

LOTTMAN-70



ni Nony

LOTMAN-70

W. Now

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

СБОРНИК СТАТЕЙ
к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана

ТАРТУ 1992

Ответственный редактор — А. Мальте
Редактор — В. Столович

На суперобложке — автошарж Ю. М. Лотмана

«ДРУГОЙ» И «СВОЁ» КАК ПОНЯТИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ ФИЛОСОФИИ

А. Пятигорский

«Хватит говорить о другом.
Поговорим о своем, даже если
это и не уменьшает страдания».¹

Философия не может иметь своего специфического объекта, поскольку ее единственный, не-специфический объект — мышление самого философствующего, а то, о чем философствующий мыслит, когда он мыслит, вторично, случайно и временно. Эта статья — о мышлении (только возможном, совершенно необязательном) философствующего, когда тот мыслит о литературе или, точнее, — о литературном. То есть, когда он, мысля, включает себя в реальный или возможный контекст литературного текста или в ситуацию его порождения автором. Этот случай я называю условно литературной философией, каковая не имеет ничего общего с философией литературы, ибо последняя занимается философствованием **внутри** самого литературного текста и тем самым обяжет меня к признанию этого текста специфическим объектом, что невозможно по определению.²

Но возвращаюсь к эпиграфу. Тема «другого» стала obsession мыслителей двадцатого века, от Бубера и Франка до позднего Сартра и после. В мышлении этих людей «другой» неизбежно обретал либо психологическую, либо социологическую, либо, наконец, теологическую трактовку. Во всех трех случаях он фигурировал как абсолютно противопоставленный

¹ R. von Rims. *Unaffected Letters*, Sossyl, Chatterbox Ltd., 1990, note 2, p. 7.

² В этой статье я стараюсь по возможности избежать специальной терминологии, филологической или какой-либо другой. Жаргон — враг свободного мышления. Хотя иногда, в особенности когда речь идет о литературных текстах, он может счастливо способствовать обособлению от них пишущего.

мне, а я как субъект — гордо или смиренно, сознательно или бессознательно, добровольно или вынужденно — преодолеваю это противопоставление. Ища себя в «другом» или «другого» в себе, я обращаюсь к идее (скорее, аксиоме) **общности**. Общности исторической (по происхождению или сотворению), телеологической (единство цели человеческого существования), абстрактно гуманистической (я — не остров Даниэля Дефо, а полуостров Джона Донна), психологической (восприятие «я» возможно только при существовании «другого», «тебя») и т. д.

Понимаемая таким образом идея «другого» не только тривиальна, как любая идея, основанная на элементарной дихотомии, но и феноменологически недостаточна. Во-первых, потому, что был забыт важнейший феноменологический принцип: «Другой» дан тебе в мышлении только когда либо он уже стал тобой, перестав быть «другим», либо ты уже стал им, перестав быть собой — две принципиально различные процедуры сознания. Во-вторых, потому что было забыто, что никакая феноменология «другого» непредставима как простая редукция одного сознания к другому. Феноменология «другого» невозможна без предпосылки о «другом другом» или «третьем». «Третье» — это то, чем (кем) ты не можешь стать ни при каких условиях, и что (кто) не может стать тобой и, следовательно, и «другим», ибо «другой» уже был введен как объект твоего превращения в него или его в тебя. Роман, как фиксированная **форма сознания**, не может существовать без этого «третьего», и так — от Софокла до Кафки. Здесь я употребляю слово роман расширительно, то есть в смысле текста с обязательной **телеологией сюжета**, не останавливаясь на других измерениях этого жанра. Так, Эдип может превратиться в момент смерти или после смерти, даже в бога, что он собственно и сделал, но он не может превратиться в хор или в Аполлона, то есть в **верх** или **низ** действия. В романе, пока он не стал текстом самосознания, ситуация его порождения отделена от ситуации **внутри** текста и не выводима из последней.

С «Исповеди» Руссо начинается роман **самосознания**, новая разновидность текста, фиксирующая объективацию автора («меня») в «другом».³ Телеология сюжета остается основанной на «третьем», то есть на низе (природа, общество, твоя природа, всё, что не есть сознание) или верхе (Бог, Судьба, Божественный абсолют сознания). Но в сюжете возникает

³ Разумеется, что самосознание — как я его понимаю — не имеет происхождения. Оно не возникло, но возникало и возникает всякий раз, когда фиксируется наблюдателем в **другом** мышлении. Генезис самосознания вообще — бессмыслен, ибо не может быть дан в опыте **самосознающему** наблюдателю.

