более одиозное подчинение, в советское время, «РПЦ» — «безбожной власти»). Вспомним, что Иисуса, говорившего: «отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу» (Мф. 22, 21), Пилат, поначалу не видя в Нем никакой вины, допрашивает как «Царя Иудейского», за что чернь обвиняет его в том, что он «не друг кесарю». Вспомним также ироническую титулатуру в надписи, сделанной на Кресте Пилатом — «Иисус Назорей, царь Иудейский», несовместимую со статусом Иудеи — римской провинции; надпись эта, конечно, игнорирует новозаветное значение Царя-Мессии как Царя *Небесного* (Ин. 19, 1–22). Вспомним, наконец, что об Иисусе говорится, что он учил «как власть имеющий» («xs 'exousian echn»), в обратном переводе Делича — hb'1 gbwt, Мф. 7, 29) — слова, которыми пользовалась Ахматова, оценивая подлинность поэта. Но на фоне этих далеко идущих аналогий то и дело возникали обыкновенные конфликты между царем и поэтом, с которых мы начали наши заметки.

Возможно, впрочем, сочетание той и другой власти, царской и поэтической, в одном лице — таковы мифические цари-жрецы буддийской Шамбхалы и легендарные кельтские цари-друиды, или царь Давид, сначала, как поэт, успокаивавший душу Саула, потом вынужденный от него бежать,

а впоследствии обличавший в псалмах свои собственные царские проступки. Давид, помазанный на царство Самуилом, обличаемый пророком Нафаном, получающий указания от «прозорливца» Гада, сам вопрошает Бога перед военными предприятиями, ставит Богу жертвенник и приносит на нем всеожожение, чтобы Бог прекратил моровую язву. Поэтому-мудрецом делает традиция и его сына, премудрого Соломона, приписывая ему авторство одной из вершин мировой любовной поэзии — «Песни песней», скептической «Книги Экклезиаста», включающей мотивы разочарования царской жизнью, и сборника древнейших притч — «Книга притч Соломоновых», а также поздней второканонической «Книги премудрости Соломона», с ее пророческим «Увещанием царям» — «служителям царства Господа» (6, 1–11):

Итак, слушайте, цари, и разумеите,
 Научитесь, судьи концов земли!

.....
 От Господа дана вам держава,
 и сила — от Вышнего...

В Книге Бытия архаическое совмещение царских и священнических функций (эпизод относится к XVIII в. до Р. Х.) можно видеть в фигуре благословившего Авраама Мельхиседека, царя Салимского, который «был священник Бога Всевышнего» (Быт. 14, 18) и в котором, через посредство Пс. 109, 4, автор Послания к Евреям видит прообраз царственного первосвященства Христа в Царстве Божием. Царственное священство — одно из предельных обетований Синайского Завета: «А вы будете у Меня царством священников [mmlkt khnim] и народом святым» (Исх. 19, 6); это выражение, конечно, метафорически, парафразирует апостол Петр: «Но вы — род избранный, царственное священство [basileion ierateuma], народ святой» (1 Петр 2, 9), однако именно эта концепция стала основой императорской инвеституры — освящающего помазания на царство в новых европейских империях, включая, с конца XVI в., и Россию. Напротив, историческое учреждение царства в обществе теократическом представляется во многих библейских текстах как известное отступление от Бога, который Сам является Царем избранного Им народа, но все же становится «Царем царствующих», Который их, царствующих, поставляет и низлагает. Пережитки же совмещения царских и священнических функций, примером которого служат культуры бассейна Тихого океана, наблюдаются повсеместно — фараон является верховным жрецом в Египте, римский гех — первосвященником (впоследствии это слово, в его сакральном значении, табуируется, и гех становится impetator, потом совмещает обе титулатуры в имперской Европе), а король (и даже королева) английские — *fidei defensores*, главами англиканской церкви. В России же, наследнице византийского цезарепапизма, сохранившей к тому же реликты двоеверия, богоизбранничество царя, уподобляемого при помазании на царство Самому Христу, ощущалось особенно сильно⁴⁰.

Даже в эпоху секуляризованной, казалось бы, царской власти, цари, сохраняя, так сказать, память жанра, изредка пытаются быть поэтами: таков

был Нерон, император, бравировавший своим артистизмом и, по преданию, покончивший с собой со словами *Qualis artista pereor* — «какой погибает художник!». Поэтом был король Ричард Львиное Сердце и многие некоронованные сеньоры провансальского юга; в поэзии трубадуров прослеживается, кроме того, мотив внесоциальной ценности трубадурского искусства, уравнивающей поэтов с королями. Выдающимися поэтами были галисийский наследник трубадуров — король Диниш I и французский их наследник — Карл Орлеанский, с которым состязался, находясь при его дворе, Франсуа Вийон (можно лишь догадываться о внутреннем драматизме, каким могло быть исполнено, в русле наших рассуждений, это противоборство). Стихи сочинял великий князь Константин Романов, о котором подлинный поэт-обэриут Введенский в стихах «о первой мировой войне» написал:

Немцам позор, Канту стыд,

.....
А великий князь К. Р.

Богу льстит.

В новейшее время стихами баловались Мао Цзе Дун, Сталин и даже Андропов. Арсений Тарковский (поэт!) нам рассказывал, что однажды ему поручили перевести в кратчайший срок с грузинского стихи Сталина (царя!), что он и сделал, трепеща, по подстрочникам, однако вожь потом передумал, и переводы, к его великому облегчению, напечатаны не были...

Если царям хоть изредка хочется быть поэтами, то и поэты когда-то короновались, подобно царям-победителям, венками из бессмертного лавра: в последних строках «*Exegi monumentum*» Гораций призывает музу увенчать его священным дельфийским лавром. Среди автопортретов, которые набрасывал Пушкин на полях своих рукописей, есть увенчанные, в подражание дантовским медальонам, лавровым венком — в известном смысле, предворяющие «Памятник»⁴¹; заметим, что к венку, или венцам, изначально подносившимся богам, потом жрецам, потом царям-триумфаторам, потом победителям на состязаниях, восходит, кстати, и царская корона (ср. *венценосец*, но также *лауреат*, итал. *laurea* — «выпускной диплом» и мн. др.). В сущности, однако, поэтам остается лишь величать себя царями — «Ты царь: живи один» («Поэту», 1830), а убийц поэтов — по Божественному приговору, *царубийцами*, как это сделал Тютчев в стихотворении на кончину Пушкина («29-е января 1837») ⁴². Впрочем, Николай I, якобы, мотивировал свой отказ на ходатайство Пушкина зачислить его в действующую армию на Кавказе в 1829 г. боязнью подвергнуть опасности «*царя скудного царства родной поэзии*»⁴³ — в отличие, надо думать, от его собственного, избыточного. В своих воспоминаниях Вяземский, говоря о том, как освобождение Пушкина и признаки благоволения к нему царя воспринимались московским обществом (нечувствительным к мифологизирующим аспектам их взаимного тяготения и поспешившем обвинить поэта в «искательстве, ласкательстве и лести»), употребляет, напротив, для того и другого одно то же слово «потентат», от латинского *potentatus* (через франц. *potentat*) «властелин, владыка»: «Либералы же смотрели с неудовольствием на сближение двух потентатов»⁴⁴.

И Гораций, и Пушкин, хотя и с совершенно различными интенциями, настаивали, что «нерукотворный» поэтический памятник *выше* «рукотворенных» царских. У римского поэта — выше усыпальниц фараонов: «И зданий царственных превыше пирамид» (пер. Фета, с сохраненным эпитетом оригинала *regalique (situ)*, симптоматичным образом опущенным и Ломоносовым, и Державиным); у Пушкина же читаем: «вознесся выше он главою непокорной / Александрийского столпа»⁴⁵ — символа обожествленной царской славы (ниже: «и славен буду я...»)⁴⁶, что возвращает нас к самым истокам древнего конфликта царя и поэта. Стихотворение писалось на фоне «два года не иссякавшего потока славословий» и Александровской колонне, и обоим императорам: «В виду Александровской колонны сработала [одическая] традиция полувековой давности», которой отдали дань и юный И. С. Тургенев, и опытный Жуковский, причем колонна, водружение которой потребовало титанических усилий, сравнимого со строительством пирамид, систематически именовалась в этих сочинениях «памятником» или «монументом»⁴⁷. Значение этого стиха прекрасно понял Гоголь, писавший Жуковскому, автору цензурной замены *Александрийского столпа* на *Наполеонов* (весьма красноречивой, как и остальные его «парацензурные» поправки), что «Пушкин, чувствуя свое личное преимущество как человека перед многими из ввенценосцев, слышал в то же время всю малость своего звания перед званием венценосца»⁴⁸. Суммируя сказанное выше (и в прим. 45), можно заметить, что в стихотворении, написанным *александрийским* стихом, поэт Александр Пушкин *sub specie mortis* («Нет, весь я не умру...») утверждает, что воздвигнутый им «нерукотворный» поэтический памятник (каковым данное стихотворение является *par excellence*) вознесся выше «рукотворенного» *Александрийского столпа* — памятника неправомочно сакрализованной славе тезоименитого императора Александра I.

Поразительно, что противопоставление двух Александров, Пушкина-поэта — Александру I, царю-воину, царю-политикану (со злободневными реалиями из жизни последнего, подтверждаемыми вариантами текста) уже присутствует в «гораццианском» же стихотворении Дельвига «Пушкину» («Кто, как лебедь цветущей Авзонии...»), обращенном к пятнадцатилетнему поэту⁴⁹, который и в последующие годы не оставлял царя своим насмешливым вниманием (говоря словами Пушкина в письме Жуковскому в январе 1826 г.: «я не совсем был виноват, подсвистывая ему до самого гроба»). Еще любопытнее, что мотив тезоименитства с царями рефлексирован Пушкиным на уровне следующего поколения, в связи с «Сашкой», его сыном, и цесаревичем Александром:

К наследнику являться с поздравлениями и приветствиями не намерен;
царствие его впереди, и мне, вероятно, его не видать... *Посмотрим, как-то наш Сашка будет ладить с порфиородным своим теской; я с моим теской не ладил;*

здесь же — знаменитый иронический пассаж о «трех царях», от которых поэт терпел разного рода притеснения, с заключительной — о Николае I — сентенцией: «...но променять его на четвертого не желаю; от добра добра не

ищут»⁵⁰. Но столетие спустя «солнце Александра», с его амбивалентным значением, станет синтезом историсофских и поэтологических рефлексий Мандельштама — поэта, у которого прослеживается мотив «отождествления русской творческой судьбы с жестокой и добровольно принимаемой казнью во имя обновления»⁵¹.

Примечательно, что накануне пушкинской дуэли, в которой Николай I был замешан, как минимум, своим бездействием, поэт «с горячностью, которая была вызвана личными ассоциациями» (Абрамович) пишет в письме генералу Толю по поводу оклеветанного (хотя скорее — недооцененного) екатерининского генерала Михельсона: «Гений с одного взгляда открывает истину, а Истина сильнее царя, говорит Священное писание»⁵² — здесь мы встречаем ту же сравнительную степень (ср. *выше*, при типологически сходных объектах), что в «Памятнике».

Отзвук горадианско-пушкинских мотивов можно видеть в четверостишии Ахматовой:

Ржавеет золото и истлевает сталь,
Крошится мрамор, к смерти все готово.
Всего прочнее на земле печаль
И долговечней царственное слово.

Четверостишие это, хотя и печатавшееся отдельно, составляет последнюю строфу стихотворения «Вкусили смерть свидетели Христовы...», в котором значение «слова» поднимается на качественно иной уровень: апостолы сохранили слова Христа, Бога-Слова. Здесь мы видим дальнейшее развитие — вплоть до полной инверсии — старинного противопоставления: горадиев поэтический памятник выше «царственных зданий пирамид», памятников фараонам; пушкинский, повторим, — Александрийского столпа, неправоммерно сакрализованного символа *царской же власти*; наконец, Ахматова переносит мотив *царственности* на поэтическое слово, противопоставленное, по долговечности, мрамору памятников.

Здесь хотелось бы отметить приведенные (несомненно, *cum grano salis*) в конце главы четвертой «Путешествия в Арзрум» слова паши, которому Пушкин был рекомендован как поэт: «Благословен час, когда встречаем поэта. Поэт брат дервишу. Он не имеет ни отечества, ни благ земных; и между тем как мы, бедные, заботимся о славе, о власти, о сокровищах, он стоит наравне с властелинами земли и ему поклоняются». Здесь можно усмотреть переключку со словами Пушкина о себе как о поэте (по поводу «лестного внимания» посреди «великих забот» генерала Паскевича) из «Предисловия»:

Человек, не имеющий нужды в покровительстве сильных, дорожит их радушием и гостеприимством, ибо иного от них не может и требовать.

В этом контексте тем более интересно, что в главе первой «Путешествия в Арзрум» Пушкин также приводит полное иронии по отношению к самому себе описание встречи на Военно-Грузинской дороге с Фазил-ханом, «придворным персидским поэтом» — читай: собратом, который, как оказалось, нимало не соответствовал его представлениям о восточных славословцах и

отвечал на его высокопарное восточное приветствие «умной учтивостью порядочного человека»; на следующий день Пушкин обращает к нему незавершенное стихотворение «Фазиль-хану» («Благословен твой подвиг новый...»). Немного позже в той же главе — встреча с «персидским принцем» Хозрев-Мирзой, в чьей свите ехал оказавшийся впереди него придворный поэт; принца Пушкин именует «молодым азиатцем». Исследователь усматривает здесь (как кажется, несколько искусственно) противопоставление Пушкиным одного — другому, но добавляет, что

подобное противопоставление было известно русской литературе, затрагивавшей ориентальную тематику. Достаточно назвать книжки альманаха «Северные цветы» на 1826 и 1828 годы, где в прозе и стихах на примере судьбы Фирдоуси рассматривался конфликт царя и поэта⁵³.

Третья встреча, описанная в следующей, второй главе — с гробом Грибоедова, убийство которого четырьмя месяцами раньше в Тегеране и служит причиной поездки принца в Петербург для вручения царю извинительного письма его отца Фет-Али шаха. Встреча эта служит Пушкину поводом для размышлений о признании и смерти поэта.

Есть основания полагать, что поэтическая эволюция, в ходе которой поэт эмансипируется от непосредственно обрядовых функций, остающихся за жречеством, тем теснее связывает его с царем (жречество, в свою очередь, в свое время выделилось, как полагают — по крайней мере, в древней Индии — в прямой связи с усложняющейся риторикой и необходимостью сохранения сакральных поэтических текстов). Отныне функция поэта (тоже, впрочем, восходящая к глубокой древности — см. прим. 46) — умножение славы царя, а с учетом старой, ставшей лишь латентной магической функции поэзии, утверждающейся в светских формах — его силы. В течение долгого исторического периода поэт воспевает подвиги дружинного князя, военного предводителя, подвиги их предков. Таковы древне-индийские *suta*, кельтские барды и филиды, потомки родовых старейшин, бывших одновременно жрецами, певцами и судьями, или англосаксонские профессиональные дружинные певцы-скопы. Старые ритуальные элементы пробуждаются в жанре плача по погибшему, но немало их и в хвалебных песнях. В наибольшей мере эти черты присущи наиболее архаической ветви ранней европейской лирики — поэзии скальдов, где в «связанной речи» изысканнейших славословий и изощренных поношений явственно проступают ее древнейшие магические корни. Подлинная ценность общения с «*сильными* мира сего» просматривается в одной из саг, посвященной тому, как «Хрейдар Дурак», человек безобразный и ни на что не годный, становится кузнецом и скальдом, получив от конунга («князя») чудесную силу, «вера в которую делала общение с правителями неизменно привлекательным и придавала особенную ценность получаемым от них дарам»⁵⁴.

Поэт и царь, разошедшиеся в своих изначальных функциях и ставшие более или менее осознанными соперниками, продолжают, тем не менее, остро и нередко болезненно нуждаться друг в друге. На смену коням, платьям и кошелям, набитым золотыми монетами, учреждаются должности придворных поэтов, потом — поэтов-лауреатов.

Старинное требование царя — слышать публичные поэтические славословия — достаточно понятно, и Август в изобилии продолжал их получать от сосланного им Овидия даже с Понта. Нетерпимость царей по отношению к поэту-пророку — всегда плывущему против течения, всегда неудобному, тоже подтверждается всей историей цивилизации: при любых деспотических, тиранических, идеологизированных, варварских, каких угодно авторитарных режимах, преобладавших в историческое время и в двадцатом веке восторженствовавших, власть немедленно начинает преследовать людей более высокого уровня сознания, к числу каковых *par excellence* принадлежат поэты. Труднее понять необходимость для поэта (восходящую, несомненно, к его древнему пророческому призванию) — диалога с властью во всем воображимом спектре: хвалы, хулы, славословия, поношения, совета и, вслед за библейскими пророками, осуждения или оценки, влекущих за собой, в условиях закрепившегося в России со времени Средних веков самосознания власти как самодержавной и Богоизбранной, радикальный ответ.

Одиноким фигурой возвышается на этом трагическом фоне Набоков, создавший упоительный ностальгический миф об утраченном рае родины своего детства и с присутствием ему радикализмом отвергавший вообще какой-либо диалог с властью. Этот мотив определяет многие его произведения — романы «Приглашение на казнь» и «Под знаком незаконнорожденных», рассказ «Истребление тиранов» — но нас сейчас интересует поэзия. В 1944 г., когда часть русской эмиграции начала переносить разогретое победами чувство патриотизма на советский режим, он написал:

Каким бы полотном батальным ни являлась
советская сусальнойшая Русь,
какой бы жалостью душа не наполнялась,
не поклонюсь, не примирюсь
со всею мерзостью, жестокостью и скукой
немного рабства — нет, о, нет,
еще я духом жив, еще не сыт разлукой,
увольте, я *еще* поэт.

Двумя годами ранее Набоковым написано стихотворение «Слава», в котором он смеется над агентом, увлекающим его славой в отечестве в обмен на свободу. А в стихотворении того же 1944 г., озаглавленном «О правителях», содержатся строки, которые можно, казалось бы, считать логическим завершением темы «поэт и царь»:

С каких это пор
понятие власти стало равно
ключевому понятию родины?
Какие-то римляне и мясники,
Карл Красивый и Карл Безобразный,
совершенно гнилые князьки,
толстогрудые немки и разные
людоеды, любовники, ломовики,

Иоанны, Людовики, Ленины,
 все это сидело, кряхтя на эх и на ых,
 упираясь локтями в колени,
 на престолах своих матерых.

Однако в отличие от молчания или воздержания от суждения, поэтическая декларация отказа от диалога —

Но детина в регалиях или
 волк в макинтоше,
 в фуражке с немецким крутым козырьком,
 охрипший и весь перекошенный,
 в остановившемся автомобиле —
 или опять же банкет
 с кавказским вином —
 нет

есть форма диалога: стало быть, тема «поэт и царь» не закрыта и Набоковым.

Примечания

- 1 **Ходасевич В.** Кровавая пицца // Ходасевич В. Некрополь. Литература и власть. Письма Б. А. Садовскому М., 1996. С. 268–269.
- 2 Там же. С. 272.
- 3 См.: **Иванов-Разумник Р. В.** Писательские судьбы. Тюрьмы и ссылки. М., 2000.
- 4 См.: **Гаспаров М. Л.** Овидий в изгнании // Публий Овидий Назон. Скорбиые элегии. Письма с Понта. М., 1978. С. 189–201.
- 5 «Зачем вы отравили воду...», 1935. Здесь и в дальнейшем мы указываем установленные тексты стихотворений русских поэтов по названиям или по первой строке, не указывая издания. Нестихотворные тексты Пушкина, за вычетом оговоренных случаев, цитируются по десятитому академическому изданию.
- 6 См.: **Meylac M.** Intertextuality and (meta)poesis: some enigmas of Nabokov's «Seven Poems» // Nabokov's World / Ed. by J. Grayson et al. N. Y., 2002. Vol. 2. P. 44–45.
- 7 **Законы Хаммурапи** / Пер. Л. А. Липина в новой ред. В. А. Якобсона // Хрестоматия по истории Древнего Востока. М., 1997. С. 126, 154.
- 8 **Атхарваведа. Избранное** / Пер. Т. Я. Елизаренковой. М., 1976. С. 231–234.
- 9 См. об этом: **Gonda J.** Ancient Indian kingship from the religious point of view. Leiden: Brill, 1996; **Losch H.** Rajadharma. Einsetzung und Aufgabenkreis des Königs im Lichte des Purana's. Bonn, 1959.
- 10 См. об этом: **Bloch M.** Les rois traumatiques. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre. Paris, 1924.
- 11 См.: **Жидков В. С., Соколов К. Б.** Десять веков русской ментальности: картина мира и власть. СПб., 2001. Авторы, в частности, говорят о «всемирной вере тотемного типа в царя как воплощение высшей Правды».
- 12 **Vāmana Purāṇa**, 47. См.: **Vattam Mani.** Puranic Encyclopaedia. Delhi, 1975. P. 844–845; **Gonda J.** Op. cit. P. 131.
- 13 См.: **Kane P. V.** History of Dharmasāstra. Poona, 1946. Vol. 2, part 1. P. 134–137; **Gonda J.** Op. cit. P. 62–64.
- 14 **Kane P. V.** Op. cit. Vol. 3. P. 72–82; **Heesterman J. C.** The Ancient Indian Royal Consecration. Utrecht, 1957; **Gonda J.** Op. cit. P. 62–71. Эрмитажная коллекция распола-

- гает найденным в Сибири серебряным блюдом (I в. Р. Х.) с интереснейшим изображением сцены венчания индийского царя на царство. См.: **Тревер К. В.** Памятники греко-бактрийского искусства. М.; Л., 1940. № 16 (табл. 18—21). С. 81—83.
- ¹⁵ Ригведа. IV, 50; 79 // Ригведа. Избранные гимны / Пер. Т. Я. Елизаренковой. Мандалы I—IV. М., 1989.
- ¹⁶ II, 146. См.: Хрестоматия по истории Древнего Востока. С. 351.
- ¹⁷ См. об этом: **Masing H. Dabar** *YHWH*. Tartu, 1936.
- ¹⁸ См.: **Топоров В. Н.** Первобытные представления о мире // Очерки естественнонаучных знаний в древности. М., 1982 и др. его работы; **Елизаренкова Т. Н., Топоров В. Н.** Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки // Культура и литература древней и средневековой Индии. М., 1979; **Гуревич Е. А., Матюшина И. Г.** Поэзия скальдов. М., 2000. С. 223—291 (глава «Мед поэзии»). Применительно к русской поэзии эти мотивы изучались К. Тарановским и Г. Левинтоном. См. также: **Мейлах М. Б.** Язык трубадуров. М., 1975. С. 63—68, 149—152; **Meylac M.** Du miel à la poésie: *entreb(r)escar los motz*, la formule méta-poétique des troubadours // *Hommage à Jacques Allières*. Toulouse: Atlantica, 2002. P. 477—493.
- ¹⁹ См.: **Лосев А. Ф.** Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957. С. 306—313; **Топоров В. Н.** Музы: соображения о об имени и предыстории образа // Славянское и балканское языкознание. М., 1977. Вып. 3.
- ²⁰ См.: **Мейлах М. Б.** «Возвращение Эроса» ... // Лингвистические исследования. Л., 1973; **Его же.** «Возвращение Эроса» // Проблемы античной истории и культуры». Ереван, 1979. С. 97—104.
- ²¹ С. В. Полякова вспоминала шуточные слова Н. Н. Пунина, спросившего мнение о чем-то А. А. Ахматовой, со словами: «Мы слышали *vox populi*, послушаем теперь *vox dei*». Согласно записи Л. Я. Гинзбург 1928-го г., полученное Ахматовой предложение принять участие в работе ленинградского отделения ВОКСа вызвало подобную же шутку В. В. Шилейки: «В Москве будет ВОКС *populi*, а в Ленинграде ВОКС *dei*» (Воспоминания об Ахматовой. М., 1991. С. 133). Посещавший в поздние годы Ахматову Ф. Мальковати шутил, что для того, чтобы его речь была ей понятна, поэт из ее окружения тут же перелагал его слова стихами. Ахматова, кстати, нам однажды показала, достав из сумочки кем-то переданную ей библиографическую карточку с описанием немецкой стетии о ней под названием: «Das ist eine Koenigin».
- ²² **Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс.** Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси, 1984. Т. 2. С. 835—836.
- ²³ Там же. С. 836—838.
- ²⁴ См. обширный материал в кн: **Приходько Е. В.** Двойное сокровище. Искусство прорицания Древней Греции: мантика в терминах. М., 1999.
- ²⁵ См.: **Alter R.** The Art of Biblical Poetry. NY, 1985; *Poetry and Prophecy* / Ed. by J. L. Kugel. Ithaca, 1990; **Chadwick N. K.** Poetry and Prophecy. Cambridge University press, 1942; *Poetry and Prophecy. The Anthropology of Inspiration* / Ed. by J. Leavitt. Ann Arbor, 1977.
- ²⁶ Числа 24, 13. Противоположный случай — новозаветная история Симона волхва, предложившего Апостолам деньги, желая получить власть подавать Духа Святого через возложение рук (Деян. 9—24), откуда «симония».
- ²⁷ См. комментарий к этому тексту: **Levine B. A.** Numbers 21—36. A New Translation with Introduction and Commentary. The Anchor Bible. Doubleday: New York, [s.a.]. P. 188 sq.
- ²⁸ См.: **Hoftijzer J. et alt.** Aramaic texts from Deir'Alla. Leiden, 1976; id. The Balaam text from Deir Alla re-evaluated... Leiden, 1991; **Levine B. A.** Comments 5—6. The Balaam Inscriptions... // B. A. Levine. Op. cit.
- ²⁹ **Приходько Е. В.** Указ. соч. С. 368—369.
- ³⁰ Характерный пример — начало Книги пророка Иезекииля: «1. И было в тридцатый год, в четвертый месяц, в пятый день месяца, когда я находился среди переселенцев при реке Ховаре, *отверзлись небеса*, и я видел видения Божии. 2. В пятый день месяца (это был

пятый год от пленения царя Иоакима), *З. было слово Господне к Иезекиилю, сыну Вузия, священнику, в земле Халдейской, при реке Ховаре.*

- 31 Приходько Е. В. Указ. соч. С. 148.
- 32 Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967. С. 50–51. См.: Мейлах М. Б., Топоров В. Н. Ахматова и Данте // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1972. Vol. XV. P. 33–35.
- 33 Ср. характернейшие (независимо от вопроса об их достоверности) слова по поводу царской аудиенции 8 сентября 1826 г., приписываемые Пушкину Ю. Струтыньским: «Не купил он меня ни золотом, ни лестными обещаниями, потому что знал, что я непроданен и придворных милостей не ищущ; не ослепил он меня и блеском царского ореола, потому что в высоких сферах вдохновения, куда достигает мой дух, я привык созерцать сияния гораздо более яркие, не мог он и угрозами заставить меня отречься от моих убеждений, ибо кроме совести и Бога я не боюсь никого, не задрожу ни перед кем» (Эйдельман Н. Я. Секретная аудиенция // *Эйдельман Н. Я. Статьи о Пушкине*. М., 2000. С. 176).
- 34 Письмо Ю. М. Лотмана Б. Ф. Егорову // *Лотман Ю. М. Пушкин*. СПб., 1995. С. 389.
- 35 Герштейн Э. Г. Заметки А. А. Ахматовой о Пушкине // *Герштейн Э. Г. Память писателя. Статьи и исследования 30–90-х годов*. СПб., 2001. С. 431–432.
- 36 «Лакишская переписка» была впервые опубликована: Torczyner H. The Lachish letters (Lachish I. Tell ed Duweir). London, 1938. См.: Lemaire A. Inscriptions bibliques. Vol. I: Les ostraca. Littératures anciennes du Proche-Orient. Paris, 1977, особ. с. 105–109, 121–124, 139, там же библиография. См. также: Yadin Y. The Lachish letters — originals or copies? // *Recent Archaeology in the Land of Israel / Ed. by H. Shanks, B. Mazar*. Washington, D. C., 1984. P. 179–186.
- 37 Ср.: Dussard R. Le prophète Jérémie et les lettres de Lakish // *Syria*. 1938. T. XIX. P. 256–271.
- 38 См.: Мейлах М. Б. Гибель Александра Введенского // *Тыняновский сборник*. Вып. 10. М., 1998. С. 567–581.
- 39 См.: *Восточный Туркестан в древнем и раннем средневековье. Этнос, язык, религия*. М., 1992. С. 508–511.
- 40 См.: Успенский Б. А. Царь и император. Помазание на царство и семантика монарших титулов. М., 2000. Исходя из соловьевской триады пророк — первосвященник — царь, при иерархическом первенстве пророка в теократическом государстве, покойный А. М. Панченко, а за ним М. Н. Виролайнен переосмыслиют ее применительно к секуляризованной России, где «культурный архетип пророка берет на себя поэт <...> По отношению к царю поэт, таким образом, оказывается и его «парой», и его «конкурентом», Пушкин же, по мысли М. Н. Виролайнен, «как журналист и общественный деятель <...> оказывается в прямой конкуренции с царем <...>, ибо берет на себя функции формирования сознания и общественной жизни» (Виролайнен М. И. Культурный герой нового времени // *Легенды и мифы о Пушкине*. СПб., 1999. С. 341–346).
- 41 См.: Эфрос А. М. Автопортреты Пушкина. М., 1945. С. 152–153; Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Л., 1967. С. 127–140; Иванов Вяч. Вс. К исследованию архаизмов в «Памятнике» Пушкина // *Лотмановский сборник*. 1. М., 1995. С. 415–419. Ср. в 1822 г.: «Так! Музы вас благословили, / Венками свьше осеня...» («Друзьям»); «...Где славный Карамзин снискал себе венец...» («Послание цензору»).
- 42 А. А. Долинин показал, что Тютчев в своем стихотворении на смерть Пушкина возвращается к мотивам сакрального призвания поэта именно вопреки лермонтовским обличительным стихам с их «земными» мотивами; в статье вскрыты глубинные подтексты обоих стихотворений. См.: Долинин А. Цикл «Смерть поэта» и «29 января 1837» Тютчева («Russian Literature», в печати). Напротив, глубоко конвенциональные стиховые отклики на смерть Пушкина поэтов «демократических» полны, вслед за Лермонтовым и Губером, формульных обвинений против *временщика*, лермонтовское *Вы, жадную толпой стоя-*

щие у трона порождает «стаи вран у ног царя» и т.п. См.: Мейлах Б. С. Талисман. М., 1984. С. 142—143.

⁴³ Не вдаваясь в вопросы о достоверности и трансмиссии этой формулы и самого рассказа, достаточно интересно, что рассказ этот вложен в уста графини Софии Николаевны, графини Торби, внучки Пушкина, жены вел. кн. Михаила Михайловича, с которыми, по рассказу автора, его познакомил в Каннах Дягилев в 1928 г. (Косман С. Дневник Пушкина. История одного преступления. Париж, 1970. С. 76; подробнее об этой книге — в другом месте).

⁴⁴ См.: Немировский И. В. Декабрист или сервилист? Биографический контекст стихотворения «Арион» // Легенды и мифы о Пушкине. С. 184.

⁴⁵ По поводу двусмысленности *Александрийского столпа* — Александровской колонны, либо Фаросского маяка или памятника Помпею в Александрии см.: Алексеев М. П. Указ. соч. С. 12—18, 59—76; Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или подвижный палимпсест. М., 1999. С. 270—300 (глава «Империя и свобода»). Ценность работы О. А. Проскурина состоит в выявлении или подытоживании доказательств, с одной стороны, сакрального смысла монархической и властной символики, с другой, — сакрализованных библейскими источниками значений некоторых ключевых слов «Памятника», в т.ч. *нерукотворный vs. [рукотворенный столп]* и *свобода*, что приводит автора к тому же выводу, к которому мы, кажется, подошли совсем с другой стороны: сначала «оба — поэт и власть — оказываются причастными к сакральной сфере. Отношения Поэта и Царя предопределены их единичной священной природой; потом — «Певец» оказывается сакральным вне всякой связи с сакрализованной государственной властью, с «царством» — и в этом смысле *противопоставлен* истории государства и государственной власти» (Проскурин О. А. Указ. соч. С. 298).

Однако в поисках денотата оба исследователя исходили из неправильной мотивировки формы *Александрийский vs. Александровский*, образуя ее от названия города *Александрия*, а поскольку здравый смысл требует видеть в пушкинском стихе сравнение прежде всего с петербургским памятником, О. А. Проскурин прибегает к реальным, но недостаточным для мотивировки этой формы мотивам уподобления Петербурга — Александрии. Дело обстоит и сложнее, и проще. Избранная Пушкиным форма *Александрийский* возводит отнюдь не к *Александрии*: это скрытый галлицизм, образованный по той же модели, что и *александрийский*, а не *александровский стих* — от *vers alexandrin* (восходящий к средневековому «Роману об Александре [Македонском]», написанному двенадцатисложным стихом), другими словами, как бы от некоей присутствующей в сознании людей пушкинского времени **colonne Alexandrine* — компактной формулы, которая должна была в то время «проговариваться» наравне с менее удобной для произнесения **colonne (d') Alexandre I*. Произведенная по этой модели форма *Александрийский столп* наиболее насыщена семантически: это уже не «столп Александра», а «столп, соответствующий заслугам или славе Александра». «Александрийский столп», претендуя на не подобающее ему сакральное значение, оборачивается «земным кумиром», и *нерукотворный* памятник другого Александра — поэта, возносится выше него. См. о несостоятельной конкуренции памятника с подлинным символом столицы — Медным всадником: Осповат А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальную повесть сохранить...» М., 1985. С. 34—39. Ср. пронципальный анализ Л. В. Пумпянского: «Гораций пожертвовал пирамидами ради Империи, Пушкин — Империей ради неведомого ему мира... развязал свою с ней связь и вступил в вольный союз с вечностью Любви» (Пумпянский Л. В. Об оде Пушкина «Памятник» // А. С. Пушкин. Pro et contra. М., 2000. Т. 1. С. 552). Примечательно, что за пять дней до назначенных на 30 августа 1834 г. торжеств, посвященных освящению Александровской колонны, на которых по протоколу Пушкин должен был присутствовать, он, взяв отпуск, уезжает в Москву.

⁴⁶ Ср. стих Лермонтова «Не мог щадить он нашей славы» (о Дантесе и Пушкине, «Смерть поэта») и цитируемую Ю. М. Лотманом дневниковую запись А. И. Тургенева после смерти Пушкина: «Знать наша не знает славы русской, олицетворенной в Пушкине» (См.: Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя // Ю. М. Лотман. Пушкин... Указ. соч. С. 183).

- См. о мотиве славы, «одном из излюбленных мотивов индоевропейской поэтической речи», и его выражении: Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. Указ. соч. Т. 2. С. 834.
- 47 **Осват А. Л., Тименчик Р. Д.** Указ. соч. С. 36–38. Например, у Тургенева: «Сей памятник огромный горделивый / Благословенному поставлен был, / И Николая век счастливый / Собою сам ознаменил» (Там же. С. 36). То же соположение — в оде графа Хвостова. См. о литературных откликах на сооружение Александровской колонны также: **Алексеев М. П.** Указ. соч. С. 65–75.
- 48 Цит. по: **Алексеев М. П.** Указ. соч. С. 13.
- 49 Подробный разбор см.: Там же. С. 180–195.
- 50 Письмо от 22–24 апреля 1834 г. См.: **Пушкин А. С.** Письма к жене. Л., 1987. С. 52.
- 51 **Рожен О.** Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002. С. 50.
- 52 **Пушкин А. С.** Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 16: Переписка. 1835–1837. Л., 1949. С. 224. См.: **Абрамович С. Л.** Пушкин в 1836 году (предыстория последней дуэли). Л., 1989. С. 265; **Ахматова А.** О Пушкине: Статьи и заметки. Л., 1977. С. 312. Э. Г. Герштейн в своем комментарии (Там же) отсылает без каких-либо объяснений ко Второй книге Ездры 4, 35–41: «велика истина и сильнее всего». Стоит пояснить, что это заключительный стих истории, имеющей фольклорное происхождение, о споре — «что всего сильнее»: победу над теми, кто защищал преимущественную силу вина и царя, одерживает юноша, пришедя сначала доводы в пользу того, что сильнее женщины (в частности: «Многие сошли с ума из-за женщин и сделались рабами через них. Многие погибли и сбились с пути, и согрешили через женщин» — 2 Ездр. 4, 26), заключает тем, что «истина велика и сильнее всего», ибо «неправедно вино, неправеден царь, неправедны женщины <...> и нет в них истины, и они погибнут в неправде своей». В письме, написанном в тот же день, что и письмо Геккерну — в нарушение обещания, вытребованного у Пушкина царем 23 ноября, — этот подтекст приобретает особую значимость. Ср. также стихи из Притчей Царя Соломона, которые могли бы особенно актуально читаться в преддверные дни (20, 26–28): «Мудрый царь выведет нечестивых, и обратит на них колесо <...> Милость и истина охраняют царя и милостью он поддерживает престол свой».
- 53 Северные цветы на 1826 г. СПб., 1826. С. 188, 189; Северные цветы на 1828 г. СПб., 1827. С. 30, 31 (**Белкин Д. Н.** Встреча Пушкина с персидским стихотворцем Фазылаханом Шаида // Литературные связи и традиции. Горький, 1974. Вып. 4. С. 179–186). Интересно, что в недавнем фильме «Ноев ковчег» А. Сокуров заставлял Пушкина снова встретиться с персидской «делегацией», но уже в Зимнем дворце.
- 54 **Гуревич Е. А., Матюшина И. Г.** Поэзия скальдов. С. 226. Поэзия скальдов, блестяще переведенная и изданная в «Литературных памятниках» покойным С. В. Петровым, исследована, с точки зрения ее поэтики, в неопубликованной докторской диссертации М. И. Стеблина-Каменского (1947) и других его работах, собранных в сб.: **Стеблин-Каменский М. И.** Труды по филологии. СПб., 2003.

«Поэзия — язык богов» — иносказание или реальность?

(Поэзия, музыка и метафора в свете Библии)

Рафаел Папаян (Ереван)

Стихovedение, «удельный вес» которого в прошедшем веке особенно возрос в работах представителей структурально-семиотической школы, поставило на повестку дня вопрос о зависимости содержательного аспекта стихотворной речи от ее формальных признаков, в том числе метра, ритма и т.п. Концепция расширения смыслового диапазона и информативности речи в поэзии, зависимости значения слова от звуко-ритмического контекста наиболее убедительно представлена в работах Ю. М. Лотмана.

Из многочисленных интересных наблюдений ученого более всего соотносим с нашей темой следующий парадокс, справедливо замеченный им: при двух системах, функционально одинаковых, но различных по сложности, более сложная система нежизнеспособна и «будет отброшена и забыта»¹. По-сему сосуществование поэтической, в частности, стихотворной речи с обычной, прозаической кажется странным, ибо стихотворная речь обычно представляется речью «затрудненной», преодолевающей многочисленные барьеры и ограничения, скованной дополнительными сложностями и условиями, неведомо кем и для чего «придуманными» правилами и канонами. Ю. М. Лотман подчеркивает, что, «если бы объем информации, содержащейся в поэтической <...> и обычной речи был одинаковым, художественная речь потеряла бы право на существование и, бесспорно, отмерла бы»². Удивительную живучесть феномена поэтической речи Ю. М. Лотман объясняет тем, что «усложненная художественная структура, создаваемая из материала языка, позволяет передавать такой объем информации, который совершенно недоступен для передачи средствами элементарной собственно языковой структуры. Из этого вытекает, что данная информация (содержание) не может ни существовать, ни быть передана вне данной структуры»³. Блестящие лотмановские комментарии к отмеченному явлению раскрывают структурно-содержательную специфику и «механику» поэтической речи, одновременно подсказывая необходимость раскрытия таящейся в этом духовной подоплеки.

В этом плане нам представляются существенными следующие соображения, изложение которых нам придется начать с обращения к одной из давних собственных работ⁴. Статистика, приведенная в ней (процент слов, вступающих в метафорические связи, от общего числа слов в тексте), показала, что метафорическая насыщенность стихотворного текста находится в определенной зависимости от его метро-ритмических характеристик. Чем ритмически несвободнее речь, т.е. чем жестче она привязана к метрически заданной схеме, тем больше в ней встречается метафорических образований. Так, соглас-

но подсчетам, оказалось, что в трехсложных размерах такие образования значительно активнее, чем в двухсложных, внутри ямбических размеров нарастание метафоричности прямо соответствует убыванию ритмической вариативности: трехстопный ямб метафоричнее, чем четырехстопный, четырехстопный — метафоричнее пятистопного и т.п. Исследование это проводилось на материале всей лирики А. Блока (в пределах стихотворных сборников), в качестве сравнительного материала была привлечена поэзия Тредиаковского и Лермонтова. Закономерность оказалась действующей и в рамках армянской поэзии, которая была проанализирована на материале стихотворного наследия Х. Абовяна и В. Теряна⁵. В свое время это привлекло внимание ученых, и даже была предпринята попытка проверить, насколько закономерность является универсальной. М. Тарлинская любезно сообщила мне результаты такой проверки на материале поэзии Фроста, и оказалось, что здесь обнаружены те же соотношения⁶ (к сожалению, по не зависящим от меня обстоятельствам, я так и не узнал, была ли опубликована эта совместная работа М. Тарлинской и Е. Козленко).

Не останавливаясь на числовых характеристиках исследуемого свойства стиха — свойства, тогда названного нами не совсем удобоваримым термином «троповместимость», — вкратце эту закономерность можно сформулировать так: при прочих равных условиях, чем ритмически упорядоченней стих, чем меньше он допускает отклонений от заданного метра, тем больше слов вступают в метафорические связи. Иначе говоря, чем «стихотворнее» текст, тем он метафоричнее. Это вполне соотносимо с культурологическими наблюдениями Ю. М. Лотмана о существовании двух каналов связи, отличающихся друг от друга принципиально различными механизмами образования значений: «Передача сообщения по каналу «Я—Я» не имеет имманентного характера, поскольку обусловлена вторжением извне некоторых добавочных кодов и наличием внешних толчков, сдвигающих контекстную ситуацию. Характерным примером будет воздействие мерных звуков (стука колес, ритмической музыки) на внутренний монолог человека. Можно было бы назвать целый ряд художественных текстов, воспроизводящих зависимость яркой и необузданной фантазии от мерных ритмов езды на лошади («Лесной царь» Гете, ряд стихотворений в «Лирических интермеццо» Гейне), качания корабля («Сон на море» Тютчева), ритмов железной дороги («Попутная песня» Глинки на слова Кукольника)⁷. Здесь фактически зафиксирована закономерность, согласно которой ритм вносит свои существенные, в том числе самые неожиданные и «фантастические» коррективы в смысловые характеристики текста — то, о чем и свидетельствует явление зависимости метафорической насыщенности текста от ритмической упорядоченности.

В упомянутой нашей работе объяснение этого явления, в общих чертах, сводилось к следующему. Стихотворная речь прежде всего «стихотворна» тем, что имеет две основные характеристики, отличающие ее от прозы. Она переводит нас в иную интонационно-содержательную систему. В интонационном плане: если в вопросе «куда ты идешь?», мы резко акцентируем вопросительную интонацию, с сильным выделением логического ударения на слове «куда», — мы говорим прозой. Выравнивая же акценты в этом неза-

тейливом предложении, мы переходим в стихотворную интонационную систему. В содержательном плане: говоря «солнце восходит по утрам», мы не сообщаем никакой поэтической информации. Между тем, сказав «солнце улыбается по утрам», мы вновь переходим в плоскость поэтической системы, на сей раз в содержательном аспекте. Влияние степени ритмической упорядоченности на уровень метафоричности означает, что содержательный параметр речи находится в зависимости от интонационного, в свою очередь, зависимо от ритмической вариативности. В конечном итоге оказывается, что чем больше ритмических ограничений, тем речь свободней в своих логических связях и, следовательно, в содержательном аспекте.

Это объяснение и сегодня нам представляется верным, но оно нуждается в принципиальном продолжении, которое выводит явление в несколько иную сферу и без которого предыдущие рассуждения ущербны. Вопрос в том, как жесткая связанность с чем бы то ни было, в данном случае с метром, становится стимулятором свободы, которая, как бы мы ни называли — свободой поэтической, свободой полета мысли, свободой воображения или образной системы, — остается самой собой, то есть свободой. Здесь сказывается действие двух факторов — физического и духовного. Говоря о факторе физическом, мы имеем в виду то, что в данном случае абсолютный объем свободы все же остается неизменным: свобода структурная трансформируется в свободу содержательных связей. В богословской литературе рядом авторов используется такое понятие, как «энергия свободы»⁸. Переведя это понятие в плоскость нашей проблематики, можно сказать, что перед нами — своеобразное действие закона сохранения и превращения энергии. Что касается фактора духовного, который в контексте нашей темы более важен, то для уяснения его действия нам придется углубиться в библейское понимание свободы.

Великий парадокс библейской интерпретации свободы заключается в том, что в Библии слово «раб» сплошь и рядом используется как синоним «свободного человека», но неизменно в единственном сочетании: «раб Божий» (в Новом Завете — «раб Христов», что одно и то же). Вторая заповедь гласит: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли. Не поклоняйся им и не служи им (Исх. 20. 4). Это не только запрет на поклонение языческим божествам и идолам, как обычно трактуется, но и запрет на изображение Самого Бога: Он-то знает, что, кроме Него, никаких богов нет, а на небе пребывает Он, да и на земле и в водах — Он же, ибо Он — Вездесущий. Такое понимание заповедей подтверждается в пустыне, когда Господь велит Моисею сказать народу, собравшемуся у места сошествия Бога: «Твердо держите в душах ваших, что вы не видели никакого образа в тот день, когда говорил вам Господь на (горе) Хориве из среды огня, дабы не развратились и не сделали себе изваяний, изображений» (Вт. 4. 15–16). Смысл этого запрета в том, что изображение — это материализация, несовместимая с сутью абсолютной духовной субстанции — Бога и искажающая ее. Поклоняться бородатому старцу, часто изображаемому на примитивных открытках в качестве Бога, — это рабство в самом прямом смысле. По Библии, рабство — следствие пребывания человека в мире материальной детерминированности,

а свобода — выход из ее рамок, возможный лишь при переходе в небесную сферу — во власть Бога.

В речевом аспекте аналогом этого является переход из рационализма и детерминизма «земной речи» к иррационализму «божественного языка». Метафора — отображение «чуда», которое находится за пределами детерминизма, в надматериальной сфере, и, будучи преимущественно диссонансом в «нормальном» межчеловеческом общении, вполне естественна в системе «божественного».

Стих вводит слово в систему музыкального языка, фонологизирует музыкальный аспект речи, то есть изрядную часть смысловой нагрузки переводит в дематериализованную область языка. Это и придает стихотворному тексту способность стать «передатчиком» совершенно особой информации, которую можно именовать божественной.

Почему же музыкальный фактор так важен для обретения речью способности нести божественную информацию? Ответ на этот вопрос начнем с того, что Бог запретил Себя изображать, но велел воспевать. Этим объясняется то огромное место и значение, которое придается музыке в Библии. Она названа в ряду главнейших занятий человека уже в седьмом поколении от Адама: Иувал, сын Ламеха, назван «отцом всех играющих на гусях и свирели» (Быт. 4. 21). Есть достаточно обширная литература, развивающая тезис о ритуальных истоках музыки, первоначальном синкретизме словесного и музыкального искусств. Данный фрагмент Библии подтверждает истинность этого тезиса, и в этом смысле вовсе не случайно, что упоминания о двух видах «художественного творчества» человека в Священном Писании появляются одновременно: сразу после упоминания о музыкальных инструментах приводится произнесенный Ламехом текст (Быт. 4. 23–24), который обладает всеми характеристиками стихотворного текста, и потому во многих изданиях Библии он приводится расчлененным на «стихотворные строки». Так что есть все основания полагать, что этот текст был произнесен «нараспев» и под «аккомпанемент» только что изобретенных музыкальных инструментов.

К этому тексту мы еще вернемся, а пока особо отметим: человек, только начавший обустриваться на земле, которую покрыли «терния и волчцы» (Быт. 3. 18), «со скорбью» (Быт. 3. 17) и «в поте лица» (Быт. 3. 19) добывавший хлеб насущный, все же, параллельно с тяжелым трудом, пел и играл и даже сочинял стихи (ниже мы убедимся даже в том, что это — не первый случай стихотворства). Знаменательно, что Священное Писание особо подчеркивает это, и подобная «акцентуация» глубоко осмыслена и значима. Так было угодно Господу, чье седьмое творение, как и седьмой день, должно было принадлежать Ему и общаться с Ним, и в качестве языка такого общения была предусмотрена музыка. Поэтому она — главнейший атрибут богослужения. Пастырь и музыкант ставятся в один ряд, и потому Господь выбрал

в качестве родоначальника мессианской семьи лицо, в котором были совмещены эти два качества: Давид был пастухом и музыкантом. Совершенно уникально для священной книги, но Библия на самый верх иерархии служителей Божьего храма ставит певцов: «Певцы же, главные в поколениях левитских, в комнатах храма свободны были от занятий, потому что день и ночь они обязаны были заниматься искусством своим» (1 Пар. 9. 33).

И все же остается открытым вопрос: как и почему из всех искусств именно музыка становится главнейшей составляющей системы коммуникации между Богом и человеком. Мнение Дж. Комбарье о том, что «светское пение происходит из религиозного. Религиозное пение происходит из магического»⁹, — хотя и, как считает ряд исследователей, «следует признать преувеличенным»¹⁰, все же весьма знаменательно как указание на трансцендентные истоки даже светской музыки. Но чтобы понять, каким образом музыка становится языком, получающим божественный смысл, следует внимательней приглядеться к структуре феномена, называемого музыкой, в частности, к способу систематизации ее элементов в определенную структуру и к смыслу самой структуры. Музыковеды утверждают, что «интонационно-ладовые комплексы опосредованно связаны с исторически конкретным типом мирозерцания. В этом смысле ладовая формула — это предельно сжатая музыкальная модель мира в представлении данной эпохи, своего рода «генетический код» музыки»¹¹. Эти несколько смутные определения музыковедов следовало бы конкретизировать. В том, что музыка часто квалифицируется как язык Бога (в языческой трансформации — язык богов), нет никакой аллегории. Вышесказанное соображение о том, что Бог запретил Себя изображать, но велел воспевать, означает, что Он велел говорить с Ним на особом языке, синтезирующем слово с музыкой, вводящем слово в иное измерение. Библейское божественное измерение определяется числом семь. Обычно библейское число 7 «притягивается» к самым разным явлениям, и во многих случаях это неуместно. Однако нам представляется чрезвычайно важным то, что библейская седмичная система и определила количество основных тонов музыкальной системы народов, духовное становление которых определено Библией, то есть исповедующих иудаизм, христианство и ислам.

Но наше утверждение тоже было бы «притягиванием» числа 7, если бы не ряд дополнительных обстоятельств — условно говоря, «внутренних» и «внешних».

«Внутренних» обстоятельств несколько, и они сводятся к следующему. Во-первых, следует указать, что доступный человеческому слуху диапазон составляет семь октав. Но намного важнее «во-вторых»: дело не только в количестве тонов в звукоряде, но и в их функциях. Говоря о функциональном аспекте, необходимо выделить вновь два момента. Первое. Троичностью библейской небесной власти (в том числе ветхозаветной, ибо весь Ветхий Завет переполнен не только пророчествами о Христе, но и указаниями на изначальность Трех Божественных Ипостасей) обусловлена троичность «власти» в музыкальной системе: в диахронии (мелодике) — тоника, доминанта и субдоминанта, в синхронии (гармонии) — трезвучие (аккорд). И второе:

семь единиц музыкального языка функционально аналогичны единицам библейской седмицы и в том плане, что шесть из них — «рабочие», седьмая — отдохновение. Эта мысль, по-видимому, нуждается в объяснении.

В Библии «седьмое» — не порядковый номер, а функция, которую можно охарактеризовать как завершение, умиротворение. Шестиднев творения — это шесть временных единиц (разумеется, не отождествляемых с отрезком времени в 24 часа), характеризующихся космическими катаклизмами, конструирующими вселенную, созидающими земной мир и рождающими жизнь. Седьмая же временная единица — «день» завершения процесса созидания: Господь шесть «дней» посвятил творению материального мира, седьмой — «предоставил» Себе, повелевая людям делать то же самое. Господь не отмечает точки отсчета, ибо у Него нет «начала», принципиально важно не начало отсчета, а лишь постоянство функции. Поэтому, основываясь на том же Господнем повелении, ветхозаветный отсчет начинается с «воскресного», а христианский — со следующего дня. Ветхий Завет — это Закон, это «теория», наряду с которой оглашается и «механизм» ее «практизации», внедрения в жизнь: «Вложу закон Мой во внутренность их и на сердцах их напишу его» (Иер. 31. 33). Это — пророчество о Христе, а Новый Завет — реализация этого пророчества, внедрение Закона в жизнь, «практика».

Возвращаясь к ладовой структуре, следует сказать, что теоретически тоника считается первым тоном в ладу, однако это — условность теории, предполагающей начало отсчета, например, в тональности «до» соответственно со звука «до». На самом деле, то обстоятельство, что тоника является звуком, завершающим музыкальную фразу, а не начинающим, позволяет считать ее последним тоном — седьмым. Соответственно этому, предпочтительнее отсчет начинать со следующей ступени лада (в данном случае — в тональности «до» — со звука «ре»), что более согласуется с музыкальной «практикой», когда тоника (верхнее «до») оказывается седьмым звуком как по «порядковому номеру», так и функционально. Теория музыки соответствует ветхозаветному счету, практика — новозаветному, потому что теория — это закон, практика же — это живая музыка, переносимая «сухую», чисто «теоретическую» гамму «в сердца» и тем самым одухотворяющая теорию. Шесть звуков звукоряда становятся единицами, творящими «музыкальное событие», элементами «музыкальной космогонии» с присутствующими ей «катаклизмами», столкновениями, и лишь на седьмом звуке лада наступает покой и умиротворение.

Переходя к обстоятельствам, которые выше мы назвали «внешними», лишь упомянем аналог из иной системы. Сравнение европейской системы с совершенно отличной от нее китайской внушает уверенность в правомерности параллели между музыкальным языком и религиозным фактором. Причем это справедливо как в отношении состава «звуковой палитры» — количеству тонов в звукоряде, так и в отношении их функций. Относительно состава звукоряда: в китайских верованиях активизируется пятеричная система, переходящая из древнего пласта мифологии в даосизм, и, соответственно этому, основой китайской музыкальной системы становится пентатоника.

Относительно функций: в отличие от библейской седмицы, пятеричная система китайской мифологии не имеет внутренней иерархии, соответственно этому, пять тонов пентатоники функционально идентичны, и музыкальная фраза может завершаться на любом из них.

Следовательно, можно утверждать, что в основе музыкального языка европейских народов и народов Ближнего Востока лежит система, в которой пребывает Бог, общий для их религиозных и — шире — духовных представлений. Язык этот составлен из шести «рабочих» тонов и одного «субботнего» тона — тона отдохновения и умиротворения. Семь — это библейский ритм, перешедший в музыку и ставший основой мелодики.

Переводя утверждение Ф. Гершковича о том, что «тональная система создана природой»¹², в контекст библейских понятий, следует сказать, что оно синонимично утверждению, что тональная система создана свыше и потому включает в себя основные атрибуты «небесных реалий». Их наличием в музыке, собственно, и следует объяснять то, каким образом она обретает эту «странную», иначе не объяснимую, способность оказывать столь сильное эмоциональное воздействие на человека, на самом деле не сообщая ему никакой предметной информации (программная музыка не является исключением, она лишь пытается имитировать некоторую «сюжетность», по сути оставаясь в «пространстве» той же музыкальной «бессюжетности»).

Когда слово вбирает названные выше атрибуты музыкальной системы или производные из них элементы (ритмическую упорядоченность и тональную уравновешенность, замену логического акцента «тактовым», не зависящим от содержательного аспекта), речь превращается в стихотворную, а при этом к предметно-информативной части текста добавляется беспредметная, свойственная музыке и не выразимая естественно-языковыми средствами. Смысловая нагрузка в известной степени переходит со слова на звук, на мелодику, благодаря чему значительно расширяется «лексическая валентность» слова. В этом — один из смыслов первобытного синкретизма поэзии и музыки, при котором одно слово может соединяться с другим, обретая значения, иные в сравнении с обычным языком, — как и в музыке, где любая нота может соединяться с другой, каждый раз получая иное «значение». Переходя в музыкальные координаты, слово может становиться семантическим эквивалентом иного слова с вовсе не пересекающимся с ним семантическим полем — точно так, как тот же звук «до» в ля-миноре становится эквивалентом звука «соль» в ми-миноре.

Так слово обретает возможность сообщать самые чудесные вещи, которые именно в системе стихотворной речи перестают восприниматься как чудеса. Полагаем, что метафоризм проникал в прозу из стихотворной речи, образуя устойчивые фразеологизмы типа «облака плывут», «тени ложатся» и др. Это вполне согласуется с мыслью Ю. М. Лотмана о первичности поэзии как искусства слова, вследствие чего «художественная проза возникла на

фоне определенной поэтической системы как ее отрицание»¹³. Отмеченное Ю. М. Лотманом «расподобление» материала поэзии (языка) от обычного речевого материала¹⁴ сопровождается и расподоблением в содержательном плане, при этом чем больше расподобление в одном из этих планов, тем больше и в другом. Но любое расподобление «от чего-то» означает и уподобление чему-то другому. Чему же?

Земной язык и земной мир имеют единственную альтернативу: небесный, или божественный. Поскольку это так, то именно в системе стихотворной речи, расподобленной от земного языка и мира и уподобленной божественному языку и миру, мы охотно соглашаемся и с возможностью, чтоб «очерк страстный, очерк дымный сквозь сумрак ложи плыл», и с тем, что родина может быть, как у Чаренца, «голубоокой» или «возлюбленной», и что Русь может быть, как у Блока, «женой». Более того, мы соглашаемся с возможностью того, чтобы одно понятие обрело свойства не то чтобы далекого, но полярно противоположного понятия, как в оксюморонах «снежный костер», «звонко-звучная тишина» и др. Лишь в божественных измерениях происходят такие превращения, которые в определенном смысле аналогичны превращению хлеба и вина в Тело и Кровь Христа в таинстве Евхаристии. Это — реализация метафоры, но не в смысле ее развертывания, а в смысле превращения в действительность: «Именно в том один из элементов славы Божией и славы тварной, что этот хлеб может стать плотью Христовой, а это вино — Его Кровью без того, чтобы оно было уничтожено как хлеб и вино»¹⁵. Более того, лишь в божественных измерениях возможна реализация «оксюморонного» превращения креста из орудия смерти в средство обретения бессмертия. Так человеческое слово сближается с тем значением, в котором оно употреблено в Евангелии от Иоанна: «В начале было Слово» (Ин 1. 1). Это Слово — Логос, Бог, Христос, следовательно, в Нем — всё сущее, внутри которого все соотношения истинны и имеют возможность восстанавливаться в своей изначальной смысловой необъятности. Это и позволяет В. Н. Топорову считать поэта «носителем обожествленной памяти»¹⁶. Поэт творит мир, и его творчество ушербно без памяти о творении.

«Для классицизма поэзия — язык богов, для романтизма — язык сердца», — пишет Ю. М. Лотман¹⁷. Переводя это высказывание в систему библейских понятий, следует сказать, что классицистическая поэзия — ветхозаветный божественный язык с доминантой закона, романтическая — новозаветный божественный язык с доминантой любви и благодати. Конечно, это не изолированные, а взаимопереходящие системы, как Ветхий и Новый Заветы: Евангелие явило затаенное в Ветхом Завете — откровением о том, что «средством» богоуподобления человека является любовь. Значит, она и есть условие его перехода в божественную сферу.

Первые два произведения мировой поэзии — это два образца стихотворного текста, прозвучавшие из уст перволюдей и приведенные в самом начале

Библии — во второй и четвертой главах Бытия. Автором первого текста является Адам, впервые увидевший Еву и произнесший:

Это кость от костей моих,
и плоть от плоти моей;
она будет называться женою,
ибо взята от мужа.

(Быт. 2. 23)

Текст этот имеет продолжение, состоящее еще из трех синтаксически самостоятельных речевых отрезков — аналогов строк: «Потому оставит человек отца своего и мать свою, // и прилепится к жене своей; // и будут (два) одна плоть» (Быт. 2. 24). «Авторство» этой части трактуется двояко, потому что, с одной стороны, весь текст предваряется фразой «И сказал человек» (Быт. 2. 23), с другой, весьма трудно допустить, что не знающий родителей Адам мог говорить о матери и отце. Так что три эти «строки» скорее всего следует считать принадлежащими Собеседнику Адама, в данном случае ставшему его «соавтором».

Второй стихотворный текст — сочинение представителя шестого поколения канинитов Ламеха:

Ада и Цилла! послушайте голоса моего;
жены Ламеховы! внимайте словам моим:
я убил мужа в язву мне
и отрока в рану мне;
если за Каина отмстится всемеро,
то за Ламеха в семьдесят раз всемеро.

(Быт. 4. 23–24)

Уже эти два текста соотносятся как образцы классицистической и романтической поэзии. Но при этом характерно, что романтическим является первый из них. История поэзии началась с «поэзии сердца», и начало это совпало с сотворением человека. Создав женщину из ребра, Бог «открыл» сердце человека, создав одновременно и объект любви, и доминанту поэзии. Первочеловек пребывал в Едеме в единении с Господом и потому сохранял эту открытость, благодаря чему его поэзия стала языком сердца. И любопытно, что здесь уже актуализировано метафорическое мышление: и то, что жена — «это кость от костей» и «плоть от плоти», и то, что муж «прилепится к жене» и что они — «одна плоть», — являются образцами такого мышления. Даже часть, касающуюся отца и матери, можно квалифицировать как метафорическую, ибо речь в ней идет о реалиях, не существующих ни в практической, ни в духовной эмпирии, а «оставить» несуществующее можно только в метафоре. В этом же тексте можно видеть даже первый в мире оксюморон: в обычном понимании жена — потому и жена, что **отдана** мужу, между тем здесь Адам назвал женою ту, кто **взята** от мужа, и назвал ее так, **«нбо взята от мужа»**. То, что он фактически воспроизводит акт сотворе-

ния Евы из своего ребра, и то, что остальные метафоры этого текста также имеют реальную подоплеку, по сути ничего не меняет, а как раз подтверждает: во-первых, любая метафора имеет такую подоплеку; во вторых, в данном случае эта подоплека — из реальности, пребывающей за пределами человеческого разумения; тем более, что, в-третьих, Адам не видел не только отца и матери, но и того, как создавалась Ева, ибо был в глубоком сне, но истинно верит в это, и это для него не является невероятным чудом, потому что он находится рядом с Богом и, значит, пребывает в иных измерениях и семантических соотношениях.

Второй же текст, характеризующийся в своей структуре параллелизмами, в эмоциональном плане — торжественностью, в содержательном — воинственностью, в жанровом — преобладанием элемента хвалебной оды, является прообразом поэзии классицистического типа. Это уже поэзия, представляющая «язык богов» как раз в языческом смысле, а не в библейском, где «Бог есть Любовь» (1 Ин. 4. 8, 16). В этом тексте мы не найдем и доли метафорического мышления, и это вполне естественно: каиниты — это ветвь, отпавшая от Бога и потому далекая от божественных истин, открывающих чудеса метафорических перевоплощений.

Возвращаясь к числовой символике и толкованию библейских чисел, отметим, что мы вовсе не случайно упомянули выше, что автор второго текста — представитель шестого поколения каинитов: если библейская седмица — обозначение Божьей полноты, а «седьмое» — это принадлежащее Богу, то отсюда следует, что «шесть» — это исключение божественного. Касательно числа 666, которым св. Иоанн Богослов обозначает антихриста, толкователи отмечают, что расшифровка этого имени не угодна Богу: «Божественная же благодать не соизволила, чтобы в Божественной книге было написано пагубное сие имя»¹⁸. Это и предопределило тщетность попыток расшифровки, особо акцентируемую толкователями: «Многочисленные попытки определить, какому имени соответствует число 666, несостоятельны»¹⁹. Все дело в том, что главное вовсе не в конкретном имени, а в осмыслении числа: ведь и Иоанн не столько говорит об имени, сколько особо подчеркивает, что речь идет о числе («Кто имеет ум, тот сочти число зверя»), одновременно отмечая, что «это число человеческое» (Откр. 13. 18). Если шесть — исключение божественной части седмицы, то в христианском контексте Святой Троицы трехкратное повторение шести — это последовательное отречение от каждого из Лиц Божьей полноты²⁰.

В связи с этим особое значение получает следующее обстоятельство. В приведенном образце едемовой поэзии, как мы видели, 7 «строк». Даже если Адам на самом деле произнес лишь четыре из них, то Господь счел необходимым дополнить их до семи. И чрезвычайно важно, что седьмая «строка» (принадлежащая Господу не только в смысле авторства, но и в смысле седмицы, в рамках которой седьмое свято и божественно) становится ключевой: «одна плоть» — это самое главное в Библии, это утверждение любви не только в контексте супружеской четы, но и в контексте всего человечества, тогда еще состоявшего лишь из двух лиц и осмысленного как «одна плоть». Именно в седьмой «строке» звучит то, ради чего явлено людям Священное Писа-

ние, — любовь к ближнему; именно в седьмой «строке» предельно сконцентрировано то, что станет основой христианства: «Вера, надежда, любовь; но любовь из них больше» (1 Кор. 13: 13). Такое осмысление текста при «соавторстве» Бога вполне «закономерно», потому что «Бог есть любовь» (1 Иоанн 4: 8, 16) и вместе с человеком — обитатель Едема, как тысячелетия спустя рядом с людьми окажется Единородный: «И Слово стало плотью, и обитало с нами» (Иоанн 1: 14). Господь — «соавтор» Адама-стихотворца точно так, как в дальнейшем Он же — соавтор любого боговдохновенного поэта: начало этому «творческому союзу» было положено в Едеме.

Первозданная чистота человека, характеризующая первую семейную чету в ее едемовский период, в поколениях Каина отошла в прошлое, поэтому для отпавших от Бога каинитов весьма характерна активизация числа шесть. Текст Ламеха, в отличие от адамовского, состоит из шести соотносящихся друг с другом речевых отрезков — шести «строк». Мы вправе говорить об активизации числа шесть в контексте каинитов, разумеется, не только исходя из строфики указанного образца поэзии. Сам Ламех был шестым поколением от Каина, а седьмое поколение этой ветви человечества, которое должно было быть Божеским, фактически не состоялось: оно погибло в водах потопа²¹.

Вряд ли нам удастся привести более убедительные аргументы в пользу причинно-следственных связей, но трудно устоять перед соблазном и хотя бы в качестве материала для размышлений не отметить следующее. В поэзии, в частности, в тех ее проявлениях, которые несомненно связаны с музыкой и романтическим мировосприятием, заметно активизируется именно число 7. Так, хотя семистишия — вовсе не популярная строфическая форма, тем не менее они беспрецедентно активизируются, например, у трубадуров²²; хотя в русской поэзии семистопники — редкий размер, все же урегулированное сочетание 4- и 3-стопников, в известном смысле формируя метрический контекст романтизма, активизирует число «семь» на метрическом уровне²³.

И наоборот, число шесть, весьма активное в античной (= языческой) поэзии (гексаметр), вновь активизируется в классицизме: в Европе — александрийский стих, в русском классицизме — шестистопный ямб²⁴. В вольном ямбе, чрезвычайно активном у классиков, тон убедительно задают шестистопники, составляя у отдельных авторов чуть ли не половину всех строк, причем, невзирая на некоторую разницу чисел, это характерно как для русского, так и для немецкого стиха и даже для французской силлабики, где эквивалентом шестистопника следует считать двенадцатисложник с двумя 6-сложными колонами²⁵. На уровне строфики самая «продуктивная» строфа — одическое десятистишие — не что иное, как присоединение к предшествующим четырем строкам шестистишиевой, почти всегда резко выделенных интонационно, эмоционально и даже тематически. Ямбический шестистопник активизируется и в лирике, несущей в себе существенный оттенок «самовосхваления»: см. «Памятник» Державина, Пушкина, восходящие к шестистопнику «Памятника» Горация²⁶. Показательна история создания В. Капнистом своего подражания стихотворению Горация: он «забраковал» вариант, написанный семистишиями, и написал текст заново, предпочтя астрофический текст и заменив ямбический четырехстопник шестистопником²⁷.

Вместе с тем, известно, что с романтическим мышлением связано весьма ощутимое расширение семантических «границ» слова, дающее возможность совершенно нетривиальных словосочетаний и стимулирующих «взлет» метафоризма. Классицизм же тяготеет к более точно очерченным значениям, менее приспособленным к образованию метафорических соединений семантически далеких лексем и более склонным к сочетанию слов с пересекающейся семантикой, иногда доходящей до тавтологии: «Звездам числа нет, бездне — дна» (Ломоносов). Державинский дерзкий оксюморон «Я — червь, я — Бог» знаменовал конец эпохи классицизма и начала романтизма.

Хотя отмеченные особенности классицизма и романтизма мы «связали» с приведенными образцами поэзии перволюдей, разумеется, наши рассуждения далеки от оценочных. Мы лишь фиксируем, что столь часто отмечаемое противопоставление классического и романтического типов культур восходит к тому противопоставлению, которое зримо предстает в текстах Адама, пребывающего в божественных измерениях, и Ламеха, преданного земным ценностям²⁸. Подобное разграничение вполне созвучно определению Н. Бердяева, данному им двум типам творчества. Отмечая, что «языческое искусство — классическое и имманентное. Христианское искусство — романтическое и трансцендентное», он продолжает: «В христианском искусстве всегда есть трансцендентная устремленность к миру иному, к прорыву за пределы имманентного мира, есть романтическая тоска», в отличие от чего «классически прекрасное, языческое искусство стремится к завершенности, совершенству форм здесь, на земле, в этом мире. Небо замкнуто над языческим искусством», оно «никуда не зовет, оно оставляет здесь, в этом мире»²⁹.

Библия — путеводитель возвращения человечества в ту первоизданную чистоту, в рамках которой может рождаться поэзия, отражающая «иные миры» с соответствующими иными семантическими соотношениями и зовущая туда. Евангелие — путь к утраченному раю, где и был создан приведенный в самом начале Ветхого Завета образец «новозаветной» поэзии, адресованный ветхозаветным женихом Адамом ветхозаветной невесте Еве. Но в евангельском преломлении «жених» и «невеста» — не бытовые понятия, а — Христос и Церковь, т.е. Бог и общность людей. Любовь — это свойство Бога, вложенное им в человека «по подобию Своему». Бог создал мир и в нем существо «по образу Божию», потому что Он должен был любить, «земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою» (Быт. 1. 2). Адам попытался освоить мир в божественных измерениях и создал любовную лирику — после ранения в ребро. Христос при Своей земной жизни проповедовал любовь, но в самом истинном значении излил на мир любовь, творя мир, возвращающий человечество в божественные измерения, — также после ранения и тоже или в то же ребро. Апостол Павел вполне был вправе сказать о Христе: «Последний Адам есть дух животворящий» (1 Кор. 15. 45). Армянский поэт, погибший муче-

нической смертью в начале XX века, вполне был прав, подчеркнув «боль» в сопоставлении творца с Творцом и включив это стихотворение в цикл «Цветы Голгофы»:

И Бог тогда сподобился поэту —
Чтоб сотворить, Он должен был заплакать³⁰.

Поэзия, базируясь на божественных свойствах — «животворящем духе» и жизнетворящей любви, переводит человека в надчеловеческую, иррациональную сферу, где слово и мысль обретают ту самую божественную свободу, благодаря которой и становится возможным привести в поэтический текст недетерминированные материальным бытием соотношения, активизирующиеся в метафорических образованиях. Так раб Божий, отсекавший человеческую прихоть в поэтической речевой структуре и подчинивший ее божественным измерениям, в содержательном плане также переходит в божественные координаты. «Дух животворящий» дает ему свободу творить и самому преобразоваться в творца, создающего не мир вещей, в плену которого находится, а тот неосязаемый мир, где вполне естественна и реальность всех библейских «чудес».

Примечания

- 1 Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 17.
- 2 Там же.
- 3 Там же.
- 4 Папаян Р. А. К вопросу о соотношении стихотворных размеров и интенсивности тропов в лирике А. Блока. // Блоковский сборник. Вып. 2. Тарту, 1972. С. 268—290.
- 5 Папаян Р. А. Сравнительная типология национального стиха. Ереван, 1980. С. 137—179.
- 6 Данные по ямбу Фроста см.: Там же. С. 146.
- 7 Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973. С. 229.
- 8 Джуссани Л. Реальность, разум и религия. Милан, 1986. С. 207 и др.
- 9 Combarieu J. La musique et la magie. Paris, 1909. P. 9.
- 10 Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. Сб. статей. М., 1972. С. 267.
- 11 Холопов Ю. Н. Лад // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1991. С. 291.
- 12 Гершкович Ф. Тональные истоки шенберговской додекафонии // Труды по знаковым системам. Вып. 6. С. 344.
- 13 Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 128.
- 14 Там же. С. 121 и след.
- 15 Антоний Сурожский, митрополит. Беседы о вере и Церкви. М., 1991. С. 68.
- 16 Топоров В. Н. О космологических истоках раннеисторических описаний // Труды по знаковым системам. Вып. 6. С. 116.
- 17 Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 11.
- 18 [Андрей, архиепископ Кесарийский.] Толкование на Апокалипсис святого Андрея архиепископа Кесарийского. М., 2000. С. 110.
- 19 Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Брюссель, 1989. С. 2260.

- 20 Ср.: «Число 6 в противоположность 7 означало неполноту, несовершенство, зло. По мнению преп. Беды и св. Альберта Великого, число 666 знаменует трехкратное провозглашение творения без субботы и мира без Творца, что означает тройственное и окончательное отречение от Бога» (Там же).
- 21 В библейских родословиях приводятся лишь мужские имена, здесь же как бы специально отмечено рождение дочери — Ноемы (Быт. 4. 22). Это имя нигде более не встретим, и единственный смысл его упоминания — обозначение конца и противопоставление функций гибели (каиниты) и спасения (сифиты), подчеркнутое созвучием имен: седьмое поколение от Каина — Ноема, от Каинана (внука Сифа) — Ной.
- 22 Не располагая более внушительной статистикой, укажем, что из 92 текстов сборника «Песни трубадуров» (М., 1979) 13 (целых 20%) — в семистишиях (не считая их устойчивых комбинаций с иными группами). В скромной подборке М. Б. Мейлаха (Мейлах М. Б. Язык трубадуров. М., 1975) такими строфами написаны 4 текста из 13 — около 30%! Это чрезвычайно большой показатель, тем более на фоне репертуара «до 500 строфических форм». См.: Найман А. Г. О поэзии трубадуров // Песни трубадуров. М., 1979. С. 9.
- 23 У В. А. Жуковского из 5284 строк разностопного ямба 3131 — Я43; из 513 строк разностопного хоря 478 — Х43 (иногда с дополнительным четырехстопником); из 962 строк разностопного амфибрахия 666 — Ам43 (тоже иногда с дополнениями четырехстопников). См.: Матяш С. А. Метрика и ритмика В. А. Жуковского // Русское стихосложение XIX века. М., 1970. С. 35 (табл. 4).
- 24 По К. Д. Вишневскому, шестистопный ямб составляет 38,5% строк русской поэзии XVIII в. (Вишневский К. Д. Русская метрика XVIII века // Вопросы литературы XVIII века. УЗ Пензенского ПИ. Пенза, 1922, Т. 123. С. 236, табл. 3), по М. Л. Гаспарову — 27,5% всех ямбических размеров (Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974. С. 54, табл. 3).
- 25 См.: Матяш С. А. Русский и немецкий ямб XVIII — начала XIX века и вольные ямбы Жуковского // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 93, 94, 100—101.
- 26 Памятник сам по себе — явление, восходящее к языческим ценностям, тем более памятник себе. Ветхозаветный закон гласит: «Не ставь себе столба, что ненавидит Господь» (Втор. 16. 22). Эту заповедь нарушили царь-богоборец Саул («Саул ходил на Кармил и там поставил себе памятник» — 1 Цар. 15. 12) и царь-узурпатор, восставший против отца — Давида («Авессалом еще при жизни своей взял и поставил себе памятник» — 2 Цар. 18. 18). Новозаветный «комментарий» к этому ветхозаветному закону был провозглашен вочеловеченным Богом: «Если Я Сам Себя славаю, то слава Моя ничто» (Иоанн 8. 54).
- 27 См. соотв. тексты: Капнист В. В. Избр. произв. Л., 1973. С. 148 и 528—529.
- 28 Не случайно Ламех отмечен в Библии как первый многоженец: «И взял себе Ламех две жены» (Быт. 4. 19).
- 29 Бердяев Н. Смысл творчества // Бердяев Н. Собр. соч.: В 4 т. Париж, 1991. Т. 2. С. 264—265.
- 30 Варужан Д. Полн. собр. соч.: В 3 т. Ереван, 1986. Т. 2. С. 85 (на арм. яз.; пер. наш. — Р. П.).

Особенности русского Библейского перевода: семиотика отличий русских библейских текстов от еврейского подлинника

Елена Сморгунова (Москва)

Как говорит Талмуд, в кривых зеркалах переводов исказилось Священное писание (*Моше бен Нахман*).

Наиболее ранние сведения на первом переводе еврейской Библии содержит «Послание Аристея к Филократу» — произведение Александрийской иудейско-греческой литературы, написанное в форме письма от грека Аристея, придворного Птолемея II Филадельфа (285–246 до н.э.), брату Филократу (*Елеонский; Корсунский; Мень: II, 466–467*). Аристей был послан царем Египта в Иерусалим, потому что библиотекарь Димитрий советовал царю пополнить его знаменитое Александрийское книгохранилище священными книгами евреев на греческом языке. (Можно предположить, что инициатива перевода исходила от греко-язычной Александрийской еврейской общины, нуждавшейся в Пятикнижии для богослужения и изучения.) Аристей везет от Птолемея письмо иерусалимскому первосвященнику Эл'азару с просьбой прислать опытных переводчиков. Вместе с письмом Птолемей посылает ценный дар для Храма (это уже отстроенный еврейским царем Зоровавелем Второй Храм, и он простоят еще 355 лет). В Иерусалиме Аристей беседовал о вере с книжниками, которые объяснили ему, что многие места Закона следует толковать аллегорически. Вернувшись, Аристей описывает Иудею, Иерусалим, Храм и храмовую службу; исполнив поручение своего царя, он привез от первосвященника Эл'азара старцев, их было 72, которые «равно сведущи в Моисеевом законе и в обычаях греков». Птолемей, десять дней пируя с ними, убеждается в их великой мудрости и отправляет на остров Фарос, где они за 72 дня переводят на греческий язык Священное писание. Царь вместе с Александрийской общиной одобряет перевод, старцы, нагруженные дарами, возвращаются в Иерусалим, а греческий мир, и вслед за ним и весь остальной мир, получает то, что с III века до н.э. называется Септуагинтой (*Septuaginta Seniorum, LXX*), или «переводом семидесяти толковников, семидесяти старцев» (*Корсунский*). Они перевели тогда Пятикнижие, однако потом им приписали перевод всей Библии (*Мень: III, 96–97*).

На титуле Острожской Библии Ивана Федорова 1581 г. (*Библия 1581*) в заглавии книги также приведена история перевода Ветхого и Нового Завета с еврейского языка на греческий (еллинский), а затем на славянский:

Библиа сиречь книги ветхаго и новаго завета, по языку словенску от евреиска, въ еллинскій языкъ, седмидесять и двѣма, богомудрыми преводники. прежде воплощения Г(оспод)а Б(ог)а и Спаса нашего ІС ХА, т. и. лѣта, на желаемое

повелѣніе Птолемея Филадельфа царя египетска. преведенаго зводу съ тцаніемъ, и прилѣжаніем елико мощно, помощію божіею послѣдовася, і испра- вился в лѣто, по воплощеніи ГА БА и СПСА нашего ІС ХА . а ф п а .

Филон Александрийский говорит о ежегодном празднике, который устраи- вали на острове Фаросе в память о подвиге 70-ти толковников, перевед- ших Закон на греческий язык (Филон). Для иудеев день окончания перево- да Торы стал трауром. По преданию, на землю Израиля пал мрак на 3 дня, и 10-е число месяца тевета стало днем поста, когда вспоминают также о на- чале осады Иерусалима Навуходоносором: тогда город пал, Храм был раз- рушен, а народ уведен в Вавилонский плен.

Прямой перевод еврейского текста на другой язык мудрецы уподобили пустому сосуду, где нет драгоценного напитка, а остались только стенки слов. Эта ситуация перевода, когда еврейские слова были помещены в греческие формы, и создала последующие несоответствия библейских текстов на раз- ных языках (Хвольсон).

Для христианской церкви Септуагинта стала канонической Библией (Чистович: 3, 10). В первые века христианства с Септуагинты были сдела- ны многие переводы на другие языки — готский, коптский, амхарский (эфи- опский), армянский и грузинский; этот же греческий перевод был положен в основу старославянской Библии Кирилла, Мефодия и их учеников, а затем и русского так называемого Синаодального перевода (Чистович).

Из-за этого перевода, в котором оставлено много толкований, вышло по- том много бед. Люди читали, не зная древней традиции и устной Торы, по- нимали неверно, а обвинения предъявляли евреям (Моше бен Нахман).

В Предисловии к Библейской «Книге Премудрости Иисуса, сына Сира- хова» подробно объясняется сложность перевода еврейского текста. Автором этой книги, которая в еврейской традиции называется «Премудрость Бен- Сиры», был Шимон бен Иехошуа бен Элазазар бен Сира, в славянской тра- диции его зовут Иисус, сын Сирахов. Он жил в Иерусалиме в начале II в. до н.э., во времена Симона Праведного, и написал свою книгу на иврите около 170 г. Юношей он просил у Бога мудрости, как сам говорит в последней гла- ве книги (Сир. 51):

18 Будучи еще юношею, прежде нежели пошел я странствовать, открыто ис- казал я мудрости в молитве моей: 19 пред храмом я молился о ней, и до конца бу- ду искать ее; как бы от цвета зреющего винограда, <...> 27 Я направил к ней ду- шу мою, и сердце мое предал ей с самого начала. <...> 30 В награду мне Бог дал язык, и им я буду хвалить Его. <...> 36 Приобретайте учение и за большое ко- личество серебра, — и вы приобретете много золота¹.

Это сочинение Бен-Сиры стало «Книгой Премудрости», полной установ- лений этики и дидактики. Его внук, носивший такое же имя, перевел на гре- ческий книгу своего деда в Египте, при Птолемеи VII Еввергете, в 132 г. до н.э., как он сам пишет в Предисловии к переводу. Переводчик добавил к пе- реводу LXX вступительную статью, где объясняет несоответствие текстов разностью языков и сложностью передачи подлинника. Предисловие гречес-

кого переводчика Иисуса не является частью книги и не входит в Канон, но имелось у 70-ти и входило в Славянскую Библию. Оно необыкновенно интересно и содержит сведения о том, что Септуагинта включала «Закон, Пророчества и остальные книги»:

Многое и великое дано нам через закон, пророков и прочих писателей, следовавших за ними, за что должно прославлять народ Израильский за образованность и мудрость; и не только сами изучающие должны делаться разумными, но и находящимся вне [Палестины], усердно занимающиеся могут приносить пользу словом и писанием. Поэтому дед мой Иисус, больше других предаваясь изучению Закона, Пророков и других отеческих книг и приобрета достаточный в них навык, решился и сам написать нечто, относящееся к образованию и мудрости, чтобы любители учения, вникая и в эту [книгу], еще более преуспевали в жизни по закону. Итак, прошу вас, читайте благосклонно и внимательно и имейте снисхождение к тому, что в некоторых местах мы, может быть, погрешили, трудясь над переводом: ибо неодинаковый смысл имеет то, что читается по-еврейски, когда переведено будет на другой язык, — и не только эта [книга], но даже Закон, Пророчества и остальные книги имеют немалую разницу в смысле, если читать их в подлиннике. Прибыв в Египет в тридцать восьмом году при царе Евергете и пробыв там, я нашел немалую разницу в образовании <между палестинскими и египетскими евреями. — Е. С.>, и счел крайне необходимым и самому приложить усердие к тому, чтобы перевести эту книгу. Много бессонного труда и знаний положил я в это время, чтобы довести книгу до конца и сделать ее доступною и тем, которые, находясь на чужбине, желают учиться и приспособляют свои нравы к тому, чтобы жить по Закону.

Нам привычны просьбы писцов о снисходительности читателей в русских средневековых рукописях, когда, как писец Волоколамской Новгородской рукописи Библейских книг 1493 г., называя себя «многогрешным писарем» (Горский; Сморгунова 1998), или писцы Сийского московского евангелия 1339 г., «многогрешные дяци», просят простить им их возможные ошибки и не проклинать их: «благословите а не клените» (Сморгунова 1964: 130). Так и древний переводчик еврейской книги, переводя ее на греческий, просит читать благосклонно и внимательно и иметь снисхождение к ошибкам, потому что, хотя он и трудился очень прилежно над переводом, смысл подлинника и перевода сильно отличаются друг от друга.

В спорах между собой читающие и толкующие Библию обращались к исходному тексту, имевшему непререкаемое качество подлинности, его святость была следствием его подлинности. Перевод исходного текста на другой язык казался многим лишь недостойной игрой, подделкой, воспроизводившей лишь словесную видимость текста, без его глубины, — и это тем сильнее, чем глубже было их благоговение перед исходным текстом. Кроме того, при переводе изменялось звучание текста, с которым также были связаны религиозные переживания.

Отражением недоверия к иноязычной версии священного текста стал буквализм первых переводов Библии, и не только Септуагинты. Перевод в целом делался очень близко к тексту, в огромном количестве случаев он был послов-

ным: такова была общая установка. Тем большее значение приобретают все отступления переводчиков от этого принципа, которые можно объяснить чем угодно, только не небрежностью. По мнению исследователей (см.: *Мышцын; Дерюгин* и др.), весь текст Септуагинты звучал для образованного грека именно как перевод, что было видно во многих деталях. Сложность перевода и неполное совершенство результата объясняются еще и тем, что языки, исходный еврейский и тот, на который переводят, принадлежат к разным языковым группам и семействам. Различаются отраженные в переводах миры и образ жизни носителей языков и культур. Об этом-то и писал в «Книге Премудростей» Иисус, сын Сираха — переводчик на греческий еврейского текста своего деда. Он объясняет, что, приехав в Египет и пробыв там некоторое время, нашел немалую разницу в образовании палестинских и египетских евреев, и потому «много бессонного труда и знаний положил», чтобы сделать книгу «доступной тем, которые, находясь на чужбине, желают учиться и приспособляют свои нравы к тому, чтобы жить по Закону».

В средние века существовал особый жанр литературы и философии, и, можно сказать, даже общественной жизни — диспуты между представителями разных конфессий, наиболее частые между христианами и евреями. На одной из гравюр Франциска Скорины к Библии, изданной им в 1518 г., представлен такой Диспут, где участники спора легко узнаются по одежде (*Скорина 1972: 11*). В спорах между собой и те, и другие ссылались в своих доводах на Библию. В русском средневековье часто богословские споры также были вызваны текстовыми расхождениями; вспомним трагическую судьбу замечательного переводчика Максима Грека, кончившего свою жизнь на русском Севере: его так и не отпустили домой, обвинив в еретическом переводе Евангелия (*Синицына: 160*).

Текст, который в споре приводят диспутанты, как правило, не один и тот же. В одном случае они представляют первоначальный источник, а в другом — его перевод, в этом различии и кроется противоречие, в этом различии и состоит суть спора.

В течение веков существования библейского текста были закреплены многие ошибки перевода и среди них такие, что составили догматы христианства. Нередко ошибка переводчика не случайна, но является следствием определенной культурной ориентации.

Поэтому здесь не рассматриваются — по известности примеров и частоте приведения их в разных исследованиях — именно «вольные» ошибки, точнее — сознательные и целенаправленные изменения, конфессиональные смещения акцентов, привносимые в текст перевода по идейным основаниям. В различных книгах Септуагинты можно найти такие примеры, подобные стихам Евангелия от Матфея: «родит же Сына, и наречешь Ему имя Иисус, ибо Он спасет людей Своих от грехов их. А все сие произошло, да сбудется реченное Господом через пророка, который говорит: се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему Еммануил, что значит: с нами Бог» (Мф. 1, 21–23). У пророка Исайи (Ис. 7, 14) названа «молодая женщина», *алма* — по-еврейски². В переводе LXX женщина стала «девой», отсюда — идея чудесного рождения Мессии, непостижимая для сознания евреев и дру-

гих жителей Ханаана, но сложившаяся на эллинистической почве. В еврейской традиции Мессия должен быть справедливым царем, из «Давидова семени», и ничего не говорится о его рождении сверхъестественным образом.

Таким же сознательно измененным стал порядок книг в канонической Библии, а иногда и глав внутри книг, в отличие от еврейского текста. Была сделана также замена названий книг: в еврейском книги называются по начальным словам текста (напр., *bereshit, waikra*), в греческом, а вслед за ним и в других, сделанных с Септуагинты переводах, название книги передает ее основное содержание в кратком виде: Второзаконие, Исход, Пророки.

В Библии Франциска Скорины 1518 г. названия библейских книг указаны параллельно по-еврейски, по-гречески, по-латински и по-русски: «Книги пяты Моисеовы зовемыи от евреи гельгадворимъ, по греческии девтерономость, по латине секунда лексъ, а по русский второй законъ» (Скорина 1972: 4).

Из многих различий еврейского текста Библии и русского Синодального перевода представим некоторые примеры, расположив их по группам, связанным с семантикой, грамматикой или синтаксисом.

1) Самое первое — несоответствие пары слов по корням.

Еврейские слова *адама* и *адам* — одного корня, соответственные русские слова «земля» и «человек» не связаны ни корнем, ни семантикой. Поэтому русский перевод стиха Агг. 1, 11: «И Я призвал засуху на землю, на горы, на хлеб, на виноградный сок, на елей и на все, что производит земля, и на человека, и на скот, и на всякий ручной труд» — не дает игры и соответствия слов, характерных для еврейского текста.

Текст пророчества Авдия, одного из 12 Малых пророков, жившего во времени Вавилонского плена, содержит пример двуступенчатого несоответствия: греческого текста с еврейским и славянского с греческим. *Ха-села* — по-еврейски означает «скала», соответственное греческое слово «петрос» — скала, или камень, но слова «Петр» и «камень» по-русски между собой не соотносимы ни корнем, ни смыслом. Пророк объясняет (Авд. 1, 3–4), что причиной «гордости сердца» Едома был его надменный дух, выведенный пророком образно в виде орла, который устроил себе гнездо в ущельях высоких гор, в расселинах скал и даже среди звезд. Столица Едома *Ха-Села*: область, где жили едомиты, была скалистой и трудно доступной. Но мнима безопасность Едома: «и оттуда Я низрину тебя» (ст. 4), — так говорит Господь словами Пророка. И тогда враг проникнет не только в крепость Скалу, но и в самое «гнездо» Едома (стихи 3 и 4), и союзники покинут его, и друзья нанесут ему удар (ст. 7). И он будет «полностью разрушен» (ст. 5), что вариативно может быть переведено как: *останешься ли ты спокойным*.

Плач Иер. 3,5 в Синодальном переводе: «обложил горечью и тяготюю». С этим текстом сравним стих 3, 15: «Он пресытил меня горечью, напоил меня полынью».

В новом переводе с еврейского³ видно, что смысл действия не метафорический, а вполне конкретный: окружил крепостью и рвом.

Синодальный перевод Плач Иер. 4, 3: «И чудовища подают сосцы, и кормят своих детенышей». В еврейском тексте стоит слово «морские чудовища»; евр. *tannin* имеет два значения: 1) крокодил; 2) морское чудовище.

Очень соблазнительно было бы перевести на русский словом «крокодил», для русского читателя это животное вполне провербиально, но оно не млекопитающее, а потому не имеет сосцов, и в современном русском переводе⁴ стоит слово «шакал» (евр. *tan*): «Даже шакал сосцы дает, чтобы детенышей своих кормить».

А вот различия из-за неучета полисемии слов.

Авв. 1, 9: «Весь он идет для грабежа; устремив лице свое вперед, он забирает пленников, как песок». Буквальный перевод соответственного еврейского текста: «Лицо горящее, как ветер с востока». Согласно «Толкованию на пророка Аввакума» в одной из кумранских рукописей, «ветер с востока», приносящий засуху из пустыни, следует понимать в переносном смысле — как вражеское нашествие с Востока.

Отношение между словами, более сложное, чем просто корневое различие, объясняется многозначностью слова в исходном тексте на иврите.

Авв. 2, 5: «Надменный человек, как бродящее вино, не успокаивается, так что расширяет душу свою как ад, и как смерть он ненасытен».

В кумранском «Толковании на пророка Аввакума»: «Богатство развращает высокомерного человека, и он не знает покоя: оно, как бездну, расширило его вожделение, и он, как смерть, не насытится».

Авв. 3, 9: В еврейском тексте: «Обнажен лук Твой по клятве, коленам сказанной».

Еврейское слово *кешет* имеет два значения: 1) лук (для стрельбы) и 2) радуга; как математический термин — дуга. Синодальный перевод выбрал первое значение еврейского слова: «Ты обнажил лук Твой по клятвенному обетованию, данному коленам. Ты потоками рассек землю» (Авв. 3, 9). В этой *Хвалебной песни* Господу все Его действия в еврейском тексте наполнены метафоричностью: «Увидев Тебя, вострепетали горы, ринулись воды; бездна подала голос свой, высоко подняла руки свои» (Авв. 3, 10).

В современном переводе (*Библия 1977*) взято другое значение еврейского слова: радуга — как знак Завета между Господом и его народом («Ты показал радугу — доказательство Твоего соглашения с людьми земли»).

Осия 5, 7: «Господу они изменили, потому что родили чужих детей; ныне новый месяц поест их с их имуществом». Русское слово «месяц» соответствует еврейскому *hodesh* «ходеш», с тем же набором значений: «месяц» — как промежуток времени, и как часть луны, и это второе значение может быть в иврите выражено словом *helek* «хелек» — часть, удел. В соответствии с этими расходящимися значениями слов Синодальный перевод (Ос. 5, 7) имеет текст, сильно отличающийся по смыслу от еврейского: «Господу они изменили, потому что родили чужих детей, ныне новый месяц поест их с их имуществом»; ср. в еврейском: «уже к началу месяца не останется ничего от уделов их». Современные новые переводы, и еврейский, и русский, — имеют другие значительные отличия:

Еврейский новый перевод (*Первые*) Ос. 5, 7: «Теперь пожрет их (враг) в месяц с уделом их».

Перевод Библейского Центра (*Библия 1977*): «Теперь же Он вновь разрушит их самих и их землю».

2) Вторая разнообразная группа примеров различия текстов — от различия грамматических форм в языке исходном и языке перевода. В русском переводе видим другие грамматические формы, в частности, глагольные, и это естественно при таком значительном различии глагольных систем в языках русском и иврите.

Авв. 1, 12: «Мы не умрем!» Эта фраза с восклицательным знаком следует после текста: «Но не Ты ли издревле Господь Бог мой, Святой мой?» мы не умрем!».

Еврейская форма «*lo' namut*» означает «не дай нам умереть!», толкователи считают ее исправленной из «*lo tamut*», т.е. здесь противоположены разные глагольные формы — 1 л. множ. ч. активного залога (мы не умрем!) и 2 л. единств. ч. повелительного наклонения, или просьба (не дай нам умереть!), как естественное обращение к Господу. Два современных русских перевода представляют диаметрально противоположные варианты текста: «Бог, никогда не умирающий» и (Святой), «Который не умираешь».

Авв. 2, 3: «Ибо видение относится еще к определенному времени и говорит о конце и не обманет; и хотя бы и замедлило, жди его, ибо непременно случится, не отменится». Точный перевод еврейского текста «*wod hazon lamto 'ed*»: впереди еще много времени.

В первом же стихе Книги пророка Авдия (Авд. 1, 1) открывается тема его пророчества — кара, которая ожидает вражеский Едом. Глагол «услышали» стоит в еврейском тексте в форме 1 лица множ. числа, и это мы, видимо, может означать существование некоторой группы прорицающих.

Во всех стихах с первого до шестого (Авд. 1, 1—6) в еврейском тексте глаголы стоят в форме *perfecta prophetica*, это не прошедшее время, как поставлено в русском переводе, но будущее, в значении несомненного будущего, что обычно для стиля пророков.

В Псалме 126 (Пс. 126 (127), 2) не так понятая грамматическая форма дада в Септуагинте принципиально другой перевод. Синодальный текст Пс. 126, 2: «Напрасно вы рано встаете, поздно просиживаете, едите хлеб печали, тогда как возлюбленному Своему Он дает сон». В еврейском тексте Псалма при сущ. «сон» — евр. *shēnāh* нет артикля и отсутствует частица Вин. падежа, напротив, форма сущ. стоит с конечным алефом, что соответствует значению местного падежа: *shēnā'* вместо *shēnāh*: «едите хлеб в изгнании (печалей), тогда как возлюбленному Своему он дает во сне».

Различие синтаксических связей резко определяет иной смысл перевода.

Плач Иер. 5, 9: «С опасностью жизни от меча, в пустыне достаем хлеб себе». В еврейском тексте нет запятой в середине фразы и слова связаны между собой посессивной связью: «от меча пустыни».

Плач Иер. 5, 12 в Синодальном переводе: «Князья повешены руками их, лица старцев не уважены». В еврейском тексте: «За руки повешены вельможи». Более точно было бы: «своими руками повесили они» (враги).

Осия 9, 1: «Не радуйся, Израиль, до восторга, как другие народы, ибо ты блудодействуешь, удалившись от Бога твоего: любишь блудодейные дары на всех гумнах». Этот Синодальный текст соответствует еврейскому Ос. 9, 1: *Печаль изгнания*. «Не радуйся, Израиль, на праздниках, как другие наро-

ды, ведь ты впал в разврат и отступил от Бога своего: как блудница, ты предпочитаешь любовные дары всем гумнам хлеба». Современные русские переводы, неверно интерпретируя ивритский предлог 'al', ставят ему в соответствие «на» (с местным падежом), вместо «над» (с творительным): «Ты любишь блудодействовать на каждом гумне». И смысл действия от изменения падежа — совсем иной.

Принципиально другое понимание текста и совершенно другой перевод можно выявить при обращении к контексту, и обычно широкому. Самый яркий пример обнаружен нами в книге пророка Амоса. Ам. 1, 3 (и далее: 1, 6; 1, 9; 1, 11; 1, 13; 2, 1; 2, 6) — «...за три преступления <...> и за четыре не пощажу...». Как считает большинство переводчиков и толкователей текста, здесь дан поэтический образ, означающий «семь» — число полноты: «мера грехов исполнена» (см., в частности, комментарий о. А. Меня в: *Библия 1973: 1988*). Толкование же, соответствующее иудейской традиции, содержит значительно отличающийся смысл: «За три преступления ... да, Я пощажу, а за четвертое — нет, за то, что ...». Оно-то, четвертое преступление, во всех пророчествах Книги Амоса и есть — самое ужасное и не прощаемое Господом, и его пророк Амос называет, в отличие от первых трех, не называемых.

Синодальный текст Ам. 1, 3: «Так говорит Господь: за три преступления Дамаска и за четыре не пощажу его, потому что они молотили Галаад железными молотилами».

Еврейское толкование соответствует следующему пониманию и переводу текста: «за три преступления — пощажу, а за четвертое — не отвращу Я гнева от него (нее)».

Пророчество о Дамаске

1, 13: Так говорит Господь:

«за три преступления Дамаска пощажу, а за четвертое — не отвращу Я гнева от него
за то, что железными молотилами молотили они Галаад»

Пророчество о Газе

1, 6: «Так говорит Господь:

за три преступления Газы пощажу, а за четвертое — не отвращу Я гнева от нее, за то, что они изгнали всех в изгнание и вывели их в Едом».

Пророчество о Тире

1, 9: «Так говорит Господь:

за три преступления Тира пощажу, а за четвертое — не отвращу Я гнева от него, за то, что они предали всех изгнанников Едому и не помнили братского союза».

Пророчество о Едоме

1, 11: «Так говорит Господь:

за три преступления Едома пощажу, а за четвертое — не отвращу Я гнева от него, за то, что с мечом он преследовал брата своего, позабыл родство свое, свирепствовал во гневе и всегда сохранял ярость свою».

Пророчество о сынах Аммоновых

1, 13: «Так говорит Господь:

за три преступления сынов Аммоновых пощажу, а за четвертое — не отвращу
Я гнева от них,
за то, что они рассекали беременных в Галааде, чтобы расширить свои границы».

Пророчество о Моаве

2, 1: «Так говорит Господь:

за три преступления Моава пощажу, а за четвертое — не отвращу Я гнева от него,
за то, что он пережег в известь кости царя Едомского».

Пророчество о Израиле

2, 6: «Так говорит Господь:

за три преступления Израила пощажу, а за четвертое — не отвращу Я гнева от
него,
за то, что продают правого за серебро и бедного — за пару сандалий.

7 Жажнут, чтобы прах земной был на голове бедных, и кротких сбивают с пути. Даже отец с сыновьями ходят к одной женщине, и тем бесславят Святое имя Мое.

8 Они возлежат перед алтарями на одеждах, взятых под залог, а в доме своих богов пьют вино, отобранное у осужденных»⁵.

3) Непереводаемость слов на другой язык.

Ам. 6: 13: «Вы, которые восхищаетесь ничтожными «вещами» и говорите: «не своею ли силою мы приобрели себе могущество?»». С этим каноническим текстом может быть сопоставлен вариант перевода, учитывающий этимологический смысл еврейских топонимов: «Вы счастливы в Ло-Деваре (*название места означает «ничего, нигде»*) и говорите себе: «Не своей ли собственной силой мы приобрели Карнаим?»» (*название места, со значением «рогб» — в форме двойств. числа, как знак могущества*).

Видения пророка Амоса. Ам. 7: 7—8: «вот, Господь стоял на отвесной стене, и в руке у Него свинцовый отвес. 8 И сказал мне Господь: что ты видишь, Амос? Я ответил: отвес. И Господь сказал: вот, положу отвес среди народа Моего, Израила; не буду более прощать ему». Для слова «отвесный» (*стоял на отвесной стене*) «Словарь современного русского языка» С. И. Ожегова дает значение «очень крутой», пример — *Отвесная скала*, т.е. прилагательное является качественным. Амосово видение свинцового отвеса соответствует конкретной реалии библейского каменного строительства: Господь стоит *на каменной отвесной стене*, т.е. «на стене, отмеченной отвесом» (прилагательное относительное), что означало линию на стене, сделанную с помощью отвеса, шнур которого выкрашен краской; выступающие за отвесную линию камни должны быть срублены, как ненужные. И поэтому слова «положу отвес среди народа Моего», или «опущу отвес», или древнерусская форма «повешу правило среди народа...» означают: неверные Господу будут сразу видны.

Видение корзины со спелыми плодами.

Ам. 8, 1: «Такое видение дал мне Господь Бог: вот корзина со спелыми плодами. 2 И Он спросил: что ты видишь, Амос? Я ответил: корзину со спелыми плодами. Тогда Господь сказал мне: приспел конец народу Моему, Израилю: не буду больше прощать ему». Значение русского слова «спелый» не имеет эсхатологического оттенка, в еврейском тексте вместо слов «со спелыми плодами» стоит «с летними плодами»; слово «летний» звучит на иврите как слово «конец».

Некоторое количество примеров, иллюстрирующих различия еврейского и русского текстов, можно извлечь из анализа правки на русской рукописной Библии 1493 г., известной как Волоколамская рукопись № 8 (*Вол—8; Горский*). Она содержит полный список Пятикнижия — «Пятокнижие Моисеево, с прибавлениемъ», имеет точную дату написания, обозначенную в записи: «в лето 7002-е сентября месяца в 12 день», т.е. по нынешнему летоисчислению 12 сентября 1493 г.; и, сверх того, из записи на рукописи можно узнать имя писца — Павел Васильев (*Сморгунова 1998*). Рукопись 1493 г., видимо, частично была использована при составлении текста Геннадиевской Библии 1499 г. Правка, читаемая на полях рукописи, анализ исправлений и добавление к тексту показывают, что русский переписчик, изготовляя Библейский список, сверял текст с еврейским оригиналом Библии и выправлял по нему (*Сморгунова 1999*). Именно то, что правка была внесена в текст, а не осталась только на полях, свидетельствует об одновременности этой работы с перепиской рукописи.

Из найденных в Волоколамской рукописи исправлений приводим здесь лишь самые показательные, дающие другой текст или иное прочтение. Некоторая часть исправлений в рукописи 1493 г. вошла в канонический Синодальный перевод.

Чаще всего исправления по еврейскому тексту связаны с географическими и собственными именами, их фонетическая форма отстает от норм греческого языка.

Быт. 5, 21: против имени собственного Мафусаил (Син.: Мафусала) на поле написано — *Матушалахъ*.

Исх. 1, 15: «Царь Египетский повелел бабам еврейским, имя единой Семфора, и имя второй Фоя». В Волоколамской рукописи на поле написано: *Шивра, Поя*.

Исх. 9, 26: «только в земле Гесем, где жили сыны Израилевы». В рукописи: *Гошинъ*.

Исх. 24, 14: вместо имени Оръ в рукописи поставлено *Хуръ*: заменив букву «о» на евр. *het* с гласным «у», писец оставляет знак редуцированного *ъ* в конце слова.

Числ. 13, 4—5: в самом тексте на месте *Саламиль, Сафатъ* стоят имена *Шахуа, Шафатъ*.

Числ. 13, 8: имя *Гошея* стоит на месте Синодальной формы *Осия*.

Лев. 5, 15: в самом тексте вместо «сиклей» в греческой фонетической форме («Пусть за вину свою принесет Господу <...> серебряными сиклями по сиклю священному, в жертву») стоит еврейское слово «шакалим».

Быть может, одно из самых удивительных исправлений и добавлений находится в Волоколамской рукописи в стихе Исх. 3, 14. Синодальный текст таков: «Бог сказал Моисею: Я есмь Сущий (Иегова). И сказал: так скажи сынам Израилевым: Сущий послал меня к вам» (Исх. 3, 14). В Волоколамской рукописи на месте выделенного текста: *азъ есмь сый эге ешеръ*. И вторая часть фразы: *Сый мя пусти къ вамъ*. Здесь против слова *сый* на поле стоит *агее азъ*. Понятно, что этому в еврейском тексте соответствовало: 'ehjeh 'asher 'ehjeh (*егье ашеръ егье*). Как видим, на поле помещен текст с добавленным местоимением 1-го лица *азъ*, и это соответствует форме 1-го лица еврейского глагола.

Замечательно интересно добавление писца, исправлявшего рукопись. К тексту Втор. 2, 7 — «во всяком деле рук твоих, покровительствовал тебе во время путешествия твоего по великой (и страшной) пустыне сей; вот, срок лет Господь, Бог твой, с тобою» — в Волоколамской рукописи добавлено: «ни о чем тебе не была нужда, всим доволен был еси». Окончательный Синодальный текст пришел к нам в виде: «ты ни в чем не терпел недостатка». Замечательность этого добавления увеличена примером отражения новгородского произношения «всим» — с буквой «и» на месте этимологического «ять». Еще один пример отражения фонетики новгородского говора находим в пояснении, которое писец добавляет к тексту Втор. 22, 8. После изложения закона об ограждении кровли дома, в тексте *Вол*—8 прибавлено пояснительное, как бы охранительное замечание: *велить лествици рукоятти доспѣть* (с буквой «ять»). Обратим внимание на «и» под ударением в форме императива «велить»: новгородская фонетическая норма произношения на месте этимологического «ять».

Исправления в тексте не одного слова или выражения, а самого перевода, не всегда понятны, но тем более интересны для рассмотрения.

Быт. 32, 29—30: «чудно бо се есть» — этих слов нет в других библейских рукописях. Кроме того, в этих же стихах в Волоколамской рукописи добавлено «Образ Божий», и против слов «Видехомъ бо Бога лицемъ къ лицу» на поле стоит: *пѣние* с буквой «ять» в первом слоге. Совершенно очевидно, что это искаженное еврейское — *repi-el*, т.е. «лице Божие». Достоинно замечания, что Синодальный текст включил эту правку. Быт. 32, 29—30: «Спросил и Иаков, говоря: скажи (мне) имя Твое. И Он сказал: на что ты спрашиваешь о имени Моем? (оно чудно.) И благословил его там. И нарек Иаков имя месту тому: Пенуэл; ибо, говорил он, я видел Бога лицом к лицу».

Очень интересное исправление отмечено в тексте Быт. 49, 6: «они во гневе своем убили мужа и по прихоти своей перерезали жилы тельца» (по-славянски: «перезаста жилы воловы»). В Волоколамской рукописи: «гневомъ избиста человека, и помысловъ своимъ сокрушили город».

Можем подумать, что выправляющий текст писец придерживался иного чтения, применяя другую огласовку; такому же чтению следовали Аквила и блаженный Иероним: *suffodierunt murum*. В еврейском *shor* — означает «вол», а *shur* — «городская стена».

Исх. 13, 5: «И когда введет тебя Господь (Бог твой) в землю Хананеев, и Хеттеев, и Аморреев, и Евеев, и Иевусеев, (Гергесеев, и Ферезеев,) о которой клялся Он отцам твоим, что даст тебе землю, где течет молоко и мед:

то совершай сие служение в сем месяце». В Волоколамской рукописи — «въ мѣсяцѣ житѣ новыхѣ».

Исправления текста в Волоколамской рукописи отражают говор писца, и они драгоценны для нас своей редкостью и свойством лингвистического доказательства. Они свидетельствуют, что писец, делавший правку в Волоколамской рукописи, был новгородцем.

4) И, наконец, самое сложное для перевода Библейского текста на другой язык — сохранить акrostих подлинника. Иной порядок букв и количество их в разных алфавитах делают эту задачу практически неразрешимой. Библейская книга «Плач Иеремии» представляет собой 5 акrostихов, из них четыре — по 22 стиха, в соответствии с количеством букв в еврейском алфавите, а третий Плач содержит 66 строк, являясь тройным акrostихом — каждый стих состоит из трех строк, начинающихся с одной и той же буквы, и все они следуют в порядке алфавита. Вся книга — траурный гимн, оплакивающий разрушение Иерусалима и Храма: город лежит в развалинах, Храм Божий — в руинах, воины погибли в боях, тысячи угнаны в Вавилон, многие умерли от голода и болезней. Царь Иуден, истинный потомок Давида, в плен.



*Иеремия Пророкъ Господень плачетъ гледа на Ерусалим
(Скорина 1972: 32).*

Казалось, нарушается обетование, данное Господом Давиду: «И будет непоколебим дом твой и царство твое на веки пред лицом Моим, и престол твой устоит во веки» (2 Цар. 7, 16). Пророчество звучит от первого лица, это личный плач Пророка, с яркими образами, многочисленными символами и аллегориями. Книга «Плач Иеремии» читается во время поста в память разрушения Храма в 587 г. Это и день траура по переводу Завета на греческий язык.

Здесь нами представлена попытка передать акростих подлинника, она удалась только для нескольких стихов. При этом первые три стиха начинаются по-русски с буквы «я», а в еврейском тексте, естественно, с первой буквы алфавита «алеф», начинающей местоимение 1-го лица — *ani*.

Плач третий — Упование и утешение.

Алеф

- 1 Я — тот, кто видел много горя от гнева Его.
- 2 Я шел за ним, а Он привел меня во тьму, а не в свет.
- 3 Я напротив Него поставлен, и непрестанно надо мною рука Его.

Бет

- 4 Болеет плоть моя и кожа иссохла, сокрушил Он кости мои.
- 5 Большой оградой оградил меня, окружил крепостью и рвом.
- 6 Будто я умер навеки, посадил Он меня в темноту.

Гимел

- 7 Глухой стеной окружил Он меня, чтоб не вышел, утяжелил мне оковы.
- 8 Громко взываю к Нему, моля, но не слышит молитвы моей.
- 9 Громоздкими камнями загородил мне дороги, искривил пути мои.

Далет

- 10 Для меня Он стал медведем в берлоге, львом грозным — в засаде.
- 11 Дороги мои извратил, растерзал меня, в ничто меня превратил.
- 12 Дальней мишенью для стрел сделал меня, лук натянувши Свой.

Хе

- 13 Прямо мне в почки послал Он стрелы из Своего колчана.
- 14 Посмешищем сделал меня для всех, вседневно глумятся они надо мной.
- 15 Пресытил меня горечью, напоил меня горькой полынью.

Вав

- 16 Сокрушил о камни зубы мои, покрыл меня пеплом.
- 17 Сокрылся мир от души моей — забыл о благодати я.
- 18 Сказал тогда: погибла сила моя и надежда моя на Господа.

Заин

- 19 Помысли о моем страдании и бедствии моем, о полыни и желчи.

20 Помнит твердо душа моя и падает во мне.

21 Потому уповаю на Тебя и отвечаю сердцу своему:

Хет

22 По милости Господа мы не исчезли, милосердие Егоечно.

23 По великой благодати Твоей приходит каждое утро!

24 Господь — часть моя, говорит душа моя: буду надеяться на Него.

Тет

25 Благ Господь к уповающим на Него, к душе, ищущей Его.

26 Благо тому, кто терпеливо ждет спасения от Господа.

27 Благо человеку, несущему тяготы свои с юности.

Иод

28 Сидит он молча один, зная: от Него все тяготы.

29 Замыкает крепко уста свои, ничто не срывается с уст его, ждет с надеждой.

30 Подставляет ланиту свою бьющему его, терпит издевательства.

Каф

31 Но не навек оставляет Господь.

32 Как послал горе, так и помилует по великой благодати Своей.

33 Ведь не по изволению сердца Своего наказывает и огорчает сынов человеческих.

Ламед

34 Когда попирают ногами своими всех узников земли,

35 Когда несправедливо судят человека пред лицом Всевышнего,

36 Когда притесняют человека в делах его: разве не видит Господь?

Мем

37 Кто так говорит: «случается то, чему Господь не велел быть»?

38 Не от уст ли Всевышнего происходит бедствие и благополучие?

39 Зачем сетует человек живущий? Каждый сетуй на грехи свои.

Нун

40 Испытаем и исследуем пути свои, и обратимся к Господу.

41 Вознесем сердце наше и молитвы к Богу, который на небесах:

42 Мы отпали и упорствовали; Ты не пощадил.

Самех

43 Себя Ты покрыл гневом и преследовал нас, умерщвляя, не щадил;

44 Сам Себя закрыл облаком, чтобы не доходила молитва наша;

45 Сором и мерзостью Ты сделал нас среди народов.

Аин

46 Пасть свою разинули на нас все враги наши.

47 Пустота и разор, ужас и яма — доля наша.

48 Потоки вод изливает око мое о гибели дочери народа моего.

Пе

49 Око мое плачет, не переставая, и нет мне облегчения,

50 О, если бы увидел меня Господь с небес!

51 Око мое печалит душу мою из-за всех дочерей города моего.

Цаде

52 Целились в меня враги, как в птичку, без всякой причины.

53 Целились в меня камнями, бросив в яму.

54 Целиком, до головы, закрыла меня вода, и подумал я, что погиб.

Коф

55 Твое имя, Господи, призывал я из ямы глубокой.

56 Ты слышал голос мой; не закрой уха Твоего от вздоха, от вопля моего.

57 Ты приближался, когда я взывал к Тебе, говоря мне: «не бойся».

Реш

58 Ты защищал, Господи, душу мою; искуплял жизнь мою.

59 Ты видишь, Господи, обиду мою: рассуди меня.

60 Ты видишь всю мстительность их, все замыслы их против меня.

Шин

61 Слышишь, Господи, ругань их, все замыслы их против меня,

62 Слышишь, Господи, замышляют против меня каждый день.

63 Сидят ли они, встают ли, все — против меня.

Тав

64 Воздай им, Господи, по делам их.

65 Взгляни и пошли им помрачение сердца и проклятие Твое на них.

66 Встань, Господи, гневом на них и истреби их из поднебесной.

Считая этот перевод Плача Иеремии на русский язык лишь возможным промежуточным вариантом, мы все-таки представляем с его помощью различные типы несоответствий исходного текста и его переводов, помня завещанные нам слова Иисуса, сына Сираха, переводчика с еврейского на греческий, что «неодинаковый смысл имеет то, что читается по-еврейски, когда переведено будет на другой язык».

Примечания

¹ Библейские цитаты и тексты приводятся по Синодальному переводу Библии: *Библия 1956*.

² Еврейские слова приводятся в латинской транслитерации.

³ Еврейский иврит перевод см.: *Первые*.

- ⁴ Перевод Библейского Общества: *Библия 1977*.
⁵ Согласно Исх. 22, 26, Закон запрещал оставлять у себя до захода солнца взятую в залог одежду.

Литература

- Библия 1581* — Библия. Печатник Иван Федоров. Острог 12.VIII.1581 (7089).
Библия 1956 — Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. М.: Изд. Моск. Патриархии, 1956.
Библия 1973 — Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета в русском переводе с приложениями: Учебное издание с общими и частными введениями, полными параллельными местами, подразделениями, кратким толкователем, аналитической Симфонией и географическими картами. Брюссель: Жизнь с Богом, 1973.
Библия 1977 — Библия / Современный перевод библейских текстов. М.: Всемирный Библийский Переводческий Центр. 1977.
Вол-8 — Волоколамская № 8 собрания библиотеки Иосифо-Волоцкого монастыря: ГБЛ, Отдел рукописей, фонд № 113 Румянцевского музея, собр. Волоколамское № (5) 8. XV в. (1493 г.) и пер. пол. XVI в. 566 л. Полуустав. Первое описание: Иеромонах Иосиф. Опись рукописей, перенесенных из библиотеки Иосифова монастыря в библиотеку Московской духовной академии. М., 1882.
Горский — **Горский А. В.** О славянском переводе Пятокнижия Моисеева, исправленном в XV веке по еврейскому тексту. Прибавления к изданию Творений Святых Отцов в русском переводе. М., 1860. Т. XIX.
Дерюгин — **Дерюгин Ф.** LXX или еврейский текст? СПб., 1911.
Елеонский — **Елеонский Н.** Свидетельства о происхождении перевода LXX и степень их достоверности // Чтения Общества любителей древней письменности. М., 1875. № 1.
КЕЭ — **Аристея Послание** // Краткая Еврейская Энциклопедия. Иерусалим, 1976. Т. 1. С. 199.
Корсунский — **Корсунский И. Н.** Перевод LXX. Его значение в истории греческого языка и словесности. Сергиев Посад, 1898.
Мень — **Мень А.** Библиологический словарь. М.: Фонд им. Александра Меня, 2002. Т. 1–3. Ст. «Послание Аристея к Филократу»; Ст. «Септуагинта».
Моше бен Нахман — Диспут Нахманида / Послесловие Б. Хаскелевича. Об искажении переводов Библии и о проповеди христианства евреям. Нью-Йорк; Тель-Авив, 1982 (5742).
Мышцын — **Мышцын В. Н.** Нужен ли нам греческий перевод Библии при существовании еврейского подлинника? Сергиев Посад, 1895.
Первые — Первые и последние пророки / Текст сверен с рукописью и масорой Кэтер Арам Цовы и сходных с ней рукописей Мордехаем Броером. Иерушалаим, 5738 (1978).
Синицына — **Синицына Н. В.** Максим Грек в России. М., 1977.
Скорина 1972 — Гравюры Франциска Скорины (Гравюры Францыска Скарыны). Минск, 1972.
Сморгунова 1964 — **Сморгунова Е. М.** Древнейший московский рукописный памятник (Палеографическое описание и вопрос об оригинале рукописи 1339 г. БАН. № 338) // Источниковедение и история русского языка. М., 1964.
Сморгунова 1998 — **Сморгунова Е. М.** Источники русского перевода Библейского текста: Волоколамская рукопись конца XV века // Язык: Изменчивость и постоянство. М., 1998.

- Сморгунова 1999* — Сморгунова Е. М. Пять всков Гennaдиевской Библии // Мир Библии. М., 1999. Вып. 6.
- Филон* — Филон Александрийский. Жизнь Моисея (11, 41–42). Филон Иудеянин о суботе и прочих ветхозаветных праздниках. М., 1783.
- Хвольсон* — Хвольсон Д. А. История ветхозаветного текста и очерк древнейших его переводов по их отношению к подлиннику // Христианское чтение. 1874. Ч. 1.
- Чистович* — Чистович И. А. История перевода Библии на русский язык. М., 1997. (Репринтное воспроизведение издания 1899 г.)

Категория времени в изобразительной риторике погребального портрета

Роман Григорьев (Санкт-Петербург)

В статье «Портрет», написанной в 1993 г. (Вышгород, 1997. № 1/2), Ю. М. Лотман писал: «Динамика — одна из главных художественных доминант портрета. Время портрета динамично, его „настоящее“ всегда полно памяти о предшествующем и предсказанием будущего». Рассматривая разные виды портретного изображения, Лотман не касается одного из них, портрета-эпитафии, анализу которого, под углом взаимоотношений временных категорий (прошлое — настоящее — будущее) в изображении, и посвящено данное сообщение.

Взаимосвязь темы погребального портрета-эпитафии и категории времени, в данном случае — времени изобразительного, кажется, в усиленных доказательствах не нуждается. Само название этого поджанра, если употребить такой не слишком уклюжий термин, очевидным образом связано с идеей перехода изображенного в иное временное измерение, с идеей временной границы, роковой черты, отделяющей актуальное время создателя изобразительного текста от вечности, умозрительного (виртуального) пространства, где законы линейного времени уже не действуют.

Словом, а ргіоі, когда мы говорим о погребальном портрете, в нашем сознании невольно возникает сложная конструкция из временных сфер, взаимопересекающихся довольно затейливым образом. Отметим, впрочем, что с исторической точки зрения потенциально в подобной ситуации находится любое портретное изображение — на основании того невеселого факта, что земное существование, по крайней мере в человеческом виде, носит исключительно временный характер.

Основное отличие эпитафии состоит в том, что произведение этого поджанра сознательным образом создается как изображение уже умершего человека, в то время как для «обычного» портрета современника это еще только потенциальная ситуация. Естественно, легко выделяется и еще одна разновидность — портрет, изображающий человека, так сказать, принципиально «из прошлого», который носил в разное время разные названия — «исторический», «мифологический», «фантастический» и т.п.

(Типичный пример — восемнадцативековые русские гравированные портреты великих князей и царей, начиная с Рюрика.) В этом случае реальное физическое время исполнителя портрета и изображенного не могут совпадать по определению.

Статистически эти три разновидности портрета в европейском искусстве, естественно, несоизмеримы. Огромное большинство дошедших до нас портретов — это портреты современников. «Фантастических» и погреб-

бальных портретов-эпитафий намного меньше, при этом эпитафии находятся как бы на грани между первыми двумя (за некоторыми весьма важными исключениями специфических национальных традиций, например, польской, где интересующий нас тип был распространен чрезвычайно. Оговорюсь сразу, что с польской портретной традицией три произведения, о которых пойдет речь ниже, генетически никак не связаны и в некотором смысле ей даже противоположны — поскольку в контекстах своих национальных изобразительных традиций скорее могут считаться исключениями, чем «нормой»).

С точки зрения взаимоотношения времени создателя и времени портретируемого (на момент создания портрета) три перечисленные разновидности распределяются ясным образом:

- портрет современника;
- портрет «исторический» (он же «фантастический»);
- погребальный портрет (изобразительная эпитафия).

В последнем случае временные «сферы» портретируемого и создателя портрета находятся в более сложном, двояком взаимоотношении — они еще недавно (в актуальном прошлом) совпадали, т.е. портретируемый и портретист находились в едином временном пространстве, а на момент создания произведения они разделены роковой чертой — один из них уже «вне времени», другой продолжает находиться в «актуальном» времени.

В этой связи в тематике погребального портрета актуализируется мотив смерти как перехода из одного временного состояния в другое — сюжет портретного изображения такого типа очевидным образом усложняется.

Сюжет обогащается еще одним (как минимум) действующим лицом — олицетворением смерти. Пограничным жанром здесь будет жанр *Vanitas*, откуда заимствуются и тематика бренности человеческого бытия, скоротечности жизни, транзитивности человеческого существования и соответствующий ей набор изобразительных мотивов.

Надо подчеркнуть, что изобразительные эпитафии XVI–XVII вв. отнюдь не всегда портретны. В эпоху доминирования интернационального маньеризма, в художественном смысле объединявшего культурное пространство Европы второй половины XVI в. от Кордовы до Кракова и от Неаполя до Амстердама, изобразительная эпитафия реализовывалась в разнообразных изобразительных решениях — от традиционных скульптурных надгробий в виде лежащей фигуры до начавших входить в моду аллегорических живописных и гравированных эпитафий.

Именно эта последняя разновидность погребального портрета и будет в центре моего внимания. В последний год XVI столетия, в 1600 г., в Праге был создан погребальный портрет-эпитафия Кристины Мюллер (*Christina Muller*) (рис. 1). Как и большинство гравюр того времени, это был плод коллективного труда. Инвентором, т.е. автором композиции, был муж покойной, великий западноевропейский художник Бартоломеус Шпрангер (*Bartholomeus Spranger*), уроженец Антверпена и лидер рудольфинского художественного центра при дворе императора Священной Римской империи германской нации Рудольфа II в Праге.



Рис. 1.

Исполнил его композицию в технике резцовой гравюры на меди виртуоз маньеристической гравюры Эгидиус Заделер (Aegidius Sadeler), член большого семейства художников-гравёров. Издателем портрета был Марк Заделер (Marcus Sadeler). Портрет-эпитафия не был абсолютно новым жанром для Шпрангера, приблизительно за 20 лет до этого он создал эпитафию отца Кристины, придворного ювелира Рудольфа II, Николауса Мюллера (датируется 1580-ми годами). Правда, в иной технике — живописную¹.

Характерная для маньеризма в целом высокая степень самоосознания и художественной рефлексии, обычно представленной через прием «изображение в изображении», в этом произведении буквально достигает своей высшей точки. Изобразительное пространство этой сложной синтетической композиции перенасыщено персонажами и объектами различной знаковой природы. Шпрангер сочетает в своей композиции элементы разных жанров: аллегории, портрета, натюрморта, vanitas и интерьера. Античные по происхождению персонажи (Хронос, Афина, Слава) совмещены с персонажами современного Шпрангеру и Заделеру аллегорического языка (фигуры Живописи, Архитектуры и Скульптуры).

Художественные средства, привлекаемые Шпрангером для решения традиционной для надгробных изображений задачи — увековечить ушедшего в мир иной в памяти живых, — весьма разнообразны. Словесный текст (в картушах, в бандероли и на архитектурных деталях) и аллегорическое послание, представленное в многочисленных антропоморфных персонажах, соче-

таются с главным сюжетом, действующие лица которого — сам Шпрангер², делящийся со зрителем своим горем, и его жена, явленная нам в виде портрета, установленного на саркофаге³. Портрет Кристины Мюллер фланкирован фигурами, символизирующими добродетели покойной. Это Благодетель (женщина в монашеском одеянии с Библией и крестом в руках) и Мудрость (державшая жезл Афина, опирающаяся на щит).

Третий грозный участник этой драмы, Смерть, воплощена в изображении скелета и неслучайно расположена между супругами: это реализация языковой метафоры смерти как разлучения, разъединения. Жест художника, указывающего зрителю на портрет жены, останавливается скелетом. Рука Шпрангера в буквальном смысле утыкается в воплощенную смерть, которая уже занесла свою роковую стрелу. На очереди сам художник, и единственное, что останавливает неизбежное, — это Хронос, на которого, медля с ударом, оглядывается скелет — песочные часы в руке старца отсчитывают оставшееся Шпрангеру время.

Собранные в левой части гравюры участники действия характеризуют самого мастера — его профессиональное мастерство и его успехи на избранном поприще (аллегории трех искусств, фигуры Славы с трубами и пущто с пальмовой ветвью, венчающий Шпрангера лавровым венком). Это не просто самовосхваление Мастера — именно благодаря таланту и профессиональным навыкам он может сделать недоступное простому смертному — победить Смерть если не в реальном мире, то в мире Искусства, где его творческий гений сильнее забвения. Время оказывается остановленным, побежденным — это выражено через противопоставление двух песочных часов в разных частях гравюры.

Опрокинутые перед портретом Кристины Мюллер в правой (от зрителя) половине гравюры песочные часы символизируют «истекший», закончившийся жизненный путь — снова изобразительная реализация языковой метафоры. Эти же часы в левой части Хронос протягивает Шпрангеру (= признание невластности времени над плодами артистического таланта, их нетленности).

Сложность изобразительного хронотопа в этом произведении не уступает сложности построения аллегорического послания. Изобразив себя обращенным к зрителю, рассматривающему лист, Шпрангер включает аудиторию гравюры в виртуозную игру временными категориями. Точка отсчета — **Настоящее** — «актуальное» время художника — портретное изображение Шпрангера; **Прошлое** явлено в портрете недавно скончавшейся Кристины; **Вечность** представлена мифологическими и аллегорическими персонажами и объектами (Слава, искусство, пущто, песочные часы); категория **Будущего** времени актуализируется включением зрителя в развитие изобразительного сюжета. Этот эффект вовлеченности зрителя, человека из **Будущего**, сознательно просчитан и воплощен художником. Именно таким образом, посредством сложной изобразительной риторики своего произведения, включив в структуру своего текста переменную **внетекстовую** величину — зрителя, Шпрангер смог блестяще реализовать невыполнимую на первый взгляд задачу — победить Время и Смерть, продлить если не жизнь, то существование любимого существа.

Через 85 лет после издания Марком Заделером эпитафии Кристины Мюллер, был создан своеобразный римейк работы Шпрангера, исполненный голландским гравером Михелем ван Мусшером (Michiel van Musscher, 1645—1705) (рис. 2). Композиция этой гравюры, выполненная в технике меццо-тинто, почти целиком, за немногими значимыми исключениями, состоит из цитат, позаимствованных Мусшером из эпитафии Шпрангера⁴.



Рис. 2.

Мусшер изобразил себя в позе, найденной впервые в гравюре-эпитафии 1600 г., причем отнюдь не первым после Шпрангера. То же сделал в своем знаменитом автопортрете 1639 года (офорт, В. 29) и его живописном варианте «Автопортрет в возрасте 34 лет» (около 1640 г., холст, масло, На-

циональная галерея, Лондон) и Рембрандт, изобразивший себя в виде светского льва.

Существенна разница в социальной саморепрезентации художников. Если Шпрангер изображает себя в придворном платье с цепью — знаком отличия, полученным от императора, а Рембрандт надевает маску и костюм амстердамского щеголя-бюргера (архаичный для середины XVII в. берет, усики, мелко завитые волосы, рубашка с кружевными манжетами, кафтан, отделанный мехом), то костюм, в котором изобразил себя Мусхер, четко показывает, что перед нами уже человек совершенно другой эпохи. На дворе 1685 г., художник, особенно в Республике Соединенных Провинций, уже не ремесленник, а полноправный и уважаемый всеми гражданин, и он может позволить себе изобразить себя в свободного покроя халате, хотя и не забудет надеть парик («раму для лица» по М. Фуко).

Перенесение столь подчеркнуто частного одеяния в портрет, предназначенный для публичного тиражирования (гравюра, хотя и выполненная в изысканной технике меццо-тинто, предполагавшей до полусотни качественных оттисков и за это чрезвычайно ценившейся), в своем роде — не менее, если не более горделивая манифестация престижности профессии, чем придворное платье Шпрангера или щегольской бюргерский костюм Рембрандта.

Это — портрет действительно «свободного» художника, гордящегося своей независимостью и востребованностью, которому уже нет нужды прибегать к переодеванию в костюм престижной, но все еще чужой ему социальной группы. Мусхер уже не стремится одеваться как придворный, он гордо совмещает домашний, неофициальный халат с атрибутами профессии — муштабель, кисти, палитра. И он величаво позволяет Хроносу, позаимствованному из композиции великого предшественника, театрально приподымать над своим автопортретом занавес, представляя его зрителю.

Как сказано в четверостишии, сопровождающем гравюру, “Den Tijd ondekt hem wel” — буквально «Время [т.е. Хронос] раскрыло его хорошо». При этом Мусхер отнюдь не забывает о вечности — ведь его представляет зрителю именно воплощение Вечности, хотя оно при этом и демонстрирует художнику те же песочные часы, что и Шпрангеру на гравюре 1600 г. Но теперь реакция персонажа по имени «художник» уже совершенно другая, да и Хронос здесь совсем не столь угрожающе активен, как в гравюре Шпрангера-Заделера.

Там мужественный старик правой рукой энергично толкает песочные часы прямо в лицо художнику, а в левой у него занесенная для удара смертельная коса; здесь несколько облысевший Хронос правой рукой снизу подносит Мусхеру часы, причем движение его руки скованное — одновременно локтем он прижимает косу к собственному животу, да и лезвие рокового инструмента опущено вниз и повернуто от художника.левой же рукой Хронос приоткрывает занавес этого маленького театра, где он — персонаж второстепенный, служебный, а главную роль играет сам автор.

Персонажи, заимствованные Мусхером из шпрангеровской композиции воплощают в гравюре 1685 г. сходные мотивы — Хронос изображен с косой и песочными часами, имеется в композиции и путто. Однако младенец изменился гораздо сильнее своего пожилого партнера (замечу, что само сопостав-

ление старика и младенца актуализирует тему течения времени). Вспомним его аналог в композиции Шпрангера 1600 г. — там развернутый в традиционной для маньеризма *figura serpentina* младенец держал в руках один из символов человеческой бренности — череп, поднося его портрету покойной. Здесь характеристика путто тоже снижена, как и в ситуации с Хроносом. Вместо ужасного черепа атрибутами путто в композиции Мусхера служат мыльные пузыри, традиционная аллегория преходящей природы человеческого земного бытия в северноевропейском барокко XVII в. У Шпрангера путто предстает портрету только что скончавшейся Кристины, составляя самостоятельный микросюжет в сложной маньеристической композиции, здесь он служит левой частью рамы, окаймляющей изображение главного действующего лица, но делает это, сидя на пьедестале, шаловливо закидывая на него пухлую детскую ножку. Смена акцентов налицо.

Стоит отметить, как Мусхер меняет пару предстоящих портретному изображению, помещенному в центр композиции, сравнительно с гравюрой Шпрангера-Заделера. Вместо аналогичных геральдическим щитодержателям фигур *Pietas* (Благочестия) и Афины (Мудрость), фланкирующих портрет Мюллер в гравюре пражского мастера, портрет главного «действующего лица» в меццотинто Мусхера обрамлен фигурами Хроноса и путто из того же источника (гравюры Шпрангера-Заделера), исполненными в явно полемически сниженным, измененном по сравнению с изображением-источником ключе.

Параллельно меняются и взаимоотношения между героями, действующими в гравюрах. Если у Шпрангера изобразительное (а, следовательно, и смысловое) пространство построено антитетически — изображение «живого» Шпрангера противопоставлено *портрету* недавно скончавшейся жены, Смерть (скелет) вкуче со временем (Хроносом) противостоят художнику, группа Славы и аллегории искусств — группе Смерти и Времени и т.д., то в меццотинто Мусхера сохраняется только смысловая дихотомия более высокого уровня, внетекстовое противопоставление «зритель — художник», а персонажи представления вполне гармонически, уж по крайней мере — неагрессивно, взаимодействуют друг с другом. Смерть отсутствует в визуальном воплощении — смысловой акцент противопоставления «дитя — старец» скорее на понятии *возраста*, чем на *смерти* — представлена та же идея, но в «смягченном» варианте.

Подчеркну, что меняется модус, тональность заложенной в композиционной интриге идеи, как меняется и структура временных отношений в композиции. Непосредственный трагизм шпрангеровской композиции здесь снят, при том, что, по сути дела, перед нами также эпитафия, если смотреть с точки зрения будущего зрителя, которому, наравне со зрителем-современником, адресовал свое изобразительное послание Мусхер.

Не случайно следующая после процитированной строка в слове реализует идеи, воплощенные в образах Хроноса и путто:

maar thoont ook dat zijn glas,
Al veel verlopen is, en leerd ons 't bronze leven,

т.е. «но показывает [Хронос], что в его [песочных] часах уже много [песка = времени] утекло и учит нас, что жизнь непрочна [дословно — хрупка]»⁵.

Перед нами, по сути, еще более изощренная, чем у Шпрангера, жанровая конструкция, случай распространенного и столь модного в XVI—XVII вв. «артистического соревнования», характерного для художественной идеологии маньеризма, первого исторически рефлексировавшего стиля. Теоретики и практики маньеризма одними из первых в истории европейского искусства осознали, что искусство предшественников — не обязательно «старое и плохое» или «старое и хорошее», а что оно может быть «другое и хорошее» и что его можно не только ругать или им восхищаться, что можно его анализировать и работать на основе его художественного алфавита.

Формально перед нами портрет «обычный», «нормальный». Однако, за счет введения четко опознаваемых мотивов из шпрангеровской композиции 1600 г., это портретное изображение прагматически ориентировано не только (и, может быть, не столько) на современного Мусхеру зрителя, но и, безусловно, также на зрителя из будущего, зрителя, не существующего еще в момент создания изображения, т.е. приобретает черты эпитафии.

Мусхером здесь успешно решается та же задача, что и в шпрангеровской эпитафии Кристине Мюллер — победа над Вечностью средствами искусства, преодоление забвения и сохранение (в данном случае — себя самого) в памяти потомков. Во временную структуру вводится при помощи цитации мотивов шпрангеровской композиции еще одна, гипотетическая, потенциальная точка зрения — наша с вами, точка зрения будущего зрителя.

Третье произведение, замыкающее ряд гравированных эпитафий, рассматриваемых в настоящей работе — эпитафия Фридриха Великого, выполненная в конце 1780-х гг. анонимным гравером⁶ (рис. 3). Основу композиции и в этом случае составляет набор изобразительных мотивов, заимствованных из шпрангеровской гравюры 1600 г. Оставляя в стороне то, что обычно называется художественными достоинствами, проследим, каким образом немецкий гравер использовал алфавит мотивов 1600 г., создавая собственную композицию. Основа изменений — вывод фигуры автора/художника из сферы изображения и, что важнее, из структуры произведения вообще. Главный мотив изобразительной эпитафии (глорификация) изображенного здесь усложнен. В определенном смысле эту гравюру можно описать как визуальный парафраз знаменитой формулы «Король умер — да здравствует король!» Изображение недавно скончавшегося Фридриха Великого (он явлен в двух ипостасях — [1] слева как изображение усопшего на смертном одре — позиция, которая была занята в гравюре 1600 г. самим автором — Шпрангером, и [2] справа — в виде профильного портрета, помещенного на саркофаге — соответствует месту, занятому в гравюре-источнике портретом Кристины Мюллер) совмещено со вводом в пространство гравюры изображения его наследника, нового прусского монарха, Фридриха Вильгельма II. Наследник великого полководца и государственного деятеля явлен не непосредственно, а путем приема «картина в картине», также в виде портрета, помещенного в центре композиции сверху. Отмечу, что вокруг него разыгрывается самостоятельный, второй сюжет, аналога которому в гравюре-источнике 1600 г. мы не находим.

Изобразительная интрига, разворачивающаяся вокруг портрета нового короля (портрет несет фигура трубящей крылатой Славы, слева к нему подле-



Рис. 3.

тает путто, несущий на подушке королевские инсигнии — корону и скипетр, портрету предстает группа придворных в мундирном платье конца XVIII в., жестами приветствующих нового короля, причем художник счел необходимым внести в композицию и изображенное слово — троекратно повторенное «Vivat» и «Salve Rex»), представляет собой реализацию категории **Будущего** в трехчастной временной структуре, присущей изобразительной эпитафии по определению.

Отмечу, что функционально этот сюжетный «узел» эквивалентен связке «автор — зритель» в гравюре Шпрангера-Заделера, также несущей функцию воплощения категории будущего в структуре эпитафии Кристины Мюллер.

Категория **Прошлого** здесь явлена через изображения Фридриха Великого, узурпировавшего две значимые позиции в структуре изображения (творец и собственно объект эпитафии в гравюре 1600 г.), категория **Настоящего** — через сочетание изображений Фридриха Великого в гробу и портрета Фридриха Вильгельма II (недавнее, все еще актуальное прошлое — смерть короля и последовавшая за ней смена монарха). Сложноеобрази-

тельное послание, реализованное в этой композиции с использованием изображений самой разной знаковой природы (изображения «первого порядка» — усопший Фридрих Великий в гробу, придворные слева в глубине и прусские мушкетеры в почетном карауле у саркофага справа, — непосредственно участвующие в действии наряду с аллегорическими фигурами разного рода — удвоившиеся Славы, два путто, Хронос, Благочестие и Мудрость из гравюры Шпрангера-Заделера, заместившие аллегии искусств (*Prudentia*, *Callioria* и *Gloria* слева внизу), портреты двух главных героев — королей) дополняется и интерпретируется текстом, расположенным в нижней части листа, который на двух языках (по-французски и по-немецки), доносит до нас идею, вложенную в произведение художником и его заказчиком — «Фридрих Великий умер, но великий дух его не исчез, дело его живет в наследнике, Фридрихе Вильгельме».

«Выключенность» потенциального зрителя из прагматической структуры изображения в эпитафии Фридриха (в отличие от двух предшествующих гравюр) бросается в глаза еще и потому, что ни один из участников изображенного действия не контактирует с нами напрямую, взглядом, как Шпрангер, Кристина Мюллер или Мусхер. Наоборот, действующие лица здесь обращены внутрь пространства изображения, направлены (взглядами или движениями) на центральные фигуры — покойного Фридриха в гробу и портреты его и его восприемника, причем выделенность портрета Фридриха Вильгельма подчеркивается еще и тем, что изображенный слева на портрете-медальоне усопший не смотрит «нейтрально» перед собой, но направляет свой взгляд вверх, на портрет нового короля, в полном соответствии со смыслом двуязычной надписи внизу гравюры, дополнительно замыкая действие внутри пространства изображения.

Примечания

- ¹ Ван Мандер дважды в биографии Шпрангера указывает на исполнение им изобразительных эпитафий в Праге: «В церкви Св. Эгидия, находящейся в новом городе Праги, есть надгробная картина Спрангера с фигурами в рост человека, изображающая попирающего ногами смерть и дьявола Христа, окруженного ангелами. Произведение это обладает большими достоинствами» (*Карель ван Мандер. Книга о художниках. М.: Л., 1940. С. 276*). «В небольшой церкви Св. Матвея, находящейся близ церкви Св. Иоанна, есть надгробная картина Спрангера, которую он написал в память своего умершего тестя. Эта картина с фигурами в натуральную величину представляет *Воскресение Христово*; по краскам это, может быть, лучшее произведение Спрангера. Хитон Христа поддерживается ангелом размером в рост человека; по обеим сторонам стоят на коленях и молятся отец и мать жены Спрангера. Вверху, на фронте, помещены две скульптурные фигуры ангелов работы знаменитого Адриана де Вриса» (Там же. С. 277).
- ² В соответствии с художественной практикой конца XVI в. основой для изображения Шпрангера в данной композиции послужила гравюра Яна Мюллера (Jan Muller) по оригиналу Ханса фон Аахена (Hans von Aahen) 1597 г. (В. 21. см. воспроизведение: *Print Quarterly. 1994. Vol. XI. N 3. P. 245*). Портрет перенесен в эпитафию «дословно», сохранены поза, мимика, прическа и костюм Шпрангера, единственным добавлением служит пожалованная художнику в 1588 г. императором Рудольфом II золотая цепь («в 1588 году император на большом пиру в Праге, в присутствии всего двора, в знак своей милости повесил ему на шею тройную золотую цепь, приказав носить ее постоянно» — см.: *Карель*

- ван Мандер. Указ. соч. С. 277). О семантике портретов, на которых изображенный представлен в подобной позе, см.: **Brown Chr.** *Second Sight: Titian: A Portrait of a Man. Rembrandt: Self-portrait in the age of 34.* London: The National Gallery, 1980.
- 3 Живописный портрет Кристины Мюллер, послуживший оригиналом для гравюрного изображения — частное собрание, Прейсбург, см. воспроизведение в каталоге: *Prag im 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* Luca Verlag, 1988. S. 187.
- 4 Женский персонаж присутствует у Мусхера в максимально редуцированном виде — дело в том, что основой для меншо-тинто 1685 года послужил исполненный в том же году автопортрет маслом, созданный как парный к портрету жены Мусхера (см.: **Ackley C. S.** *Printmaking in the Age of Rembrandt.* Boston, 1981. P. 278). В живописном варианте портрета Мусхер привлекает недоступные гравюре цветовые возможности чтобы подчеркнуть различия в степени условности изображения разных действующих лиц: свой портрет он написал в цвете, а все остальное — гризайлью.
- 5 Четверостишие на гравюре Мусхера полностью читается так:
 Dus heeft hier Mussher hand dees omtreks zelfs gegeven
 Tot een geheugenis, hoe zijn gedaante was.
 Den Tijd ondekt hem wel, maar thoont ook dat sijn glas,
 Al veel verlopen is, en leerd ons't bronze leven...
- 6 Гравюра, выполненная в смешанной технике меншотинто и офорт, несет на себе так наз. «издательский адрес» в сокращенном виде: фамилии гравера и инвентора (автора композиции) отсутствуют, обозначена только фамилия издателя, Йоганна Мартина Вилля, издававшего во второй половине XVIII века множество портретов и листов исторического и батального жанра (*J. M. Will exc. A. V.*) Этот весьма редкий лист отсутствует в большинстве европейских гравюрных собраний, здесь воспроизводится по экземпляру, хранящемуся в Берлинском гравюрном кабинете, инв. 641—131. Пользуюсь случаем выразить свою признательность доктору Михаэлю Роту за помощь в нахождении гравюры, с чьего любезного разрешения она воспроизводится в настоящем издании.

Образование смысла в натюрморте

Елена Григорьева (Тарту)

То, чем я занимаюсь в изучении визуальных объектов, в разделении терминов Панофским (*Panofsky*), очевидно, должно подпадать под «иконологические» штудии, поскольку для меня важнее всего типологическое, а не историческое сходство иконических форм. Дело в том, однако, что иконологии без иконографии (историческое или нарративное содержание изображения) просто не существует.

Смысл иконического знака образуется существенно иным формальным способом, чем значение конвенционала. Последнее определяет в первую очередь память о контекстах, которая хранится неким в принципе уникальным комплексом символов, обеспечивающим в разной степени опознаваемое родство словоформ. При этом такая память-знание является общей для всех носителей языка. В случае с иконическим знаком этот принцип памяти также задействован, однако он не является ни единственным, ни определяющим. Основным способом распознавания значения иконического знака является определение его схожести с предметом. Причем, это — именно схожесть, а не абстрактная процедура идентификации, как в словоформах. У этой схожести могут быть стадии и степени, равно как могут случаться и разночтения. Собственно, во многом разница в смыслообразовании и смысловосприятии икона и конвенционала напоминает и пересекается с проблемой разницы между «историческим» и «мифологическим» типами сознания и культуры (см. Лотман, Успенский: 58—75). Эта аналогия мне представляется работающей, поскольку разница в стратегиях распознавания (порождения) смысла действительно заключается в разнице подходов, зачастую к одним и тем же объектам.

«Историческое» сознание не задается вопросом, до какой степени то или иное слово соответствует своему предмету, но реконструкции так называемого «мифологического сознания» предполагают именно такой подход ко всем знакам. Что, впрочем, небесспорно. Например, Б. Малиновский (*Malinowski*) достаточно убедительно показывает, как сосуществуют две формы отношения к действительности в архаических культурах, которые он называет «научной» и «магической». Также следует признать, что «историческое» сознание вполне допускает процедуру уподобления в выявлении значения изображения — иконического символа. Как уже говорилось, один и тот же символ, в зависимости от выбранной под давлением контекста стратегии, может распознаваться то как конвенционал, то как икон (напр., знак «О»). Поэтому полностью отождествлять «исторический» тип мышления и конвенциональный тип смыслообразования (распознавания) было бы некорректно, равно как и отождествлять «архаическое» сознание исключительно с ико-

ническим типом означения. Скорее, две основные стратегии смыслопорождения всегда сосуществуют как в любой культуре, так и в любом индивидуальном сознании (по всей вероятности, это следствие разграничения функций на нейрофизиологическом уровне, еще более дробном, чем функциональное разграничение полушарий головного мозга). Сказанное ни в коем случае не отменяет оперативного удобства различения этих типов и стратегий, просто их сосуществование подчиняется скорее законам диалектики, чем дополнительной дистрибуции.

Поскольку предметом моего рассмотрения является иконический тип смыслообразования, я остановлюсь на некоторых моментах, которые мне представляются определяющими и более или менее очевидными в этой процедуре, но зачастую, возможно именно вследствие автоматизированной очевидности, ускользают от внимания интерпретаторов.

В первую очередь, это тот факт, что иконический знак образуется в пространстве и целиком зависит от него. Ориентация в пространстве (право — лево, верх — низ) задает самый первый уровень смысла в расположении знака как относительно других объектов, так и внутри него самого. Этот принцип является приоритетным и работающим в интерпретации и продукции достаточно сложных композиций, но странным образом игнорируется, когда предметом анализа становятся простые графические фигуры. Характерным примером такого забвения являются многочисленные и многосложные интерпретации абстрактного искусства, например, «Черного квадрата». Между тем, именно ориентация в пространстве иконического знака является основой его мимических свойств, первичной аналогией с пространственно-временным бытием реципиента. Предпосылкой иконического «сообщения» оказывается аксиология «реального» пространства-времени человека культуры, отделенного от пространства-времени изображения.

Вторым базовым моментом иконического значения является также тривиальный факт, что это значение образуется при помощи определения сходства с денотатом. Собственно, это входит в определение иконического знака. Сходство, мимесис, со времен античности является как бы неотъемлемой чертой изобразительного искусства, вплоть до полной иллюзии. Однако, как правило, интерпретационная практика молчаливо игнорирует тот факт, что сходство есть категория интуитивная и индивидуальная, что объективное объяснение и верификация сходства представляют собой почти неразрешимую проблему. Учение о пропорциях и симметрии лишь отчасти решает эту задачу. Применение этой техники не дает гарантии сходства в каждом индивидуальном случае. Главное, что по сравнению с моментальностью процедуры «распознавания» (смутный силуэт в темной комнате на фоне окна), процедура объяснения и логизации выглядит безнадежно громоздкой и несовершенной. В социально-коммуникативной практике эта проблема идентификации изображения, как правило, делегируется техническим или жестко-конвенциональным средствам. В новейшее время, например, фотография используется вместо рисунка в целях идентификации образа и индивидуума, при том, что более или менее признано, что ориентированный на сходство мастерский художественный портрет гораздо более «похож»¹. Очевидно, предполагается, что сни-

мок объективирован техническим устройством, сводящим к минимуму индивидуальность интерпретатора — переводчика трехмерной реальности в плоское изображение. Трудность этой задачи подтверждается и разработками новейших технологий. Так, поиск изображений в интернете ведется по эмблематически предписанному картинке ключевым словом. До сих пор проблема поиска по графическим элементам не решена, по всей видимости, в силу неопределенности критериев сходства одного элемента с другим.

Таким образом, если исходить из миметичности икона, то следует признать, что смысл в таком знаке изначально распознается при помощи сугубо волюнтаристской интуитивной процедуры. При этом, чем мельче элемент изображения, тем более произвольным становится его значение. Линия и точка, трещины и разводы плесени на стене при подходе к ним как к знакам, могут принимать практически любой облик, указывать на любой денотат. Такой смысл образуется каждый раз заново, в нем нет последовательности в процедуре чтения, нет основы и производных, нет уровней. То есть иконический смысл не мог бы считаться коммуникативным смыслом вообще, если бы не элемент научения и знания конвенций, коллективной памяти, ограничивающей его возможности. Именно поэтому разделение на иконологию и иконографию всегда будет лишь абстрактным оперативным инструментом. Образованный по иконическому принципу знак (т.е. путем догадок и подборов «схожести») затем включается в систему конвенциональных употреблений и всегда «значит» в двух системах — иконической и конвенциональной. В этом, в частности, заключается и продуктивное противоречие между «производителем» и «потребителем» искусства. Сюда должно быть включено и вербальное искусство, поскольку в том, что касается произвольности ассоциаций и догадок об оттенках значения, слово образует свой смысл по иконическому принципу, что особенно очевидно в поэзии, где рифменное и ритмическое сходство (т.е., по сути дела, пространственная организация) просто выносится в условие порождения текста.

На этом перекрестке семиотических стратегий я и попробую выстроить свою интерпретацию некоторых стабильных иконических мотивов в жанре натюрморта. Стабильные изобразительные мотивы являют собой как раз очевидную демонстрацию применения коллективной памяти в распознавании смысла конкретного изображения. Икон в этом случае работает практически по принципу конвенционала, знака с коллективно заученным содержанием. Стабильные графические фигуры в первую очередь составляют основу значения конкретных текстов, на которое накладываются иконические различия и варианты, ответственные за производство нового и индивидуального смысла. Собственно, европейская изобразительная культура располагает не очень обширным числом таких фигур. При историческом усложнении изобразительных задач, встает проблема, если не расширения этого круга, то, по крайней мере, создания некоторой базы возможных значений изображений, по аналогии со словарными значениями вербального языка. Де-сакрализация и расширение тематики изображения в эпоху Позднего Средневековья, Возрождения и Реформации сопровождается возникновением, развитием и распространением эмблемат, предписывающих визуальным символам неко-

торое определенное вербальное значение. Эмблематические сочетания, в частности, определяют значение жанра натюрморта при самом его возникновении (см.: *Звездина*).

Натюрморт, кажется, в наибольшей степени из всех классических жанров провоцирует интерпретацию. Или наоборот — полное отрицание необходимости таковой. Как ни парадоксально, это следствие одной и той же характеристики натюрморта — репрезентации набора предметов в отсутствие человека (это отсутствие, впрочем, не абсолютное). То есть вопрос, имеет ли натюрморт читаемое значение, имеет отношение к вопросу, имеет ли значение мир в отсутствие человека? Если учесть еще, что, как правило, натюрморт представляет либо артефакты, либо иные последствия человеческой деятельности, можно этот вопрос переформулировать и так — какой смысл несут продукты человеческой деятельности в отсутствие человека? Эта формула в применении к развитию натюрморта получает в разные исторические периоды разное наполнение. Однако необходимо признать, что в своих истоках натюрморт определенно имел программу достаточно четкого прочтения эмблематического типа. Румер Виссер (Roemer Visscher, 1547–1620) — амстердамский негоциант и меценат, автор и представитель одной из первых голландских эмблемат провозглашает: «В предметах нет ничего пустого (праздного)». Изобразительная часть первой же эмблемы из сборника «*Sinperorpen*» (1614) представляет руку из облака, опускающую некий сосуд в деревянный таз с водой. «Легенда» поясняет: «Рука, опускающая пустую бутылку под воду, горлышком вниз; бутылка не наполняется водой, потому что она полна сжатого воздуха. Этим хотят показать, что Бог заполняет все, даже если и кажется, что это не так. *Nihil est in rebus inane Dat is: Daer is niet ledighs of ydels in de dinghen*» — *Visscher: 1(A)*. Виссер, разумеется, имеет в виду, что все предметы исполнены значения благодаря богу². Каждая вещь, даже, видимо, пустая бутылка, уже несет свой пред-смысл, хотя это проявляется только в определенной ситуации, как в данном случае в ходе нехитрого эксперимента с погружением бутылки в воду, т.е. в результате взаимодействия с другими предметами. По сути дела, это программа интерпретационной стратегии чтения вещей и их изображений в различных комбинациях. Эта стратегия состоит в отношении к сочетаниям предметов как к высказыванию на символическом языке. В XVI–XVII вв. изображение предметов циркулирует между эмблематами, акцентирующими вербальное истолкование³, и станковыми картинами, акцентирующими пластический облик вещи. При этом живописный натюрморт все меньше и меньше в ходе своего развития нуждается в эксплицированных следах божественного участия, что не отменяет ни интенции, ни инерции его прочтения. Я полагаю, что выработанный и развитый язык эмблематического изображения имплицитно определяет значение натюрморта вплоть до настоящего времени.

При этом в разные исторические периоды декларативное отношение к этому языку могло быть различным. Так, импрессионизм открыто провозглашает отрицание эмблематической заданности чтения изображения (чего не сделал даже романтизм, как ни странно). Свойством значения, вернее, значимости, наделяются не элементы словаря предметов с их конвенциональными шлейфами

смыслов, а окказиональные формы предметов. Дальнейшее развитие принципа отрицания традиционного значения в абстрактном искусстве зачастую приводит к полному разрушению опознаваемой формы предмета (аналогия с заумью Крученых и Хлебникова). Что весьма показательно — предмет и его изображение активно сопротивляются забвению их исторически стабильного смысла, чтобы отринуть этот смысл, приходится разрушить сам предмет. И почти никогда не происходит полного отрицания этого смысла — интенция иконичности заставляет его искать даже в трещинах на стенах. Более того, первичного графического смысла пространственной ориентации и индивидуальных семантических догадок оказывается явно недостаточно, и в интерпретацию включаются философские и концептуальные спекуляции. Кстати, этот закон пансемантизма верен и для поэзии. Никакая заумь не разрушает память о значении полностью, что еще раз говорит за то, что значительная доля смыслообразования в вербальном художественном тексте приходится на иконический тип.

Конечным пунктом моего анализа (с некоторыми необходимыми экскурсами вперед) является натюрморт Петрова-Водкина. Его позиция в отношении смысла предметов в натюрморте достаточно четкая и состоит в подчеркивании формы, а не нарратива: «Чтобы додуматься до предметной сущности, необходимо оголить предмет, выключить его декоративность и его приспособленные для человека функции, и лишь тогда вскрываются земные условия и законы его жизни. Тогда уясняются и цвет в его количествах, и форма, обуславливающая цвет, и рефлексивная переключка между предметами, их плотность, прозрачность и вес. В обиходной жизни мы только вскользь соприкасаемся с предметами и не улавливаем связи между ними. Мы не замечаем сил, образующих предмет изнутри, вырабатывающих его грани, строящих его оси и вторую силу, ограничивающую воздвигание предмета — давление атмосферы, то, что в обиходе именуется фоном, но что так же, как предмет, имеет свою форму и массу, которые и не позволяют хотению предмета расширяться безгранично: каждая деталь на поверхности предмета характеризует эту борьбу двух сил — воздвигания и ограничения» (*Петров-Водкин 1982: 487*). Парадоксальным образом, при полном отрицании сюжетности натюрморта, этот аспект реконструкции предмета в его границах вызывает к жизни эмблематическое наполнение «словарным» традиционным смыслом натюрмортных композиций Петрова-Водкина. Параллели здесь с западноевропейскими (в первую очередь, немецкими, фламандскими и голландскими) эмблематическими образцами настолько разительны, что, на мой взгляд, просто не могут быть исключены из интерпретационного процесса, невзирая на эксплицированные запреты художника.

Пожалуй, именно самые известные и совершенные образцы натюрморта Петрова-Водкина имеют отчетливые отсылки к натюрморту XVII в. Это «Селедка» (1918. Государственный русский музей, С.-Петербург) и «Утренний натюрморт» (1918. Государственный русский музей, С.-Петербург)⁴. Уже просто выбор темы и названия указывает на традицию голландского и фламандского натюрморта с селедкой и так называемых «завтраков». «Утренний натюрморт» явно включает в себя пасхальные мотивы (яйца). Кроме того, в «Утреннем натюрморте» присутствует весьма примечательный персо-

наж — собака, взирающая на накрытый стол. Здесь Петров-Водкин невольно, однако почти буквально воспроизводит содержание второй эмблемы из немецкого сборника 1624 г. — Манниха (*Mannich*). Изображение представляет накрытый стол и собаку, смотрящую на него. Надпись гласит: «Немногим довольствующийся живет в мире» (*Paucis contenta quiescit*; см. об этом: *Звездина*: 40). В граненой металлической поверхности кофейника отражается рыжая кошка — также постоянный персонаж «кухонных» и «банкетных» сцен в барочном натюрморте. Думается, что этих сигналов достаточно, чтобы усомниться в эмблематической невинности художника.

Натюрморты Петрова-Водкина, как правило, представляют немногочисленные предметы в композиции, тем более значительным выступает каждый из них. За некоторыми объяснимыми исключениями⁷ все предметы, используемые Петровым-Водкиным, находят свои прототипы в эмблематическом натюрморте XVI—XVII вв. Исходя из этого типологического сходства набора используемых предметов, рассмотрим иконологические и иконографические коннотации одного из них.

А именно — селедки. В искусствоведческой критике давно стало общим местом указание на сакральный подтекст «Натюрморта с селедкой». Композиция трактуется как революционное причастие — рыба, несущая христологические аллюзии, хлеб — то же самое, специфический колорит — трансформация цветов Христа и Мадонны. Однако мне кажется, что тут следует подчеркнуть один весьма существенный семантический момент, состоящий в исторической специфике этого мотива. Конечно, вне всякого сомнения рыба в христианской иконографии отчетливо ассоциируется с эмблематикой Христа (эмблематикой, поскольку включает в себя вербальный компонент — буквенную греческую анаграмму — ΧΘΥΣ; о структуре эмблемы см.: *Григорьева 1987*: 78—88; *Григорьева 2000a*; *Григорьева 2000b*: 121—179). Рассмотрим, как трактуется мотив рыбы (и конкретно начнем с селедки) в период расцвета эмансипировавшегося как жанр натюрморта.

Селедка занимает особое место в экономике Голландии XVII в. Собственно, именно благодаря изобретению засола сельди Амстердам выходит на ведущее место в торговом обмене Европы. «Амстердам выстроен на селедочных костях» (*Кузнецов*: б.с.). Если Реформация произвела либерализацию духа, то селедка либерализует экономику. Знаменитый натюрморт Иозефа де Брая (*Josef de Bray*, ?—1664) «Похвала селедке» (1656. *Gemäldegalerie, Dresden*) организован вокруг воспроизведения стихотворного гимна Якоба Вестербана (1633). Привожу здесь подстрочник этого весьма примечательного текста по каталогу 1984 года «Натюрморт в европейской живописи 16 — начала 20 века» (*Каталог*: б.с.).

Похвала селедке

Соленая селедка чистая,
Жирная, толстая и длинная,
Уже без головы,
Аккуратно разрезанная вдоль живота и спины,
Со снятой кожей.

Внутренности вынуты,
 Сырые или жареные на огне,
 Не забывать при этом о луке,
 И прежде чем вечером поздно
 Отправилось на покой солнце,
 Съеденные голодным.
 И к этому кусок,
 Такой же величины, как крестьянский хлеб,
 Ржаного хлеба съеден.
 Хорошее лекарство
 Териак не может
 Столь достойным похвалы быть.
 Глоточек, он очень хорош затем,
 Бредского или харлемского пива
 Или из делфтских кабаков,
 Он делает глотку
 Снова подходящей, гладкой и скользкой,
 Чтобы утром опять напитокся.
 И если тебе чертовски плохо
 И ты с открытой пастью, зевая, слоняешься,
 Он снова может тебя сделать свеженьким и веселым.
 И излечить от катаров,
 Что от головы идут
 И на грудь и зубы переходят.
 И помогает как следует писать,
 И (с вашего позволения) вовремя какать,
 И ветрам он не дает покоя,
 Которые требуют еды и питья.
 Как и может быть по-другому,
 Когда тому, кто с охотой ест соленую селедку,
 Гораздо лучше, чем тому, кто диковинными и роскошными
 лакомствами жадно набивает себе кишки⁶.

По сути дела, этот текст представляет собой описание Страстей селедки и причастия ею, т.е. обыгрывает тему основного христианского таинства в народно-карнавальном духе (о евхаристической символике в барочном натюрморте см.: *Klemm*: 140—219). Об этом свидетельствуют и отчетливые фаллические коннотации в описании предмета (однако, вспомним, что все новое — хорошо забытое старое, в античном искусстве изображение рыбы часто совмещалось с изображением фаллоса). С одной стороны, этот прием радикально возвращает христианскому обряду его циклическую языческую функцию (ср. упоминание заходящего солнца), а с другой — определенно свидетельствует о параллелизме станковой натюрмортной картины с некими сакральными образцами, которые Реформация постаралась дискредитировать в церкви. Кроме того, такое осмысление помещает натюрмортное изображение селедки в категорию *Vanitas*, правда, в весьма мажорном варианте. Я со-

лидаризируюсь с мнением Гомбриха, что любой натюрморт есть натюрморт на тему *Vanitas* («Je raffiner die Illusion, desto eindringlicher die Moral vom Gegensatz zwieschen Schein und Sein. Jedes gemalte Stilleben ist ipso facto auch eine *Vanitas*» — *Combrich 1978: 187*), однако у каждого под-жанра есть своя мотивация этого доминантного мотива суетности и бренности. Собственно, происхождение натюрморта из «полюценной» сакрально-мифологической композиции определяет и жанровые под-категории. Адамова голова под распятием со случившимися поблизости растениями (конечно, наделенными определенными значениями), почвой и животными дает жизнь композиции *Vanitas*, стол Тайной вечери — всему разнообразию «трапезных», а по сути пасхальных композиций, что, в общем, сводится отчасти также к теме бренности.

Мотивы еды, кухни, приготовления пищи в эпоху Реформации стабильно связываются с идеей мученичества и жизненного испытания с макаберным финалом, причем параллельно в изобразительном искусстве и словесности. Одним из ярчайших примеров такой параллели являются композиции Питера Аерстена (*Pieter Aersten, 1508–1575*) «Мясная лавка» (1551. *University Art Collection, Uppsala*) и «Кухарка» (1559. *Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels*) и стихотворные тексты Якоба Катса (*Jacob Cats, 1577–1660*). Ю. Звездина указывает на пересечение мотивов и сюжетов поэзии Катса с голландскими эмблематами. Вот содержание стихотворения «О варившей колбасу»: «Автор зашел на кухню и обнаружил там кипящий котел, полный колбас. Приготовлением кушанья занималась старая кухарка. Поэт подробно рассмотрел ее действия — старательное и энергичное перемешивание варева, прокалывание вздувшейся колбасной шкурки и т.д. Приведен разговор поэта с кухаркой, которая обстоятельно разъяснила ему способ приготовления колбас. Автор „был глубоко взволнован, как только осознал сказанное“ и тут же уподобил кухарку всеведущему Богу, а свою брентную плоть — содержимому кипящего котла. Поэт признает необходимость страданий, полезных для человека в его земной и греховной жизни. Страдания эти сравниваются с процессом варки колбас: удары, гнет, прокалывание пузырей высокомерия и прочее. Стихотворение по традиции заканчивается обращением к Богу с просьбой „среди величайших болей“ даровать терпеливый дух. Эта часть произведения вызывает ассоциации с историей Иова, тем более, что Катс то и дело упоминает о муках, скорби, язвах» (*Звездина: 29*). Вербальный текст задает двойное прочтение бытовой сцены, то же предполагается и в отношении к живописному изображению. Очень часто художник эксплицитно инкорпорирует евангельскую сцену в картину современного ему быта. Так Аерстен в натюрморт с окошком 1552 г. (*Kunsthistorisches Museum, Vienna*) включает сцену в доме Марфы и Марии, а повествовательная часть уже упомянутой «Мясной лавки» включает сцену отдыха на пути в Египет. Натюрмортная часть последнего, кроме всевозможных мясных продуктов, содержит также рыбу на металлическом блюде. Причем, две рыбы образуют не совсем завершенный крест или пирамиду.

Рыба включается в этот круг мотивов страданий и бренности в варианте мученического приготовления пищи и ее поглощения. В тексте Брая подчер-

кивается момент расчленения, разделки рыбы. В живописи рыба часто также представлена в расчленном виде, кусками или под ножом торговки⁷. Этот мотив мученичества рыбы можно проследить в поэтической традиции, как западноевропейской, так и русской вплоть до новейшего времени. Причем, я полагаю, что непреходящим источником мотивов для поэзии являются и по сей день барочные натюрморты, которые входили в основные европейские музейные собрания и были, так сказать, «в поле зрения», в отличие от голландских стихов, переводившихся на другие языки (почти исключительно на немецкий) довольно скудно.

Вот начало текста Льва Лосева (1995?) «С грехом пополам. (15 июня 1925)» из сборника «Новые сведения о Карле и Кларе»:

...и мимо базара, где вниз головой
из рук у татар
выскальзывал бьющийся, мокрый, живой,
блестящий товар.

Тяжелая рыба лежала, дыша,
и грек, сухожил,
мгновенным, блестящим движеньем ножа
ее потрошил.

И день разгорался с грехом пополам,
и стал он палящ.
Курортная шатия белых панам
тащила на пляж.

И первый уже пузырился и зрел
в жиру чебурек,
и первый уже с вожделеньем смотрел
на жир человек.

Здесь мотивы разделяваемой рыбы на набережной и кипящего жира, повторяющие голландский комплекс, встраиваются в контекст греха, вожделения, палящего адского зноя. Довольно неясно прописанный нарратив, включающий намеки на болезнь и боль плоти («клеенка — блестяща, боль — тонко-остра»), вставляется в картину в духе «больших голландцев», указывая на ассоциативную параллель — «человек, выпотрошенный, как рыба», также вполне в традиции «стихов на случай», и закономерно завершается прямой отсылкой к эмблематической виньетке:

На гнупом дельфине — с волны на волну —
сквозь мрак и луну,
невидимый мальчик дул в раковину,
дул в раковину.

Как можно заметить, смысловые мотивы вполне продолжают функционировать в близком к барочному значении и комбинациях. Пренебрегая временной последовательностью, привожу здесь еще один текст. «Сушеная се-

ледка» (1872) Шарля Кро, ученого изобретателя и поэта, близкого «проклятым» поэтам, в переводе И. Анненского, адаптировавшего текст для русского поэтического пространства (в оригинале — «Le hareng saur», т.е. «копченая селедка»):

Видали ль вы белую стену —
пустую, пустую, пустую?²
Не видели ль лестницы возле —
высокой, высокой, высокой?³
Лежала там близко селедка —
сухая, сухая, сухая...

Пришел туда мастер, а руки —
грязненьки, грязненьки, грязненьки.
Принес молоток свой и крюк он —
как шило, как шило, как шило...
Принес он и связку бечевок —
такую, такую, такую.

По лестнице мастер влезает —
высоко, высоко, высоко.
И острый он крюк загоняет —
да туки, да туки, да туки!
Высоко вогнал его в стену —
пустую, пустую, пустую;

Вогнал он и молот бросает —
лети, мол, лети, мол, лети, мол!
И вяжет он крюк на бечевку —
длиннее, длиннее, длиннее,
На кончик бечевки селедку —
сухую, сухую, сухую.

<...>

С тех пор и до этих селедка —
сухая, сухая, сухая,
На кончике самом бечевки —
на длинной, на длинной, на длинной,
Качается тихо, чтоб вечно —
качаться, качаться, качаться...

<...>.

(Косиков: 512)

Этот текст весьма демонстративен. Операции, проделанные с селедкой, отсылают одновременно к мученичеству и Страстям (лестница, гвозди, молот), впрочем, как и к позорной казни висельника, так и к картинам-обманкам. Пустая белая стена с вбитым крюком и селедкой на ней напоминает

многочисленные обманки с битой дичью⁸, и самый натюрморт Брая. Кроме того, селедка отчетливо превращается в маятник в финале, что дает дополнительные коннотации с часами, важным мотивом *Vapitas*, в том числе и в приложении к распятию Христа.

В изобразительной традиции тема бренности в связи с рыбой, и именно и конкретно — селедки, также дожила до нашего времени, в первую очередь, в уже почти очищенном до схемы виде. Полагаю, что если провести эксперимент с предложением нарисовать селедку, то вполне предсказуемым частотным результатом будет карикатурный рисунок скелетика с головой и хвостом. Это изображение ни в коем случае не является изобретением нового времени. Скелетик появляется в европейском изобразительном искусстве еще в античности, в одном из первых известных прототипов натюрморта и обманок. Напольная мозаика II в. н.э. (причем, известно, что это римская копия с утраченного греческого оригинала) «Невыметенный пол», где на светлом полу разбросаны всякие объедки — куриные лапы и головы, высосанные клешни омаров, включает и рыбий скелетик прямо в центре. Иллюзионистическое изображение объедков, по всей видимости, может быть причислено к определенному «жанру» (разумеется, с поправкой на историческую относительность) античного изобразительного искусства. Плиний зафиксировал даже слово-определение живописца этого типа, которое не потерялось с течением времени. Свидетельство Плиния указывает на художника Пиреика (*Piraeicus*), специализировавшегося на натуралистических бытовых зарисовках, весьма популярного и высокооплачиваемого, который за свои художественные пристрастия получил прозвище «грязнописец» (*Rhyaroggraphos*). В эпоху расцвета барочного натюрморта эту кличку употреблял голландский гуманист Юниус в применении к работам Питера Аерстена (*Schütz: 19*).

Собственно в барочном натюрморте скелет селедки мне не встречался. Однако, как мы уже продемонстрировали, идея бренности оказалась имплицитно присуща изображению рыбы в разных стадиях расчленения и умирания. Зато в настоящее время скелет селедки может рассматриваться практически как иероглиф, включающий значение «не совсем серьезной смерти» или «смерти с улыбкой». Употребление этого знака выходит за рамки искусства, он скорее обслуживает маргинальные прикладные сферы изобразительной культуры, что свидетельствует о коллективной конвенции устоявшегося значения. Современная молодежная культура охотно использует этот знак в украшениях, обычно в виде кулона, т.е. в той же функции как некоторое время назад⁹ использовались часы в медальонах, сердечки, якоря и крестики (эмблема «вера, надежда, любовь»), и наряду с черепами в дизайне перстней и прочего¹⁰. Такой скелетик может действительно замещать иероглиф, как некий компромисс между европейским смыслом и декоративностью новейшего шинуазри, например, на посуде для «китайской» кухни. Причем этот экономный, почти детский способ изображения селедки иконологически чрезвычайно близок к такому же (т.е. карикатурному, детскому) изображению елки, входящей в атрибутику Рождества и уже тем самым напоминающей о Христе снова (как бы с другого иконографического конца). И кроме того,

тема бренности рыбьих костей (вспомним, что натюрморт с селедкой развивается в городе, построенном на селедочных костях) отразилась (в русском языке во всяком случае) в лексике игры в домино — кости (а игральные ведут свое происхождение от костей жертвенных животных), складывающиеся в «рыбу» в финале. Здесь языковая традиция тоже, как это было в голландском натюрморте, сводит воедино тему рыбы и жертвенного животного — игра в домино в России стабильно называется «забиванием козла». Я приведу только несколько примеров обыгрывания темы бренности в связи с рыбой в русском современном изобразительном пространстве.

Алексей Соловьев, один из лучших сетевых художников русского интернета, используя языковую формулу «Рыба!», что означает конец, патовое завершение игры, выстраивает костяшки домино по кругу. В сумме действительно получается патовая комбинация. Кроме того, слово «рыба» замещает как лого предполагаемой фирмы, так и эмблематическое motto. Мотив времени, измеряемого, в смысле рассекаемого, и выраженного циферблатом часов, традиционно связан с графической репрезентацией Христа и креста¹¹.

Графическая модель распятия, елки предопределяет уже самый ракурс, композицию, вовлекающую в себя визуальный компонент и идею рыбы. Эта атлантизация изобразительных мотивов происходит автоматически, бессознательно. Вот серия любительских фотографий из категории «как я провел лето», обнаруженных в интернете. Молодые люди на рыбалке на Дальнем Востоке фотографируют выловленную рыбу. По всей видимости, выбор композиции определяется простыми соображениями и представлениями об «интересной», «хорошей», если хотите, «прикольной» фотографии. При этом композиция «Командорская елка» очевидным образом строится в соответствие со схемой «удачной охоты» или даже скорее — «трофейной казни», равно как и фотография, озаглавленная «Мой любимый палтус». Архаические ритуальные и графические схемы оказываются немедленно задействованы. Географический указатель крестообразной формой¹² провоцирует свое использование в качестве Рождественской елки, увешанной жертвенной добычей. «Любимый палтус», в силу своих размеров, сопоставимых с человеческим телом, располагается прямо на этом кресте, причем ассоциация с распятием поддерживается еще и табличкой на «груди» рыбы (ср. надпись «Chagall» над «Распятием с часами» — прим. 9). Жертва Христа контаминируется здесь с языческими жертвенными ритуалами, типичными для архаических культур (мировое древо и подношения дереву), а также вызывает в памяти малоприятные воспоминания о фотографиях «трофейных казней» времен Второй мировой войны¹³. Крест-указатель при этом также «работает» как рентгеновский снимок скелета палтуса. В результате перед нами весь комплекс, как изобразительный, так и идеологический, охотничьего натюрморта Vanitas.

Как правило, селедочный скелетик является почти обязательной частью карикатур на тему «пьянству — бой» или, скажем, «экологической инвективы», вместе с пустыми и битыми бутылками и кое-какими объедками и остатками пиршества (напр., вскрытой оскаленной консервной банки). Так «Рыба 2000» В. С. Самарыча, представляющая домино-кирпичи, воссоздает атмос-

феру народного праздника, не чуждую пафосу голландского стихотворца, на что указывают пустая бутылка и скелетик в углу композиции. «Рыба» здесь значит в первую очередь что-то вроде «Шабаш! Конец работы!» При этом сама форма сооружения из кирпичей-костяшек, образующих Тау-крест «рыбы», отсылает к финалу креста, тупика и нулевой точки во времени. В этой близкой к карикатуре работе присутствует и намек на извечное русское безделье, вечную субботу, посвященную скорее служению «богам» и игре, чем практической деятельности. Рыбий скелетик и бутылка здесь выполняют функцию уточняющей смысл подписи. Эти элементы оказываются стандартным карикатурным *memento mori* или, если хотите, *gaudeamus igitur* в очень сниженном варианте. Это вновь как бы свернутый до лаконичной формулы весь комплекс голландского натюрморта на тему *Vanitas*. Таким образом, следует признать, что христологический круг графических мотивов не распался на протяжении веков, но сохранил смысловые коннотации и набор изобразительных элементов, хотя уже почти в иероглифической форме.

Возвращаясь к натюрморту барокко, необходимо подчеркнуть еще одну семантическую коннотацию иконического мотива рыбы.

Пафос Реформации, призывающей сосредоточиться на слове, отринув в сакральной сфере иконическое изображение, способствовал эмансипации и развитию изображения в светской сфере. Одним из главных продуктов такой эмансипации является натюрморт. Причем здесь происходят глубинные трансформации сути и функции любого изображения. (Характерно, что Ренессанс уже развил сюжетную парадигму практически до полной свободы, однако на ранних стадиях барокко жанры несут отчетливую печать памяти о наиболее стабильных и традиционных, именно храмовых композициях, постепенно добавляя и расширяя свой изобразительный ассортимент.) Вынесение изображения из церкви и направленность на репрезентацию быта и человека коренным образом меняет функцию репрезентации. Она перестает быть окном в трансцендентное, обеспечивающим контакт с божеством, а становится зеркалом, отражающим только посясторонний мир¹⁴. Этим, думается, можно объяснить такое повышение роли и такое широкое использование зеркала в эпоху барокко. Зеркало относится к классу мета-объектов, работающих одновременно как знак некоего объекта и как инструмент превращения объекта в знак. Функция окна в культуре может быть зачастую очень близкой к функции зеркала — оба предмета демонстрируют то, чем они не являются. Однако преимущественное свойство зеркала есть отражение, повторение, возвращение посястороннего, в то время как основным свойством окна является выход взгляда вовне. Флоренский писал: «Уничтожить иконы — это значит замуравить окна» (Флоренский: 41). Окно, замещенное зеркалом — эта метафора объясняет идеологическую сущность Реформации в визуальном искусстве.

С другой стороны — с точки зрения структуры и функции, натюрморт представляет собой эмансипацию атрибута «полного изображения». При этом, возвращаясь к вопросу об интерпретационной провокативности, следует признать, что именно атрибуты, как правило, являются основным конвенциональным носителем значения в многосоставном изображении. В отсут-

ствие актанта они меняют свое грамматическое значение с косвенного на прямое — не «олицетворение Любви», а «любовь», не «олицетворение Смерти», а «смерть». При этом все-таки натюрморт не обретает полностью самостоятельного значения. Как говорилось уже ранее, предмет в нем оказывается метонимической заменой актанта, т.е. человека в его отсутствие. Причем отсутствие здесь чаще всего понимается как смерть. Атрибуты вообще часто указывают на конкретного человека, характеризуют его статусные и прочие особенности. Их роль неуклонно возрастает с течением времени, когда процедура «сличения» целиком переходит в сферу социальных конвенций и иерархий и, конечно, эмблематически стабильных значений. Атрибуты как бы представляют конвенциональную рамку к персоналии, но могут и представлять персону в ее отсутствие, оказываясь тем самым специфической редукцией личности к ее социальной функции.

Иногда принцип метонимического портретирования в натюрморте может быть эксплицирован в виде настоящего портрета. Разительный пример — автопортрет с автопортретом среди прочих атрибутов *Vanitas* Давида Бэйли (Bailly), где молодой художник держит свой портрет в старости (1651 г., *Stedelijk Museum «De Lakenhal», Leiden*). Так трансформируется одна из барочных тем «зеркала времени» или «зеркала смерти», зеркала, в котором отражается неизбежный конец. Натюрморт Клары Петерс (Peeters) «Натюрморт с цветами и кубками» (1612 г., *Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe*) дает превосходный образец множественных выгнутых зеркал (типа «рыбий глаз»). В каждой выпуклости рельефа металлического кубка можно разглядеть маленький автопортрет художницы.

Селедка Брая-Вестербана, как впрочем и все голландские селедки, относится к той же категории метонимически отражающих актанта объектов. Отсылая к Страстям Христа, селедка описывает в первую очередь бытие человека. Она в равной степени указывает как на подобие человека (разумеется, сниженное и ироническое!) богу, так и на конкретного человека — голландца — едока селедки и потребителя пива. Характерно, что иконологические признаки изображения рыбы очень быстро включаются в систему излюбленных зеркальных мотивов барокко. Изображение рыбьей чешуи становится проблемой изображения зеркалящей поверхности. Клара Петерс также отдала дань натюрморту с рыбой (1611 г., *Museo Nacional del Prado, Madrid*), тщательно выписанной рефлектирующей скользкой чешуе. (Я настаиваю на том, что идеология барочной зеркальности предопределяет здесь технику изображения.) Этот принцип зеркальности рыбы (кстати, относительно карпа это зафиксировалось в голландском языке — *Spiegel Karper*) во многих случаях эксплицируется и подчеркивается зеркалящей поверхностью блюда (можно вспомнить уже упомянутую «Мясную лавку» Аерстена) или зеркалящего таза с зеркалящей водой, как, например, в героических натюрмортных композициях Снайдерса и его подражателей (см., напр., *Adriaen van Utrecht. Fishmonger's Stall. Museum voor Schone Kunsten, Ghent*). Таким образом, изображение рыбы включается в парадигму отражающих предметов, аналогичных кубкам, раковинам, вазам. Зеркальность кубка для вина или стакана для пива, также является указанием на де-сакрализацию предмета

культы — в кубке вино для человека, и его отражающая поверхность предстает миру, а не богу (см., напр., композицию Рубенса «Грезящий Силен» — 1610–1612 г., Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien), прямо-таки перегруженную всевозможными сосудами для вина, бликующими, преломляющими и пропускающими свет). В этих поверхностях, часто очень причудливых и дробных (чешуя), отражаются соседние предметы, интерьер, может ничего не отражаться, кроме света, а может отражаться и автор картины — создатель этого вещного мира.

Этот аспект традиции изображения рыбы выходит за национальные и временные рамки. Пожалуй, одним из самых сильных примеров, завязывающих упомянутые мотивы в шокирующее целое, является натюрморт Шардена «Скат» (1728 г., Musée du Louvre, Paris). Скат изображен подвешенным на стене, разодранным брюхом с кровавыми внутренностями и проступающим скелетом на зрителя. Причем на перламутровой слегка зеркалящей коже рыбы отчетливо видится условное лицо, как бы искаженная страданием маска — страшная насмешка над лицом как образом и подобием бога. Кувшин и бутылка для вина, нож, салфетка (пелена), устрицы (атрибуты Венеры, плотского вождения) и демоническая кошка включаются в этот смысловой комплекс надругательства над Страстями и свхаристией.

Зеркальность рыбы используется и подчеркивается в визуальной культуре вплоть до наших дней. Это свойство автоматизировано прежде всего массовой визуальностью в рекламе и упаковке рыбы. Мотивация дизайнера, разработавшего упаковку рыбы под прозрачную пленку на зеркалящую фольгу, разумеется, не включает христологических воспоминаний, равно как они не возникают у потребителей, предпочитающих купить именно так упакованную рыбу. Мотивация здесь скорее: «Рыба так выглядит более привлекательно» или даже «Это рыба!». Тем не менее, зеркалящая поверхность здесь используется вполне традиционно — в качестве инструмента (ре)презентации. Это автоматизированная аллюзия на барочный натюрморт, который таким образом сохраняет свое бытие в визуальном пространстве. Этот автоматизированный смысл напоминает значение иероглифа, постепенно в употреблении утрачивающего конкретную мотивационную связь каждого графического элемента с конечным значением (об эмблеме и иероглифе см.: Григорьева 2000а: 31–34). И если бы не «легенда», иероглиф может рассматриваться как чисто конвенциональный знак. Одной из важнейших задач искусства в европейской культуре является пересмотр границ между автоматизированным, коллективным (конвенциональным) значением и заново возникающим, новым, индивидуальным. Устоявшиеся комплексы заново распределяются в искусстве, забвение «легенды» может оказаться продуктивным с тем, чтобы заново мотивировать условный знак, т.е. иконизировать его, даже в варианте возвращения все к той же «легенде». Именно так, как правило, и случается. «Легенда» хранится «до востребования» и бывает востребована в искусстве просто в силу специфики его задач. Так у Льва Лосева упоминание потрошимой рыбы и боли отзывается мгновенной деталью — блестящей хирургической клеенкой. Если мы не видим указаний на муки Сына человеческого в упакованной рыбе, то в поэтическом тексте мы не можем

не заметить этой аллюзии, связывающей христианскую легенду с традицией барочной визуальной репрезентации.

Обратившись, наконец, к натюрмортам Петрова-Водкина, можно заметить, что здесь зеркальность, вообще отражающие и преломляющие свет поверхности оказываются одним из основных технических приемов и иконологических мотивов. Примеры — предметы, обладающие определенными оптическими свойствами — они отражают, пропускают свет и искажают изображение («Натюрморт с синей пепельницей», 1920 г., Собрание В. Я. Кунина, Петербург; «Натюрморт с письмами», 1925 г., Собрание В. Н. Вакидина, Москва; «Натюрморт с зеркалом» 1919. Государственная картинная галерея Армении, Ереван; «Натюрморт с самоваром», 1920 г., Государственная картинная галерея Армении, Ереван). Моя концепция состоит в том, что этот прием вольно или невольно вовлекает весь шлейф иконографии эмансипированных в натюрморте атрибутов. Художник настаивает, что изображены только «цвет в его количествах, и форма, обуславливающая цвет, и рефлективная переключка между предметами, их плотность, прозрачность и вес». Но все эти формальные категории воплощены в конкретных предметах, которые «помнят» о своей иконографии, пренебрегая волей автора. Эта память достаточно объективна, в той степени, в какой доступны исторические художественные собрания широкой публике¹⁵. Мы видели, что определенный иконографический смысл сохранился за ними по сей день, что свидетельствует в пользу того, что и во времена Водкина он не был забыт. Только разрушив иконологическую форму вещи, можно заставить ее забыть о своей иконографии. Разумеется, наполнение понятия иконографии будет различным для разных реципиентов. Очевидно, что иконографическая память немецкого профессора истории искусства и американского подростка существенно расходятся. Тем не менее, даже у этих гипотетических субъектов будет общая память, некие базовые графические закономерности и их первичные значения, просто поскольку любой зрячий человек погружен в визуальную культуру, дающую контекст иконическим символам. А отсутствие таковой памяти конкретно у Петрова-Водкина, проведенного месяцы в Старой Пинакотеке и Лувре, вызывает основательные подозрения.