новое страдание, как его особый элемент. Если у Софокла страдание было — по Трактату о поэтике Аристотеля — только **объективным** элементом содержания (действия) трагедии, приписываемым субъективности героя, то в европейском романе самосознания оно фигурирует и как метафора субъективного сознания автора и героя.⁴ Это имеет своим важнейшим последствием то, что страдание становится в романе самосознания **тем, чего возможно избежать** — вещь совершенно невозможная у Софокла!⁵ Да, у Софокла смерть ставит предел страданию. Но смерть — это **общее** в жизни, как и в трагедии. Это — та предельная объективность «другого», где индивидуальное я (ты) героя практически превращается в «третье», если, конечно, не происходит именно то, что с Эдипом и произошло: **особая** смерть, которая как бы и не смерть, ибо никто о ней ничего не знает (кроме Аполлона, конечно). То есть, перешедшее все границы страдание Эдипа, вытекающее из его перешедшего все границы преступления, нашло свое разрешение в состоянии полностью **закрытом эпистомологически** — так, по крайней мере это состояние описывается в тексте трагедии. Избегание страдания здесь было бы равносильно избеганию самой трагедии и ликвидации сюжета (**muthos**'а в терминологии Аристотеля).

Противопоставление «я — другой», давно уже ставшее общим местом философской критики литературы, обретает свою конкретизацию именно в теме избегания страдания, теме, без которой роман самосознания практически невозможен. Да, разумеется, самим фактом объективации «другого» (или «других») как себя автор уже отстраняет, дистанцирует страдание, делит его со своим «другим». Но это тоже — общее место гуманистической дискуссии о литературе, точнее, о выходе **назад**, из еще порождаемого текста к **обратному** эффекту этого порождения в авторе, то есть, более или менее расхожая психология. На самом деле, складывающаяся между автором и его «другим» ситуация является прежде всего, ситуацией **знания**. «Другой» автора наделен не только **знанием себя**, но и каким-то знанием об авторе (обо мне). Это и есть то «свое», которое заполняет пространство между автором и его «другим». В «своем», сообщенном «другому», но оттого не утерянном мною, я как автор обретаю если не свободу от страдания, то, по крайней мере, свободу выбора между разновидностями страдания или версиями собственной смерти. Последнее особенно

⁴ Следуя общеизвестной буддийской формулировке, я это понимаю так: не только и не столько любое субъективное сознание есть страдание, сколько само страдание есть сознание, как оно осознает себя на субъективном эмпирическом уровне. Отсюда же, в частности, вытекает и то, что т. и. психологический роман не может быть текстом самосознания.

⁵ Речь идет, конечно, только о конкретном страдании конкретного лица.

интересно, поскольку «своё» возникает только в его сообщении мной моему «другому», и только в **обратном** сообщении от него ко мне оно становится моим действительным знанием о себе. Знанием, с которым я могу что-то делать, то есть — выбирать. Выбирать между жизнью и смертью, выбирать, как жить и как умирать. Потому что, повторяю, знание о «своём» становится действительным только в обратной передаче от текста (романа, жизни) ко мне. Иначе говоря, то, что я делаю — в сюжете романа самосознания я делаю **как другой**⁶. Более того, я делаю (говорю, думаю) как другой и то, чего **как сам** делать (говорить, думать) не могу. Собственно говоря, и роман самосознания пишется некоторым образом, «другим» — так в самообъективации избегается страдание⁷.

Фон Римс безусловно прав, утверждая, что роман самосознания объективно отрицает род. Тогда естественно, что «другой» превратится в «третье» (каковое и будет фигурировать как **общее** — род, общество, человечество и т. д.) и заместится «другим» автора. Мое «свое» станет тем, что формально, по крайней мере, будет фигурировать как та сумма характеристик, черт и манер, которые были у меня и до моей объективации в «другом» романа, но, даже будучи родовыми по происхождению, уже потеряли свою связь с телом и кровью рода. Самосознание, в романе или где угодно, всегда актуализируется как отделенное не только от другого в настоящем, но и от любой прошлой истории.

Но род в романе самосознания отрицается и субъективно. Это проявляется на уровне элементарного сюжетного действия в том, что герой не продолжается в потомстве — род умирает с ним и в нём. Отделенный от деторождения эрос либо трансформируется (не сублимируется!) в энергию аскезы, либо находит свою реализацию в гомосексуализме, либо, наконец, превращается в саморефлексию автора, объективированного в герое. Такова интенциональность текста романа самосознания (а не только интенция автора), что **родовое объективируется как «свое»**. Пруст, говоря об одном персонаже, замечает: «То, что он еврей, было его главной **индивидуальной** чертой. Это — не парадокс и не шутка, ибо писатель (сам полуеврей) уже объективировал своё еврейство как «своё», а не родовое. То же сделал Джойс с Блумом, «не продолжающим рода». В данном случае это возможно только потому, что еврейство предполагает

⁶ А не другой, как я. Это — очень важно, ибо я и «другой» не симметричны, подобно тому, как двойник не симметричен тому, чьим двойником он является (я — не двойник моего двойника).

⁷ Разумеется, страдание — не действие, а состояние души (мира и т. д.), тогда как его избежание является интенцией и действием, мною сейчас осозанным.

родовое как свою отличительную родовую черту. Чем же оно останется без рода? — «своим другого»!⁸

Общечеловеческое, даже, а не только родовое, страдание разрешается в **сюжете** романа самосознания, как писание (или не писание) романа самосознания («напишем, ты и я» или, «если ты не напишешь, я напишу», или даже, «я пишу, **потому** что ты не напишешь»). Именно так, по весьма тонкому замечанию Мераба Мамардашвили, всё и происходит с мсье Сваном Марселя Пруста. Здесь полная невозможность автора, Пруста **просто жить** была объективирована в невозможности для его героя Свана, живя, написать роман. Хемингуэй мог написать «Фиесту», только вытеснив **свою** невозможность писать роман самосознания (у него — единственный) за счет ее объективирования в невозможности для его героя Майка жить с женщиной, то есть продолжать род, в некотором роде. Его современник Михаил Булгаков в «Театральном романе» объективировал невозможность написания им романа вообще в невозможности для своего героя выпустить свой роман в свет, а потом поставить его как пьесу. Но здесь страдание не есть просто страдание оттого, что мне чего-то недостает, или даже от недостаточности (deficiency) меня самого — на таком психологическом трюке далеко не уедешь. Я думаю, что феноменология романа самосознания основана на идее **эквивалента страдания**, то есть на идее страдания, объективируемого как «хотя и другое, но — равноценное». Но оно должно быть обязательно **другим**, ибо твоего, как оно есть, тебе не избежать даже фиктивно. Это — не литературный прием, а метафизический ход, предполагающий страдание онтологичным, всегда **уже** данным в контексте романа самосознания и в ситуации его написания (а не только в сюжете, как у Аристотеля) и, в то же время, обязательно разнокачественным, вариативным. Тогда «своё» будет тем в страдании «другого», в чем я признаю **моё** страдание, побудившее меня к объективации себя в «другом» романа. Но это ни в коем случае не следует понимать как сублима-

⁸ Полуеврейство — это особая и крайне забавная тема. В романе самосознания оно символизирует принципиальную двусмысленность позиции и личности самосознающего, так же, как и этическую сомнительность самой ситуации самосознания. В то же время, полуеврейство может фигурировать и как метафора половинчатости, промежуточности человеческого состояния вообще. При этом оно выступает либо как объективация автора в «другом» полуеврее (как у Пастернака в полуеврее Спекторском «Поэмы» и «Повести»), либо как его объективация в двух разных персонажах, еврее и нееврее (как главный герой и Робинсон у Селина или Дедалус и Блум у Джойса). В «Докторе Живаго» этой темы нет, ибо это — эпос о **чужом** страдании, а не роман самосознания. Юрий Андреевич — не «другой» Пастернака, как Эдип — не «другой» Софокла. И Эдип, и Живаго — типичные **чужие**, а не «другие». Чужой значит чужой **нам** и сосуществует в романе с **родовым**, то есть здесь — с «третьим», еще не ставшим «своим».

цию моего естественного страдания в искусственном страдании «другого». Напротив, объективация как акт и метод сознательного творчества — строго горизонтальна. Равноценность страдания здесь предполагает, что объективироваться может только то, что уже де-натурировалось, так сказать, то, что в моем самосознании уже «приготовлено» как потенциальное другое. **Естественно свойственное мне** становится «своим другого» только как **неестественное** уже и для меня самого, точнее, в сфере самосознания оно никогда и не было естественным, как и сама эта сфера. Любая редукция искусственного к естественному, как и сознательного к бессознательному, есть методологический абсурд, ибо все эти термины существуют только в описании сознательного. Эквивалентность страдания устанавливается в отношении двух разных мыслимых состояний сознания, мышление (рефлексия) о которых как о страдании и есть страдание самосознания, отличное как от одного, так и от другого. «Свое» здесь — предельная конкретизация самосознающего в сознании его «другого», точнее, в осознании его «другим». Оно — тембр голоса, интонация разговора, аранжировка мелодии, вариация темы — **страдания**.

Вместе с тем, «свое», будучи всегда **синхронным** страданию, **нейтрализует** его в романе самосознания, в то время как в романе вообще, и в особенности психологическом романе, страдание может разрешаться только **диахронно**, по ходу сюжетного действия. «Свое» не предопределено сюжетом и не определяется **внутри** сюжета. Поэтому оно может быть нейтральным и по отношению к объективно устанавливаемому или субъективно осознанному смыслу (теме) романа самосознания. Так, возвращаясь к идее (теме) рода, роман самосознания, превращая родовое в «свое», его нейтрализует, в то время как роман вообще его утверждает или отрицает. Эдип — субъективно и объективно человек рода — сначала объективно, сам этого не зная, отрицает род, потом его утверждает, а в конце снова, но уже осознанно его отрицает, принимая сторону Афин против родных Фив. Юрий Андреевич Живаго жил и производил детей как бы автоматически, не осознавая себя ни живущим, ни рождающим. Он не страдал в роде или за род. Ибо, как это подчеркивает фон Римс, его страдание было **имитацией чужого** (а не объективацией в «другом»), что абсолютно невозможно в тексте самосознания. Не следует забывать, что здесь «чужой» — это объективная эпистемологическая характеристика **человека** (или бога, в крайнем случае). Это тот, кого не знают, либо тот, кто непознаваем.⁹ И в этом смысле, как было заме-

⁹ Это — догадка Хейдеггера. M. Heidegger. An Introduction to Metaphysics, trans. by R. Manheim, Yale University Press, New Haven and London, 1959 (1953). Pp. 148—153.