Оптические свойства предмета в изображении (и в первую очередь, зеркальность) очень удобны для компромисса — они работают на соотношение предметов в изображении «здесь и сейчас» (то, на чем настаивает Водкин), но они же являются и иконографическим мотивом, хранящим память о предшествующей традиции. Итак, Петров-Водкин по сути дела каждым натюрмортом дает мета-описание процесса творчества художника — он отражает, пропускает через себя и искажает окружающий мир, перенося его на плоскость. То есть натюрморты Петрова-Водкина могут быть квалифицированы как метонимические автопортреты или атрибуты творческого процесса художника, вписанные в контекст *Vanitas*. Это, кстати, подтверждается и частотным соприсутствием в натюрмортах Петрова-Водкина изображений продуктов творчества художника, в том числе, и в композиции «Натюрморта с селедкой». Каждый изображенный предмет неизбежно включается в этот смысловой комплекс. Яйца указывают на пасхальную тематику смерти-воскр-

ресения, букет полевых цветов — на быстротечность бытия, фонарик и спичечный коробок — на литургию света и эмблематику огня и света (ср. семантику горящей и погасшей свечи в эмблематике), яблоки («Розовый натюрморт. Ветка яблони», 1918 г., Государственная Третьяковская галерея, Москва) отсылают к первородному греху и жизненному пути человека, даже ложечка в «Натюрморте с зеркалом» и «Натюрморте с письмами» напоминает о причастии вином в православном храме. И практически каждая композиция включает в себя уже упомянутые мета-объекты: кофейник, яйца, стакан чая, преломляющий ложечку, фонарик, стакан с водой, рюмка с водой или водкой, ложка, пресс-папье, синяя пепельница, самовар и само зеркало — все они обладают указанными выше оптическими свойствами. Особо в свете нашей проблематики следует сказать о «Селедке», которая (наряду с «Купанием красного коня», 1912 г., Государственная Третьяковская галерея, Москва) является в определенной степени «лицом» Петрова-Водкина в массовом сознании. В очерченном смысловом поле становится очевидным, что поверхность рыбы представляет собой именно такой мета-объект. Она изображена так, что кажется одновременно (или поочередно) зеркальной, прозрачной и преломляющей, дробящей свет на блики (очень близко к изображению поверхности кофейника в «Утреннем натюрморте»). Таким образом, христологические коннотации рыбы здесь также соприкасаются с идеей авторепрезентации художника. Подтверждением трактовки художника как носителя божественного начала может служить также и «Автопортрет», 1918 г. (Государственный русский музей, Петербург), где голова автора располагается на фоне темно-синего креста, вызывая к жизни аллюзии с каноном изображения святых в русской иконописи.

В заключение необходимо еще раз подчеркнуть некоторые теоретические моменты в представленном изложении. Иконография графических моделей определяет визуальную культуру, состоящую в производстве и восприятии изображений, хотя зачастую и неосознанно. Европейский, в первую очередь, барочный натюрморт представляет собой азбуку или словарь атрибутов, характеризующих человеческое бытие в его онтологическом, религиозном и социальном поворотах. «Иконичность» этой азбуки состоит в том, что каждый элемент обладает своей «легендой» (традиционным значением), которая может пребывать в «свернутом» виде. Искусство по своей функции способствует активизации или «развертыванию» этого смысла в зависимости от контекста. В эпоху барокко эта «легенда» была зафиксирована в многочисленных эмблематах, однако затем она автоматизировалась и существовала за счет стабильных комбинаций элементов. Причем разные элементы обладают разной степенью «легендарности». К наиболее стабильным в своем значении относятся основные графические фигуры (такие как крест, пирамида, круг, звезда), но не только самые простейшие, а также такие, как череп и костяк, свеча, часы, рыба и т.п. У таких фигур всегда есть априорное культурное значение, независимое от контекста. Именно эти элементы, функционирующие на первичном уровне интерпретации в качестве конвенциональных символов, одновременно составляют базу для образования иконического смысла путем соположения по подобию. То, что похоже на крест (круг, песочные часы, че-

реп и т.д.), приобретает оттенок значения исходного элемента, и ведет себя в последующих контекстах отчасти на правах исходника. Так происходит с географическим указателем в нашем примере. Аналогичное развертывание смысла Распятия происходит с изображением телеграфных столбов. Кроме того, образование дальнейшего смысла может происходить по «мотивному» (в терминологии Б. М. Гаспарова) или контекстуальному принципу. Визуальные объекты, образовавшие более или менее стабильный комплекс (натюрморт дает лучшую демонстрацию такого контекстуального комплекса), затем, помещенные в новый контекст, сохраняют память о предыдущем.

И совсем в заключение хочется выразить искреннюю благодарность друзьям и коллегам, принявшим участие в обсуждении этой работы: Марине Константиновой за помощь в переводе старо-голландских текстов, Андрею Устинову и Михаилу Сазонову за «поэтические» консультации, Элине Войцеховской и Юрию Белоцерковскому за дискуссию и предоставленный каталог выставки Фламандского натюрморта в Вене в марте—июле 2002 г. (*Katalog*).

Примечания

- 1 О проблеме сходства, иллюзии и распознания объекта см.: *Gombrich 1977, Gombrich 1982*.
- 2 Характерно, однако, что бог здесь указан языческий — Юпитер — Jovis, что указывает на светский обертон проблемы.
- 3 Качество гравюр в эмблематах оставляет желать много лучшего, и если бы не подробные пояснения, то подчас вообще невозможно было бы разобрать, что на них изображено.
- 4 В силу ограниченных иллюстративных возможностей данного издания, я опускаю все воспроизведения работ Петрова-Водкина, поскольку русскому зрителю они вне всякого сомнения хорошо известны. Прекрасные воспроизведения с подробной информацией можно найти в издании — *Петров-Водкин 1986*.
- 5 Так, напр., электрический фонарик в «Утреннем натюрморте», разумеется, не мог присутствовать в барочной композиции. Однако у фонарика обнаруживаются свойства, вполне соответствующие эмблематическим.
- 6 В Каталоге 1984 г. указано издание, использованное для вставки в картину — «Jacobi Westerhani Minne-Dichten» (Harlem, 1633). К сожалению, это издание мне было недоступно.
- 7 См., напр., «Натюрморт с треской и лососем» Адрианссена (Alexander Adrianssen — ?). Groeningemuseum, Stejdlijke Musea, Brügge) или «Накрытый стол (Натюрморт с селедкой)» Ханса ван Эссена (Hans van Essen — 1620 (?). Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam).
- 8 Например, один из первых натюрмортов-обманок Я. де Барбари «Куропатка и железная перчатка» (1504. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München) или известный «Trompe-l'oeil с битой птицей» (1670. Groeningemuseum, Stejdlijke Musea, Brügge) Франца Мейеропа (Frans Cuycck van Meyerop).
- 9 Я говорю о 70—80-х гг. XX в., когда происходит очередной всплеск интереса к традиции расхожей символики.
- 10 Макаберная символика характерна для многих маргинальных сообществ. Собственно, эта традиция использования изображения адамовой головы в качестве знака полутайной принадлежности к замкнутому сообществу не прерывалась со времен Возрождения и по сей день.

- 11 Пожалуй, наиболее откровенный пример контаминации часов, Распятия и рыбы можно найти у Марка Шагала. Шагал сознательно совмещает графические схемы часов и Распятия так, что лицо Христа совпадает с циферблатом, причем стрелки часов занимают «рекламное» положение 10:10. Кроме того, это Распятие-часы снабжено рыбой-маятником в положении фаллической эрекции. И — важная деталь — навершие креста вместо традиционного INRI содержит авторскую подпись — CHAGALL. Этот элемент «авторизует» Распятие, развивая идеи со-присутствия художника в библейской истории, начало которым было положено в эпоху Возрождения (Боттичелли и Филиппо Липпи включали свои автопортреты в композиции сакрального содержания) и продолжено Рембрандтом в его знаменитой композиции «Воздвижение креста». Причем Рембрандт строит свою композицию, сочетая циркулярный и «стрелочный» принципы, лицо художника оказывается в точке симметрии (об этом см.: Григорьева 2000а: 117–118, 120).
- 12 Указатель, кроме того, находится, вернее, образует нулевую точку — дырку в пространстве, что также важно для христологического комплекса. Распятие всегда располагается в нулевой точке пространства-времени (см.: Григорьева 2000а: 93–123).
- 13 Последнее, пожалуй, служит подтверждением, что молодые люди действовали в значительной степени бессознательно.
- 14 О функции икон в Православном храме в качестве окон см.: Флоренский, о проблеме границы между реальностью и трансцендентным в искусстве см.: Григорьева 1998: 22–52.
- 15 С расширением информационных возможностей расширяется и круг вовлеченных в изобразительную традицию, пусть даже косвенно и через третьи-четвертые инстанции. Реклама — один из мощнейших инструментов распространения и «заучивания» значения иконических символов.

Литература

- Григорьева 1987* — Григорьева Е. Г. Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования // Труды по знаковым системам XXI. Тарту, 1987. С. 78–88.
- Григорьева 1998* — Григорьева Е. Г. Проблема границы в различных видах искусства. Проблемы границы в культуре // *Studia Russica Helsingensia et Tartuensia* VI. Тарту, 1998. С. 22–52.
- Григорьева 2000а* — Григорьева Е. Г. Эмблема: структура и прагматика // *Dissertationes Universitates Tartuensis* 2. Тарту, 2000.
- Григорьева 2000б* — Григорьева Е. Г. Das Emblem. Geschichte und Theorie // *European Journal for Semiotic Studies* 12(1). New Tartu Semiotics. Vienna, 2000. S. 121–179.
- Звезда* — Звезда Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта: К проблеме прочтения символа. М., 1997.
- Каталог* — Натюрморт в европейской живописи 16 — начала 20 века. Каталог. М., 1984.
- Косиков* — Косиков Г. К. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдора / Сост., общая ред. и вступит. ст. Г. К. Косикова. М., 1993.
- Кузнецов* — Кузнецов Ю. Н. Социальное содержание натюрморта. Флора и фауна // Натюрморт в европейской живописи 16 — начала 20 века. Каталог. М., 1984.
- Лотман, Успенский* — Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура // Ю. М. Лотман. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 58–75.
- Петров-Водкин 1982* — Петров-Водкин К. С. Пространство Эвклида. — Хльновск / Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1982.

- Петров-Водкин 1986* — **Петров-Водкин К. С.** Живопись. Графика. Театрально-декоративное искусство. Л., 1986.
- Флоренский* — **Флоренский П.** Иконостас. СПб., 1993 (Русская книга).
- Gombrich 1977* — **Gombrich E. H.** Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation. 5th ed. London, 1977.
- Gombrich 1978* — **Gombrich E. H.** Das Stilleben in der europäischen Kunst. Zur Ästhetik und Geschichte einer Kunstgattung. Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst. Frankfurt am Main, 1978.
- Gombrich 1982* — **Gombrich E. H.** The Image and the Eye: further studies in the psychology of pictorial representation. Ithaca. New York: Cornell University Press, 1982.
- Klemm* — **Klemm Ch.** Weltdeutung-Allegorien und Symbole in Stilleben. Stilleben in Europa: Katalog. Münster, Baden-Baden. 1979. S. 140–219.
- Katalog* — Das Flämische Stilleben. 1550–1680. Kunsthistorisches Museum Wien. 18. März – 21. Juli 2002. Luca Verlag Lingen.
- Malinowski* — **Malinowski B.** Magic, Science and Religion. London: Souvenir Press, 1974.
- Mannich* — **Mannich J.** Sacra Emblemata LXXVI in quibus summa uniuscuiusque evangelii... Nuernberg: Sartorius, 1624.
- Panofsky* — **Panofsky E.** Meaning in the visual arts. Phoenix ed. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Schütz* — **Schütz K.** Die Geschichte des Stillebens. Das Flämische Stilleben. 1550–1680. Kunsthistorisches Museum Wien. 18. März – 21. Juli 2002. Luca Verlag Lingen.
- Visscher* — **Visscher R.** Sinnepoppen. Amsterdam: Willem Jansz, 1614.

Открытие «быта» русскими формалистами

Сергей Зенкин (Москва)

Русский «формальный метод» отличался парадоксальной *неформализованностью* своего понятийного аппарата. Вводя в литературоведческую практику новаторские понятия и категории, ведущие теоретики ОПОЯЗа В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов зачастую не давали им определения, словно предоставляя это теоретикам «второго эшелона», более склонным к доктринальному дискурсу (например, Б. В. Томашевскому — автору формалистского учебника теории литературы). «Спецификаторство», принципиальное недоверие к любым гетерономным описаниям литературы, имело свою оборотную сторону — отказ от использования «чужого» категориального аппарата; метаязык литературного анализа пытались создать из собственных понятий литературы или, точнее, литературно-критического обихода; об их методической систематизации не очень заботились¹.

К русскому формализму в высшей степени применимы соображения Ж. Женетта о «бриколяжном» характере литературной критики, которая импровизирует свои понятия, создает их из подручного материала самой литературы². Соответственно и термины, созданные для обозначения таких понятий, имеют явственно «самодельный» облик; не отсылая к концептуальному аппарату какой-либо философской системы или научной дисциплины³, они для выражения важных семантических оппозиций используют не столько четко артикулированную, закрепленную научной традицией внутреннюю форму слов, сколько эфемерные коннотации речевого обихода, которые ассоциировались с этими словами и которые ныне, по прошествии нескольких десятилетий, уже не так легко восстановить. Некоторые из формалистских терминов, такие как тыняновская «теснота стихотворного ряда», звучат сегодня настоящей загадкой; другие, более ходовые, обнаруживают своеобразную «двойниковую» структуру, затрагивающую их выражение и смысл. Так, в корне слова «остранение» предполагается то ли одно, то ли два «н», отчего смысл термина, естественно, меняется; «пародийность» и «пародичность» (у Тынянова) представляют собой чистые этимологические дублеты, различающиеся только условным варьированием суффикса; «сюжет» и «фабула» — дублеты семантические, и их синонимия в русском языке даже дала повод Г. Н. Поспелову «переопределить» их наоборот. Подобные стихийно сложившиеся термины не всегда удобны для практического обращения (в дальнейшем развитии науки многие из них потребовали уточнения и даже замены), зато представляют особый интерес для истории идей, так как в них литературная теория непосредственно соприкасается с внелитературной действительностью (языком, общественной идеологией), воспроизводя на

метаязыковом уровне важнейший для позднеформалистской теории процесс взаимодействия, выраженный еще одной парной категорией — «литературного факта» и «литературного быта».

Предметом нашей реконструкции станет как раз последний термин⁴.

Русское слово «быт» многозначно и трудно для истолкования⁵. В языке у него есть свой этимологический дублет — «бытие», с которым оно находится в отношении семантического расподобления: быт — это «ненастоящее», профанное, ценностно ущербное бытие. В традиционной литературо- и искусствоведческой терминологии оно служит синонимом низкой «реальности», которую «отражает» реалистическое искусство, — ср. выражения «бытописание», «бытовая сцена», «бытовая повесть»⁶, понимаемые главным образом привативно, как показ не-исторических, не-государственных, не-духовных, не-выдающихся происшествий повседневной жизни.

Ориентируясь только на общеязыковые, словарные значения слов (по словарю Даля, «быт» — это «обык»), можно вообразить, что у формалистов «факт» и «быт» различались как единичное/повторяющееся, как уникальное событие/рутинное обыкновение; но это, конечно, было бы ошибкой — никто из опоязовских теоретиков никогда не понимал эти термины таким образом. Их действительный смысл надо искать не в словарных дефинициях, а в своеобразном употреблении слова «быт» в 20-е гг.

То было одно из самых проблематичных и противоречивых понятий эпохи. По словам двух самых значительных советских поэтов тех лет, быт воспринимался одновременно как разрушенный, «развороченный бурей», и как массивно-подавляющий, о который способна разбиться «любовная лодка». Еще пример тогдашнего словоупотребления, уже непосредственно в опоязовской среде, — из письма Шкловского Тынянову (1924 или 1925): «Что касается до частной жизни, то вся моя квартира занята бытом, а я живу между рамами»⁷. Здесь сложная игра семантикой понятия: быт теснит человека, не оставляет ему места в доме, но беда не в домашних заботах как таковых, а в их послереволюционной неустроенности («развороченности»); вместе с тем подразумевается и литературоведческое понимание «быта» как внеэстетического материала для творчества, о чем говорится в следующих строках письма.

Не менее важно, что «быт» стал одним из ключевых слов в официально-пропагандистском лексиконе. Словари сталинской эпохи (Словарь Ушакова. 1940. Т. 1; Словарь современного русского языка. 1948. Т. 1) не дают «быту» формального определения, объясняют его лишь с помощью синонимов («общий уклад жизни», «особый характер и уклад жизни»), а его употребление иллюстрируют фразеологией «борьбы за новый быт»; в слове Ушакова данное выражение приводится со ссылкой на С. М. Кирова, но очевидно, что это просто общее место, множество раз повторявшееся партийными функционерами и пропагандистами. Примерно той же стратегии изложения — без логической дефиниции и с особым вниманием к революционному обновлению быта — следует и первое издание Большой советской энциклопедии⁸. В топике советской пропаганды эпохи НЭПа быт — это инерция материального потребления, противящаяся импульсу революционного преоб-

разования; это то, за что, или против чего борется партия, одержав победу в борьбе за «командные высоты» экономики и политики. Быт враждебен, неподатлив советской власти сразу по трем параметрам: из-за своей диффузности (общая проблема левой идеологии), традиционности (общая проблема революционной идеологии) и приватности (специфическая проблема российской государственной идеологии). Вследствие парадоксальной инверсии понятий, механизм которой впервые начали выяснять именно русские формалисты, быт из профанной сферы попал в негативно сакральную — стал восприниматься как *субстанция Иного* по отношению к заложенным в стране основам нового строя.

Постулируя такое идеологически заряженное понятие как особый предмет изучения, теоретики формализма соотносили свою работу с проблематикой официальной идеологии. Эта работа нацеливалась на поиски эффективного Иного по отношению к литературному творчеству, и взаимодействие литературы с Иным мыслилось по двум разным моделям, опять-таки имевшим свои идеологические соответствия. Русский формализм, как и вообще культура авангарда, развивался в контакте с идеологией коммунистического государства и разделял некоторые ее ценности, однако занимал более ответственную, а потому нередко и конфликтную позицию по отношению к ее концепциям.

Согласно первой модели, характерной для раннего формализма и полемически направленной против реалистической иллюзии, «литература» и «быт» соотносятся как *форма и материал*: быт как «реальность» внеэстетичен, он лишь может (и то необязательно) эстетически осваиваться с помощью формальных приемов и конструкций. Как писал Шкловский в одной из статей 1919 г., «мы, футуристы, <...> раскрепостили искусство от быта, который играет в творчестве лишь роль при заполнении форм и может быть даже изгнан совсем <...>»⁹. Эта ранняя модель преобладает в современных интерпретациях формалистской теории — например, у П. Стейнера, когда он определяет понятие «остранения», «согласно которому изъятие некоторого объекта из его привычного контекста — из *быта* — делает его «самоценным» произведением искусства»¹⁰.

Так же трактует формалистскую «бытологию» и О. Ханзен-Лёве: «все эти внеположные тексту общественные, бытовые, культурные системы подвергались тотальному *эстетизированию* <...>»¹¹.

В рамках такой модели подчеркивается диффузный, субстанциальный, неструктурированный характер «быта»; это сплошная, хаотическая масса, лишённая своей собственной формирующей логики и подлежащая преобразованию волей эстетического субъекта. В свою очередь, данная концепция вписывается в общую авангардистскую парадигму, представляющую творчество как разрыв субъекта с объектом, как недиалектическое, безоглядное преодоление Иного, сведенного к пассивной роли «материала». Понятно и соотношение таких эстетических представлений с популярной в 20-е гг. ультралево́й идеологией насильственного преобразования общества. Существенно, что, будучи понят таким образом, быт не заслуживает *научного* исследования; он может включаться только в процесс эстетического творчества, и

притом лишь как сырье, которое нужно преобразовать и забыть, а не изучать в качестве самоценного объекта познания¹².

Развитие формализма в середине 20-х гг. привело к отказу от этой волюнтаристской модели в пользу другой, более диалектической. Согласно ей, литература и быт соотносятся примерно так же, как *старшая* и *младшая ветви* литературной эволюции; быт обладает своей собственной структурированностью и активностью, и его формы определяют собой — по крайней мере в некоторых исторических обстоятельствах — развитие литературы. Быт может функционировать как резерв литературы, запасная культурная традиция, а в качестве таковой он, разумеется, достоин самостоятельного исследования — по крайней мере та его часть, которая собственно и образует *литературный быт*.

Называя эту модель «более диалектической», мы имеем в виду ее соотнесенность с идеальным методом официальной идеологической доктрины — философской диалектикой, которая, конечно, далеко не совпадала с реальной идеологической практикой. Вообще же идея двух иерархически соотнесенных и противоборствующих инстанций, образующих динамическое содержание того или иного общественного образования, исторически проявляется в самых разнообразных научных и философских построениях — это и диалектика Господина и Раба у Гегеля, и теория классовой борьбы у Маркса (восходящая, в свою очередь, к историческим трудам О.Тьерри), и фрейдовская концепция сознания и бессознательного, и, разумеется, бахтинская теория официальной и народной культуры, и т.д. Генетически она, видимо, восходит к архаической оппозиции сакрального и профанного; русские формалисты приложили ее к новому научному материалу, рассмотрев литературную эволюцию как творческое взаимодействие литературы со своим Иным. В плане развития их собственной мысли это явилось новой, расширенной формулировкой концепции *динамической формы*. Как и всякий металитературный дискурс, формалистская теория искала свое место между двумя крайними позициями — редукцией внутренней динамики литературного произведения (что стало отчасти характерно для позднейшего структурализма) и прямой имитацией этой динамики средствами литературного письма (что для некоторых опоязовцев — Шкловского, Тынянова — закончилось уходом из науки в писательство; позднее французские структуралисты 60–70-х гг. попытались трансформировать в этом направлении самое науку). Во второй половине 20-х гг. был намечен диалектический выход из этой дилеммы — распространение понятия динамической формы с отдельного произведения на литературу, а затем и на культуру в целом, включающую литературу как одну из частей, наряду с «литературным бытом».

У Эйхенбаума, наиболее активного исследователя «быта» во второй половине 20-х гг., это осмыслялось как пересмотр границ между тыняновскими категориями *генезиса* произведения и *эволюции* литературной системы, перераспределение их мест в исследовательском поле:

Обращение к литературно-бытовому материалу вовсе не означает отхода от литературного факта или от проблемы литературной эволюции, как это кажется

некоторым¹³. Это означает только включение в эволюционно-теоретическую систему, как она была выработана в последние годы, фактов генезиса — по крайней мере тех, которые могут и должны быть осмыслены как исторические, связанные с фактами эволюции и истории¹⁴.

Сплошная, хаотическая, лишенная собственной структурной логики масса «бытовых» фактов, которые лишь случайным образом определяют собой отдельные произведения литературы, расслаивается — в ней выделяется область, непосредственно взаимодействующая с литературой и образуемая структурно релевантными, «интересными» фактами, которые, по словам О. Ханзен-Лёве, «фигурируют не только символически или иконически в определенных парадигмах, но и индексально в прагматической области»¹⁵. О том же пишет и М. О. Чудакова:

Намечалась, таким образом, область некоего надгенетического генезиса — снималось (хоть и вскользь) противопоставление эволюции и генезиса <...>¹⁶.

Перед нами действительно диалектическая операция «снятия», преодолевающего противоположность литературы и ее Иного. Однако для этой операции подходят не всякие факты реальности, и их отбор (для создания категории *литературного быта*) был различным у разных теоретиков формализма.

В свое время В. Эрлих характеризовал эйхенбаумовский проект изучения литературного быта как «любопытную попытку создания чисто „имманентной“ социологии <литературы>»¹⁷. Действительно, реальным наполнением литературного быта служат у Эйхенбаума социологические проблемы «литературной профессии», вопрос о том, «как быть писателем»¹⁸. Профессиональный быт — это *институциональный* контекст литературного творчества, социальные рамки, в которых оно развивается¹⁹. Фактически понятие литературного быта иллюстрируется у Эйхенбаума одним историческим событием — профессионализацией русской литературы во второй трети XIX в., перемещением литературной жизни из приватно-домашней сферы в публичную:

Так, в одни эпохи журнал и самый редакционный быт имеют значение литературного факта, в других такое же значение приобретают общества, кружки, салоны. <...> Переход Пушкина к журнальной прозе и, таким образом, самая эволюция его творчества в этот момент обусловлены общей профессионализацией литературного труда в начале 30-х годов и новым значением журналистики как литературного факта²⁰.

Оппозиция двух исторических типов литературного быта — домашне-кружкового и журнального — настойчиво подчеркивается Эйхенбаумом:

Литературный факт и литературная эпоха — понятия сложные и изменчивые, поскольку изменчивы соотношения элементов, из которых строится литература, и их функций. Сегодня литература — это кружок дилетантов, собирающихся для чтения своих стихов или вписывающих их в альбомы «прекрасных

соотечественниц», завтра — это толстый «литературно-общественный журнал», с редакцией и бухгалтерией; сегодня — это высокое «служенье муз», строго охраняемое от уличного шума, завтра — это мелкая пресса, злободневный фельетон, очерк²¹.

Впрочем, отделение литературы от домашнего быта — движение в принципе обратимое, и возможно возвратное развитие:

Публичность и домашность соотносительны. Поэзия вечеринок и кружков, носящая совсем «местный» характер, рукописные эпиграммы, пародии и экспромты, живущие на одних правах с анекдотами, — все это, постоянно пребывающее в быту, может в любой момент быть призвано в литературу²².

Литература уходит в быт — становится делом интимным, домашним, сосредоточивается в письмах, а альбомных посланиях, в *petits jeux*²³.

Литература «уходила в быт» в первые десятилетия XIX в., когда она была делом светских дилетантов. Но спустя несколько десятилетий, в середине 1850-х гг. «быт» — причем в двусмысленном, почти советском значении этого слова — вновь сомкнулся с литературой уже на «журнальном» этапе ее развития:

Литература отброшена историей на задний план — она стала обыкновенным бытовым фактом. Круг ее воздействия невероятно сужается: писатели пишут друг о друге, превращаясь из авторов в литературных персонажей. Полемика принимает мелкий, «домашний» характер. Пасквиль становится самым распространенным жанром — он проникает и в рецензии, и в статьи, и даже в беллетристику — точно никаких других читателей, кроме самих же писателей, и никакого другого материала, кроме писательского быта, не существует²⁴.

Морально-оценочный тон этой характеристики, плохо прикрываемый академическим стилем книги и явно проецируемый на «литературный быт» 1920-х гг., логически оправдан: поскольку под литературным бытом по преимуществу понимаются связанные с литературой социальные институты, то они и подлежат критике не литературной, а социально-исторической и социально-психологической, как явление внетворческое, внетекстуальное.

Логическая неувязка возникает в другом моменте: Эйхенбаум объединяет два аспекта взаимодействия литературы с «бытом» — формальный и содержательный. В первом аспекте средой, социальной формой литературной деятельности становится тот или иной институт — то кружок, то салон, то журнальная редакция; во втором случае те же институты составляют, в более или менее превращенном виде, уже *тематику* литературы известного момента. Казалось бы, одно не вытекает из другого: и кружок, и тем более журнал могут ориентироваться на производство лишь публичных текстов, исключая из текстуального оборота — в порядке своего рода самоцензуры — любые намеки на «домашние», узокружковые отношения²⁵. На уровне абстрактной логики описываемые исторические сдвиги происходят по двум независимым осям: как смена *разных институциональных форм* литературного быта, которые имеют место всегда, и как втягивание этого быта

в тематику собственно литературы, которое может иметь место в одних исторических ситуациях и стремиться к нулю в других. Однако очевидно, что эти два параметра частично солидарны: салон или кружок в силу своего узкого и замкнутого характера, конечно, более журнала предрасположены к производству текстов о собственной «домашней» жизни. В результате переход литературы от салонно-кружкового существования к журнальному предстает не просто заменой одной институциональной формы на другую, но и вообще *выходом литературы из быта*, освобождением ее от быта (пусть и не совсем в том смысле, какой имел в виду Шкловский); и обратно, на светско-дилетантском этапе литература «уходила в быт», переставая быть собой, претерпевая полное превращение²⁶. В этом и состоит двусмысленность: слово «быт», повинувшись инерции современного словоупотребления, начинает невольно для исследователя обозначать именно приватное, не-вполне-социализированное пространство литературной жизни. В понятии литературного быта противоречиво уживаются диалектика самоотрицания литературы (ее перехода в Иное) и позитивно-социологическая классификация сфер культурной жизни.

Ощущая необходимость разграничить эти два понимания «быта», Эйхенбаум, так сказать, *in extremis* — в одной из последних своих теоретических формулировок проблемы, — ввел понятие «литературной домашности», соотношение которой с бытом довольно неопределенно:

Кроме этой «эстрадной» <печатной, вообще публичной. — С. З.> жизни у литературы, как и у многих искусств, есть жизнь более интимная, но *еще не уходящая в область быта вообще, а только скрещивающаяся с ним*²⁷.

Эта «домашняя» жизнь литературы, «скрещивающаяся» с ее институциональным бытом, но не поглощаемая им, соответствует «литературному быту» в другом значении, которое данный термин приобрел у Тынянова.

Тынянов заговорил о соотношении «литературных фактов» и «фактов быта» еще в статье «Литературный факт» (1924). По его концепции, культура структурируется как центр и периферия, которые могут меняться местами:

<...> то, что сегодня литературный факт, то завтра становится простым фактом быта, исчезает из литературы. Шарady, логогрифы — для нас детская игра, а в эпоху Карамзина, с ее выдвиганием словесных мелочей и игры приемов, она была литературным жанром. И текучими оказываются не только *границы* литературы, ее «периферия», ее пограничные области — нет, дело идет о самом «центре»; не то что в центре литературы движется и эволюционирует одна исконная, преемственная струя, а только по бокам наглыбают новые явления, — нет, эти самые новые явления занимают именно самый центр, а центр съезжает в периферию²⁸.

Столь радикальная концепция литературной относительности²⁹ вызывала непонимание даже у близких соратников Тынянова. Так, Шкловский в уже цитированном письме Тынянову, похвалив его за «статью о литературном факте», тут же излагает свои собственные представления об экспансии литературы в быт, понимаемой как периферийный и односторонний про-

цесс. Литература свободна от быта-реальности и лишь захватывает, колонизирует его:

Мы доказывали, что произведение построено целиком. В нем нет свободно от организации материала. Но понятие литературы все время изменяется. Литература растет краем, вбирая в себя внеэстетический материал <...>. Литература живет, распространяясь на не-литературу <...>. Относительно быта искусство обладает несколькими свободами: свободой неузнавания, свободой выбора, свободой переживания (факт сохраняется в искусстве, исчезнув в жизни) <...>³⁰.

Тынянов усматривает между литературным бытом и литературой более сложное отношение — не просто экспансии, а диалектической обратимости. «Центральный» литературный факт окружен полулитературной средой, способной в некоторый момент вытеснить его, заставить «съехать в периферию» и самой занять его место; но тогда необходимо, чтобы эта среда была не какой угодно (материальной, институциональной), а *текстуальной*. Она содержит тексты — по крайней мере прото-тексты, тексты в потенции:

Быт кишит рудиментами разных интеллектуальных деятельностей. По составу быт — это рудиментарная наука, рудиментарное искусство и техника; он отличается от развитых науки, искусства и техники методом обращения с ними. «Художественный быт» поэтому, по функциональной роли в нем искусства, нечто отличное от искусства, но *по форме явлений они соприкасаются*³¹.

Обратный вариант этой концепции «рудиментов разных интеллектуальных деятельностей» представляет собой понятие «матесиса», которое прилагал к художественной литературе Р. Барт: здесь, наоборот, сама литература содержит в себе в «рудиментарном» состоянии самое разнообразное, в том числе и научное знание, зато и в науке (которая функционально сближается здесь с «бытом») обнаруживается «пустое» место для проникновения литературы:

Будучи в данном отношении поистине энциклопедичной, литература, однако, вовлекает все эти знания в своего рода круговорот, она не отдает предпочтения ни одному из них, ни одно из них не фетишизирует <...> литература работает как бы в пустотах, существующих в теле науки <...>³².

Идея «пустот», в которых работает литература, заставляет вспомнить о ценностной приниженности «быта» в русском словоупотреблении. Между «бытийно» значимым произведением литературы и не менее значимой социально-политической реальностью обнаруживается какой-то лимб, промежуток, «пустота» в теле социума, заполняемая «малоценным» материалом литературного быта, однако в известных обстоятельствах она может обрести субстанциальную, едва ли не сакральную значимость (как это случилось с понятием «быта» в политической идеологии 20-х гг.).

Тынянов, противопоставляя «форму» и «функцию», писал о соприкосновении литературного быта с литературой «по форме явлений», но в рамках другой философской оппозиции — субстанция/форма — их можно отнести

и к одной *субстанции*, к одной природе явлений. Литературный быт — это не охватывающая институциональная форма, он соприроден литературе. «Факты быта» суть не внесемиотичные социальные факты, а знаковые явления (прежде всего «малые», «пустые», зачастую игровые жанры литературной деятельности — шарады, логогрифы или письма):

Быт соотнесен с литературой прежде всего своей речевой стороной. Такова же соотнесенность литературных рядов с бытом. Эта соотнесенность литературного ряда с бытом совершается по речевой линии, у литературы по отношению к быту есть речевая функция³³.

Итак, первая линия разногласий между Эйхенбаумом и Тыняновым по вопросу о литературном быте — природа бытового факта. Вторая линия разногласий — форма литературно-бытового персонажа. Когда Эйхенбаум во второй половине 20-х гг. работал над биографией Толстого и стремился ввести ее в контекст литературного быта эпохи, то настойчиво размышлял о проблеме поколения. Он фиксировал это в своем дневнике:

Написать книгу, но не об одном, а о многих — не в психологическом и не в естественно-историческом плане (как у Оствальда), а в историко-бытовом. Следит жизнестроение человека (творчество — как поступок) с эпохой, с историей. Написать что-то вроде: проблема жизни у людей начала XIX века, 30-х и 40-х годов, 50—60-х, 70—80-х и 90—900-х. Взять так 5 поколений, чтобы там были и Пушкин, и Гоголь, и Тургенев, и Достоевский, и проч. <...>³⁴.

<...> построить всю книгу на одной проблеме, которую проследить на Толстом. И проблему эту я чувствую — это, конечно, вопрос об эволюции, о поколениях, об историческом Толстом (с литературным бытом и пр.)³⁵.

О том же говорится и в самой книге о Толстом:

Не всегда возрастная разница ощущается как разница поколений. Исторический возраст поколений бывает различным. Пушкин и Гоголь, несмотря на разницу в десять лет, не чувствовали себя людьми разных поколений <...>. С другой стороны, почти такая же разница между Пушкиным и Жуковским (тринадцать лет) была разницей поколений, потому что середина двадцатых годов оказалась исторической границей³⁶.

Как известно, Тынянов тоже активно пользовался понятием «поколения» — но в художественной прозе (в романе «Смерть Вазир-Мухтара»). Замыслы Эйхенбаума относительно «книги о людях» он расценивал как «кокетство с биографией» и неодобрительно писал о них Шкловскому:

Слава богу, что ты выбил из него эту немецкую книжку о поколениях и возрастах. Эти штуки для домашнего стола и то надоедают³⁷.

Поколение — коллективное, массовидное понятие, и даже если из него выбирать, как имел в виду Эйхенбаум, «выдающихся людей, строящих свою судьбу, — писателей, музыкантов, художников»³⁸, все-таки отдельный человек в нем неизбежно «строит свою судьбу» как его «представитель». Это детерминированно-серьезная судьба, даже в самих попытках субъекта с нею

бороться. Собственно, это уже не легковесный, «пустой» «быт», а тяжелое историческое «бытие» в своем индивидуальном преломлении.

Для Тынянова субъектом литературного быта является *литературная личность*, то есть опять-таки знаковое, текстуальное образование, семиотическая модель реальной личности. Как известно, аналогичное понятие впервые появилось у Б. В. Томашевского в статье «Литература и биография» (Книга и революция. 1923. № 4); к середине 20-х гг. оно уже составляло часть общего идейного фонда формалистов. Л. Я. Гинзбург излагает свой тогдашний разговор со Шкловским о Лиле Брик; оба собеседника явственно наслаждаются своим умением говорить на общем языке, «текстуализировать» вещи и людей:

— Вы ее раньше не знали?

— Я знала ее только в качестве литературной единицы, не в качестве житейской.

— Правда, не женщина, а сплошная цитата?³⁹

Тынянов концептуализировал эту идею в статье «О литературной эволюции», ставя литературную личность в зависимость не от социального «поколения», а от литературной «речевой установки», от дискурса:

Речевая функция должна быть принята во внимание и в вопросе об обратной экспансии литературы в быт. «Литературная личность», «авторская личность», «герой» в разное время является *речевой* установкой литературы и отсюда идет в быт. Таковы лирические герои Байрона, соотносившиеся с его «литературной личностью» — с той личностью, которая оживала у читателей его стихов, и переходившие в быт⁴⁰.

Литература и быт продолжают обмениваться семиотическими комплексами, на сей раз биографическими «текстами»; в этом смысле эпитет «обратная», которым сопровождаются слова об «экспансии литературы в быт», существенно важен: это напоминание о двустороннем, обратимодialeктическом соотношении центра и периферии в культуре. Любопытно также, что «быт» порождает мифические фигуры, снимающие оппозицию автор/персонаж: войдя в биографическую легенду, автор становится собственным персонажем. Тем самым преодолевается характерная для русской критики «героическая парадигма», сосредоточенность на личности литературного героя и его самодетельности, якобы независимой от авторской воли⁴¹.

Обратимость и тотальная текстуальность литературного быта делают возможным его *игровое* функционирование, когда литературная личность становится пародийной (или «пародической»). Уже первая печатная работа Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» заканчивалась разбором *личной* пародии — шаржа на Гоголя, содержащегося в «Селе Степанчикове...» При всем блеске и неочевидности этого открытия — пародия, которой более полувека никто не замечал! — в теоретическом плане оно осталось не проработанным до конца: *пародия* на личность-текст не отграничена от *сатиры* на внетекстуальную личность. В своей последней

теоретической статье «О пародии» (1929, опубл. в 1977) Тынянов вновь взялся за эту тему там, где ее оставил в 1919 г., когда писал «Достоевского и Гоголя», — с вопроса о механизме «кристаллизации» пародической личности:

<...> пародийное отношение к литературной системе вызывает целый ряд аморфных, не окристаллизовавшихся литературных явлений <...>. Эти явления прикрепляются к какой-либо литературной личности, нанизываются на нее, циклизуются вокруг нее. Число кристаллизованных пародий может быть вовсе не велико, но самая литературная личность становится *пародической*⁴².

Очень важно, что пародическая литературная личность образуется *совместными* усилиями окружающих и ее самой. Они коллективно разыгрывают литературный спектакль, где каждый более или менее сознательно играет отведенную ему роль. Именно таким образом Тынянов анализирует пародийный «культ» графа Хвостова в русской поэзии:

Это было нечто вроде тайного условного языка по отношению к одной личности. И эта личность превосходно справлялась со своей ролью, почти не впуская со своей стороны в эту игру реального живого человека. Есть основания полагать, что *сенатор* граф Хвостов понимал стиль произведений, героем которых он являлся. Было молчаливое согласие между авторами и героем, который не решался прервать далеко зашедшую игру⁴³.

Шут, которым *осознанно* служит Хвостов, — это своего рода персонаж-медиатор между литературой и бытом⁴⁴, персонаж полусемиотичный и полусистемный. Он служит «пустым», негативным, динамическим элементом всей системы: не будь реального Хвостова, пародии не имели бы смысла, его пришлось бы выдумать, как позднее выдумали Козьму Пруткову. В художественном творчестве Тынянова аналогичная структура воссоздана в «Подпоручике Кижже»: пустой, пародийный элемент оказывается необходимым фактором динамического равновесия государственной системы.

Отсюда вел прямой путь к культурологическим идеям Ю. М. Лотмана: о необходимости не-культуры для существования культуры как системы; о возможности «экспансии литературы в быт» через поэтику бытового поведения; об особой роли, которую в этом процессе играет персонаж с «отклоняющимся», повышенно семиотичным поведением — в том числе и комический враль вроде Хлестакова-Завалишина (см. статью «О Хлестакове»). В свою очередь, от Лотмана тянется нить преемственности к С. Гринблату и «новому историзму»⁴⁵ — но там в качестве Иного, диалектического партнера литературы рассматривается государство, а не общество, социально-политическое «бытие» высшего ценностного уровня, а не приватный, неполитический «быт». Иначе было у Тынянова, который в литературоведческих штудиях акцентировал взаимообратимость литературы и *текстуального* «быта», зато в художественном повествовании показал совсем иную картину — бессилие литературы (в лице «Вазир-Мухтара» Грибоедова) «текстуализовать», формировать государственную политику.

Как известно, реакция формалистов на эйхенбаумовскую программу изучения литературного быта оказалась хоть и приватно-«бытовой», но недвусмысленно негативной. Шкловский писал Якобсону в 1929 г.:

Борис Михайлович в последних работах разложился до эклектики. Его лит. быт — вульгарнейший марксизм⁴⁶.

О том же вспоминал и сам Якобсон:

Мы с Тыняновым, как я писал Трубецкому, «решили во что бы то ни стало восстановить Ополз и вообще начать борьбу против уклонов вроде эйхенбаумовского...»⁴⁷.

Непримиримость позиций в этом споре не следует преувеличивать. Спор велся между друзьями и соратниками в научном движении. Даже в трактовке «быта» между ними имелась значительная общая, осмотическая зона, и Эйхенбаум мог легко, словно свои собственные, повторять теоретические идеи, впервые опубликованные Тыняновым; это особенно очевидно в статье «Литературная домашность» — наиболее «тыняновской» из цикла его работ о быте⁴⁸. А Тынянов тогда же, в середине 20-х гг., «не боясь слов», беседовал с Л. Я. Гинзбург о «необходимости социологии литературы», над которой как раз тогда и работал Эйхенбаум⁴⁹. С известной точки зрения, расхождение двух исследователей объяснялось просто тем, что они строили свои теории на материале разных, хоть и смежных исторических эпох: Тынянов работал преимущественно с началом XIX в., когда преобладала домашне-кружковая институционализация литературы, а Эйхенбаум — с «послепушкинской» эпохой, когда на первое место выдвинулись «толстые „литературно-общественные журналы“ с редакцией и бухгалтерией».

Тем не менее два подхода к быту — через институции и через (прото)-тексты, через «поколение» и через «литературную» и «пародическую» личность — различаются по своим научным установкам. Это *социологический* и *семиотический* подходы к культуре. Первый стремится поставить литературу в институциональные границы (не обязательно государственные, классовые и т.д. — важно, чтобы текст *где-нибудь кончался*), второй описывает ее бесконечную экспансию в окружающий мир, который изначально семиотизирован и поэтому так легко и органично поддается литературной обработке (в духе позднейшей формулы Ж. Деррида: «не-текста не существует»); первый подход основан на общей механике социальных групп, второй — на самодеятельности индивидуального субъекта. Каждый из двух подходов сулит свои удачи и порождает свои проблемы; русские формалисты были одними из первых, кто резко поставил вопрос об их несходстве и, возможно, взаимодополнительности.

Мало интересуясь философско-публицистической полемикой вокруг понятия «культура», формалисты в своих спорах о литературном быте достаточно точно воспроизвели важнейшую парадигму этих дискуссий — оппозицию «культуры» и «цивилизации» (как она формулировалась у Ницше, Шпенглер-

ра и др.). В самом деле, если салоны, кружки и/или журнальные редакции являются бесспорными фактами цивилизации, образуя материальные рамки творческой жизни общества, ее «инфраструктуру», то подвижная типология «больших» и «малых» жанров, мигрирующих из литературы в быт и обратно, динамика взаимообращения центра и периферии — это характерные явления культуры как собственно творческой, «духовной» деятельности⁵⁰.

Закономерно, что попытка расширить поле изучения литературы, повторив на уровне исследовательской рефлексии ее собственную «экспансию в быт», привела формалистов уже не к авангардно-конструктивистским или позитивистским, а к диалектическим моделям культуры. Не менее любопытно, что подспорьем в выработке этой диалектики послужила та диалектика исторического бытия и не-исторического «быта», которая содержалась в социально-политическом дискурсе 20-х гг. (хотя и подавлялась, выхолащивалась в нем, поскольку он контролировался партийно-государственной пропагандой). С одной стороны, политический дискурс служил разлагающим агентом, под действием которого происходило перерождение, самоперерастание, дифференциация раннеформалистической эстетики. С другой стороны, наука о литературе в лице формалистов продемонстрировала присущую самой литературе способность пользоваться для решения собственных задач любым «материалом», будь то многозначная, зыбкая, но оттого и богатая традиция употребления русского слова «быт» или же догматически однозначная государственная идеология⁵¹.

Примечания

- 1 Одной из причин этого могла быть сравнительно слабая в России (по сравнению, например, с Францией) традиция школьного преподавания риторики, задающей некоторый исключительный формализованный метаязык литературного анализа.
- 2 См.: **Женетт Ж.** Фигуры: Избранные работы по поэтике. М., 1998. Т. 1. С. 159–162.
- 3 Есть, разумеется, и исключения — такие как «автоматизация» (термин экспериментальной психологии), «доминанта» (термин эстетики Б. Христиансена); но показательно, что это именно отдельные, разрозненные понятия, — ничего похожего, например, на массивное и системное заимствование лингвистических категорий, осуществленное впоследствии в структуральной теории литературы.
- 4 Речь идет именно о теоретической реконструкции, а не об исчерпывающем историческом обследовании материала. Этим объясняется ограничительный охват материала: только опубликованные тексты, цитируемые, как правило, по современным научным изданиям.
- 5 Это сразу делается очевидно при попытке перевода на иностранные языки, о чем писал еще в 1930 году Р. О. Якобсон, определявший быт как «тенденцию к стабилизации неизменного настоящего, его обростание косным хламом, замирание жизни в тесные окостенелые шаблоны» (**Jakobson R.** О поколении, растратившем своих поэтов // **Jakobson R. Selected Writings. V. The Hague etc.: Mouton, 1979. P. 359**). Думается, при таком понимании «быта» он может быть переведен на ряд языков словом *stagnation*; если же иметь в виду другое значение, которое анализируется в настоящей статье, то не самым точным по объему (слишком широким), зато весьма глубоким по объему понятия эквивалентом, возможно, оказалось бы французское слово *contingence(s)*, выражающее идею «несущественных», «привходящих обстоятельств», а по латинской этимологии (*con-tangere*) еще и нечто «соприкасающееся», обступающее, окружающее подобно внешней среде.

- 6 В академическом «Словаре современного русского языка» эти выражения иллюстрируются примерами из литературы конца XIX — начала XX в. (из Мамина-Сибиряка, Пыпина).
- 7 Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М., 1990. С. 302.
- 8 Энциклопедическая история «быта» вообще очень любопытна, хотя и выходит за хронологические рамки нашей работы. В словаре Брокгауза и Ефрона (1892. Т. 8) и словаре Гранат (1909. Т. 7) не было статьи «Быт»: слово еще не приобрело ценностной значимости, оставалось простым общеязыковым термином. В БСЭ-1 (1927. Т. 8) ему уже посвящена большая статья видного большевистского идеолога и одного из руководителей этого издания И. И. Скворцова-Степанова (подписано — Степанов-Скворцов), значительная часть которой, вопреки традициям энциклопедического жанра, посвящена полемике: стилистика статьи прекрасно показывает, какое это идеологически «горячее» понятие. В БСЭ-2 (1951. Т. 6) статья «Быт» опять исчезает, зато появляется отсутствовавшая в БСЭ-1 огромная, богато иллюстрированная статья «Бытовой жанр» (в изобразительном искусстве): впечатление такое, будто проблема быта сочтена утратившей идейно-политическую актуальность и сдана в ведение эстетики. Наконец, в БСЭ-3 (1971. Т. 4) «быт» возникает вновь — ему посвящена небольшая статья А. Г. Харчева, начинающаяся корректным дедуктивным определением: быт — это «сфера непродуцированной социальной жизни»; понятие вернулось в научный обиход уже в операциональной, идеологически «охлажденной» форме.
- 9 Шкловский В. Гамбургский счет. С. 79.
- 10 Steiner P. Russian Formalism: A Meta-poetics. Cornell UP, 1984. P. 265. Автор различает несколько фаз развития формализма, в частности «механистическую» (Шкловский) и «системную» (Тынянов), но понятие «быта» все время четко противостоит понятию «искусства»: «основной предпосылкой механистического формализма было никогда не искать объяснения фактам искусства среди фактов быта», а у «системного» формалиста Тынянова «быт» представляет собой аморфный конгломерат самых разнообразных явлений. На фоне этой туманной области выступают различные специальные виды человеческой деятельности — искусство, наука, технология, — которые сами в себе являются системами». — Ibidem. P. 63, 122—123.
- 11 Hansen-Löve A. «Бытология» между фактами и функциями // Revue des études slaves. 1985. Т. 57. P. 91
- 12 Соответственно, в процитированном выше тексте об освобождении литературы от быта Шкловский говорит не «мы, формалисты...», а «мы, футуристы...»: это освобождение мыслится как акт поэтический, а не рефлексивно-научный, хотя чуть ниже и обосновывается научными, историко-литературными аргументами.
- 13 Здесь недвусмысленно и полемически подразумевается Юрий Тынянов: Эйхенбаум цитирует названия двух его теоретических статей — «Литературный факт» и «О литературной эволюции».
- 14 Эйхенбаум Б. М. О литературе. М., 1987. С. 432 — статья «Литературный быт» (1927).
- 15 Hansen-Löve A. Op. cit. P. 101.
- 16 Чудакова М. О. Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова // Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 110. Ср. в новейшей книге О. А. Проскурина: «Для формалистов литературный быт — сфера, посредующая между литературой и другими социокультурными рядами» (Проскурин О. А. Литературные скандалы пушкинской эпохи. М., 2000. С. 12).
- 17 Эрлих В. Русский формализм: история и теория. СПб., 1996. С. 125.
- 18 Эйхенбаум Б. М. О литературе. С. 430.
- 19 «В связи с этим формалисты изучали все литературные „институты“, учреждения, организации, созданные для передачи, распределения, истолкования, пропаганды, переработки или вообще социо-экономической реализации произведения, как, например, издательства, кружки и салоны, профессиональные и дилетантские способы производства, политическую

- и идеологическую цензуру, критику, школьные и научные типы канонизации и передачи традиций и т.д.» (Hansen-Löve A. Op. cit. P. 93). Сказанное, как мы увидим, относится не ко всем формалистам, а лишь к Эйхенбауму и его непосредственным последователям.
- 20 Эйхенбаум Б. М. О литературе. С. 433—434. Две вышедшие в 1929 г. книги «младоформалистов» о литературном быте — «Литературные кружки и салоны» М. Аронсона и С. Рейсера и «Словесность и коммерция» Т. Грица, В. Тренина и М. Никитина — как раз и исследовали по отдельности эти две исторические институционализации литературы.
- 21 Эйхенбаум Б. М. Мой современник. Л.: Изд-во писателей, 1929. С. 58 — статья «Литература и писатель» (1927). Здесь же (С. 60—61) Эйхенбаум намечает и еще один, новейший вариант «бытования» литературы — публично-скандальные выступления футуристов.
- 22 Там же. С. 85 — статья «Литературная домашность».
- 23 Там же. С. 63 — статья «Литература и писатель». Теми же формулами пользуются и «младшие формалисты»: «<...> моменты дилетантства и ухода литературы в быт»; «литературная жизнь уходила в камерно-бытовые формы» (Гриц Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция (Книжная лавка А. Ф. Смирдина). М.: Федерация, 1929. С. 38, 41). Для авторов названной книги основным признаком, отличающим «литературное» существование текста от «бытового», является факт печатной публикации: «И так как Барков не находил пути в печать, он начал писать стихи, которые вообще не могут быть напечатаны, стихи, предназначенные для распространения в быту» (Там же. С. 143).
- 24 Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой: Книга первая. 50-е годы. Ленинград: Прибой, 1928. С. 188. В другом месте автор характеризует ту же «литературно-бытовую» ситуацию в терминах еще более критичных: «душная атмосфера этой профессиональной кружковщины» (Там же. С. 102).
- 25 И наоборот: включение в литературные тексты обстоятельств «домашней жизни» их авторов встречается не только в сварливом быту журналистов-разночинцев, но и в барском быту литературных дилетантов. Последнее Эйхенбаум отмечает в журналах начала XIX в., которые «приобретают оттенок семейной фамильярности и своеобразной беззастенчивости. Таков, например, типичный журнал этого времени — „Благонамеренный“ А. Е. Измайлова <...> совершенно домашнее предприятие, нечто вроде мелочной лавочки, хозяин которой смотрел на нее как на свое частное дело <...>» (Эйхенбаум Б. М. Мой современник. С. 63 — статья «Литература и писатель»).
- 26 «Уйти в быт», в буквальном смысле слова, может и отдельный писатель, и тогда это социальный и экзистенциальный акт личности. Эйхенбаум пишет о Толстом и Фете: «Ведь их уход в деревню и занятие хозяйством есть факт литературно-бытового значения. Они не просто помещики, а помещики с горю, на горе это надо взять на себя, как воинскую повинность, и использовать если не для штурма, то для стратегического отступления» (Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой: Книга первая. С. 364—365).
- 27 Эйхенбаум Б. М. Мой современник. С. 82 — статья «Литературная домашность». Курсив наш.
- 28 Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 257.
- 29 Ср.: Weinstein M. Tynianov ou la poétique de la relativité. Presses universitaires de Vincennes, 1996.
- 30 Шкловский В. Б. Гамбургский счет. С. 302—303. Ср. позднейшие варианты этой концепции литературной экспансии: теорию поэтической функции у Р. О. Якобсона и ее переработку Ж. Женеттом в книге «Вымысел и слог» («Fiction et diction», 1991), где разграничиваются два типа литературности — эссенциальная и кондициональная, то есть как бы «центральная» и «периферийная»: трагедии или сонеты, даже плохие, образуют метрополию литературы (ее «исконную, преемственную струю»), по выражению Тынянова), тогда как письма или мемуары могут в известных исторических обстоятельствах колонизироваться ею.
- 31 Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 264. Курсив наш.
- 32 Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 552.

- 33 Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 278. (Статья «О литературной эволюции», 1927).
- 34 Дневник Б. М. Эйхенбаума, 15.12.1925 // Цит. по: Чудакова М. О. С. 111–112.
- 35 Дневник Б. М. Эйхенбаума, 1.03.1928 // Там же. С. 114–115.
- 36 Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой: Книга первая. С. 196.
- 37 Письма В. Шкловскому, март и май 1928 г. // Цит. по: Чудакова М. О. С. 115, 116. Ср. там же (С. 117) отрывок из воспоминаний Л. Н. Тыняновой: «Как-то N в разговоре с Ю. Н. все повторял: „ваше поколение... наше поколение...“ И вдруг Ю. Н. сказал: „Нет никакого „нашего“ и „вашего“ поколения. Мы — околение, а вы — по колено“».
- 38 Эйхенбаум Б. М. Мой современник. С. 127. («Декорация эпохи»).
- 39 Гинзбург Л. Я. Человек за письменным столом. Ленинград, 1989. С. 12 («Записки 1920–1930-х годов», 1925–1926). Особый вопрос, который формалисты затронули лишь вскользь и скорее в литературном и «бытовом», чем в теоретическом дискурсе, — телесная форма литературной личности. Ср. письмо Шкловского Тынянову от 25.03.1929: «Что с Борисом. Что с Юрием Тыняновым. Открыл ли он форточку в своем кабинете. Поставил ли он стул перед письменным столом. Есть ли у него настольная лампа. Удобно ли ему вешать пальто в передней. Вкусно ли он ест. Достаточно ли изолирована его комната. Или дело его жизни по-прежнему проходит при открытых дверях <...>. Пиши мне. Старайся жить легко. Европеизировать быт. Не сердиться. Часто бриться. Весною носить весеннее пальто и покупать сирень, когда она появится» (Вопросы литературы. 1984. № 12. С. 197, 198). Вопросы без вопросительных знаков — как бы программа «научных исследований», а слова «дело его жизни проходит при открытых дверях» могут быть поняты как в физическом, так и в метафизическом смысле. Здесь же и понятие «быт».
- 40 Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 279.
- 41 См.: Зеикин С. Н. «Геронческая парадигма» в советском литературоведении // Лотмановский сборник 2. М., 1997. С. 124–139.
- 42 Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 303.
- 43 Там же. С. 304, 305.
- 44 Ср. в той же статье: «<...> в стиховой пародии вместо авторского лица выступает авторская личность с бытовыми жестами» (Там же. С. 302).
- 45 С. Гринблатт прямо признает, что заимствовал у Лотмана понятие «поэтики поведения». См.: Новое литературное обозрение. 2000. № 45.
- 46 Цит. по: Чудакова М. О. Цит. соч. С. 120.
- 47 Там же. С. 121.
- 48 Ср. уже цитированные выше слова о «поэзии вечеринок и кружков», которая «может быть в любой момент призвана в литературу»: под такой формулировкой, несомненно, подписался бы и Тынянов.
- 49 Гинзбург Л. Я. Цит. соч. С. 29.
- 50 Ср. еще одну попытку толкования слова «быт» в современной славистике: «В двадцатые годы „быт“ был у всех на устах. Это постреволюционная версия „культурности“. „Новый быт“ — это вопросы семьи, гигиены, образования и т.д., то есть область интересов, радикально противоположная миру „ОПОЯЗа“, состоящему из чистых созданий духа» (Bérard-Zarzycka E. La genèse des travaux sur le *littérature* *byt* d'après le *Journal d'Ejchenbaum* // *Revue des études slaves*. 1985. T. 57. P. 84). «Культурность» — этот этимологический дублет «культуры» значит по-русски примерно то же, что «цивилизация» в западной традиции.
- 51 Первоначальная, значительно более краткая версия данной статьи печаталась на французском языке в журнале «Intellectual News» (2000. № 4).

Как писать биографию Пушкина в постлотмановскую эпоху

Дэвид Бетеа (Мэдисон)

Увидевшая свет в 1981 г., книга Юрия Михайловича Лотмана «Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя» научила нас, как следует писать о жизни поэта, сохраняя при этом простоту и изящество, сочетая полноту информации и концептуальную строгость. Для того места и времени это была решительная победа «физиков» над «лириками». Несмотря на небольшой объем и простоту стиля, это самая полезная пушкинская биография со времен основополагающего труда Павла Анненкова. Все, знавшие Лотмана как теоретика и историка культуры, знатока эпохи Карамзина и Пушкина, понимают, сколько в этот труд было вложено мысли, знания и творческой интуиции; в каком-то смысле эта биография была делом всей его жизни, отсюда этот пристальный интерес к личности, эта одержимость идеей ее решительного главенства. Однако некоторым читателям Лотмана показалось, что за элегантным представлением Пушкина как *homo semioticus*, человека семиотического, скрывается внутреннее противоречие, или, если угодно, некоторая зона умолчания (хотя она совершенно не была таковой для Лотмана). Так, в 1986 г. Б. Ф. Егоров писал ему, что ориентация на коды и «выстроенность»¹ его семиотического мышления исключает саму возможность воссоздания живого образа Пушкина. И это несмотря на все старания Лотмана представить биографию Пушкина как «внутреннее психологическое единство»², а в языковом плане — избавиться от научной и «структуралистской» терминологии. Совсем недавно Ирина Сурат, исходя из совершенно иных предпосылок, указала на то, что при всем богатстве и проницательности лотмановского исследования, оно в первую очередь охватывает внешние — культурные, политические и социальные — контексты, а потому не достигает того уровня синтеза, который столь необходим после двух веков изучения Пушкина³. По мнению Сурат, сейчас требуется именно «внутренняя» биография, где будет учтен весь психологический и творческий путь поэта. Необходимо найти способ преобразовать достижения великих пушкинистов прошлого в историю творческого развития поэта, представляющего не только как создатель смысла, *homo semioticus*, но и как повествователь о жизни-в-искусстве, жизни-через-искусство, как *homo mythopoeticus*, человек мифопоэтический.

Как подступиться к столь грандиозной задаче? Сперва я хотел бы объяснить, почему мы, ученые, до сих пор нуждаемся в поэтах, таких как Ходасевич и Ахматова (Цветаеву пока оставим в стороне), несмотря на стремление нашей эпохи уничтожить все жанровые категории, в том числе и различие между наукой и поэзией. Ведь именно эти поэты — речь идет не о поэтах вообще, а о данных поэтах-ученых, — обладали верным прицелом в том, что

касалось поэзии Пушкина и его жизни, и, что более важно, того алхимического взаимодействия, где жизнь становится искусством, а искусство — жизнью. Последнее не является для меня просто метафорой или чисто словесной перестановкой, в этом есть более материализованный, даже «метаболический» смысл, поскольку для Пушкина и для той традиции, с которой он был связан, слово есть дело, и это превращение слова в дело происходит **сознательно**, в рамках исторически ограниченной жизни, — в этом и заключается первозданная мощь пушкинского воздействия на всех нас (я не имею ввиду исключительно русскую аудиторию). В определенный момент — я полагаю, его можно достаточно точно локализовать, — Пушкин понял, что любое его слово, произнесенное публично, имеет **необратимые** последствия, отсюда и идея слова — дела. Когда такие поэты как Ходасевич или Ахматова пишут об источниках пушкинского творчества, они маневрируют в пространстве между филологией и психологией, не отдавая предпочтения ни одной из этих областей. Это пространство нам теперь совершенно необходимо: к сожалению, в силу различных обстоятельств, ни Ходасевич, ни Ахматова не смогли полностью воссоздать творческую жизнь Пушкина, хотя и внесли неоценимый вклад в это дело.

Начиная с первых серьезных биографов Пушкина середины XIX в., Павла Анненкова и Петра Бартенева, ученые не перестают спорить о том, что именно можно считать «фактом» биографии поэта, и какую роль при организации этих фактов в «жизнеописание» должна играть интерпретация. На протяжении десятилетий суровый эмпирик Бартенева и сдержанный толкователь Анненков имели своих признанных и скрытых сторонников. Все, кого интересовала пушкинская биография — Гаевский, Грот, Гершензон, Лернер, Ходасевич, Щеголев, Томашевский, Тынянов, Модзалевский, Вересаев, Бродский, Благой, Цявловские, Тыркова-Вильямс, Гроссман, Ахматова, Мейлах, Эйдельман, Лотман, Маймин, Абрамович, Кулешов, не говоря уже об иноязычных авторах (упомянем Мирского, Симмонса и Труайя, а из совсем недавних — Робина Эдмондса, Элейн Фаинстайн и Серену Витале), — все они концептуально тяготели к одному из полюсов, либо к летописи, либо к интерпретации, т.е. к повествованию, обладающему собственным психологическим сюжетом. К примеру, и Гершензон, и его ученик Ходасевич были сформированы школой Анненкова. Когда, энергично используя источники, Гершензон стремился показать, каким образом то или иное сочинение произрастает из конкретных жизненных обстоятельств — скажем, как друг Пушкина Нащокин послужил прототипом кухарки Мавры из «Домика в Коломне», которая, как известно, была поймана за бритвем, — то, сближая разнородные (жизненные/творческие) элементы, он очевидно занимался **интерпретацией**. В дальнейшем стало ясно, что гершензоновский метод «медленного чтения» не был безошибочен, особенно в своих крайних «гностических» вариантах, но, как не замедлил отметить Ходасевич, сами эти ошибки были гениальны.

С другой стороны, когда Томашевский и Вересаев настаивают на том, что при переходе от летописи к биографии/истории неизбежно возникает «мифопоэтический» и «фабульный» элемент, который должен быть вынесен за

пределы настоящей науки, они выступают как истинные «бартеневцы». Если воспользоваться строгой терминологией самого Томашевского, допустима лишь та «биографическая легенда», которую сознательно выдвигает сам поэт, создавая собственный образ в своем искусстве. Все остальное, в силу этого математически-элегантного пируэта позитивизма, по определению оказывается «вне игры». Суровость Томашевского была близка одному из первых советских пушкинистов, который, однако, еще не был готов отказаться от интерпретирования и психологизирования, — я говорю о Щеголеве, который охотно указывал на ошибки Гершензона (хоть и сам наделал их немало) и, в силу различных причин, смог написать только о последних днях поэта.

Вслед за Томашевским и Вересаевым выстраивается целая фаланга хороших, хотя и несколько занудных биографов, чьи толкования, возможно, в силу определенных культурных установок, не передают удивительный полет поэтической мысли Пушкина: здесь я хотел бы упомянуть и прекрасную биографию советского периода, принадлежащую Бродскому, и не менее превосходную работу Тырковой-Вильямс, написанную в эмиграции. Каждый из этих трудов по-своему героичен, однако они не обязательно создают образ живого «Пушкина». Ибо Пушкин так жил в своем искусстве и его посредством, что не осталось практически никакого постороннего осадка, и эта «смесь» еще не была по-настоящему изучена ни в одном из его «жизнеописаний». Вот как писал об этом Лотман:

Я хотел показать, что, как мифологический царь Мидас к чему ни прикасался, все обращал в золото, Пушкин все, к чему ни касался, превращал в творчество, в искусство (в этом и трагедия — Мидас умер от голода, лица становилась золотом)⁴.

Повторяю, нам необходимо такое жизнеописание, которое сведет вместе все самые убедительные открытия последних двух столетий и объединит в связанное повествование все основные мифопоэтические эпизоды, в хронологическом порядке их следования в биографии исторического персонажа по имени Пушкин. Как писал Ходасевич о своей методологии:

До известной степени оно <зарождение творчества> все же становится нам доступным в тех случаях, когда мы открываем точку или ряд точек, одновременно лежащих и в плоскости творчества, и в плоскости жизни. Иными словами, — когда мы можем проследить линию пересечения этих плоскостей. Именно этому прослеживанию первоначального творческого процесса, наблюдению над тем, как действительность становится искусством, как переживание человека преломляется в творчестве художника, служит изучение писательской биографии⁵.

В другом месте он объясняется более подробно:

То, что некогда пережил он сам, Пушкин нередко заставлял переживать своих героев, лишь в условиях и формах, измененных соответственно требованиям сюжета и обстановки. Он любил эту связь жизни с творчеством и любил для самого себя закреплять ее в виде лукавых намеков, разбросанных по его писаниям. Искусно пряча все нити, ведущие от вымысла к биографической правде, он, од-

нако же, иногда выставляя наружу их едва заметные кончики. Если найти такой кончик и потянуть за него — связь вымысла и действительности приоткроется⁶.

Дело здесь не только в том, чтобы обнаружить кончик нити, хотя и это уже немало, а в том, чтобы, как пронизательно замечает поэт-пушкинист, *потянуть за него*, чтобы показать, каким образом видимое или невидимое присутствие этих нитей в ткани произведения соотносится с самой сутью художественного мышления, в том числе и с теми моментами саморепрезентации, которые поэт искусно вписывал в несвязанные с ним лично сюжеты.

Позвольте мне привести несколько примеров, которые помогут прояснить мою мысль. Вспомним, что, согласно Ходасевичу, образ Арины Родионовны превращается сперва в образ прелестной юной музы («Наперсница волшебной старины» — 1822), а затем эти два полярных воплощения (мать/дева, народное/светское) актуализируются на разных этапах творческого пути поэта, в конце концов достигая окончательной реализации в «Евгении Онегине» в образах Татьяны и ее няни. Или же припомним известную нам исключительно по рассказу Нащокина связь Пушкина с графиней Фикельмон, эти расставания на рассвете, необходимость покинуть дом, не привлекая внимания слуг, — все это превратится в «Пиковой даме» в сцену в спальне графини и эпизод бегства Германа по потайной лестнице. В других случаях важно не только ситуативное сходство — например, давно подмечена аналогия между натянутыми отношениями Пушкина с Сергеем Львовичем в самом начале михайловской ссылки и роковым противостоянием отца и сына в «Скупом рыцаре», — но тот факт, что в письме Жуковскому поэт воспроизводит семейную ссору и нисходящий регистр отцовских обвинений («Отец мой, воспользуясь отсутствием свидетелей, выбегает и всему дому объявляет, что я его бил, хотел бить, замахнулся, мог прибить») ровно в том же порядке, в котором они фигурируют в последней сцене драмы при объяснении Барона с Герцогом. Сходным образом, Ахматова отметила, что «безбожный» Дон Гуан из «Каменного гостя», пирующий ночами у Лауры и слушающий ее пение, скорее напоминает нам небезызвестного петербургского повесу, который во времена «Зеленой лампы» нередко захаживал к актрисе Александре Колосовой, нежели какого-то сочинителя любовных песен в «лимоном и лавром» пахнущем Мадриде. В одной из своих работ я тоже попытался показать, что в центральном эпизоде комически-мрачного «Гробовщика» Пушкин обращается к своим арзамасским истокам (пародийному «погребению мертвецов») и к своему поэтическому дебюту, озаменованному объяснением стареющего Державина, и что затем он обыгрывает сомнительные военные подвиги старшего поэта в сюжетных перипетиях «Капитанской дочки». Подобных эпизодов, где «связь вымысла и действительности приоткрывается», довольно много, некоторые из них хорошо известны, некоторые обнаружались недавно. Необходимо проверить их достоверность и контекстуальную правдоподобность, после чего систематизировать в историю жизни поэта в искусстве.

Далее я хотел бы обратиться к примерам, которые связаны с михайловским периодом, и попытаться показать, как, тщательно анализируя детали,

можно с достаточной степенью ответственности «нарратизировать» эти «лукавые намеки», ведущие от жизни к искусству.

Как известно, михайловскую ссылку можно считать главным поворотным пунктом в жизни Пушкина, хотя сам этот поворот для нас до сих пор во многом загадочен. Все примеры автобиографической мифопоэтизации, о которых шла речь, обладают одной общей чертой, они **таятся за внешней очевидностью**, поэтому «намеки» «лукавы»: старость Арины Родионовны оказывается превосходным «прикрытием» для мифа о музее; графиня Фикельмон молода и привлекательна, ее репутация безупречна, именно поэтому ее будуар не сразу можно связать со спальней отвратительной старой графини; точно так же, принимая во внимания опасные последствия, которыми чреваты для опального сына ложные обвинения Сергея Львовича, о них не вспомнишь в связи с кодексом «рыцарского» поведения и т.д. Я хотел бы подчеркнуть, что всякий раз, когда Пушкин говорит о себе, лукавая истина на мгновение выглядывает из-за маски конвенций. Эта истина связана с **изменением**, которое и есть суть сюжета или мифа: старая няня (реальность) **превращается** в юную музу (миф), интимные покои прелестной графини (эрос) **преобразуются** в интимное пространство отвратительной старой графини (тайна трех карт); трусость отца (бесчестное поведение) **становится** рыцарским кодексом барона (скупость подтачивает честь). Пушкин использует свой реальный жизненный опыт не затем, чтобы вести речь о себе (в этом отношении он весьма сдержан и всегда запутывает след), но для того, чтобы показать желание, являющееся сутью творческого импульса, которое противостоит нравственным нормам и, наперекор ограничениям, стремится к новым формам комизма или трагизма.

Но вернемся к первой михайловской осени. Очевидно, что в этот момент у поэта было много предметов для размышления: в частности, его волновало то, как повлияла на его уже подпорченную репутацию ссылка на север, и что говорят о нем в Москве и Петербурге. Сюда следует отнести и наблюдение за ним светских и церковных властей, в котором принимал участие и его собственный отец; и натянутые отношения с родителями, в конце октября обернувшиеся скандальным столкновением с Сергеем Львовичем; и постоянные финансовые затруднения, осложненные проблемами нарушения литературной собственности со стороны издательства Ольдекопа, которое начало печатать «Кавказского пленника» без авторского разрешения. Прибавим к этому знакомство с тригорскими соседями, Прасковьей Александровной Осиповой и ее детьми; работу над третьей и четвертой главами «Евгения Онегина» и целым рядом лирических стихотворений; воссоединение с Ариной Родионовной, которая пробудила в нем интерес к народным песням и сказкам; настойчивые просьбы, обращенные к брату Льву, прислать исторические материалы, касающиеся Стеньки Разина и Пугачева; а также новое обращение к Карамзину и Шекспиру и более зрелое понимание истории, связанное с началом работы над «Борисом Годуновым»; просьбу прислать французский перевод Библии; зарождение иного, серьезного отношения к духовным материям, сказавшегося в «Подражаниях Корану». Упомянем и задуманный совместно с Алексеем Вульфом побег за границу под видом слу-

ги Вульфа «Архипа Курочкина» (так звали садовника в Михайловском); и, конечно, стремление поддерживать общение путем переписки с Вяземским (и Вяземской), Дельвигом, Пушиным, Н. Н. Раевским-младшим, Языковым, Жуковским, Плетневым, Львом Пушкиным и многими другими. Эти биографические детали, которые по сей день полнее всего представлены в «Летописи жизни и творчества Александра Пушкина» М. А. Цявловского, свидетельствуют о происходившей той осенью борьбе поэта с ангелами и демонами собственной природы: с одной стороны, он начал остепеняться и искать спасения в труде («Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Подражания Корану»), а с другой, по-прежнему был способен терять голову и впутываться в еще большие неприятности (ссора с отцом, письмо — к счастью, не дошедшее — Б. А. Адеркасу с просьбой перевести его в крепость, безумный план тайного бегства за границу). Если 1-го августа, проводив Пушкина из Одессы, Вера Вяземская могла написать мужу в Москву: «Пушкин не застрелился и никогда не застрелится, разве что с тоски этой зимой в деревне», то ко времени приезда Пушкина в Михайловское, т.е. пять месяцев спустя, поэт мог 11 января 1825 г. заверить друга, что «с музой живет в ладу и трудится охотно и усердно»⁷.

Но в этом обсуждении творческой жизни Пушкина в первую михайловскую осень есть очевидный недостаток. Никто в это время не занимал его душу более Елизаветы Ксаверьевны Воронцовой («Элизы»), чье имя чаще всего встречается под разными рубриками «Летописи» Цявловского. И после высылки из Одессы, чему предлогом послужили его «атеистические» убеждения, хотя трудно предположить, что влиятельный супруг Воронцовой не имел на то более личных причин, ее образ продолжает жить в душе и сердце Пушкина. Он посвящает этой любви стихотворение за стихотворением («Прозерпина», «Пускай увенчанной любовью красоты...», «Младенцу», «Ненастный день потух...», «Сожженное письмо», «Желание славы» и т.д.), каждое ее письмо — событие для него (они запечатаны двойником подаренного ею кольца-талисмана), и всякий раз, когда он получает их, он запирается в своей комнате. Сколько раз за эти месяцы он рисует ее, тревожно гадая, чем занята она теперь, когда его нет рядом. Для того чтобы писать стихи, Пушкину была необходима муза, и в этот момент Воронцова была главным источником его любовного вдохновения. Его чувства к женщине вообще и к Воронцовой в частности с удивительной силой выражены в первых строфах четвертой главы «Евгения Онегина», которая также была написана в ту осень:

То вдруг ее я ненавидел,
И трепетал, и слезы лил,
С тоской и ужасом в ней видел
Созданье злобных, тайных сил;
Ее пронзительные взоры,
Улыбка, голос, разговоры —
Все было в ней отравлено,
Изменой злой напоено,

Все в ней алкало слез и стога,
 Питалось кровию моею...
 То вдруг я мрамор видел в ней
 Перед мольбой Пигмалиона
 Еще холодный и немой,
 Но вскоре жаркий и живой.
 Словами вещего поэта

Сказать и мне позволено:
Темира, Дафна, и Лилета —
 Как сон забыты мой давно.
 Но есть одна меж их толпою
 Я долго был пленен одною —
 Но был ли я любим, и кем,
 И где, и долго ли?.. зачем
 Вам это знать? Не в этом дело!
 Что было, то прошло, то вздор;
 А дело в том, что с этих пор
 Во мне уж сердце охладело,
 Закрылось для любви оно,
 И в нем все пусто и темно.

Эти строфы (вторая и третья из первых четырех) не были включены по-этом ни в одно из последующих изданий романа в стихах, однако в 1827 г. он напечатал их отдельно в «Московском вестнике» под заголовком «Женщины. Отрывок из „Евгения Онегина“». Иными словами, Пушкин, по-видимому, считал, что с художественной точки зрения этот отрывок вполне закончен и может быть опубликован, но что он не может по-настоящему слиться с целым из-за слишком очевидно личной, автобиографической интонации. Однако мне кажется, что здесь требуются некоторые уточнения. Если в первой (не процитированной нами) строфе лирический герой говорит о том, как в юности он идеализировал женщину («Владея чувствами, умом / Она сияла совершенством»), а в четвертой (тоже не процитированной нами) — о горьком разочаровании и цинизме опыта («Как будто требовать возможно / От мотыльков иль от лилей / И чувств глубоких и страстей»), то в промежуточных строфах мы обнаруживаем несколько завуалированный, но точный рассказ об эмоциональных перипетиях бурного романа Пушкина с Воронцовой. Во второй (процитированной нами) строфе идеальная «она» первой строфы превращается в «создание злыхных, тайных сил», которое исполнено изменой и которому, несмотря на прельстительное обличье («улыбк[у], голос, разговоры»), в радость страдания возлюбленного («Все в ней алкало слез и стога, / Питалось кровию моею»). Этот опыт измены, представленный здесь абстрактно и аллегорически, был для Пушкина основным эмоциональным итогом этих отношений: измена возлюбленной (Воронцовой), предательство друга (А. Раевского). Но как бы то ни было, его одержимость Воронцовой живо передана в последних четырех строках второй строфы, отсылающих к мифу о Пигмалионе: теперь, не желая видеть

в возлюбленной холодную мраморную статую (это изменение отношения заложено в обороте «то...то»), герой надеется, что его мольбы тронут богиню любви и камень станет живой плотью, что ему будет дарована милость и красавица ответит на его любовь. Этот пигмалионовский миф будет чрезвычайно важен для развития психо-эротического сюжета «Евгения Онегина», где его будут сопровождать такие вопросы как «А кто **теперь** будет музой поэта?» или «Каковы ее вид и поступки?». В этом смысле мольба Пигмалiona является очевидным аналогом (некоторой разновидностью изоморфного переложения) рождения новой музы из сочетания «Арина Родионовна — Татьяна». Наконец третья строфа, где появляется таинственная возлюбленная («Но есть одна меж их толпою»), где есть вопросы («Но был ли я любим, и кем, / И где, и долго ли?»), которые можно рассматривать и как отказ предоставить информацию, и как признание собственного поражения, — вся эта строфа, с ее несколько нарочитым сарказмом («Что было, то прошло, то вздор»), говорит о том, как опустошителен невостребованный эрос («Во мне уж сердце охладело <...> / И все в нем пусто и темно»), и что любви уж более не быть источником поэтического вдохновения.

Но как перейти от неудачного романа Пушкина с Воронцовой, этой ситуации эротического тупика, к другим заботам поэта, в первую очередь к тем его произведениям, появление которых делает этот период михайловской ссылки переломным моментом его творческой биографии? Здесь я хотел бы обратиться к большой статье Татьяны Цявловской «Храни меня, мой талисман». В центре ее обсуждения — портрет графини Леоноры D. из «Арапа Петра Великого», который имеет немало сходства с Воронцовой. По свидетельству такого мемуариста, как Ф. Ф. Вигель, Воронцова была удивительно прелестна и сохранила все очарование юности (хотя к моменту знакомства с поэтом осенью 1823 г. ей перевалило за тридцать и она уже не была «в первом цвете лет»⁸), ее манеры отличались мягкостью и простотой, и она в высшей степени обладала умением нравиться, — т.е. всеми теми качествами, которыми в повести наделена графиня D. Действительно, эта «Татьяна» (так именовали ее между собой Пушкин и Александр Раевский), эта великосветская дама *comme il faut*, как никто из прошлых и будущих романтических увлечений поэта, внушила ему не только страсть, но и доверие (что в дальнейшем должно было только усилить боль измены): «Ее <графини D.> глаза выражали такое милое добродушие, ее обхождение с ним <Ибрагимом> было так просто, так непринужденно, что невозможно было в ней подозревать и тени кокетства или насмешливости» (VI, 9—10). Однако главной опорой гипотезы Цявловской является идея подмена расы (арап как изгой) словесным принципом (поэт как изгой), — т.е. еще один случай обманного манерирования поэта или «лукавого намека». Путем внимательного анализа и тщательной датировки событий Цявловская, чутко понимавшая психологию поэта, показывает, что Пушкин мог думать, что незадолго до его вынужденного отъезда из Одессы Воронцова ждала от него ребенка.

Недавно опубликованные рабочие тетради поэта свидетельствуют о том, что Цявловская была права: Сергей Фомичев установил, что черновик страстного любовного письма в так называемой «второй кишиневской тетради», ко-

торое, как считалось ранее, было адресовано «неизвестной женщине» и предположительно датировалось, исходя из порядка страниц, июнем—июлем 1823 г. (неизвестной женщина оставалась в силу того, что исследователи не могли предположить, кому в это время Пушкин мог писать в подобном духе), на самом деле должно быть датировано июнем 1824 г., т.е. кануном отъезда Воронцовых и их гостей на яхте из Одессы в Крым, поскольку часть страниц в тетради заполнялась в обратном порядке (X, 52)⁹. Учитывая эту датировку и поразительную откровенность чернового письма, можно предположить, что, узнав от мужа, что он не может избавить Пушкина от ссылки, Воронцова неожиданно вернулась в Одессу 23 июня, т.е. за неделю до его отъезда в Михайловское, и именно тогда ей стало известно, что Пушкину не будет позволено выйти в отставку и остаться в Одессе в качестве частного лица, и что ему велено отправиться в отцовское имение. На протяжении этой недели (23 июля — 1 августа), как писала Вера Вяземская мужу, она и Воронцова были «постоянно вместе» и виделись с Пушкиным «каждый день»: именно тогда Воронцова дарит Пушкину кольцо-талисман и, возможно, более интимные свидания. Во всяком случае, хотя вопрос, была ли «смуглая» дочь Софья, родившаяся в апреле 1825 г., ребенком Пушкина или нет (эта темная комплекция, не свойственная Воронцову, может объясняться и «греческой» кровью А. Раевского, и южными корнями матери)¹⁰, остается открытым, однако нельзя отрицать тот факт, что во многих законченных и незаконченных произведениях, написанных Пушкиным той осенью и зимой в Михайловском, на первый план выходит тема «незаконнорожденного ребенка». Вспомним стихотворение «Младенцу», где лирический герой не решается дать ребенку свое родительское благословение (II, 213), и песню Алеко над колыбелью, которая была написана Пушкиным через три месяца после окончания «Цыган» и которую он имел основательные причины не включать в окончательный вариант поэмы. А затем это «дитя любви, дитя природы» (IV, 382) появится в «Арапе», где графиня D. рождает от Ибрагима черного ребенка, — заметим, что ничего такого нет в немецкой биографии Ганнибала, которой пользовался Пушкин, где, впрочем, упоминается прямо противоположный вариант (слух, что его первая, африканская жена изменила ему и родила белого младенца).

Принимая во внимания все эти обстоятельства, трудно не согласиться с интерпретацией «черноты» Ганнибала, предложенной Цвяловской:

Вот эти последние останавливают наше внимание: «Он даже завидовал людям, никем не замеченным, и почитал их ничтожество благополучием». Так неожиданно перебивают эти слова развиваемую тему (при чем тут ничтожество?..), что создается впечатление, что речь идет не о негре среди белых, а о поэте среди обыкновенных людей. Кажется, что автор забылся и проговорился, выдал свои настоящие мысли и чувства. Перечтем этот абзац и подслушаем наряду со словом «негр» другое слово — «поэт», звучащее обертоном. Тогда последняя фраза будет совершенно естественно вытекать из предыдущего¹¹.

На протяжении десятилетий среди значительной части патриархов пушкинистики было не принято спекулировать по поводу эротической жизни поэта, как и рассуждать о биографической достоверности или недостоверности

его отношений с женщинами, вошедшими в знаменитый «донжуанский список». Это казалось неприличным интересом к «сплетням», когда на самом деле важны лишь тексты. Давайте ограничимся «фактами», — такова была логика рассуждения, — а все остальное нас не касается. Макогоненко, к примеру, не допускал, что у Пушкина могла быть связь с Воронцовой, т.к. его отношения с ее мужем и отношения между супругами были слишком натянутыми, чтобы поэт имел свободный вход в дом Воронцовых¹². А исследователи старшего поколения, такие как Гершензон и Щеголев, считали, что инициалы таинственного адресата письма осени 1824 г. принадлежат скорее Вере Вяземской, нежели Елизавете Воронцовой¹³. Но аргументы в пользу гипотезы, предложенной Цявловской, сейчас становятся все более и более убедительными. Таким образом, неверно было бы оспаривать ее заключения и с формальной точки зрения (они действительно убедительны), и с точки зрения творческой психологии Пушкина — иначе мы, вполне буквально и метафорически, с водой выплеснем и ребенка. Ведь в конце концов неважно, был ли Пушкин отцом Софьи Воронцовой или нет. Важна сама идея отцовства, которая в этих текстах так сплетена с проблемами расового и сословного порядка (т.е. с проблемой отношений с «обществом»), что по-видимому он действительно видел в собственной судьбе отголосок истории прадеда¹⁴.

Но я хочу особо подчеркнуть тот факт, что разлука с Воронцовой и отъезд из Одессы не положили конец творческой продуктивности поэта, напротив, **подстегнули** ее. Это возвращение из южных провинций в Россию (т.е. его домашний арест, который будет потом им переосмыслен как **добровольный** отказ от высокого романтизма, связанного с Наполеоном, Байроном и морской стихией, и не менее добровольное обращение к Карамзину, Шекспиру и отечественной истории) откликнется в сюжете «Арапа Петра Великого», где герой тоже оставляет мечты, связанные с великосветским эротизмом парижских салонов, и решает вернуться к своему крестному отцу и усыновившей его стране. Именно в этом возвращении блудного (в буквальном смысле слова) сына, который становится родоначальником, видится нам возможность развития гипотезы Цявловской.

В стихотворении, написанном в начале 1825 г., еще под впечатлением отношений с Воронцовой, лирический герой так объясняет вновь обретенное желание славы: «Желаю славы я, чтоб именем моим / Твой слух был поражен всечасно» (II, 227). Однако во время «заклечения» в Михайловском происходит некий сдвиг, в результате которого стремление к славе перестает быть связанным с всепоглощающим эгоизмом эроса. В «Арапе», работа над которым начнется через два года, но мысль о котором, судя по стихотворению «Как задумал жениться царский арап» (ноябрь 29), уже занимает Пушкина той первой михайловской осенью¹⁵, Ибрагим спасает от неизбежного разочарования, которое неизбежно повлечет за собой его связь с графиней D., не абстрактное стремление к славе (ничто, идущее от **него самого**), но прямое вмешательство Петра Первого:

Ибрагим, оставшись наедине, едва мог опомниться. Он находился в Петербурге, он видел вновь великого человека, близ которого, еще не зная ему цены,

провел он свое младенчество. Почти с раскаянием признавался он в душе своей, что графиня Д., в первый раз после разлуки, не была во весь день единственной его мыслию. Он увидел, что новый образ жизни, ожидающий его, деятельность и постоянные занятия могут оживить его душу, утомленную страстями, праздностью и тайным унынием. Мысль быть сподвижником великого человека и совокупно с ним действовать на судьбу великого народа возбудила в нем в первый раз благородное чувство честолюбия (VI, 17).

Речь идет о том, что любовь, даже самая страстная, но возросшая среди салонных интриг и обыденных измен, не может быть продолжительной и должна угаснуть — мысль, очевидно, не чуждая Пушкину послеодесского периода. Согласно его интерпретации скудных сведений, почерпнутых из немецкой биографии, именно Петр учит Ганнибала самоуважению, причем в русском духе: он видит, что Петр заботится о нем как отец и обращается с ним как с несомненно достойной личностью, хотя он сам сначала не мог оценить все достоинства императора и, казалось, хотел продлить свое пребывание во Франции. Когда он возвращается домой, Петр встречает его на почтовой станции, приглашает его к столу как равного, берет на себя роль свата и не считает его «африканскую» внешность помехой для брака. Одним словом, Петр здесь и царь, и волшебный крестный отец, чье всемогущество способно сделать видимой внутреннюю «привлекательность» и душевные качества.

Но это еще не все. Согласно Пушкину, именно благодаря Петру, благодаря его вере в своего приближенного/раба (здесь очевидна игра на созвучии слов «раб» и «арап»), Ибрагим может стать свободным человеком, который сам решает вернуться в Россию, несмотря на все доводы в пользу Франции (той самой Европы, куда в первые месяцы михайловской ссылки мечтал бежать поэт). Петр как будто позволяет крестнику избрать его своим отцом (ни о чем подобном французы в «Арапе» и не помышляют), он наполняет его жизнь новым смыслом, который со временем уменьшает боль любовной неудачи с графиней Д. — это то самое «благородное чувство честолюбия» трудиться рядом с монархом-титаном и «с ним действовать на судьбу великого народа». Естественно, в этом заключаются и честолюбивые помыслы Пушкина, природного русского: если его предки были искусны в военном деле и подвигами на поле боя добились признания в истории, их потомок должен добиваться того же словами, через осознание себя как поэта. Все происходящее во второй половине двадцатых и в тридцатые годы, — это история того, как поэтическое сознание зрелого Пушкина постоянно (начиная от «Бориса Годунова» и «Полтавы» и заканчивая «Медным всадником», «Историей Пугачева», «Сказкой о золотом петушке» и «Капитанской дочкой») обращается к сознанию царя, с каждым шагом становясь все более утонченным, исторически точным, все более соотносенным с прозой и с тем «прозаизмом», благодаря которому «поэзия» лишь обретает большую жизнь и крепость.

Я попытался рассмотреть только один случай переплетения у Пушкина творческого и автобиографического элемента. Он не единичен, подобные переплетения можно обнаружить во всех его основных произведениях. Повторю, что они еще не были по-настоящему систематизированы и не раскрыли

для нас историю пушкинской жизни в искусстве. Конечно, на этом пути не избежать ошибок, особенно избыточного «вчитывания», поскольку то творческое напряжение, о котором идет речь, — материя тонкая и деликатная. Но, как я старался показать, к этой истории не прийти с помощью строго филологического подхода, с точки зрения которого произведения существуют сами по себе, отдельно от биографии. Не пробиться к ней и через замкнутый круг классического психоанализа, который «объясняет» создание культурных артефактов возвращением вытесненного и желанием обмануть смерть. Поскольку на том уровне, который был свойствен творчеству Пушкина, он всегда ведал, что творил, и помнил об этом. Тот «другой», что явился к нему как необходимый отзыв на заданную рифму или как последний элемент в череде предсказаний (встреча с другом + неожиданный порыв ветра + ранняя смерть), не принадлежал исключительно ему, но был сотворен превосходящей силой. И подобная система взглядов — не только когнитивная, но одновременно когнитивная, эстетическая и эмоциональная, — несла в себе свободу. Да, Пушкин бросил вызов «другому», ради того, чтобы творить, но, наперекор идущей от Лермонтова традиции, появившееся из этого противостояния творение не сводилось **исключительно** к романтической иронии.

К нынешнему времени мы обладаем конечным числом внешних фактов пушкинской биографии. Найденные и опубликованные Сереной Витале письма Дантеса к Геккерну представляют собой увлекательное чтение, но существенно не влияют на нашу интерпретацию последних месяцев жизни Пушкина, которые уже были детально изучены Стеллой Абрамович. Теперь необходимо рассказать о внутренних «фактах» творческой жизни поэта, о том, как он читал и открывал себя через чужое посредство. Наверное, это будет еще одна из возможных историй, но она, безусловно, важна. Когда в 1835 г., в очень трудное для него время, Пушкин пишет о своем бывшем кумире лорде Байроне: «Говорят, что Байрон своею родословною дорожил более, чем своими творениями. Чувство весьма понятное» (VII, 217), то он говорит о себе, о своем гордом аристократизме, о своей тревоге перед лицом возможного угасания поэтического мира, о своем стремлении к аутентичной жизни в истории. Те личности, которые становятся у истоков той или иной традиции, становятся ее «безначальным началом», по-видимому, не знают лингвистического страха, они стоят на пороге самосознания, которое приходит вместе с изучением взаимоотношений слова и дела. Никакой абстрактной философии не дано уловить сущность Шекспира или Пушкина, жизнь слишком смоделирована ими, и потому, замыкая круг, Гарольд Блум может утверждать, что наше представление о «человеке» является творением Шекспира, и что Шекспир — гораздо лучший интерпретатор Фрейда, нежели Фрейд — Шекспира. Сейчас мы находимся на таком этапе развития нашей традиции, когда представление о человеке, свойственное гуманитарным наукам и ориентированным на идею «авторства» дисциплинам, рассыпается на бесконечное множество постоянно меняющихся индивидуальных интерпретаций, существующих в контексте поп-культуры и информационной революции. И пока эти центробежные силы не восторжествовали, стоит попытаться создать внутреннюю биографию Пушкина, к которой шли исследователи на

протяжении двух веков и которая до сих пор не была полностью реализована. Это задача, достойная нового Карамзина, она потребует много времени, сил и «монашеской простоты», переходящей в дьявольскую мудрость. И время для нее настало.

Примечания

¹ С точки зрения Егорова, в книге Лотмана было показано не столько, как Пушкин жил, сколько как он сознательно «выстраивал» свою биографию (ключевым словом здесь является «жизнестроительство»). Письмо Лотмана Б. Ф. Егорову (окт. 1986) см. в изд.: Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 388.

² Там же.