чено выше, «чужой» в нашей терминологии ближе к «третьему», чем к «другому». Ближе, по своему основному значению, к судьбе, о которой сам человек не может знать, а если узнает, то это мало что изменит в сюжете романа, трагедии или жизни.

Сколь ни абстрактно это звучит, но «чужой» и имитация в романе вообще, интенционально соответствуют «другому» и объективации в романе самосознания. В романе вообще «свое» — не существенно. Здесь, как и в классической трагедии, сюжет (plot structure, в английской филологической терминологии соответствующий скорее **фабуле**, нежели **сюжету** опоязовцев) — практически равен судьбе героя, то есть, «третьему». Сюжет настолько телеологически жестко определен **мифом**, живущим как в тексте, так и в восприятии зрителя или читателя, что убавь или прибавь что угодно о характере героя, это ничего не изменит¹⁰. В романе самосознания же, «свое другого», ничего не меняя **внутри** сюжета, делает весь сюжет **относительным**, несколько при этом не нарушая его телеологичности. То, как Блум размышляет, сидя в уборной, манера Свана говорить с Одеттой после светского раута, интимное «покурим» в антракте «Тристана» (в «Форели» Кузмина — блестящий этюд самосознания), — всё это входит в **параллельную** сюжету эпистомологическую линию «своего». Линию, которая изолирует сюжет, тем самым превращая его в **чистый сюжет** романа самосознания и связывая последний с «сюжетом» жизни автора.

Последнее замечание. Корректное применение терминов объективный и субъективный в связи с понятиями «другой» и «свое» в литературной философии практически невозможно. Но философия не имеет дела с практической возможностью или невозможностью **вне** рефлексирования о мышлении. Достаточно сказать, что высказывание о чем-либо, касающимся текста как о субъективном, то есть предполагающим **чью-либо** осознанную интенцию, будет всегда **сильнее** высказывания о том же, как объективном. Ибо в первом случае мы определенно **знаем** об этой интенции, в то время как во втором мы либо о ней не знаем, либо знаем, что ее нет, что практически очень трудно установить. Сказанное относится и к анаграммам.

Занятие романом самосознания — характерный для нынешней философии обходной маневр. Или, может быть, и прощание с ее традиционным академическим предметом.

¹⁰ Это почти буквально так и сформулировано в девятой главе Трактата, где Аристотель настаивает на примате действия перед характеристикой или образом героя. Замечательно, что когда он говорит, что герой должен быть «много лучше или много хуже нас», то «мы» здесь, это — «третье», воплощенное в хоре. Эдип трилогии Софокла — одновременно и хуже и лучше нас. Он — герой во всей полноте этого понятия. То есть он, с одной стороны, совершенно не такой, как мы («чужой»), но с другой стороны, то, что случилось с ним, **может** (по Аристотелю же) случиться и с нами. Отсюда — излишность для него «своего».

СЕМИОТИЧЕСКОЕ НЕСЧАСТЬЕ МНЕМОНИСТА

Ренате Лахманн

По представлению Умберто Эко /1/, такое выражение, как **ars oblivionalis** является оксюмороном, так как если искусство запоминания семиотично, то конструкция некоего аналогичного ему «искусства забывания» невозможна, ибо одной из существенных функций семиотики является именно способность реализовывать неявное («*presentificare l'assenza*»). У. Эко исходит из того, что каждое знаковое выражение вызывает ментальную реакцию, препятствующую созданию такого выражения, которое могло бы привести к исчезновению его содержательного плана; даже если это выражение отнесено к несуществующему содержанию, то упомянутая реакция тем не менее возникает в нашем сознании. Далее, по мнению У. Эко, возможности мнемотехники сводятся лишь к тому, чтобы вызвать помехи в памяти, не идентичные, однако, действительному забвению. Такие помехи могут возникать при выборе между двумя выражениями, которые под воздействием псевдосинонимии семантически неотличимы друг от друга. В памяти происходит такое наложение двух понятийных или терминологических пластов, что уже невозможно определить, какой из них правилен. Острота суждений У. Эко состоит как раз в том, что забывание правильного происходит не из-за дефицита, а наоборот, из-за *обилия* информации. Сосуществование выражения правильного с выражением неверным может привести к перекрытию (*superimposition*) правильного. В этом и состоит, по мнению У. Эко, механизм забывания, который оперирует мультипликацией актуальных слоев, а не вычеркиванием (*cancellation*) уже наличествующего.