³ «Если заметить, что исторический фон и пушкинское окружение прописаны в ней <в биографии> ярче, чем главный герой, — то станет очевидно, что при несомненных достоинствах книга не приблизила нас к созданию настоящей биографии Пушкина» (Сурат И. Пушкин: биография и лирика. М., 1993. С. 43).

⁴ Письмо Ю. М. Лотмана Б. Ф. Егорову 1986 г.: см.: Лотман Ю. М. Пушкин. С. 388.

⁵ Ходасевич В. Книжки и люди // Возрождение. № 2802 (2 февраля 1933 г.).

⁶ Ходасевич В. Прадед и памятник // Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. В. П. Кочетова. М., 1997. Т. 3. С. 493. Ахматова приходит к такому же выводу, когда с несколько большей степенью серьезности заключает:

Итак, в трагедии «Каменный гость» Пушкин карает самого себя — молодого, беспечного и грешного, а тема загробной ревности (т.е. боязни ее) звучит так же громко, как и тема возмездия.

Так, внимательный анализ «Каменного гостя» приводит нас к твердому убеждению, что за внешне заимствованными именами и положениями мы, в сущности, имеем не просто новую обработку мировой легенды о Дон Жуане, а глубоко личное, самобытное произведение Пушкина, основная черта которого определяется не сюжетом легенды, а собственными личными переживаниями Пушкина, неразрывно связанными с его жизненным опытом.

Перед нами — драматическое воплощение внутренней личности Пушкина, художественное обнаружение того, что мучило и увлекало поэта

(Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина // Ахматова А. Сочинения. Munich: Inter-language Literary Associates, 1968. Т. 2. С. 273).

⁷ Опять-таки, если постараться показать, как некоторые из этих биографических фактов проникают в произведения Пушкина в качестве «лукавых намеков», то это может оказаться весьма продуктивным занятием. В данном случае важна сама идея преобразования в «Архипа Курочкина» и существование билета (сегодня мы бы сказали «въездной визы»), — он привлек внимание пушкинистов в 1933 г., — выданного двум путешественникам («Алексею Хожлову» и «Архипу Курочкину») для проезда в Санкт-Петербург по поручению «нижеподписавшейся» Прасковьи Осиповой, где также содержится описание их примет (скорее всего, все было подделано Пушкиным). Более того, можно предположить, что перед тем, как повернуть назад, друзья действительно провели некоторое время в пути. Об этом косвенно свидетельствует сцена из «Бориса Годунова» «Корчма на литовской границе», где переодетый беглец (Григорий), пытаясь одурачить безграмотных представителей властей, комически переиначивает собственное описание, содержащееся в официальных бумагах, так, чтобы подозрение пало на другого (Варлаама). В обоих случаях присутствует тема бегства и важную роль играет документ, содержащий описание внешности. Оба подозреваемых умыны и образованы, и оба пускают в ход «обманную приманку» (для Григория это Варлаам, для Пушкина — «Архип»).

⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. VI. С. 9. Далее все ссылки на это издание даются в тексте в скобках с указанием римскими цифрами тома и арабскими — страницы.

- ⁹ См.: Пушкин А. С. *The Working Notebooks / Рабочие тетради* (СПб. / London: Пушкинский дом / St. Petersburg Partnership Consortium, 1995), III: PD 832, l. 30; и комментарий Сергея Фомичева в сб.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1986. Вып. 12. С. 239–241.
- ¹⁰ Эта гипотеза, которую развивает Цявловская, что отцом ребенка был действительно Пушкин, впервые была высказана И. А. Новиковым.
- ¹¹ Цявловская Т. «Храни меня, мой талисман» // Прометей. М., 1974. Т. 10. С. 358.
- ¹² См.: Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. Л., 1974. С. 53–66, и особ. С. 60.
- ¹³ См.: Там же. С. 70–71.
- ¹⁴ «Кто был отцом Софьи Воронцовой — для нас значения не имеет. Нам важна психология Пушкина» (Цявловская Т. «Храни меня, мой талисман». С. 376–377).
- ¹⁵ Есть и еще одна связь между «Арапом Петра Великого» и Михайловским: именно там Пушкин начнет работать над ним в июле 1827 г., во время теперь уже вполне добровольного приезда. Естественно, нет смысла напоминать, что Михайловское граничит с Петровским.

Ю. М. Лотман и семиотика изобразительных искусств

Сильвия Бурины (Венеция)

По мнению М. Кундеры, мы принадлежим времени «*imagologie*»¹, эпохе изображений, которые представляют ценность сами по себе, тогда как стили, напротив, перекрещиваются и традиции смешиваются.

Возможно, было бы более уместно говорить о времени изобразительности в широком смысле, поэтому мне кажется особенно актуальным объединить некоторые работы Ю. М. Лотмана, посвященные не только теории и семиотике изобразительных искусств, но и изображению в его разных формах. Характерно, что интерес Ю. М. Лотмана перемещается от литературного текста к текстам кино, живописи и архитектуры. Как пишут С. М. Даниэль и Р. Г. Григорьев в своем введении к книге Ю. М. Лотмана «Об искусстве»:

Внешним образом эволюция Лотмана выглядит как постепенное расширение познавательного горизонта от специальных историко-литературоведческих штудий к семиотике искусства и культуры (*Григорьев, Даниэль: 6*).

Работы², на которых я хочу остановиться, относятся к разным периодам: некоторые восходят к семидесятым годам, другие, как, например, «Портрет», представляют собой самые последние работы Ю. М. Лотмана. Мы рассмотрим следующие труды: «Художественный ансамбль как бытовое пространство», «Архитектура в контексте культуры», «Натюрморт в перспективе семиотики», «Портрет», «Театральный язык и живопись (к проблеме иконической риторики)», «О языке мультипликационных фильмов».

Объединить эти сочинения — значит не только представить точку зрения выдающегося литературоведа на изобразительные искусства, но и выделить в лотмановских высказываниях, посвященных изобразительности, основные элементы, которые позволяют увидеть в Лотмане скорее оригинального историка культуры во всех его проявлениях, чем семиолога в узком смысле.

Ю. М. Лотман освобождается от «кошмара методологической ортодоксальности» и в этом проявляет общность с тем, что утверждал Старобинский:

Если хочешь дать понять, что литература и культура в самом широком смысле не могут подчиняться общей науке, которая диктует свои узкие нормы, и что каждый стиль исследования регулируется соответствующей дисциплиной, ученый обязан показать, что он свободен; и это он демонстрирует (или пытается продемонстрировать) тем, что не является рабом своих средств (*Starobinski: 8*).

Как уже отмечали Р. Г. Григорьев и С. М. Даниэль:

Одной из особенностей работ Юрия Михайловича Лотмана является то, что он писал об изобразительном искусстве с точки зрения более общей, чем искусствоведы. Это иногда позволяло ему замечать существенные характеристики изобразительных текстов, ускользавшие от внимания историков искусства просто в силу использования иной исследовательской оптики (Григорьев, Даниэль: 8).

Перед нами различные тексты, объединенные общими для лотмановских исследований чертами. Я попытаюсь проследить в работах, написанных в свойственном Лотману диалогическом духе, ведущую нить исследования. Его теория может сравниться с самой жизнью. Как напоминает Ю. М. Лотман в очерке «О языке мультипликационных фильмов»: «Теория не должна предусматривать границы для будущего художественного творчества — она может лишь указывать ему на возможные пути» (Лотман 1998: 674).

1. *Ut pictura poesis*: понятие ансамбля

В статье «Художественный ансамбль как бытовое пространство» Ю. М. Лотман обращается к трудной проблеме взаимоотношений между различными искусствами, указывая дорогу к возможному их сравнению и создавая ценное эвристическое средство исследования.

Уже в «Структуре художественного текста» Ю. М. Лотман, утверждая, что каждая система, имеющая своей целью коммуникацию, может быть определена как язык, применяет это понятие и к живописи. Это утверждение позволяет анализировать иконический текст, используя термины, обычно относящиеся к словесному тексту.

Впрочем, визуальное искусство и литература демонстрируют некоторые общие черты в организации художественного текста. Другими словами, согласно определению Б. А. Успенского (*Uspensky*), речь идет о структурном сходстве, об «изоморфизме» литературы и живописи.

В связи с этим Ю. М. Лотман считает, что семиотика заложила терминологическую основу для сравнительного изучения искусств, которое является перспективным направлением развития семиотики. Очевидно, что этот тип сближения отражает центральную лотмановскую идею «диалогичности», в данном случае — возможности диалога между различными семиотическими системами. В этом смысле «диалогический горизонт» был уже предвиден Лессингом в старом вопросе *ut pictura poesis*. Литературная и художественная система, или литературный и художественный язык, обнаруживают почву для сравнения не в утверждении превосходства одного над другим и не в бесплодном противопоставлении, а в диалоге двух или более различных семиотических систем, разработанных в системе культуры.

Связь между литературой и изобразительными искусствами интересовала литераторов и историков искусства, начиная с Симонида и Горация и кончая важнейшими работами П. Флоренского³, Панофского, Гомбриха и Праца. Но «история» этого межсистемного сравнения еще не написана. Здесь не место рассматривать сложную судьбу *ut pictura poesis*, однако следует под-

черкнуть, что Ю. М. Лотману еще раз удастся проникнуть в сплетение неразрешимого *querelle* и сделать оригинальные наметки.

С античных времен ощущалась необходимость свести в «систему» нити и принципы, которые управляют произведением искусства, будь то литературное или живописное произведение. Методом, который использовался долгое время (и столько же критиковался), был так называемый «синхронический», «исторический» подход. Он основывался на предположении, что литература и изобразительные искусства как художественное выражение культурной модели, преобладающей в определенный период, должны частично разделять его тематические и стилистические свойства. Другими словами, предполагается, что «погружение» в *Zeitgeist* определенной эпохи может дать стилистически сравнимые результаты. Таким образом, при «синхроническом» сравнении возникает соблазн неоправданного сопоставления, не принимая во внимание других требований⁴.

Синхроническое исследование, безусловно, предполагает существование «культурной модели», которая функционирует как значимая для каждой эпохи и оправдывает использование категории «периодизации». Эта модель часто встречает сопротивление из-за своей чрезмерной схематичности и монолитности, которые нивелируют разницу между отдельными художниками.

Ю. М. Лотман, цитируя античную поговорку «музы ходят хороводом», намекает на синтетическое художественное видение, на ансамбль взаимно необходимых типов художественной деятельности. Аналитическое изучение отдельных дисциплин, пресловутый «исторический подход», не лишенный заслуг, часто оказывается на ложном пути, например, когда признает в различных произведениях искусства воображаемый «дух эпохи» (или «стиль времени»). В подобных случаях, пишет Лотман, вспоминая знаменитого героя «Мертвых душ» Гоголя, чувствуешь себя как бы в гостиниой Собакевича, где все предметы очень похожи на хозяина дома.

Критическое отношение к классическому подходу, основанному на *Zeitgeist*, не предполагает отказа от сравнительной постановки проблемы, но выражает потребность в более глубоком синтетическом построении, которое даст возможность преодолеть теперь уже канувшую в историю *ut pictura poesis* для того, чтобы подойти к какой-то теории. В России, кроме того, отношения между искусствами и, главным образом, между изобразительным искусством и литературой, возможно, особенно сложны и плодотворны. По мнению Д. С. Лихачева, принцип ансамбля является естественным в эстетико-культурной типологии, свойственной древнерусской традиции (см.: *Lichačev*: 82–90).

Одна значимая деталь делает наметки Ю. М. Лотмана еще более глубокими, подсказывая возможность дальнейшего развития теории «ансамбля»: мы имеем в виду возможную связь между лотмановским понятием «ансамбля» и ансамблем как математической величиной.

Понятие ансамбля обладает, следовательно, не единственным значением, а целым рядом значений. Тенденция к ансамблю не рассматривается как присущая только русской культуре. Ю. М. Лотман считает ее архетипическим

элементом человеческой культуры с того момента, когда отдельный индивид не «использует» отдельные художественные тексты, а склоняется к ансамблю.

Особенность элементов, которые составляют ансамбль, заключается в их гетерогенности, с чем непосредственно связана теория интерьера. По мнению Ю. М. Лотмана, любой культурный, реально существующий интерьер никогда не будет состоять из агломерата предметов, синхронных по времени создания. «Ансамбль» для Лотмана структурно «диалогическое» понятие, т.к. искусства, по-разному используя одни и те же предметы, придают художественному мышлению необходимую ему объемность: художественный полиглотизм. Согласно лотмановскому принципу, индивидуум стремится к ансамблю, в котором сочетаются принципиально разнородные художественные впечатления. Из этого замечания рождается расширенное определение интерьера, а именно: он понимается как непосредственная связь различных вещей и произведений искусства внутри некоторого культурного пространства.

Понятия ансамбля, интерьера и «художественного полиглотизма», введенные Лотманом, открывают путь к новому методологическому подходу, т.к. разнородные (гетерогенные) произведения искусства внутри культурного пространства не могут рассматриваться отдельно от поведения индивидуума, который является частью этого ансамбля. Этот тип динамических отношений элементов ансамбля проясняется при помощи противопоставления «своего» и «чужого»:

Одним из существенных признаков всякой культуры является разграничение всеобщего пространства (универсума) на внутреннюю — культурную, «свою» — и внешнюю — внекультурную, «чужую» — сферы (Лотман 1998: 577).

2. От интерьера к экстерьеру: от ансамбля к диалогу

Понятие ансамбля и интерьера, как видно в «Архитектуре в контексте культуры», включает также и внешний мир: от жилого пространства, созданного человеком, Лотман переходит к рассмотрению архитектурного пространства в широком смысле, «моделированию универсума»⁵.

Определяя исторический ансамбль как диалог между структурами различных эпох, ученый не только обогащает определение ансамбля, но формулирует проблему как диалог между историческим контекстом и текстом.

Архитектурное пространство семиотично. Но семиотическое пространство не может быть однородным: структурно-функциональная неоднородность составляет сущность его природы. Из этого вытекает, что архитектурное пространство — всегда ансамбль. Ансамбль — это органическое целое, в котором разнообразные и самодостаточные единицы выступают в качестве элементов некоего единства более высокого порядка; оставаясь целыми, делаются частями: оставаясь разными, делаются сходными (Лотман 1987: 15).

Если рассматривать перечисленные выше статьи как единый текст, их тематическая близость и взаимодополнения приводят к более полному видению

и показывают, насколько оригинален взгляд Ю. М. Лотмана на проблему внутренних и внешних пространств:

Культурно, и в том числе архитектурно, осваиваемое человеком пространство — активный элемент человеческого сознания. Сознание, и индивидуальное, и коллективное (культура), — пространственно. Оно развивается в пространстве и мыслит его категориями. Оторванное от создаваемой человеческой семиосферы (в которую входит и созданный культурой пейзаж) мышление просто не существует. И архитектура должна оцениваться в рамках общей культурной деятельности человека (*Там же*).

3. От диалога к конфликту: иконическая риторика

Художественная и культурная проблематика работ Ю. М. Лотмана концентрируется вокруг нескольких базовых идей, одна из которых — это убеждение в том, что все-таки существует диалог между различными семиотическими системами. В одной диалогической системе «свое» поясняется при помощи «чужого». Это заставляет ставить неотложную проблему «влияния», трактуемую в работе «Театральный язык и живопись. (К проблеме иконической риторики)» в связи с «риторикой». Ученый, подтверждая еще раз, что риторика — одна из наиболее традиционных филологических дисциплин, дает свое собственное определение этого термина:

В отличие от нериторического текста, риторическим текстом мы будем называть такой, который может быть представлен в виде структурного единства двух (или нескольких) подтекстов, зашифрованных с помощью разных, взаимно непереводимых кодов. Эти подтексты могут представлять собой локальные упорядоченности, и тогда текст в разных своих частях должен будет читаться с помощью различных языков или выступать в качестве разных слоев, равномерных на всем протяжении текста (*Лотман 1998: 611*).

Основная идея статьи касается роли театра, который часто является настоящим посредствующим кодом между бытом и живописным полотном. Существуют многочисленные примеры, когда модель предстает на полотне в театральном костюме; такая костюмная стилизация означает, что человек должен уподобиться определенному герою сцены, чтобы быть достойным кисти художника. Не случайны такие слова, как «сцена», «картина», «акт», в равной мере относятся к театру, живописи и повседневной жизни. Между непрерывным потоком жизни и делением ее на дискретные, «статичные» («остановленные») моменты, что характерно для изобразительных искусств, Ю. М. Лотман отводит театру «промежуточное» положение. Театр сближается с жизнью непрерывностью и движением, которые его характеризуют, а с картиной — разделенностью потока действия на сегменты, тяготеющие к композиционной организованности. Именно эта двойная отнесенность к различным семиотическим системам создает то, что Ю. М. Лотман определяет как «риторическая ситуация». Он пишет:

Риторика — перенесение в одну семиотическую сферу структурных принципов другой — возможна и на стыке прочих искусств. Исключительно большую роль играет здесь вся сумма семиотических процессов на границе «слово/изображение» (Там же: 617).

Лотмановское определение иконической риторики обнаруживает близость к теории монтажа С. М. Эйзенштейна. Прежде всего, монтаж у Эйзенштейна представляет собой потенциальный принцип, противопоставленный как самим явлениям, так и их изображениям, как природе и обществу, так и художественной и познавательной деятельности. Его сила заключается именно в том, что он пронизывает все существующее, предлагая единственную форму выражения в ее бесконечных реализациях; следовательно, диапазон его применения универсален.

Монтаж становится эмблемой определенной концепции мира, чем-то вроде «символической формы». С. М. Эйзенштейн пишет:

Чем же характеризуется монтаж, а следственно, и его эмбрион — кадр?

Столкновением. Конфликтом двух рядом стоящих кусков. <...> Если уж с чем-нибудь сравнивать монтаж <...>, следовало бы сравнить с серией взрывов двигателя внутреннего сгорания... (Эйзенштейн: 291).

В связи с этим нельзя избежать аналогии с лотмановской теорией риторики, которая определяет риторический эффект как столкновение знаков, относящихся к различным текстам/системам, которое вызывает структурное обновление значения границы между мирами знаков, замкнутыми в самих себе. Настолько же очевидной должна быть здесь аналогия с тем, что Ю. М. Лотман говорит об иконической риторике: «К риторическим текстам будут относиться все случаи контрапунктного столкновения в пределах единой структуры различных семиотических языков» (Лотман 1998: 612).

Можно сказать, что монтаж в понимании Эйзенштейна частично совпадает с лотмановским определением риторического механизма и, поскольку монтаж является характеристикой творческого процесса в широком смысле, разницу нужно искать в сфере применения, а не в содержании метода. Кроме того, следует обратить внимание на то, что С. М. Эйзенштейн приходит к своим заключениям, анализируя кино, литературу и живопись, и считает, что, как ни противоположны могут быть полюса, вокруг которых вращается каждая из этих форм, они не могут не встретиться в конечном единстве метода, который он там обнаружил.

Это весьма близко к тому, что мы видим у Лотмана. Очевидно, что перспективной оказывается та тенденция в науке, которая предполагает комплексное изучение, или скорее сравнение всего разнообразия выразительных проявлений для того, чтобы получить исчерпывающую картину культуры какого-либо периода.

4. Проблема изображения: вещь и портрет

Рассмотрев в общем отношении между ансамблем, интерьером и экстерьером, Ю. М. Лотман вникает в суть проблематики, тесно связанной с художественными жанрами, в двух своих работах: «Натюрморт в семиотической перспективе» и «Портрет».

В статье о натюрморте Лотман поднимает проблему, касающуюся исключительно живописи: изображение «вещи» в искусстве — не с точки зрения историка искусства и даже не иконолога, а напротив, с точки зрения семиолога.

Лотман останавливается на жанре, нетипичном для русской живописи, развивавшейся в ином направлении, чем живопись европейская. В русской живописи, действительно, отсутствует традиция натюрморта, сопоставимая с немецкой, голландской, французской и итальянской традициями эпохи маньеризма или барокко. Русский натюрморт в жанре *trompe l'oeil*, к которому обращается Лотман⁶, — явление спорадическое, связанное большей частью с именами художников-любителей середины XVIII в., которые угождали своим мастерством иллюзионизма⁷ вкусу не слишком изысканной публики. Однако именно «периферийный» характер натюрморта вообще и ситуации в русской живописи в особенности, считает Лотман, способны проиллюстрировать некоторые его показательные рассуждения.

Ю. М. Лотман исходит из «вещи как таковой», выделяя фундаментальную дихотомию: слово противопоставляется вещи, но выражается слово полностью только с помощью изображения, которое превращается таким образом в метафору их отношений. Следовательно, мы видим три члена динамической связи: вещь, ее изображение и слово (знак самой вещи). Итак, натюрморт определяется Лотманом как «искусство изображения вещи», изображения и пояснения слова, к которому она относится. Но если слово в мире культуры воспринимается как знак вещи, нечто заменяющее вещь в процессе коммуникации, но не способное заменить ее в реальном употреблении, верно и то, как сказано в данной работе, что «на фоне вещи слово выглядит эфемерным».

Внимание к изображению вещи в живописи не является своеобразной уступкой оригинальности темы (по крайней мере, для России), наоборот, оно непосредственно связано с общеизвестной мыслью Лотмана о связи быта и культуры. Из внимания, уделяемого отдельному предмету, который определяет пространство и его организацию, следуют и другие характеристики быта:

Быт — это обычное протекание жизни в ее реально-практических формах; быт — это вещи, которые окружают нас, наши привычки и каждодневное поведение. Быт окружает нас как воздух, и, как воздух, он замечен только тогда, когда его не хватает или он портится. Мы замечаем особенности чужого быта, но свой быт для нас неуловим — мы склонны его считать «просто жизнью», естественной нормой практического бытия. Итак, быт всегда находится в сфере практики, это мир вещей прежде всего... (Лотман 1994а: 10).

И еще: «Мир идей неотделим от мира людей, а идеи от каждодневной реальности...» (Там же: 6). Вещи не существуют сами по себе, в отрыве от контекста своего времени и, если культура — по мысли Лотмана — «есть форма общения между людьми...» (Там же), то становится понятным и его утверждение, что «вещь не существует отдельно, как нечто изолированное в контексте. Вещи связаны между собой...» (Там же).

В свете этих рассуждений ясно, как натюрморт становится частью общего видения, преодолевая границы жанра. Впрочем, лотмановский интерес к миру предметов удачно сочетается с вниманием к «вещи как таковой», которое всегда пронизывало русскую литературу и, более того, всю культуру⁸. Т. В. Цивьян пишет по этому поводу:

Вещь как одно из материальных, «буквальных» воплощений культуры, как результат рукотворной деятельности человека, является его постоянным спутником (имуществом), основным строительным элементом его мира, т.е. микрокосмоса (Цивьян: 212).

Однако, по мнению Лотмана, все свойства «вещи» (вещи как таковой) проявляются только в контакте с культурой, а человеческая культура по своей природе строится на основе слова. Таким образом, «вещь как таковая» включается в длинную цепь семиотических отношений. Несмотря на то, что Лотман исходит из общепринятых различий между «вещью» и натюрмортом иллюзорного типа, созданного методом *trompe l'oeil*, он приходит к оригинальным заключениям.

Лотман показывает, как натюрмарту удастся вызвать удивление и обмануть зрение, несмотря на ограничения, внешне навязываемые специальным типом живописи. Таким образом ученый приходит к теоретическому заключению о семиотических сложностях, приводящих это явление в живописи к общей схеме.

Антиподом жанра *trompe l'oeil* считается натюрморт типа *vanitas*. Дело здесь осложняется, так как мы находимся на «минном поле» «смешанной коммуникации», где живописный элемент обогащается литературными намеками: такой натюрморт, действительно, не смотрят, а читают, более того — разгадывают. Взаимосмещение, контаминация слова и изображения здесь доведена до крайности, поскольку возможность многообразного прочтения, обычного для литературного текста, сравнительно мало характерна для живописного текста. В жанре *vanitas* лишь знание эмблематического смысла позволяет проникнуть до конца в природу «текста», будь это литературный или иконический текст.

Если верно, утверждает Лотман, что поэтическое слово футуристов стремится уподобиться вещи, то налицо и противоположная ситуация, поскольку в живописи XX в. ученый обнаруживает тенденцию трактовать вещь как слово, а это должно было бы оказывать влияние на художников. Таким образом, можно провести параллель между разложением вещи и фонемой, намек в некоторой степени показательный, если иметь в виду сравнение между языком живописи и естественным языком⁹.

Исследование этих примеров «наслаждения природными изысками в поэзе», по удачному определению натюрморта, предложенному Поцци (Pozzi:

185), подтолкнуло Лотмана к неожиданному заключению, которое открывает необычные перспективы в данной области. «Вещь» в натюрморте ведет себя как «вещь» в кино: она играет, т.к. имеет собственную и независимую функцию; она — имя собственное; кроме того, будучи внешне очень знакомой зрителю, она регулирует быт этого последнего. Таким образом, «вещь как таковая» не только независима, но также «жива», она способна «действовать»; в свете данных рассуждений название «натюрморт» становится как никогда условным, «метафорическим».

Если натюрморт рассматривается Лотманом как «лингвистический» и наименее «литературный» вид живописи, то «портрет»¹⁰, напротив, представляется ученому чем-то более обманчивым, жанром, который избегает однозначного определения. Портрет — это жанр живописи, наиболее естественный, приспособленный по самой своей природе к тому, чтобы воплощать сущность индивидуума. Но портрет — также наиболее философский тип живописи: он в основе своей строится на сопоставлении «того, что человек есть, и того, чем человек должен быть». Лотман предлагает ряд подробных определений и приходит к оригинальному пониманию портрета как особого детонатора искусства определенного периода: портретная живопись, несмотря на свою кажущуюся предопределенность, вводит искусство во взрывоопасное и непредсказуемое пространство.

Таким образом, мы неожиданно оказываемся в центре основного для русской культуры вопроса: противопоставления знака и предмета, к которому он относится. Начальные проявления русского изобразительного искусства — икона и ее светский вариант, лубок, доказывают невозможность разделения двух элементов истории русской культуры и мышления. Итак, чтобы понять семиотическую сложность портрета, необходимо вернуться *ob origine*, к тому, что в России представляет образец изображения: к иконе.

Мы не хотим углубляться в проблему *in principio erat verbum vel imago*, эти рассуждения представляются, однако, необходимыми для прояснения двойственной, или, лучше сказать, амбивалентной природы портрета — как его себе представляет Лотман. Он демонстрирует связь парадного портрета и карикатуры, а затем говорит об отношении портрета и иконы:

Заслуживает внимания особый тип картин, как бы перекидывающий мост от иконы к портрету: анфасное изображение лица Христа, которое являет собой высшее выражение идеи портрета, одновременно человеческого и божественного. Эта двойственность, по существу, раскрывает природу портрета как такового (Лотман 1998: 510).

Здесь также встречаются некоторые важные идеи Лотмана: изображение индивидуума как проблема столкновения между «своим» и «чужим»; введение понятий предсказуемости и непредсказуемости внутри художественной проблематики; существенна также проблема отраженного изображения и зеркальности:

Портрет — как бы двойное зеркало: в нем искусство отражается в жизни, и жизнь отражается в искусстве. При этом обмениваются местами не только отра-

жения, но и реальности. С одной позиции, реальность по отношению к искусству — объективная данность; с другой — эту функцию выполняет искусство, а реальность — отражение в отражении. К этому следует добавить, что игра между живописью и объектом — лишь часть других зеркал (*Там же: 514*).

Еще раз, таким образом, Лотман обращает свое внимание на быт. В портрете действительно обнаруживается определенная художественная доминанта, которая требует введения в быт. В конце статьи «Портрет», кроме того, мы находим ясное определение связи быта и культуры, которое особенно важно, если учесть, что хронологически данная работа может рассматриваться как своего рода итог исследования:

Для того, чтобы хоть приблизительно проникнуть в дух античного или любой другой эпохи искусств, необходимо воссоздать его совокупность, погруженную в быт, нравы, предрассудки, детскую чистоту верования. Со всей наукой истории искусства здесь необходима двойная игра: ее надо одновременно помнить и забывать, как мы помним и забываем в одно и то же время то, что актер на сцене падает мертвым и остается при этом живым. Музей — это театр, и иначе не может быть воспринят. В музее надо играть, а не созерцать, и не случайно лучше всего понимают и воспринимают музей дети (*Там же: 517*).

Лотман работает с близкими, но автономными сферами литературы, изобразительных искусств, театральной сцены и кино, руководствуясь глубокой верой в целостность человеческого духа. В конце исследования тексты воссоединяются: оказывается, что в поэзии, в произведениях живописи, в театре и в кино можно выделить общие черты, которые позволяют установить определенный тип общности.

Используя в качестве эвристического инструмента «молекулярную», а не «атомную» семиотику, Лотману удалось очертить общий для многих знаковых систем, диалогический, или, используя бахтинское определение, полифонический горизонт:

А культура как механизм выработки информации, информационный генератор, существует в неперенном условии столкновения и взаимного напряжения различных семиотических полей (*Лотман 1987: 15*).

В конце представляется уместным еще раз повторить, что важно считать Юрия Михайловича Лотмана не столько «изобретателем» теории, сколько внимательным наблюдателем, который умел направить на целый мир свою лупу энтомолога. Его наблюдения всегда рождались из быта, из будничной жизни, которая является первым и неиссякаемым источником семиозиса, не для того, чтобы создать теоретическую сетку, которая может быть приложена к любой вещи, а для того, чтобы научиться видеть мир, где «изображение» становится эмблемой самой жизни.

Примечания

- 1 Это «*imagologie*», о которой говорит М. Кундера в «Бессмертии» (Kundera: 128—124).
- 2 Эти работы были представлены итальянскому читателю в отдельном томе «Хоровод муз» (Lotman) и были восприняты как в некоторой степени единый текст.
- 3 В связи с этим не следует забывать, что Ю. М. Лотман был первым, кто опубликовал в Тарту работу П. Флоренского «Обратная перспектива» (около 1920 г.) в «Трудах по знаковым системам» (Флоренский).
- 4 Достаточно рассмотреть некоторые классические положения. René Wellek (Wellek: 29—62) в своем смелом исследовании пессимистически заключает, что методы, использовавшиеся до сих пор для изучения параллелизма между литературой и изобразительным искусством, являются недостаточно эффективными. Эту позицию разделяет также Helmut A. Hatzfeld (Hatzfeld), который поддерживает необходимость учитывать разницу между различными формами искусства, дабы, как сказал Karl Vossler (Vossler: 164), взаимное «прояснение» не превратилось во взаимное «затемнение». Svetlana и Paul Alpers, набросав краткую историю отношений «искусство — литература», со всей очевидностью вскрыв глубоко импрессионистическую природу теоретической дискуссии на базе этого сравнения, пришли к выводу, что «Игра не стоит свеч» (Alpers: 458). Также и Alastair Fowler (Fowler: 488) критиковал методологию представителей синхронического подхода (M. Praz, W. Syphe), которые очень часто попадают в ловушку неясных формулировок, о чем как раз предупреждал Wellek.
- 5 Жгучий интерес к этой теме встречается также в произведениях П. Флоренского, в особенности в работе 1919 г., озаглавленной «Органопроекция». Здесь Флоренский исследует отношения между человеком и техникой, показывая, что не только в мире природы, но также и в предметном мире, в частности, инструменты которого служат индивидууму, органически отражается симметрия с человеческим телом. Инструменты в руках человека, следовательно, не являются чем-то внешним и чужим, а, наоборот, являются продолжением самих органов, особой их проекцией.
- 6 Помню имен, приведенных Ю. М. Лотманом, необходимо отметить также И. Ф. Круцкого и К. А. Зеленкова, работавших в жанре обманок и интерьера с эффектами *trompe l'oeil*. Творчество этих художников первой половины XIX в. не совпадает хронологически с расцветом жанра в остальной Европе.
- 7 Иллюзионный жанр, очень распространенный в XVIII в., бедно представлен в произведениях художников XIX в.
- 8 Т. В. Цивьян замечает, что «отношение к вещам как к «братьям нашим меньшим» хорошо известно в русской традиции» (Цивьян: 218).
- 9 Параллель между разложением различных структурных уровней языка и живописи уже была отмечена структуралистами: устанавливается аналогия между минимальными лингвистическими единицами (фонема, морфема) и живописными единицами (мазок, штрих, линия). Очевидно, что речь идет о предложении, которое имеет смысл, только если предварительно будут прояснены параметры употребления терминов.
- 10 Интерес ученого к портрету, возможно, имеет корни «профессионального» характера. В «Не-мемуарах» (Лотман 1994б) Лотман свидетельствует, что он был художником в военном клубе, где научился технике выполнения портретов по клеткам. Этот талант рисовальщика подтверждается рисунками Лотмана, выставившимися в Тарту в 1997 г.

Литература

Григорьев, Даниэль — Григорьев Р. Г., Даниэль С. М. Парадокс Лотмана // Ю. М. Лотман. Об искусстве. СПб., 1998. С. 5—12.

- Лотман 1987* — **Лотман Ю. М.** Архитектура в контексте культуры // Architecture and society / Архитектура и общество. 1987. № 6. С. 8–15.
- Лотман 1994a* — **Лотман Ю. М.** Беседы о русской культуре. СПб., 1994.
- Лотман 1994b* — **Лотман Ю. М.** Не-мемуары // Лотмановский сборник 1. М., 1994. С. 5–53.
- Лотман 1998* — **Лотман Ю. М.** Об искусстве. СПб., 1998.
- Флоренский* — **Флоренский П. А.** Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. Тарту, 1967. Вып. 3. С. 381–416.
- Цивьян* — **Цивьян Т. В.** К семантике и поэтике вещи (несколько примеров из русской литературы XX века) // Асқілоқ МСМХСІІІ. 1993. С. 212–227.
- Эйзенштейн* — **Эйзенштейн С. М.** Избранные произведения. М., 1964. Т. 2.
- Alpers* — **Alpers S., Alpers P.** Ut pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History // New Literary History. 1972. № 3. P. 437–458.
- Hatzfeld* — **Hatzfeld H. A.** Literary Criticism through Art and Art Criticism through Literature // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1947. № 6. P. 1–21.
- Fowler* — **Fowler A.** Periodization and Interart Analogies // New Literary History. 1972. № 3. С. 488–495.
- Kundera* — **Kundera M.** L'immoralità. Milano, 1990.
- Lichaèev* — **Lichaèev D. S.** Le radici dell'arte russa. Dal Medioevo alle avanguardie. Milano, 1991.
- Lotman* — **Lotman J. M.** Il girotondo delle muse. Bergamo, 1998.
- Pozzi* — **Pozzi G.** Sull'orlo dell'invisibile parlare. Milano, 1993.
- Starobinski* — **Starobinski J.** Tre furori. Milano, 1992.
- Uspensky* — **Uspensky B. A.** Structural Isomorphism of Verbal and Visual Art // Poetics. International Review for the Theory of Literature. 1973. № 2. P. 5–39.
- Vossler* — **Vossler K.** Über gegenseitige Erhellung der Künste // Festshrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag. Dresden, 1935.
- Wellek* — **Wellek R.** The Parallelism between Literature and the Arts // English Institut Annual 1941 [Columbia Univ.]. 1942. P. 35–55.

Пространство как основная проблематика семиотической теории Ю. М. Лотмана

Ким Су Кван (Сеул — Петербург)

Хорошо известно, что в своих работах Лотман по большей части исследует пространство. Иногда может показаться, что он считал время некой вторичной, как бы вытекающей из пространства категорией или даже полностью ее игнорировал¹. Подобная ситуация связана не только с теоретической позицией ученого, согласно которой пространство является «универсальным языком»², но и с его представлением о преобладании пространственных категорий над временными: «мы в бытовой речи выражаем временные категории на языке пространства (*предыдущий, последующий, время бежит, время остановилось и пр.*), а пространственные понятия на временном языке выразить невозможно» (*Лотман 1997: 720*).

Тем не менее трудно сказать, что тема пространства достаточно четко и последовательно очерчена в работах ученого. Несмотря на свой сугубо теоретический характер, до сих пор эта тема рассматривалась исследователями в качестве отдельной частной проблематики семиотической теории Лотмана, то есть как некое специфическое явление.

При этом представление Лотмана о первенстве пространства также часто воспринимается не столько как научно обоснованное положение, сколько как «субъективное» утверждение самого ученого. Но оставив в стороне вопрос о «субъективности» этого представления, трудно спорить с тем, что именно такой взгляд на пространство составляет одну из самых характерных особенностей методологии Лотмана, и шире, тартуско-московской семиотической школы в целом². Из этого можно вывести, что главное не в том, чтобы в очередной раз снова перечислить эти уже известные факты, а в том, чтобы установить необходимую логическую связь между разными теоретическими понятиями Лотмана именно в свете проблемы пространства.

В этом отношении наш особый интерес заключается в том, чтобы выяснить существенное значение ориентации на пространство в контексте творческой эволюции Лотмана. При этом, прежде всего, предполагается рассмотреть некоторые важные теоретические понятия Лотмана, прямо или косвенно связанные с идеей пространства, в тесном соотношении с процессом развития его взглядов и в конечном итоге выявить «всеохватывающий» и «всепроникающий» характер, который имеет эта ориентация в семиотической теории Лотмана в целом. Подобная постановка вопроса, надеюсь, сможет по-новому осветить проблему эволюции Лотмана и, с другой стороны, содействовать более целостному пониманию его творческого наследия.

Как известно, характерной чертой работ Лотмана раннего периода было выделение художественной специфики искусства, точнее, обоснование «язы-

ка» литературы как самостоятельной системы. Основной пафос работ этого периода заключается в том, что «каждый вид искусства имеет свой язык и что, например, фиксированный на естественном языке художественный текст приобретает свое значение благодаря особому отношению автора к естественному языку» (*Тороп*: 228). То есть «художественная литература говорит на особом языке, который надстраивается над естественным языком как вторичная система». В этой связи главное отличие от естественного языка заключается в том, что в искусстве отношение между планами выражения и содержания имеет не «условный», а «иконический», «изобразительный» характер. Такое положение делает, с одной стороны, информацию, заключенную в произведении искусства, неотделимой от его языка и от его структуры и, с другой стороны, позволяет самому «языку» художественного текста выступать в качестве «сообщения» и, наоборот, «сообщению» — в качестве «языка» («релятивность» их соотношения)³.

При этом следует отметить, что наряду с этой спецификой («иконический характер») существует еще один важный аспект, который нередко остается без внимания исследователей, — «универсальность» художественного языка. По Лотману, художественный язык будет основным содержанием произведения и может стать его сообщением именно «потому, что язык искусства моделирует наиболее общие аспекты картины мира — ее структурные принципы»⁴.

Художественный язык моделирует «общую картину мира», которая является формой существования конкретных явлений, составляющих определенные сообщения, и именно в этом смысле всей своей структурой принадлежит «содержанию» — несет информацию. Указанный аспект весьма показателен для нас, потому что именно с этим «универсальным» характером языка искусства органически связана проблема «пространственного моделирования» как очень эффективного средства для моделирования «общей (универсальной) картины мира».

Сама идея возможности использования «пространственных отношений» для выражения определенной картины мира появилась у Лотмана на ранних этапах его научной деятельности. Уже в статье 1965 г. (*Лотман 1992б*: 407—412). Лотман показал, что в русских средневековых текстах «понятия географического пространства» получают несвойственное современным понятиям «религиозно-моральное значение» и в этом отношении становятся важным показателем «нравственной ценности» данного мира.

Как известно, позже, в статье 1968 г. (*Лотман 2000в*), эта идея развивается в понятие «пространственного моделирования» как «метаязыка» для типологических описаний культуры. При этом для нас особенно интересно следующее: «текст культуры», являющийся объектом описания, представляет собой «наиболее абстрактную модель действительности с позиций данной культуры», т.е. именно «картину мира» данной культуры⁵. Если описание типов культуры ставит своей задачей описание «общей картины» с точки зрения данной культуры, то в этом случае такая «общая картина» неизбежно получает признаки «пространственной характеристики».

Поскольку «сама конструкция миропорядка неизбежно мыслится на основе некоторой пространственной структуры», «пространственное модели-

рование» как средство описания картины мира представляет собой своего рода подобие, модель реального мира, точнее, его структуру. Таким образом, «между метаязыковыми структурами и структурой объекта возникает отношение гомеоморфизма» (Лотман 2000в: 466), подобно тому, как раньше в искусстве отношение между планами выражения и содержания имело «иколический» характер.

Между тем, становится ясно, что проблема «картины мира», наделенная пространственными характеристиками («пространственное моделирование»), оказывается очень плодотворной применительно к художественному тексту, особенно к словесному (литературе). Анализируя прозу Гоголя, Лотман утверждает, что «художественное пространство» в гоголевском творчестве — это не просто место, в котором движется и действует тот или иной герой, а некая «формальная система» для построения различных художественных моделей. В этом смысле оно становится неким «абстрактным языком» для выражения авторской мысли (Лотман 1992г: 416). Последний вывод статьи («язык пространственных отношений — не единственное средство художественного моделирования, но он важен, так как принадлежит к первичным и основным») получает полное теоретическое обоснование в следующей книге Лотмана (Лотман 1998). Третья глава книги, в которой трактуется вопрос «композиции» словесного художественного произведения, почти полностью посвящена категории пространства в художественных произведениях. Именно в рамках проблемы пространства доказывается, что литература не только «говорит на своем языке», но и «создает свой мир».

Первоначально внимание к проблеме художественного пространства было следствием представлений о художественном произведении как о некотором образом отграниченном пространстве: «будучи пространственно ограниченным, произведение искусства представляет собой модель безграничного мира» (Лотман 1998: 204). «Моделируя безграничный объект <...> средствами конечного текста, произведение искусства своим пространством заменяет не часть (вернее, не только часть) изображаемой жизни, но и всю эту жизнь в ее совокупности. Каждый отдельный текст одновременно моделирует и некоторый частный и универсальный объект» (Лотман 1998: 205–206)е.

С другой стороны, по Лотману, не только образ мира (картина мира), но и самые общие социальные, религиозные, политические, нравственные модели мира, при помощи которых человек может осмысливать окружающую его жизнь, имеют отчетливо пространственный характер. Как известно, из этого вытекает возможность «пространственного моделирования» понятий, которые сами не являются пространственными: «структура пространства текста становится моделью структуры пространства вселенной, а внутренняя синтагматика элементов внутри текста — языком пространственного моделирования» (Лотман 1998: 212).

Именно на этом основании «сюжет» формулируется Лотманом как совокупность событий, а «событие» как перемещение персонажа через границу семантического поля. При этом примечательно, что Лотман разделяет текс-

ты на две группы — бессюжетные и сюжетные — и считает первую первичной: «Сюжетный текст строится на основе бессюжетного как его отрицание. <...> представляет собой пласт, наложенный на основную бессюжетную структуру» (Лотман 1998: 227—228)?

Наряду с тем, что эта «основная» и «первичная» система есть «неподвижная» и «статическая», включающая пространственную структуру (Лотман 1992г), нам важно, что она имеет отчетливо «классификационный характер». Создавая «свой мир», основная система утверждает «определенный порядок» внутренней организации данного мира. Исполняя классификационную, упорядочивающую роль, она выполняет важнейшую функцию — она строит «картину мира». В этом заключается смысл замечания Лотмана: «Сюжет — „революционный элемент“ по отношению к „картине мира“» (Лотман 1998: 228).

Однако где нет «порядка», там нет «революции». Поскольку «современный сюжетный текст» — всегда результат конфликта этих пластов и строится на «структурном напряжении между ними», в сюжете (шире — во всяком повествовании) одновременно присутствуют два аспекта: «Один из них, при котором текст моделирует весь универсум, можно назвать мифологическим, второй, отображающий какой-либо эпизод действительности, — фабульным» (Лотман 1998: 206).

Этот «универсальный» аспект, который имеет «мифологический» характер, далее приводит Лотмана к новому пониманию мифа, точнее — «мифологизма», как «типологически универсального явления», которое сопутствует человечеству на всем его культурном пути, параллельно с привычным нашему современному сознанию, логическим и дескриптивным типом (Лотман 2000б). Очевидно, что в этом случае речь идет уже не о «композиции» словесного текста, а самой «организации» Культуры.

Необходимо подчеркнуть, что данный подход к мифу можно рассматривать как результат сознательного стремления Лотмана к изысканию «семиозиса другого типа» («чужого языка»), моделирования культуры отличного от привычного нам и поэтому столь же господствующего типа — естественного языка. Как известно, осознание Лотманом «недостаточности» («неединственности») только естественного языка для моделирования культуры⁸ далее влечет за собой появление самой характерной идеи Лотмана позднего периода — идею принципиального «полиглотизма» семиотических устройств: «для построения культуры необходимо наличие как минимум двух различных моделей (языков)».

При этом показательно, что здесь «мифологизм» осознается Лотманом не только как другой тип культурного «метаописания» («метатекстовый»), но и как особый тип «феномена сознания»⁹. Именно в этом отношении «мифологизм» как «феномен сознания» противостоит так называемому «панлингвистическому» подходу структурализма, согласно которому структура нашего сознания является «языковой», и в этом смысле естественный язык имеет исключительное право функционировать как «метаязык» культуры. В свою очередь, основная предпосылка формирования «вторичной моделирующей системы», которая была несомненно основана на «лингво-семиоти-

ческом» подходе, заключалась в том, что «поскольку сознание человека есть сознание языковое, все виды надстроенных над сознанием моделей <...> могут быть определены как вторичные моделирующие системы» (Лотман 1998: 22). В свете сказанного есть все основания полагать, что здесь «мифологическое сознание» и его структура мыслится Лотманом в качестве своего рода типологического «контрагента» к логическому типу — шире, «словесному началу» культуры вообще, которое является настолько мощным, что нередко нам кажется «единственным».

Но здесь нам интересен еще и другой аспект в рассуждениях Ю. М. Лотмана: наряду с принципиальным «изоморфизмом» между описываемым миром и системой описания, который является исконным свойством «иконических знаков», «картина мира» мифологического типа демонстрирует особое, лишь ей присущее понимание пространства. В этом специфическом понимании пространства оно «представляется не в виде признакового континуума, а как совокупность отдельных объектов, носящих собственные имена. В промежутках между ними пространство как бы прерывается, не имея, следовательно, такого, с нашей точки зрения, — пишет исследователь, — основополагающего признака, как непрерывность». Поэтому «перемещение из одного locus'a в другой может протекать вне времени», т.е., «попадая на новое место, объект может утрачивать связь со своим предшествующим состоянием и становиться другим объектом». И «отсюда вытекает характерная способность мифологического пространства моделировать *иные*, непространственные (семантические, ценностные и т.д.) отношения» (Лотман 2000б: 530–531).

При этом трудно не заметить прямого параллелизма между мифологическим пониманием пространства и «пространственным моделированием» как одним из основных средств осмысления человечеством действительности. Это, с одной стороны, показывает, что язык пространственных отношений по своей природе с «другого берега» нашей культуры, т.е. что «он строится не на словесно-дискретной, а на иконически-континуальной основе»¹⁰. С другой стороны, он свидетельствует о том, что в нашем сознании (и языке) закрепляются определенные онтологически обусловленные пласты, изоморфные мифологическому языку, и в этом смысле можно говорить о принципиальной «гетерогенности» как исконном свойстве человеческого сознания (и культуры), для механизма которого необходимо наличие хотя бы двух не до конца взаимопереводимых систем (различных языков).

Подобная идея интенсивным образом разрабатывалась Ю. М. Лотманом на протяжении всех 1970-х гг. и начала 1980-х гг., отражаясь в самых разных исследованиях этого периода, затрагивая проблему «культуры как коллективного интеллекта», вопрос «создания нового смысла» в тексте, структурный изоморфизм между «интеллектуальными объектами — культурой, текстом и человеческим сознанием (структурой человеческого мозга)» и т.д.

При этом необходимо отметить важное изменение взгляда Лотмана. Нельзя упускать из виду, что в процессе активного «переосмысления» этой идеи произошли две существенные перестановки акцента: лотмановская мысль этого периода существенно отличается от прежней именно подчерки-

ванием первичности «несловесного-иконического» начала культуры (структура естественного языка представляется теперь определенным следствием вторичной вербализации исконного представления о мире иконического характера), и соответственно, «первенством» «разнообразия» семиотических систем перед их «единообразием» (ситуация множественности языков исходна, первична, но позже на ее основе создается стремление к единому, универсальному языку). При этом стремление вырваться из «тотальности» семиотического порядка, основанной на универсальности структуры «языка», и показать роль центробежных сил, противоречий, непоследовательности в работе знаковой системы настолько явно выражено у ученого, что даже может показаться, что здесь его размышления близки так называемому постструктурализму.

Однако Лотман не пошел по пути постструктурализма. Известно, что творческое развитие Лотмана от строгой научной системности к принципиально открытой динамичности в конечном итоге привело его не к радикальному пересмотру самого принципа и к окончательному отрицанию понятия утопического «всеединства», как это случилось в западном постструктурализме, а, наоборот, к созданию новой целостной модели культуры — более свободной, разрегулированной, динамической, но все же «модели как единого целого».

Для нас очень показательным, что это глобальное всеединство («новая целостная модель») проявляется именно в качестве некоего замкнутого в себе абстрактного пространства, внутри которого только и оказывается возможной реализация коммуникативных процессов и выработка новой информации (Лотман 1992в: 12). Чрезвычайно характерно для Лотмана формирование идеи о первичности «разнообразия» и «множественности» языков в качестве «первенства» единой (органической) системы, являющейся одним большим пространством, перед ее частями: «все семиотическое пространство может рассматриваться как единый механизм (если не организм). Тогда первичной окажется не тот или иной кирпичик, а «большая система», именуемая семиосферой» (Лотман 1992в: 13)¹¹.

Но более интересно другое. Именно в этом понятии «семиосферы» почти все главные теоретические идеи Лотмана предыдущего периода получают отчетливо пространственные характеристики. То есть все они заново проявляют свою сущность именно в рамках языка пространства и еще раз с помощью этого переосмысливаются. Например, понятие «границы» как «билингвального механизма» явно иллюстрирует механизм «перевода» взаимно непереводимых подсистем с целью генерирования нового смысла. В этом случае возможность установления условной эквивалентности между ними означает, что в самой границе между ними существует своеобразный «блок» перевода. Динамический процесс втягивания «внесистемного» в «системное» и вытеснения «системного» во «внесистемное» — это процесс перемещения «периферии» семиосферы в «центр» и отнесения «центра» на «периферию». Далее, по Лотману, понятие «семиосферы» как сложно организованной (как бы в форме «куклы-матрешки») иерархической системы тем самым образно показывает идею «триединства» как «идеальной модели» семиотических систем, в которой «всякое целое есть часть целого более высокого порядка,

а всякая часть есть целое на более низком уровне», причем здесь каждая сама в себе замкнутая самостоятельная часть представляет собой одновременно часть целого и его «подобие», обнаруживая по отношению к целому свойство «изоморфизма». Нет сомнений, что такая внутренняя организация семиосферы в известной мере сводится к типичной структуре мифологического мира — принципу «кочана капусты»¹².

Итак, все сказанное позволяет заключить, что понятие «семиосферы» — это не только своего рода синтез всех предшествующих идей Лотмана, но и некое окончательное выражение ориентации ученого на пространство как основополагающую тенденцию его семиотической теории. Как было показано, эта тенденция не только является доминирующей, ведущей, но и имеет всеохватывающий и всепроникающий характер.

В этом смысле весьма примечательно, что именно после формирования этого понятия у Лотмана начинается некий рефлексивный процесс. Как известно, в последних работах он активно и сознательно привносил факторы случайности и непредсказуемости в свою теоретическую схему (идея «взрыва»). При этом нетрудно заметить, что во взглядах Лотмана на историко-культурный процесс резко повышается значимость «хроноса», то есть подчеркивается важность «необратимых процессов», которые имеют несомненно «временной характер»¹³. Наряду с проблемой повторяющегося, циклического (обратимого), поэтому довольно легко трансформирующегося в топологическое пространство, начинает серьезно рассматриваться проблема случайного вообще, незакономерного и в этом смысле «уникального» и «индивидуального». Именно на этом фоне возникает интересный аспект исследования — «биография автора как творческое деяние»¹⁴.

Однако в то же время необходимо отметить, что само появление подобного «рефлексивного» процесса в самом последнем периоде творческой деятельности Лотмана в известной мере опять-таки свидетельствует о неоспоримом приоритете пространства в его семиотической теории. Без учета этой специфики, многие «взрывные» повороты взглядов Лотмана, в том числе его последний интерес к «взрыву», могут остаться непроясненными.

В некотором смысле мы встречаем здесь типичное явление гуманитарного знания, которое полностью проявляется лишь при совмещении «теоретической объективности» и «личной субъективности» (Егоров: 6). И в этом смысле не удивительно, что в один из самых тяжелых моментов своей жизни (первые дни после инсульта в Германии) Лотман писал следующее: «<...> я все же прожил определенное время в сфере мышления, в которой время было заменено пространством. В практическом быту я прекрасно понимал, что такое время, но одновременно жил в мире, в котором я сам и все люди <...>, существовали одновременно и *вне времени*, как бы высвечиваемые в разных частях одного пространства. Например, отец был одновременно во всех возрастах и существовал сейчас. То же — и о всех других людях. Я мог, постаравшись, отыскать и увидеть события, которые я, казалось, абсолютно забыл. В этом мире ничто не исчезало, а только уходило в область неясного зрения и вновь выходило из нее» (Лотман 1997: 355).

Примечания

- 1 Ср. «В бесспорно программной статье о художественном пространстве Гоголя Лотман прямо говорит о большом значении для него идей С. Ю. Неклюдова, но нигде не развивает временные аспекты, а даже склонен их иногда прямо игнорировать <...>» (Егоров: 195).
- 2 Известно, что Лотман охарактеризовал определенное отличие своей позиции от бахтинской следующим образом: «Бахтин идет от идей физики (теория относительности) и рассматривает пространство и время как явления одного ряда (в перспективе это восходит к Канту). Мы же исходим из математического (типологического) понятия пространства: пространством в этом смысле называется множество объектов (точек), между которыми существует отношение непрерывности» (Лотман 1997: 719). Между тем стоит отметить, что при принципиальной неотделимости пространственных и временных примет в литературе, фактически в идее «хронотопа» Бахтина базисным структурным элементом является время, а пространство выступает как некая зависимая жанрового континуума. По Бахтину, «хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время» (Бахтин: 235).
- 3 Именно на основе такой специфики возникает идея «пансемантизма» художественного (поэтического) текста. Механизм «семантизации формальных элементов» в искусстве приводит к известному тезису: поэзия есть явление смысла, все его элементы суть элементы смысловые.
- 4 См.: «Мы уже отмечали, что модель мира, создаваемая языком, более всеобща, чем глубоко индивидуальная в момент создания модель сообщения. Сейчас уместно сказать о другом: художественное сообщение создает художественную модель какого-либо конкретного явления — художественный язык моделирует универсум в его наиболее общих категориях, которые, будучи наиболее общим содержанием мира, являются для конкретных вещей и явлений формой существования» (Лотман 1998: 30).
- 5 «Обязательным свойством текста культуры являются его универсальность: картина мира соотносена всему миру и в принципе включает в себя все» (Лотман 2000а: 465).
- 6 Вспомним замечание Лотмана: художественное сообщение создает художественную модель какого-либо конкретного явления — художественный язык моделирует универсум в его наиболее общих категориях. Например, сюжет «Анны Карениной», с одной стороны, отображает некоторый сужающийся объект, наделенный собственным именем и, с другой стороны, представляет собой отображение иного объекта, имеющего тенденцию к неограниченному расширению: как отображение судьбы всякой женщины определенной эпохи, далее, всякой женщины, всякого человека.
- 7 Именно в свете этого становится понятным замечание Лотмана о том, что язык пространственных отношений важен, так как принадлежит к первичным и основным.
- 8 Уже в статье 1971 г. Лотман сказал об Э. Бенвенисте: «Однако представляется спорным, когда автор <...> предлагает только естественные языки считать собственно семиотическими системами, определяя все остальные культурные модели как семантические — не имеющие собственного упорядоченного семиозиса и заимствующие его из сферы естественных языков» (Лотман 2000а: 486).
- 9 См.: «<...> в настоящей работе нас не будет специально интересовать вопрос о мифе как специфическом повествовательном тексте и, следовательно, о структуре мифологических сюжетов. <...> Говоря о мифе или мифологизме, мы всегда имеем в виду именно миф как феномен сознания» (Лотман 2000б: 526).
- 10 Важной особенностью пространственных моделей, создаваемых культурой, по Лотману, является то, что в отличие от других основных форм семиотического моделирования, они строятся не на словесно-дискретной, а на иконически-континуальной основе. Фундамент их составляют зрительно представимые, иконические тексты, вербализация же имеет вторичный характер. В связи с этим стоит отметить, что проблематика пространства у Лотмана неразделимо связана с вопросом несловесного-недискретного (иконического-континуального) начала человеческой культуры. На всем протяжении своей научной деятельности Лотман

- упорно утверждал существование двух типов освоения мира при помощи знаков (словесный-иконический) и всегда предупреждал об опасности увидеть только в словесном общении основную или даже единственную форму коммуникативного контакта и уподоблять изобразительный текст словесному. При этом несомненно, что ориентация Лотмана на пространственный аспект основана на его стремлении к «другому берегу» человеческого сознания (и культуры), который до сих пор в той или иной мере был подавлен господствующим типом коммуникации, то есть «словесным началом» нашей культуры. В этом смысле неудивительно, что определяя культуру как принципиально «полиглотичную», Лотман убежденно заявляет, что «в генетическом отношении культура строится на основе двух первичных языков», одним из которых является «естественный язык», а другим, хотя его природа менее очевидна, — «структурная модель пространства» (Лотман 1992д: 142).
- ¹¹ «Подобно тому как, склеивая отдельные бифштексы, мы не получим телянку, но, разрезая телянку, можем получить бифштексы, — суммируя частные семиотические акты, мы не получим семиотического универсума. Напротив, только существование такого универсума — семиосферы — делает определенный знаковый акт реальностью» (Лотман 1992в: 13).
- ¹² «Повествование мифологического типа строится не по принципу цепочки, как это типично для литературного текста, а свивается, как кочан капусты, где каждый лист повторяет с известными вариациями все остальные, и бесконечное повторение одного и того же глубинного сюжетного ядра свивается в открытое для наращивания целое» (Лотман 1981: 38).
- ¹³ В этом отношении примечательно следующее замечание Лотмана о модели «центр — периферия»: «Однако, при всей очевидной плодотворности этой модели <...> остается существенный вопрос: почему центр и периферия системы не просто меняются местами, а создают в процессе этого обмена ряд совершенно новых художественных форм? <...> Модель «центр — периферия», при поверхностном ее истолковании, объясняет циклические процессы и как бы противоречит наличию необратимых» (Лотман 1992а: 472).
- ¹⁵ Именно этому аспекту уделено особое внимание в статье Дэвида Бетеа: «Юрий Лотман в 1980-е годы: код и его отношение к литературной биографии» (Бетеа: 14–29).

Литература

- Бахтин — Бахтин М. М. Формы времени и хронотоп в романе: Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Бетеа — Бетеа Д. Юрий Лотман в 1980-е годы: код и его отношение к литературной биографии // Новое литературное обозрение. 1996. № 19.
- Егоров — Егоров Б. Ф. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. М., 1999.
- Лотман 1981 — Лотман Ю. М. Литература и мифология // Труды по знаковым системам 13. Тарту, 1981.
- Лотман 1992а — Лотман Ю. М. Вместо заключения: О роли случайных факторов в истории культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1.
- Лотман 1992б — Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Там же.
- Лотман 1992в — Лотман Ю. М. О семиосфере // Там же.
- Лотман 1992г — Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Там же.
- Лотман 1992д — Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры // Там же.
- Лотман 1996 — Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996.
- Лотман 1997 — Лотман Ю. М. Письма 1940–1993. М., 1997.
- Лотман 1998 — Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.

Лотман 2000a — Лотман Ю. М. О семиотическом механизме культуры // Лотман Ю. М. Семносфера. СПб., 2000.

Лотман 2000б — Лотман Ю. М. Миф — имя — культура // Там же.

Лотман 2000в — Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Там же.

Тороп — Тороп П. Тартуская школа как школа // Лотмановский сборник. 1. М., 1997.

Эстония в работах Ю. М. Лотмана (постановка проблемы)

Галина Пономарева (Тарту)

Проблема, поставленная в моей статье, еще недостаточно исследована. Можно сослаться лишь на небольшую статью Б. Ф. Егорова «Жизнь Ю. М. Лотмана в Эстонии», носящую мемуарный характер (*Егоров*: 8–9). В какой-то мере этой проблемы касается и Л. Н. Киселева в статье «Академическая деятельность Ю. М. Лотмана в Тартуском университете» (*Киселева 1996*: 9–19).

Я не буду доказывать, что «эстонская тема» находилась в центре научных интересов Лотмана, но и не считаю, что она была для него маргинальной. Можно выделить несколько аспектов «эстонской темы».

Ю. М. Лотмана интересовало, например, эстонское искусство, в частности, эстонские мультфильмы. В 1978 г. им была опубликована небольшая статья «О языке мультипликационных фильмов». В работе отмечаются мультфильмы, созданные на «Таллинфильме»: «Охотник» Рейна Раамата и «Кровавый Джон» Эльберта Туганова (текст Ю. Пезгеля). (См.: *Лотман 1978*: 144). Об этих фильмах также говорится в совместной книге Ю. Лотмана и Ю. Цивьяна «Диалог с экраном» (1994), в ней приводятся иллюстрации из «Охотника» Раамата (См.: *Лотман, Цивьян*: 28–30, 160). Исследователи отмечают стремление Р. Раамата «сохранить осязаемой художественную природу рисунка» (*Там же*: 29). В том же 1978 г. под руководством Ю. М. Лотмана была защищена дипломная работа М. Рюйтли «Художественные принципы мультипликации и творчество Рейна Раамата». Лотмана интересовала и эстонская живопись. Ему нравились картины художника Юри Аррака: «Стена», «Оборотень» (*Lotman 1982*).

Но в основном внимание ученого привлекал тот период, который был связан с его профессиональными интересами как историка литературы и культуры — период XVIII — начала XIX в. Его интересовало то, что было связано в Эстонии с русской литературой и культурой исследуемого им периода.

Если говорить об отражении Эстонии XVIII века в работах Лотмана, то хотелось бы остановиться на развернутой рецензии Ю. М. Лотмана на книгу Георга Лееца «Абрам Петрович Ганнибал» (1980). Отзыв был напечатан на эстонском языке в журнале «Keel ja Kirjandus», позднее оригинальный русский текст был опубликован в журнале «Вышгород», а затем использован как предисловие к третьему изданию книги Г. Лееца в издательстве «Aleksandra». (Я буду цитировать по этому изданию.) Но сначала несколько слов о биографе Ганнибала.

Георг Леец (1896–1975) — профессиональный военный, артиллерист. Он родился в эстонской православной семье в Пярну. Начал учиться в Пяр-

ну, но в связи с эвакуацией окончил гимназию в Петрограде. Участвовал в Освободительной войне. Был крупным профессиональным военным в Эстонской республике. В 1940—1941 г. служил в Красной армии, затем был арестован органами НКВД и получил 10 лет лагерей. В 1951 г. Леец вышел из лагеря и жил на поселении в Норильске, в Эстонию смог вернуться лишь в 1957 г. В 1965—1973 г. он временно работал научным сотрудником в Таллинском историческом архиве и начал собирать материалы о Ганнибале. Леец умер в 1975 г., и книга вышла уже после его смерти — в 1980 г., и была удостоена премии Ю. Смуула. После выхода первого издания на книгу были опубликованы рецензии Н. Эйдельмана и Ю. Лотмана. Мы остановимся только на отзыве Лотмана.

В начале рецензии Лотман напоминает о том, что Пушкин хотел написать историю своего прадеда, но этот замысел остался невоплощенным. Ганнибал интересовал и самого Лотмана. В книге «Александр Сергеевич Пушкин» он писал о нем: «Предок Пушкина был не негр, а арап, т.е. эфиоп, абиссинец. Появление его при дворе Петра I, возможно, связано с более глубокими причинами, чем распространившаяся в Европе начала XVIII века мода на пажей-арапчат, в планах сокрушения Турецкой империи, которые вынашивал Петр I, связи с Абиссинией — христианской страной, расположенной в стратегически важном районе, в тылу беспокойного египетского фланга Турции, занимали определенное место. Однако затяжная Северная война не дала развиваться этим планам» (*Там же*: 11). Рецензент считает, что интерес Пушкина к Эстонии может быть связан с его семейными связями с Прибалтикой. Ученый показывает, что биография Ганнибала, воссозданная Леецом по архивным источникам, заметно отличается от немецкой биографии Ганнибала, которой пользовался Пушкин для написания своего «Арапа Петра Великого». Внимание Лотмана привлекает рассмотренная в книге Лееца жизнь обер-коменданта крепости Ганнибала в Ревеле в 1740—1750-е гг., которая раньше не изучалась исследователями. По его мнению, «эта часть книги Г. Лееца наиболее насыщена новыми разысканиями и документами» (*Лотман 1998*: 16). Лотман останавливается на страницах книги, посвященных взаимоотношениям Ганнибала с эстонцами. С его точки зрения, «большой интерес представляют факты защиты крестьян-эстонцев от произвола арендаторов и помещиков» (*Там же*: 16). Лотман считает, что книга Лееца представляет интерес не только для пушкинистов, но и для историков.

Но Лотман отмечает не только достоинства, но и недостатки исследования. Леец оправдывает Ганнибала во всех его многочисленных конфликтах на посту обер-коменданта. Лотман считает, что «Ганнибал был человек честный и прямой, знающий артиллерист и инженер, много сделавший для укрепления ревельской цитадели. Но, бесспорно, он был также человеком импульсивным, с тяжелым характером» (*Там же*: 17). В конце рецензии Лотман говорит о том, что было бы хорошо, если бы рядом с научным исследованием Лееца появился и роман об Абраме Ганнибале. «Автор такого романа не раз с благодарностью вспомнит Лееца. Но для этого ему еще надо обладать пером Юрия Тынянова или Яана Кросса» (*Там же*: 18).

М. Б. Плеханова в статье «Исследования Ю. М. Лотмана по древнерусской литературе и XVIII веку» отмечает: «Два последних десятилетия Карамзин был важнейшим (исключая Пушкина) лидером в лотмановских исследованиях русской словесности и культуры. Лотман нашел в нем писателя и мыслителя, сумевшего соединить в своем понимании несоединимые опыты века» (Плеханова: 186). Через Эстонию (Нарву и Дерпт) проходила дорога из России в западноевропейские страны. Работая над комментариями к «Письмам русского путешественника», Ю. М. Лотман комментирует рассуждения Н. М. Карамзина, проезжавшего через Эстонию в мае 1789 г., о сходстве языка ливонцев и эстонцев. «Языки их сходны; имеют в себе мало собственного, много Немецких и даже несколько Славянских слов. Я заметил, что они все немецкие слова смягчают в произношении: из чего можно заключить, что слух их нежен» (Карамзин: 9). Ученый поясняет, что здесь речь идет не о двух разных языках, а о сходстве двух эстонских диалектов. «Граница между Эстляндией и Лифляндией разделяла северную Эстонию с одной стороны и южную Эстонию с другой. Говоря о сходстве языков, Карамзин имеет в виду ревельский и дерптский (таллинский и тартуский) диалекты, из которых в дальнейшем синтезировался эстонский литературный язык. Характеристика словаря эстонского языка свидетельствует, что Карамзин интересовалась абстрактная лексика и что по этому показателю он судил о составе языка» (Лотман 1984: 614). В «Примечаниях» к книге «Сотворение Карамзина» Лотман также пишет о путешествии Карамзина через Эстонию, высказывая свою гипотезу об источнике информации писателя об эстонском языке. «Косвенным свидетельством встречи Карамзина в Дерпте с Фридрихом-Давидом Ленцем являются весьма точные сведения, сообщаемые им об эстонском языке. Фридрих-Давид Ленц, который был первым лектором эстонского языка в университете и считался в свое время его знатоком, мог быть для Карамзина источником сведений в этом вопросе» (Лотман 1987: 323).

В августе 1950 г. Ю. М. Лотман переехал в Эстонию, поскольку из-за волны антисемитизма не мог найти работу в Ленинграде. Первые 4 года он работал в Учительском институте. Институт же находился в Карлово, где когда-то было поместье писателя и журналиста Ф. Булгарина. В начале сентября 1950 г. Лотман писал своим родственникам о Тарту: «Городок очень милый, очень чисто и красиво, как в театре» (Лотман 1997: 27). В интервью, данном в начале 1982 г. для газеты «Noorte Hääl» (оригинал на русском языке был напечатан в журнале «Вышгород»), Ю. М. Лотман говорил, отвечая на вопрос журналиста, о Тарту: «Я не хотел бы жить ни в каком другом городе. Побывать мне хотелось бы во многих других городах, но жить только в Тарту. Мне кажется, что здесь самый воздух помогает работать и думать» (Лотман 1998a: 79). Через 4 года в интервью «Tartu kui kultuurimärk» («Тарту как культурный знак»), данном для составленного Т. Мацулевичем сборника «Meie Tartu» («Наш Тарту»), Лотман говорил: «Linna võib armastada nagu inimest. Mina armastan kaht linna: Leningradi, kus möödusid mu lapsepõlv ja üliõpilasaastad, ning Tartut, kus olen elanud 36 aastat oma küpsest elust» («Город можно любить как человека. Я люблю два города: Ле-

нинград, где прошли мое детство и студенческие годы, и Тарту, где я прожил 36 лет зрелой жизни»; *Lotman 1987: 51*). Интервью было дано в 1986 г. Всего Юрий Михайлович прожил в Тарту 43 года. Л. Н. Киселева обозначила важность для Ю. М. Лотмана Тарту как города, имеющего историю: «Тарту тесно связан с эпохой, которая всегда была в центре его научных интересов» (*Киселева 1996: 14*). Для Лотмана Тарту был прежде всего городом культуры: «Ja kui Tartu on minu jaoks märk, mis sümboliseerib kultuuri, siis ülikool on selle sümboli sümbol» («И если Тарту для меня знак, который символизирует культуру, то университет — символ этого символа») (*Lotman 1987: 52*). В Тартуском университете Юрий Михайлович проработал 43 года (*Киселева 1996: 13–14*). У Лотмана есть несколько работ, посвященных преподавателям Тартуского (Дерптского) университета: А. Кайсарову, А. Воейкову. О преподавателях-современниках: В. Адамсе, Р. Клейсе, В. Беззубове, С. Исакове, А. Мальцу написаны в основном юбилейные статьи или некрологи. Больше внимания уделено профессорам Дерптского университета начала XIX в. Но, например, А. Воейков интересуется Юрия Михайловича не как преподаватель, а как автор сатиры «Дом сумасшедших» (*Лотман 1973*) и переводчик «Садов» Ж. Делиля (*Лотман 1988*).

Л. Н. Киселева в статье «Ю. М. Лотман: от истории литературы к семиотике культуры (о границах лотмановской семиосферы)» справедливо отмечала, что статьи ученого 1950-х гг. «посвящены мировоззрению, общественной позиции писателей, изучению литературной борьбы» (*Киселева 1998: 13*). К таким работам относится и первая монография Лотмана «Андрей Сергеевич Кайсаров и литературная борьба его времени», вышедшая в 1958 г. отдельным томом «Ученых записок» ТГУ. По словам Л. Н. Киселевой, «это было продолжением штудий литературного процесса первого десятилетия XIX в., начатых Лотманом еще в студенческие годы» (*Лотман 1996: 14*). Книга состоит из трех частей, из которых последний раздел «А. Кайсаров — профессор Тартуского (Дерптского) университета» имеет непосредственное отношение к Эстонии. Книга писалась в Тарту в середине 1950-х гг. Для ее написания Лотман работал в Историческом архиве Эстонии, используя, например, личное дело Кайсарова, годовые отчеты Дерптского университета.

Лотмана интересовало формирование мировоззрения Кайсарова. Главную роль в его становлении он отводил Геттингенскому университету, который считался одним из самых либеральных университетов в Германии. В нем учились видный декабрист Н. И. Тургенев, лицейский учитель Пушкина А. П. Куницын, приятель Пушкина гусар П. Н. Каверин. В комментарии к роману Пушкина «Евгений Онегин» в связи с Ленским Лотман вспоминает русских выпускников этого университета, в том числе и Кайсарова (См.: *Лотман 1980: 182*).

В 1806 г. Кайсаров защитил в Геттингене диссертацию «О необходимости освобождения рабов в России». Лотман указывает, что Кайсарова интересовало положение крестьян не только в России, но и в Прибалтике. «Приезд Кайсарова в Тарту, бесспорно, должен был оказать также влияние на его

оценку реформы, проведенной в Прибалтике в первом десятилетии XIX в. Он мог воочию убедиться, что положение крепостного, описанное в его диссертации, вполне соответствовало жизни крестьян Эстонии и после законов 1804 года» (Лотман 1958: 130). Законы 1804 г. немного улучшили положение эстонских крестьян, но в целом мало изменили их тяжелую жизнь.

Кайсаров был популярным лектором в Дерптском университете. К сожалению, Лотману не удалось найти фамилии студентов и внеакадемических слушателей, записавшихся на его курсы. Но это сделала много лет спустя его ученица М. Салупере, опубликовавшая результаты своего открытия в статье «Профессор А. С. Кайсаров в Дерпте (по материалам университетского архива)». Она установила, что среди внеакадемических слушателей курса Кайсарова по русской истории был предшественник декабристов Тимофей фон Бок. Салупере обоснованно делает вывод, что общение со свободолюбивым Кайсаровым повлияло на мировоззрение Бока. «О совпадении взглядов свидетельствует сличение известных произведений Кайсарова, прежде всего его диссертации и «Речи о любви к отечеству» с реферируемыми Предтеченским <автором книги о Боке. — Г. П. > взглядами Бока на Россию, крепостничество и т.д.» (Салупере: 10). Лотмана заинтересовала работа М. Салупере, он упоминает о ней в своей статье о Я. Кроссе (Лотман 1987).

О письме Бока императору Александру I, написанному в 1818 г., Ю. М. Лотман писал во введении к книге «Александр Сергеевич Пушкин»: «Невозможность вернуться после Отечественной войны 1812 года к старым порядкам широко ощущалась в обществе, пережившем национальный подъем. Острый наблюдатель, лифляндский дворянин Т. фон Бок писал в меморандуме, поданном Александру I: «Народ, освещенный заревом Москвы, — это уже не тот народ, которого курляндский конюх Бирон таскал за волосы в течение десяти лет»» (Лотман 1982: 5).

У Ю. М. Лотмана есть лишь одна статья об эстонской литературе, о романе Я. Кросса «Императорский безумец», опубликованная в газете «Sir ja Vasar»: «Väga ühiskondlik, väga vajalik raamat» («Очень общественная, очень нужная книга»; Lotman 1987). Это эстонский роман, прочитанный глазами русского филолога. Например, введение наивного повествователя Якоба Меттика для Лотмана — пушкинский прием, восходящий к «Повестям Белкина». (Любопытно, что именно этот роман Кросса привлек наибольшее внимание русских филологов. Финский славист Пекка Песонен также рассматривает «Императорского безумца» в русле русской литературы, сравнивая его с историческими романами Б. Окуджавы. См.: Pesonen).

Лотман воспринимает роман совсем не так, как эстонские литературоведы. Для него не столь важна национальность Бока (немец), Эвы и Якоба Меттиков (эстонцы), как для эстонских критиков. Для эстонской литературы XIX—XX вв. характерно противопоставление: «господин (немец) ↔ слуга (эстонец)». У Кросса господин-немец женится на служанке-эстонке, нарушая традиционную оппозицию. Лотман не рассматривает роман Кросса на фоне других его романов, как это делают эстонские критики. В недавно вышедшей «Eesti kirjanduslugu» («Истории эстонской литературы») М. Вескер пишет о том, что роман Кросса ассоциировался с положением диссидентов,

насиленно заключенных в психиатрические больницы (*Vesker*: 568). Рецепция романа Кросса эстонским читателем была сильно политизирована, но это не могло отразиться в критических статьях из-за цензуры. Лотмана Бок тоже больше всего интересует как политический «безумец». Среди современников Бока таких «сумасшедших» было несколько: П. Чаадаев, а также декабристы Г. Батеньков и В. Кюхельбекер, имевшие в период тюремного заключения психические нарушения. Но мне кажется, что Бок был близок Лотману потому, что его судьба была очень похожа на биографию поэта, которому Лотман посвятил несколько работ. Это граф М. А. Дмитриев-Мамонов. О нем также упоминает Лотман в газетной статье о Кроссе. Дмитриев-Мамонов, как и Бок, поссорился с императором Александром I, а императора Николая I не признал вообще. Он был арестован и признан сумасшедшим, подвергался принудительному лечению (на него надевали смирительную рубашку, лили холодную воду на голову), в его доме поселились шпионы, следившие за ним. Правда, было одно существенное различие, о котором Лотман упоминает в статье «Пушкин и М. А. Дмитриев-Мамонов»: «Расправа с Т. Бокком при Александре I хотя и была предварением подобных действий правительства, но все же имела несколько иной характер: Т. фон Бок был осужден за дерзкий поступок, но освобожден из крепости, когда действительно сошел с ума. Мамонова же не освободило от заключения даже безумие: он умер, как жил, под замком» (*Лотман 1990*: 59). Мне представляется, что для самого Кросса тема признания безумным умного человека в начале XIX в. была связана с комедией А. С. Грибоедова «Горе от ума», которую он перевел в 1960-е гг.

В центре интересов профессора Лотмана стояло изучение биографии и творчества Пушкина. Его интересовала и связь Пушкина с Эстонией. В монографии «Александр Сергеевич Пушкин» Лотман пишет о планах поэта сбежать из Михайловского: «Это была ссылка, и порой она делалась Пушкину невыносима. Не случайно он обдумывал планы бегства за границу через Дерпт, строя невероятные проекты операции мнимого «аневризма в ноге», переодевания слугой Вульфа и пр.» (*Лотман 1982*: 131–132).

Вторая попытка приехать в Дерпт в 1830-х гг. не была осуществлена уже самим поэтом, внезапно изменившим планы. В книге «А. С. Пушкин» Лотман пишет о желании поэта в 1833 г. вырваться из Петербурга: «Пушкин то лелеял планы покупки дома с клочком земли между Михайловским и Тригорским, то собирался съездить к Е. А. Карамзиной в Дерпт (Тарту). Последний проект зашел настолько далеко, что было получено уже разрешение Николая I, и неожиданная смена намерений — возникновение плана ехать не в Дерпт, а на Урал — вызвала даже недоуменный вопрос Николая I» (*Там же*: 231). В Дерптском университете учились сыновья Карамзиной. Но, видимо, стремление поехать в Эстонию и привязанность к семье Карамзиных оказались слабее, чем интерес к сбору материалов на Урале о Пугачеве.

Установление границы между Эстонией и Россией изменило наше представление о пространстве. Псковская область стала находиться для нас гораздо дальше, чем Финляндия. Между тем, в комментариях к 6-й главе «Евгения Онегина» Лотман определяет восход Венеры и солнца в день дуэли Ленского и Онегина по данным Дерптской (Тартуской) обсерватории, что

также соответствовало Михайловскому и вероятному месту действия романа (См.: *Лотман 1980: 302–303*).

В сознании Лотмана и его работах XVIII и XIX века тесно связаны между собой. Люди были объединены родственными, любовными, дружескими связями. В Пярну служит военный инженер Абрам Ганнибал, прадед А. С. Пушкина. Первая жена Ганнибала влюблена в Александра Кайсарова, возможно, деда Андрея Кайсарова. В начале XIX в. Андрей Кайсаров приезжает преподавать в Дерптский университет, где его слушателем становится Тимофей фон Бок. В конце XVIII в. Карамзин проезжает через Дерпт, где еще не возобновлен университет, а через несколько десятилетий в Дерптском университете учатся его сыновья, а в гости к вдове Карамзина и его сыновьям собирается Пушкин.

Есть еще один мотив, объединяющий тех деятелей русской культуры, о которых пишет Лотман. Это мотив дороги, ведущей из России через Эстонию на Запад. На «дерптскую дорогу» смотрит Пушкин. По этой дороге едет в Европу «русский путешественник» Карамзин и позже Жуковский. В течение многих лет подряд Лотмана не пускали на Запад, и мотив дороги на Запад был для него важен.

Для участников летних семиотических школ, приезжавших в Кяэрику в 1960–1980-е гг., Эстония была уже Западом, и половина из них потом уехала в западные страны. Лотман не уехал, хотя такая возможность у него была. Он легко бы нашел себе место в одном из престижных западных университетов. У него было имя. Я помню, как в начале ноября 1980 г. мы вместе с Юрием Михайловичем шли после студенческого посвящения провожать уезжавших в Америку Б. М. Гаспарова и И. А. Паперно. Юрий Михайлович произнес тогда слова: «Где родился, там и пригодился». Эмиграция для него была внутренне невозможна. Жена младшего сына Ю. М. Лотмана Алексея Кая Лотман рассказывала, как в конце 1989 г. большие Юрий Михайлович и Зара Григорьевна рвались из благополучной Германии в Эстонию. Эстония за 40 лет жизни стала их второй Родиной.

Литература

- Егоров* — *Егоров Б. Ф.* Жизнь Ю. М. Лотмана в Эстонии // *Реальность и субъект.* 2002. Т. 6, № 1. С. 8–9.
- Карамзин* — *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Л., 1984.
- Киселева 1996* — *Киселева Л.* Академическая деятельность Ю. М. Лотмана в Тартуском университете // *Наследие Ю. М. Лотмана.* Slavica tergestina. 4. 1996. С. 9–19.
- Киселева 1998* — *Киселева Л. Ю. М. Лотман: от истории литературы к семиотике культуры (о границах лотмановской семиосферы)* // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia.* VI. Проблема границы в культуре. Тарту, 1998.
- Лотман 1958* — *Лотман Ю. М.* Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени // *Уч. зап. Тарт. ун-та.* Тарту, 1958. Вып. 63: Тр. по рус. и слав. филологии.
- Лотман 1973* — *Сатира Воейкова «Дом сумасшедших»* // *Уч. зап. Тарт. ун-та.* Тарту, 1973. Вып. 306: Тр. по рус. и слав. филологии. XXI. Литературоведение.

- Лотман 1978* — Лотман Ю. О языке мультипликационных фильмов // Уч. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1978. Вып. 463: Тр. по знаков. системам. X. С. 141–144.
- Лотман 1980* — Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980.
- Лотман 1982* — Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л., 1982.
- Лотман 1987* — Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. М., 1987.
- Лотман 1988* — Лотман Ю. М. «Сады» Делиля в переводе Воейкова и их место в русской литературе // Ж. Делиль. Сады. Л., 1988.
- Лотман 1990* — Лотман Ю. М. Пушкин и М. А. Дмитриев-Мамонов // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 52–59.
- Лотман 1997* — Лотман Ю. М. Письма. 1940–1993. М., 1997.
- Лотман 1998* — Странная жизнь Аннибала // Г. Леец. Абрам Петрович Ганнибал. Биографическое исследование. Изд. 3-е. Таллинн, 1998.
- Лотман 1998a* — Лотман Ю. М. Жить только в Тарту. Интервью // Вышгород. 1998. № 3. С. 77–82.
- Лотман, Цивьян* — Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн, 1994.
- Плюханова* — Плюханова М. Б. Исследования Ю. М. Лотмана по древнерусской литературе и XVIII веку // Лотмановский сборник. 1. М., 1995.
- Салупере* — Салупере М. Профессор А. С. Кайсаров в Дерпте (по материалам университетского архива) // Уч. зап. Тарт. ун-та. Вып. 748. Тр. по рус. и слав. филологии. Литературоведение. Тарту, 1987. С. 3–17.
- Lotman 1980* — Lotman J. Hannibali imelik elu [Arv.] Георг Леец. Абрам Петрович Ганнибал. Биограф. исследование. Таллинн. 1980 // Keel ja Kirjandus. 1980. № 10. Lk 632–638.
- Lotman 1982* — Lotman J. Pildijada: jutustus ja jutustuse eitus // Sirp ja Vasar. 1982. № 41. 7 okt.
- Lotman 1987* — Lotman J. Väga ühiskondlik, väga vajalik raamat // Sirp ja Vasar. 1987. № 45. 6 nov.
- Lotman 1987a* — Lotman J. Tartu kui kultuurimärk // Meie Tartu. Tallinn, 1987.
- Pesonen* — Pesonen P. Tekeekö totuus hulluksi? Mahtava historiallinen romaani Eestistä // Helsingin Sanomat. 1982. 9.05.
- Velsker* — Velsker M. Jaan Kross // Eesti Kirjanduslugu. Tallinn, 2001. Lk 563–571.

К деятельности петербургского музыковеда и композитора Инны Михайловны Образцовой (Лотман)

Яан Росс (Тарту)

Целью настоящей работы является рассмотрение музыковедческого творчества Инны Михайловны Образцовой — старшей из трех сестер Юрия Михайловича Лотмана. Она родилась в 1915-м и скончалась в 1999-м году, до конца своей жизни постоянно проживая в Петербурге. Помимо музыковедческой деятельности, И. М. Образцова была композитором и преподавателем музыкально-теоретических дисциплин. К сожалению, ее музыкальные произведения до сих пор очень мало исполнялись. Поскольку, по имеющимся данным, она не состояла членом Союза композиторов, сведения о ее биографии и творчестве в музыкально-справочных изданиях практически не отражаются. Ее сочинений нет в собрании Петербургской консерватории, и можно полагать, что их рукописи находятся в личном архиве автора, доступа к которому нам до сегодняшнего дня получить, к сожалению, не удалось.

По нашим данным, печатное музыковедческое наследие И. М. Образцовой включает в себя пять книг и три статьи. Кроме самой первой книги, вышедшей в 1952 г. в издательстве «Молодая гвардия», все остальные ее тексты посвящены жизни и творчеству двух выдающихся представителей так называемой «Могучей кучки» — Николая Андреевича Римского-Корсакова и Модеста Петровича Мусоргского. Любопытно, что направленности своих научных интересов Инна Михайловна касается в интервью, данном ею Эстонскому телевидению в первой половине 1990-х гг. В этом интервью сосредоточенность на «Могучей кучке» рассматривается ею в рамках семейной традиции, как своего рода знак уважения к музыкальным предпочтениям отца семейства, Михаила Львовича Лотмана, и вопреки собственной ее увлеченности творчеством другого знаменитейшего русского композитора — Петра Ильича Чайковского.

Первая книга Инны Михайловны, однако, по своему содержанию не является монографией. Она носит заглавие «О музыке и музыкантах» и, по предисловию издательства — кстати, не специализированного музыкального — «адресована тем молодым читателям, которые любят музыку, хотя научиться понимать ее и начинают работать в самостоятельных кружках». Текст книги несет явный отпечаток научно-популярного канона сталинского времени, что, естественно, не могло быть иначе с учетом времени ее опубликования. По нашему мнению, самым отчетливым признаком этого канона можно считать своего рода центризм в нескольких его проявлениях. В первую очередь, это — советоцентризм, убежденность в преимуществе музыкальной культуры Советского Союза над музыкальной культурой всего остального мира. Любопытно отметить, что в этом контексте в книге упоминается также

имя известного эстонского тенора, солиста театра «Эстония» Александра Пюви, который принимал участие в Берлинском фестивале молодежи и студентов в 1951 г. Вторым проявлением центризма в книге является уверенность в приоритете классической музыкальной традиции европейского типа. Такая уверенность, конечно, была характерна не только для советского музыковедения середины XX в., но и для музыковедения этой эпохи вообще, которое явно недооценивало роль т.н. легкой музыки. Справедливости ради нужно сказать, что Инна Образцова, помимо классической музыки, значительное место в своей книге уделяет музыкальному фольклору народов бывшего Советского Союза, а также советской массовой песне.

Несмотря на кажущуюся с сегодняшней точки зрения верность ценностным канонам эпохи, книга И. М. Образцовой вызвала весьма недоброжелательную реакцию прессы. В центральном музыкальном издании, в журнале «Советская музыка» (1952, № 11), появилась рецензия Матиаса Марковича Сокольского-Гринберга под заглавием «Халтурная работа», а в «Комсомольской правде» от 28-го декабря того же года рецензия Виктора Марковича Городинского, которая завершается следующими словами: «Недобросовестность И. Образцовой не имеет границ <...> С чувством глубокой досады закрываем мы книгу И. Образцовой, с досадой тем большей, что книга о музыке и музыкантах очень нужна».

В чем же видели рецензенты главные недостатки книги? В обеих рецензиях приводится ряд содержащихся в книге фактических ошибок и неудачных формулировок, которые, несомненно, заслуживали критики. Подобного рода недосмотры, однако, можно встретить в большинстве подготовленных к печати рукописей, и их удаление, как правило, осуществляется в ходе совместной работы редактора с автором. Поэтому крайне отрицательная оценка книги на основе около дюжины неточностей кажется нам не вполне справедливой. Легко себе вообразить, что издательство «Молодая гвардия» со своей стороны оказалось неспособно обеспечить автора достаточно квалифицированным с музыкальной точки зрения редактором, на что, в частности, указывается и авторами обеих рецензий. Вероятно также и то, что рецензенты, являвшиеся, в отличие от Инны Образцовой, официально признанными музыкальными журналистами, могли, уже исходя из своих корпоративных предрассудков, увидеть в публикации книги непризнанным музыковедом, да еще и в «немузыкальном» издательстве, своего рода курьез, заслуживающий порицания.

Вторая по хронологии книга Инны Образцовой — краткий очерк жизни и творчества Николая Андреевича Римского-Корсакова — вышла в 1964 г. в Ленинградском отделении крупнейшего советского музыкального издательства «Музыка». Учитывая весомость фигуры Римского-Корсакова как наиболее значимого представителя «могучей кучки» и авторитетного профессора Петербургской консерватории, воспитавшего несколько поколений музыкантов, можно считать авторскую задачу нелегкой — даже несмотря на обстоятельство, что данный ее труд носит подзаголовок «Книжка для юношества». Так же, как первая, и вторая книга Инны Образцовой была встречена недоброжелательным откликом (в журнале «Советская музыка» — 1965, № 12).

Автором рецензии, которая носит заглавие «Слабая работа», на этот раз является Иосиф Филиппович Кунин, автор монографий о Чайковском, Балакиреве, Мясковском и Римском-Корсакове. Кунин упрекает Образцову в том, что «на протяжении всей книги образ композитора и не обрисован сколько-нибудь отчетливо», что «краткий очерк перегружен подробностями, недостаточно осмысленными», и что «крайне мешает автору бедность языка». Справедливо указывается на несколько фактических ошибок, хотя нам остается непонятным, почему рецензент высмеивает объяснение Образцовой названия известного белаяевского кружка на основе того, что кружок этот «по пятницам собирался у М[итрофана] Беляева». Все-таки любопытно, что Образцова в последней вышедшей из-под ее пера книге — в альбоме о Римском-Корсакове — сочла нужным определить белаяевский кружок более мягко: как «названный так потому, что участники его собирались в доме любителя музыки и мецената М[итрофана] П[етровича] Беляева».

Последний абзац в рецензии Кунина, однако, поражает своей жесткостью в отношении автора. Кунин заключает: «Образцова не впервые пробует себя в популярной литературе на музыкальные темы. В 1952 году вышла ее книга «О музыке и музыкантах», получившая резко отрицательную и вполне убедительную оценку в рецензиях М[атиаса] Сокольского и В[иктора] Городинского. При всем желании я не смог обнаружить в ее новой работе заметных успехов в сравнении с книгой 1952 года».

Совсем не удивительно, что после подобного заключения книги Инны Михайловны — она их еще написала три — в дальнейшем стали выходить только в соавторстве. В 1981 и в 1985 гг. издательством «Лениздат» опубликованы были две книги с похожими заглавиями: «Н[иколай] А[ндреевич] Римский-Корсаков на Псковщине» и «М[одест] П[етрович] Мусоргский на Псковщине», обе написаны совместно с дочерью Инны Михайловны — Натальей Юрьевной Образцовой. Книги эти, кроме того, имеют одинаковый формат и объем в 3,85 условно-печатных листа. Вполне вероятно, что тематика двух названных книг отчасти определяется тем, что Инне Образцовой многие годы приходилось работать преподавателем в Псковском музыкальном училище, поскольку работу по специальности в Ленинграде она найти не смогла.

Любопытно, однако, наблюдать, что характер «псковских» текстов Образцовых не всегда соответствует их определению в заглавиях. Например, книга о Мусоргском содержит главу «Петербургские и московские знакомства», связь которой с общей темой книги увидеть нелегко. То же самое можно сказать о другой главе в той же книге — «Встреча с публикой», где описываются события, связанные с премьерой в Мариинском театре 27 января 1874 г. оперы Мусоргского «Борис Годунов». Книга Образцовых о Римском-Корсакове на Псковщине в этом отношении составлена более последовательно. В ней сначала рассматривается опера «Псковитянка», а затем в хронологическом порядке прослеживается регулярное пребывание композитора летом в Псковских краях, где Римский-Корсаков с семейством селился в разных местах: сначала в Вечаше, а потом в Любенске. Как известно, зимой Николай Андреевич жил в Петербурге, будучи занятым педагогической, администра-

тивной и общественной деятельностью, а летом уединялся на даче и практически полностью отдавал себя композиторскому творчеству.

Не вызывает сомнений, что музыковедческие студии Инны Образцовой венчаются представительным альбомом о Римском-Корсакове, изданным в 1988 г. снова издательством «Музыка», на этот раз — уже московским его отделением. Альбом этот входит в серию «Человек. События. Время», где вышли также аналогичные издания, посвященные Модесту Петровичу Мусоргскому и Федору Ивановичу Шаляпину. Альбом о Римском-Корсакове составлен совместно с Альбиной Никандровной Кручининой, но текст его в значительной мере совпадает с более ранними работами Инны Образцовой об этом композиторе. Особое значение этого альбома для автора было подчеркнуто Инной Михайловной в передаче Эстонского телевидения, о которой было упомянуто выше.

Здесь кажется уместным напомнить, что деятельность Римского-Корсакова как профессора Петербургской консерватории имеет важное значение для развития эстонской музыкальной культуры. На страницах рассматриваемого альбома можно найти две ссылки на связи композитора с эстонской музыкой: среди консерваторских учеников его названо имя нашего известного симфониста первой половины XX в. Артура Каппа, а в конце альбома приведена фотография постановки оперы Римского-Корсакова в 1961 г. в театре «Эстония», с Тийтом Куузиком и Виктором Гурьевым в главных ролях. К этому следует добавить, что в число учеников Римского-Корсакова также входил известный эстонский хоровой композитор Март Саар.

Как и другие альбомы в серии «Человек. События. Время», посвященный Римскому-Корсакову издан роскошно, на мелованной бумаге, тиражом в 20 тысяч экземпляров, без единой, на наш взгляд, опечатки. По приблизительным оценкам, альбом содержит около 800 иллюстраций — фотографий, репродукций полотен, факсимиле рукописей композитора и т.п. Совершенно ясно, что для его подготовки составителями была проделана огромная работа в архивах, заслуживающая самого высокого уважения. Опубликованных рецензий на альбом о Римском-Корсакове нам в прессе пока найти не удалось, но очевидно, что характеристики вроде «слабая» или «халтурная работа» в данном случае были бы к нему абсолютно неприменимы, хотя такого рода суждения нам трудно было понять и в случаях с более ранними музыковедческими работами И. М. Образцовой.

Нам остается еще коротко сказать о музыковедческих статьях Инны Образцовой, которых, по имеющимся данным, она написала три. Две из них опубликованы в журнале «Советская музыка» в течение относительно короткого промежутка времени продолжительностью меньше чем в два года. «Советская музыка» (1980, № 9) содержит статью Инны Михайловны под заглавием «К пониманию народного характера в творчестве Мусоргского», а № 4 за 1982 г. — статью «Факты к биографии Мусоргского». Третья статья автора также посвящена творчеству Модеста Мусоргского. Она появилась в 1985 г. в 38-м сборнике трудов Отдела древнерусской литературы Пушкинского Дома, что на первый взгляд представляется непривычным научным контекстом для музыковедческой публикации. Сборник этот, однако,

носит подзаголовок «Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства», и ответственным редактором его был академик Дмитрий Сергеевич Лихачев. Помимо изобразительного искусства, в нескольких статьях данного сборника рассматриваются связи древнерусской литературы также и с музыкой. Кроме того, не следует забывать о дружбе, связывавшей Инну Михайловну с Дмитрием Сергеевичем, который высоко ценил композиторское творчество Образцовой и даже организовал для сотрудников Сектора фольклора Пушкинского Дома прослушивание ее симфонических произведений.

По содержанию статья Инны Михайловны в сборнике Пушкинского Дома отчасти совпадает с более короткой ее статьей, появившейся пятью годами раньше в «Советской музыке». Учитывая то обстоятельство, что изданиями Пушкинского Дома и журналом «Советская музыка» пользуются разные круги читателей, подобного рода пересечение в содержании никак не может, на наш взгляд, заслуживать осуждения.

В заключение настоящего скромного обзора музыковедческой деятельности Инны Михайловны Образцовой нам хотелось бы привести короткий фрагмент из статьи о Мусоргском в журнале «Советская музыка» за 1980 г., который, как нам кажется, может дать представление о той проблематике, которая занимала исследовательницу в ее музыковедческой работе. В этой статье Инна Михайловна пишет: «В пореформенную пору, в 60-х гг. прошлого <т.е. 19-го. — Я. Р.> века, Мусоргский правдиво ощутил и впервые передал в музыке сложность и амбивалентность народной культуры, внутреннюю драматичность народной жизни. Этот мир, в который вводит нас композитор, поражает, прежде всего, своей особой логикой. Люди в нем характеризуются не по принципу «добрый, хотя иногда и злой», «веселый, хотя иногда и страшный», а иначе: «добрый и вместе с тем жестокий», «веселый и одновременно ужасный». Контрасты не сосуществуют, а слиты воедино. Мусоргский не выдумал такой мир — он подглядел его в жизни и в стихии национального фольклора. Именно здесь ему открылась суть народной психологии»*.

* Мы считаем своим приятным долгом выразить нашу искреннюю признательность за ценную помощь и поддержку в настоящей работе лектору отделения русской и славянской филологии Тартуского университета А. А. Данилевскому, сотруднику Публичной библиотеки в Петербурге Д. Б. Азиатцеву, сотруднику библиотеки Петербургской консерватории А. Яропалову и профессору Эстонского гуманитарного института в Таллинне М. Ю. Лотману.

Семиотика в Великобритании

Кристофер Норрис (Кардифф)

1. Введение: Вопросы возможностей и метода

А. Семиотика, семиология и проблема дефиниции

В определенном смысле *любой* интеллектуальный проект, достигнувший известной стадии самоосознания, заключает в себе форму семиотической деятельности. Рефлексия по поводу методов, задач или истории любой дисциплины предполагает постановку вопроса о том, каким значением обладает эта дисциплина и как это значение было приобретено и продуктивно осознано. Семиотика, понятая в таком широком смысле, претендует на роль главенствующей науки и «объяснительной матрицы» для всех видов интеллектуальной деятельности. Именно таковы задачи далеко идущего всеохватного синтеза, к которому стремятся современные теоретики — в частности, Умберто Эко¹. Семиотик исследует всю сферу коммуникативной деятельности человека и поэтому имеет право самонадеянно заявить: «*Humani nil a me alienum puto*».

Риск заключается в том, что при таком подходе стираются все границы, и термин «семиотика» теряет ясный дисциплинарный статус. Мы оказываемся в щекотливом положении знаменитого господина Журдена из мольеровской комедии, обнаружившего к своему удивлению (и удовольствию), что он всю жизнь, сам того не зная, говорил прозой. Остается, конечно, возможность выборочно и задним числом реинтерпретировать историю различных дисциплин, доказывая, что их центральные проблемы и открытия связаны с вопросами, имеющими значение для семиотики. Такая «предыстория» и впрямь налицо в том случае, когда мы имеем дело с британскими философами типа Гоббса или Локка, которые неоднократно высказывались по поводу языка, культуры и таких актуальных по сегодняшней день проблем, как «произвольная» природа знака. Действительно, традиция эмпирического мышления, как мы увидим, оказала глубокое влияние на британские разработки в области семиотики. Нельзя также оставить без внимания дискуссии о метафоре и фигуративном языке, вдохновлявшиеся поэтами-романтиками (в первую очередь Кольриджем) и во многом предвосхитившие современные подходы к проблемам риторики и эпистемологии². По мере того, как мы приближаемся к современности, возникает все большее искушение усмотреть намеки и указания на проблемы семиотики в трудах лингвистов, антропологов и историков культуры, работавших вне твердых или четко определенных теоретических рамок. В своем изложении

я постараюсь избежать подобных соблазнов, ограничившись анализом наследия тех мыслителей (в какой бы области знаний они ни трудились), которые в той или иной степени использовали семиотические методы и перспективы. Это позволит мне уложиться в предоставленный для публикации объем и, надеюсь, придаст стройность рассказу об этой весьма разнородной области исследований.

С аналогичной проблемой столкнулся Умберто Эко, задавшийся вопросом о том, чем является современная семиотика — «областью науки» или «дисциплиной». Если семиотика существует как «область» и ее компоненты могут быть ясно обозначены, тогда возможно, как говорит Эко, «определить семиотику индуктивно, путем экстраполяции <...> ряда устойчивых тенденций и, следовательно, общего метода»³. С другой стороны, если семиотика с самого начала осознается как дисциплина, устанавливающая свои собственные границы и предписанные пределы, то мы занимаемся дедукцией, посредством которой однажды принятая модель принуждает нас исключать из рассмотрения вопросы, находящиеся вне сферы нашего интереса. Эко справедливо замечает, что нам нужно сбалансировать обе позиции и сконструировать системы исследования (или «исследовательские модели»), устанавливающие скоординированную область изучения без догматического определения ее границ. Такая модель должна быть всегда открыта для противоречий, для явлений, «не согласующихся с ней и заставляющих ее переструктурироваться и расширять свои возможности»⁴. Без направляющего теоретического импульса семиотика превратится в аморфный лавинообразный дискурс, не способный обозначить сферу собственных интересов. С другой стороны, избыточный теоретический ригоризм может привести к сужению практических возможностей семиотики и ее самозамыканию в рамках ни к чему не ведущих абстрактных дискуссий.

Размышления Эко приобретают особое звучание, когда мы начинаем рассматривать различные типы семиотических исследований, утвердившиеся в разных странах в течение последних сорока—пятидесяти лет. В общем и целом, британский подход придает особое значение «индуктивному» (или эмпирическому) аспекту, избегая крайностей теоретизирования. Эта позиция прочно укоренена в британской традиции, прежде всего традиции философской, где стойкая врожденная склонность к здравому смыслу эмпиризму нередко чинила препоны рационалистическим системам континентальной мысли. Полезно будет отметить различия между широкомасштабной семиотикой, о которой говорит Эко, и формами «семиологии», которые практикуются современными французскими теоретиками и другими учеными, испытавшими их влияние. (Термины «семиотика» и «семиология» обычно употребляются как синонимы, однако в нашем компаративном контексте они имеют разные значения.) Семиологическая теория, восходящая к лингвистике Соссюра, предлагает концептуальный анализ кодов сигнификации и конвенций, используемых в различных видах культурной деятельности. Пользуясь словами Эко, можно сказать, что для семиологии сложные требования «дисциплины» имеют большую ценность, чем многообразие «области исследования», и поэтому семиоло-

гия проявляет наибольший интерес к вопросам теории и принципов. Стремление разработать новые теоретические модели со всей очевидностью проявляется в текстах таких литературных критиков как Ролан Барт, таких антропологов как Клод Леви-Стросс или таких историков культуры как Мишель Фуко. Все они исходят из базового открытия семиотики, которое заключается в том, что язык и формы общественного бытия имеют определенные общие структуры; это позволяет аналитику описывать их в терминах знаковых систем и структур. В таких ранних текстах как «Основы семиологии» Ролана Барта⁵ заложена классическая программа «прочтения» культурных кодов и конвенций, присущих различным видам при помощи модели, основанной на сосюрловской лингвистике. Вскоре, однако, стало ясно, что французская семиология вступила в противоречие со своими собственными предпосылками и начала вырабатывать новые правила дискурса, стремясь полностью порвать с обыденным «здравомыслием» предшествующей традиции. Это вызвало к жизни крайне политизированную риторику, замешанную на абстрактной терминологии, пересыпанной техническими неологизмами.

Хороший сравнительный материал дает британская реакция на французскую семиологию. В 1970 г. Роджер Пул высказал характерную точку зрения, что семиотика была оторвана (или уведена в сторону) от тех целей, к которым она должна стремиться; это произошло вследствие усилий группы идеологов, вознамерившихся исказить ее действительные завоевания⁶. Пул выступал за строгое разграничение семиотического метода как подлинной (идеологически нейтральной) интеллектуальной дисциплины и новомодной семиологии как ее злонамеренно искаженного паразитического варианта, создающего угрозу ее полной дискредитации. Реакция Пула во многом соответствует общей схеме, которая вырисовывается в отзывах британских наблюдателей о событиях, происходивших на французской интеллектуальной сцене. Как мы увидим далее, семиотика и структурализм, несомненно, оказали несомненное воздействие на британских ученых. Но в борьбе против значительно превосходящих сил они оказывали серьезное сопротивление, происходящее главным образом от глубоко укоренившегося недоверия к абстрактной терминологии и систематизирующим теориям.

По этой причине позиция «британской семиотики» преимущественно определялась тактической реакцией на явно чуждый образ мысли. В общем и целом, вклад британцев в семиотику оказался наиболее значительным в тех областях, где теория удерживалась в рамках твердо установленных и общепринятых научных воззрений. Характерно, что британская реакция на новые теоретические разработки постепенно менялась: за первоначальной массовой оппозицией последовал период сдержанного интереса, и, наконец, стадия компромисса, когда эти разработки с теми или иными оговорками были приняты. Ярче всего это можно продемонстрировать на примерах из области науки о литературе, где сдвиги в теоретических взглядах оказывают мощное воздействие на изменение традиционного образа мысли. Академическая наука держится за идею традиции как неизменного хранилища ценностей, она устанавливает канонический корпус исследуемых текстов и кодифицирован-

ную совокупность методов их изучения. Семиотика открыто бросает вызов этим предпосылкам, ставя под вопрос сами основания литературных суждений и показывая, что значения и ценности всегда связаны с самоосознанием доминирующей культуры. Поэтому структурализм встретил яростное сопротивление тех, кто усматривал в нем опасную угрозу автономии «английского» как университетской дисциплины.

Таково, по крайней мере, было положение в Великобритании конца 1960-х гг., когда мало кому понятные структуралистские идеи расценивались как достояние малой клики разрушителей устоев. С тех пор ситуация переменилась настолько, что многие университеты включают современную критическую теорию в число основных курсов. Дело здесь не в радикальной смене симпатий, а в постепенном признании того, что структуралистские идеи могут быть адаптированы и использованы в чисто конвенциональных целях. Можно привести в пример такую книгу как «Работа со структурализмом» (1981) Дэвида Лоджа⁷. Лодж не скрывает того, что им движет стремление акклиматизировать структуралистские идеи и применить их к задачам «практической критики», немногим отличающейся от знакомой исследовательской техники трех—четырёх истекших десятилетий. Он сходится с Роджером Пулом в неприятии претензий французских радикальных теоретиков (прежде всего группы «Tel Quel»), стремящихся подорвать или взорвать все конвенциональные формы сигнификативной практики. Возникает впечатление, что «Работа со структурализмом» написана в добровольно-принудительном порядке. В своих критических выступлениях (также, впрочем, как и в своих художественных произведениях) Лодж пытается найти баланс между «старомодным» удовольствием от повествовательного правдоподобия и новыми способами мышления, ставящими это удовольствие под сомнение. Само заглавие его книги звучит как признание суровой необходимости, в нем сквозит ощущение того, что «структурализм» — это метод, с которым приходится считаться вынужденно, что это труднопреодолимое, но неизбежное препятствие на пути лучшего практического критика.

Лодж далек от того, чтобы скрывать или дезавуировать свой (как он выражается) «непоправимо эмпирический английский менталитет». В некоторых своих статьях исследователь прямо требует восстановления в правах традиционных конвенций повествования и критики. Другие статьи менее однозначны, третьи несут характер какого-то замешательства и даже самозащиты, как, например, когда Лодж пишет, что «на самом деле структурализм классического, формалистского типа, лишь иногда непонятен и страшен»⁸. Поскольку это именно лоджевский «тип» структурализма, то декларация собственных достоинств странным образом превращается в самокомпрометацию. Нельзя при этом отрицать, что методы Лоджа при условии последовательного их применения могут дать прекрасные результаты, как, например, в его предыдущей книге «Виды модернистского письма» (о ней см. далее). Куда более поразителен и симптоматичен тот факт, что рецензенты и комментаторы «академического круга» приняли Лоджа за показательную фигуру. В зависимости от предрассудков того или иного критика,

Лоджа либо изображают долгожданным разоблачителем опасных структуралистских идей, либо говорят о нем (скорее с сожалением, чем с гневом) как о критике, некогда отличавшемся здравомыслием, но не сумевшем почему-то устоять против их чар. Наконец — и такова была реакция большинства — «структурализм» Лоджа был воспринят всего лишь как восстановленная и подновленная версия «старой» Новой критики (New Criticism). От опасной угрозы нужно избавляться любыми средствами. Таким образом, рецепция книги Лоджа дает яркий пример того, как британский эмпиризм отвечает на серьезный теоретический вызов и — как всегда — находит компромиссный *modus vivendi*.

Пока что я описываю британскую семиотическую деятельность в плане *Rezeptionsgeschichte*, анализа того, как иностранные (по преимуществу французские) идеи обсуждались и адаптировались для пользования. Принимая во внимание ограниченный характер этой деятельности, мне кажется, что такой подход наиболее продуктивен. Вряд ли можно утверждать, что существует независимая и вполне определенная школа мысли, которая заслуживала бы названия «британской семиотики». Перед нами гораздо более сложная картина: некоторые движения и направления открыто признают свою приверженность семиотической теории, другие обнаруживают скрытое или неподтвержденное родство с ней. Более того, налицо то затруднительное обстоятельство, что ученые, для которых главным стимулом послужила семиотическая теория, предпочитали перенимать ее целиком из не-британских источников. При этом нельзя не признать энергичности и изобретательности таких групп, как группа журнала «Screen» («Экран»), чьи исследования по семиотике кино и телевидения оказались весьма и весьма влиятельными⁹. Нужно, однако, честно признаться, что их концепции почти полностью заимствованы из теорий Лакана, Альтюссера, Барта и левых французских постструктуралистов. Приверженность семиотическому образу мыслей обычно связывается с сознательным дистанцированием от языка, конвенций и норм британской традиции. В то же самое время много полезных вещей делается *внутри* той традиции, которая не отождествляет себя открыто с семиотическим мышлением, но под соответствующим углом зрения обнаруживает достаточно оснований для сравнения с ним. Нужно признать справедливость тезиса Эко о том, что «мы должны иметь дело с такой семиотикой, какой она сложилась сегодня, во всех ее многообразных формах и во всей ее неупорядоченности»¹⁰.

2. Общий фон: У истоков современных интересов

А. Семиотика и «Значение значения»

Из всех британских проектов в сфере семиотики самым амбициозным и широким по своим задачам был труд «Значение значения», написанный совместно А. Э. Ричардсом и Ч. К. Огденом в 1923 г.¹¹ Книга была задумана главным образом как терапевтический экзерсис по исправлению раз-

нообразных ошибок и «метафизических» заблуждений, связанных с проблемами языка и мышления. В то же время Огден и Ричардс намеревались дать общий обзор главных исторических достижений в области философии языка, развитие которой трактовалось авторами как более или менее последовательный переход от абстрактных мистификаций к номиналистической ясности. Книга во многом была продуктом своего времени и своей среды — она писалась в Кембридже в эпоху расцвета логического позитивизма и всеобщего стремления поставить все виды знания (включая «гуманитарные науки») на позитивистскую основу. В «Значении значения» авторы попытались сделать для лингвистики то, что Бертран Рассел и другие ученые делали для совершившейся тогда революции в области философской мысли.

Огден и Ричардс придерживались того мнения, что семиотика сможет стать уважающей себя наукой лишь в том случае, если ее программа будет сформулирована в терминах бихевиоризма, а сама семиотика превратится в раздел прикладной психологии. Отсюда идет их анализ «знаковой ситуации» («*sign-situation*»), основанный на чрезмерно упрощенной модели «стимул — реакция» и стремлении избежать туманных апелляций к абстрактным или менталистским критериям. Заглавие книги в значительной степени иронично, поскольку ее авторы прилагают все усилия, чтобы очистить семиотику от обычных в традиционных исследованиях бесплодных вопрошаний о субстратах «значения». Значения определяются и локализуются как часть поведенческого репертуара, вырабатываемого в ответ на воздействие той или иной ситуации и подчиняющегося строгой экономии референции и контекста. Знаменитая «треугольная» диаграмма — *мысль, символ и референт* — введена главным образом в качестве иллюстрации к той проясняющей сути дела дисциплине, которую задумывали Огден и Ричардс. Мысль (или референция) находится на вершине треугольника, символ и референт располагаются в двух углах при основании. Между референтом и мыслью существует четко определенная связь (изображаемое в виде непрерывной линии), которая дает говорящему власть над сообщаемым значением. Слушатель, со своей стороны, воспринимает это значение при помощи аналогичной связи между символом и мыслью. Таким образом, коммуникативный цикл зависит от беспрепятственных переходов по обеим сторонам воображаемого треугольника, тогда как в его основании (символ — референт) лежит косвенная или произвольная связь, изображенная на диаграмме в виде пунктирной линии.

Стоит задуматься по поводу того, как соотносится эта модель с возможностями и особенностями программы Огдена—Ричардса. До этого момента британские ученые находятся в полном согласии с настоящим утверждением Соссюра о произвольной связи между означающим и означаемым. Действительно, главный тезис их аргументации заключается в том, что путаница часто возникает вследствие привычки трактовать значение как нечто внутренне или естественным образом присущее знакам, которые служат конвенциональным средством для его выражения. С этой точки зрения в «Значении значения» выдвинута чисто семиотическая модель языка, проти-

вопоставленная различным вариантам традиционной семантики. Однако Огден и Ричардс ослабляют свою позицию, настаивая на том, что в контексте знаки обуславливаются рефлексивной психологией стимула и реакции. Исследователи постоянно возвращаются к бихевиористской модели, постулирующей основополагающую и неизменную связь между референтом (обозначаемым объектом) и актом совершившейся коммуникации. То, насколько язык отклоняется от этой нормы, сводится к вопросу об «эмоциональном» употреблении или о более или менее неопределенной коннотации. В своих «Принципах литературной критики» Ричардс развивает это важное для него отграничение референциального языка науки (достоверного высказывания) от эмотивного языка поэзии¹². Исследователь хотел «спасти» поэтическое значение, обособив область интенсивной и насыщенной сигнификации, к которой не применимы позитивистские критерии истины и законы логики. Вышло, однако, так, что Ричардсу пришлось как бы оправдываться за поэтический язык, чьи права сохраняются только за счет интеллектуального достоинства поэта.

Таковы проблемы, вызванные стремлением эмпирика Ричардса использовать «знаковую ситуацию» как средство якобы объективного анализа. В «Значении значения» Ричардс и Огден не слишком церемонятся с теми представителями философии языка, которые пытаются выйти за пределы элементарной очевидности. Примером тому — их спор с Соссюром, чьи семиотические построения они в значительной степени не принимали (хотя справедливости ради следует сказать, что Огден и Ричардс быстро осознали значение соссюровской мысли). Они возражают против выдвинутого Соссюром кардинального противопоставления «языка» и «речи» (*langue — parole*) и против его убеждения, что лишь «язык» в его «синхронном» или систематическом аспекте поддается научному изучению. Огден и Ричардс считают, что само понятие языка (*la langue*) является продуктом чисто семантической абстракции — это всего лишь концепт, порожденный словом, давшим ему название.

С позитивистско-бихевиористской точки зрения Огдена и Ричардса реальность языка — его функциональную зависимость от контекста — Соссюр принес в жертву совершенно химерической концепции метода. Соссюровская семиология «не имеет ничего общего с научными методами верификации»¹³. Требование эмпирической «верификации» сигнализирует об огромной разнице между двумя конкурирующими подходами к понятию научной дисциплины. Нужно помнить об этой разнице, если мы хотим понять, каким образом британская семиотика развивалась внутри — а отчасти и против — основного течения семиотической мысли.

В. От функции к структуре: Семиотический поворот

Семиотика как наука о системах коммуникации исходит из представления о том, что значения *структурированы* в соответствии с некоторыми опосредующими правилами. Поэтому термины «семиотика» и «структурализм» обычно используются как более или менее синонимичные. Этот пре-

имущественный интерес к структуре в основном вытеснил более раннюю функциональную перспективу, которая до недавнего времени господствовала в всех гуманитарных науках, включая лингвистику. Функциональное объяснение предполагает (как у Огдена и Ричардса) тот факт, что значение продуцируется в ответ на конкретный локальный стимул (или общественную необходимость), а задача научного исследования заключается в том, чтобы связать причину со следствием. Структурализм, напротив, постулирует существование сети взаимосвязанных значений и поэтому полагает, что никакая отдельная или изолированная функция не поддается независимому самоочевидному объяснению. Этот сдвиг объяснительной парадигмы (в основном произошедший под мощным влиянием Соссюра) хорошо известен на примере лингвистики и нет нужды здесь на нем задерживаться. Однако его столь же значительное воздействие на другие дисциплины может продемонстрировать нам как возможности семиотической мысли, так и те ограничения, которые накладывает на нее эмпирический склад мышления.

Одной из традиций, которая поддалась влиянию структурализма и одновременно сохранила способность ему сопротивляться, стала британская антропология. Я беру ее в качестве примера по причине четкости и ясности затронутых ею методологических вопросов. Ориентиром может послужить Леви-Стросс, который в своей небольшой работе «Тотемизм» подверг мощной структуралистской критике ранние (в основном британские) школы современной антропологии. Общее между ними то, утверждает он, что все они чисто по-функционалистски ищут причины и социальные корни определенных тотемических явлений вместо того, чтобы определить логику взаимосвязей, управляющую их совместным действием. В своем эссе Леви-Стросс блистательно выявляет те моменты, когда функциональные объяснения терпят крах или ведут к новым выводам, несовместимым с функционалистской методологией. Некоторые находки, пишет он, не могут быть объяснены «ни утилитарными соображениями, подобными тем, что приводит Малиновский, ни интуитивным осознанием воспринимаемого сходства, о котором говорят Ферт и Фортс». Единственно адекватным будет тот уровень объяснения, который признает (и ставит своей целью обнаружить) существование «ряда логических связей, объединяющих ментальные отношения»¹⁴. С этой точки зрения перед Леви-Строссом открывались далеко идущие возможности описания структуры и морфологии человеческой культуры.

Примечателен тот факт, что Леви-Стросс сумел занять эту перспективную позицию, *продумав* те интуиции и проблемы, которые в основном были сформулированы в трудах британских ученых. Исходным пунктом для него послужили лакуны «утилитарных» подходов (таких, как подход Малиновского) и концепция «интуитивного осознания воспринимаемого сходства», разделяемая всеми исследователями-эмпириками. Малиновский, кстати, был автором «Приложения» к «Значению значения» — статьи, где тезисы Огдена и Ричардса применены к этнографическим проблемам понимания «первобытного языка». Все языковые процессы, утверждает Малиновский, «об-

ретают силу только внутри реальных процессов, происходящих в рамках взаимоотношений человека с окружающим миром»¹⁵. Эти функционалистские взгляды находятся в полном соответствии с основными положениями и методами книги Огдена и Ричардса. Однако Леви-Стросс далек от того, чтобы попросту отвергать традицию, во многом предвосхитившую его собственные открытия. Говоря о критической, кульминационной точке этой традиции — теории Радклиффа-Брауна — Леви-Стросс находит в ней указания на неизбежность выхода «за границы обычных этнографических обобщений — к законам языка и даже мышления»¹⁶. Леви-Стросс показывает, что британская антропология достигла того этапа, когда «логика оппозиций и корреляций» — структуралистский метод — была уже в пределах непосредственной досягаемости. Совершить этот прорыв Радклиффу-Брауну помешала, согласно Леви-Строссу, излишняя приверженность к функционалистской психологии, Ассоциативная психология смогла в общих чертах описать «элементарную логику» мышления, но не дошла до понимания того, что эта логика *предшествует* всем возможным ассоциативным связям и *управляет* ими. Радклифф-Браун вплотную приблизился к этой плодотворной перестановке акцентов, приводящей нас к ясному пониманию логической сложности «первобытных» культур. Хотя концепция Радклиффа-Брауна поразительным образом опередила свое время, его мышление все же несет на себе неизгладимый отпечаток психологии стимула и реакции.

Позднее британские антропологи согласились с теорией Леви-Стросса, но приняли ее с известными оговорками. Самый, наверное, показательный пример — это работы Эдмунда Лича, написавшего сочувственную и в то же время критическую монографию о Леви-Строссе¹⁷, а также целый ряд книг и статей о структурализме. И восхищение учителем, и оговорки по поводу его идей легко обнаруживаются в лекции Лича «Книга Бытия как миф», где леви-строссовская техника распространена на анализ библейских (в основном ветхозаветных) повествовательных текстов. Лич успешно применяет структуралистский метод трактовки мифов как упражнений по логике решения проблем, бессознательно приспособленных к нуждам социальной легитимации. Этот подход, безусловно, заимствован у Леви-Стросса, но все-таки у Лича нашлось место и для указаний на некоторые отличия в методах и принципах. Лич обращает внимание на вопиющее несоответствие между сложнейшей логикой интерпретации, разработанной Леви-Строссом, и относительно простой природой мифов, выбранных для истолкования. Более того, здесь, по всей видимости, возникает противоречие с основным положением структурной антропологии: что в действительности «первобытное мышление» столь же сложно и логично, как наука в современном понимании этого слова. Согласно Леви-Строссу, интерпретатор и создатель мифа работают с одним и тем же базовым репертуаром, одним и тем же набором ментальных структур и вариантов. Поэтому, как отмечает Лич, любопытно, что в своем анализе Леви-Стросс по большей части ограничивается продуктами далеких тотемических культур, «характеризующихся отсутствием какой-либо связи с конкретным фоном (setting) внутри исторической хронологии, реальной или же вымышленной»¹⁸.

Лич пытается преодолеть эти ограничения, применяя структуралистскую технику к библейскому повествованию. Широта, сложность и повествовательная связность этого материала — равно как и существование долгой интерпретивной традиции — требуют чего-то большего, чем леви-строссовский чисто «синхронический» подход. Если в абстракции миф оторван от хронологии, то с библейскими историями дело обстоит иначе, поскольку их значимость зависит от веры в то, что события происходили в некотором предопределенном и привилегированном порядке. Отсюда проблема (как формулирует ее Лич): «Как эта неотъемлемая диахрония традиционной герменевтики соотносится с синхронией структурного анализа?»¹⁹.

Лич убедительно апеллирует к контексту «пережитого» или эмпирического значения, к общей (shared) человеческой истории, которую Леви-Стросс исключает в принципе. Принимая семиотическую модель мифа как сигнификативной структуры, Лич продолжает прочно держаться за отдельные элементы более традиционного подхода, включая функционалистское представление об особой роли истории и «фона». В этом смысле повествовательный порядок и исторический контекст — это составляющие диахронического метода. И наконец, в подходе Леви-Стросса Лич резко отвергает мысль о том, что «последовательность — это всего лишь непрекращающаяся перегруппировка элементов, которые присутствовали с самого начала». Эта смесь восхищения и несогласия (в данном случае — со стороны Лича) по большей части характерна для британской реакции на структуралистскую теорию. В конечном счете истоки этой реакции — в глубокой противоположности между двумя образами мысли, рациональным и эмпирическим.

Исторически обе эти традиции оказались взаимосвязанными, поскольку некоторые из важнейших структуралистских идей были впервые озвучены в лагере британских эмпириков. Так, например, Юм утверждал, что все мыслительные операции могут быть объяснены в терминах «сходства» и «смежности», образующих оси ментальных ассоциаций. Несомненно, то же самое противопоставление, только очищенное от эмпирической фразеологии, Роман Якобсон положил в основу модели семиотического изучения языка²⁰. Юмовская механистическая философия ума была реинтерпретирована в соответствии с языковыми координатами *метафоры* и *метонимии*, что позволило Якобсону создать мощный абстрактный каркас для описания всевозможных изменений значения. Поэтому с исторической точки зрения нельзя сказать, что структурализм представляет мировосприятие, предельно чуждое философским основаниям эмпиризма. Однако между структурализмом и эмпиризмом существует значительная разница в нормах теоретической выдержанности и строгости. На эту разницу недвусмысленно указывает Леви-Стросс в своей структуралистской критике ассоциативной психологии.

До этого момента я пытался обрисовать общую ситуацию и основные предпосылки британской семиотики. Теперь я перехожу к более детальному описанию конкретных дисциплин и тех сфер исследовательских интересов, в которых семиотическая мысль сыграла более или менее ощутимую роль.

Конечно, мое изложение ни в коем случае не претендует быть исчерпывающим, однако я постараюсь очертить главные сферы интересов и указать на их взаимосвязь. Расширенная библиография, приложенная к настоящей статье, должна послужить путеводителем для дальнейшего чтения по каждому из разделов статьи.

3. Дисциплины и тенденции: Путеводитель по современным интересам

А. Лингвистика и семиотика

В случае с лингвистикой проблема демаркации (что считать специфически «семиотическим» методом) более настоятельна, чем со всеми другими дисциплинами. В определенном смысле лингвист, какого бы подхода он ни придерживался, всегда имеет дело с формами и ресурсами коммуникативных высказываний и — следовательно — с одной из (многих) сфер семиотической практики. Так понимал проблему Соссюр, который предсказывал, что в конце концов лингвистика станет частью более широкой дисциплины, изучающей весь спектр сигнификативных кодов и конвенций. С другой стороны, есть ученые (например, Ролан Барт), которые утверждают, что лингвистика представляет собой главенствующую науку и привилегированную модель для семиотики²¹. На практике речь идет о различных точках зрения на язык: для одних это социально-семиотический объект (широкий контекстуальный или функционалистский подход), другие же стремятся описать язык в чисто формальных или абстрактных терминах. В последнее время интерес ощутимо сдвинулся от второго подхода к первому, и я постараюсь дать здесь отчет об этой основной на сегодняшний день тенденции.

Самое, наверно, значительное воздействие на развитие семиотики имели работы М. А. К. Халлидея, лингвиста чрезвычайно широких и разнообразных интересов, ясно заявившего о своей позиции в заглавии своей недавней книги: «Язык как социальная семиотика»²². Халлидей прямо и недвусмысленно высказывается о своей приверженности к семиотическому подходу. «Социальная семиотика, — пишет он, — это система значений, определяющая или конституирующая культуру, а лингвистическая система — один из модусов реализации этих значений»²³. Исследователь пришел к этой социологической перспективе путем кропотливой и методической проработки проблем текстовой связности или, иначе, свойств дискурса (единиц языка, больших чем изолированное предложение), которые образуют осмысленную последовательность. Этот подход Халлидея отличается от всех разновидностей семантики, основанных на чисто структурном или имманентном анализе. По формулировке Халлидея, язык зависит от «потенциала значения», который может быть реализован только в контексте высказывания и через контекст высказывания. Это, в свою очередь, требует «позитивного акта семиотической реконструкции», посредством которого лингвист реагирует на этот энергетизирующий контекст»²⁴.

В тезисах Халлидея имеется очевидное сходство с культурно-релятивистскими взглядами Бенджамина Ли Уорфа. В этом отношении позиция Халлидея диаметрально противоположна «менталистской» философии языка, которой придерживается Хомский; Халлидея скорее интересует процесс социализации, который вводит индивидуума в сферу коммуникативной функции. Труды Халлидея важны прежде всего потому, что они перебрасывают мост между широким семиотическим подходом и программой построения планомерно организованного (или «системного») описания языкового схематизма (language patterning). С точки зрения Халлидея, «форма» всегда является и не может являться ничем иным, как аспектом социализированного значения. Таким образом Халлидей дистанцируется от того, что он называет «ранним „структуралистским“ периодом современной лингвистики», когда язык теоретически осознавался как конструкция или грандиозная система абстрактных взаимосвязанных элементов. Используя сосюрговскую парадигму для основных средств описания, Халлидей оспаривает тенденцию структурализма заменять понятия контекста и функции преждевременно выдвинутым понятием системы. Он рассматривает все элементы структурного описания (от «морфемы» до «предложения») как абстрактные сущности, обращение к которым оправданно лишь постольку, поскольку мы можем установить их место в более широкой социодискурсивной схеме. Текстовая связность образуется «вне области структуры» и в свою очередь зависит от «ситуативного контекста», соотносящего язык с социальными нормами. Посредством таких «экзофорических» дискурсивных связей язык одновременно отражает и усиливает культурные нормы.

Я довольно подробно остановился на идеях Халлидея, потому что они служат удобным фокусом для рассмотрения совершившегося в британской лингвистике ширококомасштабного перехода от формальной трактовки значения к трактовке контекстуальной или «межуровневой». Этот сдвиг принимает самые разные формы и направления; достаточно будет привести лишь несколько показательных примеров. Роджер Фаулер в ряде своих книг и статей выступает в пользу социолингвистики, придавая исключительное значение контексту высказывания и роли транзакциональных или межличностных функций²⁵. Ученый встает на позиции эклектики, дополняя теорию речевых актов Остина и Серля открытиями социальной этнографии (Хаймс) и целого ряда других вспомогательных дисциплин. Последняя работа Фаулера посвящена проблеме языка и идеологии — вопросу о том, какими способами лингвистические структуры кодируют репрезентацию социальной власти. В подходе Фаулера опора на эмпирические данные (газетные сообщения, интервью и т.д.) совмещается с теорией дискурсивного анализа, ориентированной на пост-сосюррианский структурализм²⁶.

Сходный интерес к кодам и классификациям обнаруживается в работах Бэзила Бернштейна, влиятельного теоретика в области образования и детской психологии²⁷. Бернштейн исследует отношения, возникающие между социальным или семейным окружением и видами лингвистических структур, обычно приобретаемых ребенком вместе с опытом. Самое дискусси-

онное утверждение Бернштейна касается существования двух «кодов» или порядков коммуникативной компетенции, тесно связанных с социальной средой и оказывающих мощное воздействие на интеллектуальный рост ребенка. «Ограниченный» код характеризуется относительно бедным синтаксисом и упором на формы вербальной реакции, почти ничего не требующие в плане аргументированных объяснений. Он используется для того, чтобы внедрять модели поведения и уважение к авторитетному (социальному и семейному) порядку, навязываемые ребенку извне и свыше. Такие коды имеют почти ритуальную функцию. Их простота приспособлена к требованиям беспрекословного повиновения и строгого иерархического порядка. Напротив, в «развернутом» коде находит выражение типичный этос среднего класса, согласно которому ребенок имеет право на аргументированные объяснения, почему он должен действовать тем или иным образом. Следовательно, восприятие ребенка с раннего возраста настраивается на мыслительный процесс, поощряющий использование аналитического рассудка и стремящийся девальвировать ритуалы повиновения (или, по крайней мере, поставить их под сомнение). Бернштейн полагает, что коды функционируют на каждой ступени социального развития — начиная с детства и в течение всей взрослой (рабочей или профессиональной) жизни с ее структурированными возможностями. Степень лингвистического самоосознания или «рефлексивности», как утверждает Бернштейн, связана с умением решать проблемы, которое служит мерой интеллектуального достоинства.

Далее Бернштейн переходит от противопоставленных типов в пределах одного общества к широкомасштабному антропологическому сопоставлению «первобытных» и «развитых» культур. Если ритуал — это форма «ограниченного» кода с усиленными регулятивными функциями, то более продвинутое общество проявляет аналитические качества и «просвещенный» скептицизм, который Бернштейн приписывает «развернутым» речевым стилям. Бернштейновскую модель переняла антрополог Мэри Дуглас, применившая ее в своей книге «Естественные символы» к анализу ритуальных пережитков в современном обществе и ситуаций, когда коды вступают в конфликт с проблемами ценности и рациональным прогрессом²⁸. Заглавие ее книги заключает в себе некий парадокс, поскольку «символы», как принято считать (по крайней мере, среди структуралистов), социально обусловлены в сетке произвольных значений, а каким-либо фиксированным или «естественным» значением они не обладают. Мэри Дуглас пытается примирить эти позиции. По ее мнению, подлинно компаративистский подход, признающий множественность культур, должен также принять существующие системы символических оппозиций и признать их «естественный» статус. Здесь мы возвращаемся к общим вопросам о возможностях семиотического метода и сфере его применения. В лингвистике (особенно в лингвистике) идет жаркий спор между теми, кто занимается поисками врожденных глубинных структур для всех известных языковых разновидностей, и теми, кто поддерживает положение Уорфа о том, что существует столько же структур, сколько языков.

Бернштейн (также как и Халлидей) не принимает позицию Хомского, отвергая представление о врожденных, или онтогенетических, законах языкового развития. Такой подход, на его взгляд, ведет к разрыву между «системой языковых правил» и «социальными правилами, определяющими контекстуальное употребление»²⁹. Семиотическая теория в значительной степени противоположна подходу Хомского, потому что ее интерес заключается не столько в поисках формальных универсалий, сколько в осознании открытой множественности кодов и конвенций. Джордж Стейнер в книге «После Вавилона» убедительно защищает взгляд на язык как многостороннее явление, не поддающееся редукционистскому или монистическому объяснению³⁰. Исследование Стейнера по преимуществу посвящено проблемам, с которыми мы сталкиваемся при переводе — не только при переводе с одного языка на другой, но и при взаимном переводе различных стилей и регистров, сосуществующих в пределах одного языка. С точки зрения Стейнера, акт перевода — это пробный камень для любой теории языка, поскольку (как он утверждает) человеческое мышление и понимание полностью зависят от инстанции, опосредующей частные и публичные идиолекты. Переводчик становится привилегированным гидом по сложностям языка, пребывая, как ему и положено, в «пространстве опознавания», где лингвистические трудности и различия между языками ощущаются острее, чем обычно. Стейнер выступает против Хомского именно с этой точки зрения — с точки зрения творческой открытости и бесконечного многообразия языка. Природу языка, утверждает Стейнер, невозможно обнаружить, пытаясь найти под лежащим на его поверхности многообразием некую «глубинную» (и чисто гипотетическую) структуру. Возможно, с логической точки зрения универсалии Хомского имеют объяснительную силу, но Хомский упускает те творческие возможности, которые ощущаются при восприятии реального *своеобразия* языковых типов. Возможность перевода на разных уровнях — неперемнное условие существования языка: в сущности, многоязычие становится главным источником подлинно лингвистического понимания.

Стейнер говорит от имени тех британских лингвистов, которые усвоили отдельные аспекты подхода Хомского, но не приняли его конечных выводов. Британская интеллектуальная мода никогда не менялась так стремительно и драматично, как это обычно происходит в Америке. В Великобритании семантика оставалась уважаемой дисциплиной и в тот период, когда американская лингвистика фактически отказалась от нее под влиянием антиимпериализма Блумфилда. Не было в Великобритании и повального возврата к рационалистическим презумпциям, подобного тому, что происходит в течение двух последних десятилетий в Америке под воздействием Хомского. Семантик Стивен Ульман трактует свой предмет как широкую область исследований: признавая завоевания генеративной теории, он выходит за ее рамки, закладывая основания для универсальной науки, изучающей значение и контекст. Согласно Ульману, в области семантики пересекаются интересы философии, психологии, антропологии, теории информации и стилистики³¹. Такая широкая трактовка семантики поднимает ее до уровня семиотической дисциплины и, действительно, едва ли не

снимает различия между семантикой и семиотикой. Оговорки Ульмана в отношении генеративной семантики (проблемы, которые он находит в аналитической модели Катца-Фодора) также отражают его широкие семиотические интересы — внимание к социальному и контекстуальному функционированию знаков.

Как я уже указывал выше (см. разд. 1), этот прагматический подход к вопросам метода говорит о непрекращающемся влиянии британской эмпирической философии. Колин Черри в своей работе, посвященной языку и символической коммуникации, предлагает хороший пример теории, приспособляющейся к нуждам и формам выражения организованного социального поведения. Черри считает себя убежденным прагматиком школы Уильяма Джеймса и Чарльза Сандерса Пирса. Подобно им (и в отличие от Хомского) он полагает, что операции «логического» мышления определяются социальными ролями и требованиями, а не существуют априори во вневременном картезианском пространстве. Исследование Черри «О человеческом общении» оказало значительное воздействие на британскую семиотику; автору книги удалось найти связующие звенья между историей идей, изучением символизма и языком теории коммуникации³². Что же касается философской школы американского прагматизма, то у британских философов она не вызывает особого интереса. В общем и целом, однако, ее корни близки к британскому образу мыслей, причем не в последнюю очередь в плане тех лингвистических построений, которые я попытался в общих чертах обрисовать.

В. Семиотика и литературная критика

На наличие определенной школы или теории семиотического метода в применении к литературным текстам Великобритания может претендовать ничуть не больше, чем в области общей семиотики. Семиотика рассматривается (и с опаской приветствуется) как средство кодификации тех положений, которые и без того уже давно утвердились в литературоведении. Своей книгой «Структуралистская поэтика» Джонатан Каллер упрочил эту позицию, откровенно отказавшись от каких-либо радикальных намерений во имя преимущественно *регулятивной* концепции семиотической критики. С этой точки зрения методы структурного описания просто предлагают более методический подход к осознанию организованных значений, которые критик, в общем-то, воспринимает и без помощи этих методов. Они лишь помогают выявить структуру литературной «компетенции», посредством которой критик, с одной стороны, управляет своим опытом чтения, а с другой — поверяет его (более или менее сознательно) нормальными требованиями художественного смысла.

Этот «регулятивный» момент постоянно всплывает в новейших британских работах по стилистике и семиотике. В «Видах модернистского письма» Дэвид Лодж предлагает всеобъемлющую типологию литературных стилей, восходящую к яacobсоновской бинарной теории метафоры и метонимии³³. Лодж проводит широкий обзор модернистских и «постмодернистских» сти-

лей, показывая, что последовательная смена норм, господствовавших в разные периоды, отражает преобладающее влияние одной или другой риторической фигуры. В книге Лоджа мы не встретим сенсационных открытий, но автору нередко удается ясно высказать то, о чем предыдущие критики могли лишь смутно догадываться. Этот подход (как и подход Каллера) основан на предположении о том, что теорию лучше всего использовать в качестве системы координат для перцепций, которые и без такой теории (будучи, конечно, *ad hoc* интуитивными) оставались все же вполне доступными для обычного «здравомыслящего» читателя. Таков, действительно, главный принцип, на котором зиждется большинство британских работ по проблемам литературного стиля и его семиотических (в широком смысле) аспектов. Джеффри Лич³⁴, Грэм Хок³⁵, Роджер Фаулер³⁶ и другие исследователи сумели перебросить мост между терминами дескриптивной лингвистики и методами практической критики.

Идеи более радикальной и широкомасштабной семиотики текста выдвигаются представителями «постструктуралистского» лагеря, ориентирующимися на теории Ролана Барта, Жака Лакана и других парижских ученых³⁷. Для них теоретизирование приобретает значение, не соизмеримое с той ограниченной и по преимуществу подчиненной ролью, которую теория играет для более традиционных критиков. У постструктуралистов теория ставит своей целью трансформацию самого процесса чтения посредством радикальной рефлексии над литературным знаком и множественностью его (нередко противоречивых) модусов сигнификации. Тексты рассматриваются как продукты сложного взаимодействия кодов и конвенций, которые действуют в пространстве между языком, идеологией и литературной формой. Дерриданская критика западной метафизики (или «логоцентрического» дискурса) соединяется с лакановским представлением о том, что субъективность конституируется в процессе и при посредничестве бессознательного действия языка. Марксистский компонент привносят теории Луи Альтюссера, который в своей строго текстуальной реинтерпретации Маркса придает особое значение аспектам структуры и формирования дискурса.

Эта радикальная семиотика нашла наибольшее число приверженцев среди тех, кто (подобно Стивену Хиту³⁸ и Колину Маккейбу³⁹) в равной степени уделяет внимание литературе и кино. Неудивительно и то, что такая семиотическая теория оказывается более убедительной применительно к современным или откровенно экспериментальным текстам. Джеймс Джойс и представители французского «нового романа» по существу предвосхитили такую критическую тактику, используя поливалентный язык и изощренные структурные приемы. В остальных случаях работы общесемиотического характера в основном посвящены теоретическим вопросам, касающимся природы репрезентации и функционирования идеологии в тексте. Эти проблемы всесторонне освещены Розалиндой Ковард и Джоном Эллисом в книге «Язык и материализм»⁴⁰.

Одна из самых актуальных на сегодняшний день задач заключается, видимо, в том, чтобы связать стилистику, или детальный анализ языка с многообразными аспектами литературной формы. В последнее время некото-

рые критики подходят к этой проблеме с чисто семиотической точки зрения. Бернард Бергонци в своей книге «Читая литературу тридцатых» пытается подняться от детального анализа стиля к рассмотрению общей атмосферы того времени и обсуждению социальной тематики⁴¹. Он выделяет языковые черты и значимые детали, которые чаще обычного встречаются в поэзии и художественной прозе 1930-х гг. Бергонци пишет с учетом структуралистских и семиотических идей, хотя и применяет их лишь от случая к случаю. Ранние «предсемиотические» подходы нередко приводили к аналогичным заключениям без помощи структуралистской теории. Айэн Уотт в своей классической работе «Первый абзац „Посланников“» исследует связь между стилистическими особенностями прозы Генри Джеймса и его образом мыслей, или культурно закодированными представлениями, продуцирующими эти особенности⁴². То есть существует некая размытая область, где старомодная «практическая критика» переходит в семиотику текста. Можно утверждать, что у такого критика, как Уильям Эмпсон с его блестящей техникой словесной интерпретации семиотика поэзии разработана хотя и менее систематически, но от того не менее толково, чем в современных подходах, претендующих на это звание⁴³. То же самое, безусловно, можно сказать и о кембриджском наставнике Эмпсона Айворе Ричардсе, чьи труды, посвященные языку художественной литературы и видам значений, заставляют говорить о нем как об одном из предшественников современной семиотики⁴⁴.

Важнейший почин семиотики — стремление к большей методологической ясности и повышению общей объяснительной способности теории. В лучших семиотических работах теория постоянно совершенствуется на практике, а не навязывается в качестве готовой абстрактной методологии. Этой опасности не всегда избегают ученые, стремящиеся поставить стилистику на «научную» основу с помощью трансформационно-генеративных схем. (Их излюбленный объект анализа — все тот же Генри Джеймс с его почти навязчивой привязанностью к усложненным фразовым структурам.) Но с другой стороны, есть впечатляющие примеры теорий, находящихся в полном равновесии с интерпретивной интуицией. Одним из таких достижений стала статья М. А. К. Халлидея «Лингвистическая функция и литературный стиль», в которой принципы системной грамматики применены к роману Уильяма Голдинга «Наследники»⁴⁵. Повествование в романе ведется с точки зрения группы неандертальцев, которые с ужасом видят, что вокруг них появляются новые, более развитые люди. Халлидей показывает, что повествовательный стиль отражает крайне ограниченные понятия Лока, наблюдателя-неандертальца. Это происходит в основном благодаря преобладанию непереходных глаголов и пассивных конструкций, создающих ощущение обескураженного бездействия, в котором пребывает перепуганное сообщество. В других местах «непереходные предложения содержат в себе потенциально переходные глаголы, после которых, однако, следует не прямое дополнение, а конструкция с предлогом». Функционально-системная теория Халлидея обретает полную свободу, но служит она для того, чтобы заострить и сфокусировать интуитивные суждения, а не просто найти им абстрактное подтверждение.

Все это, по-видимому, свидетельствует о справедливости выводов, сделанных Джорджем Стейнером в статье «Уорф, Хомский и исследователи литературы»⁴⁶. Задача критической теории, полагает Стейнер, заключается не в том, чтобы погрузиться в глубины абстракции, а в том, чтобы осознать многообразие стилей и текстуальных стратегий. Критики должны держаться «на честно оговоренном расстоянии» от текста и проявлять «эпистемологический такт». Объектом полемики здесь является тезис Хомского о том, что единственная цель, достойная лингвистической науки, — это поиски «глубинной» логики и универсалий. Более широкую перспективу, по мнению Стейнера, открывает для критиков подход Уорфа, допускающий и приветствующий множественность языков. Я не хочу, конечно, сказать, что интерес к генеративной стилистике (или «глубинным» объяснениям) в принципе не совместим с чувством такта и симпатией, о которых говорит Стейнер. Некоторые современные критики (в частности, Дж. П. Торн⁴⁷) показывают, как много может дать расширенное творческое применение принципов Хомского. В лучших своих проявлениях семиотический метод открывает каналы связи между чутким художественным восприятием и должным вниманием к вопросам теории.

С. Семиотика, средства массовой информации и изучение культуры

До последнего времени изучением «поп-культуры» в Великобритании занимались преимущественно литературные критики, рассматривавшие этот предмет как документальное ответвление от основной сферы их интересов. Ф. Р. Ливис и его коллеги продолжили традицию чисто социологических исследований, вернувшись на позиции Мэттью Арнольда в своей высокомерной критике (якобы) вырождающейся современной массовой культуры⁴⁸. Эта ориентация нашла недвусмысленное выражение в заглавии брошюры Ливиса «Массовая цивилизация и культура меньшинства» (1930)⁴⁹. Однако у последователей Ливиса мировоззрение и тон существенно переменялись, что привело к переоценке «культуры», которая стала рассматриваться как классовое и исторически обусловленное понятие. Главным среди так называемых «левых ливистов» стал Реймонд Уильямс, критик исключительно широких интересов, чьи работы пользовались огромным влиянием и долго находились в центре британских дискуссий по проблемам изучения культуры.

Уильямс поставил своей целью проанализировать пути, которыми «культура» — цепь смыслов и ориентаций — развивалась в течение двух прошлых столетий, находясь в глухой оппозиции к преобладающим социальным и экономическим нормам⁵⁰. Термин «культура» перешел к «ливистским» защитникам привилегированной культурной элиты от ранних романтиков — через Кольриджа, Карлейля и Мэттью Арнольда (который использовал этот термин как лозунг в борьбе против «филистерского» общества). Уильямс видел свою задачу в том, чтобы спасти «культуру» — слово и понятие — от мощной опекунской традиции, делающей все, чтобы скрыть ее подлинно на-

родные корни. На этой стадии его работа была исторической по своему содержанию, но при этом включала в себя элементы стратегической семиотики, оживлявшей ощущение социальной борьбы, передаваемое этими смыслонагруженными и неоднозначными словами.

Последний аспект более явно проявился в позднейших работах Уильямса. В книге «Деревня и город» он исследует взаимосотнесенные образы сельской и городской жизни, нашедшие отражение в пасторальной литературе и других (в конечном счете классово-ориентированных) художественных формах⁵¹. В результате получилась любопытная смесь исторического анализа, социального исследования и рефлексии по поводу комплекса обстоятельств, создавших «английскую идеологию» во всех ее разновидностях. Здесь Уильямс также вводит в свой обзор элементы социальной семиотики, изучая процессы *репрезентации* (воображаемые смыслы и идеалы), связанные с классовыми различиями. Яснее всего стремление Уильямса заложить семиотический фундамент социальной истории языка выразилось в «Ключевых словах»⁵². Эта книга представляет собой сборник словарных статей, посвященных словам, которые, как полагает Уильямс, воплощают комплексные отношения между языком и идеологией. Предполагается, что в большей части этих слов (включая само слово «культура») ведется борьба за пространство в ареалах смысла, преимущественно управляемых господствующей идеологией. Одним из ключевых слов как раз и является «идеология» с его широким диапазоном имплицативных употреблений, как политически квинтэстских, так и активно-критических.

Работы Уильямса представляют яркий пример того, как социокультурная критика все в большей и большей степени начинает принимать формы семиотического исследования. Идеи Уильямса разрабатывались (а часто и критиковались) учеными, придерживающимися более строгой линии семиотической критики. Наиболее продуктивные результаты в этой области показывает группа ученых (теоретиков и практиков), работающих в Центре современных культурных исследований при Бирмингемском университете. Центр издает непериодическую серию «Working papers» («Рабочие доклады»), где публикуются исследования по проблемам массовой коммуникации, средств массовой информации и форм культурной деятельности. Эти работы отличает сбалансированность широких эмпирических исследований и теорий, в основном заимствованных у французских семиотиков и европейских марксистов⁵³. Аналогичный корпоративный подход к этим проблемам демонстрирует исследование по формам подачи телевизионных новостей, выполненное Группой по изучению средств массовой информации при Университете Глазго⁵⁴. Основное внимание уделено здесь технике подачи материала и визуальному монтажу, посредством которых по внешней видимости «честный» или «уравновешенный» политический репортаж незаметно превращается в односторонний и тенденциозный. Примеры берутся главным образом из дискуссий между сторонами, представляющими диаметрально противоположные интересы (администрация и наемные рабочие или правительство и представители профсоюзов). Анализ этой программы свидетельствует о пристальном внимании ученых из Глазго к семиотическим факторам (при-

мам визуального контраста и мощному внушению на уровне подсознания), которые вряд ли бы учитывались при более «эмпирическом» подходе.

Более или менее систематическому рассмотрению подвергалась также социально-семиотическая роль газетных репортажей. Колин Сеймур-Ур убедительно проанализировал процесс консенсуальной обратной связи (*consensual feedback*), благодаря которому политические пристрастия прессы отражают, а подчас и фактически определяют политику правительства⁵⁵. Этот подход носит преимущественно документальный характер, но дополнительные возможности ему придает осознание силы и сложности современных семиотических средств. Интересы других ученых лежат в теоретических областях — таких, как проблемы дискурса, идеологии или стиля газетных и телевизионных новостей⁵⁶. Семиотика рассматривается как раскрепощающая дисциплина, открывающая пространство внутри и вокруг текста как средоточия политической ангажированности. Реклама также привлекала внимание тех ученых, которые стремятся превратить семиотику в средство активного критического анализа ценностей и социальных институтов. Дело здесь идет о связях между изображением и кодом и объяснении того, как техника якобы «естественной» подачи материала фактически работает на поддержку и укрепление культурных стереотипов. (Демистифицирующая функция семиотики, конечно же, берет начало в пионерской работе Ролана Барта.) Этот подход декларирован в заглавии книги Джудит Уильямсон «Декодируя рекламу»⁵⁷.

Работы, о которых говорилось выше, никоим образом не ограничиваются специальными исследованиями строго академического характера. Большая их часть принадлежит преподавателям, которые ведут курсы по массовой коммуникации и средствам массовой информации в новых британских политехнических колледжах. Открытость к влиянию междисциплинарных методов вкупе со стремлением перекинуть мост через пропасть между гуманитарными и естественными науками («arts» и «sciences») делает политехнические колледжи благодатной почвой для такого рода исследований. Технология и культурная форма (кстати, так звучит подзаголовок одной из книг Реймонда Уильямса⁵⁸) — это место встречи идей, где семиотическая теория играет главную роль. Издатели быстро осознали эту тенденцию. Так, публикации достаточно типичной серии «New Accents» («Новые акценты») издательства «Methuen» охватывают такие темы, как литературный стиль, телевидение и различные формы «субкультуры», рассматривая их в общих рамках семиотической теории⁵⁹. Именно здесь, в области культурного анализа сегодняшнего дня, семиотика вносит свой главный вклад в образование. Этот вклад заключается прежде всего в том, что в дебаты по проблеме «культура и общество» включилось значительное количество активных участников. Если прежде эта тема обсуждалась только в узких кругах культурной элиты, то теперь она стала доступной для широкой студенческой аудитории. Стимулом к этим изменениям послужила семиотика, которая предложила «демократическую» теорию, способную противостоять притязаниям привилегированной культурной традиции.

Примечания

- 1 См.: Eco U. *A Theory of Semiotics*. Bloomington, Ind.; London, 1976.
- 2 Эти параллели блистательно проанализировал Дэвид Симпсон; см.: Simpson D. *Irony and Authority in Romantic Poetry*. London, 1979.
- 3 Eco U. *Op. cit.* P. 7.
- 4 *Ibid.* P. 8.
- 5 См.: Barthes R. *Elements of Semiology* / Trans. by A. Lavers and C. Smith. London, 1967.
- 6 См.: Poole R. *Structures and Materials* // 20th Century Studies. 1970. May. N 3. P. 6–30.
- 7 См.: Lodge D. *Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth-Century Literature*. London, 1981.
- 8 *Ibid.* P. ix.
- 9 «Screen» («Экран») — журнал Общество образования в кинематографе и на телевидении (Великобритания).
- 10 Eco U. *Op. cit.* P. 7.
- 11 См.: Ogden C. K., Richards I. A. *The Meaning of Meaning*. London, 1923.
- 12 См.: Richards I. A. *Principles of Literary Criticism*. London, 1925.
- 13 Ogden C. K., Richards I. A. *Op. cit.* P. 6.
- 14 Lévi-Strauss C. *Totemism* / Trans. by R. Needham. Harmondsworth, 1963. P. 152.
- 15 Malinowski B. *Supplement* // C. K. Ogden, I. A. Richards, *Op. cit.* P. 336.
- 16 Lévi-Strauss C. *Op. cit.* P. 163.
- 17 Leach E. Lévi-Strauss. London, 1970.
- 18 Leach E. *Genesis as Myth*. London, 1969. P. 17.
- 19 *Ibid.* P. 18.
- 20 См.: Jakobson R. *Closing Statement: Linguistics and Poetics* // *Style in Language* / Ed. by T. A. Sebeok. Cambridge, Mass., 1960. P. 350–377.
- 21 Barthes R. *Op. cit.* P. 10.
- 22 Halliday M. A. K. *Language as Social Semiotic*. London, 1978.
- 23 Halliday M. A. K. *Learning How to Mean: Explorations in the Development of Language*. London, 1975. P. 139.
- 24 *Ibid.* P. 140.
- 25 См. основательное введение в проблематику: Fowler R. *Understanding Language*. London, 1974.
- 26 О результатах этой работы можно судить по книге: Kress G., Hodge R. *Language as Ideology*. London, 1979.
- 27 См.: Bernstein B. *Class, Codes and Control*. London, 1971. Vol. 1.
- 28 См.: Douglas M. *Natural Symbols*. London, 1970.
- 29 Bernstein B. *Language and Socialization* // *Linguistics at Large* / Ed. by N. Minnis. London, 1973. P. 227–242.
- 30 См.: Steiner G. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. New York; London, 1975.
- 31 См.: Ullmann S. *Semantics* // *Linguistics at Large*. P. 77–87.
- 32 См.: Cherry C. *On Human Communication*. New York, 1957.
- 33 См.: Lodge D. *The Modes of Modern Writing*. London, 1977.
- 34 См.: Leech G. N. *A Linguistic Guide to English Poetry*. London, 1969.
- 35 См.: Hough G. *Style and Stylistics*. London, 1969.
- 36 См.: *Essays on Style and Language* / Ed. by R. Fowler. London, 1966.
- 37 Краткое, но основательное изложение этих теорий см. в работе: Belsey C. *Critical Practice*. London, 1980.

- 38 С.м.: **Heath S.** *The Nouveau Roman*. London, 1972.
- 39 С.м.: **McCabe C.** *James Joyce and the Revolution of the Word*. London, 1978.
- 40 С.м.: **Coward R., Ellis J.** *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject*. London, 1977.
- 41 С.м.: **Bergonzi B.** *Reading the Thirties*. London, 1978.
- 42 С.м.: **Watt I.** *The First Paragraph of *The Ambassadors*: An Explication* // *Henry James: Modern Judgements* / Ed. by T. Tanner. London, 1969. P. 283–303.
- 43 С.м.: **Empson W.** *Seven Types of Ambiguity*. London, 1930.
- 44 Особое значение имеют его работы среднего периода, в частности: **Richards I. A.** *The Philosophy of Rhetoric*. New York; London, 1936.
- 45 С.м.: **Halliday M. A. K.** *Linguistic Function and Literary Style: An Inquiry into the Language of William Golding's *The Inheritors** // *Literary Style: A Symposium* / Ed. by S. Chatman. New York; London, 1971. P. 330–365.
- 46 С.м.: **Steiner G.** *Whorf, Chomsky and the Student of Literature* // *Steiner G. «On Difficulty» and other Essays*. New York; London, 1978. P. 137–163.
- 47 С.м., напр.: **Thorne J. P.** *Stylistics and Generative Grammars* // *Journal of Linguistics*. 1965. № 1. P. 49–59.
- 48 Блистательный анализ культурной политики Ливиса и влияния его идей см. в кн.: **Mulhern F.** *The Moment of «Scrutiny»*. London, 1979.
- 49 С.м.: **Leavis F. R.** *Mass Civilisation and Minority Culture*. Cambridge, 1930.
- 50 С.м.: **Williams R.** *Culture and Society*. London, 1957.
- 51 С.м.: **Williams R.** *The Country and the City*. London, 1973.
- 52 С.м.: **Williams R.** *Keywords*. London, 1976.
- 53 О теоретической стороне этих исследований см. полезную работу: **Nowell-Smith G.** *On Ideology*. London, 1978 (впервые опубликовано в серии «Working Papers», № 10).
- 54 Результаты исследования отражены в двух коллективных сборниках: «Bad News»; «More Bad News» (Glasgow University Media Group, 1977, 1980).
- 55 **Seymour-Ure C.** *The Political Impact of Mass Media*. London, 1974.
- 56 С.м., напр.: **Hall S.** *Culture, the Media and the Ideological Effect* // *Mass Communication and Society* / Ed. by J. Curran. London, 1977. P. 315–348.
- 57 С.м.: **Williamson J.** *Decoding Advertisements*. London, 1978.
- 58 С.м.: **Williams R.** *Television: Technology and Cultural Form*. London, 1974.
- 59 В этой серии вышли такие издания, как: **Hawkes T.** *Structuralism and Semiotics* <Структурализм и семиотика> (1977); **Fowler R.** *Linguistics and the Novel* <Лингвистика и роман> (1977); **Hebdige D.** *Subculture* <Субкультура> (1979); **Harley J., Fiske J.** *Reading Television* <Читая телевидение> (1978).

Литература*

- Aver A. J.** *Language, Truth and Logic*. London: Gollancz, 1936.
- Bann S.** *The Clothing of Cloi: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge, 1984.
- Bann S., Bowit S., eds.** *Russian Formalism*. Edinburgh, 1973.
- Bassnett-McGuire S.** *Translation Studies*. London, 1980.

* Из соображений экономии места я не привожу здесь работ, ссылки на которые имеются в примечаниях к основной части статьи, несмотря на то, что эти работы зачастую имеют первостепенное значение для нашей темы. Я рекомендую читателям обращаться как к примечаниям, так и к нижеследующему списку работ по теме. — К. Н.

- Beattie J.** Aspects of Nyoro Symbolism // Africa. 1968. № 38. P. 413—442.
- Beja M.** Film and Literature: An Introduction. London: Longman, 1979.
- Bennett T.** Formalism and Marxism. London, 1979.
- Berger P.** The Social Reality of Religion. London, 1969.
- Berger P., Luckmann T.** The Social Construction of Reality. London, 1969.
- Bernstein B.** A Sociolinguistic Approach to Socialisation // B. Bernstein. Class, Codes and Control. London, 1973. Vol. 2.
- Best D.** Expression in Movement and the Arts: A Philosophical Enquiry. [London, 1974].
- Blumler J., McQuail D.** Television in Politics. London, 1968.
- Brewster B.** From Schlovsky to Brecht // Screen. 1974. Vol.15, № 2. P. 38—57.
- Brooke-Rose Ch.** A Grammar of Metaphor. London, 1958.
- Chaney D.** Processes of Mass Communication. London, 1972.
- Clark L.** Explorations into the Nature of Environmental Codes // Journal of Architectural Research. 1974. Vol. 3, № 1. P. 34—38.
- Cohen L. J.** The Diversity of Meaning. London, 1962.
- Cooke D.** The Language of Music. London, 1959.
- Cresswell M. J.** Logics and Languages. London, 1973.
- Critchley Mc.** Silent Language. London, 1975.
- Crystal D., Derek D.** Investigating English Style. London, 1969.
- Culler J.** Saussure. London, 1976.
- Culler J.** The Pursuit Of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction. London, 1981.
- Dimond S. J.** The Social Behaviour of Animals. London, 1970.
- Douglas M., ed.** Rules and Meanings. Harmondsworth, 1973.
- Durgnat R.** Rock, Rhythm and Dance // The British Journal of Aesthetics. 1971. № 2. P. 28—47.
- Eagleton T.** Literary Theors: An Introduction. Oxford, 1983.
- Easthope A.** Poetry As Discourse. London, 1983.
- Eaton T.** The Semantics of Literature. The Hague, 1966.
- Ebling J., Kenneth C. H.** Chemical Communication. London, 1969.
- Elam K.** The Semiotics of Theatre and Drama. London, 1980.
- Empson W.** The Structure of Complex Words. London, 1951.
- Farrago P. J.** Science and the Media. London, 1976.
- Ferguson G.** Signs and Symbols in Christian Art. London, 1954.
- Firth J. R.** The Tongues of Men. London, 1937.
- Firth J. R.** Modes of Meaning // Essays and Studies. The English Association. 1951. P.118—149.
- Flew A., ed.** Logic and Language, (1st and 2nd ser.). Oxford, 1951 and 1953.
- Forrest-Thompson V.** Poetic Artifice: A Theory of Twentieth-Century Poetry. Manchester, 1978.
- Fowler R.** Linguistic Theory and the Study of Literature // Essays in Style and Language / Ed. R. Fowler. London, 1966. P. 1—28.
- Glucksmann M.** Structuralist Analysis in Contemporary Social Thought. London, 1974.
- Gombrich E. H.** Meditations on a Hobby-Horse. London, 1963.
- Gombrich E. H.** Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance. London, 1966.

- Gombrich E. H., Gregory R. L., eds. *Illusion in Nature and Art*. London, 1973.
- Graham K. J. L. *Austin: A Critique of Ordinary-Language Philosophy*. Hassocks, 1976.
- Hasenmueller Ch. Panofsky, Iconography and Semiotics // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1978. № 36. P. 289–301.
- Halloran J. D. *The Effects of Mass Communication*. Leicester, 1965.
- Halloran J. D. et al. *Demonstrations and Communication*. Harmondsworth, 1970.
- Hartley J. *Understanding News*. London, 1982.
- Heath S. *Vertige du déplacement: Lecture de Barthes*. Paris, 1974.
- Heath S. *Narrative Space // Screen*. 1976. Vol. 15, № 3. P. 68–112.
- Hinde R. A., ed. *Non-Verbal Communication*. Cambridge, 1972.
- Howes F. S. *Music and Its Meanings*. University of London, 1958.
- Humphrey C. *Some Ideas of Saussure Applied to Buryat Magical Drawings // Social Anthropology and Language / Ed. E. Ardener*. London, 1971.
- Kempson R. M. *Presupposition and the Delimitation of Semantics*. London, 1975.
- Kepes G., ed. *Sign, Image and Symbol*. London, 1966.
- Kermode F. *The Use of Codes (on Roland Barthes) // Approaches to Poetics / Ed. S. Chatman*. New York, 1973.
- Kermode F. *Essays On Fiction*. [London, 1983].
- Kriegbaum H. *Science and the Mass Media*. London, 1968.
- Lane M., ed. *Structuralism: A Reader*. London, 1970.
- Leach E. R. *Culture and Communication: The Logic by Which Symbols Are Connected*. Cambridge, 1976.
- Leech G. *English in Advertising*. London, 1966.
- Leech G. *A Linguistic Guide to English Poetry*. London, 1969.
- Lodge D. *The Language of Fiction*. London, 1966.
- Lodge D. *Working with Structuralism*. London, 1981.
- Lyons J. *Structural Semantics: An Analysis of Part of the Vocabulary of Plato*. Oxford, 1963.
- Lyons J. *Introduction to Theoretical Linguistics*. Cambridge, 1968.
- Lyons J., ed. *New Horizons in Linguistics*. Harmondsworth, 1970.
- McCabe C. *Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses // Screen*. 1974. Vol. 15, № 2. P. 7–27.
- McCabe C. *Godard: Images, Sounds, Politics*. London, 1980.
- McLaughlin T. *Music and Communication*. London, 1970.
- McQuail D. *Towards a Sociology of Mass Communications*. London, 1969.
- Martin G. D. *Structures in Space: An Account of Tel Quel's Attitude to Meaning // New Blackfriars*. 1971. № 52. P. 541–552.
- Martin G. D. *Language, Truth and Poetry*. Edinburgh, 1975.
- Mellers W. *Music and Society*. London, 1946.
- Minnis N., ed. *Linguistics at Large*. London, 1973.
- Monelle R. *Symbolic Models in Music Aesthetics // The British Journal of Aesthetics*. 1979. Vol. 19, № 1. P. 24–37.
- Morris D. *The Naked Ape: A Zoologist's Study of the Human Animal*. London, 1967.
- Morris D. *The Human Zoo*. London, 1969.
- Norris Ch. *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism*. London, 1978a.

- Norris Ch.** Roland Barthes: The View from Here // *Critical Quarterly* (Manchester). 1978a. № 20. P. 27–43.
- Norris Ch.** Theory of Language and the Language of Literature // *Journal of Literary Semantics*. 1978a. № 7. P. 90–98.
- Norris Ch.** Jacques Derrida's Grammatology // *Poetry Nation Review*. 1978a. Vol. 6, № 2. P. 38–40.
- Norris Ch.** *Deconstruction: Theory and Practice*. London, 1982.
- Norris Ch.** *The Deconstructive Turn: Essays in the Rhetoric of Philosophy*. London, 1983.
- Norris Ch.** *The Contest of Faculties: Philosophy, Theory, Deconstruction*. London, 1985.
- Nowell-Smith G.** Cinema and Structuralism // *Twentieth Century Studies*. 1970, № 3. P. 131–139.
- Oldfield R. C., Marshall J., eds.** *Language: Selected Readings*. Harmondsworth, 1968.
- Ortony A., ed.** *Metaphor and Thought*. London, 1980.
- Passmore J.** *A Hundred Years of Philosophy*. Harmondsworth, 1968.
- Pettit Ph.** *The Concept of Structuralism: A Critical Analysis*. Dublin, 1975.
- Price-Williams D. R.** Abstract and Concrete Modes of Classification in a Primitive Society // *British Journal of Educational Psychology*. 1962. № 32. P. 50–61.
- Richards I. A.** *The Philosophy of Rhetoric*. New York; London, 1936.
- Richards I. A.** *So Much Nearer*. New York; London, 1968.
- Richards I. A.** *Poetries: Their Media and Ends* / Ed. by Trevor Eaton. The Hague, 1974.
- Rorty R., ed.** *The Linguistic Turn*. Chicago, 1967.
- Sales G., Pye D.** *Ultrasonic Communication by Animals*. London, 1974.
- Scruton R.** The Semiology of Music // *The Cambridge Review*. 1978. 2 June. P. 172–76.
- Seymour-Ure C.** *The Press, Politics and the Media*. London, 1968.
- Sharpe R. A.** A Transformation of a Structuralist Theme (on musical aesthetics and theory) // *The British Journal of Aesthetics*. 1978. Vol. 18, № 2. P. 155–171.
- Steiner G.** *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*. London, 1972.
- Steiner G.** *Text and Context; The Distribution of Discourse* // *OK Difficult and Other Essays*. New York; London, 1978.
- Sturrock J., ed.** *Structuralism and Since*. London, 1979 (Essays on Barthes, Lacan, Foucault, Lévi-Strauss and Derrida. Consciously «poststructuralist» in outlook, toughly argumentative but not too abstruse).
- Thorne J. P.** Poetry, Stylistics and Imaginary Grammars // *Journal of Linguistics*. 1969. № 5. P. 147–150.
- Thorpe W. H.** *Animal Nature and Human Nature*. London, 1974.
- Tinbergen N., Falkus H.** *Signals for Survival*. Oxford, 1970.
- Tudor A.** *Image and Influence: Studies in the Sociology of Film*. London, 1974.
- Tunstall J., ed.** *Media Sociology*. London, 1970.
- Turner G. W.** *Slylistics*. Harmondsworth, 1973.
- Turner V. W.** *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. London, 1969.
- Ullmann S.** *Semantics: An Introduction to the Science of Meaning*. Oxford, 1962.
- United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization // *Register of Mass-Communication Research Projects in Progress and in Plan*. Paris: UNESCO, 1957 (Bibliography of books and articles published since 1955).
- Waldron R. A.** *Sense and Sense Development*. London, 1967.

- Whiting H. T. A., Masterson D. W., eds.** Readings in the Aesthetics of Sport. London, 1974.
- Williams Ch., ed.** Realism and the Cinema: A Reader. London, 1980.
- Williams R.** Marxism and Literature. New York; London, 1977.
- Wittkower R.** Allegory and the Migration of Symbols. London, 1977.
- Wollen P.** Signs and Meaning in the Cinema. London, 1972.
- Wollen P.** Readings and Writings: Semiotic Counter-strategies. London, 1982.
- Young R., ed.** Untying the Text: A Post-Structuralist Reader. London, 1981.

Молодежные
Лотмановские
чтения

Москва, РГГУ,
18–20 декабря 2000 г.

Концепция войны у Феофана Прокоповича и официальная идеология петровской эпохи

Мария Сморжевских-Смирнова (Тарту)

В 1715 г. в заметках Петра I появляется следующая запись: «Написать о войне, как зачалась, и о нравах и случаях, как и кем делана» (*Устрялов*: 43). Спустя два года, в 1717 г., во исполнение этого «заказа», в Санкт-Петербурге выходит в свет трактат Петра Шафирова: «Разсуждение, какие законные причины Петр Первый к начатию войны против короля Карола XII, Шведского в 1700 году имел». Заключение к трактату и редакторскую работу выполняет сам Петр¹.

«Разсуждение», целиком посвященное предмету русско-шведской войны, описывает историю русско-шведских отношений с 1554 по 1714 гг., включает в себя исторические документы и является систематическим изложением официальной концепции Северной войны.

Параллельно сочинению Шафирова, в продолжение 1709—1717 гг., создается еще одна концепция войны, которая находит отражение в похвальных словах Феофана Прокоповича. Феофан посвящает войне два слова. Каждое из них известно Петру и по его указу напечатано.

В период с 1709 по 1717 гг. Феофан еще не входит в близкое окружение Петра, но несомненно пытается угадать настроения монарха и сформулировать адекватную концепцию войны, — концепцию, которая бы могла быть востребована Петром.

Таким образом, к 1717 г. двумя очень разными идеологами были сформулированы две концепции войны. Каждая из них в разной степени является непосредственным исполнением заказа Петра, и потому представляется крайне интересным обе эти концепции описать и сопоставить.

Рассмотрим «Разсуждение» Шафирова.

Концептуально значимую информацию несет здесь уже само название основной части трактата: «О древних и новых причинах, которых ради должно было его царскому Величеству, яко отцу отечества своего <...> войну начать и несправедливо от российской короны, не токмо во время вечного мира, но и за учиненным союзом оборонительным, отторгнутые свои наследные провинции от короны шведской отобрать».

По сути, данное заглавие является набором некоторых тезисов: 1) Петр — «отец отечества»; война — его долг, который он, как истинный «отец отечества», обязан исполнить; 2) война необходима и неизбежна; 3) шведами отняты «наследные» провинции России, т.е. те, которые по праву ей принадлежат; 4) эти провинции отняты «несправедливо», а именно, во время Вечного мира и во время «оборонительного» русско-шведского союза. В такой «тезисной» форме Шафиров дает концептуально значимую отсылку: фактичес-

ки он приводит ряд основных положений из фундаментального сочинения о войне — трактата Гуго Гроция «О праве войны и мира»².

Трактат Гроция, написанный на латыни и опубликованный в 1625 г., в продолжение XVII—XVIII вв. был одним из самых известных и авторитетных источников по вопросам права войны и мира и международного и государственного права. На русский язык трактат был переведен в 1710 г., по указу Петра, в Киевской духовной академии³.

«Разсуждение» Шафиров начинает с описания «древних причин» войны, последовательно освещая историю русско-шведских отношений на протяжении XVI—XVII вв. Особое внимание он уделяет периоду Смуты, поскольку именно к этому времени относит возникновение «наиважнейших» (из древних) причин русско-шведской войны. Из очень подробного рассказа Шафирова следует, что таковыми являются: нарушение шведами клятвенного обещания и союзного договора («оборонительный» союзный договор, заключенный Василием Шуйским со шведами против поляков); предательство шведов (они не просто пренебрегают обязательствами данного договора, но и переходят на сторону польско-литовских войск); коварный обман (шведы, уже после своей измены, под предлогом «прежнего» оборонительного союза вступают в Новгород и используют этот предлог для того, чтобы самим завладеть Новгородом); пролитие невинной крови (Шафиров неоднократно отмечает, что при взятии Новгорода и других городов шведы невинных людей «побивают»); бесчинства шведов в захваченных городах (разорение церквей, наложение на жителей тяжких «контрибуций»); и, как вытекающая из названных причин, — незаконное отнятие «наследных» территорий (Новгорода, его провинций и других городов).

Каждая из этих причин, безусловно приравненная Шафировым к преступлению, очевидным образом коррелирует с теми преступлениями, о которых, как о нарушении естественного права и, соответственно, как о несомненном основании для начала справедливой войны, подробно пишет Гроций⁴.

Так, достаточными причинами для начала справедливой войны Гроций считает такие преступления как: ограбление, угнетение и обман (Гроций: 187). Далее, рассуждая о различных видах «ущерба» («ущерб», по Гроцию, то, что противно праву), он пишет о нарушении прав собственности и соглашения. Отдельную главу Гроций посвящает клятвенным обещаниям (к клятвам он относит и заключение союзных договоров), где пишет об обязательствах, налагаемых клятвой и невозможности их нарушения. (Гроций: 358—371). Нарушение клятвы, по Гроцию, — не только нарушение права, но и святотатство, поскольку в момент ее произнесения во свидетельство призывается Божество. (В этой связи показательно, что Шафиров, рассказывая о создании оборонительного союза, отдельно отмечает, что шведы приносят присягу перед Евангелием.) Затрагивая вопрос нарушения союзного договора, Шафиров апеллирует и к главе «Об обещаниях, договорах и клятвах тех, кто имеет верховную власть», где Гроций отдельно отмечает, что обязательства, налагаемые клятвой, распространяются и на правителей (Гроций: 375—384). Вопросу неоправданного кровопролития Гроций посвящает раздел «О том, что не дозволено убивать невинного» (Гроций: 730—731), и, наконец, вопросу о «наследных» территориях — отдельный раздел, где пишет о том, что земля может считаться

собственностью врага лишь в том случае, когда он только в продолжение длительного времени владеет ею (*Гроций*: 642). Последний аргумент для Шафировва очень важен: многочисленные акценты он делает на том, что территории, отнятые шведами, «издревле» принадлежали россиянам, а не шведам.

Таким образом, ссылаясь на «натуральное» право, нарушенное шведами, Шафиров в строгом соответствии с Гроцием выстраивает последовательную систему аргументов, которые должны убедить читателя, во-первых, в том, что шведы преступают право и ведут несправедливую войну, и во-вторых, в том, что Петр, учитывая только эти «древние» причины, имеет достаточно законных оснований, чтобы начать войну. Далее, однако, мы узнаем, что Петр, имея «правдолюбивый нрав», не стал мстить шведам за старые обиды и начал Северную войну по сугубо новым причинам.

Возникновению этих «новых» причин Шафиров дает следующее объяснение: «Правосудие Божие, не оставляющее никакой несправедливой обиды без воздаяния, ожесточа сердце Шведское, допустило их до такой слепоты, что сами тот огонь древних обид <...> новоучиненными уразами <...> воздуть захотели» (*Шафиров*: 67–68).

В этом объяснении дается несколько очень значимых указаний. Во-первых, на то, что все события, о которых пойдет речь далее (Северная война), есть воплощение Божественного Промысла, во-вторых, что Промысел, цель которого восстановить справедливость, изначально на стороне Петра и, в-третьих, что Петр должен стать орудием Промысла.

Идея Промысла и становится ключевой для всего дальнейшего повествования. Теперь, когда Шафиров описывает новые беззакония шведов, он постоянно акцентирует то, что кара Божья непременно постигнет шведов⁵. Соответственно, говоря о Петре, Шафиров постоянно напоминает, что Бог неотступно помогает Петру, и что даже первые военные неудачи в итоге обращает во благо⁶.

Указания на то, что в войне воплощается Промысел появляются и в заключительной части, написанной Петром. Обращаясь к читателю и говоря о необходимости доведения войны до полной капитуляции шведов, Петр пишет: «получа такая въ свете славы, паче же безопасности, паки подвержем себя всегдашнему бедству и вечному стыду, без всякой на то нужды? *ибо съ помощію Божиєю* такую ныне войну имеемъ, о которой едва слышимъ, где она естъ» <здесь и далее курсив мой. — М. С.>. Отметим, что «слава в свете», о которой пишет Петр, тоже отнесена к чудесному действию Промысла, о чем Петр упоминает выше: «каково ж ныне, когда *Господь Бог так прославил*, что она, от которых почитаи вся Европа опасалась, ныне от нас побеждены суть?» (*Шафиров*: 227).

Очевидно, что за идеей война — Промысел стояли определенные авторские задачи; они проясняются при прочтении «Заключения к читателю». Из «Заключения» следует, что трактат обращен не просто к «неразумеющим» подданным (тем, кто не знает правды об этой войне), но к сомневающимся подданным, — тем, которые «от сей тягости <тягости войны. — М. С.> негодуют» (*Шафиров*: 215). Трактат должен был убедить этого «негодующего» читателя в том, что Петр не просто ведет справедливую войну, но что, прежде всего, он выполняет предназначение Божье и должен сле-

довать ему до конца. В такой постановке проблемы, безусловно, заключался и особый прагматический расчет: если война есть Промысел, то подданные должны с достоинством претерпевать все «тягости» войны.

Вторую часть трактата («О новых причинах») Шафиров начинает с описания знаменитого Рижского инцидента, когда Великое посольство приезжает в Ригу и сталкивается с унижениями, «многими грубостями», «обидами» и «афронтом» со стороны рижских властей.

К грубостям, обидам и афронту Шафиров относит целый ряд событий, о которых, как о нарушении «всенародных прав», он очень детально рассказывает своему читателю. Отдельный акцент автор делает на том, что в действиях рижского губернатора российскими послами была усмотрена и прямая угроза жизни Петра, что, в свою очередь, стало причиной преждевременного отъезда Петра из Риги. Здесь же он пишет о том, что Петр затем многократно обращался к шведским властям с требованием «сатисфакции по правосудию» и более года этой сатисфакции ожидал. Однако со шведской стороны никакой сатисфакции так и не последовало, более того, «всякие досады» были «приумножены».

По свидетельству Шафирова, во всех этих событиях Петр усматривает «довольно законных причин» для начала войны. Но объявляя свое решение, Петр отдельно отмечает, что будет готов заключить мир как только шведский король «в правых их претензиях удовольствоваться похочет» (Шафиров: 102).

Описывая рижский инцидент, Шафиров очевидным образом апеллирует к рассуждениям Гроция о праве посольств и предоставлении «сатисфакций».

По Гроцию, посольство имеет не только право неприкосновенности в чужой стране, но и защиты даже со стороны неприятеля в случае какой-либо угрозы: «право послов, — пишет, ссылаясь на Цицерона, Гроций, — обеспечено охраной людей и ограждено Божественным правом» (Гроций: 424). Если же совершивший правонарушение не предлагает обиженной стороне «сатисфакцию», то нарушенное право становится достаточным основанием для начала справедливой войны (Гроций: 196). Что же касается войны, объявленной тому, кто нарушил право послов, она уже сама по себе признается Гроцием «справедливой, или торжественной по праву народов» (Гроций: 606—613).

В четком соответствии с Гроцием выстраиваются и последующие два раздела трактата: «Кто причиною продолжения войны есть» и «Кто умереннее в сей войне поступил», где Шафиров рассказывает о тех беззакониях, которые шведы «против обыкностей военных и всенародных прав» продолжают совершать во время войны.

Это, во-первых, нарушение договорного обещания: после первой битвы под Нарвой шведы обещают беспрепятственно пропустить остатки русских войск через мост, но нарушают договор (Шафиров: 182). Шафиров апеллирует здесь сразу к двум главам из «Права войны и мира»: к главе «Об обещаниях», где Гроций пишет о том, что «из обещания возникает право для другого лица», и если обещание нарушается, то преступается право (Гроций: 331), и к заключительной главе трактата, где Гроций, возвращаясь к вопросу обещаний, пишет: «В огромной мере государям надлежит благоговейно соблюдать договорную верность, прежде всего ради требований доброй совести, а затем и ради доброй славы, которой держится власть государства» (Гро-

ций: 824). Из содержания «Разсуждения» следует, что Шафирову было очень важно показать: шведы, «которые себя повсюду политичным народом прославляют», на самом деле не таковы, поскольку не имеют ни «доброй славы», ни «доброй славы».

Во-вторых, Шафиров инкриминирует шведам жестокое обращение с пленными. Он приводит многочисленные примеры такого обращения и акцентирует внимание на том, что шведы поступают с пленными хуже варваров. Так, он пишет: «А которых <...> в полон брали, и из тех многих потом рубили и кололи, а у других у рук и у ног пальцы поотрубали, чего и у варваров никогда не чинится» (Шафиров: 198).

Аналогии из «Права войны и мира» здесь также очевидны: вопросу обращения с пленными Гроций посвящает отдельную главу — «Ограничения, касающиеся обращения с пленными», где пишет о недопустимости жестокого обращения с захваченными в плен людьми (Гроций: 730–731).

В-третьих, Шафиров в очередной раз обвиняет шведов в нарушении права посольств. В данном случае он пишет о происшествии с князем Хилковым, которого, после того, как шведам была объявлена война, «заарестовали» и посадили в темницу, где тот и скончался (Шафиров: 174). Вопрос о праве посольств мы рассмотрели выше и потому отметим только, что, по Гроцию, послы должны быть неприкосновенными даже тогда, когда государство, принимающему посла, объявлена война: «неприятель, к которому отправлен посол несет ответственность и не может ссылаться на право возмездия» (Гроций: 432–433).

В-четвертых, Шафиров указывает на поиск союза и консолидацию сил с нехристианским государством. Он пишет здесь о событиях 1711 г. и вменяет шведам в вину подстрекательство Турции к началу войны против России. Предъявляя шведам это обвинение, Шафиров опирается на следующий раздел из книги Гроция: «Все христиане обязаны вступать в договоры, направленные против врагов христианства» (Гроций: 394–395). В этой связи показательно и то определение, которое Шафиров, говоря о Турции, использует в данном эпизоде: «наследный христианству неприятель» (Шафиров: 154). Упомянув факт подстрекательства турков к войне, Шафиров не только констатирует очередное преступление шведов, но и стремится сделать особый акцент на том, что они поступают не по-христиански.

С аналогичным акцентом соотносится и описание такого преступления как осквернение шведами церквей. Заметим, что в трактате Гроция данное преступление достаточно подробно рассматривается в главе «Ограничение опустошений и тому подобного» (Гроций: 718–720).

Предметом особого внимания в «Разсуждении» становится и нежелание шведов заключить мир. Шафиров пишет о том, что Петр многократно предлагает Карлу перемирие, но всегда получает отказ, подчас даже с грубыми оскорблениями в свой адрес⁷. В трактате же Гроция данному вопросу посвящена заключительная глава, в которой философ не только дает наставления о том, что во время войны следует всегда стремиться к миру, но и выносит отдельные, очень значимые суждения на этот предмет. Так, ссылаясь на изречения Саллюстия и Августина, он пишет: «мудрые ведут войну ради мира» и потому «должно не стремиться к миру, ради войны, но вести войну ради дос-

тижения мира» (*Гроций*: 824). В этой связи весьма показательны многочисленные акценты Шафиров на том, что Петр постоянно стремится к миру. Таким образом, несомненно апеллируя к Гроцию, Шафиров подчеркивает, что Петр не просто «великодушный и милосердный» монарх, но мудрый, и что Петр ведет войну ради достижения мира⁸. Следует отметить, что в той же главе «Права войны и мира» появляется и суждение о том, что к миру всегда стремится истинно христианская душа: «душа, всецело погруженная в заботы войны», не может «пребывать в безопасности и вере в Бога иначе, как постоянно имея в виду мир» (*Гроций*: 324). Данный тезис в сочетании с многочисленными указаниями на то, что шведы проливают много христианской крови, несомненно, был важен для Шафирова как дополнительный аргумент в пользу того, что шведы поступают не по-христиански.

Фактически каждому из преступлений шведов Шафиров противопоставляет поступки Петра. Так, например, он многократно отмечает, что Петр всегда достойно обращается с пленными («весма честно, и без всякого утеснения оных») и что Петр всегда противостоит жестокому кровопролитию (*Шафиров*: 206). Как представляется, посредством такого рода противопоставлений, Шафиров еще раз обосновывает тезис о «политичности» Петра и «неполитичности» его врага.

Подводя некоторый итог, отметим: ключевым текстом для «Разсуждения» становится философский трактат «О праве войны и мира». В соответствии с этим сочинением, Шафиров выстраивает последовательную систему аргументов и формулирует концепцию «справедливой войны», начатой Петром. Однако, сохраняя связь с источником, Шафиров дает преломление, важное для русской ситуации. Он формулирует идею Божественного Промысла, которая соотносится с концепцией торжественной войны, но наполняет эту концепцию дополнительным смыслом: война есть воплощение Божественного Промысла, цель которого — восстановление справедливости и орудие которого — Петр.

Рассмотрим похвальное слово Феофана Прокоповича 1709 г., посвященное Полтавской битве, — «О преславной над войсками свейскими победе». Слово было произнесено в Киеве, в присутствии Петра I, спустя месяц после Полтавской победы.

Разсуждения о войне не представляют здесь такой четкой и последовательной системы, которую мы наблюдали в «Разсуждении»: Слово посвящено победе, вокруг этого события группируются авторские высказывания о войне и именно в контексте описания победы предстает концепция войны Феофана.

Говоря о Полтавской победе, Феофан формулирует идею Божественного Промысла: Бог изначально благоволил Петру и под Полтавой явным образом «показывает» Свое благоволение. Эта идея находит в тексте как прямое выражение (Феофан прямо пишет о том, что в Полтавской битве проявилось смотрение Божие, и что победа дарована Богом), так и опосредованное выражение через библейские цитаты.

В соответствии с идеей Промысла выстраивается и концепция войны в Слове, и хотя, в отличие от Шафирова, Феофан не пишет прямо о том, что

война была задумана Правосудием Божиим для того, чтобы покарать шведов, указания на Промысел в тексте Слова достаточно очевидны.

Одно из первых указаний такого рода появляется во фрагменте, где Феофан, обращаясь к Петру, пишет: «Богу лучше что о тебе устрояющу, яко <...> делом уже самым показася; не иной ради вины на толь долгое время отложил <...> Бог назнаменованную тебе судьбами Своими над врагом сим победу, токмо дабы в той час его победил еси, егда бы <...> преславная, неслыханная и бесприкладная явилася твоя победа, подобне, яко же иногда творяши со судиями израильскими, их же тогда вооружаше на брань, егда zelo супостатские умножахуся сили» (Прокопович: 27).

В данном фрагменте дано сразу несколько указаний на Промысел. Это указание на Промысел-победу («знаменованная» судьбами Божьими победа) и указание на Промысел-войну, раскрывающееся посредством ссылки на Ветхозаветную книгу Судей. Эта книга посвящена рассказу о том, как Бог, по смотрению Своему, посылал на Израиль врагов, затем воздвигал избавителей-судей, «ополчался» с ними и таким образом приводил Свой избранный народ к победе. Тема Промысла, претворяющегося и в войне, и в победе, обозначена здесь очень четко, и очевидно, что именно она определила выбор Феофана, — говоря о войне, провести параллель с этим библейским эпизодом.