Аргументация У. Эко, делающая упор на интенциональность семиотических механизмов, основана на предположении, что роль семиотики как культурной деятельности сводима к ограничению естественного забывания. Таким образом, семиотика (*cultura*) и забывание (*natura*) становятся контрагентами, и активная культурная функция противопоставляется пассивной естественной. Из этого следовало бы сделать вывод, который У. Эко не делает, а именно: что в пределах культуры естественного забывания не могло бы быть. Следует, однако, сказать, что в поле зрения У. Эко не попала техника реализации семиотического эксцесса, такого элиминирования знаков, которое должно приводить к действительному системному забыванию. Хотя в конечном итоге эффективность этих механизмов и оказывается ограниченной, подтверждая в какой-то степени исходную позицию У. Эко, тем не менее они дают повод к рассмотрению их концептуального статуса и культурологиче-

ских последствий их неудачи. Кроме того, становится возможным иное освещение вопроса о роли забывания как такового в семиотическом контексте. Нижеследующие примеры показывают спорность постулатов У. Эко (интенциональность и "реализация отсутствия") и раскрывают действие процессов вторичной репрезентации и десемантизации.

ПсихопатогRAFия "мнемониста" Вениамина Соломоновича Шерешевского, написанная А. Р. Лурия /2/ в результате тридцатилетних наблюдений и содержащая протоколы опытов, записи бесед и собственные высказывания пациента, обнажает картину подлинной культурологической аварии. Не менее поучительна она и как описание идиосинкразической субкультуры, попадающей в конфликт с культурой официальной. В этой «культуре индивидуума» проявляется техника накопления знаков и попытка их погашения, эйдетическое и синестетическое мировосприятие, которое поразительно напоминает мнемотехническую традицию древности, мифолоэтику русского авангарда, а также концепции забывания, имеющие различные корни. При этом намеченный круг параллелей возникает подспудно, без какого-либо участия как самого Ш., так и его психографа. Культурная информация в такой степени овладевает сознанием Ш., что он теряет возможность контролировать ее при помощи селекционных механизмов и постепенно становится ее жертвой. Мнемопатия Ш. блокирует те попытки погашения знаков, которые он сам предпринимает с целью достичь релевантного с бытовой точкой зрения восприятия окружающего его мира. О чем же свидетельствует этот случай? О наличии архетипии мнемонистических способностей и концепций семиотического забывания? Или же скорее о столкновении прежних и новых рудиментов мнемонических и антимнемонических попыток, неожиданно приобретающих актуальность в связи с проблемами культурной памяти? Внешне неограниченные мнемонические способности Ш. приводят к краху его умственных способностей и становятся, таким образом, объектом нейрофизиологического и психологического исследования его памяти. Актуальным становится этот случай еще и потому, что инфантильная /см. 2, с. 73 слл./, как бы докультурная стадия развития психики, как представляется, сама очерчивает границы памяти, в которых заключены доступные Ш. коды культуры. Кажется, культура играет с наивным сознанием в прятки, то предлагая, то укрывая знание о механизмах семиотической интерпретации и тем самым обуславливая как всевозможные достижения, так и осечки этого сознания. Его гипертрофия в конце концов раздробляет археолога собственного незнания. Итак, рассмотрим этот случай под разными углами зрения, в том числе в связи с подсознательным использованием мнемотехники и с вторичными иконографическими репрезентациями.

Между мнемотехникой, рекомендуемой такими руководителями, как *Rhetorica ad Herennium* или *Institutio oratoria* Квинтилиана, и приемами кодификации, применяемыми Ш., существует сходство в структурном и образном планах¹. И там и здесь используются чрезвычайно сложные приемы образной идентификации, которые кажутся едва ли совместимыми с самими объектами запоминания. У Ш., однако, транспозиция образов влечет за собой гипертрофированные формы, причем ассоциативные ряды, обычно возникающие как побочный продукт мыслительного или чувственного процесса, становятся доминантными. Иными словами, стремление мнемотехники манипулировать потоком ассоциаций путем введения некоего ограниченного числа "мест" (*loci*) и "образов" (*imagines*), которые предотвратили бы "стихийное" распространение ассоциаций /5/, не находит применения у Ш. Это происходит потому, что Ш. оказывается непричастным к какой-либо официализированной конвенции, и его образность, как и его топография, несет отпечаток его индивидуального восприятия. К тому же античная мнемотехника стремится привязать конвенциальные топосы и образы культурного происхождения к запоминаемому материалу. Благодаря такому подходу появляется мотивировка той ассоциации, которая служит средством для перевода знаков с одного уровня на другой. Такая мотивировка может находиться в спектре от лексической полисемии или народной этимологии вплоть до личного соучастия мнемонического субъекта в той серии образов, которая является объектом запоминания. Налагаемые этим методом ограничения гарантируют последующую повторяемость, т. е. парадигматизацию приемов транспонирования. В случае Ш., напротив, каждый новый мнемонический объект попадает в дофункциональное, театрализованное представление памяти, которая всякий раз подыскивает новые и новые *loci* и *imagines* для его фиксации. Далее, мнемотехника предоставляет возможность разгрузить память, избавляя ее от ставших лишними образных и топических ориентиров. Память Ш. действует иначе, создавая амальгаму между тем, что в ней было уже ранее заложено, и тем, что должно быть запомнено теперь.