Вместе с тем ссылка на историю судей и ее прямое уподобление современным событиям, могли иметь и более глубокое значение. В третьей главе книги Судей разъясняется цель Промысла, творимого в отношении израильтян — научить сынов Израилевых войне: «И сия языки, яже остави Господь, да искусит ими Израиля, вся неведущья браней Ханаанских, токмо ради родов сынов израилевых, еже научити я брани обаче иже прежде их не уведаша их» (Суд. 3: 1—2). Как представляется, в контексте именно этого указания, могли выстраиваться многочисленные рассуждения Феофана о том, что «сильный во бранех Бог» в бою «ополчается с Петром», т.е. не только покровительствует, но и, «по тайному Своему смотрению», «учит» Петра и его воинство военному мастерству, как некогда обучал войне Свой избранный народ. В этой связи показательны и то, как Прокопович называет россиян: «род наш, новый Израиль, полки Бога живого» (Прокопович: 34). Не вызывает сомнения, что такой подтекст был достаточно актуален для Феофана и его слушателей (в числе которых, напомним, был и Петр): создание регулярного войска и флота обретало значение Промысла.

Знаменательно, что аналогичная идея (война — Промысел — наука) находит свое отражение и в трактате Шафирова. Ссылаясь на Пуфендорфа, Шафиров неоднократно отмечает, что шведы наказывали всей Европе «содержать Российский народ вне обучения военного, дабы не познал он силы своей» (Шафиров: 60). Из дальнейшего же повествования мы узнаем, что в войне, которая есть Промысел, российское воинство обучается военному мастерству и познает свою силу⁹.

Возвращаясь к Слову, отметим, что Феофан развивает и идею Промысла, цель которого — восстановление справедливости. Так, рассуждая о «плодах», которые Полтавская победа в ближайшем будущем принесет, Феофан пишет о прославлении и возвышении России Богом, которое видится ему не только в покорении всех врагов, неправедно восстающих на Россию, но и

в том, что «проклятая унея, имевшая в отечество наше вторгнуться <...> извержена будет». Здесь же дается указание на то, что орудие этого Промысла — Петр: «Будет то, укрепляющу Богу десницу твою, пресветлейший монархо; будет, не усумневаемся» (Прокопович: 37).

Параллельно идее Промысла Феофан разрабатывает и идею несправедливой войны, начатой шведами. При этом он еще до Шафирова апеллирует к трактату Гроция.

Так, рассуждая о русско-шведской войне, Феофан проводит параллели со Второй Пунической войной: «Вижду сию свейскую брань весьма быти подобную древней брани, нарицаемой Второй Пунской, юже творяху римляне со пресловутым оным Аннибалем, вождем карфагенским» (Прокопович: 29). Гроций же обращается к истории Второй Пунической войны как к одному из примеров несправедливо начатой войны. Философ пишет о том, что карфагеняне имели только несправедливые причины для войны против римлян и начали, таким образом, разбойническую войну (Гроций: 526).

Это положение находит непосредственное отражение и в Слове Феофана: причины «свейской» войны, распалаемой (как он многократно отмечает) шведами, подобны причинам Второй Пунической войны, начатой карфагенянами; это — «несправедливые» причины.

В этой связи показательна и фраза, появляющаяся в рассуждении Феофана о сходстве Второй Пунической и «свейской» войн: он пишет, что обе брани «подобную име вину <т.е. причину. — М. С.> свою» (Прокопович: 29). Показательны и отдельные характеристики, которые Феофан дает осажденным городам. Так, вспоминая начало войны, он пишет: «многие крепкия грады, неправедне от него <т.е. шведа. — М. С.> удержанныя» (Прокопович: 25).

Очевидно, что за этой апелляцией к Гроцию стоит та же задача, что и в трактате Шафирова: ссылаясь на самый авторитетный источник по праву, дать четкое указание на то, что шведы начинают несправедливую войну.

Говоря о причинах возникновения войны, называемых в «Слове», нельзя не упомянуть и о том, что Феофан, как впоследствии и Шафиров, ссылается на слепоту врага. При этом и в тексте «Слова», и в трактате Шафирова под слепотой подразумевается ложное представление о беспомощности россиян; слепота шведов соотнесена с их дерзостью; дается указание на то, что под воздействием этой слепоты, шведы вметают себя в «огнь» войны:

«Слово»

суетне силу свою <...> вознашаше побежденный ныне супостат. Обаче якоже всяк гореливый <...> зело велико мнит быти <...>, подобне сей <супостат. — М. С.> слепствоваше. Но слепота сия вельми его умножаше дерзость; <...> ослеплен мнением силы своей, ничто себе противно и страшно не мнит быти и тако во стрмину и в огнь вметает себе (Прокопович: 26).

«Разсуждение»

Правосудие Божие <...> ожесточа сердце шведское, допустило их до такой слепоты, что сами тот огнь древних обид <...> воздуть захотели (Шафиров: 68).

Концепция войны, выстроенная в слове Феофана 1709 г., оказывается аналогична той, которая появится много позже и станет официальной. На наш взгляд, близость этих концепций отнюдь не случайна. Историки неоднократно отмечали, что Слово Феофана от 1709 г. произвело на Петра очень сильное впечатление, что именно оно во многом определило дальнейшую судьбу оратора.

В своих проповедях Феофан первым из проповедников отказывается от традиционной схоластики и, опираясь на историко-филологический метод, начинает развивать идею Божественного Промысла, претворяющегося в деятельности Петра, — идею, которая как никакая другая могла убедить слушателя в необходимости и пользе всех начинаний монарха¹⁰. Слово 1709 г. опубликованное, переведенное на латинский и польский языки, а также переизданное по указу Петра, является первым памятником в этом ряду и, как представляется, не просто предвосхищает официальную концепцию 1717 г., но и оказывает на ее создание самое непосредственное влияние.

В 1717 г., в слове на девятую годовщину Полтавской баталии, Феофан, переведенный в Петербург, снова пишет о войне для идеологического строительства. Слово создавалось одновременно с трактатом Шафирова и, как и «Разсуждение», было написано к возвращению Петра в Петербург¹¹.

В отличие от первого Слова, этот текст является непосредственным исполнением «заказа» Петра, на что Феофан указывает в самом начале: «И за благополучие себе вменяю, яко повеление имам толикой славе словом моим послужити». Данное обстоятельство не только существенно изменяет статус текста, но и во многом определяет выбор того материала, с которым теперь работает автор: в слове появляются многочисленные отсылки к «Разсуждению» Шафирова. Так, например, Феофан пишет: «Были тебе, о Россие, древние и правильные вины, еже бы иногда оружием отмстити обиды, тебе нанесенныя от сего супостата, и отторженныя наследственные твои сия области возвратити паки в державу твою» (Прокопович: 50). Апелляция к первой части «Разсуждения» («О древних причинах») здесь очевидна: оперируя теми же понятиями, что и Шафиров, автор слова в тезисной форме излагает концепцию первой части трактата.

Далее, анализируя причины войны, Феофан приходит к выводу, что шведы давно замышляли войну, но создание Петром регулярного войска и флота переполнило чашу вражеского «терпения»: «Туды пошла Россия, таков успех ея? <...> Не тако: исторгнути оной щастие сие <...>, а смотрети на сие невозможно». Такой же вывод в «Заключении» шафировского трактата «задекларировал» и Петр: «Когда <...> начали регулярное войско заводити, тогда всеконечно влязла резолюцию о войне вскоре, о чем резидент их Книпер в жестоких словах предлагал, для чего регулярные войска заводят, чего пред тем не бывало, и что король их того не может терпеть» (Шафиров: 226). Показательны и отсылки другого рода: когда, например, Феофан цитирует те же места из «Истории» Пуфендорфа, что и Петр в «Заключении», причем в том же контексте (соседние государства судят о России как о слабой стране и всячески противостоят «воинскому учению» в России) и так же, как и Петр, указывая на источник. Кроме того, когда речь идет о недостой-

ном поведении врага, Феофан обращается к тем же эпитетам, что и Петр: «И кто прочия хитрости и тщательства коварныя исповестъ?» (Прокопович: 54). Ср. с «Разсуждением»: «уже довольно видеть мочно <...>, какие промыслы и злохитрые коварства оные <шведы. — М. С.> имели» (Шафиров: 228).

Знаменательно, что в Слове появляется и большое количество отсылок к «Праву войны и мира». Их значительно больше, чем в первом Слове, часто они дословно совпадают с текстом Гроция и касаются уже не только общей темы несправедливой войны, начатой шведами, но и более узких тем, которые уже были подняты в трактате Шафинова: право монарха на войну, стремление к миру, мудрость Петра.

Так, в одном из фрагментов Феофан пишет о правосудном гневе (т.е. гневе за нанесенные обиды) как о справедливой причине войны и отмечает, что такой гнев «доволяется смирением и удовлетворением от стороны противных» (Прокопович: 53). Здесь он фактически цитирует Гроция: «совершивший правонарушение обязан <...> предложить обиженному удовлетворение» (Гроций: 196). Далее, во фрагменте с обличением Мазепы, Феофан, указывая на недальновидность предателя, пишет: «Законно царствующий монарх всяк имать державу от Господа и силу от Вышняго, и по глаголу премудраго, божий слуга есть и не без ума меч носит, по словеси Павла апостола к римляном, 13. И что больше? Христос Господь есть, по ответу Давида царя» (Прокопович: 55). Здесь он приводит положения из первого и четвертого стиха 13 главы Послания апостола Павла к римлянам, а также дает ссылку на второй псалом. На эти же новозаветные стихи ссылается и Гроций, когда рассуждает о том, что право войны и отмщения не противоречит библейским законам и дозволяется монархам (Гроций: 93). Здесь же философ указывает и на второй псалом Давида (как поясняющий стихи из послания Павла), подробно комментируя те же строки, на которые ссылается Феофан. В контексте сочинения Гроция должны быть поняты и следующие строки: «мощно рещи о сопротивнике <шведе. — М. С.>, что <...> и в щастии и в нещастии своем мира не любит. Но богомудрый наш монарх <...> полезнаго мира всегда ищет» (Прокопович: 57). Автор слова здесь не просто затрагивает вопрос противостояния и стремления к миру, но в соответствии со словами Гроция «мудрые ведут войну не ради войны, а ради достижения мира», прямо пишет о мудрости Петра, тогда как Шафиров на это только намекает.

Таким образом, вплоть до деталей повествования Феофан следует официальному «образцу». В соответствии с этим образцом он развивает и концептуально значимую идею Промысла войны. Одно из первых указаний на Промысел находим в самом начале: разъясняя смысл воспоминания таких побед как Полтава, Феофан пишет о том, что Бог все творит «в славу Свою». (Полтава, как и ряд других предшествовавших и последующих ей побед, — очевидные проявления этой славы). Прямое указание на Промысел находим и в той части Слова, где Феофан пишет о «трудностях» войны — коварстве врага, измене Мазепы, мятеже внутри страны. «Трудности» Феофан напрямую связывает с действиями «невидимого врага»: «аще не

тайное было действие супостат наших видимых, то содействие было невидимого врага, им в пользу и се, а нам на вред и скудость». Петр и русское воинство, ведомые Богом, не только противостоят этим силам, но побеждают их. В таком вселенском масштабе (когда сталкиваются не столько человеческие интересы, сколько силы добра и зла) война неизбежно оказывается Промыслом. Феофан этот Промысел видит: «вся бо сия изволением Твоим <Бога. — М. С.> устроена быша», и прославляет: «Славим премудрыя Твоя судьбы, хвалим смотрение Твое!» (Прокопович: 54).

С идеей Промысла соотносятся в Слове и все рассуждения о причинах войны. Феофан пишет о двух причинах: гордости и зависти шведов. Гордость и зависть, лежащие в основе действий врага, придают Северной войне статус уникальной, необычной войны, и Феофан подчеркивает это при помощи сравнения с другими войнами: «Сие предлежит разсудити, что инныя во народех брани обычне бывають от правосуднаго гнева за нанесенныя обиды, а сия брань на нас шведская възъярилася от зависти и рвенія» (Прокопович: 50)¹². Согласно рассуждению автора, этими пороками шведы стали одержимы тогда, когда в России «просияла <...> царская корона» новой династии, и когда Россию, преодолевшую испытания Смутного времени, Бог благословил «миром, изобилием, благолепием, расширением области» и возвращением Малой России «под крепкую десницу монархов своих наследных» (Прокопович: 51). С восшествием же на престол Петра, строительством флота и становлением нового «воинства» шведская зависть «приумножается» и «разжигает» войну: «се видим и зависть, се и войну, от зависти заженную» (Прокопович: 53). Тема войны, «заженной» от зависти, становится ключевой для всего дальнейшего повествования и напрямую соотносится с идеей Промысла: поскольку источник войны не «правосудный гнев», о котором, как о справедливой причине войны, пишет Гроций, а пороки (однозначное зло), они непременно должны будут столкнуться с правосудием Божиим. Правосудие свершается под Полтавой: «Тако судил Господь обидящия нас, тако разсудил про нашу с ними» (Прокопович: 57). Не вызывает сомнения, что, обращаясь к теме правосудия Божия, Феофан стремится в контексте «Разсуждения» сформулировать и концепцию Промысла войны. Слово же, некогда отражавшее личную позицию проповедника, становится теперь демонстрацией официальной позиции, фактом официальной культуры и в полной степени отражает атмосферу петербургского идеологического строительства конца 1710-х гг.

Примечания

- ¹ «Разсуждение, какие законные причины Петр Первый к начатию войны против Кароля Карола 12, Шведского 1700 году имел» // Бькова Т. А., Гуревич М. М. Описание издания гражданской печати (1708 — январь 1725 г.). М.; Л., 1955. С. 220.
- ² Вопрос об отношении «Разсуждения» Шафророва к сочинениям по «естественному» праву был рассмотрен в монографии В. Батлера (Butler). Называя ряд общих черт «Разсуждения» с этими сочинениями, исследователь обращается прежде всего к проблеме рецепции в России начала XVIII в. «европейского» представления о законах международного пра-

- ва. Нас же интересует более частная проблема: создание официальной концепции войны в контексте «Права войны и мира».
- 3 Крылов С. Б. От научного редактора // *Гроций: 3*.
 - 4 В трактате Гроций рассуждает о причинах возникновения войн и выделяет два вида причин: «справедливые» и «несправедливые». К «справедливым» он относит причины, вызванные нарушением естественного права, — собственности, неприкосновенности и т.п. Сторона, нарушившая право, начинает «несправедливую» войну.
 - 5 Так, например, упоминая о «свейской гордости», Шафиров приводит следующие слова Петра, сказанные о шведах (по свидетельству Шафирова, Петр говорит это «при многих случаях», «при чужестранных министрах»): «может Бог за ту их гордость покарать», а далее Шафиров добавляет: «что потом самым делом при помощи Божией и показалось» (*Шафиров: 119*)
 - 6 Шафиров многократно отмечает, что Петр ведет войну «с помощью Божиею», а рассказывая о ситуации, сложившейся накануне Полтавской битвы (предательство Мазепы, мятеж внутри страны), пишет следующее: «однакож Всевышний, яко препинатель всех злых ковов, все то его Царскому Величеству во благо, Свейскому королю во зло, и по том в приключившуюся воиску его погибель обратил» (*Шафиров: 125*).
 - 7 Так, напр., Шафиров упоминает о письмах Карла: «все те письма изнаполнены были к стороне его Царскаго Величества и собственной его особе грубейшими безчестьями» (*Шафиров: 144.*)
 - 8 Приведем в качестве примера следующие строки из «Разсуждения»: «И понеже его Царское Величество из того усмотрел, что сей неприятель никаким низхождением кроме оружия к миру приведен быть не может» (*Шафиров: 145*).
 - 9 Как представляется, эта же тема находит свое продолжение и в «Заключении» шафировского трактата. Убедая читателя в необходимости с достоинством претерпевать войну, Петр пишет: «Господу сил да будет хвала, нам же помощию Его в таковую высокую степень возшедшим [через <...> труды <...> царя и государя нашего, учредившего и обучившего въ России регулярное войско, каково прежде не бывало, и устроившего корабельной <...> флот, о котором кроме имени от веку въ России неслыхано], не негодовать <...> подобает, но терпеливо понести оную и трудолюбно искати, с Его же <Бога. — М. С.> помощию добраго и безопаснаго конца сея войны» (*Шафиров: 228*). Идея войны-Промысла-науки выражена в данном фрагменте посредством сложной парадигмы: 1) в войне Бог возвышает Россию; 2) для этого возвышения потребовалось то, о чем «кроме имени в России не слыхано», т.е. новая военная наука (регулярное войско и флот); 3) эта военная наука изначально есть Промысел; 4) Промысел претворяется через Петра.
 - 10 Историко-филологический метод, с помощью которого преобразует проповедь Феофан, отличался от прежнего тем, что основывался на подробном изучении Св. Писания и церковной истории, сличении древних списков и переводов, критическом исследовании памятников христианской древности, актуализации изучения трудов отцов церкви (*Чистович*). Преодоление «схоластической замкнутости» заключалось и в том, что все положения проповеди были обращены теперь «ко времени, месту, лицам и обстоятельствам, в которых и среди которых она произносится», тогда как схоластическая проповедь «могла быть сказана и выслушана с равным интересом во время Кирилла Туровского, Иоанна Грозного, в Петровское и во всякое время» (*Чистович: 17*). Более подробно о «новом методе» Феофана см. нашу статью: Сморжевских М. Функция библейской цитаты в похвальных словах Феофана Прокоповича // *Русская филология* 13. Тарту, 2002. С. 35–40.
 - 11 В течение полутора лет, с 1716 по 1717 год, Петр в поисках дипломатических путей выхода из Северной войны, пребывает в Голландии и Франции. В Петербург он возвращается в октябре 1717 г.
 - 12 В данном сравнении Феофан вновь апеллирует к Гроцию: ссылаясь на Августина, Гроций пишет о том, что справедливыми следует считать те войны, которые «ведутся ради отмщения обид» (ср. у Феофана: «инныя <...> брани обыче бывають от правосуднаго гнева за нанесенныя обиды»).

Литература

- Гроций* — **Гроций Г.** О праве войны и мира. М., 1956.
- Прокопович* — **Прокопович Ф.** Сочинения. М.; Л. 1961.
- Суд. 3* — Книга Судей. Гл. 3.
- Устрялов* — **Устрялов Н.** Об исторических трудах Петра Великого. Годичный акт в С.-Петербургск. ун-те. СПб., 1845.
- Чистович* — **Чистович И.** Феофан Прокопович и его время. СПб., 1868.
- Шафиров* — **Шафиров П.** Разсуждение, какие законные причины Петр Первый к начатию войны против Кароля Карола 12, Шведского 1700 году имел. СПб., 1722.
- Butler* — **Butler W. E.** P. P. Shafirov and the Law of Nations // P. P. Shafirov. A. Discourse Concerning the Just Causes of the War between Sweden and Russia: 1700–1721. Oceana Publications, Dobbs Ferry. N. Y., 1973. P. 1–39.

О «лирическом беспорядке» у Ломоносова (К постановке проблемы)

Кирилл Осоват (Москва)

Тынянов говорил, что бывают исследования, которые при правильном наблюдении фактов приводят к неправильным результатам, — и бывают такие, которые при неправильном наблюдении фактов приводят к правильным результатам.

Л. Я. Гинзбург

I

Тынянов пишет о стиле Ломоносова: «<...> момент ораторского воздействия, вызывающий требование разнообразия, внезапности и неожиданности, приложенный к стиху, вызывает теорию образов: самую важную в слове является „сила совоображения“, „дарование с одной вещью <...> купно вообразать другие, как-нибудь с нею сопряженные“. <...> Витийственная организация оды рвет с ближайшими ассоциациями слова как наименее воздействующими <...>. Итак, связь или столкновение слов „далеких“ <...> создает образ» (Тынянов 1977: 236). Иллюстрацией к тыняновскому тезису о конструктивной значимости «сопряжения далековатых идей» может служить тридцать третья строфа ломоносовской «Оды на прибытие... Елисаветы... 1742 года...»:

Какая бодрая дремота
Открыла мысли явный сон?
Еще горит во мне охота
Торжественный возвысить тон.
Мне вдруг ужасный гром блистает
И купно ясный день сияет!
То сердце сильна власть страшит,
То кротость оное живит;
То бодрость страх, то страх ту клонит,
Противна страсть противну гонит!

(Ломоносов 1986: 93)

В другом месте мы попытались, вслед за И. З. Серманом, показать зависимость эстетических представлений Ломоносова от трактата псевдо-Лонгина (далее — Лонгин) «О возвышенном» в переводе Буало (см.: Серман 1984; Серман 2002; Осоват 2003). С положениями Лонгина может быть

соотнесена и антитетическая организация приведенной строфы. Прообразом ее служат описания страсти в VIII и XVIII главах трактата: «*Voyez de combien de mouvemens contraires elle [Sapho] est agitée. Elle gèle, elle brûle, elle est folle, elle est sage; ou elle est entièrement hors d'elle-même, ou elle va mourir* [Взгляните на нее [Саффо]: сколькими *противоположными чувствами* она волнуема. Она леденеет, она горит, она безумна, она мудра; она либо совершенно выйдет из себя, либо умрет]»¹ (*Boileau 1857: 432*), — и далее: «*voyez tous ceux qui sont émus de colère, de frayeur, de dépit, de jalousie, ou de quelque autre passion que se soit, car il y en a tant que l'on n'en sait pas le nombre: leur esprit est dans une agitation continuelle; à peine ont-ils formé un dessein qu'ils en conçoivent aussitôt un autre; et, au milieu de celui-ci, s'en proposant encore de nouveaux où il n'y a ni raisons ni rapports, ils reviennent souvent à leur première résolution. La passion en eux est comme un vent léger et inconstant qui les entraîne et les fait tourner sans cesse de côte et d'autre; si bien que, dans ce flux et reflux perpétuel de sentiments opposés, ils changent à tous momens de pensée et de langage, et ne gardent ni ordre ni suite dans leurs discours* [Взгляните на всех тех, кто волнуемы гневом, страхом, досадой, ревностью или какой бы то ни было иной страстью, ибо страстей столько, что исчислить их невозможно: ум этих людей пребывает в постоянном волнении; и не успев исполнить одно намерение, принимают они обдумывать другое, а посреди этих дум является им третье, не имеющее никакой связи с предыдущими; не исполнив и этого последнего, возвращаются они к намерению первоначальному. Страсть в них подобна ветерку легкому и непостоянному, который увлекает их и клонит беспрестанно то в одну, то в другую сторону; так что, пребывая во власти этого постоянного прилива и отлива противоположных чувств, меняют они то и дело мысли и слова, и не сохраняют в речах ни порядка, ни последовательности]».

Заключительный стих ломоносовской строфы представляет собой контаминированный перевод двух выделенных курсивом синонимичных формул. Неслучайна поэтому дополнительная реминисценция Лонгина в позднейшей авторской парафразе разбираемых строк:

Мы час тот ныне представляем;
 Представив, вне себя бываем:
 Надежда, радость, страх, любовь
 Живит, крепит, печалит, клонит,
 Противна страсть противну гонит <...>.

(Ломоносов 1986: 139)

Характеристики страсти у Лонгина должны быть соотнесены с определенной эстетической концепцией. В гл. XVIII за приведенным выше пассажем следует такое рассуждение: «*Les habiles écrivains, pour imiter ces mouvemens de la nature, se servent des hyperbates; et, à dire le vrai, l'art n'est jamais dans un plus haut degré de perfection que lorsqu'il ressemble si fort à la nature qu'on le prend pour la nature même; et au contraire la nature ne réussit jamais mieux que quand l'art est caché* [Умелые писатели, дабы подражать этим дви-

жениям природы, прибегают к гипербатам, ибо, говоря честно, искусство достигает самой высокой степени совершенства лишь тогда, когда так сильно походит на природу, что его можно с природою спутать; и, напротив, природа одерживает победу лишь тогда, когда искусство скрыто]» (Boileau 1857: 446; см.: Dieckmann 1966). Описанная здесь модель литературной стилистики делает «страстную» беспорядочность и бессвязность речи чуть ли не главным достоинством художественного текста². Именно в этом смысле надо интерпретировать и знаменитые строки об оде в «Поэтическом искусстве» Буало:

Son style impétueux souvent marche au hasard:
Chez elle un beau désordre est en effet de l'art.

[Ее неистовый стиль часто повинуется воле случая:
Ее прекрасный беспорядок на самом деле есть плод искусства.]

(Boileau 1857: 181)

Высокая ода, как видно, прямо воплощает идеал «естественного» стиля (см. Otto 1973: 39—42)³. Так понимает свою поэтику и Ломоносов; свидетельствует об этом, в частности, автоописательное обращение к музе в зачине той же оды:

С Гомером как река шуми

(Ломоносов 1986: 85), —

опирающуюся, по всей видимости, на пассаж из гл. XVII трактата Буало — Лонгина: «Il n'y a rien encore qui donne plus de mouvement au discours que d'en ôter les liaisons. En effet, un discours que rien ne lie et n'embarrasse marche et coule de soi-même; et il s'en faut peu qu'il ne aille quelquefois plus vite que la pensée même de l'orateur <...>. Il en est de même de ces paroles d'Euryloque à Ulysse, dans Homère [Ничто не сообщает столько движения речи, как изъятие из нее связок. В самом деле, речь, которую ничто не связывает и которой ничто не препятствует, движется и течет сама собой; порой она, кажется, вот-вот обгонит мысль самого говорящего <...>. Так же обстоит дело и с речами Эврилоха к Одиссею в поэме Гомера]» (Boileau 1857: 444).

II

Подтвердив новыми наблюдениями старый вывод Тынянова, приходится оспорить его основную посылку о тождестве риторического и поэтического способов построения текста. С античных времен дихотомия риторики и поэзии могла интерпретироваться как изоморфная оппозиции «искусства» и «природы»; в этом смысле рассуждает, например, один из влиятельнейших французских теоретиков XVII в. Рене Рапен: «On peut devenir orateur, sans avoir de naturel à l'éloquence: parce que l'art peut suppléer au défaut de la nature: mais on ne peut estre poète sans génie dont rien ne peut tenir la place, et au défaut

duquel tout l'art n'est pas capable de suppléer» (*Rapin 1970: 18*). Эту фразу в 1755 г. буквально переводит Теплов, литературный союзник Ломоносова (см.: *Модзалевский 1962: 149—150*): «Оратором можно зделаться, хотя бы кто природного таланта к тому и не имел, потому что Реторическая наука может недостаток природный несколько наградить. Но стихотворцем без природного таланта, который французы называют génie, или без природного духа стихотворческого никак зделаться не можно, и недостатка таковой природы никакая наука наградить не может» («О качествах стихотворца рассуждение» — *Берков 1936: 185*). Ср. пассаж из Цицерона в § 109 ломоносовской «Риторики» 1748 г.: «Мы прияли от великих и ученых мужей, что другие науки состоят в правилах и в учении, но стихотворцы от природы ума бодры и акибы некоторым божественным духом вдохновенны бывают» (*Ломоносов 1952: 177—178*).

Оппозиция природы и искусства, определяющая суть поэзии как таковой, проецируется и в сферу литературной композиции; Буало противопоставляет «прекрасный беспорядок» Пиндара разумному построению риторической прозы: «Voilà la pensée de Pindare mise dans son ordre naturel, et telle qu'un rhéteur la pourroit dire dans une exacte prose» [Такова мысль Пиндара, изложенная в естественном порядке, как ее изложил бы правильной прозой ритор — *Спор 1985: 303*. Пер. Н. В. Наумова]; (*Boileau 1857: 383*; ср.: *Ото 1973: 39*; *Lachmann 1981: 26*). «Беспорядок» оказывается в этой традиции исключительной прерогативой поэтической речи (см. *Andersen 1980: 9*). Характеристика вдохновения в «Discours sur l'ode» Буало прямо соотносится с цитированными описаниями страсти у Лонгина: «le poète <...> rompt quelquefois de dessein formé la suite de son discours; et afin de mieux entrer dans la raison, sort, s'il faut ainsi parler, de la raison même, évitant avec grand soin cet ordre méthodique et ces exactes liaisons de sens qui ôteraient l'ame à la poésie lyrique [поэт <...> иногда преднамеренно ломает последовательность речи и, чтобы лучше войти в это состояние рассудка, так сказать, выходит за пределы рассудочности, тщательно избегая методического порядка и правильных смысловых связей, которые лишили бы души лирическую поэзию]» (*Boileau 1857: 236*. Пер. Н. В. Наумова — *Спор 1985: 265*).

Вопреки распространенному мнению (см. среди прочего: *Гиришман 1969*), это рассуждение релевантно и для Ломоносова. После работы Тынянова принято отождествлять поэтический «полет воображения» (вроде описанного Буало) с риторическим концептом «силы совоображения», описанным в § 23 ломоносовской «Риторики» 1748 г. Так поступает, например, современная исследовательница: «Мотор остроумия, сила совоображения порождают эффект странного путем неожиданных аналогий и сочетания несовместимых семантических полей» (*Лакманн 2001: 140*; курсив автора. Ср.: *Морозов 1965: 75*). Между тем это отождествление неправомерно. Ломоносов пишет: «Сочинитель слова тем обильнейшими изобретениями оное обогатить может, чем быстрейшую имеет силу совоображения, которая есть душевное дарование с одною вещию, в уме представленною, купно воображать другие, как-нибудь с нею сопряженные, например: когда, представив в уме корабль, с ним воображаем купно и море, по которому он плавает»

(Ломоносов 1952: 109). Нетрудно заметить, что здесь описывается механизм последовательного развертывания единой темы, но никак не «сочетания несовместимых семантических полей».

Противопоставление двух этих структурных принципов соответствует общей оппозиции риторики и поэзии (ср.: Кузнецов 1996: 99–100). С. И. Панов и А. М. Ранчин, сопоставляя в специальной работе поэтические и прозаические сочинения Ломоносова, отмечают, что «[п]оэтическое парение в оде заменяет принципы логической организации речи похвального слова, которые во многом основаны на умозаключениях и силлогизмах» (Панов, Ранчин 1987: 178). Неслучайно в этой связи, что поэтическая практика Ломоносова скорее реализует описанный у Буало механизм неожиданных тематических переходов, чем предписания «Риторики». Ср. в «Оде... 1759 года...»:

О, коль мечтания противны
 Объемлют совою ум!
 Доброты вижу здесь предивны!
 Там пламень, звук, и вопль, и шум!
 Здесь полдень милости и лето,
 Щедротой общества согрето;
 Там смертну хлябь разинул ад!

(Ломоносов 1986: 150–151)

Этот вывод возвращает нас к той формуле построения ломоносовской оды, которую дал Г. А. Гуковский в своей основополагающей работе, развивающей, впрочем, положения Тынянова: «Логическое сцепление тематических элементов должно избегаться; ода распадается на ряд лирических отрывков, <...> логика уступает место эмоционально-оправданным связям; план оды Ломоносова противопоставляется обыденному представлению о разумном плане практического изложения» (Гуковский 2001: 47–48).

Примечания

- 1 Здесь и далее во всех цитатах, кроме специально оговоренных случаев, курсив наш, а переводы с французского — В. А. Мильчиной.
- 2 Ср. описание парка в § 58 «Риторики» 1748 г.: «Среди оных прекрасных лугов роцца стоит, во все стороны равно распространенная, но обширность не препятствует видеть приятный ей беспорядок. Усумнеться должно, сама ли натура в чудном смешении разных древ в определении некоторого несовершенно округлого ее положения трудилась или упражнялось человеческое рачение» (Ломоносов 1952: 135).
- 3 Ср. прямое сопоставление «одического беспорядка» с беспорядком «одушевленных бесед» у Жана-Батиста Руссо: «En effet, ce d'isordre a ses gigles, son art et sa m'ithode; mais d'autant plus belles qu'elles sont plus cach'ies, et que les liaisons en sont imperceptibles; comme celles de nos conversations, quand elles sont anim'ies par cette esprice d'ivresse d'esprit qui les empkche de languir [В самом деле, беспорядок этот имеет свои правила, свое искусство и свою методу; однако они тем более прекрасны, чем тщательнее они спрятаны и чем менее заметны их связи, подобно связям в наших беседах, когда их животворит то упоение ума, которое мешает им зачухнуть]» (Crubbs 1941: 233).

Литература

- Берков 1936* — Берков П. Н. Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750—1765. М.; Л., 1936.
- Гиршман 1969* — Гиршман М. М. М. В. Ломоносов о структурных различиях стиха и прозы // Очерки по истории русского языка и литературы XVIII века. Казань, 1969. Вып. 2—3.
- Гуковский 2001* — Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001.
- Кузнецов 1996* — Кузнецов В. А. Концепция поэтической речи в литературной теории и практике В. К. Тредиаковского // Вестник СПбГУ. Сер. 2. 1996. Вып. 3.
- Лохманн 2001* — Лохманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 2001.
- Ломоносов 1952* — Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1952. Т. 7.
- Ломоносов 1986* — Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л., 1986.
- Модзалевский 1962* — Модзалевский Л. Б. Ломоносов и «О качествах стихотворца рассуждение». (Из истории русской журналистики 1755 г.) // Литературное творчество М. В. Ломоносова. Исследования и материалы. М.; Л., 1962.
- Морозов 1965* — Морозов А. Ломоносов и барокко // Русская литература. 1965. № 2.
- Осповат 2003* — Осповат К. К литературной позиции Ломоносова // Десять Тыняновские чтения. М., 2003.
- Панов, Раичин 1987* — Панов С. И., Раичин А. М. Торжественная ода и похвальное слово Ломоносова: общее и особенное в поэтике // Ломоносов и русская литература. М., 1987.
- Серман 1984* — Серман И. Ломоносов и Буало (Проблема литературной ориентации) // Cahiers du Monde russe et soviétique. XXV (1). 1984.
- Серман 2002* — Серман И. Э. Неизданный конспект М. В. Ломоносова «Трактата о возвышенном» Псевдо-Лонгина в переводе Н. Буало // XVIII век. СПб., 2002. Сб. 22.
- Спор 1985* — Спор о древних и новых / Сост. и вступ. ст. В. Я. Бахмутского. М., 1985.
- Тынянов 1977* — Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Andersen 1980* — Andersen, Zsuzanna Bjørn. The Concept of «Lyric Disorder» // Scando-Slavica. 1980. Т. 26.
- Boileau 1857* — Boileau. Oeuvres completes... Paris, 1857.
- Dieckmann 1966* — Dieckmann, H. Zur Theorie der Lyrik im 18. Jahrhundert in Frankreich, mit gelegentlicher Berücksichtigung der englischen Kritik // Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. München, 1966.
- Grubbs 1941* — Grubbs, H. Jean-Baptiste Rousseau. His Life and Works. Princeton, 1941.
- Lachmann 1981* — Lachmann R. Rhetorik — alte und neue Disziplin // Berichte zur Wissenschaftsgeschichte. 1981. Bd. 4.
- Otto 1973* — Otto, G. Ode, Ekloge und Elegie im 18. Jahrhundert. Zur Theorie und Praxis französischer Lyrik nach Boileau. Frankfurt/M., 1973.
- Rapin 1970* — Rapin, R. Les réflexions sur la poetique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes. Genève, 1970.

М. Т. Каченовский в 1807 г.: эпизод из истории русской журналистики начала XIX в.

Михаил Велижев (Москва — Милан)

Настоящая работа представляет собой фактологическое расследование: профессиональное любопытство побуждает распутать интригу, существующее историко-литературное объяснение которой кажется неудовлетворительным¹. Речь идет о внезапном и, на первый взгляд, странном уходе М. Т. Каченовского из «Вестника Европы» в середине 1807 г. и передаче издания в редакторские руки В. А. Жуковского. Источников, позволяющих сделать определенные выводы о ситуации, удалось обнаружить немного, поэтому их анализ не обойдется без реконструкции важных нам деталей историко-литературной картины эпохи. Мы надеемся, что со временем документальные лакуны будут заполнены, и это позволит подтвердить или же опровергнуть предложенную нами интерпретацию.

В 1807 г. М. Т. Каченовский принял решение оставить «Вестник Европы» и передать его в будущем своему сотруднику и приятелю В. А. Жуковскому. Самое раннее свидетельство об уходе Каченовского, которым мы располагаем, — письмо Жуковского Д. Н. Блудову из Москвы, предположительно от июня 1807 г.² Опубликовавший письмо И. А. Бычков датировал его «из сравнения <...> с письмом Жуковского А. И. Тургеневу, писанным из Белева в начале июля 1807 г.» (*Неизданные письма 1900*: 5)³. Жуковский писал Блудову: «На будущий год непременно беру *Вестник*; товарищей у меня не будет: Мерзлякову нельзя, других не возьму, потому что это товарищество может легко обратиться в несогласие» (*Там же*).

Таким образом, речь шла о полном отказе Каченовского от работы в журнале начиная с 1808 г. Помимо прочего, Жуковский сообщал своему корреспонденту последние новости о ведущихся на границах России боевых действиях против Наполеона:

Заключу это письмо новостями: Данциг освобожден от Французов, и Англичане высадили свою армию на берег; при отражении Французов от Данцига убито их 6000 и в плен взято 1800; Щербатов сделал вылазку, а Каменский ударил в тыл. Бонапарте предлагал Государю перемирие, обещаясь отступить за Вислу; Государь отвечал только: За Рейн. Вот все (*Там же*: 6).

Все описываемые здесь события произошли в мае 1807 г., буквально накануне решающего поражения русских войск под Фридрихсборгом (2 июня).

К тому же оптимизм Жуковского основывался на неточных сведениях (см. комментарий Бычкова — *Там же*). Из текста письма также следует, что о битве под Фридландом Жуковский не знал: текст либо был написан накануне, либо новость о поражении еще не дошла до Москвы. Исходя из этого следует уточнить датировку: письмо было отправлено в промежутке между 23 мая и 7 июня 1807 г.

Затем Жуковский уже из Белева сообщил о своих планах относительно «Вестника Европы» в письме к А. И. Тургеневу от начала июля 1807 г., согласно И. А. Бычкову. Тогда Тургенев находился в свите русского императора в Тильзите (именно по этому письму Бычков определил дату корреспонденции Жуковского к Блудову):

Хочу выдавать на будущий год *Вестника Европы*. Каченовский отказывается, и мои предварительные условия с нашим любезным приятелем Максимумом Ивановичем <М. И. Невзоровым. — М. В.> сделаны (*Там же*).

Там же Жуковский добавлял:

Ты теперь в таком месте, которое очень интересно при настоящих обстоятельствах. Записывай, что видишь и слышишь; такого рода записки могут занять хорошее место в моем будущем журнале (*Там же*: 35).

Более точную дату сообщения позволяет установить информация, содержащаяся в письме. 10 июня 1807 г. Франция и Россия подписали перемирие, а уже 14 июня Александр I переехал со своей ставкой в Тильзит для переговоров с Наполеоном. В распоряжении Жуковского находилось неизвестное нам письмо Тургенева из Тильзита к М. Д. Костогорову, пересланное Жуковскому Соковниным (*Там же*: 34). Вероятно, именно здесь Тургенев сообщал о перемирии, переговорах и подготовке к подписанию мирного трактата, что и объясняет фразу Жуковского о важности описания «нынешних обстоятельств» для будущего журнала.

Жуковский также просил Тургенева: «не забудь написать о своем приезде в Петербург». Договор в Тильзите был заключен 25 июня, а 27-го ратифицирован. 4 июля Александр прибыл в Петербург, 5-го присутствовал на торжественном молебне в честь окончания войны в Казанском соборе. Бычков уточнил, что Н. Н. Новосильцев и А. Чарторыйский вернулись в столицу в промежутке между 7 и 10 июля, и, видимо, возвращение Тургенева в Петербург следует датировать теми же числами (*Там же*: 36).

Как следует из текста, в момент написания Жуковским письма Тургенев находился еще в Тильзите, но Жуковский, очевидно, предполагал, что в Петербург тот приедет довольно скоро. Из этого вытекает, что Жуковский уже знал о подписании мира, иначе быстрое возвращение Тургенева в Россию не было ничем мотивировано. Поэтому окончательную дату письма можно установить как самый конец июня (после 27-го) — самое начало июля 1807 г. (условно, до 10-го).

Таким образом, в конце мая — начале июня 1807 г. Каченовский принял решение об уходе из «Вестника Европы», а в середине июня Жуковский подписал соответствующий договор с начальником типографии Московского

университета М. И. Невзоровым, о чем и сообщил Тургеневу в конце июня — начале июля того же года.

Отказ Каченовского пришелся на время решительного изменения внешней политики России. Уже накануне битвы под Фридландом стало понятно, что мир с Францией необходим и вскоре будет заключен: «Еще до Фридланда в русских правящих кругах и общественном мнении отчетливо прослеживалась тенденция к мирному завершению вооруженного конфликта с Францией» (Сироткин 2003: 142). В этот момент Каченовский и предложил Жуковскому стать издателем «Вестника Европы».

Последовавшие вскоре события лишь ухудшили международное положение России: разгром под Фридландом, подписание перемирия с Наполеоном, личные встречи с ним Александра, наконец, подписание «позорного», по мнению многих, мирного трактата. Видимо, тогда Каченовский убедился в правильности своего решения и закрепил договоренность с Жуковским юридически.

Реальное сотрудничество Каченовского с Жуковским в журнале началось уже с июля 1807 г. В. Э. Вацуро указывал, что в бумагах Жуковского сохранилась папка со списками произведений, предназначавшихся для «Вестника Европы» уже без Каченовского, причем под одним из списков стояла дата — 23 июля 1807 г. (Вацуро 2002: 286). Несмотря на то, что Каченовский официально оставался издателем журнала, Г. В. Зыкова предполагает, что уже во второй половине того же года некоторые номера «Вестника Европы» составлялись Жуковским, а не Каченовским: в августе появилась неподписанная рецензия на историческое сочинение И. Круга, которая содержала высказывания, резко противоречившие взглядам Каченовского (Зыкова 1995–1996: 115–116).

Принятое объяснение важного для судьбы журнала поступка Каченовского таково: «причины отказа Каченовского от обязанностей редактора журнала состояли в том, что, возведенный в сентябре 1806 г. в степень доктора философии и изящных наук, он не только получал новую должность при Московском университете (адъюнкта), но и готовился стать управителем дел в канцелярии попечителя Московского университета А. К. Разумовского» (Иезуитова 1981: 94). Однако есть все основания сомневаться в истинности именно такой трактовки событий.

Прежде всего, «должностная» интерпретация ухода Каченовского логически не сочетается с хронологией университетской карьеры издателя «Вестника Европы». Один из самых точных источников по биографии Каченовского — справочная статья о нем Н. П. Барсукова — дает такие даты: 12 сентября 1806 г. он был возведен в степень доктора философии и изящных наук, 20 ноября 1808 г. утвержден адъюнктом, и в то же время ему было поручено управление дел в канцелярии попечителя Московского университета (Барсуков 1889: 199–200). Получается, что мысль оставить журнал

появилась у Каченовского почти за полтора (!) года до новых назначений. Это при том, что Алексей Разумовский, секретарем и библиотекарем которого с 1801 г. был Каченовский, не занимал еще в июне 1807 г. место попечителя Московского университета. Каченовский поэтому на тот момент вряд ли мог рассчитывать на быстрый карьерный рост. Не очень ясно также, в чем состояла подготовка к должности, о которой пишет Р. В. Иезуитова, когда «предмету преподавания Каченовский не придавал особого значения» (*Андреев 2000: 119*).

Более того, с ноября 1809 г. Каченовский вернулся в «Вестник Европы» как соредактор и начал активно формировать журнал вместе с Жуковским. Новая должность — 9 мая 1810 г. он был утвержден экстраординарным профессором и в качестве «визитатора» обзирал училища Калужской губернии (*Барсуков 1889: 200*) — не помешала Каченовскому принять участие в редакции «Вестника».

Наконец, неясно, зачем Каченовскому в объявлении о передаче журнала Жуковскому в «Московских ведомостях» (№ 94, от 23 ноября 1807 г.) понадобилось столь «темно» мотивировать свой уход: «г. Каченовский, по некоторым обстоятельствам отказываясь быть издателем Вестника, уступает его г. Жуковскому» (см. также: *Зыкова 1998: 115*). Каченовский мог указать вполне законную причину своей отставки, т.е. должность при Московском университете, не скрываясь за двусмысленной или вообще ничего не значащей формулировкой.

В 21-м номере «Вестника Европы» за 1807 г. Каченовский опубликовал обращение «К читателям» (№ 21. С. 51–52), где с некоторым самоуничижением сообщил о причинах отказа от издания:

Другие упражнения и некоторые особенные причины заставляют меня, по окончании последней книжки сего года, отказаться от издания Вестника Европы <...> успех моего издания почти от меня не зависел. Признаюсь в этом чисто-сердечно, и благодарю покорнейше всех доброхотов, одних за помощь в составлении книжек моего Вестника, других за снисходительное одобрение трудов моих. Сие ободрение послужит надежным для меня руководством, когда, исполнивши некоторые обязанности свои по части учебной при Императорском Московском Университете и Гимназии, подкрепивши силы душевные, приготовивши что-нибудь достойное (или, что покажется мне достойным) выступлю вновь на поприще, которое ныне оставляю (*Там же: 51–52*).

И в этом тексте содержалось указание на некие «особенные причины» или «некоторые обстоятельства», побудившие Каченовского оставить журнал. Издатель «Вестника Европы» в своем объявлении четко разграничил «другие упражнения» и «особенные причины», тем самым подтвердив наличие специальных, не связанных с его университетской деятельностью мотивов. Отсылка к обязанностям в университете и гимназии, кстати, совершенно не предполагала в данном случае намека на новые должности. Вполне вероятно, что Каченовский апеллировал к необходимости исполнять свои прежние функции, объявляя читателям, что хотел бы сконцентрироваться исключительно на работе в университете.

Показательно и то, что Каченовский, фактически не отойдя еще от дел в журнале и заявляя о прекращении своей издательской деятельности, весьма прозрачно намекал на собственное возвращение в «Вестник Европы». В этом смысле ссылка на необходимость «подкрепить душевные силы» говорила о том, что переход журнала в другие руки не был чисто формальным делом и для Каченовского оказался весьма болезненным.

Итак, в начале июля 1807 г. Жуковский объявил А. И. Тургеневу о намерениях Каченовского оставить журнал, и уже в августе в отборе публикаций чувствовалась рука Жуковского. Решение Каченовского оставить «Вестник» в середине 1807 г. было принято внезапно и, на первый взгляд, казалось немотивированным — он не ожидал новых должностей, в 1807 г. его журнал уверенно держал пальму первенства среди московских и петербургских периодических изданий.

Во второй половине 1807 г. Каченовский редактировал журнал уже вместе с Жуковским, и в «Вестнике» продолжали появляться его статьи (критический отзыв «О Послании к Привете») и переводы (из Я. И. Энгеля, Г. А. Оливье), а также «Ответ на письмо господина Луки Говорова <Каченовского. — М. В.>, напечатанное в „Вестнике Европы“ апреля 1807 № 8, под заглавием: „Письмо из города N.N. в столицу“» А. С. Шишкова (№ 24. С. 241–267).

Только первый номер «Вестника Европы» под редакцией Жуковского (январь 1808 г.) свидетельствовал об окончательной, притом не только официальной (титульной), передаче журнала в руки нового издателя: на страницах «Вестника» вновь появился И. И. Дмитриев, в начале 1806 г. шумно рассорившийся с Каченовским и отказавшийся давать материалы в журнал. Дмитриев напечатал стихотворение «К Амуру, который прицеливается стрелю»; Г. В. Зыкова также атрибутирует Дмитриеву «Отрывок разговора на бале» и «Мысли» (Зыкова 1994: 42–44).

Имя Каченовского чуть больше полугода не появлялось на страницах «Вестника», сократилось число критических статей и исторических публикаций, возросло же — поэтических произведений и переводов самого Жуковского и близких к нему литераторов⁴. Однако вскоре Каченовский, как и обещал, вернулся в журнал и опубликовал во второй августовской книжке за 1808 г. «Отрывок из рукописи». Интересно, что за этим текстом в номере следовала басня И. И. Дмитриева, одна из последних его публикаций в «Вестнике Европы» 1808 г.

Кандидатура Жуковского на место издателя «Вестника Европы», с одной стороны, выглядела вполне логично. Жуковский со второй половины 1806 г. активно сотрудничал в журнале и, помимо прочего, был личным другом Каченовского. Тем не менее, переход журнала в руки Жуковского неизбежно должен был повлечь за собой изменения в политике издания. Напряженность между двумя редакторами «Вестника Европы» отчетливо ощущалась совре-

менниками. Например, в своих шуточных стихах, доброжелательных пародиях на Жуковского 1810 г. А. А. Протасова описывала отношения между Жуковским и Каченовским как ссору «Папки» и «неверной супруги». Протасова была хорошо осведомлена о том, что взгляды издателей на поэзию, эстетику, историю сильно разнились, и поэтому иронизировала над «странным» союзом внутри редакции «Вестника Европы» (см.: *Иезуитова 1982: 24*). О противоречиях между журнальными концепциями говорила и переписка Жуковского и Каченовского, опубликованная Р. В. Иезуитовой.

Обсуждая обратный переход «Вестника Европы» в свои руки, Каченовский писал из Москвы 24 сентября 1810 г. Жуковскому: «Я вам охотно сдал журнал, когда он был доведен мною до цветущего состояния, а вы так ли со мною поступаете?» (*Переписка 1981: 91*; курсив автора). 27 сентября Жуковский отвечал: «Вестник, доведенный вами до цветущего состояния, не поблекший и при мне, сохранивший древнее великолепие свое и при нас, принадлежит вам теперь безраздельно» (*Переписка 1981: 92*; курсив автора).

В том же письме Жуковский рассуждал об отношениях между издателями: «Напрасно приводите вы в пример самого себя. Вестник, доведенный вами до цветущего состояния, был оставлен в исходе 1807 года, и я, вступив в издание, не имел нужды делать с вами условие; теперь напротив, отказываясь от имени издателя, я желал и сам иметь некоторое участие в издании...» (*Переписка 1981: 93*; курсив автора). Жуковский, судя по всему, хорошо помнил прощальное обращение Каченовского к читателям, процитированное нами выше: последний умалял собственные достоинства как издателя и писал, что успех «Вестника» случился исключительно благодаря помощи «доброхотов».

В письме от начала октября 1810 г. Жуковский упрекал Каченовского в «недружеском» поведении: последний в недошедшей до нас корреспонденции обвинил Жуковского в желании «оттереть» его от издания журнала в 1807 г. Жуковский замечал: «... после нескольких лет короткого дружеского знакомства мог ли <я> вообразить, чтобы вы когда-нибудь сказали мне: Ты хотел оттереть меня от издания Вестника, хотя сам <?> уступил его мне добровольно» (*Переписка 1981: 95*; курсив автора).

Каченовский в течение короткого промежутка времени дал полярные интерпретации своего ухода из журнала в 1807 г. Согласно первой версии, Каченовский по собственной воле покинул «Вестник Европы», согласно второй — его отставке способствовал Жуковский. Каченовский в переписке настаивал на «цветущем» состоянии журнала в момент своего ухода. В его словах чувствовалась скрытый упрек Жуковскому, хотя еще в первой половине 1807 г. поэтический отдел «Вестника» формировался почти целиком за счет текстов последнего, так что при смене редактора этот раздел почти не изменился. «Цветущее» состояние журнала приходилось на 1806 — первую половину 1807 г. и, судя по всему, основывалось на политических публикациях «Вестника», когда издание активно участвовало в антифранцузской печатной кампании. Переписка Жуковского с Каченовским, таким образом, подтверждает мысль о «проблемной» передаче журнала.

Уход Каченовского с должности редактора летом 1807 г. имел две причины: первая связана с его деятельностью в Московском университете, вторая — со сменой внешнеполитического курса России.

Летом 1807 г. в университете происходили значительные изменения. В конце февраля этого года умер И. П. Тургенев, близкий друг тогдашнего попечителя Московского университета и учебного округа, известного поэта М. Н. Муравьева. На похоронах Тургенева Муравьев сильно простудился и в начале лета находился при смерти.

Возможно, еще накануне ожидавшейся смерти Муравьева в мае—июле 1807 г. Александр I, самостоятельно размышлявший над кандидатурой нового попечителя, остановился на фигуре И. И. Дмитриева, авторитетного писателя, представителя интеллектуальной элиты общества, человека, который мог бы в условиях мира с Францией «оправдать его <Александра. — М. В.> политику в глазах общественного мнения» (Андреев 2000: 112). Дмитриев в роли начальника на тот момент был весьма неудобен Каченовскому. В 1806 г. он позволил себе резкие выпады против Дмитриева в печати, ставшие поводом к началу большой ссоры (см.: Дмитриев 1985: 218—219; Вацуро 2000). О конфликте хорошо знали Жуковский и Тургенев, в письмах к которым Дмитриев подробно описал суть произошедшего. Очевидно, что Каченовский с приходом Дмитриева в университет вполне мог ожидать служебных неприятностей.

События, впрочем, развивались иначе: 29 июля 1807 г. умер Муравьев, а 10 сентября министр народного просвещения граф Завадовский сделал официальное предложение Дмитриеву занять вакантную должность. Однако тот отказался, и 2 ноября 1807 г. на пост попечителя был назначен граф Алексей Разумовский, непосредственный начальник Каченовского и брат одного из главных противников подписания Тильзитского мира, прежнего венского посланника Андрея Разумовского. Ситуация становилась весьма благоприятной для Каченовского, который теперь мог рассчитывать на карьерный рост в университете.

Однако в июне 1807 г. на место Муравьева Александр желал поставить Дмитриева, враждебного Каченовскому. Об этих планах Каченовский мог узнать от Жуковского, а тот, в свою очередь, от Тургенева, лично находившегося при императоре и располагавшего поэтому дополнительной информацией о планах государя.

Вступление в должность Дмитриева могло повлечь за собой конфликт и — как результат — даже уход Каченовского как из университета, так и из журнала, который печатался в университетской типографии⁵. Тогда Каченовский спешно решил передать «Вестник Европы» Жуковскому — человеку, очень близкому к Дмитриеву, что могло быть расценено как очевидная уступка возможному новому попечителю. За счет этого Каченовский планировал сосредоточиться на более важной для него на тот момент карьере университетского профессора. В итоге решение Каченовского может быть прочитано как своего рода «перестраховка» на случай внезапных перемен.

Уход Каченовского из журнала по-своему вписывался в общую политическую картину эпохи, следующей за тильзитской встречей: Александр был вынужден резко сменить курс, что потребовало и соответствующих кадровых перестановок. Новости с театра боевых действий недвусмысленно свидетельствовали о грядущем радикальном изменении официальных воззрений на Наполеона и Францию. После подписания договора со своих должностей ушли противники мира с Францией — представители дипломатического корпуса Андрей Разумовский и С. Р. Воронцов, покинули ближайшее окружение Александра «молодые» сотрудники первых лет его царствования Н. Н. Новосильцев, П. А. Строганов, В. П. Кочубей (см., например: *Буллич 1902: 175; Шильдер 1904: 212*). «Вестник Европы» был активным участником общегосударственной антифранцузской пропаганды, за которой стояли именно эти люди. Важно то, что Каченовский принял решение об оставлении работы в журнале, осознав необходимость изменить свое прежнее негативное отношение к уже бывшему врагу России.

Доказательством связи перечисленных отставок с поведением Каченовского может служить важнейшая публикация «Вестника Европы» начала 1807 г. — «Мысли о России, или Некоторые замечания о гражданском и нравственном состоянии Русских до царствования Петра Великого» (первые два январских номера)⁶. В статье резкой критике подверглись петровские преобразования, принесшие в Россию французскую порчу, а также современные автору дворянские нравы. Все это сопровождалось красочным описанием московских «древних» нравственных обычаев. По сути, этот материал был уникален — не столько своей полемической остротой (как мы знаем, примеры такой интерпретации французского влияния в России на начало XIX в. не были редкостью), сколько фактом свободной публикации в авторитетном печатном органе.

Автор статьи указан не был, однако биографическая информация в тексте присутствовала. Нам удалось установить, что автором «Мыслей о России» был известный дипломат екатерининской эпохи и литератор Я. И. Булгаков (1743—1809; см.: *Велижев*). Неясно, однако, каким образом текст Булгакова оказался в распоряжении Каченовского. В 1806—1807 гг. Булгаков жил в Москве, но они встречались в принципиально разных кругах (по своему социальному статусу он намного превосходил Каченовского) и никаких сведений о контактах между ними до сих пор не выявлено. В предисловии к публикуемой статье издатель «Вестника Европы» отметил: «Г. Автор хотел или совсем не издавать в свете *Мыслей о России*, или издать не скоро; стечение обстоятельств и посредничество дружбы уничтожили его намерение» (*Мысли 1807: 3*).

Фраза «стечение обстоятельств» указывала на схожесть ситуаций написания и публикации текста. «Мысли о России» были созданы Булгаковым в 1792 г. в бытность его русским посланником в Польше, когда внешнеполитический курс России был отчетливо антифранцузским⁷. Аналогичная ситуация возникла в 1806—1807 гг. уже во время второй войны Александра I

с Наполеоном. Именно в этот момент полемичный и острый, явно не предназначенный для публикации текст Булгакова имел возможность не только пройти цензуру, но и вызвать определенный положительный резонанс, как у общества, так и у власти. «Мысли о России» были замечены современниками: например, издатель «Русского вестника» С. Н. Глинка внимательно прочел текст Я. И. Булгакова. Об этом свидетельствует почти текстуальная близость исторических материалов «Русского вестника», посвященных роли царя Алексея Михайловича, Наталии Кирилловны Нарышкиной и Зотова в воспитании юного Петра, концепции Булгакова. К тому же Глинка в первой половине 1807 г. сотрудничал в «Вестнике Европы» и поэтому хорошо знал программные тексты, публиковавшиеся в этом издании в данный период⁸.

Другое указание — на «посредничество дружбы» — менее очевидно, ведь, как мы уже сказали, Булгаков и Каченовский принадлежали к различным слоям общества. В конце 1806 г., когда, вероятно, текст Булгакова и оказался у Каченовского, последний уже находился в ссоре с Дмитриевым, помогавшим ему в начале издательской деятельности в «Вестнике Европы». Дмитриев сделал их конфликт достоянием общест­венности, подробно оповестив своих корреспондентов — Д. И. Языкова, Тургенева, Жуковского — о деталях ссоры. Трудно предположить поэ­тому, что какой-либо крупный савонник стал бы покровительствовать Каченовскому, зная его склонность к скандалам.

Единственным человеком из «высшего света», с которым был связан Каченовский, оказывался его непосредственный начальник Алексей Разумовский, брат Андрея Разумовского, с 1792 г. — венского посланника и важной фигуры в группе российских противников сближения с Францией. Известно, что Алексей Разумовский был дружен с Я. И. Булгаковым (см. письмо А. И. Тургенева к Н. И. Тургеневу от 21 декабря 1808 г. — *АБТ I 1911: 378*). Однако маловероятно, что Булгаков внезапно и без всякой дополнительной причины отдал через Разумовского в «Вестник Европы» Каченовского текст, который он прежде печатать не планировал. Посредником между Алексеем Разумовским и Я. И. Булгаковым стал, по всей видимости, младший сын последнего — тогда еще молодой дипломат К. Я. Булгаков, находившийся в Вене при Андрее Разумовском.

Зимой 1806–1807 гг. война с Францией вошла в свою активную фазу. На российский дипломатический корпус были возложены особенные и зачастую трудновыполнимые функции. Многолетний критик политики Наполеона Андрей Разумовский вел в Вене «информационную войну» с французским правительством, от которой зависел успех его дипломатической миссии. Борьба велась за интерпретацию результатов боевых действий, способную повлиять на решение Австрии вступить в войну (*Васильчиков 1887: 375, 382*). Известно, например, что сражение при Прейсиш-Эйлау в Европе считалось победой Наполеона: профранцузская пресса именно так представляла европейской общественности итог сражения (*Вандаль 1995: 57*). Разумовский должен был противодействовать такой политике прессы «про­русскими» публикациями⁹.

Зимой 1807 г. в Вене вышел указ, в соответствии с которым в австрийской прессе разрешалось печатать только те зарубежные материалы, которые уже были обнародованы в изданиях других государств (*Михайловский-Данилевский 1846: 128*). Разумовский просил разрешения печатать известия, полученные от командующих русской армией Беннигсена и Эссена, в австрийских газетах, однако получил от венских властей отказ.

В этой ситуации взгляд Разумовского *volens volens* должен был обратиться к популярным русскоязычным изданиям, главным образом, к «Вестнику Европы», самому крупному московскому журналу, следившему за ходом войны и открыто занимавшему антифранцузскую позицию. Тем более, что издателем «Вестника» был близкий к Алексею Разумовскому человек — Каченовский. В связи с этим стоит предположить, что идея опубликовать «Мысли о России» в январе 1807 г., столь нужный Андрею Разумовскому и его сотруднику К. Я. Булгакову антифранцузский текст в столь важный момент, исходила именно из этого политического круга.

Андрей Разумовский уже давно мог знать о «Мыслях о России» — с 1792 г., когда он был назначен венским посланником вместо престарелого Д. М. Голицына. Примечательно, что в 1792 г. миссия Разумовского была той же, что и в 1806—1807 — способствовать вхождению Австрии в войну с Францией (*Васильчиков 1883: 122—123*). Из текста «Мыслей о России» мы знаем, что автор показывал свою статью, написанную по-французски, в «высшем свете» (*Мысли 1807: 3*), поэтому Разумовский, вероятно, имел сведения о существовании большого антифранцузского текста Булгакова. Более того, в собственноручном письме Разумовскому от 10 (21) июня 1792 г. из Варшавы Булгаков предлагал новому венскому послу свои «слабые услуги», обещался сообщать подробности происходящих в Польше событий и ожидал «собственных приказаний» Разумовского (*Булгаков Я. И. Булгакова 1885: 228*).

Биограф семьи Разумовских А. А. Васильчиков писал, что в 1804—1805 гг., т.е. накануне войны России с Наполеоном, дом Андрея Разумовского в Вене стал местом сбора врагов Бонапарта (*Васильчиков 1883: 457*) и оставался таковым даже после подписания Тильзитского мира (*Дурьлин 1939: 215—217*). Васильчиков упомянул о контакте Разумовского с известным публицистом и политическим деятелем Фридрихом фон Генцем: «Разумовский вошел с ним в близкие сношения, заказывая ему разные записки политического содержания и статьи, направленные против Франции. Первые русский посол препровождал в Петербург, вторые помещал в разных периодических изданиях с целью повлиять на общественное мнение» (*Васильчиков 1883: 458*). На конкретные публикации Генца в русской прессе Васильчиков не указал, однако нам важна сама практика посылки Разумовским материалов для публикации в Россию.

Ф. фон Генц был одним из наиболее близких к Разумовскому людей (наряду с Армфельдтом и Поццо-ди-Борго) в Вене с начала 1800-х гг. и одновременно одним из главных творцов национально-патриотической антифранцузской кампании в Австрии конца 1800-х гг. (см.: *Свит 1941: 84*). Именно он в апреле 1809 г. написал официальное объявление войны Франции,

«призвав австрийцев бороться за «все доброе, святое и вечное, связанное с отечеством каждого из них»» (Оки 2001: 70).

Генц, помогая Разумовскому, старался привлечь Австрию на сторону России для ведения совместных военных действий против Наполеона. В России деятельность Генца была замечена на самом высоком уровне: между кн. А. Чарторыйским и Генцем в начале 1807 г. обсуждались планы основания в России нового периодического издания на французском или немецком языке под покровительством Александра I, а также специального учебного заведения для будущих русских дипломатов, организованного по западной модели. Эти планы не были реализованы (Генц лишь получил от русского правительства деньги¹⁰), однако само намерение укрепить русско-германские связи за счет журнала под редакцией Генца показательно (Свит 1941: 141).

Ситуация в российской журналистике, судя по всему, явно не соответствовала планам правящих кругов. Крупное франко- или немецкоязычное издание могло бы помочь Разумовскому, но такового на начало 1807 г. в России не существовало. Русскоязычная пресса, понятно, не была доступна иностранному читателю, однако именно здесь можно было беспрепятственно публиковать антифранцузские материалы с целью дальнейшей перепечатки. Все сказанное заставляет сделать вывод о связи антифранцузской линии «Вестника Европы» с настроениями определенной группировки при русском дворе. Дружбу двух семейств — Булгаковых и Разумовских — имел в виду Каченовский в редакторском комментарии к «Мыслям о России».

Решение покинуть журнал возникло у Каченовского под воздействием события, резко изменившего соотношение сил и условия деятельности Каченовского как издателя «Вестника Европы». Тильзитский мир — ожидаемый, по крайней мере, с начала июня (после поражения при Фриланде), а то и раньше — убедил Каченовского в необходимости «переждать» опасное время: его патроны терпели фиаско на политическом фронте, а университетским начальником мог стать его враг И. И. Дмитриев.

Его уход совпал с поворотом внешнеполитического курса, который показал всю бесплодность антифранцузской линии «Вестника Европы». Каченовский, предвидя возможные последствия такого изменения, решил передать издание одному из своих сотрудников: с Жуковским у него были хорошие отношения, хотя их взгляды на формирование журнала разнились.

После принятия скорого решения и передачи журнала Жуковскому Каченовский начал присматриваться к ситуации. Сразу после Тильзита в Вене Андрея Разумовского заменил А.Б. Куракин, ушли в тень активные «молодые друзья» Александра I. К тому же и случаи цензурных преследований осенью 1807 г. могли утвердить Каченовского в его решении — и благоприятный предлог был найден: Каченовский сделал ставку на карьеру в Московском университете при новом попечителе Алексее Разумовском.

Однако более вероятно другое: Каченовский раскаялся в принятии столь быстрого решения. Цензурная политика Александра оказалась двойственной — ряд брошюр антифранцузского содержания был объявлен вне закона,

однако на многое в угоду общественному мнению закрывались глаза. Более того, после отказа Дмитриева от места попечителя и назначения на этот пост Разумовского шансы Каченовского процветать при новом-старом начальнике резко увеличились. Однако назад пути не было — договор с Жуковским и Невзоровым был уже заключен, и слово свое назад Каченовский взять уже не мог. Ему пришлось оставить журнал, но он скрыл реальные причины своей отставки и объявил о скором возвращении в «Вестник Европы». С этим связаны и намеки Каченовского на желание Жуковского «оттереть» его от журнала, что вызвало справедливое недоумение последнего. Каченовский был недоволен своим быстрым решением и решил обвинить в произошедшем Жуковского, хотя никаких реальных поводов для подобных упреков попросту не существовало.

Примечания

- 1 Мы хотели бы выразить искреннюю признательность А. Л. Зорину, М. Б. Лавринович и О. А. Проскурину за помощь в подготовке настоящей статьи.
- 2 Здесь и далее — по старому стилю.
- 3 Письмо Жуковского к Блудову датировано не было.
- 4 Резкое изменение в издании журнала еще в 1807 г., в начале деятельности Жуковского как сотрудника и неформального издателя, отметил внимательный наблюдатель — В. К. Кюхельбекер, который, находясь в Свеаборге, «насквозь» просматривал «Вестник Европы»: «Принесли мне последний том «Вестника» на 1807 и три тома того же «Вестника» на 1808 год. Должно признаться, что сии три тома, изданные Жуковским, по красивой, почти роскошной наружности, особенно картинкам, каких и ныне у нас мало, чуть ли не занимают первого места между русскими журналами, не исключая и «Телеграфа». Выбор статей также, кажется, лучше, чем у Каченовского (сверх того, должно заметить, что уже в 1807 г. издания «Вестник» гораздо лучше первых годов Каченовского единственно от содействия Жуковского)» (запись от 29 августа 1832 г. — Кюхельбекер 1979: 181).
- 5 И. М. Снегирев в своем дневнике отмечал, что Каченовский после ссоры не сомневался в «коварном характере И. И. Дмитриева» (Снегирев 1904: 91); см.: Ильин-Томич 1995–1996: 475.
- 6 Хотим специально уточнить время выхода данного текста в печать. Так, Г. В. Зыкова пишет: «... в 1807 г., после заключения оскорбительного для России Тильзитского мира, в обществе усиливаются антифранцузские настроения, «Вестник» публикует «Мысли о России», автор которых рассуждает о патриархальных добродетелях, свойственных русским допетровского времени, и «Письмо из города N.N. в столицу», подписанное «Лука Говоров», которое до сих пор оценивается только как выступление в поддержку Шишкова» (Зыкова 1998: 71–72). В этом утверждении авторитетного исследователя содержится ставшая традиционной неточность. Прежде всего, оба текста были опубликованы до Тильзитского мира, соответственно, в январе и апреле 1807 г., а мир был подписан в конце июня того же года. Во-вторых, нет никаких оснований утверждать, что «усиление антифранцузских настроений в обществе» пришлось именно на этот период. После подписания Тильзитского мира изменилось отношение не к Франции, а к официальной позиции России. Антифранцузская же парадигма сложилась ранее: ее базовые тексты, в том числе «Мысли о России» и «Мысли вслух на Красном крыльце...» Ф. В. Ростопчина, были опубликованы до подписания договора.
- 7 Гр. П. В. Завадовский писал С. Р. Воронцову 27 января 1792 г.: «Французские дела — господствующая материя нашей ныне политики и всего внимания... И тебе советую, где

- лишь предстанет случай, брани как можно злее ассамблею Французскую: одним сим уже сделаешь свои депеши приятными» (*АКВ 12 1877: 76–77*).
- 8 Фигурой Я. И. Булгакова Глинка заинтересовался уже после смерти дипломата (1809). Так, он просил в 1813 г. А. Я. Булгакова прислать ему для публикации в «Русском вестнике» биографические материалы об отце (см.: ОР РГБ. Ф. 41. К. 71. Ед. хр. 73. Л. 9, 11). В 1814 г. в «Русском вестнике» появилось «Изображение заслуг, оказанных отчеству Яковом Ивановичем Булгаковым, почерпнутое из подлинных писем кн. Потемкина и Суворова». Об этом А. Я. Булгаков рассказывал в письме к брату Константину Яковлевичу от 17 октября 1813 г.: «Vous seriez bien aimable de me communiquer des anecdotes de l'armée pour Glinka, qui orne son journal de tout ce qui fait honneur au nom russe. Dans son journal de l'année prochaine il parlera beaucoup de feu papa; son portrait sera imprimé à la tête. J'ai communiqué à Glinka beaucoup de matériaux, le séjour aux Sept Tours, des lettres du prince Potemkine, de Souvoroff etc» (*Из писем Александра Яковлевича Булгакова 1900: 227*). Перевод: «Не будете ли Вы так любезны сообщить мне какие-нибудь анекдоты из армии для Глинки, который украшает свой журнал всем, что делает честь русскому имени. В своем журнале на будущий год он много расскажет о покойном отце, чей портрет будет отпечатан в самом начале. Я передал Глинке много материалов, пребывание в Семибашенном замке, письма князя Потемкина, Суворова и другое».
- 9 Миссия Разумовского, как мы сейчас знаем, успеха не имела. Прежде всего, очень слабой была степень информированности самого посланника о событиях, происходивших на войне и в России (*Михайловский-Данилевский 1846: 127–128*). Так, 5 марта 1807 г. Новосильцев писал Александру: «L'Ambassadeur de Vienne se plaint qu'il y a près de quinze jours qu'il ne peut point obtenir une audience du Général Budberg et que dans cet intervalle il a reçu deux courtiers de sa Cour» — «Венский посланник жалуется, что вот уже около 15 дней он не может добиться аудиенции у генерала Будберга, и за это время прибыли два курьера из его ставки» (*Николай Михайлович 1914: 60*). В условиях конкуренции с мобильными французскими агентами Разумовскому катастрофически не хватало сведений, а министр иностранных дел барон Будберг, которого Новосильцев считал главным виновником поражений России, не мог или не хотел обеспечить венского посланника необходимой информацией.
- 10 Дневник Генца фиксировал два случая получения денег от Чарторыйского — в 1806 г.: «В начале августа я получил письмо от князя Чарторыйского с кольцом стоимостью от 12 до 15 сотен галеров от императора Александра. Я не много радовался этому подарку, ибо к этому времени я узнал о подписании мира между Францией и Россией (трактата Убри, с которым император впоследствии не согласился)» (*Генц 1873: 47*), и в 1807 г.: «14 мая я получил от князя Чарторыйского из Петербурга довольно неожиданно 500 дукатов и вскоре после этого кольцо с бриллиантом, стоимость которого не менее 400 дукатов» (*Там же: 51*).

Источники и литература

- АБТ I 1911* — Архив братьев Тургеневых. СПб., 1911. Т. 1.
- АКВ 12 1877* — Архив князя Воронцова. М., 1877. Т. 12.
- Андреев 2000* — Андреев А. Ю. Московский университет в общественной и культурной жизни России начала XIX века. М., 2000.
- Барсуков 1889* — Барсуков Н. П. Михаил Трофимович Каченовский // *Русская старина*. 1899. № 10. С. 199–202.
- Булич 1902* — Булич Н. Н. Очерки по истории русской литературы и просвещения с начала XIX века. СПб., 1902. Т. 1.
- Бумаги Я. И. Булгакова 1885* — Бумаги Я. И. Булгакова (1779–1798) // Сборник Императорского Русского Исторического Общества. СПб., 1885. Т. 47.

- Вандаль 1995* — **Вандаль А.** Наполеон и Александр I. Франко-русский союз во время первой империи. Ростов-на-Дону, 1995. Т. 2.
- Васильчиков 1883* — **Васильчиков А. А.** Семейство Разумовских. СПб., 1883. Т. 3.
- Васильчиков 1887* — **Васильчиков А. А.** Семейство Разумовских. СПб., 1887. Т. 4.
- Вацуро 2000* — **Вацуро В. Э. И. И.** Дмитриев в литературных полемиках начала XIX века // В. Э. Вацуро. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 9—57.
- Вацуро 2002* — **Вацуро В. Э.** Готический роман в России. М., 2002.
- Велижев* — **Велижев М.** «Мысли о России»: текст Я. И. Булгакова в «Вестнике Европы» (в печати).
- Генц 1873* — *Tagebücher von Friedrich von Gentz. Leipzig, 1873. Bd. 1—2.*
- Дмитриев 1985* — **Дмитриев М. А.** Мелочи из запаса моей памяти // М. А. Дмитриев. Московские элегии. М., 1985. С. 141—303.
- Дурылин 1939* — **Дурылин С. Г.** жа де Сталь и ее русские отношения // Литературное наследство. М., 1939. Т. 33/34. С. 215—331.
- Зыкова 1994* — **Зыкова Г. В.** Атрибуция некоторых текстов И. И. Дмитриева, В. А. Жуковского, П. А. Вяземского и М. Т. Каченовского в «Вестнике Европы 1800—1810-х гг. // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 1994. № 2. С. 42—48.
- Зыкова 1995—1996* — **Зыкова Г. В.** Жуковский и Каченовский как соредакторы «Вестника Европы» // Седьмые Тьяньювские чтения. Материалы для обсуждения. Рига; М., 1995—1996. С. 115—119.
- Зыкова 1998* — **Зыкова Г. В.** Журнал московского университета «Вестник Европы» (1805—1830 гг.): разночинцы в эпоху дворянской культуры. М., 1998.
- Иезуитова 1981* — **Иезуитова Р. В.** Из неизданной переписки В. А. Жуковского. Публикация и комментарии // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1979 год. Л., 1981. С. 80—113.
- Иезуитова 1982* — **Иезуитова Р. В.** Шутливые жанры в поэзии Жуковского и Пушкина 1810-х годов // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982. Т. X. С. 22—48.
- Из писем Александра Яковлевича Булгакова 1900* — Из писем Александра Яковлевича Булгакова к его брату. 1813 г. // Русский архив. 1900. № 6. С. 208—235.
- Ильин-Томич 1995—1996* — **Ильин-Томич А. А.** «И мои» письма И. И. Дмитриева к Д. Н. Блудову // Новые безделки: Сборник статей к 60-летию В. Э. Вацуро. М.; 1995—1996. С. 470—483.
- Кюхельбекер 1979* — **Кюхельбекер В. К.** Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.
- Михайловский-Данилевский 1846* — **Михайловский-Данилевский А. И.** Описание второй войны императора Александра с Наполеоном, в 1806 и 1807 годах. СПб., 1846.
- Мысли 1807* — [**Булгаков Я. И.**] Мысли о России, или Некоторые замечания о гражданском и нравственном состоянии русских до царствования Петра Великого // Вестник Европы 1807. № 1. С. 3—29; № 2. С. 107—120.
- Неизданные письма 1900* — Неизданные письма В. А. Жуковского // Русский архив. 1900. № 9. С. 5—54.
- Николай Михайлович 1914* — **Николай Михайлович**, великий князь. Император Александр I. Опыт исторического исследования. Пг., 1914.
- Оки 2001* — **Okey R.** The Habsburg Monarchy c. 1765—1918. From Enlightenment to Eclipse. N.Y., 2001.
- Переписка 1981* — Из неизданной переписки В. А. Жуковского (Публикация Р. В. Иезуитовой). Переписка М. Т. Каченовского и В. А. Жуковского // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1979 год. Л., 1981. С. 89—106.

- Письма 1895* — Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895.
- Свит 1941* — Sweet P. R. Friedrich von Gentz. Defender of Old Order. Madison, Wisconsin, 1941.
- Сироткин 2003* — Сироткин В. Г. Наполеон и Александр I: Дипломатия и разведка Наполеона и Александра I в 1801–1812 гг. М., 2003.
- Снегирев 1904* — Снегирев И. М. Дневник. М., 1904. Т. 1.
- Шильдер 1904* — Шильдер Н. К. Император Александр Первый, его жизнь и царствование. СПб., 1904. Т. II.

Послание «Богдановичу» и литературная позиция раннего Баратынского

Дарья Хитрова (Петербург—Москва)

Творческую эволюцию Баратынского принято описывать как путь от ученического подражания стихам Жуковского и Батюшкова к «необщему выражению» поздней «философской» поэзии (см., напр.: Гинзбург 1974: 75). Меж тем ориентация раннего Баратынского на Жуковского и Батюшкова — продукт сознательной аффилиации с определенным литературным сообществом — так называемым «союзом поэтов». Эстетическая программа этого кружка, восходящая в основном к традиции «легкой поэзии», описана В. Э. Вацуро в статье «Лицейское творчество Пушкина»:

Эстетика «легкого и веселого» осознанно противопоставляется <...> поэтическому нормативизму — и в этом отношении она также сродни эстетике «Арзамаса». Подлинный поэт — это артистическая натура, творящая по вдохновению, наитию, отмеченная духовной свободой и способностью эстетического переживания действительности. <...>. Отсюда упоение подлинного «поэта» жизненными радостями, представляющее как демонстративное самоутверждение личности, свободной от мертвящих оков условного этикета и погони за социальными благами — чинами, богатством, на место которых ставятся дружба, поэзия, вино и любовь. Чувственные наслаждения полемически утверждаются как духовно значимые <...>. В лицейское время эта тенденция еще не получила развития, но уже определилась; в ближайшие несколько лет она оформится в литературную программу «союза поэтов».

И выше:

<...> резервуаром анакреонтических и гедонистических тем оказывалась и русская поэзия XVIII в. — И. Ф. Богданович <...>, Державин, Дмитриев; в современной поэзии — прежде всего Батюшков <...> (Вацуро 1994а: 391–392).

Эту программу Баратынский кладет в основу собственной литературной биографии; важнейшие ее элементы отсылают к лирической системе Батюшкова. Во-первых, вслед за ним Баратынский иронически обыгрывает образ поэта-воина, отказываясь от славы Дениса Давыдова и противопоставляя военную службу истинной поэзии. Этот мотив, у Батюшкова встречающийся, например, в стихотворении «<Н. И. Гнедичу>», Баратынский вводит в послание «К Дельвигу» (см.: Альми 2002: 134):

Но теперь я Муз и Граций
Променял на вахтпарад!¹

(Баратынский 2002: 88)

Во-вторых, с Батюшковым ассоциируется тема северного изгнания (ср. в предисловии к «Эде»: «Обильная историческими воспоминаниями, страна сия [Финляндия] была воспета Батюшковым» — *Баратынский 1936 II: 143*; см. также: *Андреевская 1929: 82*). В «Финляндии» эта тема трактуется, вопреки читательским ожиданиям, не в элегическом ключе, но в анакреонтическом; отсылки к Батюшкову позволяют Баратынскому построить автобиографический образ «финляндского изгнанника» на парадоксальном сочетании монументальной стилистики северных элегий (см.: *Пильщиков 2002*) с оптимистическим эскапизмом «легкой поэзии».

I

Как указывает Вацуро, в одном ряду с Дмитриевым и Батюшковым воспринимался и Богданович, адресат послания Баратынского. Он вошел в литературный пантеон карамзинистов как один из родоначальников русской легкой поэзии (см. *Зорин 1987: 18–19*). Ср. в статье Карамзина 1803 г.: «Ипполит Богданович первый на русском языке играл воображением в легких стихах» (*Карамзин 1984: 150*), и в «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» Батюшкова: «Стихотворная повесть Богдановича, первый и прелестный цветок легкой поэзии на языке нашем, ознаменованный истинным и великим талантом; остроумные, неподражаемые сказки Дмитриева, в которых поэзия в первый раз украсила разговор лучшего общества; послания и другие произведения сего стихотворца, в которых философия оживилась неувядающими цветами воображения <...>» (*Батюшков 1977: 12*). Те же мотивы варьируются в «Моих Пенатах»:

За ними сильф прекрасной,
 Воспитанник харит,
 На цитре сладкогласной
 О Душеньке бренчит <...>.
 С эротами играя,
 Философ и шит,
 Близ Федра и Пильпая
 Там Дмитриев сидит;
 Беседуя с зверями²
 Как счастливый дитя,
 Парнасскими цветами
 Скрыл истину шутя.

(*Батюшков 1977: 266*)

Как указывают Е. Н. Купреянова и И. Н. Медведева (см.: *Баратынский 1936 II: 253*), к Батюшкову восходят и следующие строки Баратынского о Богдановиче:

Как ты философ мой, таиться без греха,
Избрать в советники kota иль петуха <...>.

Ср. в «Нечто о поэте и поэзии» Батюшкова: «Богданович жил в совершенном уединении. У него было два товарища, достойные добродушного Лафонтена: кот и петух. Об них он говорил, как о друзьях своих, рассказывал чудеса, беспокоился об их здоровье и долго оплакивал их кончину» (*Батюшков 1977: 25*).

Помимо общих гедонистических и гораццианских мотивов с Богдановичем ассоциируется поэтика эротического иносказания (ср. *Проскурин 1999: 153–161; Проскурин 2000: 240–259*). Батюшков пишет о нем в «Видении на брегах Леты»:

И ты сидел в толпе избранной,
Стыдливой грацией венчанной <...>.

(*Батюшков 1977: 355*; курсив наш. — Д. Х.)

Ср. в послании Баратынского:

<...> поэт живой, затейливый и нежный,
Всегда пленительный, хоть несколько небрежный <...>
И часто наготу рисуя нам бесчинно,
Почти бесстыдным быть умеющий невинно.

В русле той же анакреонтической традиции Пушкин и поэты его круга описывают поэзию Батюшкова, сладострастного «философа-ленивца», и Баратынского, к которому в те годы переходит батюшковский титул «русского Парни». Роль «нежного» поэта подразумевает гармоническое сочетание истины переживания с изысканностью любовных описаний, «невинности» с «бесстыдностью». Реминисцируя литературные споры начала 1820-х г., Баратынский писал в позднейшем предисловии к «Наложнице» (1831):

<...> в эротической поэзии чувственность обыкновенно уравновешивается чувством, и большая разница — живописать красоту, обладание которой может быть беспорочным, и живописать своенравия разврата, которые нельзя удовлетворить без преступления. <...>. Державин, воспевавший иногда красоту и пиршества; Дмитриев, говорящий иногда о вине и поцелуях; Богданович, который

Киприду иногда являл без покрывала;

Батюшков, Пушкин, написавшие несколько эротических элегий и вакхических песней, конечно, не безнравственные писатели (*Баратынский 1936 II: 178*).

Как видно, отсылки к образу Богдановича (в числе других представителей «легкой поэзии») принципиальны для автоописания Баратынского — эротического поэта; ср. слова Пушкина о «непорочной музе» Баратынского (*Пушкин XIII: 74*). С этими проекциями связано обращение Баратынского к Богдановичу.

Первая редакция послания «Богдановичу» была написана в 1824 г. и в том же году стала известна в литературных кругах; ср. в письме А. И. Тургенева к П. А. Вяземскому от 17 июня 1824 г.: «Боратынский читал прекрасное послание Богдановичу» (ОА III: 55). Текст этой редакции не сохранился. Вторая редакция послания увидела свет в «Северных цветах на 1827 год» (с. 335—339). С рядом поправок редакция «Северных цветов» перепечатывалась в изданиях 1827 и 1835 г.

Послание «Богдановичу» обнаруживает целый ряд текстуальных перекличек с «Беседкой муз» Батюшкова, последним стихотворением «Опытов в стихах и прозе», своеобразным эпилогом к книге и квинтэссенцией ее поэтических мотивов. Прочитируем последние четыре строфы этого стихотворения:

Не молит славы он сияющих даров:
Увы! талант его ничтожен.
Ему отважный путь за стаею орлов
Как пчелке, невозможен.

Он молит муз: душе, усталой от сует,
Отдать любовь утраченну к искусствам,
Веселость ясную первоначальных лет
И свежесть — вянущим бесперестанно
чувствам.

Пускай забот свинцовый груз
В реке забвения потонет,
И время жадное в сей тайной сени муз
Любимца их не тронет:

Пускай и в седилах, но с бодрою душой,
Беспечен, как дитя всегда беспечных граций,
Он некогда придет вздохнуть в сени густой
Своих черемух и акаций.

(Батюшков 1977: 334)

Баратынский обыгрывает в своем тексте ту же оппозицию славных и «ничтожных» поэтов:

Так веку вопреки, в сей самый век у нас
Сладко поющих лир порою слышен глас,
Благоуханный дым от жертвы бескорыстной!
Как нежный Батюшков, Жуковский живописной <...>
Так Пушкин молодой, сей ветреник блестящий <...>
Бессмертие в веках им будет воздаяньем.
А я, владеющий убогим дарованьем,
В замену красоты даю стихам моим
Я силу истины — а в них на блажь людскую
Не ловко может быть, но смело негодую.

По традиции, восходящей к оде Горация IV, 2, достоянием «ничтожных талантов» в батюшковском тексте оказываются «малые» жанры; в послании Баратынского, напротив, «бессмертные поэты» относятся к сфере легкого стихотворства — ср.: «нежный Батюшков», «Пушкин молодой, сей ветренник блестящий» <курсив наш. — Д. Х.>. Последовательно инвертируя устойчивую схему, Баратынский на место худшего жанра ставит сатиру, которую сам же в послании «Гнедичу...» (1822—1823; см. о нем: Вацуро 1974; о датировке см. Проскурин 2000: 282) противопоставляет «безделкам стихотворным»:

Враг суетных утех и враг утех позорных,
 Не уважаешь ты безделок стихотворных,
 Не угодит тебе сладчайший из певцов
 Развратной прелестью изнеженных стихов.
 Возвышенную цель поэт избрать обязан. <...>
 Но ты ли мне велишь оставить мирный слог
 И, едкой желчью напитывая строки,
 Сатирую восстать на глупость и пороки?

(Баратынский 1936 I: 93)

Из этих строк видно, в частности, что апология «легкой поэзии» в послании «Богдановичу» подразумевает совершенную фиктивность собственно сатирических интенций Баратынского (ср. Вацуро 1994б: 104). Приличествующую сатирику «зрелость ума» он противопоставляет веселости «цветущих дней»:

Что мыслю, то пишу. Когда-то веселей
 Я славил на заре моих цветущих дней
 Законы сладкие любви и наслажденья:
 Другие времена, другие упражненья;
 Теперь зрелей мой ум, черствей душа моя;
 Опять, когда умру, повеселею я!
 Тогда беспечных муз беспечного питомца
 Прими, философ мой, как старого знаконца.

Баратынский заимствует у Батюшкова модель душевной биографии поэта: счастливая юность,

Веселость ясная первоначальных лет, —

воплощающая гедонистический идеал легкой поэзии, продолжается «бодрой» старостью:

Пускай и в сединах, но с бодрюю душой,
 Беспечен, как дитя всегда беспечных граций <...>.

(Батюшков 1977: 334)

Лирический герой, сочетающий старость с детской беспечностью, у обоих поэтов проецируется на Анакреона, символизирующего поэзию «любви и наслаждения».

Счастливой юности и старости Батюшков, подобно Баратынскому, противопоставляет зрелость, обделенную чувствами и «любовью <...> к искусствам». Эти мотивы варьируются, в частности, в стихотворении «Воспоминания. Отрывок»:

Я чувствую, мой дар в поэзии погас,
И муза пламенник небесный потушила;
Печальна опытность открыла
Пустыню новую для глаз <...>
Ни дружбы, ни любви, ни песней муз прелестных,
Которые всегда душевну скорбь мою,
Как лотос, силою волшебной врачевали.

(Батюшков 1977: 212; курсив наш. — Д. Х.)

Как нетрудно заметить, обращение лирического героя Баратынского к сатире соответствует батюшковскому мотиву утраты «свежести чувств» и — следовательно — поэтического дара, изгоняемого зрелостью и серьезностью (ср.: «Теперь зреей мой ум, черствей душа моя»).

Условная биография героя в послании Баратынского воспроизводит модель развития культуры — от «„золотых“ времен Екатерины» к нынешнему унылому и серьезному веку. Одним из источников этой исторической концепции (вообще довольно распространенной) могла быть известная сатира Аркадия Родзянки «Два века» (ср.: Вацуро 2000: 68–69):

Век незабвенный, где как солнце золотое
С Екатериною блистает мне второе,
Когда умели мы писать, смеяться, бить,
Давая жить другим и сами знали жить;
Среди таких побед, величия и силы
Скажи, зачем теперь мы скучны и унылы? <...>
К трудам учености такой питаем жар,
Что устрояем прочь забавы милый дар, <...>
Из школ еще кричим: «Народное богатство!
Свобода! Деспотизм!».

(Поэты: 162–163)

Родзянка противопоставляет «гедонизм „отцов“, умевших жить и наслаждаться, современному ригоризму, пародийным „Католам“, занятым спорами о политической экономии» (Вацуро 2000: 69). У Баратынского серьезностью «зрелого» века наделяется сатирический жанр. Ср. в послании «Гнедичу»:

Полезен обществу сатирик беспристрастной; <...>
Он нравов опекун и вместе правды воин.

(Баратынский 1936 I: 93)

Дихотомия «серьезного» и «веселого» определяет и отношения Баратынского к Пушкину, как они видны из послания «Богдановичу».

В сатире Родзянки Пушкин охарактеризован следующим образом:

С ним гений Дамазит, муз пылкое дитя,
Он думает весь мир преобразить шутя,
И все права пока — иль два, иль три ноэля,
Гимн Занду на устах, в руке портрет Лувеля.

(Поэты: 164)

Родзянка упрекает Пушкина в том, что «его политические мечтания носят характер ребяческой, поверхностной игры, имеющей всю прелесть опасности» (Вацуро 2000: 77). Напротив, у Баратынского «ветреность» Пушкина есть атрибут истинного поэта:

Вот Пушкин молодой, сей ветреник блестящий,
Все под пером своим шутя животворящий
(Тебе, я думаю, знаком довольно он:
Недавно от него товарищ твой Назон
Посланье получил) <...>.

Необходимо отметить, однако, что упоминание пушкинского послания «К Овидию» (1821) отсылает к «серьезным» стихам Пушкина и вводит тем самым дихотомию поэтической и политической составляющих его облика, намеченную уже Родзянкой.

Противопоставляя себя «нежному» Овидию, Пушкин выбирает роль «сурового» певца:

Суровый славянин, я слез не проливал, <...>
Но не унижил ввек изменой беззаконной
Ни гордой совести ни лиры непреклонной³.

(Пушкин II: 728)

Отстаиваемая Пушкиным модель отношений к царю подразумевает диалог власти с узаконенной и свободной во мнениях оппозицией, роль которой берет на себя поэт. Примеры монаршего ободрения поэтов Пушкин перечисляет в «Послании цензору» (1822):

В глазах монархини сатирик превосходный
Невежество казнил в комедии народной <...>.
Державин, бич вельмож, при звуке грозной лиры
Их горделивые разоблачал кумиры; <...>
Наперсник Душеньки двусмысленно шутил,
Киприду иногда являл без покрывала <...>.

(Пушкин II: 269)

Политическая оппозиционность, как видно, ассоциируется у Пушкина с сатирой; Баратынский прямо уподобляет участь сатирика судьбе Мордвинова (см.: *Баратынский 1936 I: 94–95*), который, по словам Пушкина, «заключает в себе одним всю русскую оппозицию» (*Пушкин XIII: 91*).

Однако в пушкинских стихах скрыто противопоставление политического вольнодумства Радищева, Державина и Хемницера — эротическим вольностям Баркова, В. Л. Пушкина и Богдановича. В контексте данной антиномии особенно показательное обращение Баратынского к фигуре Богдановича, который пишет в начале «Душеньки»:

Бегут от мест, где ты [Душенька], докучные сатиры,
Хулы и критики, и грусти и беды <...>.

(*Богданович 1957: 46*)

Займованная Баратынским у Пушкина дихотомия политической и любовной вольности позволяет предположить, что замысел послания «Богдановичу» связан с общим контекстом творчества Пушкина первой половины 1820-х гг. В этой перспективе становится понятной и функция следующего пассажа:

Ты в лучшем веке жил: не столько просвещенный,
Являя он бодрый ум и вкус неразвращенный <...>.
Поныне тень твоя от радости трепещет
Воспомяв день, сей день, когда певца,
Еще за милый труд не ждавшего венца,
Екатерина, двор, семьею торопливой,
Так лестно встретили, из Душеньки игривой
Отрывки целые читая наизусть!

Баратынский изображает патриархальные отношения монарха с «нежным» стихотворцем, исключая все всяческие политические обертоны и противопоставленные той модели поведения независимого поэта, которую Пушкин описывает, в частности, в известном письме к Бестужеву 1825 г.: «Державин, Дмитриев были в одобрение сделаны министрами. Век Екатерины — век одобрений. <...>. Наша словесность <...> не носит на себе печать рабского унижения. Наши таланты благородны, независимы <...>. Прочти послание к Александру (Жуковского 1815 году). Вот как русский поэт говорит русскому царю» (*Пушкин XIII: 178–179*; курсив автора).

«Екатерининский» эпизод послания «Богдановичу» прямо соотносится с пушкинским контекстом; сам Пушкин в том же письме включает Баратынского в сферу своих политических размышлений: «Из необходимых вижу только себя да Баратынского — и не говорю: слава Богу!».

Овидий в одноименном послании Пушкина наделен традиционными атрибутами «нежного» поэта:

Ты, с юных лет презрев волненья жизни ратной,
Привыкнув розами венчать свои власы
И в неге провождать беспечные часы,

Ты будешь принужден взложить и шлем тяжелый,
И грозный меч хранить близ лиры оробелой.

(Пушкин II: 218–219)

«Нежность» оборачивается в ссылке слабостью и малодушием в отношениях с монархом. Ср. в стихотворении «Из письма к Гнедичу» 1821 г.:

Овидий мрачны дни влачил;
Где элегическую лиру
Глухому своему кумиру
Он малодушно посвятил <...>.

(Пушкин II: 170)

С участью Овидия легко соотносилась биография Баратынского, обреченного на военную службу в Финляндии (см.: *Томашевский 1956: 541*). Ср. в пушкинском послании «Баратынскому. Из Бессарабии»:

Еще доныне тень Назона
Дунайских ищет берегов <...>
Но, друг, обнять милее мне
В тебе Овидия живого.

(Пушкин II: 235)

Баратынскому Пушкин приписывает и гражданскую робость Овидия: «Сатира к Гнедичу мне не нравится, даром, что стихи прекрасные; в них мало перца; Сомов безмундирный непростительно. Просвещенному ли человеку, русскому ли сатирику пристало смеяться над независимостью писателя?» (Пушкин XIII: 75; курсив автора). Обвинив Баратынского в недостатке политической дерзости («перца»), Пушкин с готовностью находит в его сатире посягательство на «независимость писателя» и даже вступает за Сомова, входившего тогда в противоположный литературный лагерь⁴.

Баратынский (которому этот отзыв Пушкина мог стать известен в июне 1824 г.) в екатерининском эпизоде послания «Богдановичу» отрецидируется от роли «малодушного» поэта, предлагаемой ему в пушкинских декларациях. Он исключает вопрос о независимости писателя из политической сферы и проецирует на отношения с монархом общую эскапистскую позицию «нежных» поэтов⁵ (см.: *Тоддес 1987: 319*). К этому располагала сложившаяся репутация Богдановича. Характерный пассаж о нем находим в «Стихотворной речи о независимости ученого мужа» В. В. Измайлова, почти полностью переведенной из Мильвуа („Discours en vers sur l'indépendance de l'homme de lettres“, 1806) и включенной Жуковским в «Собрание русских стихотворений»:

На Невском острову так Душенькин певец
Жил тихо с Музами, сплетал себе венец,
И наконец, когда под лаврами явился,

От славы к тишине он скоро обратился.
 Екатеринин блеск, веселый пышный Двор,
 Всеобщая хвала, и благосклонный взор,
 Царицей на певца со трона низведенный,
 Ни что не льстит ему, — и сей поэт смиренный,
 С блестящего пути, в прекраснейшие дни,
 От блеска уклонясь, скрывается в тени.

(Измайлов 1806: 7; ср. Собрание: 199)

Ср. в «Надгробии И. Ф. Богдановичу...» (1803) И. И. Дмитриева:

В спокойствии, в мечтах текли его все лета,
 Но он внимаем был владычицей полсвета <...>

(Дмитриев 1967: 346)

Эта биографическая легенда имеет отчетливые анакреонтические коннотации. Политический эскапизм Богдановича, «за милый труд не ждавшего венца», может быть соотнесен, например, с позицией поэта в цитированном выше стихотворении Батюшкова «Беседка муз»:

Не молит славы он сияющих даров <...>.

Сходным образом Баратынский описывает и Батюшкова в раннем стихотворении «К-ву. Ответ»:

Меж тем, даря веселью дни,
 Едва ли Батюшков, Парни
 О прихотливой [славе] вспоминали,
 И что ж? — Нечаянно они
 Её в Цитере повстречалиб.

(Баратынский 2002: 216)

II

Отказ от роли Овидия имеет и собственно литературные коннотации. Пушкин находит в элегиях Овидия «жалобы» и «грусть»; Баратынский осуждает элегическое уныние новейших поэтов:

В печаль влюбились мы. Новейшие поэты
 Всего усерднее поют свою тоску:
 На свете тошно жить, так бросится в реку!
 Иной бы молвил им. Увы, не в этом дело!
 Ни жить им, ни писать еще не надоело,
 И правду без затей сказать тебе пора:
 Пристала к музам их немецких муз хандра.

Жуковский виноват: он первый между нами
Вошел в содружество с германскими певцами
И стал передавать, забывши божий страх,
Жизнехуленья их в пленительных стихах.
Прости ему господь! Но что же! все мараки
Ударились потом в задумчивые враки,
У всех унынием оделось чело,
Душа увянула и сердце отцвело.

Все комментаторы справедливо указывают на то, что этот пассаж написан под влиянием знаменитой статьи Кюхельбекера 1824 г. «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (Тынянов 1969: 102; Баратынский 1936 I: LXVII; Пигарев 1951: 12; Мордовченко 1959: 220). Кюхельбекер пишет:

Жуковский первый у нас стал подражать новейшим немцам <...>. Подражатель не знает вдохновения: он говорит не из глубины собственной души, принуждает себя пересказать чужие понятия и ощущения. Сила? Где найдем ее в большей части своих мутных, ничего не определяющих, изнеженных, бесцветных произведений? <...> Прочитав любую элегию Жуковского, Пушкина или Баратынского, знаешь все. Чувств у нас уже давно нет: чувство уныния поглотило все прочие. Все мы взапуски тоскуем о своей погибшей молодости <...>. Если бы сия грусть не была просто риторическою фигурою, иной <...> мог бы подумать, что у нас на Руси поэты уже рождаются стариками (Декабристы: 254–256).

Баратынский, почти дословно пересказывая статью Кюхельбекера, иронизирует над его концепцией не меньше, чем над «новейшими поэтами» (ср. выводы А. М. Пескова: Баратынский 2002: 38–39). На иронический характер приведенных стихов Баратынского пронидательно указал Вяземский, разбирая послание «Богдановичу» в рецензии на «Северные Цветы» 1827 г.:

Можно только попенять поэту, что он предал свою братию на оскорбления мнимо-классических книжников наших <...>. Стихи хороши, очень хороши, насмешливы и остроумны; но должно понимать, что поэт шутит, хотя мимоходом и намекает на истину⁷. <...> иной подумает, что поэт признает хандру отличительным свойством музы Виланда, Шиллера и Гете, что он не шутя обвиняет Жуковского в сближении русской поэзии с германскою (Вяземский 1880: 23–24; курсив наш. — Д. Х.).

Статья Кюхельбекера выходит на фоне известных критических перепалок «классиков» с «романтиками», у которых Вяземский, по выражению Кюхельбекера, был «начальником передового войска» (Декабристы: 272). Слова Вяземского о «мнимо-классических книжниках» в этом контексте указывают на авторов «Благонамеренного», объединившихся с «Вестником Европы» против «новой школы словесности» — литературного кружка Дельвига и Баратынского. Упреки в свой адрес Баратынский реминисцирует в иронической характеристике «новейших поэтов»; ср. хотя бы «Послание к Людмиле» М. Н. Загоскина, сочувственно процитированное кн. Цертелевым (Жителем Васильевского острова) в «Благонамеренном»:

Оплачь потерю дней, в чужбине проведенных,
 Кипящей младости отцветшие года,
 Короче: модных слов, талантов освященных,
 Будь полным словарем — описывай всегда
 Души растерзанной все бури и ненастья,
 Цвет жизни молодой, грядущего обет
 Бывалые мечты, а пуще сладострастье:
 Без этого словца в стихах спасенья нет.

(Загоскин 1823: 78; ср.: Цертелев 1823: 121;
 курсив автора. — Д. Х.)

Ср. отзыв В. И. Туманского о послании Баратынского: «Да и что за вдевильные мысли во всей пьесе! Словно шуточки Благонамеренного!» (Пушкин XIII: 327).

Баратынский отождествляет критическую концепцию Кюхельбекера с доктриной «мнимых классиков», вызывавших в пушкинском кругу только презрение. Так, Пушкин пишет Вяземскому: «Мнения Вест. <ника> Евр. <опы> не можно почитать за мнения, на *Благ.* <онамеренного> сердиться невозможно. Где же враги романтической поэзии? где столпы классические?» (Пушкин XIII: 91–92). Для Кюхельбекера такое сравнение было тем более обидным, что авторы «Благонамеренного» уже несколько лет упражнялись в издевательствах над его сочинениями, доходя порой и до личных оскорблений (см.: Проскурин 2000: 188–228). Сам Кюхельбекер, упоминая о своей борьбе с «элегиками и эпистоликами», подчеркивает, что «отнюдь не соединяется с господами классиками» (*Декабристы*: 273).

Обыгрывая литературную программу Кюхельбекера, Баратынский вслед за ним осуждает подражательность новейших электиков. Кюхельбекер противопоставляет ей «силу, свободу, вдохновение» высокой оды. Баратынский, напротив того, находит пример поэтической искренности в легких стихах Богдановича:

Не холодной шалостью, но сердцем внушена
 Веселость ясная в стихах твоих видна.

(курсив наш. — Д. Х.)

Превознесение Богдановича переворачивает кюхельбекеровскую литературную иерархию; в статье 1825 г. Кюхельбекер возмущался критиком, который «по ничтожной безделке <...> Богдановичу, перед всеми русскими писателями, приписывает самое большее <...> лирическое дарование» (*Декабристы*: 306). Неслучайно поэтому, что всех тех, кого Кюхельбекер именует «подражателями» (Жуковского, Батюшкова и Пушкина), — Баратынский упоминает в числе «бессмертных поэтов»⁸. Позиция Баратынского реализует, таким образом, традиционный анакреонтический сюжет «отказа от оды»; ср., например, со стихотворением Карамзина «Ответ моему приятелю, который хотел, чтобы я написал похвальную оду великой Екатерине»:

Мне ли славить тихой лирой
 Ту, которая порфирой
 Скоро весь обнимет свет? <...>
 Бедный чирик не дерзает
 Петь гремящей Зевса славы:
 Он любовь одну поет;
 С нею в рощице живет.

(Карамзин 1966: 126–127)

Обращение к Богдановичу и к традиции «легкой поэзии» может иметь еще один смысловой обертон. Как бы принимая на себя роль «классика», Баратынский противопоставляет Богдановича «романтикам» нового века. Однако истинное отношение Баратынского к этой антиномии становится понятным в свете пушкинских размышлений «о поэзии классической и романтической» (см.: *Рогов 2001*; ср.: *Баратынский 2002*: 38). Пушкин писал в «Письме к издателю „Сына отечества“» (1824):

Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова писан более для Европы вообще, чем исключительно для России, где противники романтизма слишком слабы и незаметны и не стоят столь блистательного отражения (*Пушкин XI*: 20).

Ср. более подробное изложение пушкинской концепции в письме к Вяземскому от начала апреля 1824 г.:

<...> твой Разговор более писан для Европы, чем для Руси. Ты прав в отношении романтической поэзии. Но старая < - - - - - > классическая, на которую ты нападаешь, полно существует ли у нас? — это еще вопрос. Повторяю тебе перед евангелием и святым причастием — что Дмитриев, не смотря на все старое свое влияние, не имеет, не должен иметь более весту, чем Херасков или дядя В.<асилий> Львович. Разве он один представляет в себе классическую нашу словесность <...>? и чем он классик? где его трагедии, поэмы дидактические или эпические? разве классик в посланиях к Севериной да в эпиграммах, переведенных из Гишара? (*Пушкин XIII*: 91).

Богданович, не писавший ни трагедий, ни эпических поэм, оказывается столь же мнимым «классиком», как и Дмитриев, с которым он часто ассоциируется. Релятивизируя оппозицию «классического» и «романтического», Баратынский противопоставляет «ясную веселость» легкого стихотворства литературной серьезности, объединяющей высокие классические жанры с унылыми элегиями новейших «романтических» поэтов.

Примечания

- ¹ Ср. сходную тему в стихотворении И. И. Дмитриева «Отъезд» 1788 г. (*Дмитриев 1967*: 252–254).
- ² Ср. в «Богдановичу»: «И между нас поют, как некогда Орфей // Между мохнатых пел, поверье старых дней».

- ³ Последние два стиха не вошли в печатный текст пушкинского послания (1822), однако сохранились в беловом автографе, присланном Бестужеву (*Пушкин III*: 1105).
- ⁴ Характерно, что сам Пушкин, формулируя в позднейшем стихотворении «Из Пиндемонти» «аполитичную» жизненную и творческую программу, строит свой текст на отсылках к посланиям Баратынского (см.: *Проскурин 1999*: 264–266).
- ⁵ Мильвуа (и вслед за ним Измайлов) в том же сочинении подчеркивает благородство Лафонтена, не предавшего своего опального покровителя. Как видно, беспечность поэта-анакреонтика здесь не только не означает малодушия, но, напротив, сочетается со смелостью в отношениях к монарху.
- Любопытно, что предисловие к «Эдде» (опубл. 1826) содержит скрытый упрек Пушкину в политической ангажированности другого рода: «[о]н <автор „Эды“> не принял лирического тона в своей повести, не осмеливаясь вступить в состязание с певцом „Кавказского пленика“ и „Бахчисарайского фонтана“» (*Баратынский 1982*: 437). В этой фразе уместнее всего увидеть намек на избыточный одическими формулами эпилог к «Кавказскому пленнику» (а не на «лирические отступления», как полагали некоторые исследователи — см.: *Андреевская 1929*; *Тойбин 1963*). Мнение Баратынского о пушкинских стихах совпадало, вероятнее всего, с суждением Вяземского, усмотревшего в них «настоящий анахронизм» и «словословие резни» (*ОА II*: 275). Хотя к Пушкину в этом случае отходит роль придворного «поэта-лауреата» (*Орлов 1963*: 236), суть рассматриваемой нами оппозиции остается неизменной. Баратынский, отказываясь в эпилoge своей «финляндской повести» воспевать победы русского оружия и провозглашая «славу падшему народу», связывает тем самым истинное свободолюбие с позицией «певца, не знающего славы» (*Баратынский 1982*: 179–180).
- ⁶ Таким образом, равнодушное отношение к любому читателю, в том числе и августейшему, оказывается условием поэтического творчества вообще: недаром стихи нынешних «бессмертных поэтов» Баратынский называет «благоуханным дымом от жертвы *бескорыстной*» <курсив мой. — Д. Х.>, а читателей их уподобляет «мохнатым» слушателям Орфея.
- ⁷ Ср. характеристику Богдановича в послании: «Чертам заметнейшим лукавой остроты // Дающих милый вид сердечной простоты».
- ⁸ Мнения Кюхельбекера Баратынский реминисцирует и в строках, осуждающих «немецкую» хандру новейших поэтов. Однако если Кюхельбекер считает главным преимуществом «немецкого владычества» избавление русской словесности от литературной галлоomanии, — то Баратынский противопоставляет влиянию «немецких муз» легкую поэзию и Батюшкова, по словам того же Кюхельбекера, взявшего себе «в образец двух пигмеев французской словесности — Парни и Мильвуа» (*Декабристы*: 254).

Литература

Альми 2002 — Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002.

Андреевская 1929 — Андреевская Л. Поэмы Баратынского // *Русская поэзия XIX века*. Л., 1929.

Баратынский 1914–1915 — Боратынский Е. А. Полн. собр. соч. СПб., 1914–1915. Т. 1–2.

Баратынский 1936 I–II — Баратынский Е. А. Полн. собр. стих. М.; Л., 1936. Т. 1–2.

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

Баратынский 2002 — Боратынский Е. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 2002. Т. 1.

Богданович 1957 — Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы. Л., 1957.

Батюшков 1977 — Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977.

Вацуро 1974 — Вацуро В. Э. Списки послания Е. А. Баратынского «Гнедичу, который советовал сочинителю писать сатиры» // *Ежегодник рукописного отдела Пушкинско-го дома на 1972 год*. Л., 1974.

- Вацуро 1994а* — Вацуро В. Э. Лицейское творчество Пушкина // А. С. Пушкин. Стихотворения лицейских лет. 1813—1817. СПб., 1994.
- Вацуро 1994б* — Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994.
- Вацуро 2000* — Вацуро В. Э. Пушкинская пора. СПб., 2000.
- Вяземский 1880* — Вяземский П. А. Об альманахах 1827 г. // П. А. Вяземский. Полн. собр. соч. СПб., 1880. Т. 2.
- Гинзбург 1974* — Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974.
- Декабристы* — Декабристы. Эстетика и критика. М., 1991.
- Дмитриев 1967* — Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотв. Л., 1967.
- Загоскин 1823* — Загоскин М. Н. Послание к Людмиле // Соревнователь просвещения и благотворения. 1823. Ч. 22. № 4.
- Зорин 1987* — Зорин А. «Вслед шествуя Анакреону...» // Цветник. Русская легкая поэзия конца XVIII — начала XIX века. М., 1987.
- Измайлов 1806* — Измайлов В. В. Стихотворная речь о независимости ученого мужа. М., 1806.
- Карамзин 1966* — Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотв. М.; Л., 1966.
- Карамзин 1984* — Карамзин Н. М. Сочинения. Л., 1984. Т. 2.
- Мордовченко 1959* — Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959.
- ОА II—III* — Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. II—III.
- Орлов 1963* — Орлов М. Ф. Капитуляция Парижа. Политические сочинения. Письма. М., 1963.
- Пигарев 1951* — Пигарев К. В. Е. А. Боратынский // Е. А. Боратынский. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951.
- Пильщикова 2002* — Пильщикова И. А. Финские элегии Баратынского: материалы для академического комментария // К 200-летию Боратынского. М., 2002.
- Поэты* — Поэты 1820—1830-х г. Л., 1972. Т. 1.
- Проскурин 1999* — Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.
- Проскурин 2000* — Проскурин О. А. Литературные скандалы пушкинской эпохи. М., 2000.
- Пушкин I—XVI* — Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1939—1947. Т. 1—16.
- Рогов 2001* — Рогов К. Ю. Из истории учреждения «Московского Вестника» (к проблеме «Пушкин и Вяземский»: осень 1826 года) // Пушкинская конференция в Стэнфорде. Материалы и исследования. М., 2001.
- Собрание* — Собрание русских стихотворений... М., 1811. Ч. 4.
- Тоддес 1987* — Тоддес Е. А. Перечитывая Батюшкова // Батюшков К. Опыты в стихах. М., 1987.
- Тойбин 1963* — Тойбин И. М. Поэма Баратынского «Эда» // Русская литература. 1963. № 2.
- Томашевский 1956* — Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1.
- Тынянов 1969* — Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969.
- Цертелев 1823* — Житель Васильевского Острова [Цертелев Н. А.]. Хорошие стихи: (Отрывок из моего журнала) // Благонамеренный. 1823. Ч. 22. № 8.

К вопросу о литературной репутации А. А. Бестужева (Марлинского)

Анна Немзер (Москва)

Творческий, как и жизненный, путь А. А. Бестужева был, как известно, разделен декабристским восстанием на два периода. До 1825 года Бестужев занимается преимущественно критической деятельностью: пишет статьи, обзоры, «взгляды на литературу», анализирует положение русской словесности в первой половине 20-х гг., издает «Полярную звезду», полемизирует с многочисленными оппонентами. Он создает ряд известных художественных текстов. Публика не воспринимает его как писателя *par excellence*, однако повести его сразу же становятся настольным чтением всех любителей словесности. Можно назвать две основные линии его творчества: повести исторического характера («Роман и Ольга»¹, «Замок Нейгаузен»², «Ревельский турнир»³) и повести более современного толка, множество из них связано с военной тематикой («Вечер на бивуаке»⁴, «Второй вечер на бивуаке»⁵). Большинство произведений выходит за подписью «А. Бестужев». Псевдоним же «Марлинский» периодически появляется в критических статьях; псевдонимом он, в строгом смысле слова, и не является, так как люди просвещенные, по большей части, хорошо понимают, кто скрывается за подписью «Марлинский». Характерно ехидное высказывание П. А. Катенина по этому поводу в статье «Ответ г-ну Сомову»: «...такого рода *аттическую соль* <курсив авторский. — А. Н.> должно бы, мне кажется, предоставить критику, скрывающемуся иногда от любопытных глаз под именем Марлинского...»⁶. В очевидном контексте вражды Бестужева и Катенина это замечание приобретает, безусловно, негативную и язвительную окраску. Но тем не менее, в начале своей творческой карьеры Бестужев известен обществу, в первую очередь, под своим собственным именем.

В данной работе речь пойдет о писателе Марлинском. Проблема его литературной репутации уже ставилась исследователями. В основополагающей работе М. П. Алексева⁷ рассматривается динамика восприятия творчества Бестужева-Марлинского современниками. При этом исследователь говорит об оценках Бестужева в литературно-критических кругах (имея в виду, с одной стороны, друзей и единомышленников писателя, и, с другой стороны, непримиримых оппонентов и спорщиков). Алексеев также анализирует влияние творчества Марлинского на беллетристику, говорит о том, как «массовый читатель» воспринимает кавказские повести и рассказы. В данной работе мы пытаемся несколько изменить ракурс проблемы и проанализировать ее с позиции самого изучаемого автора; то есть рассмотреть, что предпринимает сам Бестужев для конструирования своей литературной репутации, какое это находит отражение в его текстах, насколько ожидаемыми и запрограмми-

роваными оказываются для него все — многочисленные и разнообразные — оценки критиков.

Если — весьма условно — разделить будущих декабристов на тех, кто был склонен действовать, и тех, кто собирался сначала «энциклопедию написать»⁸, то Бестужева, безо всякого сомнения, следует отнести к первой группе. Он постоянно подчеркивает свою военно-героическую сущность⁹, пропагандирует действие, явно предпочитая его разного рода размышлениям и рефлексиям. А. Л. Осповат в статье «Несколько слов об Александре Бестужеве» говорит о храбрости и бретерстве Бестужева, о его намерении продемонстрировать себя именно в таком свете: «... накануне <восстания. — А. Н.> разошелся бестужевский каламбур: «Переступаю за Рубикон, а *руби-кон* значит руби все, что попало» <...> «Мне казалось и кажется, — делился он в 1831 году с Н. Полевым, — что я рожден лучше чувствовать, нежели говорить, и более действовать, чем думать». <...> Бестужев, с детских лет тяготевший к «героическому» типу поведения, стяжал репутацию отчаянного бретера»¹⁰.

Бестужев действительно постоянно подчеркивает свою склонность скорее действовать решительно, нежели предаваться сомнению. Однако, как кажется, к подобным заявлениям следует относиться с известной долей недоверия: слепо принимая их на веру, мы рискуем исказить исторические факты. В соответствии с этими декларациями Бестужева впоследствии начинают воспринимать как одну из центральных фигур восстания. «Трудно переоценить роль, которую сыграл Бестужев в день 14 декабря...», — пишут Л. Г. Фризман и Н. Г. Назарьян в предисловии к тому «Декабристы. Эстетика и критика»¹¹, заявляя, что без Бестужева восстание вряд ли бы осуществилось и что историческим раскладом мы обязаны именно ему¹². М. К. Азадовский в послесловии к «Воспоминаниям Бестужевых» говорит о том, что именно Александр Бестужев, узнав утром 14 декабря об измене Якубовича и о том, что рухнула надежда на Измайловский полк, предлагал отложить восстание¹³. Нельзя не заметить, что подобные сомнения никак не вписываются в героическую парадигму, которую старательно конструирует Бестужев. Азадовский говорит и о том, что многие поступки Михаила Бестужева впоследствии приписывались Александру¹⁴. Для создания любой легенды необходимы предпосылки.

Миф о героической личности, который потом будет играть важнейшую роль и для творчества Бестужева, и для его литературной репутации, начинается формироваться уже в это время.

Известно, что Бестужев, который 14 декабря вел себя демонстративно решительно, а затем, на следующий день, с тем же настроением и пафосом отправился в Зимний дворец «с капитуляцией»¹⁵, был сначала приговорен к смертной казни. Однако в результате, после нескольких пересмотров наказания оказалось довольно мягким (смертная казнь была заменена на 20 лет ссылки, затем срок был сокращен до 15 лет) — по сравнению хотя бы с карой, уготованной Николаю Бестужеву (старший брат Александра был приговорен к 20 годам каторги в Нерчинских рудниках). Об участии Бестужева пишет, в частности, Н. И. Греч: «Государь, довольный его откровенностью,

обещал ему прощение и сдержал свое слово, но по-своему. Его <...> отправили на жительство в русский Сорренто — Якутск, а оттуда перевели в Кавказский корпус солдатом <...> Он получил чин унтер-офицера, Георгиевский крест, был произведен в прапорщики...»¹⁶. Это характерная особенность рассуждений Греча о Бестужеве. По сути дела, Греч не считает участь своего младшего товарища тяжелой или несправедливой¹⁷. Он — один из немногих близких Бестужеву людей, кто совершенно не приемлет героическую парадигму, созданную юным бретером, и говорит о его участии в восстании с раздражением, употребляя такие слова, как «игрушки в серьезное, пустозвонство, фанфаронство, подражание» — подражание, в первую очередь, Рылееву, которого Греч не любит всерьез. Бестужева же он не принимает всерьез — не без некоторых, видимо, оснований считает его мальчишкой, попавшим под чужое влияние: «Фанатизм силен и заразителен, поэтому неудивительно, что пошлый, необразованный Рылеев успел увлечь за собою людей, которые были несравненно выше его во всех отношениях, например, Александра Бестужева <...> Вступление его в эту сатанинскую шайку и действие его могу приписать только заразительности фанатизма, неудовлетворенному тщеславию и еще фанфаронству благородства...»¹⁸. По всей вероятности, мягкость наказания, уготованного Александру Бестужеву, объясняется сходными же причинами. Можно предположить, что Николай I, ощущая необходимость быть в некоторых случаях милостивым, «милующим монархом», выбирает для этой милости людей, не представляющих для него и для государства, как ему кажется, настоящей серьезной опасности. (Вспомним все разговоры Бестужева о том, что он не склонен к составлению программ, аналитическим размышлениям).

После восстания 1825 г. Бестужева отправляют в ссылку¹⁹. Наступает длительный перерыв в публикациях (но отнюдь не в литературной деятельности: в изгнании Бестужев много занимается стихосложением). И только по истечении пяти лет, переменяв несколько мест ссылки, оказавшись — волею обстоятельств, хлопот друзей и некоторого благорасположения властей — на Кавказе, он вновь начинает печататься. Но теперь из-под его пера выходят только художественные произведения. Перемена такого рода вполне понятна: находясь в ссылке, Бестужев никак не успевал следить за столичными новостями — появлялись новые авторы, издатели, журналисты, зачинщики литературных полемик. Все эти известия из столиц доходили до Бестужева с большим опозданием, и реагировать на них с подобающей скоростью он не успевал²⁰. Следовательно, ему — человеку, с детства питавшему, как мы знаем, сильную страсть к сочинительству²¹, — оставался один выход: оставить критическую деятельность и сосредоточиться на художественной прозе. Его повести и рассказы публикуются в Петербург по договоренности с издателями разных журналов (в основном он печатается в «Сыне отечества» и «Библиотеке для чтения»²²). Именно в этот момент Бестужеву приходится снова прибегнуть к помощи псевдонима. На имя Бестужева после восстания был наложен строжайший запрет, оно не должно было появляться в печати. Эта мера могла быть связана не столько с фигурой самого Александра Бестужева, сколько с двумя его братьями, Николаем и Михаилом, которые вызыва-

ли у Николая I, по всей вероятности, гораздо больше опасений и неприязни, нежели их брат²³.

С 1830 г. повести Бестужева появляются в печати²⁴. О том, кто такой новый автор Марлинский, догадываются немногие. «С большим удовольствием прочел я прекрасную повесть А. М<арлинского> «Испытание» <...> В ней столько жизни, ума, движения и чувства, что, без малейшего сомнения, ее должно причислить к лучшим повестям на нашем языке. Автора я, кажется, угадал и сердечно радуюсь, ежели угадал <...> Sapienti sat» — пишет в дневнике В. К. Кюхельбекер 7 февраля 1834 г.²⁵ То есть загадочного Марлинского распознают те, кто помнит, что раньше этим псевдонимом пользовался Бестужев. (Кюхельбекер не зря пишет «Sapienti sat»). В основном же у публики создается впечатление, что на литературных подмостках явился новый автор. Но и у «узкого круга» людей просвещенных, и у менее проницательного массового читателя Марлинский в начале своей «второй карьеры» имеет грандиозный успех²⁶. «Дебютанта» сразу объявляют создателем нового жанра — повести — и нового слога, блестящего и остроумного²⁷. За этот пресловутый слог его и хвалят, и немедленно начинают бранить: «Мы все ужасно любили Марлинского за молодежавших и галантерейных героев, за казавшуюся нам великолепной страстность чувств, наконец, за яркий и крученный язык. <...> Мы с беспредельным восхищением упивались Марлинским вплоть до тех пор, когда начались статьи Белинского...»²⁸; «Ни одно из действующих лиц его повестей не скажет ни одно слово просто, но вечно с ужимкой, вечно с каламбуром ли с подобием, словом, у господина Марлинского каждая копейка ребром, каждое слово завитком...», — негодует Белинский²⁹. «Что такое был Марлинский?» — вопрошает Загоскин. — Рассказчик с талантом и воображением. Марлинский, этот, по временам, самый рабский подражатель неистовой французской школы, этот бонмотист, щеголяющий самыми нелепыми остротами и сравнениями, этот умник, который, живя на Кавказе, описывал нравы московского общества по Бальзаку и, вероятно, лучше знал быт дербентских татар, чем русских мужиков; этот исковерканный, вычурный, обсыпанный полинялыми французскими блестками Марлинский, который говорит, что улитка разговора перешла на другой предмет, и думает, то сказал очень умно, этот безусловный обожатель запада и его мерзостей <...> Марлинский, у которого нелепости рассыпаны тысячами; Марлинский, который коверкал, увечил, ломал, терзал безо всякой пощады русский язык <...> наконец, в котором я только потому и признаю талант, что, несмотря на все эти дразни, он читается с удовольствием ...»³⁰ <курсив мой. — А. Н.>.

Греч окрестил этот слог «бестужевскими каплями», и в его устах это звучало благосклонной оценкой³¹, хотя именно своеобразный стиль Марлинского вызывал негодование других читателей. Критики описывали его манеру письма в одних и тех же терминах, а оценки давали разные — от восторженных до уничижительных. Интересно, что скептические отзывы и рецензии почти не огорчают Бестужева; строго говоря, он отчасти предугадывает подобную реакцию. В повести «Мореход Никитин» (1834) есть важное для нас отступление от основного сюжета — воображаемый разговор автора

с предполагаемым читателем: «Перо мое — смычок самовольный, помело ведьмы, конь наездника. Да, верхом на пере я вольный казак, могу рыскать по бумаге без заповеди, куда глаза глядят <...> Надоели мне битые указы ваших литературных теорий *chausses*, ваши вековечные дороги из сосновых обрубков, ваши чугунные ленты и подвешенные мосты <...> ваши мартингалы, шлих-цигели и шпаниш-рейтеры; бешеного, брыкливого коня сюда! Степи мне, бури!»³². В этой цитате можно, как кажется, увидеть нечто большее, нежели набор красивых сентенций. Важно учитывать то, как Бестужев отзывался о своих произведениях, а также его мнение по поводу соотношения творческих и жизненных ценностных установок. 21 декабря 1833 г. он пишет своим братьям Николаю и Михаилу из Дербента: «Книга есть человек, творение есть отражение творца <...> Что же до *блесток* <курсив мой. — А. Н.>, ими вышит мой ум; стряхнуть их — значило бы перестать носить свой костюм; быть не собою. Таков я в обществе, таков и на бумаге; ужели ты меня не знаешь? Я не притворяюсь, не ищущу острот, это живой я...»³³. Степень искренности этого высказывания, как кажется, здесь не важна, гораздо значительнее сам факт подобных деклараций, так как в соответствии с ними Бестужев и проводит свою «творческую политику». И ему не приходится прикладывать для этого слишком много усилий, так как окружающие немало способныют ему в создании определенного образа³⁴.

Интересно проследить то, как формировалась легенда в 1830-е гг. Примечательно в этом отношении фраза из статьи, опубликованной в 39 номере «Северной пчелы» за 1833 г., где речь идет о персонажах повестей Марлинского: «... которые все носят фамильное сходство, — все, как две капли воды, похожи на своего отца...»³⁵. Под отцом, судя по логике рецензента, следует понимать писателя. И здесь автор статьи замечательным образом проговаривается. На имя Бестужевых наложен запрет. О происхождении псевдонима «Марлинский» знают немногие «сведущие и проникательные». Таким образом, фраза из статьи предполагает личное знакомство с «отцом» — т.е. с Бестужевым, причем знакомство, очевидно, давнее, имевшее место еще до ссылки, так как вряд ли можно предположить, что рецензент «Северной пчелы» побывал, например, на Кавказе.

Можно допустить, что, стирая лексические и стилистические границы между собой и своими героями, заставляя персонажей говорить своим языком, Марлинский пытается, условно говоря, послать от себя какой-то сигнал, нечто вроде напоминания о себе и просто приветствия в столице. Впрямую сообщить о том, что он и есть Марлинский, он может лишь в письмах и лишь очень немногим (так, например, он пишет матери: «К Булгарину повесть Марлинского послал <...> кажется, недурна и в светском духе, чего у нас очень мало; далее будет Вечер на Кавказских водах, потом азиатское истинное происшествие, которого театром были окрестности Дербента; <...> Думаю, что они довольны будут Марлинским и в качестве и в количестве...»³⁶ и братьям Николаю и Михаилу: «В досужное от службы время (то есть между часами) я занимаюсь словесностью, как одуряющим средством от скуки, — и если вы в С<ыне> о<течества> будете читать что-нибудь с подписью „Марлинский“, это мое...»³⁷).

Демонстрация того, как пересекаются литературная и жизненная реальности, продолжается и на ином уровне. О «сюжетных» повестях Марлинского, о том, как соотносились они с многочисленными невероятными слухами и сплетнями об авторе, много и подробно пишет Алексеев³⁸. Очень показательен рассказ кавказского офицера Савинова: «...явишься ли, бывало, погостить на месяц в столицу <Савинов, в отличие от Бестужева, служил на Кавказе добровольно, поэтому располагал свободой перемещения и мог наведываться и в Петербург, и в Москву. — А. Н.> <...> девы <...> роem обступают вас и <...> уж прямо спрашивают: а что Марлинский? Ах, милашка Марлинский! Ах, Аммалат-бек, бедный полковник! Скажите, Салтанета еще жива? Но сам-то Марлинский, сам-то он где теперь?»³⁹. Конечно, «Аммалат-бек» (а упомянутые Аммалат-бек, Салтанета и полковник (то есть полковник Верховский) — персонажи именно этой повести Марлинского) носит подзаголовок «кавказская быль»⁴⁰, и речь в ней идет об участниках конкретных событий. Однако поведение «дев», которое описывает Савинов, весьма характерно. По всей вероятности, в сознании массового читателя Марлинский в какой-то момент сливается со своими персонажами и начинает восприниматься исключительно в контексте своих произведений. Этому, с одной стороны, способствуют и весьма специфические условия, и обстоятельства жизни Бестужева на Кавказе (так, например, примечательным образом соотносится с «романтически-экзотической» концепцией его творчества загадочная и невыясненная история гибели Ольги Нестерцовой в 1833 г. — весть об этом происшествии довольно скоро долетела до столиц⁴¹). С другой же стороны, сложившаяся ситуация (исключая, разумеется, такие трагические события, как гибель Нестерцовой) более чем устраивает самого Марлинского. В письме Николаю Полевому он пишет: «Впрочем, и надобно признаться, что в судьбе моей столько чудесного, столько таинственного, что и без походу, без вымыслов она может поспорить с любым романом В. Гого...»⁴².

В активной переписке с братьями, сестрами и матерью, а также с литературными единомышленниками (в первую очередь, с Николаем и Ксенофонтом Полевыми) Бестужев то и дело нарушает границы эпистолярного текста, превращая его в художественный. И с другой стороны, обратный процесс мы можем наблюдать в его «бессюжетных» (или «малосюжетных») произведениях. Мы обнаруживаем массу переключек в письмах и повестях, как будто автор умышленно допускает ряд совпадений и повторов. При чтении описания битв, житья в Дербенте, жалоб на климат и тяжелые условия иногда невозможно определить, из какого источника взят текст. Примеров тому множество. «Быть поход! <...> Быть горячей схватке, и я рад этому <...> Никогда еще с таким томлением не ждал я битвы, как теперь...», — пишет Марлинский в рассказе «Он был убит»⁴³. «Славная школа войны наш Кавказ! Жду битвы с томлением и нетерпением...», — из письма братьям от 1 декабря 1835 г.⁴⁴ Повесть «Письма из Дагестана»⁴⁵ оказывается наглядным примером полного смещения жанра⁴⁶, это — одна из «бессюжетных» повестей, в которой становится уже окончательно невозможно найти грань между литературой и жизнью, настолько велико в ней количество пересечений и рифмовок с эпистолярием Бестужева. И с другой стороны, необходимо отметить

крайнюю «литературность» всех писем Бестужева. Его послания насыщены яркими эпитетами и метафорами и подчинены некоторому внутреннему ритму, свойственному, как кажется, в первую очередь, художественным текстам — например: «Дорога до того надоела мне, кочевье до того опостылело, что я готов в воду, если не удастся на воды. Другое дело вы — господа статские. Ваша жизнь льется, как прованское масло, или брызжет, как шампанское, а с нашей боевой горелки тяжело похмелье, особенно когда оно в чужом пиру...», — из письма Н. В. Шимановскому⁴⁷; «Мое положение в разгар болезни было отнюдь не завидно: ни дружеской руки, чтобы поддержать пылающую голову или освежить пересохшие губы, ни одной живой души, с которой я бы мог обменяться словом...», — из письма сестрам⁴⁸.

Замечательным образом Марлинский организует пространство своих произведений. Так, например, рассказ «Он был убит» начинается словами рассказчика, который сообщает о трагической гибели своего друга. Затем следует часть, озаглавленная как «Отрывки», написанная от первого лица. Человек, читающий повесть в первый раз, не может сразу понять: то ли продолжается текст рассказчика, то ли приводятся записи героя, о котором речь шла раньше. Далее следует дневник (описания сражений, рассуждения о любви и литературе), атрибутировать который тоже с первого раза невозможно. И только в самом конце, в отрывке, начинающемся словами «То была его песня лебедя <...> Он был убит, убит наповал и в самое сердце...», становится ясно, что и «Отрывки», и дневник принадлежали герою. (В этом дневнике множество пересечений с письмами Бестужева родным — те же жалобы на жаркий климат, на тоску и невозможность драться постоянно, как того требует душа). Похожую композицию Марлинский выстраивает и в незаконченной повести «Вадимов». В части «Осада» Вадимов появляется как один из центральных персонажей; текст написан от третьего лица. Следующая часть, «Выстрел», написана от первого лица, но чье это повествование, сразу понять невозможно. Третья часть написана также от третьего лица, но она озаглавлена как «Журнал Вадимова», что позволяет атрибутировать ее и связать со второй частью. Подобная структура произведений, когда в тексте появляются фрагменты, способные в равной степени принадлежать и герою, и рассказчику⁴⁹, конечно, не случайна. Марлинский в очередной раз доказывает таким образом тождественность свою своим героям.

Мы уже отмечали, что обстоятельства жизни Бестужева немало способствуют созданию разного рода героических стереотипов, поведенческих масок. Сам писатель старательно создает впечатление, что жизнь непостижимым и фантастическим образом подстраивается под нужную ему схему. В 1835 г. был написан рассказ «Он был убит». А в 1836 г. на глазах у Бестужева погибает его сослуживец, А. П. Батюшков. Пораженный этой смертью, Бестужев пишет письмо с подробным описанием трагических событий своему знакомому, Н. Я. Булгари, декабристу, члену Южного общества⁵⁰. Довольно примечательным фактом кажется то, что Марлинский в этом письме начинает отчасти перефразировать фрагменты из собственного рассказа, написанного годом раньше. То есть, судя по всему, искренне горюя о смерти товарища, он, тем не менее, не может удержаться от соб-

лазна в очередной раз доказать неразличение жизненных и литературных событий и ситуаций.

Не менее странная история связана с гибелью самого Бестужева. В феврале 1837 г., узнав о смерти Пушкина, он по дороге в 10 линейный Черноморский батальон в Кутаиси проезжает Тифлис и заказывает там панихиду по Пушкину и Грибоедову. В письме брату Павлу он описывает следующее: «... на рассвете я уже был на крутой дороге, которая ведет к монастырю святого Давида <...> я позвал священника и велел ему отслужить панихиду на могиле Грибоедова <...> и когда священник запел «За убиенных боляр Александра и Александра», рыдания сдавили мне грудь — эта фраза показала мне не только воспоминанием, но и предзнаменованием... Да, я чувствую что моя смерть также будет насильственной и необычайной, что она уже недалеко, — во мне слишком много горячей крови, крови, которая кипит в моих жилах, слишком много, чтобы ее оледенила старость <...> Какой жребий, однако, выпал на долю всех поэтов наших дней!.. Вот уже трое погибло, и какой смертью все трое! <речь идет о К. Ф. Рылееве, А. С. Грибоедове, А. С. Пушкине. — А. Н.>»⁵¹. Это — очень важный для нас текст. Предчувствия и предсказания собственной близкой гибели соотносятся, с одной стороны, с приводившимся выше высказыванием Бестужева о необычности и загадочности судьбы его в письме Ксенофонту Полевому⁵². С другой стороны, нам представляется важным отметить то, какие события провоцируют писателя на подобное высказывание. Все три смерти, о которых он говорит в письме брату, вполне вписываются в его представления о гибели трагической и героической. Смерть Пушкина, трактовать которую в подобном ключе наиболее сложно, описывается как гибель героя, гибель, требующая мести: «Когда я прочел твое письмо Мамуку Арбелианову, он разразился проклятиями. «Я убью этого Дантеса, если только когда-нибудь увижу его!» — сказал он. Я заметил, что в России достаточно русских, чтобы отомстить за дорогую кровь. Пусть он остерегается!»⁵³. Кроме того, с определенной осторожностью можно, как кажется, говорить о некоторых перекличках описанной Бестужевым ситуации с фрагментом из «Путешествия в Арзрум» Пушкина⁵⁴ (повествователь встречает по дороге арбу с телом Грибоедова, которое препровождают в Тифлис). И если это так, то перед нами еще один пример сознательного подстраивания жизни под литературу.

Бестужев, искренне горящий о смерти не только замечательных писателей, но и близких ему людей, не может не задумываться над собственной участью. Ситуация трагической и/или загадочной, необъяснимой гибели органично вписывается в его концепцию героической личности. Предчувствия собственной насильственной смерти, разговоры о ней, мистические предвидения становятся для него, как кажется, не просто продолжением того же конструирования легенды, но и, как бы, насущной необходимостью. Бестужев творит свой миф на протяжении семи лет (если говорить только о художественном творчестве). Это достаточно большой срок для формирования легенды, а мы знаем, что это — лишь половина тех пятнадцати лет, которые Бестужеву предстояло провести в изгнании. Определенный героический образ, которым бы хоть в какой-то мере оправдывалось его тягостное существ-

вание в ссылке, уже создан и к 1837 г., надо полагать, в значительной мере исчерпан. Трагическая гибель Пушкина и свежие еще воспоминания о смерти Рылеева и Грибоедова невольно подсказывают Бестужеву возможный вариант дальнейшего развития событий. Можно предположить, что подобный финал видится ему единственно приемлемым, самым естественным и достойным выходом из положения.

В июне 1837 г. Бестужев погибает при загадочных невыясненных обстоятельствах. Ф. Ф. Торнау описывает эти события так: «В 1837 году, когда мыс Адлер был занят нашими войсками, <...> считали иные и понесли без нужды довольно значительную потерю, *которой можно было избежать* <курсив мой. — А. Н.> Вместо того, чтобы атаковать завал, против него открыли с моря канонаду, а десантные войска отправили в лес, предлагая отвлечь этим способом внимание горцев от настоящего пункта высадки или разделить по крайней мере его силы. Между тем, вышло совершенно противное. Горцы от огня нашей артиллерии скрылись в лес, и направленные против него войска встретили в нем всю массу их в самых невыгодных для себя условиях. Завязалась драка в непроходимом лесу, в котором войска не видели друг друга, не знали, куда им идти и, подаваясь вперед без связи, были встречены превосходящим неприятелем, отрезавшим часть стрелковой цепи. При этом был убит один из известнейших писателей того времени, Марлинский, служивший офицером...»⁵⁵. До конца осталось невыясненным то, каким образом Бестужев оказался в битве, из которой, судя по всем свидетельствам, заведомо нельзя было выбраться живым, — то ли его туда отправили приказом, то ли он сам отчаянно ринулся в бой⁵⁶. Огромное количество легенд, сложившихся о нем после его смерти, предлагают самые разные версии как произошедшего в день битвы, так и дальнейшей судьбы Марлинского⁵⁷. Я. Л. Левкович пишет: «Публика долго не хотела верить в смерть своего любимца. Все желали узнать, куда девался автор, увлекавший их повестями. О судьбе Марлинского ходили самые фантастические предания. Рассказывали, что он ушел к горцам. Одни видели его в папахе абрека на белом коне, другие — как он с отборными наездниками бросался рубить наше каре, третьи уверяли, что Марлинский живет в Лезгистане, женился и часто в тайне от наших пленных выкупает их свободу, а позднее пошел слух, что Шамиль — это и есть Марлинский»⁵⁸.

Желание слить воедино собственную судьбу и творчество при помощи конструирования героической личности — пример, разумеется, не уникальный. Безусловно, следует отметить напрашивающийся на сравнение с бестужевской ситуацией случай Байрона. Бестужев сам очевидным образом не может не видеть такого рода совпадений. Но эти совпадения, вероятно, настолько явно бросаются в глаза, что формировать какой бы то ни было миф, основываясь *лишь* на сходстве с Байроном, для Бестужева становится непродуктивно. Одним из возможных различий случаев Бестужева и Байрона нам видится прагматика творческой политики первого. Эта стратегия могла иметь конкретные цели: напомнить или рассказать о себе. Ведь имя его, как уже было отмечено, в печать не допускается. Хорошо известная царская резолюция «Не Бестужеву с пользою заниматься словесностью...»⁵⁹ оста-

ется в силе до самой смерти писателя. Единственный случай с упоминанием имени Бестужева в печати закончился страшным скандалом и увольнением в отставку помощника А. Х. Бенкендорфа, А. Н. Мордвинова. Это произошло уже после смерти опального автора, в 1839 г., когда Смирдин, выпускающий первый том альманаха «Сто русских литераторов» осмелился поместить на титуле имя Бестужева и его портрет.

Постоянное внедрение авторского голоса в текст художественного повествования должно одновременно создавать определенный романтически-героический образ для массового читателя (отсюда возникают все распросы об Амалат-беке и Марлинском, бесконечное количество легенд, подражаний и подражателей⁶⁰), и в то же время напомнить людям посвященным о Бестужеве (вспомним цитировавшуюся выше фразу из статьи в «Северной пчеле»). Все герои Марлинского говорят с ним одним языком и становятся, по сути дела, отражениями автора. Как мы указывали, об этом пишут многие критики — с разными оценками, но практически одними и теми же словами. Но если Бестужев действительно хочет таким образом рассказать или напомнить о себе, то тогда, вне зависимости от оценок, все эти критические отзывы оказываются закономерными и «работают» именно на реализацию выдуманной Бестужевым программы. Именно «прагматичность» поведения писателя и кажется в данном случае фактом необычным и примечательным. Формирование определенной репутации Бестужев воспринимает не как самоцель (чего теоретически могло быть вполне достаточно), а как средство воплощения в жизнь определенных задач — в первую очередь, не дать забыть о себе в столицах, где на «литературном рынке» имеет место большая конкуренция, и попытаться сохранить воспоминание об Александре Бестужеве хотя бы среди близких ему людей⁶¹.

Примечания

- ¹ Впервые: Полярная звезда, 1823 год, за подписью А. Бестужев.
- ² Впервые: Полярная звезда, 1824 год, за подписью Александр Бестужев.
- ³ Впервые: Полярная звезда, 1825 год, за подписью А. Бестужев.
- ⁴ Впервые: Полярная звезда, 1823 год, за подписью А. Бестужев.
- ⁵ Впервые: Соревнователь просвещения и благотворения, 1823 год. Ч. XXIII. № 7, за подписью Александр Бестужев.
- ⁶ Катенин П. А. Ответ г-ну Сомову // Сын отечества. 1822. Ч. 76, № 17. С. 121–122.
- ⁷ Алексеев М. П. Этюды о Марлинском // Алексеев М. П. Русская литература и ее мировое значение. Л., 1989. С. 81–134.
- ⁸ См., напр.: Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни // Ю. М. Лотман. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 158–205.
- ⁹ «Извини мне мою искренность, — пишет он А. С. Пушкину 9 марта 1825 г., — я — солдат <курсив мой. — А. Н.> и говорю всегда прямо...» (Русский архив. 1881. № 1. С. 426). Также характерны заявления Бестужева о том, что он себя считает не мечтателем, а солдатом: см.: Восстание декабристов. Материалы и документы: В 18 т. М., 1925–1986. Т. 14. С. 67. См. также: Записки М. Бестужева // Воспоминания Бестужевых. М.; Л., 1951. С. 210; Азадовский М. К. Мемуары Бестужевых как исторический и литературный источник // Воспоминания Бестужевых. М.; Л., 1951. С. 640–642; также: Рейфман И.

- Александр Бестужев-Марлинский: Брeтер и аполoгeт дуэли // И. Рейфман. Ритуализованная агрессия. М., 2000. С. 154—182.
- ¹⁰ **Осповат А. Л.** Несколько слов об Александре Бестужеве // А. А. Бестужев (Марлинский) Ночь на корабле: Повести и рассказы. М., 1988. С. 354.
- ¹¹ **Назарьян Р. Г., Фризмаи Л. Г.** Своеобразие декабристской эстетики // Декабристы. Эстетика и критика. М., 1991. С. 11.
- ¹² Ср.: **Лурье Л. Я.** Некоторые особенности возрастного состава участников освободительного движения в России // Освободительное движение в России. Саратов, 1978. Вып. 7. С. 66—67.
- ¹³ **Азадовский М. К.** Указ. соч. С. 592.
- ¹⁴ **Азадовский М. К.** Указ. соч. С. 594.
- ¹⁵ См.: **Осповат А. Л.** Указ. соч. С. 356.
- ¹⁶ **Греч Н. И.** Записки о моей жизни. М.; Л.: Academia, 1930. С. 474.
- ¹⁷ Подобное мнение, мягко говоря, не совпадает с оценками самого Бестужева. Своим пребиванием в Якутске он, правда, не особенно тяготится, однако по поводу кавказской ссылки высказывается недвусмысленно: «Мне говорили ужасы об Якутске, и что же? Я сочту милостью, если мне позволят возвратиться туда, в страну зимы и бесплодия из этой отчизны роз <Дербента. — А. Н.>, которая мне так постыла, так ужасна, что я не хочу и глядеть на нее. Тоска накидывает черное покрывало свое...»; «...когда я подумаю, что обречен на медленную гибель в этой стране скорпионов, среди людей, не имеющих ничего общего со мною, без братьев, без друзей, без средств и досуга для умственных занятий <...>, — кровь во мне стынет и мысль угнетается. «This, this is to be alone, this is solitude...», как говорит Байрон...», — пишет он в письмах матери и сестрам (цит. по: **Левкович Я.** Судьба Марлинского // Звезда. 1975. № 12. С. 158).
- ¹⁸ **Греч Н. И.** Указ. соч. С. 472, 480.
- ¹⁹ О сылке см. подробнее: **Якушкин И. Д.** Записки // И. Д. Якушкин. Мемуары, статьи, документы. Иркутск, 1993. С. 174—204; **Муравьев-Апостол М. И.** Воспоминания и письма. Пб., 1922. С. 66—68; **Сафроиов Ф. Г.** Декабристы в Якутской области. 2-е, доп. изд. Якутск, 1975.
- ²⁰ Характерен вопрос, который Бестужев задает Николаю Полевому в письме от 28 мая 1831 г.: «Скажите, пожалуйста, кто таков Вельтман?» (Русский вестник. 1861. Т. 32. С. 299). Прежде Бестужеву не было нужды выяснять что-либо про новых авторов, он сам был хорошо обо всем осведомлен.
- ²¹ О тяге к перу, о способности Бестужева писать постоянно и самореализовываться в сочинительстве см.: Записки М. Бестужева. С. 205—209.
- ²² Примечателен рассказ Бестужева о сотрудничестве с Сенковским, пересказанный Костенецким: «В это время начала издаваться Сенковским «Библиотека для чтения». Сенковский, в числе литераторов, приглашенных участвовать в этом журнале, поместил и Марлинского, не спрося предварительно на то его согласия. «Такая наглость Сенковского, — говорил Бестужев, — мне очень не понравилась, и когда он потом, в письме своем ко мне, просил прислать статьи мои для помещения в журнале, то, чтобы наказать его, я согласился на это не иначе, как с платою за каждый печатный лист по 1000 рублей ассигнациями, и Сенковский принял это условие»...» (Русская старина. 1900. Т. XI. С. 448). Достоверность сюжета не вполне ясна (Котляревский, например, подвергает ее сомнению (**Котляревский Н. А.** Декабристы кн. А. И. Одоевский и А. А. Бестужев-Марлинский. СПб., 1907. С. 344), но характерен сам рассказ Бестужева.
- ²³ О роли Н. Бестужева в восстании см., напр.: Н. Бестужев — член Северного общества. — Его роль в подготовке государственного переворота и участие в восстании 14 декабря. — Арест Н. Бестужева. — Следствие и приговор // Литературное наследство. Декабристы-литераторы. М., 1956. Кн. II. С. 57—72; также характерно высказывание Вяземского 1843 г.: «Д'Арленкур говорит о Николае Бестужеве, который писал в «Полярной звезде» морские письма и сослан в Сибирь. Он в самом деле, говорят, был гораздо умнее и дельнее брата своего, Марлинского...» (Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899—1913. Т. IV. С. 236).

- ²⁴ А. М. [Бестужев (Марлинский) А. А.] Испытание // Сын отечества. 1830. № 29. С. 117–143; № 30. С. 181–215; № 31. С. 245–268; № 32. С. 309–349.
- ²⁵ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 295.
- ²⁶ Свидетельство тому — огромное количество рецензий (напр.: <Ксенофонт Полевой?> // Московский телеграф. 1833. № 2. С. 328–334; «Только в прекрасных созданиях Марлинского иногда сверкает луч высшего всеобъемлющего прозрения...» ([Б. П.] // Телескоп. 1832. № 17. С. 105); Сенковский опровергает распространённое мнение «у нас нет литературы»: «И это говорят в глаза народу, у которого были Ломоносов и Державин, Озеров, Крюковский, Фонвизин, Карамзин и Грибоедов, у которого теперь есть Крылов, Жуковский, Пушкин, Марлинский, Булгарин, Загоскин...» (Сенковский О. И. Собрание сочинений. СПб., 1859. Т. 8. С. 30); Н. Полевой пишет: «Марлинский, дитя пламенного воображения и в идеях, и в выражении их, яркий колорист страстей, природы и слова, человек впечатлительный, но не самобытный <...> был корифеем новейшей повести нашей. <...> Их <новых авторов. — А. Н.> успех двинул толпы писак, не имевших ни остроумия и сметки Булгарина, ни щегольства и блеска Марлинского, ни чувства юмора Загоскина...» (Полевой Н. Взгляд на русскую литературу 1839 г. // Сын отечества. 1840. Т. 1. С. 435); «Какой верный взгляд и искусство ставить предмет пред глаза читателя живо, ярко и разительно. Что перед ним или даже далеко, за 8 лет прежде этого, Белкин?» (Языков Н. М. О повести «Лейтенант Белозор». Цит. по: Карпов А. А. Эпоха 30-х годов в письмах Языкова // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983. Т. 11. С. 281) и т.д.; также характерны воспоминания об успехе Марлинского И. И. Панаева (Панаев И. И. Литературные воспоминания. М., 1988. С. 63, 78, 139), Н. И. Греча (Греч Н. И. Указ. соч.), М. Ф. Каменской (Каменская М. Ф. Воспоминания. М., 1991. С. 109, 113–115, 257, 260–263, 320, 334–338, 348); В. В. Стасова (Стасов В. В. Училище правоведения // Русская старина. 1881. Т. 2. С. 408–410) и многие другие.
- ²⁷ В своих ранних теоретических спорах с Катениным Бестужев подчеркивает роль личности в трансформации литературного языка; он утверждает, что язык не может формироваться сам, его создает и изменяет именно человек.
- ²⁸ Стасов В. В. Указ. соч. С. 410.
- ²⁹ Белинский В. Г. Литературные мечтания // В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. М.; Л.: АН СССР, 1951. Т. 4. С. 31.
- ³⁰ Загоскин М. Н. Письмо к издателю «Маяка» // Маяк. 1840. Ч. 7. С. 116.
- ³¹ «Повесть его «Аммалат-бек» и некоторые другие, написанные им под Гнетом тяжелых обстоятельств, среди тундр якутских или под солдатскою шинелью в ущельях Кавказа, свидетельствуют о его неотъемлемых, своеобразных талантах, которые, созрев в жизни благоприятной, дали бы ему почетное место в первом ряду русских писателей...» (Греч Н. И. Указ. соч. С. 116).
- ³² Марлинский А. Мореход Никитин // Библиотека для чтения. 1834. Т. 4. Отд. 1. С. 80.
- ³³ Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 513–514.
- ³⁴ Выше уже шла речь о том, как Михаил Бестужев описывает писательский дар и цветистый слог своего брата. Здесь мы имеем дело с воспоминаниями, написанными апостериори, когда определенная репутация писателя Марлинского уже стала фактом истории литературы. В наши цели никоим образом не входит проверка свидетельств на предмет их достоверности. Нам важно лишь проследить, каким образом, при помощи каких механизмов формируется миф. Поддержанию этого мифа немало способствовали мемуары всей семьи Бестужевых и «Записки» Михаила Бестужева, в частности.
- ³⁵ Северная пчела. 1833. № 39. С. 4.
- ³⁶ Цит. по: Левкович Я. Л. Указ. соч. С. 160.
- ³⁷ Русский вестник. 1870. № 6. С. 501.
- ³⁸ Алексеев М. П. Этюды о Марлинском // Алексеев М. П. Русская литература и ее мировое значение. Л., 1989. С. 81–134.
- ³⁹ Савинов В. Куда девался Марлинский? // Семейный круг. 1858. № 1. С. 11–12.

- 40 См. об этом: **Канунова Ф. Э. А. А.** Бестужев-Марлинский и его «Кавказские повести» Примечания // Бестужев-Марлинский А. А. Кавказские повести. СПб., 1995. С. 621–628.
- 41 См. подробнее, напр.: **Бэгби Льюис.** История с Нестерцовой // Бэгби Льюис. Александр Бестужев-Марлинский и русский байронизм СПб., 2001. С. 240–244.
- 42 Русское обозрение. 1894. № 10. С. 827.
- 43 **Бестужев-Марлинский А. А.** Он был убит // Бестужев-Марлинский А. А. Кавказские повести. СПб., 1995. С. 316.
- 44 Русский вестник. 1870. № 7. С. 64.
- 45 **А. М.** Письма из Дагестана // Северная пчела. 1832. 2 янв. № 1; 11 янв. № 7; 23–25, 27, 28, 30 июня. № 142–148; 25–30 июля, 1–4 авг. № 169–178.
- 46 Так обретают свое конкретное воплощение в текстах ранние теоретические идеи Бестужева об индивидуализации стиля, о выходах за пределы одного определенного жанра.
- 47 Цит. по: **Левкович Я. Л.** Указ. соч. С. 155.
- 48 Цит. по: **Левкович Я. Л.** Указ. соч. С. 156.
- 49 О степени «искренности» этого рассказчика речь уже шла выше
- 50 См.: **Левин Ю. Д.** Смерть русского офицера // Освободительное движение в России. Изд. Саратовского университета, 1975. Вып. 4. С. 75–89.
- 51 Отечественные записки. 1860. № 7. С. 71–72.
- 52 Русское обозрение. 1894. № 10. С. 827.
- 53 Отечественные записки. 1860. № 7. С. 72.
- 54 Современник. 1836. Т. 1. С. 17–84.
- 55 **Торнау Ф. Ф.** Воспоминания кавказского офицера. М., 2000. С. 184 (Заметим, что для кавказского офицера погибший — именно писатель *Марлинский, служивший офицером. О сыльном Бестужеве повествователь либо не знает, либо не считает нужным упомянуть*).
- 56 Подробнее о гибели Бестужева см.: **Левин Ю. Д.** Об обстоятельствах смерти Бестужева-Марлинского // Русская литература. 1962. № 2. С. 24–43.
- 57 См., напр.: **Савинов В.** Указ. соч. С. 12.
- 58 **Левкович Я. Л.** Указ. соч. С. 164.
- 59 **Щеголев П.** Из резолюций Николая I о декабристах // Голос минувшего. 1913. № 11. С. 199.
- 60 Один из наиболее последовательных и «неистовых» подражателей — П. П. Каменский. См. об этом, напр.: **Каменская М. Ф.** Указ. соч.; сводку данных о Каменском см. в статье **А. И. Рейтблата: Рейтблат А. И.** Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М., 1992. Т. 2. С. 459–460.
- 61 Если пробовать найти сходные случаи использования своеобразного кода или языка для передачи скрытой информации, то можно, как кажется, привести два примера: первый — это пушкинский эпиграф к «Пиковой даме» («А в ненастные дни...»), написанный тем же размером, что и одна из агитационных песен Бестужева и Рылеева. **Н. Я. Эйдельман** пишет о том, что этот эпиграф должен был прочитываться именно как сигнал-приветствие декабристам в ссылке (**Эйдельман Н. Я.** Две тетради (Заметки пушкиниста) // Эйдельман Н. Я. Статьи о Пушкине. М., 2000. С. 249–283). Другой похожий, по-видимому, пример — салон семейства Лаваль, который после декабристского восстания выполнял функцию канала-связи между Петербургом и Сибирью (см. об этом: **Вайнштейн А. Л., Павлова В. П.** Декабристы и салон Лаваль // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 154–165).

Способы трансформации фактов в «Записке о Н. Тургеневе» В. А. Жуковского

Тимур Гузаиров (Тарту)

Н. И. Тургенев был осужден по делу декабристов, хотя и не предстал перед Верховным уголовным судом. Из допросов и расследования выяснилось, что Тургенев играл одну из ведущих ролей в деятельности тайных обществ. Однако арестовать его властям оказалось невозможно: с апреля 1824 г. он находился вне России. Тогда Следственная комиссия послала ему специальное уведомление через русское посольство в Лондоне с требованием незамедлительного возвращения в Петербург «для ответа перед судом по делу о злоумышленниках 14 декабря». Н. И. Тургенев, по совету брата Александра Тургенева, отправил в столицу оправдательную записку и, сославшись на плохое самочувствие, остался в Англии, которая предоставила ему политическое убежище.

5 июля 1826 г. Верховный уголовный суд объявил общий приговор по делу декабристов. Тургенев был признан виновным по первому разряду и приговорен к смертной казни отсечением головы «за то, что по показаниям 24 соучастников, он был деятельным членом тайного общества, участвовал в учреждении, восстановлении, совещаниях и распространении оною привлечением других, равно участвовал в умысле ввести республиканское правление, и удалясь за границу, он по призыву правительства к оправданию не явился, чем и подтвердил сделанные на него показания»¹. Согласно монаршему указу от 10 июля 1826 г., «смертная казнь Тургенову была заменена вечной каторгой»².

Таковы обстоятельства дела Тургенева. Его брат Александр, их общие друзья в течение первых двух лет после обвинения предпринимают активные попытки для оправдания или хотя бы для смягчения участи декабриста. Царю был подан целый ряд прошений, в том числе письмо и записка самого Н. Тургенева. Среди этих текстов выделяется «Записка о Н. Тургенове» В. А. Жуковского. Это — оправдательный документ, в котором автор выстраивает собственную систему защиты своего друга перед царем. С точки зрения фактов, известных по делу декабристов, рассматриваемый текст не является чем-то новым: поэт не приводит новых сведений из жизни Тургенева, которые могли бы твердо убедить царя в невиновности осужденного. И это, как нам представляется, понятно. «Записка» писалась Жуковским на материале следственного дела, а также писем братьев Тургеновых, дневников, бумаг, оправдательных записок самого Н. Тургенева. Большая доля правды заключалась в словах П. А. Вяземского, отметившего: «Все защитительные соображения, приводимые им <В. А. Жуковским. — Т. Г.> в записках своих, вероятно, сообщены были ему самим Тургеновым»³.

«Записка о Н. Тургеневе» условно состоит из трех частей: первой, где анализируется следственное дело декабриста, второй, в которой Жуковский создает образ своего друга как идеального подданного, и третьей, где поэт просит монарха о милости⁴. Текст Жуковского — это не объективное изложение фактов, а искусно составленная интерпретация событий жизни и политических взглядов Тургенева. Освещать биографию особым образом, в выгодном для него свете, вынуждали Жуковского не только дружеские чувства, но и взятая на себя роль адвоката осужденного. Перед нами возникает проблема определения способов трансформации фактов в «Записке о Н. Тургеневе».

Приступая к анализу «Записки», мы должны прежде всего остановиться на сравнении тактики и аргументации Жуковского и самого Н. Тургенева.

В мае 1826 г. на квартире А. Н. Голицына, в присутствии Жуковского, Вяземского, А. Тургенева, состоялось чтение оправдательной записки Н. Тургенева, присланной им из Англии. Этот текст никого не удовлетворил. Князь Голицын даже сказал по-французски: «В этом оправдании слишком много розовой воды»⁵. Тем интереснее отметить, что текст Тургенева был включен как элемент защиты в «Записку» Жуковского. Недостатки текста Тургенева — неубедительность, недоговоренность, поверхностное изложение фактов — Жуковский превращает в его достоинства: «Если он говорил в своем объяснении о тайном обществе, в коем участвовал, *слегка* <здесь и далее курсив мой. — Т. Г.>: то говорил об нем то, что тогда думал и чего не мог бы говорить, когда бы знал все подробности и имел в руках Донесение Следственной Комиссии. Но сия же сама *легкость* объяснения служит доказательством в его пользу: мог ли бы он говорить таким языком, когда бы внутренне убежден был в важности того, о чем говорил и что тогда уже должно было быть известным правительству? Без всякого сомнения, он употребил бы другой язык, если бы знал себя виновным и знал всю обширность преступления, в коем полагали его участником»⁶.

Несмотря на всеобщую неудовлетворенность, в том числе и Н. Тургенева, своим текстом, в системе защиты Жуковского оправдательная записка декабриста получает статус исторического и юридического документа («оно <...> могло бы служить документом *pro* и *contra*» — *Записка*: 17), содержащего достоверные сведения. Объяснение Тургенева поэт противопоставляет свидетельским показаниям, на основании которых его друг был осужден: «Если суд мог уважить несогласные и одно другому противоречащие показания свидетелей (признанные недостаточными к обвинению самими судьями), то по тому же правилу был он обязан уважить и объяснение самого обвиненного, несмотря на его отсутствие» (*Записка*: 17).

Таким образом, из рассуждений Жуковского складывается такая картина: объяснение Тургенева — это правдивый, достоверный, имеющий юридическую значимость источник; свидетельские показания, наоборот, содержат в себе противоречивые, ложные сведения и, значит, не имеют юридической силы. Жуковский всем ходом своей аргументации ставит под сомнение принцип николаевского судопроизводства по делу Н. Тургенева — установление вины подозреваемого в преступлении на основе свидетельских показаний.

Однако существует факт, который упоминает Тургенев, но который Жуковский пытается осторожно обойти. Мы имеем в виду известную по показаниям Пестеля фразу Тургенева «*Le president sans phrases!*».

«Незначительность» содержания этого высказывания декабриста Жуковский доказывает в «Записке» путем арифметических выкладок и путем дискредитации в целом показаний Пестеля. Он пишет: «Сделаю здесь особое замечание на Пестеля. Он мог быть и, вероятно, был личным врагом Тургенева, ибо Тургенев был одною из главных причин осуждения отца его. Весьма вероятно, что чувство мщения руководило им в его показаниях на Тургенева. Это одно предположение, но оно правдоподобным образом объясняет упрямство Пестеля в клевете на отсутствующего» (*Записка*: 21).

Беспристрастное правосудие, по мысли Жуковского, не должно верить показаниям Пестеля, а если суд им поверил, то такой суд сам является пристрастным и ложным. Также поэт напоминает Николаю I, адресату «Записки», что это показание не было принято следственной комиссией: «Суд признал важными, хотя для обвинения недостаточными, только два показания: Пестеля и Рылеева. Но показание Пестеля <...> подтверждается двумя, не подтверждается тремя и отвергается четвертым. Если против невинности говорят три, а в пользу невинности четыре, на чью сторону должно перейти беспристрастное правосудие?» (*Записка*: 14). Таким образом, по воле Жуковского, читатель «Записки» (Николай I) попадает в почти тупиковую ситуацию. Весь подтекст аргументов, логика подачи их усиленно стараются подвести монарха к одной известной мудрости: «суд и судью судит». В этом контексте осуждение Н. Тургенева, основанное на показаниях Пестеля, компрометирует как суд, так и императора.

Если с формальной, логической точки зрения доводы Жуковского об отсутствии у Тургенева преступных умыслов выглядят безупречными и убедительными, то исторической достоверностью, как нам представляется, они не отличаются. Ощущает это и сам поэт: именно поэтому в «Записке» фраза Тургенева («Президент без дальних толков!») не только не комментируется, но и не приводится. Жуковский лишь вскользь говорит, что Пестель якобы сам не знает «ясного значения по какому случаю была сказана сия фраза» (*Записка*: 14). Но это — простое замалчивание поэтом очевидных фактов. Пестель в своих показаниях отчетливо свидетельствует, что в 1820 г. на собрании Коренной управы в разгар спора о преимуществе республики перед монархией Тургенев сказал: «*Le president sans phrases!*».

Отказ Жуковского от объяснения высказывания декабриста, по нашему мнению, был продиктован именно тем, что поэту были прекрасно известны резко антиправительственные воззрения Тургенева 1820-го г. Изучая бумаги декабриста, поэт не мог не почувствовать резко негативного отношения Тургенева не только к отцу Пестеля, но и вообще к правительству. В дневнике 1820 г. Тургенев записал такие слова: «В какое положение поставило себя правительство? Дураки да бездельники — вот элементы его! Дурак Яков Лобанов и Пестель, от которого стонала и стонет Сибирь; болван Шишков восстает против праха Петра Великого. Чего ожидать от этих автоматов, составленных из грязи, из пудры, из галунов, и одушевленных под-

лостью, глупостью, эгоизмом?»⁷. Это высказывание, по-видимому, послужило основанием к тому, чтобы указать в «Записке» на пристрастность показаний Пестеля.

Дневники Тургенева, содержание которых скорее могло служить источником для обвинения, Жуковский преподносит в «Записке» как аргумент защиты. Он пишет: «Весьма надобно сожалеть, что при самом начале действия Комиссии никто не подумал взять бумаг Тургенева <...>. Между сими бумагами нашли бы некоторые проекты сочинений политических, планы пиес для журнала и, что всего важнее, дневниковые записки Тургенева <...>. Все это послужило бы, чтобы дать суду иное понятие о характере и образе мыслей отсутствующего обвиненного» (*Записка: 23*). Для подтверждения этой мысли поэт приводит выдержку из тургеневского дневника: «„1822. 16-августа. На сих днях вышел рескрипт о закрытии масонских лож и о запрещении всяких тайных обществ. О ложах, говорят, сожалеют некоторые тайные масоны. О тайных обществах никто не говорит; ибо никто о них не знает и не думает, чтобы они были и могли быть в России. И подлинно: последнее запрещение кажется лишнее“. Сии дневниковые записки Тургенев вел для себя, — рассуждает Жуковский — их не читал и его брат. Мог ли бы он написать в 1822 году такое замечание, если бы думал, что Общество, к коему он принадлежит, хотя и тайное, имело какую-нибудь малейшую важность» (*Записка: 23*).

Итак, приведя лишь одно высказывание Тургенева и сознательно замалчивая остальные, Жуковский сузил и упростил реальную картину, потому, во-первых, что необходимо было сформировать идеализированный образ и, во-вторых, поскольку в дневниках можно найти больше свидетельств не за, а против декабриста.

Интересно и другое обстоятельство. Использовать именно эту дневниковую запись как аргумент подсказал Жуковскому, по-видимому, сам Н. Тургенев, писавший из Лондона 6 марта 1827 г.: «О том, что общества запрещены в 1822 году, не знаю, могу ли говорить сам в записке»⁸. Осторожно предположим, что в тургеневском кружке складывался язык общения с царем.

Описывая участие Тургенева в деятельности тайного общества, Жуковский сознательно идет на конфликт с официальной точкой зрения и пытается не смягчить, а обострить ситуацию до предела. Рассмотрим этот сюжет подробнее.

Жуковский со всей ответственностью заявляет: «Тургенев не заботился о принятии членом именно потому, что не уважал и самого Общества и не считал его ни на что годным, тому могу быть свидетелем я. В 1818 г. <...> познакомился я <...> с Александром Муравьевым. <...> Дня через два он пришел ко мне и сказал, что существует Общество, <...> предложил мне быть его членом и оставил у меня „Зеленую книгу“ <...>. Я прочитал устав. Цель Общества показалась мне благонамеренною; но я не вступил в него <...> потому только, что не хотел на себя налагать никакой зависимости. Я возвратил Александру Муравьеву устав и более с ним в Москве не виделся» (*Записка: 22*).

Жуковский использует свой авторитет и положение человека, близкого к царю, для оправдания друга. Поэт открыто говорит о своем знании устава

«Союза благоденствия», о встречах с членом тайного общества. С позиции Жуковского, все это ставит Николая I в очень неудобное положение. Одним из стереотипных выражений приговоров было обвинение в знании «умыслов» тайного общества и в недонесении о них правительству — это, в частности, инкриминировалось Александру Муравьеву. Имя Александра Муравьева — это точка столкновения двух различных, друг друга взаимоисключающих позиций. Жуковский риторически обратил против себя один из пунктов обвинительной статьи, тем самым поставив Николая I перед выбором: или же признай отсутствие в деятельности «Союза благоденствия» преступных умыслов против правительства, или суди и меня — тобой назначенного наставника цесаревича.

Теперь рассмотрим приводившийся нами отрывок из «Записки» Жуковского с другой точки зрения. Интересно отметить противоречие между этим текстом поэта и мемуарами Тургенева. «В конце 1819 г., — рассказывает декабрист, — ко мне пришел однажды кн. Трубецкой <...> он полагал себя обязанным предложить мне вступить в одно общество, устав которого он тут же мне передал. Это был устав того самого „Союза Благоденствия“ <...>. Он прибавил, что сделал только что такое же предложение одному поэту, с которым я находился в очень дружеских отношениях, но что тот отказался»⁹. По мнению Е. И. Тарасова, автора наиболее полной монографии о Н. Тургеневе, поэт этот — Жуковский. Поэтому естественно также предположить, что Трубецкой (а не А. Муравьев) предлагал Жуковскому вступить в «Союз благоденствия».

Мы не беремся окончательно решить, кто на самом деле познакомил поэта с «Зеленой книгой». Для нас важно подчеркнуть, что поэт говорит лишь об А. Муравьеве, а Трубецкого не упоминает. Объяснение этого обстоятельства, как нам кажется, следует искать в различии предъявленных этим двум декабристам обвинений и приговоров. С. Трубецкой был осужден как государственный преступник первого разряда, приговоренный к смертной казни отсечением головы. А. Муравьев отнесен был к преступникам четвертого разряда, «осуждаемым к временной ссылке в каторжную работу на 15 лет, а потом на поселение». Жуковский, вероятно, предпочел сообщить в «Записке» о своей встрече с А. Муравьевым, так как беседа с ним о тайном обществе в глазах царя могла не так сильно его скомпрометировать.

Возможно еще более значительным для поэта было другое обстоятельство. С точки зрения Жуковского, ссылка на А. Муравьева, отошедшего от тайного общества в 1819 г., снижает значимость деятельности «Союза благоденствия» в целом, ибо между строк как бы читается вопрос: если и учредители тайного общества уклоняются от него, то могло ли оно иметь вообще какой-либо толк и влияние. Что, в свою очередь, косвенно доказывает, что осуждать Н. Тургенева за принадлежность к «Союзу благоденствия» нельзя.

Теперь мы остановимся на интерпретации Жуковским неявки Н. Тургенева на суд. «Неявка к суду не есть замышление против жизни государя и против установленного порядка», — пишет поэт (*Записка*: 15). Отметим, что Жуковский меняет юридический статус неявки. Для суда она лишь «подтвержда^ла» сделанные на него <Тургенева> показания», в то время

как для Жуковского — это еще одно обвинение со стороны суда в преступных замыслах.

Жуковский утверждает: «Повторяю, Тургенев виноват, что не явился, но смею прибавить: он в этом виноват более против себя, нежели против правительства. Вина его против правительства состоит в послушании. Сие послушание может быть изъяснено недоверчивостью к судьям и мыслию, что предубеждение, насчет его существующее, могло быть ему губительно, несмотря на его невинность» (*Записка*: 16). Автор документа, с одной стороны, использует неявку Тургенева, чтобы показать пристрастность суда (т.е. для его дискредитации); а с другой, поэт выводит неявку друга за границы судебного дела: она — отдельная вина.

У Жуковского были основания оправдывать поступок Тургенева отсутствием в законе статьи о наказании за неявку, но говорить о том, что неявка — отдельная вина, не связанная с делом, по юридическим нормам того времени, вполне известным Жуковскому, нельзя.

Хотя российское законодательство XIX в. не предусматривало ответственности за неявку на суд, все же косвенные доказательства того, что такого рода действия наказуемы, можно найти, например, в «Наказе» императрицы Екатерины II (глава X: «О обряде криминального суда»). Там говорится: «Кто упрямится и не хочет отвечать на вопросы, ему от суда предложенные, заслуживает наказание, которое законом определить должно и которому надлежит быть из тяжких между устанавливаемыми...»¹⁰. Мы предполагаем, что неявка на суд трактовалась судебными чиновниками именно как нежелание подсудимого дать ответ на предъявленное обвинение.

Как известно, отдельные статьи «Наказа» Екатерины II служили законодательной основой судопроизводства по делу декабристов. Вместе с тем, Н. Тургенев также использовал законы и высказывания Екатерины II, чтобы оправдать себя. В письме к Николаю I 1827 г., которое передал царю Жуковский, он пишет: «Екатерина сказала: лучше простить десять виновных, чем наказывать одного невинного. Я невинен, а Вы на престоле Екатерины»¹¹. А. Тургенев в письме от 26 марта 1827 г. сообщает брату: «И в наказе Екатерины II нашел многое в твою пользу...»¹².

Таким образом, один и тот же текст — «Наказ» — и один и тот же авторитет — Екатерина II — используются совершенно по-разному: для одних — это средство, чтобы обвинить, для других — способ оправдаться.

К тому же, Н. Тургенев сам воспринимал свою неявку как форму протеста против российского судопроизводства (хотя, разумеется, он, как и Жуковский, в официальных письмах извинял неявку то недоверием к судьям, то плохим здоровьем). «Если я не приехал, когда меня вызвали, то потому, что считаю долгом человека изо всех сил противиться несправедливости...», — так передает слова Тургенева от 13 июля 1827 г. графиня Г. Разумовская в письме к А. И. Тургеневу¹³. Этого высказывания декабриста Жуковский не мог не знать, так как в это время он находился вместе с А. Тургеневым в Париже и также читал письма Разумовской и Н. Тургенева. Но в «Записке» сказано: «<...> своею неявкою он <Тургенев> положил только препятствие суду оправдать его, но не дал никакого нового повода к обвинению...»

(Записка: 16). Мы видим, как в «Записке» Жуковский трансформирует реальные факты; он меняет оценку и восприятие уже известного: то, что было со знаком минус, становится положительной информацией, которая служит для оправдания декабриста.

Дискредитация работы следственной комиссии осуществляется Жуковским, как мы пытались показать, в нескольких направлениях: уличение в формальных ошибках, обвинение судей в пристрастности к декабристу, реинтерпретация Жуковским известных суду фактов по делу Тургенева.

При рассмотрении в архиве черновиков у нас сложилось впечатление, что «Записка» Жуковского инкорпорирует в себя скрытые, «чужие» тексты. В «Записке» поэт пишет: «Повторяю, по характеру своему Тургенев не мог участвовать ни в каких замыслах преступных, не мог дать согласия своего ни на какое убийство. Но и самый образ мыслей его был в совершенной противоположности с сими замыслами. По своему образу мыслей он не мог желать введения республики или конституционного правления в России, ибо это было бы в противоречии с главным его желанием <...>, чтобы в России уничтожено было рабство помещичьих крестьян» (Записка: 18). Черновой вариант дает несколько иной текст: «[Надобно послушать, что говорит Штейн о характере и образе мыслей Тургенева. Он утверждает решительно, что] по характеру своему не способен участвовать в умыслах <неразб.> а по мыслям своих не мог желать республику в России <неразб.>. [Он желал блага отечеству, но был убежден, что блага быть <...> не может, где 13 миллионов лишено достоинства человеческого]»¹⁴. На основании сопоставления оригинала и черновика мы можем говорить о том, что приведенные в «Записке» Жуковским слова о Н. Тургеневе есть записанное поэтом мнение барона Штейна о декабристе (20 июля 1827 г. А. Тургенев и Жуковский были в гостях у Штейна. Об этом пребывании А. Тургенев рассказал в своем письме к Н. Тургеневу, где в частности отметил: Штейн «начал говорить о тебе Жук.-му, о твоём характере, об уме и правилах и был уверен, что наконец объяснится твоя невинность»¹⁵).

Однако в окончательном варианте текста Жуковский отказывается ссылаться на авторитет Штейна, вместо «Надобно послушать, что говорит Штейн...» поэт дает характеристику декабристу от первого лица, от своего имени: «Повторяю, по характеру своему Тургенев...». По нашему мнению, изменение адресанта этого текста в «Записке» обусловлено пониманием Жуковского, что личность Штейна воспринимается в России неоднозначно, противоречиво. В. А. Оленина, характеризуя Н. Тургенева, отметила: «Н. И. Тургенев, воспитанный в Германии, долго был при Штейне и до сих пор им всем пропитан — натурально хорошо. Но что было превосходно для Германии и в свое время — не может быть полезным России. Два совершенно противоположные элемента»¹⁶. На этом историческом фоне более благо-разумно и более выгодно с тактической точки зрения было для Жуковского опираться на свое положение при дворе, чем на авторитет барона Штейна.

Черновой вариант в окончательной редакции также значительно смягчен, поэт отказывается от жестких высказываний, переводит модус повествования в более нейтральный, верноподданический тон. Жуковский зачеркивает

фразу «блага быть <...> не может, где 13 миллионов лишено достоинства человеческого»; вместо нее появляются в «Записке» слова: «Он <Н. Тургенев. — Т. Г.> утверждал, что свободу крестьянам в России может приготовить и даровать одна только самодержавная власть» (*Записка*: 18).

Осторожно предположим, что в тексте содержатся скрытые отсылки непосредственно к высказываниям Николая I. Среди черновиков «Записки» в архиве находится вариант письма Жуковского к императору, где поэт пишет: «Он <Н. Тургенев. — Т. Г.> любил конституцию в Англии и в Америке и знал ее невозможности в России»¹⁷. В «Записке» поэт высказывается более осторожно и более обобщенно: «Но о республике в России и об изменении существующего порядка он не думал и не мог думать. О многом, что делалось в России и в Европе, изъяснял он свое мнение, но не так, как замыслитель республики, а как и все другие». Ниже Жуковский дает примечание: «Известно, как свободно все тогда говорили в обществе насчет правительства» (*Записка*: 18—19).

Этот отрывок вызывает два вопроса. Первый — что побудило Жуковского признать, хотя и косвенно, что Тургенев рассуждал о конституции и республике? Поэт использует местоимение «все» с целью подчеркнуть типичность Тургенева, стереотипность его рассуждений. Однако кто стоит за этим «все» — это второй вопрос.

Выдвинем следующую гипотезу. Приведенные Жуковским в «Записке» слова в определенной степени отражают высказанные монархом мнения, которые поэт мог слышать сам или которые были ему переданы кем-либо из знакомых.

П. Д. Киселев в своих «Воспоминаниях о Николае I» приводит такие слова императора: «Я понимаю, что такое правление монархическое и республиканское, но не могу постичь конституционного правления; это — непрестанное филярство»¹⁸ <...>. Если бы как частное лицо выбирал для себя и своей семьи страну проживания, то предпочел бы республику, ибо полагаю, что сия форма представляет наибольшие гарантии и безопасность.

Но таковая форма подходит не для всех стран; она была бы неприемлема для одних и опасна для других; значит, нужно довольствоваться тем, что освящено самим временем»¹⁹.

Между текстом «Записки» и высказыванием Николая I существуют определенные тематические параллели: высокая оценка республиканского правления, невозможность его в России, где в силу исторических особенностей возможна только одна форма правления — самодержавная монархия. Поэт, как мы полагаем, рассчитывал, что монарх узнает свои мысли и тем самым осознает, что «все его <Тургенева. — Т. Г.> правила и действия были совершенно противоположны якобинству» (*Записка*: 19).

Чтобы доказать отсутствие у Тургенева замыслов против государя, Жуковский представляет в «Записке» отношения между Александром I и Н. Тургеневым как идеальные отношения между монархом и верноподданным. Этот тактический прием был подсказан поэту самим Н. И. Тургеневым. «На обвинение в замыслах против Государя можно отвечать, что к нему я обращал мои мнения, свободные и откровенные, о рабстве; что к нему я

питал чувства, которые честный и свободный человек может питать с честью для себя и для того, к кому он сии чувства питает»²⁰, — писал Тургенев в письме к брату и поэту в 1827 г.

Внезапная кончина монарха привела к превращению царя *post vitae* для его современников в идеального правителя и человека. 28 ноября 1825 г. Жуковский писал к А. И. Тургеневу: «Чувство, которое напоминает и давит душу, есть какое-то неизъяснимое сиротство. Теперь только одно прекрасное жизни его памятно и видимо сердцу; все прочее забыто. Видишь перед собою того прекрасного гения, которого так радостно встречали в 1801 г.; видишь славного царя, которому Россия обязана 1813 и 1814 годами; видишь утешителя народа после наводнения прошлогоднего; видишь приветливого доброжелательного человека, который был так любезен в сношении лично»²¹. Характеризуя Александра, Жуковский выделяет в нем качества человека²².

Жуковский в «Записке» апеллирует к фигуре Александра I, чтобы оправдать своего друга. «Кто более собою жертвовал долгу? И не признал ли это, наконец, сам покойный государь, который при отъезде Тургенева по болезни за границу осыпал его благодеяниями и несколько раз говорил Карамзину, что желает его возвращения, дабы сверх других дел возложить на него и некоторые части по законодательству, а покойному государю был известен вообще образ мыслей Тургенева» (*Записка*: 18). Чуть ниже поэт резюмирует отношение императора к будущему политическому преступнику таким образом: Александр I «отдал Тургеневу справедливость, осыпал его благодеяниями, имел доверенность к его характеру и изъявил желание дать ему более обширную деятельность по службе» (*Записка*: 19).

Источником, откуда Жуковский узнал мнение покойного государя о своем друге, служит письмо А. Тургенева к Н. Тургеневу от 21 апреля 1826 г. «То, что должно служить тебе некоторою отрадой, — пишет А. Тургенев к брату, — есть мнение покойного государя. Перед отъездом в Таганрог <...> сказал он Карамзину <...>: „Там <в Польше> все идет прекрасно; а здесь: Сперанский ленится, Николая Тургенева нет; он болен, лечится. Что же мне делать?“»²³. Приведенные строки как будто убеждают нас в том, что Сперанский и Н. Тургенев — ближайшие, высоко чтимые царем государственные деятели, без которых монарх не может управлять страной.

Однако фраза, которую приводит А. Тургенев в письме к своему брату (если она вообще была сказана когда-нибудь), по нашему мнению, говорит только о том, что Александр I разыгрывает перед Карамзиным роль несчастного, всеми покинутого государя. Поэтом необходимо критически рассмотреть приводимое Жуковским мнение царя о Н. Тургеневе.

По нашему мнению, император Александр I не имел доверия к Н. Тургеневу, что проявилось при отъезде его за границу. В начале 1824 г. Тургенев подал прошение об отпуске начальству и лично государю. Царь ответил не сам, а послал ответ через Аракчеева. Н. Тургенев был произведен в действительные статские советники и увольнялся в отпуск на неопределенное время. Нежелание царя лично встретиться с якобы необходимым для государства человеком, ответ монарха через всесильного временщика говорит, во-первых, о сложных отношениях между Александром I и Н. Тургеневым и, во-вторых,

о том, что Тургенев занимал отнюдь не первые места в политической жизни 1820-х гг. Аудиенция у императора служила знаком расположения и внимания со стороны Александра I, ее отсутствие — знак недовольства, недоверия к просящему или желания его испытать. Показательна в этом отношении история, случившаяся с Карамзиным по приезду в Петербург в 1816 г.

Сомнения в близости Н. Тургенева к монарху должны были усилиться у Жуковского после чтения дневников друга. В них нельзя не заметить чувства разочарования в государе. Тургенев зафиксировал в дневнике один из эпизодов служебной деятельности, который вызвал в царе гнев на подданного: «Оленин призвал брата и меня после заседания в комнату Совета и сказал, что вчера Государь с негодованием говорил, что мы в Английском клубе распространяем то, что делается в Совете. <...> Обидно в сем последнем случае то, что Государь сказал, что он терпелив, но что есть мера терпению. — Видно, хорошо ему меня описали»²⁴. Впоследствии Н. Тургеневу пришлось написать три оправдательных письма на имя Оленина. Как видно из этой записи 1821 г., особой доверенности у Александра I к Н. Тургеневу не было, представление о подданных монарх составлял по слухам. Тем удивительнее, какая идеальная, до неправдоподобия, характеристика отношений между царем и подданным дана в «Записке о Н. Тургеневе». Жуковский пишет: «<...> сам покойный государь <...> осыпал его благодеяниями и несколько раз говорил Карамзину, что желает его возвращения <...>. Другие же мысли Тургенева почитал он свободными и советовал ему милостиво от них отказаться. <...> Сии же слухи могли дать о нем и ложное понятие государю; но государь знал его и по службе, которой уже ничто не могло исказить перед ним <...> он отличил человека, известного ему по одним слухам, от того, кого знал на деле: он отдал Тургеневу справедливость, осыпал его благодеяниями, имел доверенность к его характеру и изъявил желание дать ему более обширную деятельность по службе» (*Записка*: 18—19).

В изложении Жуковского отношения между Александром I как монархом и Н. Тургеневым как подданным основаны на уважении, честности, справедливости. В реальности, как мы пытались показать, не все соответствует описанию автора «Записки». В этой связи, по нашему мнению, можно говорить о том, что изображенные Жуковским взаимоотношения строятся скорее по некой идеальной схеме поведения просвещенного государя и верноподданного. Сконструированная Жуковским позиция Александра по отношению к Н. Тургеневу должна была наложить, по мысли автора документа, отпечаток на восприятие Николаем личности осужденного декабриста. Такая тактика во многом основывалась на идее преемственности: если новый император демонстрирует следование курсу покойного царя, то он (Николай I) должен в ряде случаев вести себя как Александр I, в данном случае — оказать подданному справедливость (т.е. простить).

Другой аргумент, используемый Жуковским в тексте, — это авторитет Карамзина. Появление имени историографа в «Записке о Н. Тургеневе» представляется не случайным, а является хорошо продуманным шагом. Главное достоинство Карамзина в глазах Николая I — это его авторитет, а также его политические взгляды на роль монарха и самодержавия в истории.

Упомянув имя Карамзина в связи с делом Н. Тургенева, Жуковский тем самым для оправдания декабриста использует культивируемый официальной идеологией образ историографа как идеального верноподданного. Он пишет: «<...> покойный государь <...> несколько раз говорил Карамзину, что желает его <Тургенева. — Т. Г.> возвращения...» (Записка: 19). Несмотря на разные общественно-политические взгляды, в «Записке» Жуковского Карамзин и Тургенев оказываются идеологически друг другу близки. Карамзин выступает в роли поручителя в том, что Н. Тургенев — не якобинец, а верноподданный, нравственный и законопослушный человек, не имеющий преступных намерений²⁵.

Интересно отметить, что портрет Н. Тургенева в «Записке» включает в себя черты самохарактеристики декабриста. 2 января 1827 г. Н. Тургенев в письме к А. Тургеневу писал: «Я знаю, что гражданская моя жизнь в России была *жизнь честного человека* <...> *жизнь моя, как гражданина, чиста*, и дураки и алтынники не могут лишить меня сего утешения. <...> следовал простому чувству <...> *исполнил долг честного человека*, пренебрегая личными выгодами, *жертвуя* наслаждениями жизни и здоровьем *исполнению долга*»²⁶. В «Записке» Жуковский выстраивает образ Тургенева по той же формуле: *честный гражданин и верноподданный, пожертвовавший* всем на благо отечества. Поэт пишет: «<...> *жизнь его, вся посвященная строгому исполнению долга* <...> пускай укажут хоть на один поступок, в котором было бы что-нибудь уклоняющееся от правил строжайшей нравственности <...> Кто с большей совестностью работал? Кто более собою *жертвовал долгу?*» (Записка: 18).