Только по прошествии какого-то времени, когда от Ш. потребовалось воспроизведение материала в конкретных целях (во время его публичных выступлений), он стал прибегать к более экономным формам запоминания и разработал особую тропику, которая наряду со схожестью объектов делает упор на их временную взаимосвязь. Особая роль, которая отводится при этом метонимии, снова возвращает нас к античной мнemo-

¹ О взаимосвязи между приемами Ш. и античной мнемотехникой см. (3), (4, с. 97 слл.).

технике. Создание тропов сам Ш. воспринимает как постепенный процесс освобождения от более громоздкой техники запоминания, которой он пользовался вначале: «Раньше, чтобы запомнить, я должен был представить себе всю сцену. Теперь мне достаточно взять какую-нибудь условную деталь. Если мне дали слово “всадник“, мне достаточно запомнить ногу со шпорой» /2, с. 26/. Это описание имеет аналогию в мнемотехнических советах Квинтилиана (Inst. or. XI, 2, 17—22), где рекомендуются метонимические знаки, напр. “якорь — корабельное искусство“, “оружие — война“, и т. д. Античная мнемотехника функциональна, что означает окончание акта запоминания после воспроизведения словесного материала. Мнемонист же попадает в нескончаемую спираль воспоминаний, когда сам акт запоминания превращается в его объект, запоминаются не только сами предметы, но и ситуации, в которых эти предметы запоминались, а также и состояние самого мнемониста и окружающих его лиц в этих ситуациях. Жизнь как воспоминание вытесняет жизнь как деятельность. В сознании Ш. действуют механизмы, представляющие некую *ars memoriae artificialis*, которая действует как бы по “парариторическим“ правилам и ресемантизирует такую практику сохранения знаков, которая может быть реконструирована как одна из центральных дисциплин на иной, более ранней стадии культурного развития.

Кто запоминает всех и вся, тот забывает порядок мироустройства. Катастрофа, постигшая Ш., коренится в акте воспоминания, который буквально катапультирует Ш. из границ словесного и предметного порядка. Мнемонист как бы падает с некой вавилонской башни сигнификантов, построенной его неумолимой памятью. Мир крошится на тысячи частичек и оседает в сознании как синтактически неорганизованная масса, делающая невозможным распознать действительные взаимоотношения между объектами. Семантическая гармония между прошлым и настоящим нарушена, гиперсемiotические явления препятствуют созданию новых моделей и знаков, поскольку мания сохранения уже имеющихся в памяти знаков ведет к выкристаллизации какого-то вторичного мира, перекрывающего в конечном счете первичный. Перевод замуровывает оригинал.

Когда Ш. конфронтировал с вербальными знаками, которые он должен был заучивать, то он разлагал их в соответствии со своей языковой интуицией на сегменты, близкие к слогам. Раздробление слова означает, что утрачивается целый ряд его дифференциальных характеристик, например референтная соотношенность. Сегменты образуют новые сцепления, дающие вторичные метонимические структуры; фрагменты слов получают иной смысл, который, как правило, определяется спонтанными внешними сравнениями. Все происходящее похоже на создание какого-то отдельного языка, который хотя и строится по модели

уже существующего, но избегает семантических конвенций последнего. Знак, окаменевший в своем символическом одеянии, оживает под воздействием спонтанных интерпретаций Ш. Перевод сигнификантов исходного языка на "личный" представляет собой, однако, лишь одну сторону мнемонической техники Ш. Ее второй стороной является реорганизация вербального знака в образный. Образные знаки, которыми пользуется Ш., содержат собственные сигнификаты, однако вводимые сигнификанты повторно вытесняют их на второй план. Вторичные сигнификанты оказываются, следовательно, не столько означающими, сколько функциями процесса воспоминаний, что позволяет в целом охарактеризовать производимые Ш. операции как по существу своему *мнемосемиотические*.

Наиболее рельефно техника расщепления, применяемая Ш., проявляется в тех случаях, когда речь идет о воспроизведении непонятного для Ш. текста. Приведем небольшой фрагмент рассказа Ш. о путях запоминания им первой строфы «Божественной комедии». Мнемонисту, **не владевшему** итальянским языком, в декабре 1937 г. была предложена эта строфа, которую он был в состоянии безошибочно воспроизвести и через 15 лет, будучи неожиданно спрошенным о ней. Стих Данте "Nel mezzo del camin di nostra vita" раскладывался Ш. на следующие образные компоненты:

Nel — я платил членские взносы и там в коридоре была балерина Нельская; mezzo — я скрипач; я поставил рядом с нею скрипача, который играет на скрипке; рядом — папирсы «Дели» — это del; рядом тут же я ставлю камин (camin), di — это рука показывает дверь; pos — это нос, человек попал носом в дверь и прищемил его; tra — он поднимает ногу через порог, там лежит ребенок — это vita, витализм... /2, с. 28—29/.