Тематическая и лексическая близость между письмом Н. Тургенева и «Запиской» Жуковского показывает определенную зависимость риторики поэта от суждений декабриста. В своем тексте Жуковский педалирует те черты в образе Тургенева, которые будут постоянно встречаться в других прошениях за декабриста. Из письма Н. Тургенева 1827 г., переданного Жуковским Николаю I: «<...> *лишен* <...> *лучшего из блага земных*: возможности быть на что-либо *годным* земле своей <...> *Чувство чистой совести и обязанности мои, как человека и христианина* <...> *против меня было сильное предубеждение* <...> *моего Отечества, которому служил с пламенной любовью и бескорыстием, обязанность против самого себя и особенно благодарность к* <...> *покойному государю...*»²⁷.

Таким образом, корпус оправдательных записок и писем формирует вокруг личности Н. Тургенева определенный, заранее продуманный образ честного гражданина и жертвы судебной ошибки. Эти две роли вполне осознавались в тургеневском кружке. А. Тургенев в одном из писем к брату прямо советовал: «Подумай, как бы положить *венец гражданский* выше *венца мученического*»²⁸.

Поэт пишет со своей точки зрения историю жизни и деятельности Н. Тургенева. При этом Жуковский то дополняет реальную биографию друга фактами (достоверность которых практически невозможно проверить ни нам, ни адресату «Записки» — царю), то, наоборот, замалчивает определенные стороны жизни декабриста.

В заключение мы попытаемся выделить ряд жанровых и стилистических особенностей «Записки о Н. Тургеневе» Жуковского.

Записка — это, безусловно, юридический по своей стилистике документ, апеллирующий не к чувствам, не к милости монарха, а к логике и рассудку императора, обращенный к авторитету Верховной судебной власти, носителем которой является самодержец. Это резко выделяет «Записку» из числа других прошений, поданных Николаю I за Н. Тургенева (в том числе, из прошений самого Жуковского).

Название — «Записка о Н. Тургеневе» — полемически ориентировано на заключение Следственной комиссии по делу декабриста, которое также имело название «Записка о Н. Тургеневе» и цитатой из которого Жуковский начинает свой текст.

Использование Жуковским юридической риторики, по-нашему мнению, кроме указанных выше причин, могло быть обусловлено теми «сигналами», которые подавал обществу Николай I и которые могли трактоваться как возможность разговора между монархом и подданными на юридическом языке.

24 апреля 1826 г. учреждается II Отделение Собственной Его Императорского величества канцелярии — для кодификации законодательства, тем самым актуализируется представление о царе как «друге правосудия». На этом фоне неточности судопроизводства по делу декабристов провоцировали к обсуждению юридических норм.

Существовал «список лиц, коим не učinено собственного признания во взводимых на них преступлениях». В него входили Н. Тургенев, отставной статский советник Горский, отставной майор князь Шаховской, поручик Цибриков. Отметим, что, в отличие от Тургенева, осужденного по показаниям свидетелей, князь Шаховской «по показанию четырех свидетелей уличается в бытности на совещании 1817 года, а двумя из них в предложении совершить покушение <...>, но в столь важном преступлении комиссия не осмеливается к обвинению его принять одно только свидетельство подсудимых, самих в том же умысле участвовавших»²⁹. Однако дело Н. Тургенева было построено полностью на «показаниях соучастников». Это обстоятельство позволяет говорить о непоследовательности в действиях суда.

Отметим также, что сам текст приговора, его язык и стилистика могли спровоцировать Жуковского на обсуждение дела Н. Тургенева с юридической точки зрения. В обвинении нигде не сказано, что Тургенев «умышлял на цареубийство», «участвовал в умысле на цареубийство» или «соглашался в умысле на цареубийство». Именно эти конструкции типичны для формулировок приговора государственным преступникам первого разряда, в число которых входил Тургенев. Отсутствие же таких характеристик в приговоре Тургенева ставит его, строго говоря, как бы вне списка осужденных по первому разряду и рождает иллюзию возможности пересмотра приговора. «Как судьи ни были несправедливы в отношении ко мне, они отвратили однако же от меня главное, положительное обвинение, — обвинение в замыслах убийства», — пишет декабрист своему брату³⁰. Таким образом, формулировки следственного заключения вызывали ряд вопросов у его читателя: почему и на каком основании Тургенев отнесен и осужден по первому разряду?

«Записка о Н. Тургеневе», как мы видим, предполагала не монолог, а активный диалог двух сторон — адвоката и судьи, поэта и царя. Появление «Записки» стало результатом переосмысления Жуковским своей роли при дворе Николая I. Поэт отстаивает за собой право давать советы царю, стремится выполнять при новом монархе «роль Карамзина».

Примечания

- 1 Восстание декабристов / Под ред. М. В. Нечкиной. М., 1979. Т. 15. С. 207.
- 2 Там же. 1980. Т. 17. С. 328.
- 3 Цит. по: **Вяземский П. А.** Стихотворения. Воспоминания. Записные книжки. М., 1998. С. 310.
- 4 Этому сюжету была посвящена наша статья ««Праведный судья» или «милостивый государь»: концепция монарха в «Записке о Н. Тургеневе» В. А. Жуковского» (Русская филология 12. Тарту, 2001).
- 5 Цит. по: **Дубровин Н. В.** А. Жуковский и его отношение к декабристам // Рус. старина. 1902. № 4. С. 62.
- 6 Цит. по: **Жуковский В. А.** Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А. С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 10. С. 15–16 (Далее в тексте статьи: *Записка*: с указ. страницы).
- 7 Архив братьев Тургеневых / Под ред. Е. И. Тарасова. СПб., 1911. Т. 3. С. 233.
- 8 Тургенев Н. И. в письмах к своим братьям // Рус. старина. 1901. № 5. С. 271.
- 9 Тургенев Н. И. Россия и русские. М., 1915. Т. 1. С. 73–74.
- 10 Наказ имп. Екатерины, данный комиссии о составлении проекта нового Уложения // Д. В. Ермашов, А. А. Шириняч. У истоков российского консерватизма: Н. М. Карамзин. М., 1999. С. 191.
- 11 Письмо Н. И. Тургенева к императору Николаю Павловичу // Рус. архив. 1895. № 9. С. 32.
- 12 Письма А. И. Тургенева к Н. И. Тургеневу. Лейпциг, 1872. С. 21.
- 13 Письмо Генриеты Разумовской к А. И. Тургеневу из Лондона в Париж / Н. И. Тургенев и графиня Г. Разумовская // Рус. архив. 1895. № 8. С. 94.
- 14 РГАЛИ Ф. 198. Оп. 1.
- 15 Письма А. И. Тургенева к Н. И. Тургеневу. С. 48.
- 16 Цит. по: **Декабристы. Материалы** / Под ред. Н. П. Чулкова. М., 1938. С. 487.
- 17 РГАЛИ Ф. 198. Оп. 1.
- 18 Обращает на себя внимание, что в черновом письме к монарху Жуковский упоминает как республиканское, так и конституционное правление. В «Записке» говорится лишь о республике. Не вызвано ли это изменение тем обстоятельством, что поэт учел мировоззрение Николая I?
- 19 Цит. по: **Андреева Т. В.** Николай I и декабристы (К постановке проблемы реформ) // Россия в XIX–XX вв. Сб. статей к 70-летию со дня рождения Р. Ш. Ганелина / Под ред. А. А. Фурсенко. СПб., 1998. С. 144.
- 20 Письмо Н. И. Тургенева в Париж к брату его Александру Ивановичу и к Жуковскому // Рус. архив. 1895. № 11. С. 340.
- 21 Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу // Рус. архив. 1895. № 1–12. С. 200.
- 22 Ср. с приказом Николая I от 6 ноября 1826 г., опубликованном в «Русском инвалиде»: «Да хранится всегда между вами, храбрые воины, священная память Александра Первого; да будет он страхом врагов, надеждою отечества, залогом вашей верности и любви ко мне» (Рус. инвалид. 1826. Ноябрь. IV). Николай I подчеркивает в образе Александра прежде всего черты военного.

- ²³ Письма А. И. Тургенева к Н. И. Тургеневу. С. 2.
- ²⁴ Архив братьев Тургеневых. Т. 3. С. 305.
- ²⁵ Тактика — ссылка на авторитет Карамзина — использовалась неоднократно. В мае 1828 г. Д. В. Дашков, защищая Вяземского, писал в записке: «Кн. Вяземский известен правительству с самой дурной стороны и справедливо терпит за невоздержанность языка и пера своего. <...> Но он не заговорщик и не враг правительству: в этом поручатся все его знающие. Верный Карамзин по чутью узнал бы в нем изменника и отверг бы его тогда с омерзением» (Цит по: Модзалевский Б. Л. Пушкин и его современники. СПб., 1999. С. 121). Этот пример лишний раз убеждает в том, что упоминание имени Карамзина в «Записке о Н. Тургеневе» имеет строго прагматический характер, является элементом риторики текста, нежели простой констатацией исторического факта.
- ²⁶ Тургенев Н. И. в письмах к своим братьям. С. 262.
- ²⁷ Письмо Н. И. Тургенева к императору Николаю Павловичу. С. 30–31.
- ²⁸ Письма А. И. Тургенева к Н. И. Тургеневу. С. 39.
- ³⁰ Цит. по: Шильдер Н. К. Император Николай Первый, его жизнь и царствование. М., 1997. Т. 1. С. 711.
- ³¹ Тургенев Н. И. в письмах к своим братьям. С. 205.

Ф. И. Тютчев — «комар» и «мелкая букашка»

Мария Артемчук (Тарту)

Рассмотрим одно «непонятное» тютчевское стихотворение:

Так провидение судило,
Чтоб о величии грядущем
Великого славянского царя
Возвещено вселенной было
Не гласом грома всемогущим,
А звучным писком комара (252)¹.

Существующие комментарии

Комментарий А. А. Николаева к этому стихотворению краток: «НСт. 1926. — Печ. по автографу ЦГАЛИ. Повод к написанию эпиграммы не установлен» (*Тютчев 1987: 416*). В издании К. В. Пигарева дается более полная информация об этом тексте: «<...> После текста дата (рукой Эрн. Ф. Тютчевой): «27 ноября». <...> Точных данных для датировки эпиграммы не имеется. Судя по характеру почерка, она относится к 60-м годам. Чем вызвана эпиграмма — неизвестно. В автографе перед текстом сделана рукой Эрн. Ф. Тютчевой помета, вызывающая недоумение: «Гильфердинг». Между тем, содержание эпиграммы находится в противоречии с высказываниями поэта о Гильфердинге, за которым он признавал высокие заслуги перед русской и славянской филологией» (*Тютчев II: 403*).

Вопрос о Гильфердинге

С А. Ф. Гильфердингом Тютчев был знаком с 1859 г.; у него есть 2 стихотворения, посвященных этому собирателю онежских былин: «А. Ф. Гильфердингу» (1869) и «Хоть родом он был не славянин...» (1873). В обоих текстах поэт отзывается об Александре Федоровиче исключительно комплиментарно («доблестный и храбрый воин», «что совершили Вы один, все ведают», «многого ему принадлежит почин» и проч.). Учитывая наличие этих точно относящихся к Гильфердингу высказываний, нет причин предполагать иное отношение Тютчева к известному русскому фольклористу в других его стихотворениях. Мы полагаем, что вызывающая недоумение у К. В. Пигарева и вообще опущенная в комментарии А. А. Николаева надпись Эрнестины

Федоровны на автографе эпиграммы очень косвенным образом связана с ее содержанием, что мы и покажем ниже. Но разъяснение ее появления на рукописи, несомненно, потребует дополнительных разысканий в будущем.

Постановка проблемы

Четко сформулируем факты, которыми мы располагаем при рассмотрении этого стихотворения:

1) текст непонятно на кого направленной эпиграммы с неточной датировкой (1860-е гг.);

2) противоречащие друг другу факты из ближайшего «тютчевского контекста»: надпись Эрнестины Федоровны на автографе, как бы связывающая текст эпиграммы с Гильфердингом, и другие стихотворения Тютчева о Гильфердинге, исключающие возможность такой связи;

3) отсутствие историко-литературного контекста, позволяющего логически непротиворечиво примирить между собой известные факты и прояснить смысл этого «темного» стихотворения.

В такой ситуации методологически верным нам кажется детальное сравнение интересующей нас эпиграммы с некоторыми другими стихотворными текстами (как Тютчева, так и других авторов).

Интерпретация

Наше предположение, которое будет изложено ниже, имеет исключительно гипотетический характер и не должно рассматриваться как первая комментаторская гипотеза (пока не исчерпаны все попытки объяснить появление имени Гильфердинга на автографе). Собственно предположение состоит в том, что стихотворение «Так провидение судило...» — автоэпиграмма.

Приведем аргументы для подтверждения этой точки зрения.

Тютчевский контекст

В рассматриваемой нами эпиграмме акцентированы 2 мотива — *насекомых* и *голоса*: «Не гласом грома всемогущим, / А звучным писком комара». Рассмотрим их функционирование в тютчевских стихотворениях.

Мотив насекомых

Мы не станем рассматривать все случаи появления этого мотива в тютчевских стихотворениях; приведем только наиболее важные: те, в которых тема насекомых оказывается непосредственно связанной с темой поэтического творчества.

1) Перевод отрывка, посвященного Байрону, из поэмы И.-Х. Цедлица «Венки мертвым» («Todtenkränze»). Строфа третья (у Тютчева):

Духов, гласят, неистовое пенье
 Внимающих безумьем поражало,
 Так и его, как неземная сила,
 Все пропасти душевные взрывало,
 На самом дне будило преступленье,
 Дыханье замирало, сердце ныло,
 И нечто грудь теснило.
 Как бы кругом воздушный слой, редея,
 Земную кровь сосал из нашей жилы (94–95).

У Цедлица (строфа № 80) интересующие нас строчки: *Oft Athem stockt und Leben, / Und Blut entquillet den gepressten Lungen* (Zedlitz: 80) могут быть переведены скорее как «Часто небесный эфир сгущается и жизнь / И кровь вытекает из сдавленных легких». Важность в данном случае приобретает изменение субъектно-объектных отношений в тютчевском переводе и описание Тютчевым поэтического творчества (пения) как явления, провоцирующего *высасывание земной крови*².

2) Оригинальное стихотворение Тютчева «Не верь, не верь поэту дева...» (1839), в котором появляется следующая прямая характеристика поэта: «Вотще поносит или хвалит / Его бессмысленный народ... / Он не змиено сердце жалит, / Но, как пчела, его сосет» (146).

Примеры показывают, что в этих тютчевских стихотворениях поэт вообще (и Байрон посредством этой «отсылки», в частности, хоть и косвенно) сопоставляется с насекомым. Причем очевидно, что сравнение в этих случаях не несет никаких отрицательных оценок³.

Мотив голоса

Естественным образом при описании поэтического творчества характеристика голоса приобретает особое значение, а мотив голоса будет смыкаться с мотивом пения вообще. При этом «характерно <...> почти полное отсутствие в стихах Тютчева автометафоры «поэзия = пение». Метафора может применяться к другим («Он стройно жил, он стройно пел» — о Жуковском; «Певец» — о Пушкине), но почти никогда не применяется как автоописание» (Лейбов: 34–35).

В этом случае интересно проследить, кто и каким голосом «поет» / «говорит» у Тютчева.

1) Стихотворение «К оде Пушкина на «Вольность»» (1820?):

Счастлив, кто гласом твердым, смелым,
 Забыв их сан, забыв их трон,
 Вещать тиранам закоснелым
 Святые истины рожден!
 И ты великим сим уделом,
 О муз питомец, награжден!

Воспой и силой сладкогласья
 Разнежь, растрогай, преврати

Друзей холодных самовластья
В друзей добра и красоты! (55).

«Гласом твердым, смелым», по определению Тютчева, награжден не он сам, а другой поэт (конкретно — Пушкин). Важно отметить, что мотив го-лоса связывается Тютчевым с темой «поэт и власть»: чтобы соответствовать своему званию и успешно выполнять перед лицом власти некоторые постав-ленные перед ним прагматические задачи, поэт должен обладать определен-ным голосом и «петь» особым образом.

2) Перевод монолога Дона Карлоса из 2-й сцены 4-го акта «Эрнани» Гюго (1830):

*Великий Карл, прости! — Великий, незабвенный,
Не сим бы голосом тревожить эти стены —
И твой бессмертный прах смущать, о исполни,
Жужжанием страстей, живущих миг один! (107).*

Обращает на себя внимание своеобразная лексема «жужжание», которой Дон Карлос характеризует собственную речь, акцентируя ее несоответствие ситуации и адресату. Но, сверив перевод с оригинальным текстом, видим, что в данном слу-чае это не тютчевское «изобретение» (в оригинале: «*Tu t'indignes sans doute à ce bourdonnement / Que nos ambitions font sur ton monument*», где *bourdonnement* как раз и обозначает «жужжание и гудение».) Тема несоответствия «голоса» и «ад-ресата»; «голоса», статуса говорящего и задач, которые он перед собой ставит, т.е. вообще ритуальный мотив несоответствия голоса (восходящий, видимо, к одичес-ким зачинам⁴) разрабатывался Тютчевым и в переводах.

3) Стихотворение «Графине Е. П. Ростопчиной» (в ответ на ее письмо) (1850):

Каким-то сном усопшей тени
Я спал, зарытый, но живой!

<...> Знакомый голос... голос чудный...
То лирный звук, то женский вздох...
Но я, ленивец беспробудный,
Я вдруг откликнуться не мог...

Я спал в оковах тяжелой лени,
Под осьмимесячной зимой,
Как дремлют праведные тени
Во мгле стигийской роковой
(и далее. — М. А.; 168–169).

Тютчев, напрямую характеризуя себя как «стигийскую тень», противо-поставляет себя — «чудному голосу» Ростопчиной-поэта.

4) В связи с мотивом «стигийских теней» приведем довольно длинную цитату из письма Тютчева Аксакову от 23 октября 1861 г.:

Благодарим вас, любезнейший Иван Сергеевич, от души благодарим и поздрав-ляем... Трудно выразить то отрадное чувство, с каким читается ваш «День». Слов-

но **просыпаешься** от какого-то тяжелого, больного, нелепого сна, просыпаешься к жизни, к сознанию действительности, к сознанию самих себя... <...> Откуда это их <статей Аксакова. — М. А.> превосходство над всем без изъятия, что у нас пишется и печатается, эта бездна, отделяющая вас, не говорю вообще от всей нашей журналистики, но от лучших ее деятелей? От одного ли превосходства личного вашего дарования или от той среды, в которой вы живете и движитесь?.. Нет, тут разница не количественная, а существенно *качественная*. Не знаю, правы ли **поэты**, приписывая теням усопших вместо голоса какой-то жалкий **писк**. Но как должен <звучать> **живой голос живого человека** между этими тоскливыми тенями?..

И как в настоящую минуту все, что у нас воочию совершается, *страшно* оправдывает вашу веру и ваших великих покойников. Так вот куда неумолимая историческая логика должна была привести эту **призрачную** Россию, эту **тьень** живой, настоящей России. <...>

Я сейчас прочитал в словаре Даля слово *брык*, и вот как он его определяет: беготня скота, когда в знойное **оводное время**, задравши хвост, мятется туда и сюда и ревет...Итак, скажем с букварною точностию: *брык* нашего молодого поколения — нашей *Jeune Russie*⁵.

Но возвратимся поскорее к вашему «Дню», к вашим, в особенности, превосходным двум передовым статьям.

Я знаю, некоторые из лучших друзей ваших будут и теперь еще проповедовать вам об *умеренности*. Благой совет, конечно, стоит только хорошенько понять, что такое умеренность, и может ли ее не быть там, где есть чувство правды и любви. — Но заставлять человека, умеренности ради, постоянно говорить не **своим голосом**, нет, это поистине неумеренное требование <...> (ЛН I: 262—263; курсив в цитате принадлежит Тютчеву, выделения жирным шрифтом — нам. — М. А.).

В письме мотив *насекомых* и связанный с ним мотив *голоса*, входя в различные сюжеты (живой голос среди писка теней; укус насекомого, рев укушенного; изменение голоса), оказываются сквозными. Комментатор процитированного выше письма Л. Н. Кузина отмечает, рассматривая этот тютчевский пассаж, что «в античной поэзии тени усопших, населяющие царство мертвых, лишены голоса и говорят шепотом (Вергилий. Энеида, кн. VI, ст. 493; Овидий. Фасты, кн. V, ст. 456)» (ЛН I: 263; прим. 2.) Т.е. исследователем в комментарии к письму тютчевская тема голоса, похожего на «жалкий писк», напрямую связывается с сюжетом «стигийских теней», говорящих не своими, странными и измененными голосами. Важно, что с голосом, похожим на «жалкий писк», в данном контексте будут связаны отрицательные коннотации, в то время как в стихотворении «Графине Е. П. Ростопчиной (в ответ на ее письмо)» в роли «усопшей тени» выступает лишенный прямых отрицательных характеристик непосредственно герой стихотворения, которому противопоставлен «чудный» голос героини⁶. Важно в данном случае продемонстрировать вариативность возможной оценки этой темы самим Тютчевым, когда один сюжет используется им с диаметрально противоположными оценками. В эпиграмме «Так провидение судило...» мотив комариного писка, по нашему мнению, вмещает в себя одновременно обе характеристики.

Тютчев о разном пишет одинаково, накладывая на разнородные ситуации одни и те же сюжеты. Нахождение таких «соотносимых» в тютчевской системе текстов, аккуратная проекция их друг на друга дает возможность не только более адекватно понять сами эти тексты (если, как в случае с эпиграммой, в этом есть необходимость), но и, возможно, впоследствии выявить те принципы, на основании которых такая соотнесенность в тютчевском мире строится.

Другие подтексты

1) Первым, но не самым важным подтекстом будет стихотворение, которое обычно приписывается Виргилию — «Culex» («Комар»). Влияние этого текста если и было возможно, то в любом случае не является принципиально важным.

2) Стихотворение («ода») Г. Р. Державина «Похвала комару»:

Тощ и мал, а льва тревожит;
 В конях, в тиграх ярость множит,
 Буйвол им ревет и бык,
 А Цербер с досады воет,
 Что, кусая, беспокоит
 Столь его живая грязь;
 Он по лету — дух небесный!
 Алчбой крови — вождь известный,
 По усам — ордынский князь.
 Больше ж ты, Комар, во всем
 Схож с военным кораблем:
 Ты на парусах летаешь,
 Страшны громы испускаешь,
 Жжешь свирепо и язвишь; <...>
 Но большую коль с меньшей
 Сравним вещь между собой,
 То поэзии пареньем
 Нам нельзя ль воображеньем
 Комаров равнять душам,
 Кои в вечности витают,
 Мириадами летают
 По полям и по лесам; <...>
 О! Когда бы я, в восторге
 Песни в райском пев чертоге,
 Комаром небесным стал! <...>
 Всех была, прошла пора;
 Но тебя не позабудут:
 Мои песни вечно будут
 Эхом звучным Комара

(Прот III: 404).

У Державина, как видно из «оды», данное сравнение является бурлескной характеристикой его собственного творчества и лишено каких бы то ни было отрицательных оттенков⁷. Мотивные переключки с письмом, а особенно лексические и ритмические, с разбираемой нами тютчевской эпиграммой налицо. Особенно важны будут заключительные строки державинской «оды»: последняя практически повторена в последней строке тютчевской эпиграммы («Эхом звучным комара — Державин > «Звучным писком комара» — Тютчев⁸).

3) Известная эпиграмма Пушкина «Собрание насекомых» (1829), содержащая строки (9–10): «Вот ** — черная мурашка, / Вот ** — мелкая букашка», где вместо звездочек должны были быть вставлены фамилии пушкинских современников. Ю. Н. Тынянов, разбирая эту пушкинскую эпиграмму, приходит к убедительному выводу, что «имя Тютчева мы можем считать относящимся к одному из двух стихов»: или к «Вот ** — черная мурашка», или к «Вот ** — мелкая букашка». Б. В. Томашевский в комментариях отмечает, что «по-видимому, Пушкин рассчитывал на то, что можно подставить несколько имен под каждое имя, означенное звездочками. Во всяком случае загадочность стихотворения входила в намерения Пушкина» (Пушкин III: 503)⁹. Отметим, что для нас в данном случае не важны проблемы поэтики самой пушкинской эпиграммы. Важно то, что она, несомненно, была известна Тютчеву по публикациям. («Напечатано в альманахе «Подснежник» в апреле 1830 г. и затем с примечанием <...> перепечатано в «Литературной газете» — Пушкин I–X). Был ли ему известен вариант, в котором упоминается его имя, сказать наверняка невозможно, но можно предположить, что был.

Таким образом, Пушкин сравнил Тютчева с насекомым. Правда с неопределенным: «черной мурашкой» или «мелкой букашкой», а не «комаром» (про которого идет речь в тютчевском стихотворении), но в данном случае важен сам факт подобной — «энтомологической» — характеристики¹⁰.

Здесь будет уместным напомнить, что известно только одно более-менее прямое «высказывание» Пушкина о Тютчеве (в комментарии к статье Киреевского, 1830 г.): «Из молодых поэтов немецкой школы г. Киреевский упоминает о Шевыреве, Хомякове и Тютчеве. Истинный талант двух первых неоспорим»¹¹. На таком фоне — непонятого отношения, незамечания, умалчивания — указанная выше возможная пушкинская эпиграмматическая характеристика Тютчева как насекомого приобретает для нас особое, более важное, значение, поскольку она могла стать поводом для соответствующей автохарактеристики.

4) Пушкинская «Сказка о Царе Салтане»:

«Ну, послушай: хочешь в море
Полететь за кораблем?
Будь же, князь, ты комаром». <...>
Тут он в точку уменьшился,
Комаром оборотился,
Полетел и запищал, <...>

Чуду *царь* Салтан дивится,
 А комар-то злится, злится —
 И впился комар как раз
 Тетке прямо в правый глаз.
 Повариха побледнела,
 Обмерла и окривела.
 Слуги, сватья и сестра
 С криком ловят комара.
 «Распроклятая ты *мошка!*
 Мы тебя!..» А он в окошко,
 Да спокойно в свой удел
 Через море полетел.

Снова отметим соположение «комариной» и «царской» темы в рамках небольшого отрывка.

5) «Толковый словарь живого великорусского языка» В. И. Даля.

Я. К. Грот в комментарии к приведенному выше державинскому стихотворению отмечает: «Комар есть один из любимых предметов русского народного остроумия, как показывает множество относящихся к нему замысловатых поговорок и загадок (см. словарь Даля)» (*Грот III*: 401). Из приводимого Далем материала можно сделать вывод, что с *комаром* в поговорках устойчиво связываются несколько мотивов: малый размер, звонкий голос, возможность причинить ущерб всем без исключения; причем сам комар в большинстве случаев оценивается скорее положительно. Приведем две важных на наш взгляд загадки: «Летит птица, нос долог, голос звонок, крылья остры, цари ее боятся; кто ее убьет, тот свою кровь прольет?» и «В мае месяце, по осьмой тысяче, родился конь крылатый, не боится царя в палате?» (*Даль II*: 146), в которых «комариная» тема опять устойчиво сопоставляется с «царской». Никак это не интерпретируя, пока просто отметим данную устойчивую связь.

Подводя промежуточные итоги, укажем, какие полезные выводы для понимания интересующего нас стихотворения мы можем сделать благодаря привлечению текстов других авторов: а) сравнение поэтом себя с комаром уже имело прецеденты; б) мотив *комара* и тема *царской власти* оказываются традиционно тесно связанными.

Поиски историко-литературного контекста

Если допустить, что «Так провидение судило...» — автоэпиграмма и под «звучным писком комара» Тютчев все-таки полагает свои стихи, то возникает два основных вопроса: 1) какие это стихи; 2) что послужило причиной для этого.

Объект эпиграммы

Мы полагаем, что это — более раннее тютчевское стихотворение «Пророчество» (1850), в котором также акцентируется мотив *голоса*, важный для

всех рассмотренных выше текстов¹², а также появляется словосочетание «всеславянский царь» (ср. в «Так провидение судило...» — «Великого славянского царя»). Последний аргумент особенно важен, т.к. такое словосочетание встречается только в двух тютчевских стихотворениях.

Очевидно, что, указывая на возможную связь двух текстов на основе мотивных пересечений, надо быть очень осторожными, т.к. необходимо учитывать общую мотивную смежность всего корпуса тютчевских текстов, благодаря которой связь некоторых стихотворений может быть вполне случайной.

Повод для создания эпиграммы

В данном случае для доказательства связи двух интересующих нас тютчевских стихотворений важна не только мотивная смежность. Интересен комментарий А. А. Николаева к стихотворению «Пророчество»: «<...> Появление в печати стихотворения вызвало недовольство Николая I» (*Тютчев 1987: 394*). К. В. Пигарев комментирует это стихотворение более подробно: «12 марта 1854 г., по поручению царя, генерал-адъютант Н. Н. Анненков направил министру народного просвещения А. С. Норову «конфиденциальное» отношение: «В вышедшей на сих днях книге «Современника» за текущий март месяц напечатаны стихотворения Ф. Тютчева, в числе коих помещены следующие стихи (приведено полностью стихотворение «Не гул молвы прошел в народе...» — *К. П.*). Государь император, прочитав это стихотворение, изволил последние два стиха собственноручно зачеркнуть и написать: «Подобные фразы не допускать». Уведомляя о сем Ваше Превосходительство, имею честь присовокупить, что о таковой высочайшей воле сообщается государственному канцлеру иностранных дел и генерал-адъютанту графу Орлову».

Не может быть сомнений, что Тютчев был в курсе реакции императора на его стихотворение. Возможно, именно это послужило одним из поводов к написанию иронического «Так провидение судило...», которое может в таком случае рассматриваться как тютчевская реакция на отношение Николая I к одному из его более ранних «политических» стихотворений.

Логично сделать следующий шаг и предположить, что имя А. Ф. Гильфердинга все-таки не случайно появилось на автографе. Если в фольклоре, как мы попытались показать на примере цитат из словаря Даля, «комариная» тема связывается с «царской», то Гильфердинг в данном случае мог выступать для Тютчева в качестве информанта, сообщившего некоторый фольклорный текст, опосредованно примененный Тютчевым к его ситуации.

А. Л. Осповат указал нам на то, что дополнительным поводом обращения Тютчева к своим старым стихам и написания «Так провидение судило...» может быть весенняя агитация 1867 г., вызванная Славянским съездом. В таком случае Тютчев снова варьирует лейтмотив «пророчества» (ср. в этом контексте также его письмо И. С. Аксакову от 18 апреля 1867 г. — *ЛН I: 294*) в других своих текстах: пишет «Славянам» («Они кричат, они грозятся...»),

а также дополняет тремя новыми строфами стихотворение «К Ганке» (новая редакция открывает сборник «Братьям славянам» — М., 1867). Таким образом, Тютчев перечитывает в это время свои старые стихотворения, к чему обычно не был предрасположен, и атрибутируемая эпиграмма характерным образом возобновляет, но и снижает пророческую патетику. Появление же «писки» в письме к Аксакову, видимо, является рефлексом, неясным, но возможным намеком на свое прошлое неудачное (имевшее неудачную судьбу) стихотворение, смысл которого заключался примерно в том, о чем Аксаков как раз и писал публицистической прозой в «Дне» именно в тех номерах, о которых идет речь в данном письме (об «историческом призвании» России «освободить из-под материального и духовного гнета народы славянские»).

Заключение

Рассмотрев непосредственно тютчевский контекст на предмет функционирования в нем тех мотивов, которые интересовали нас в стихотворении «Так провидение судило...», затем сделав то же самое с другими «не-тютчевскими» текстами, мы попытались объяснить их значение в непонятной до тех пор для нас эпиграмме. Затем мы сделали попытку восстановить возможный историко-литературный контекст, при взаимодействии с которым известные нам факты не противоречили бы друг другу.

По нашему мнению, обилие тех допущений и предположений, на которых строится наша гипотеза, в данном случае оправдано, поскольку стихотворение, которое мы разбираем, считалось ранее «безнадежным». Сделать с ним что-то другими, более традиционными методами нам не представляется возможным, если это не удалось нескольким поколениям блестящих тютчеведов и знатоков тютчевского текста и контекста до нас. Мы попытались выстроить внутренне непротиворечивую концепцию, получив в итоге вместо таинственной эпиграммы с непонятым адресатом осмысленный текст, причины написания которого мы постарались объяснить. Ответить на вопрос *правильно ли то, что мы предположили* сейчас, исходя из имеющихся данных, в любом случае невозможно, но можно привести дополнительные данные или предложить новую гипотезу, что, возможно, и будет сделано в дальнейшем.

Примечания

- 1 Здесь и далее: а) все тютчевские стихотворения цитируются по: *Тютчев 1987*, с указанием страницы в круглых скобках; б) выделение курсивом в цитатах принадлежат нам.
- 2 О. Ронен указал нам на возможность введения Тютчевым в этой строке аллюзий на «Вампира» Байрона.
- 3 Ср. в этом контексте следующую характеристику пчелы: «высокая степень «организованности» пчел и меда (особенного сотового), олицетворяющих начало высшей мудрости, делает пчелу и мед универсальными символами поэтического слова, шире — самой поэзии. <...> В древнегреческой и римской традиции поэты нередко сравнивают себя с пчелами» (*Иванов, Топоров: 354—356*).

- ⁴ Важна будет, видимо, не (с)только одическая традиция сама по себе, сколько ее романтические трансформации через линию В. А. Жуковского («Невыразимое»), Е. А. Баратынского («Мой дар убог, и голос мой негромок...») и др.
- ⁵ Тема «Тютчев и словарь Даля», несомненно, требует отдельного рассмотрения.
- ⁶ Письмо в оригинале писано Тютчевым по-русски, поэтому естественным образом все употребляемые в нем слова и обусловленные ими перефразы с другими его русскоязычными текстами приобретают большую значимость, т.к. не опосредованы переводом.
- ⁷ Ср. также стихотворение Державина «Кузнечик»: «Вдохновенный, гласом звонким / На земле ты знаменит; / Тут живые и потомки / Ты философ! Ты поэт! / Чист, в душе своей незлобен, / Удивилские ты нам: / О, едва ли не подобен. / Мой кузнечик ты богам» (*Грот II: 424*).
- ⁸ Трудно точно сказать, читал Тютчев это державинское стихотворение или не читал. Впервые «Похвала Комару» была опубликована только Я. К. Гротом (издание девяти томов продолжалось с 1864 по 1883 гг.). Но возможно его знакомство с рукописным вариантом текста. Не имея возможности утверждать что-то определенно, оставим это как предположение.
- ⁹ Ср. также: *Лейбов: 18–19; прим. 1.*
- ¹⁰ Ср. более раннее пушкинское стихотворение «Совет» (1925): «Поверь: когда *слепней и комаров* / Вокруг тебя летает *рой* журнальный, / Не рассуждай, не трать учтивых слов, / Не возражай на *писк и шум* нахальный: / Ни логикой, ни вкусом, милый друг, / Никак нельзя смирить их род упрямый. / Сердиться грех — но замажься и вдруг / Прихлопни их проворной *эпиграммой*», которое показывает, что в «Собрании насекомых» Пушкин как раз и «прихлопнул» «проворной эпиграммой» различных литераторов, а Тютчева в том числе. Выражаем благодарность М. Б. Велижеву, указавшему нам это стихотворение.
- ¹¹ Цит. по: *Осват А. Л. «Как слово наше отзовется...» М., 1980. С. 19.*
- ¹² Хотя, несомненно, и не в том аспекте, в котором он отмечался нами выше.

Литература

- Даль I–IV* — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1998. Т. I–IV.
- Грот I–IX* — *Державин Г. Р.* Сочинения с объяснительными примечаниями Я. Грота / Изд. Имп. Акад. Наук (I изд.) СПб., 1864–1883. Т. I–IX.
- Иванов, Топоров* — *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Пчела // Мифы народов мира. М., 1978–1979. Т. 2.
- Лейбов* — *Лейбов Р. Г.* «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000.
- ЛН I–II* — Литературное Наследство. Ф. И. Тютчев. М., 1988. Т. 97: В 2 кн.
- Пушкин I–X* — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1956.
- Тютчев I–II* — *Тютчев Ф. И.* Лирика: В 2 т. М., 1965.
- Тютчев 1987* — *Тютчев Ф. И.* Полное собрание стихотворений. Л., 1987.
- Тынянов* — *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Zedlitz* — *Todtenkränze: Canzone von Jozeph Christian von Zedlitz.* Wien, 1828.

Полемика о «порнографической литературе»: роман Л. И. Гумилевского «Собачий переулочок»

Наталья Кочеткова (Москва)

Как известно, вторая половина 1920-х годов характеризовалась различного рода литературными дискуссиями и полемиками, развернувшимися на страницах периодических изданий. Руководство молодого советского государства пыталось через критиков воздействовать на писателей. Основной задачей акции было, с одной стороны, создание определенного литературного стиля, который бы максимально отвечал партийным пропагандистским установкам, и с другой — отстранение нежелательных писателей, отказывающихся верить в правильность выбранного руководством пути к идеальному коммунистическому обществу (а следовательно, и правильно его описывать). Одно из центральных мест в ряду дискуссий этого периода занимала полемика о так называемой «порнографической литературе», сосредоточившаяся в основном вокруг произведений Пантелеймона Романова, Сергея Малашкина и Льва Гумилевского. Poleмика шла несколько лет и сыграла важную роль в судьбе этих писателей.

Поводом для открытия дискуссии послужил рассказ П. Романова «Без черемухи», опубликованный в июне 1926 г. в журнале «Молодая гвардия»¹. Тема рассказа — отношения молодежи и быт студенческого общежития. Главная героиня жалуется подруге на то, что «любви у нас нет, у нас есть только половые отношения, потому что любовь презрительно относится у нас к области „психологии“, а право на существование у нас имеет только одна физиология»². Человек, которого полюбила героиня, придерживался сходной точки зрения и не считал нужным усложнять «удовлетворение естественных потребностей» процессом ухаживания за девушкой. Ведь «все равно это кончается одним и тем же — и с черемухой и без черемухи... что же канитель эту разводить?»³.

Заглавие рассказа дало название такому типу отношений: появился своего рода термин «любовь без черемухи».

Спустя три месяца в «Молодой гвардии» же было опубликовано другое произведение на ту же тему — повесть Сергея Малашкина «Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь»⁴.

Внимание автора привлек все тот же быт молодежи. События происходят в вузовском общежитии, герои — комсомольцы и коммунисты. Коллизия строится на отношении персонажей к теории «половой свободы» в ее социалистическом изводе.

Главная героиня повести — комсомолка Таня Аристархова. Таня переезжает из деревни в Москву учиться. В столице она начинает вести такой образ жизни, что «сама того не заметив», последовательно меняет 22 мужа. Вместе с друзьями она устраивает у себя «афинские ночи», на которых они курят анашу, а девушки ходят в газовых платьях, надетых на голое тело. Таню спасает только любовь коммуниста Петра, который объясняет героине, что все измышления о «половой свободе» не имеют ничего общего с идеологическими установками партии. Она уезжает на некоторое время на Север, где «ведет девическую жизнь» и возвращается к Петру уже полностью свободной от различного рода «уклонов».

Публикации рассказа П. Романова и повести С. Малашкина имели широкий резонанс и во многом обусловили реакцию на роман Л. Гумилевского «Собачий переулочек» и следующий рассказ П. Романова «Суд над пионером», вышедшие чуть позже.

«Суд над пионером» — второй скандальный рассказ П. Романова на ту же тему — увидел свет в январе 1927 г., снова в «Молодой гвардии»⁵. В основе сюжета — исключение из пионерской организации школьника, влюбившегося в одноклассницу. Пожалуй, в этом рассказе наиболее жестко сформулированы тезисы, отстаивавшиеся самыми радикальными сторонниками теории «половой свободы».

Пионеру Андрею Чугунову инкриминируется «систематическое развращение» пионерки Марии Голубевой. Выясняется, что пионер Чугунов провожал пионерку Марию Голубеву, нес ее сумку, подавал руку, чтобы помочь перейти по мосткам через ручей, читал ей стихи и т.п., в чем и состоит его преступление.

«Сын честного слесаря, а ухаживает за пионеркой, — восклицает обвинитель, обращаясь к Чугунову. — Если она тебе нужна была для физического сношения, ты мог честно, по-товарищески заявить ей об этом, а не развращать подниманием платочков и мешки вместо нее носить. Нам нужны женщины, которые идут с нами в ногу»⁶.

Необходимость исключения обосновывается тем, что «если это дело так оставить, то разврат пустит глубокие корни, и вместо твердых солдат революции образуются парочки, которые будут рисовать друг другу голубков и исповедываться в нежных чувствах. <...> Любовью пусть занимаются и стихи пишут эмпманские дети, а с нас довольно здоровой потребности, для удовлетворения которой мы не пойдем к проституткам, потому что у нас есть товарищи»⁷.

Однако этот рассказ упоминался в ходе дискуссии не так часто, как «Без черемухи».

Одновременно с рассказом «Суд над пионером» в январе 1927 г. вышел роман Льва Гумилевского «Собачий переулочек», также посвященный актуальной проблеме.

Действие романа разворачивается в одном из приволжских городов. Герои — студенты университета и рабочие мануфактуры, которые учатся на рабфаке, готовятся поступать в университет. Персонажи делятся на тех, кто полностью отринул «буржуазную мораль», и тех, кто продолжает следовать прежним нравственным нормам, несмотря на насмешки товарищей и обвинения в «мещанстве». К первым относится один из главных героев, коммунист

и комсомольский функционер Хорохорин. Он декларирует как нечто само собой разумеющееся: «Мы не признаем никакой любви! Это все буржуазные штучки, мешающие делу! Развлечения для сытых!»⁸. По словам Хорохорина, любви нет, есть лишь отношения, определяемые исключительно физиологией, «полезное разумное и нужное развлечение», отсутствие которого ведет к «нарушению здорового душевного равновесия»⁹.

Таким образом, герой романа излагал, несколько вульгаризируя, положения широко известной концепции, обычно ассоциируемой с именем А. М. Коллонтай: в новом коммунистическом обществе удовлетворение половых потребностей должно быть таким же простым делом, как утоление жажды стаканом воды. Концепция эта в революционные годы пользовалась большой популярностью. Даже В. И. Ленин впоследствии признавал, что молодежь от этой теории «взбесилась»¹⁰.

В итоге две девушки погибают. Их гибель спровоцирована нравами молодежного общежития, теми поведенческими установками, которые считались нормой «социалистических отношений». В финале романа виновники смерти девушек наказаны, а соответствующие установки названы ошибочными, противоречащими «социалистической морали».

Произведения всех трех авторов были приняты критикой в штыки. Хотя С. Малашкина ругали не менее остальных, ему удалось сохранить свой статус в литературе и продолжить печататься с той же частотой. И на то были свои причины: он, в отличие П. Романова и Гумилевского, гораздо внимательнее следил за ротацией кадров в партийном аппарате и старался вовремя реагировать на них в своих произведениях. П. Романов и Гумилевский же решили обойтись без реверансов в адрес правительства и никаких своевременных оговорок не сделали, за что и поплатились. П. Романов, хотя и продолжал печататься, делал это уже гораздо реже, а с закрытием частных издательств и совсем замолчал. Гумилевскому же и вовсе пришлось оставить беллетристику и заняться научно-популярной литературой. Рассмотрим ситуацию подробнее.

Гумилевский к 1927 г. был одним из наиболее популярных советских писателей. Он печатался с 1910 г., выпустил более сорока книг, каждая из которых встречалась критикой — и предреволюционной, и советской — вполне доброжелательно. Его книги выходили в государственных и кооперативных издательствах тиражами 5—7 тысяч экземпляров. Это большой тираж по тем временам.

Гумилевский был завсегдатаем литературных вечеров, отчеты о которых печатались в центральной периодике. Читал свои произведения в доме Герцена на Тверском бульваре, где по четвергам собиралось «Литературное звено», возглавляемое маститым критиком и историком литературы В. Л. Львовым-Рогачевским, на литературных вечерах у критика В. Г. Вешнева в Большом Афанасьевском переулке, на заседаниях группы «Новые берега», где председательствовал Я. М. Окунев, на заседаниях писательского объединения «Никитинские субботники», возглавляемого критиком и про-

фессором II-го МГУ Е. Ф. Никитиной¹¹ и т.п. До 1927 г. он считался абсолютно лояльным писателем. Более того — выразителем и пропагандистом актуальных идеологических установок. В качестве общепринятого тогда мнения стоит привести оценку одного из многочисленных рецензентов: «Гумилевский, несомненно, идеологически — наш писатель, который не только черпает из революции материал для своих произведений, но который мыслит и чувствует вместе с революцией»¹².

Однако «Собачий переулоч», вышедший в январе 1927 г., радикально изменил судьбу писателя. Роман оказался скандальным.

Поначалу ничто не предвещало грозы. Как отмечал сам Гумилевский, роман был написан по заказу издательства «Молодая гвардия»¹³. Прецеденты уже имели место: романы «Харита»¹⁴ и «Черный яр»¹⁵ были также написаны по заказу «Молодой гвардии». До публикации «Собачьего переулоча» Гумилевский читал роман авторитетным в то время С. Ф. Буданцеву, К. А. Большакову, М. М. Залке. Они предрекали роману успех. Да и А. М. Горький в письме от 15 декабря 1926 г. положительно отзывается о «Собачьем переулоч»¹⁶.

Первым тревожным звонком для автора должен был стать отказ издательства от публикации заказанного романа. Однако Гумилевский предупреждению не внял и издал его на собственные средства в Ленинграде¹⁷. Так «Собачий переулоч», наряду с рассказами П. Романова «Без черемухи» и «Суд над пионером» и повестью Малашкина «Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь», оказался в центре дискуссии о так называемой «порнографической литературе».

Сразу после выхода романа на Гумилевского обрушился буквально шквал отрицательных рецензий. «Собачий переулоч» называли порнографическим, автора — клеветником.

Тон задала рецензия А. З. Лежнева в январском номере журнала «Красная новь»¹⁸. Авторитетный критик ставил в вину Гумилевскому тенденциозность и схематизм. Лежнев признавал, что молодежный быт описан правдиво, поведение комсомольцев нельзя признать нормальным, суждения автора о «половой распущенности молодежи» находил «более или менее верными». Беда, по мнению критика, была лишь в том, что Гумилевский довел дело «с одной стороны, до любви на всю жизнь, с другой стороны, до аскетизма во имя долга. Но романтическая страсть до гробовой доски вовсе не является необходимой принадлежностью новой морали, а аскетизм как нельзя более далек от нее»¹⁹.

За лежневскими отзывами последовали другие, еще более резкие. Рецензенты видели в Гумилевском последователя М. П. Арцыбашева, а в главном герое романа — коммунисте Хорохорине — «нового советского Сангина». На этой основе делался вывод: «„Собачий переулоч“ — это бульварный роман о советском студенчестве»²⁰, «всесторонне пошлая стряпня»²¹.

Особенно примечательны характеристики «Собачьего переулоча» в контексте так называемой «чубаровщины».

В августе 1926 г. в Ленинграде группа рабочих изнасиловала фабричную работницу. Место преступления — Чубаров переулоч — постоянно упоминалось в многочисленных газетных и журнальных статьях²². Возник термин

«чубаровщина» как характеристика совокупности факторов, обусловивших преступление²³.

Следствие было недолгим, перед судом предстали двадцать два обвиняемых. Семерых суд приговорил к расстрелу, остальных — к различным срокам лишения свободы. Позже двум осужденным расстрел заменили на «10 лет лишения свободы со строгой изоляцией». Пять других приговоренных к смерти были расстреляны 7 января 1927 г.

Само по себе групповое изнасилование редкостью тогда не было. Но в данном случае внимание читателей привлекалось к тому, что преступники — рабочие, большинство — комсомольцы, и даже один кандидат в члены ВКП (б).

Объяснения были предложены в духе времени. Во-первых, рабочие «поддались заразе „беспартийного малодушия“»²⁴. Во-вторых, «Чубаров переулоч представляет яркий пример проникновения с буржуазной улицы разложения, гнили»²⁵.

Схожесть названий романа Гумилевского и переулоча, в котором было совершено преступление, не могла не обратить на себя внимание критиков. Если И. Бобрышев в статье «Переулочки и тупики»²⁶ только намекал на возможную связь романа с предшествующими его выходу событиями, то Лежнев в статье «Быт молодежи и современная литература»²⁷ прямо об этом заявил.

Критик не просто напоминал читателям о преступлении в Чубаровом переулке, о связи этого события с сюжетом «Собачьего переулка», но и прямо утверждал: созвучие «Чубаров переулок» и «Собачий переулок» отнюдь не случайно. Оно свидетельствует о «намерении автора использовать модную тему как сенсационный материал»²⁸.

В ответ на статью Лежнева в мартовском номере журнала, а также на прочие нападки, Гумилевский поместил в следующем (тоже мартовском) номере «Красного студенчества» статью «Заключительное слово».

Писатель объяснял, что «роман закончен в январе 1926 г., набран и сверстан под тем же заглавием в марте 1926 г.», а потому никак не может быть написан в связи с августовскими событиями²⁹. Преступление в Чубаровом переулке лишь доказывает, что тенденция передана верно: таковы настроения некоторой части молодежи.

Однако аргументы автора к сведению приняты не были — травля в периодике продолжалась. Дискуссия о «порнографической литературе» кардинальным образом изменила отношение критиков ко всему, что Гумилевский написал за десять лет советской власти.

Например, А. Палей в рецензии на «Хариту» и «Черный яр», отмечал, что «Гумилевский, разумеется, передовой автор, и даже в своих романах неоднократно разоблачает религию и суеверия, однако — его книжки являются не менее вредными, чем старые волшебные сказки: они дают неверное представление о жизни и способны пробудить нездоровую мечтательность»³⁰.

Новые публикации Гумилевского тоже оценивались критиками в свете отзывов о «Собачьем переулке».

Наиболее показательна в этом отношении рецензия И. Жиги на роман «Ткачи», выпущенный вскоре после «Собачьего переулка» Государственным изда-

тельством в Ленинграде³¹. Рецензент сразу же напомнил читателям, что Гумилевский — автор скандального романа: «Автор „Собачьего переулка“ ошачливил нас новым своим произведением». Не отрицая, что темы, к которым обратился Гумилевский, действительно актуальны, Жига все же настаивал: «Серьезные люди с кондачка за них не берутся, а вот налетают „мухи“, и пока эти темы будут основательно разработаны, они будут основательно загажены»³².

Гумилевский, однако, все еще надеялся на перемены к лучшему. Он отдал роман рижскому издательству «Граматы драугс». Оно было известно тем, что выпускало все, пользующееся спросом: и книги советских писателей, и книги русских эмигрантов. Рижское издание романа вышло в серии «Библиотека новейшей литературы» в 1928 г. Текстологически оно не тождественно ленинградскому, однако сделанные сокращения не связаны с работой цензуры. Редактор, пытаясь остаться в рамках заранее определенного серийного объема, наспех сокращал роман и допустил ряд логических ошибок в тексте.

Рижское издание свидетельствовало о спросе на роман, почему интерес к «Собачьему переулку» и проявил кооператив «Никитинские субботники», ориентировавшийся, как и все подобного рода предприятия, в первую очередь на прибыль.

Гумилевский включил роман в свое собрание сочинений, готовившееся кооперативом. Е. Ф. Никитина, глава издательства, обратилась за помощью непосредственно в Главлит — к В. Полянскому, своему давнему приятелю. Полянский согласился на издание «Собачьего переулка», но с условием: через год, причем не раньше третьего тома. Первым томом стал сборник рассказов «Чертова музыка», вторым — уже публиковавшийся «Никитинскими субботниками» сборник «Вторая казнь»³³.

Но кампания в периодике, изменившая отношение к Гумилевскому, продолжалась. Впрочем, похоже, что особо пристрастное отношение именно к Гумилевскому, еще недавно хвалимому, не все считали уместным. «Комсомольская правда» 17 февраля 1928 г. опубликовала статью Д. Ханина «Против травли»³⁴.

Автором было предложено другое заглавие — «В защиту Гумилевского». Редакция же газеты сочла нужным не защищать Гумилевского, а указать литераторам на то, что тенденциозным признан лишь «Собачий переулок», осуждается лишь конкретное явление, борьба ведется не с Гумилевским как таковым, и положительные оценки его книг, ранее выпускавшихся государственными издательствами, никто не отменял.

Таким образом, газета не препятствовала дискуссии, но лишь направляла ее в заранее указанное русло.

Ханин призвал общественность, «раскритиковавшую то его <Гумилевского. — Н. К.> произведение, которое тенденциозно искажало современность», помочь Гумилевскому «работать тогда, когда его творчество идет по одному пути с советской общественностью». Симптоматично, что на примере Гумилевского, другим литераторам популярно демонстрировались возможности метода «кнута и пряника».

Однако отношение к Гумилевскому после этой статьи почти не изменилось. Даже после окончания дискуссии о «порнографической литературе» государ-

ственные издательства отказывались печатать его книги, расторгали ранее заключенные соглашения. В 1931 г. были ликвидированы практически все частные издательские предприятия, а государственные окончательно перешли на бюджетные дотации. Гумилевский нашел для себя единственный в этой ситуации выход. В 1932 г. он ушел работать в редакцию организованной Горьким научно-популярной серии «Жизнь замечательных людей». Год спустя вышла его первая книга — биография Р. Дизеля³⁵, затем еще тринадцать биографий.

К беллетристике Гумилевский более не вернулся.

Можно сказать, что Гумилевского вынудила отказаться от беллетристики именно критическая рецепция романа «Собачий переулочек», в течение долгих лет признававшегося скандальным, избыточно эротическим, порнографическим, а главное — клеветническим.

Однако сам по себе роман «Собачий переулочек» ко всем этим характеристикам отношения не имел даже и в 1927—1930 гг. Ни тематика, ни проблематика «Собачьего переулочка» новизны не содержали. Они в точности воспроизводили широко обсуждавшиеся тогда в периодике проблемы «нового быта» и «новой морали».

Под «новым бытом» подразумевали кардинальное изменение бытового и семейного укладов, реальное равенство мужчины и женщины не только на производстве, но и в семье, освобождение женщины от ведения домашнего хозяйства и воспитания детей.

«Новая мораль» поднимала вопрос о пересмотре прежних нравственных норм. Здесь наиболее показательным является опубликованный в 1922—1923 гг. в журнале «Молодая гвардия» цикл статей А. М. Коллонтай под общим названием «Письма к трудящейся молодежи»³⁶.

Если в начале 1920-х вопрос о «новом быте» и «новой морали» не имел возрастного критерия, то к середине 1920-х гг. проблема экстраполируется на быт комсомольцев. Вопросы «нового быта» постоянно обсуждались в периодике. Речь шла о поведении комсомольцев, об одежде, прическах, досуге, привычках и т.д.³⁷ Была развернута дискуссия по поводу плачевного состояния студенческих общежитий³⁸. Подробно рассматривался вопрос об отношении к комсомолкам внутри союза³⁹. В «Комсомольской правде» было опубликовано открытое письмо комсомолец, в котором они жаловались на то, что юноши-комсомольцы не воспринимают их всерьез и не поручают им ответственной работы, а семья желает видеть в них не активистку, а домашнюю хозяйку⁴⁰. В связи с этим завязалась очередная дискуссия. Правда, одной из центральных проблем оставалась «проблема пола».

Соответствующая дискуссия развернулась в 1926 г. на страницах журнала «Смена». Дискуссия началась с письма комсомолки в редакцию журнала. Девушка жаловалась на то, что все ее возлюбленные видели в ней лишь объект для «удовлетворения половых потребностей». Она же мечтала о любви. Основным арбитром в ходе дискуссии выступила С. Смидович. С точки зре-

ния сексуальных отношений рассматривался и вопрос о здоровье комсомольцев. В периодике постоянно публиковались ответы на анкеты и опросы, посвященные различным сторонам жизни молодежи⁴¹. Молодежь призывали «экономить силы для строительства социалистического общества»⁴². Обильно печатались статьи, репортажи, письма соответствующей тематики.

Таким образом, произведения Гумилевского, а вместе с ним и других «порнографов» — П. Романова и Малашкина — лишь эхом повторяли то, что уже было незадолго до них проговорено в периодике. Что же касается эротических сцен как таковых, то их в «Собачьем переулке» вообще нет. Тем не менее, репутация порнографа уже сложилась.

Правда, писатель избежал ареста, расстрела, ссылки, высылки и т.п. Но как беллетрист он перестал существовать. В трудах исследователей он упоминается крайне редко. Даже в справочных изданиях сведения о нем весьма скудны и зачастую недостоверны.

Все это позволяет предполагать, что причины дискуссии о так называемой «порнографической литературе» следует искать вне литературной сферы.

Как известно, в 1921 г. советское правительство отказалось от немедленного перехода к «мировой революции». Началась эпоха нэпа, который мыслился как «временная передышка», дающая стране возможность оправиться, стабилизировать экономику, пока «мировое революционное движение», по мнению тогдашних идеологов, «переживающее спад», вновь активизируется.

Отказ от идеологии «военного коммунизма» обусловил возникновение множества проблем, от которых советское правительство ранее просто отмахивалось, потому что они должны были исчезнуть после победы «мировой революции». Прежде всего — это проблема «нового быта», проблема семьи, отношения к женщине.

Дискуссия о «половом вопросе» была тесно связана с широко обсуждавшимся в начале 1920-х гг. проектом нового Кодекса законов о браке, семье и опеке.

Дореволюционное законодательство предусматривало весьма жесткие ограничения в области расторжения брака. Развод допускался лишь в исключительных случаях: безвестное отсутствие одного из супругов в течение пяти лет, неспособность одного из супругов к «исполнению супружеских обязанностей» или доказанная свидетельскими показаниями супружеская измена. Такой подход изначально был признан советскими идеологами принципиально невозможным.

Социалистические установки предполагали полное «раскрепощение женщины», разрушение «буржуазной семьи». Женщина, добившаяся равноправия, уже не нуждалась бы в финансовой поддержке семьи, проблему обеспечения ее детей, ранее возлагавшуюся на мужчину, должно было решать государство.

Так, женщина становилась «полностью свободной» в выборе образа жизни, ее освобождали от «кухонно-пеленочного рабства» посредством организации общественных столовых, прачечных, детских садов⁴³. Поэтому мужчина и женщина,

объединенные не общим имуществом, финансовой зависимостью и детьми, а лишь силой связывающего их чувства, должны были строить личные отношения совсем по-другому — на основе полной свободы от каких-либо обязательств.

Принятый в 1918 г. Кодекс об актах гражданского состояния реализовал все эти чаяния. Впервые было установлено юридическое равноправие мужчины и женщины в браке, полная свобода как вступления в брак, так и развода. Церковный обряд был признан необязательным, на смену ему пришло оформление брака посредством регистрации в соответствующем учреждении. Требования, предъявляемые к мужчине и женщине, вступающим в брак, были сокращены до минимума: возраст, признаваемый «физиологически допустимым», отсутствие близкого родства и другого, ранее заключенного и не расторгнутого брака. Права детей, родившихся в незарегистрированном браке, были уравнены с правами детей от зарегистрированного брака. Кодекс также взял под особую защиту интересы матерей в отстаивании своих прав тогда, когда отец не выполняет обязанности по содержанию детей. В этом отношении Кодекс допускал не только обычные иски на содержание ребенка с известного отца, но также предъявление со стороны женщины требований к нескольким мужчинам, если она была одновременно с ними в связи.

Известная доля свободы дала и свои отрицательные результаты. Новое социалистическое государство даже в ситуации нэпа оказалось абсолютно не готовым взять на себя обязанности содержания одинокой матери и ее детей. Законодательно не были решены проблемы финансовых отношений родителей. Столкновение нового революционного мировоззрения с традиционным бытовым укладом привело к постоянным конфликтам. Женщины, придерживавшиеся новых взглядов, в результате должны были расплачиваться за свою «революционность». Если незамужняя рожала ребенка, она могла подвергнуться остракизму. Резко возросло количество убийств одинокими матерями своих детей и гибель женщин в результате абортов, сделанных не врачом, а повивальной бабкой⁴⁴.

Об этом пишет и Троцкий в книге «Вопросы быта», опубликованной в 1923 г.⁴⁵ Там же приводятся результаты опроса московских партийных агитаторов-массовиков. Агитаторам был среди прочих предложен вопрос: «Внесла ли революция изменения в семейную жизнь рабочего и во взгляды его на семейную жизнь?». Один из агитаторов счел своим долгом сообщить о том «колоссальном бедствии», которое станет следствием неправильного понимания теории «свободной любви». В качестве примера он описал уже сложившуюся ситуацию: «От этой свободной любви коммунисты натворили ребятишек. Коммунистов мобилизовали, и на иждивении завкома осталось чуть не 2 000 детишек». Агитатор отмечает: «В этом направлении в области просвещения мы ничего не сделали, чтобы рабочая масса правильно поняла этот вопрос»⁴⁶.

Кроме прочего, в связи с уравниванием зарегистрированного и незарегистрированного браков возникла путаница в том, что вообще считать браком, какова должна быть «длительность сожительства», дабы связь была признана браком, как делить имущество супругов при разводе и т.д. Кодекс 1918 г. на эти вопросы однозначных ответов не давал. А их надлежало решать незамедлительно: правительство объявило «курс на стабильность», обещанная «мировая революция» откладывалась.

Вот почему уже в 1922—23 гг. правительство пыталось найти выход из сложившегося положения. Важнейшим стал вопрос о законодательстве в отношении семьи и брака. В периодике обсуждался проект нового Кодекса законов о браке, семье и опеке, который должен был придти на смену Кодексу об актах гражданского состояния 1918 г.⁴⁷ Новый Кодекс должен был упорядочить правовую ситуацию, избавив государство от обязанностей, которые оно не желало и не могло исполнять. Он должен был в большей степени защитить «интересы слабой стороны» — женщины и ребенка⁴⁸.

К 1925 г. Народный комиссариат внутренних дел выработал контрпроект кодекса, который признавал брак законным только в случае регистрации. Этот проект публично практически не обсуждался. А Народный комиссариат юстиции приступил к переработке кодекса. В октябре 1925 г. его проект поступил на рассмотрение II сессии ВЦИК XII созыва⁴⁹. Он не был утвержден, однако решено было принять его за основу с тем, чтобы всесторонне обсудить публично.

Подробно отличия наркомостовского Кодекса от Кодекса 1918 г. проанализированы в статье Ф. И. Вольфсона «К дискуссии о проекте Семейного кодекса». Она опубликована «Красной новью» в январском номере 1926 г.⁵⁰

В реформированном Кодексе было изменено само отношение к браку. Согласно Кодексу 1918 г., писал Вольфсон, зарегистрированный брак «создавал права как для супругов, так и для детей», тогда как незарегистрированный брак не создавал «никаких прав для супругов, кроме тех прав, которые вытекают из факта рождения ребенка». Женщина в этом случае получала право только на содержание ребенка и расходы, связанные с нетрудоспособностью в период беременности и родов.

Вольфсон сделал вывод, что Кодекс 1918 г. «рассматривал брак лишь как половой, а не хозяйственно-трудовой союз»⁵¹. Авторы же наркомостовского проекта, «исходя из задач обеспечения матери и ребенка», рассматривали регистрацию как элемент формальный, а не «правопроизводящий фактор», таким образом, «фактический брак» был приравнен в имущественном отношении к зарегистрированному.

По-новому рассматривалась и проблема установления отцовства. Раньше, в соответствии с Кодексом 1918 г., «забеременевшая женщина, если она не состоит в незарегистрированном браке, вправе не позже, чем за 3 месяца до родов, сообщить в ЗАГС о фактическом отце ребенка. Отдел ЗАГСа сообщает об этом указанному отцу. Последний должен в двухнедельный срок по получении извещения от ЗАГСа заявить спор о том, что указание на него как на отца сделано неправильно. Его спор поступает на разрешение суда. Если он не реагирует на сообщение ЗАГСа, то это приравнивается к признанию себя отцом: женщина, упустившая срок для подачи заявления в ЗАГС, вправе во всякое время судебным порядком добиваться установления отцовства»⁵².

Новый проект упрощал процедуру установления отцовства. Но если раньше женщине, состоявшей в период зачатия в связи с несколькими мужчинами, предоставлялась возможность взыскания алиментов с нескольких лиц, то теперь суд должен был признать отцом лишь одно лицо.

Еще одно нововведение весьма показательно в отношении смены установки — о общественного воспитания детей на воспитание в семье — институт усыновления.

Сразу вызвал споры вопрос о регистрации брака. С одной стороны, советские законодатели не желали открыто отказываться от того, что принято было считать «завоеванием революции»: признания юридически равными официально регистрируемого и не регистрируемого брака. С другой же стороны, само понятие «фактический брак» существенно осложняло имущественные конфликты⁵³.

Наиболее показательной в плане отражения политики государства в этом вопросе является статья Е. Лаврова «Половой вопрос и мораль», опубликованная в мартовском номере «Молодой гвардии» за 1926 г.

Лавров описывал динамику осмысления вопроса в течение девяти лет существования советского государства: «Первый период строительства нового быта прошел преимущественно под знаком отрицания, разрушения старых форм»⁵⁴. Если прежде нормой был длительный брак, стабильные пары, то «в первом периоде борьбы за новый быт выявилась и борьба за „свободную любовь“, за любовь „без всяких ограничений“». Реакцией на это в литературе стало «стремление к обнажению от всяческих вычурных нарядов понятия любви, как понятия, основанного на простом физиологическом акте»⁵⁵. Это было отчасти и полезно — в той мере, в какой способствовало борьбе с «буржуазной моралью и нравственностью»⁵⁶. Полезно в годы «военного коммунизма», но вредно в период стабильности.

Период отрицания, писал Лавров, закончился в 1922—23 гг., когда общественность не приняла теорий, предложенных Коллонтай. Однако теории, отрицающие семью, все же повлияли на молодежь: «Это отрицание породило целую теорию, непрерывно прогрессирующую „влево“».

«Согласно этой теории, — писал Лавров, — семья и брак являются несоответствующей формой полового сожителства в условиях Советской Республики. Для половой жизни требуется полная свобода и полное облегчение ее развития. Эта точка зрения выдается за истинно пролетарскую, соответствующую перспективам нашего социалистического строительства. В результате этого среди молодежи нередки случаи полнейшего отсутствия ответственности за поступки в области половой жизни, приводящие в большинстве случаев к калечению организма женщины, к разврату, к разбазариванию творческой энергии исключительно на половую жизнь и т.д.»⁵⁷.

Далее автор сделал оговорку, что все не так уж плохо. Лавров, как и многие другие «просветители», заявил, что в будущем обществе семьи действительно не будет, но «до тех пор, пока общество в целом не сможет давать полного и всестороннего обслуживания воспитания и развития детей, значительная доля этих забот о ребенке будет ложиться на семью, на родителей»⁵⁸.

Новый Кодекс вступил в силу с 1 января 1927 г., став Кодексом периода стабилизации. Но уже 20 апреля 1927 г. «Комсомольская правда» опубликовала статью «Новый закон о браке в действии», где сообщалось, что легкая процедура развода стала причиной нестабильности многих браков⁵⁹. Все же определенный курс на сохранение семьи был задан.

Одновременно с обсуждением нового Кодекса в периодике шла дискуссия с так называемой «левой оппозицией» — Л. Д. Троцким и его сторонниками. Одним из важнейших ее элементов и стали дискуссии о «порнографической литературе» и «проблемах пола».

Как известно, начиная с 1923 г. отношения между Троцким и группой, возглавляемой И. В. Сталиным и Н. И. Бухариным, постепенно ухудшались. Троцкого пытались отстранить от власти. С его мнением по поводу профсоюзов, «пролетарской литературы», фракций в партии и т.д. предпочитали не соглашаться. Дело было даже не в принципиальных разногласиях, а в том, что Сталин пытался как можно отчетливее показать неверность и избыточную «левизну» взглядов Троцкого.

Любые споры перерастали в длительные дискуссии, отчеты о которых регулярно публиковались в периодике. Так Сталин и Бухарин постепенно приучали «партийные массы» к тому, что Троцкий может быть в чем-то неправ, с ним можно и нужно спорить. Дискуссии, подрывавшие авторитет Троцкого, стали важнейшим оружием в партийной борьбе. В этих рамках полемика о быте комсомольцев, постепенно стала средством борьбы с «левой оппозицией».

Так как к 1926 г. Троцкий был все еще признанным лидером комсомола, вину за так называемую «половую распущенность молодежи» возложили на «левую оппозицию». Начал атаку Бухарин. Его статья «Какой должна быть молодежь» была опубликована «Молодой гвардией» в февральском номере 1926 г.⁶⁰ В этом же номере была напечатана и статья Н. П. Чаплина, генерального секретаря комсомола — «Наши задачи». Чаплин заявил, что оппозиция опять пытается привлечь на свою сторону комсомол. Новые попытки использовать комсомол «в интересах давления на партию», по мнению Чаплина, начались в 1925 г., когда решался вопрос о выведении Троцкого из Политбюро⁶¹. ЦК комсомола и ленинградская организация поддержали оппозицию.

О нестабильности ситуации писал и А. Мильчаков. Его статья — «Об итогах VII съезда ВЛКСМ» — была опубликована в четвертом номере «Молодой гвардии». Мильчаков отметил «рост пьянства, хулиганства и разврата» и преступности среди комсомольцев⁶², непосредственно связав это с влиянием оппозиции. Впрочем, сделал оговорку Мильчаков, «лживые и лицемерные» выступления оппозиционеров в Ленинграде «не собрали ни одного решающего голоса»⁶³.

В сентябре «Молодая гвардия» опубликовала статью Д. Ханина «Большевистское воспитание молодежи и оппозиция». По его мнению, влияние оппозиции на молодежь крайне опасно, т.к. «оппозиция поддерживает среди молодежи упадочные пессимистические настроения, которые есть у некоторых кадров молодежи в связи с трудностями строительства социализма»⁶⁴.

Статья Е. Ярославского «ВКП(б) и оппозиция» появилась в следующем номере «Молодой гвардии». Это уже прямая атака на Троцкого. Он объявлялся постоянным противником Ленина с 1905 г., а борьба с ним — чуть ли не основным занятием лидеров партии⁶⁵.

В том же номере «Молодой гвардии» была помещена и статья А. Ангарова «Классовая природа Советского государства». Ангаров инкриминировал оппозиции «неверное понимание пролетарской революции и в связи с этим неправильное понимание социальной структуры современного советского государства»⁶⁶.

Против Троцкого выступил и В. М. Молотов в речи на открытии курсов уездных партработников при ЦК ВКП(б). Речь эту в сокращенном варианте опубликовал «Экран» в октябрьском номере. Молотов заявил, что появление оппозиции «есть не что иное, как сказывающийся уже рост буржуазного влияния на некоторые клеточки нашей партии»⁶⁷. Особенно четко это прослеживается, по мнению секретаря ЦК, в вопросе «о строительстве социализма в одной стране». Сопоставление идеи «мировой революции», сторонником которой был Троцкий, и буржуазного влияния — дело довольно абсурдное. Однако Молотову это не помешало. Ему важно было любой ценой дискредитировать Троцкого.

Итоговой можно назвать статью Ханина в январском номере «Молодой гвардии» за 1927 г. Ее заглавие весьма характерно — «Переломный год». Кризис комсомола, заметный на протяжении 1926 г., Ханин называет «кризисом роста». Виновным в кризисе Ханин считает Троцкого: «В начале нэпа сравнительно большие кадры молодежи стали отходить от союза. Идя навстречу потребностям этой молодежи, союз развил культурную работу, в результате чего получился некоторый перегиб в сторону „культурничества“. К XIII съезду партии уже наметился перелом в этой области. Союз уже пережил тогда дискуссию с троцкизмом»⁶⁸.

Читателю, таким образом, напоминали о серии статей Троцкого в «Правде» летом 1923 г.⁶⁹ и трех изданиях книги Троцкого «Вопросы быта: Эпоха „культурничества“ и ее задачи»⁷⁰. Получалось, что по вине Троцкого комсомолу неправильно поставили задачи, а на XIV съезде партии решено было немного вернуться назад и научиться сочетать «культурничество» с «политикой». Теперь основная задача — убедить молодежь «в необходимости строительства социализма» и привлечь ее «к активному участию в этом строительстве». Но «прежде, чем приступить развернутым фронтом к выполнению этой задачи, комсомол должен был полностью преодолеть влияние так называемой ленинградской оппозиции, а затем оппозиционного блока»⁷¹.

Речь, следовательно, шла о том, что с «мировой революцией» придется подождать, а значит, методы Троцкого, использовавшиеся в годы «военного коммунизма», теперь неприменимы. А «левые оппозиционеры», оказавшиеся неготовыми к «строительству социализма», пытаются отстоять свои прошлые взгляды.

Вот в такой ситуации шла полемика о «порнографической литературе». Вину за «половую распущенность» молодежи с нелогичности Кодекса 1918 г. полностью переложили на «леваков». Заодно выдвигался тезис,

в последующие годы ставший основополагающей идеологической установкой: эротика в советской литературе крайне нежелательна.

Подчеркнем: дискуссия о «порнографической» литературе не просто привлекала внимание читателей к проблеме, но и указывала виновных.

Стоит отметить, что обращение к литературе, спор о художественных произведениях как средство партийной борьбы — прием, ставший тогда традиционным. Один из первых ударов был нанесен Троцкому в период полемики о самой возможности существования «пролетарской литературы», возможности, отвергаемой Троцким⁷².

Ответный удар — публикация знаменитой «Повести непогашенной луны» Б. А. Пильняка в майском номере журнала «Новый мир» за 1926 г. Современниками она была понята однозначно: писатель обвинил Сталина в организации убийства М. В. Фрунзе.

Когда повесть Пильняка готовилась к изданию, позиции Троцкого были достаточно сильны, общественный резонанс, вызванный повестью, мог бы иметь какое-то значение, но в мае 1926 г. на XIV съезде ВКП(б) победил Сталин, а в октябре Троцкого вывели из Политбюро. Повесть просто запоздала⁷³. И всем, кто имел отношение к ее изданию, пришлось долго оправдываться. Некоторые позже «ответили по всей строгости революционных законов», как писали тогда.

Дискуссия о «порнографической литературе» — лишь элемент своего рода «политической мозаики» тех лет. В данном случае особенно важны приемы политической борьбы, использовавшиеся официальным партийным руководством: причину всех политических неудач советского правительства в области организации «нового быта» предлагалось видеть не в социалистической и коммунистической идеологии, а в происках «левых оппозиционеров» и возглавлявшего их Троцкого.

Реализуя планы партийного руководства, журнал «Молодая гвардия» активизировал в 1926 г. кампанию дискредитации Троцкого. Именно в разгар полемики с «левой оппозицией», как раз в июне 1926 г. этот журнал опубликовал рассказ П. Романова «Без черемухи», а три месяца спустя — повесть Малашкина «Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь». Журнал печатал то, что было позже объявлено «порнографической литературой», результатом влияния оппозиционеров. Мало того, в начале 1927 г. издательство «Молодая гвардия» еще и выпустило книгу Малашкина. Судя по ходу дискуссии, П. Романова и Малашкина выбрали неслучайно.

П. Романов — писатель, получивший известность еще в предреволюционную пору. Правда, П. Романова интересовала не эротика как таковая, а прежде всего социальная проблематика. Что же касается «нового быта», то его описание в рассказах П. Романова было точным, а потому и нелицеприятным.

Малашкин, писатель-коммунист, создал повесть, где полемические антитроцкистские установки были буквально «воплощены в художественных образах»: троцкист-еврей Исаяк Чужачок на одной из «афинских ночей» читает доклад «о половом вопросе и о свободной любви». Не узнать в Чужачке карикатуру на Троцкого читатель того времени просто не мог.

Таким образом, в своеобразном диапазоне «от Романова до Малашкина», от писателя не вполне советского по духу до абсолютно советского и новой власти всем обязанного мог увидеть себя каждый литератор СССР.

Гумилевский в этой схеме был лишним. Кроме того, он не делал нужных политических оговорок. Вот почему издательство «Молодая гвардия» отказалось принять его роман на актуальнейшую тему. Писателю дали понять, что его книга теперь не нужна. Однако Гумилевский предупреждения не понял, в результате чего оказался объектом травли.

Дискуссия о «порнографической литературе» — лишь один из случаев использования литературных произведений в качестве орудия партийной борьбы — не первый случай и далеко не последний. История рецепции «Собачьего переулка» и судьба Гумилевского интересны прежде всего тем, что литературное произведение подверглось уничтожающей критике, которая была обусловлена внелитературными причинами. Именно социальные и политические процессы повлияли на замысел художественного произведения, его рецепцию, а затем и уход автора из беллетристики.

Примечания

- ¹ Романов П. Без черемухи (Из писем женщин) // Молодая гвардия. 1926. № 6. С. 13–21.
- ² Там же. С. 315.
- ³ Там же. С. 316.
- ⁴ Малашкин С. Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь // Молодая гвардия. 1926. № 9. С. 3–54.
- ⁵ Романов П. Суд над пионером // Молодая гвардия. 1927. № 1. С. 86–91.
- ⁶ Там же. С. 351–352.
- ⁷ Там же. С. 353.
- ⁸ Гумилевский Л. И. Собачий переулок: Роман // Л. И. Гумилевский. Собр. соч.: В 6 т. М., 1928. Т. 3. С. 18.
- ⁹ Там же. С. 20.
- ¹⁰ Какова же наша молодежь? Сб. ст. / Под ред. С. И. Гусева. М.; Л., 1927. С. 58.
- ¹¹ Гумилевский Л. И. Судьба и жизнь // Волга. 1988. № 8. С. 99.
- ¹² Нини. <Рец.> Своими руками // Смена. 1926. № 1. С. 15.
- ¹³ Гумилевский Л. И. Судьба и жизнь.
- ¹⁴ Гумилевский Л. И. Харита, ее жизнь и приключения, а также подробный рассказ о том, как был найден город Карла Маркса: Роман. М.; Л., 1926.
- ¹⁵ Гумилевский Л. И. Черный яр: Роман. М.; Л., 1926.
- ¹⁶ Горький и советские писатели: Неизд. переписка. М., 1963. (Литературное наследство; Т. 70. С. 148.).
- ¹⁷ Гумилевский Л. И. Собачий переулок: Роман. Л.: Изд. автора, 1927.
- ¹⁸ Лежнев А. <Рец.> Гумилевский Л. И. Собачий переулок // Красная новь. 1927. № 1. С. 256–257.
- ¹⁹ Там же. С. 256.
- ²⁰ Гринберг А. <Рец.> Гумилевский Л. И. Воскресенье. Кладбище мамонтов. Золотой узел. Колдуны. Черный яр. Харита. Плен. Кара-Кум. Собачий переулок // Печать и революция. 1927. № 3. С. 210–212.

- 21 **Грузев И.** Туда и обратно // *Звезда*. 1927. № 4. С. 159.
- 22 См. об этом: **Одесский М. П., Фельдман Д. М.** Комментарий // *И. Ильф, Е. Петров. Двенадцать стульев*. М., 1997. С. 505.
- 23 См., напр.: **Полуян Я.** Удар по Чубаровщине // *Комсомольская правда*. 1927. 28 янв. С. 2.
- 24 **Дивильковский А.** Чубаровская баццлла (О хулиганстве) // *Новый мир*. 1927. № 4. С. 177.
- 25 **Бобрышев И.** Переулки и тупики // *Комсомольская правда*. 1927. 1 марта. С. 3.
- 26 **Бобрышев И.** Переулки и тупики // *Комсомольская правда*. 1927. 1 марта. С. 3; 2 марта. С. 2–3.
- 27 **Лежнев А.** Быт молодежи и современная литература (С. Малашкин, П. Романов, Л. Гумилевский) // *Красное студенчество*. 1927. № 5. С. 51–53.
- 28 Там же. С. 51.
- 29 **Гумилевский Л. И.** Заключительное слово // *Красное студенчество*. 1927. № 6. С. 52.
- 30 **Палей А. Р.** <Рец.> Гумилевский Л. И. Харита // *Новый мир*. 1927. № 2. С. 235.
- 31 **Гумилевский Л. И.** Ткачи: Роман. М.; Л., 1927.
- 32 **Жига И.** <Рец.> Гумилевский Л. И. Ткачи // *Октябрь*. 1927. № 9. С. 174.
- 33 **Гумилевский Л. И.** Вторая казнь: Рассказы. 1914–1924. М., 1927.
- 34 **Ханни Д.** Против травы // *Комсомольская правда*. 1928. 17 февр. С. 2.
- 35 **Гумилевский Л. И.** Рудольф Дизель. М., 1933.
- 36 **Коллонтай А. М.** Письма к трудящейся молодежи. Письмо первое. Каким должен быть коммунист? // *Молодая гвардия*. 1922. № 1–2. С. 136–144; Письма к трудящейся молодежи. Мораль как орудие классового господства и классовой борьбы // *Молодая гвардия*. 1922. № 6–7. С. 129–136; Письма к трудящейся молодежи. Письмо третье. О «Драко-не» и «Белой птице» // *Молодая гвардия*. 1923. № 2. С. 162–174; Дорогу крылатому Эросу! Письмо к трудящейся молодежи // *Молодая гвардия*. 1923. № 3. С. 111–124.
- 37 **Оружейников Н.** Что можно и чего нельзя? // *Смена*. 1926. № 3. С. 18.
- 38 <Б. п.> Объявлен всесоюзный смотр студенческих общежитий // *Красное студенчество*. 1927. № 5. С. 34–37.
- 39 **Троценко Е.** Девушка в союзе // *Молодая гвардия*. 1926. № 3. С. 129–135.
- 40 Открытое письмо девушек-комсомолок ко всем членам ВЛКСМ // *Комсомольская правда*. 1927. 6 янв. С. 1.
- 41 См., напр.: Какой бы вы хотели видеть нашу молодежь: Анкета // *Молодая гвардия*. 1926. № 3. С. 96–108; № 4. С. 82–86.
- 42 См., напр.: **Попов Б.** Загадка пола (Биологический очерк) // *Молодая гвардия*. 1922. № 6–7. С. 154–168.
- 43 См.: **Ярославский Е.** Мораль и быт в переходный период // *Молодая гвардия*. 1926. № 5. С. 150.
- 44 См.: **Ильинский И.** Бытовые пережитки перед лицом советского суда // *Красная новь*. 1926. № 7. С. 189–203.
- 45 См.: **Троцкий Л. Д.** Вопросы быта: Эпоха «культуриничества» и ее задачи. 2-е изд. М., 1923.
- 46 Там же. С. 121.
- 47 См., напр.: Проект Кодекса законов о браке, семье и опеке // *Коммунистка*. 1923. № 12. С. 26–27.
- 48 См.: **Лисицын А.** К вопросу о семье и браке (в порядке дискуссии) // *Коммунистка*. 1923. № 12. С. 25.
- 49 См.: **Ильинский И.** Новый закон о семье и браке // *Новый мир*. 1927. № 2. С. 147.
- 50 **Вольфсон Ф. И.** К дискуссии о проекте Семейного кодекса // *Красная новь*. 1926. № 1. С. 184.

- 51 Там же. С. 186.
- 52 Там же. С. 191.
- 53 См., напр.: **Норов Э.** О семье прошлого, настоящего и будущего // Смена. 1926. № 23. С. 15.
- 54 **Лавров Е.** Половой вопрос и молодежь (О некоторых итогах и новых откровениях тов. Коллонтай) // Молодая гвардия. 1926. № 3. С. 136.
- 55 Там же.
- 56 Там же. С. 137.
- 57 Там же. С. 140.
- 58 Там же. С. 142.
- 59 Новый закон о браке — в действии // Комсомольская правда. 1927. 20 апр. С. 4.
- 60 **Бухарин Н.** Какой должна быть молодежь // Молодая гвардия. 1926. № 2. С. 73—79.
- 61 **Чаплин Н.** Наши задачи // Молодая гвардия. 1926. № 2. С. 102.
- 62 **Мильчаков А.** Об итогах VII съезда ВЛКСМ // Молодая гвардия. 1926. № 4. С. 126.
- 63 Там же. С. 130—131.
- 64 **Ханин Д.** Большевицкое воспитание молодежи и оппозиция // Молодая гвардия. 1926. № 9. С. 94—100.
- 65 **Ярославский Е.** ВКП(б) и оппозиция // Молодая гвардия. 1926. № 10. С. 107—110.
- 66 **Ангаров А.** Классовая природа Советского государства // Молодая гвардия. 1926. № 10. С. 128.
- 67 Т. Молотов о блоке оппозиции // Экран. 1926. № 40. С. 2.
- 68 **Ханин Д.** Переломный год // Молодая гвардия. 1927. № 1. С. 114.
- 69 **Троцкий Л. Д.** Не о «политике» единой жив человек // Правда. 1923. 10 июля. № 152. С. 2—3; Чтобы перестроить быт, надо познать его // Правда. 1923. 11 июля. № 153. С. 2; Водка, церковь и кинематограф // Правда. 1923. 12 июля. № 154. С. 2; От старой семьи — к новой // Правда. 1923. 13 июля. № 155. С. 2; Формальная школа поэзии и марксизм // Правда. 1923. 26 июля. № 166. С. 2.
- 70 **Троцкий Л. Д.** Вопросы быта: Эпоха «культурничества» и ее задачи.
- 71 **Ханин Д.** Указ. соч. С. 115.
- 72 См., напр.: **Фельдман Д. М.** Салон-предприятие: писательское объединение и кооперативное издательство «Никитинские субботники» в контексте литературного процесса 1920-х годов. М., 1998. С. 123—134.
- 73 См. об. этом: **Одесский М. П., Фельдман Д. М.** Пролог // Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. М., 2000. С. 24.

Содержание

От составителей	3
Лотмановский конгресс—2002. Доклады секции «Русская культура sub specie semioticae lotmanianaе»	5

1

Елена Погосян. Петр I накануне петровских реформ	13
Евгений Казарцев. Ритмика од М. В. Ломоносова и теория трех стилей.....	41
Татьяна Фрайман. Об одном случае скрытой литературной полемики (Жуковский в «Жизни Званской» Державина).....	59
Любовь Киселева. К формированию концепта национального героя в русской культуре первой трети XIX в.	69
Инна Булкина. Киевский текст в русском романтизме: проблемы типологии	93
Михаил Одесский. «Есть на земле такие превращения...» Тезаурус вольнодумства в «Горе от ума».....	105
Мале Салупере. Завораживающая установка и портрет личности (К характеристике Булгарина).....	109
Вера Мильчина. Николай I и французская внутренняя политика эпохи Реставрации: два эпизода	121
Екатерина Лямина, Наталья Самовер. Поэт на балу. Три маскарадных стихотворения 1830 года.....	141
Мария Плюханова. Сказки Пушкина и «московский текст»	177
Игорь Немировский. Два «воображаемых» разговора Пушкина	187
Кирилл Рогов. (Не)известная эпиграмма Пушкина. К творческой истории VII главы «Евгения Онегина»	196
Людмила Зайонц. Ответ Пушкина на «Послание» Шевырева	215
Олег Лекманов. О чем не забыло Отечество? Из комментария к одной пушкинской рецензии	230
Ирена Ронен. Опыт байронической поэмы в пушкинской переработке «Меры за меру».....	240
Александр Долинин. Об одном источнике стихотворения Пушкина «Из Пиндемонти»	252
Александр Осповат. Именование героя «Капитанской дочки»	261

Лариса Вольперт. Ирония в прозе Пушкина и Стендаля («Капитанская дочка» и «Красное и черное»)	270
Joe Andrew. Metaliterary Aspects of Mar'ia Zhukova's «Evenings by the Каровка»	281
Татьяна Кузовкина. Гоголь и Теньер (К вопросу о том, как изображать низкую действительность).....	295
Владимир Паперный. О творчестве позднего Гоголя	305
Нина Каухчишвили. Орнитологические метафоры и сравнения у Ф. М. Достоевского	327
Розанна Казари. Купеческий портрет в русской литературе XIX в.	340
Роман Лейбов. Телеграф в поэтическом мире Тютчева: тема и жанр	346
Барбара Лённkvист. Семиотические функции французского языка в романе «Анна Каренина».....	357
Елена Нымм. О литературной позиции И. Ясинского в 1890-е годы	369
Геннадий Обатнин. Несколько положений (о поэзии Вячеслава Иванова).....	381
Маргарита Лекомцева. Текст среди текстов: интертекстуальные особенности стихотворения «Бобэоби» Хлебникова	407
Роман Войтехович. Окультиные мотивы у Цветаевой: астрология	419
Александр Лавров. Андрей Белый между Конрадом и Честертоном	443
Моника Спивак. «Не насильник ли ты?» (Об одной фобии Андрея Белого и ее отражении в романе «Москва»).....	458
Андрей Устинов. Рядовой Серебряного века, или апология биографических штудий	473
Ирина Белобровцева. Русский дендизм: фоновая застройка	484
Светлана Туровская. О темпорологии В. Сирина: модели времени в малой прозе.....	495
Алессандро Ниеро. О роли переводов из Дж. Донна в творчестве И. Бродского.....	503
Павел Полян. Иосиф Бродский на «Воздушных путях» (К истории первых публикаций поэта на Западе)	520
Вадим Семенов. «Пейзаж биографии» в «норенских» текстах И. Бродского	525
Марина Гришакова. О метафизике художественного пространства: «Bend Sinister» В. Набокова	534
Сирье Олеск. Марие Ундер и русская литература	549
2	
Сурен Золян. От мифа — к истории (Близнечный миф и сюжетная организация «Истории Армении» Агатангелоса-Агафангела).....	557

Светлана Толстая. Оппозиция «чет—нечет» в славянской народной традиции.....	562
Артем Магалашвили. Визуальный и вербальный знак в системе русского райка.....	571
Серафима Никитина. «Слово Божье — звуковое» (Об устном и письменном слове в молоканской культуре).....	578
Александр Панченко. «Мифологическое отождествление» и социальная роль: к изучению религиозного самозванства.....	589
Александра Архипова, Артем Козьмин. Словарь как анекдот. Исторические корни и морфология «школьной хроники» ...	598

3

Томас А. Себеок. «Я думаю, что я глагол...»	631
Игорь Смирнов. Бесконечность как <i>conditio humana</i> (Упражнения в логике по мотивам Левинаса и др.)	642
Галина Денисова. Некоторые аспекты презумпции ипштертекстуальности в лингвокультурном сознании и речевой деятельности	652
Петер Алберг Йенсен. «Вот она я!»: заметки о развитии реалистической прозы и «проблеме третьего лица»	665
Александр Жолковский, Милья Смирнов. Русское инфинитивное письмо и китайская классическая поэзия	674
Наталья Фатеева. От «сложного» к «простому» и обратно: об эволюции художественной системы Б. Пастернака	696
Гюва Вjöröling. Ideology, Poetry and the Philosophy of Language. Bukharin, Pasternak and Bakhtin in 1934—35	708
Михаил Мейлах. Поеэзия и власть	717
Рафаел Пааян. «Поеэзия — язык богов» — иносказание или реальность? (Поеэзия, музыка и метафора в свете Библии)	744
Елена Сморгунюпа. Особенности русского Библейского перевода: семиотика отличий русских библейских текстов от еврейского подлинника	758
Роман Григорьев. Категория времени в изобразительной риторике иогребального портрета.....	775
Елена Григорьева. Образование смысла в натюрморте	786
Сергей Зенкин. Открытие «быта» русскими формалистами	806
Дэвид Ветел. Как писать биографию Пушкина в постлотмановскую эпоху	822
Сильвия Буриши. Ю. М. Лотман и семиотика иобразительных искусств	836
Ким Су Кыан. Пространство как основная проблематика семиотической теории Ю. М. Лотмана	848

Галина Пономарева. Эстония в работах Ю. М. Лотмана (постановка проблемы).....	858
Яан Росс. К деятельности петербургского музыковеда и композитора Инны Михайловны Образцовой (Лотман).....	866
Кристофер Норрис. Семиотика в Великобритании.....	871

4. Молодежные Лотмановские чтения. Москва, РГГУ, 18–20 декабря 2000 г.

Мария Сморжевских-Смирнова. Концепция войны у Феофана Прокоповича и официальная идеология петровской эпохи.....	899
Кирилл Осповат. О «лирическом беспорядке» у Ломоносова (К постановке проблемы).....	912
Михаил Велижев. М. Т. Каченовский в 1807 г.: эпизод из истории русской журналистики начала XIX в.	918
Дарья Хитрова. Послание «Богдановичу» и литературная позиция раннего Баратынского.....	933
Анна Немзер. К вопросу о литературной репутации А. А. Бестужева (Марлинского).....	948
Тимур Гузаиров. Способы трансформации фактов в «Записке о Н. Тургеневе» В. А. Жуковского.....	961
Мария Артемчук. Ф. И. Тютчев — «комар» и «мелкая букашка».....	975
Наталья Кочеткова. Полемика о «порнографической литературе»: роман Л. И. Гумилевского «Собачий переулочек».....	986

**В издательстве О·Г·И
вышли книги:**

Дэвид Бетеа
ВОПЛОЩЕНИЕ МЕТАФОРЫ:
ПУШКИН, ЖИЗНЬ ПОЭТА

Бьяджо Д`Анжело
ПАРОДИЯ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ
РОМАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Екатерина Дмитриева, Ольга Купцова
ЖИЗНЬ УСАДЕБНОГО МИФА:
УТРАЧЕННЫЙ И ОБРЕТЕННЫЙ РАЙ

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИИ
И ЭДИЦИОННОЙ ПРАКТИКИ

В серии «Перекресток культур»:

Георг Брандес
РУССКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Жермена де Сталь
ДЕСЯТЬ ЛЕТ В ИЗГНАНИИ

Сигрид Унсет
ВОЗВРАЩЕНИЕ В БУДУЩЕЕ

Карло Фельтринелли
SENIOR SERVICE:
ЖИЗНЬ ДЖАНДЖАКОМО ФЕЛЕТРИНЕЛЛИ