Автоматизм транспозиций Ш. подпадает под воздействие тех органов чувств, которые обыкновенно редуцированы доминирующей ролью визуального фактора восприятия. Наряду со зрением осязание, обоняние, слух, вкус становятся мнемоническими каналами Ш. Запомиаемые знаки представляют собой нечто большее, чем просто зрительные образы. Принадлежа определенному знаковому ряду и обладая определенной конвенционально детерминированной функцией в коммуникативном процессе (т. е. апеллируя преимущественно к одному типу чувственного восприятия), эти знаки интерпретируются Ш. так, как будто они были бы одновременно обусловлены и другими органами чувств; синестезия перевоплощается в синсемию. Сами органы чувств в какой-то мере утрачивают из-за этого присущие им сферы действия. Когда звук превращается в запах или в ароматический цвет, когда слова или, точнее, их артикуляцион-

ные и фонетические признаки становятся предметны (не совпадая при этом со своим сигнификатом), перестает действовать символическая структура естественного языка, уступая место некоему подобию языкового сценария, в котором функции обозначения предметов еще полностью не отделились от функций магических. Вот несколько примеров синестезий Ш.:

Я подошел к мороженщице, спросил, что у нее есть. «Пломбир!». Она ответила таким голосом, что целый ворох углей, черного шлака выскочил у нее изо рта...

Я выбираю блюда по звуку. Смешно сказать, что майонез — очень вкусно, но “з” портит вкус, “з” — несимпатичный звук... И если плохо написано в меню, я уже не могу есть..., блюдо кажется мне такое замызанное... /2, с. 47/.

Если, с одной стороны, синестетический комбинаторный метод Ш. типологически близко подходит к *ars memoriae* классической древности,² то наблюдаемая у него синсемия позволяет сравнивать Ш. с наивными течениями в поэзии и живописи. Комментарий Ш. по поводу качества и формы отдельных звуковых образов вполне сопоставим с семантическими операциями т. п. *audition colorée* А. Рембо, которым в русском культурном контексте соответствуют некоторые эксперименты символистов (ср. особенно звуковые фигуры Андрея Белого). Так, например, Ш. определяет свое восприятие гласных:

“А” — это что[-то] белое, длинное, “и” — оно уходит вперед, его нельзя нарисовать, а “й” — острее. “Ю” — это острое, оно острее, чем “е”, а “я” — это большое, можно по нему прокатиться... “О” — это из груди исходит, широкое, а сам звук идет вниз, “эй” — уходит куда-то в сторону, и я чувствую вкус от каждого звука. И если я вижу линии, то они тоже звучат... /2, с. 17/.

Конечно, Ш. мог быть знаком с традицией русского символизма, однако едва ли в данном случае речь может идти о сознательной рецепции символизма, тем более, что Ш. при восприятии профессиональной поэзии постоянно сталкивался со своими специфическими сложностями. Другие параллели звуковой образности, развиваемой Ш., дают тексты футуристов и некоторых представителей абсурдной поэзии конца 20-х годов (В. Хлебников, Д. Хармс). Семиоцентризм Ш. перекликается

² Если принять разделение античной мнемотехники на *синестетическую*, которая опирается на мифологическую образность, и *эйдетическую*, оперирующую набором *imagines/loci* (см. 4, с. 94 слл.), то допустимо говорить о спонтанном воссоединении этих двух методов в практике Ш.

с тем, что Р. О. Якобсон называл поэтичностью, определяя ее как ориентацию на выразительные средства; в случае Ш. перекрывающиеся друг друга информационные пласты вызывают дефункционализацию кода и приводят к неразличению поэтической, фатической и метаязыковой функций, что практически означает исчезновение той информации, которую он должен воспроизвести (ср. модель забывания У. Эко).

С точки зрения культурологии позицию Ш. можно было бы представить как нахождение в некотором полюсе противоречий между иконоборческой и иконодульной традицией, между письменностью и иконизмом.

Образы, которые Ш. располагает по правилам своей мнемонической эйдотехники вдоль московских улиц (напр., Тверской), представляют собой нарративные миниатюры или же своего рода бытовые иконические знаки, в которых отражаются события из жизни их "автора" в Торжке (где Ш. провел свое детство) и в Москве. Не только *res memorandae* заменяются фигурами, но и сами фигуры приведены в движение и участвуют в различных сценах, получающих, в свою очередь, мнемоническое значение. Ш. отказывается от использования письменных знаков; так, работая в газете, он не считает для себя нужным прибегать к записям тех событий, о которых он должен писать репортажи. Взамен того пространства, которое заполняется письменными знаками, Ш. конструирует внутренние образные цепочки (улицы, дома и проч.), а впоследствии также прибегает к монтажу образов на воображаемой доске. Напротив, письмо используется им только в своей обратной функции, а именно для забывания предшествующей информации. Такой отказ от письма сопровождается (по крайней мере внешне) актуализацией первоначального свойства письма — пиктографии. Пиктограммы Ш. возникают *ad hoc* и содержат в себе маленькие повествования. Возможно, корни их образности отчасти связаны с зооморфическим и антропоморфическим потенциалом древнееврейского алфавита, который находит свое выражение в инициалах и миниатюрах еврейских рукописей, созданных в Европе. Эта традиция, по-видимому, не следовала запрету изображать разного рода объекты и, во всяком случае, изыскивала пути преодоления буквенной графической абстракции. На фоне такой традиции можно предполагать, что перевод текстов в образы и картины мог происходить через посредничество графических схем. Кстати, фигурным (и образным) является и восприятие Ш. числовых знаков:

Для меня 2, 4, 6, 5 — не просто цифры. Они имеют форму. 1 — это острое число, независимо от его графического изображения, это что-то законченное, твердое. 2 — более плоское, четырехугольное, беловатое, бывает чуть се-

рое... 3 — отрезок заостренный и вращается. 4 — опять квадратное, тупое, похожее на 2, но более значительное, толстое...³

Здесь мы видим возвращение образов, ранее подавляемых алфавитом, ибо “алфавит был изобретен для того, чтобы вести борьбу с [иконическим] образом”, причем буквы становятся “знаками идей, образов, увиденных внутренним глазом” /6, с. 897/. Упорядоченные денотаты алфавитной системы знаков прорваны вторжением коннотаций, которые дестабилизируют этот линейно-дискурсивный код своим собственным, имагинативно-множественным. Во всех своих аналитических и синтетических знаковых операциях Ш. нарушает как границы между **imaginatio** и абстракцией, так и конвенциональные коды, в результате чего он не в состоянии различить ни системы, ни парадигмы. Так, например, Ш. не находит логики в построении числового ряда от единицы до десяти и может обсуждать его исключительно только в эйдотехнических нарративных категориях. Эйдетические проблемы, которые А. Р. Лурия определяет как неспособность к уничтожению и забвению знаков (новая канва образов не накладывается на предыдущие и поэтому не может заставить их исчезнуть из актива памяти), сводятся к тому, что образы переходят один в другой и утрачивают свою индивидуальную семантику. “Искусству забывать” Ш. обучается чрезвычайно медленно, в несколько этапов (напр., **записывая** [sic] то, что нужно забыть или «мысленно стирая с доски и как бы покрывая ее пленкой, которая совершенно непрозрачна и непроницаема», а впоследствии даже сжигая бумажки, на которых было записано то, что он должен был забыть /2, с. 40—41/), хотя так и не овладевает им в достаточной степени. Представление о пленке, отталкивающей от себя образные знаки или же вбирающей их, т. е. о пространстве, которое становится мнемоническим при заполнении ее образами, позволяет сблизить Ш. с русским предреволюционным авангардом и, в частности, с идеей «беспредметного мира» К. Малевича /7/. Однако и попытка бегства из мира образов, попытка отказа от них не приносит Ш. ожидаемых семиотических последствий. Как и прежде, понимание знаков (напр., слов, понятий и т. д.) связывается Ш. с их образным воплощением; когда процесс транспонирования не удастся сразу, то такое столкновение со знаком становится для Ш. мучительным переживанием:

³ (2, с. 18). Ср. там же, с. 20: «Даже цифры напоминают мне образы. Вот 1 — это гордый стройный человек; 2 — женщина веселая; 3 — угрюмый человек, не знаю почему... 6 — человек, у которого распухла нога; 7 — человек с усами; 8 — очень полная женщина, мешок на мешке... а вот 87 — я вижу полную женщину и человека, который крутит усы».

Вот слово “ничто”. Я прочел “ничто”. Очень глубоко... Я представил себе, что лучше назвать ничем что-то. Я вижу “ничто” — это что-то. Для меня, чтобы понять глубокий смысл, я должен увидеть... Когда говорят “ничто” — это более жидкое облачко, но совершенно прозрачное, и когда я хочу из этого “ничто” уловить частицы — получаются мельчайшие частицы этого “ничто” /2, с. 72/.

Представить себе “ничто”, не думать ни о чем было бы для Ш. наибольшим достижением абстракции и, следовательно, целью его негативной мнемоники. В поисках путей подавления образов Ш. прибегает и к такой форме семиотики, как сожжение записанных им знаков. Однако этот полумагический акт не дает результата — вновь возникают угрожающие сознанию Ш. образные палимпсесты. Ситуация требует коренных изменений, и Ш. вынужден налагать запрет на то, что он хочет забыть.⁴ Лишь при такой перемене культурной парадигмы он может на некоторое время избавиться от водопада образов /2, с. 42/. Столкновение обеих парадигм Ш. детерминирует его как позитивную, так и негативную мнемонику. Разве те образные тексты, которые вторгаются в его сознание, не являются следствием репрезентационного запрета, тогда как неспособность к абстрагированию не есть ли результат именно аскетического отстранения образа? Лишь страх потерять память о вещах из-за бесконечного потока образов, который настигает Ш. после отказа от соответствующего образного запрета, заставляет Ш. вновь обратиться к самоцензуре, т. е. при помощи внутреннего иконоклазма прийти к тому, чего он не смог достичь параллельными внешними путями.

В мире, который отмечен как бы доаристотелевской бескатегориальностью и где не существует побуждения к анализу, синтезу, редукции, суммированию или абстрагированию, единственным инструментом мировосприятия остается *imaginatio*. Она и доминирует в той аутокоммуникативной монокультуре, которая приходит в упадок, вступая в диалог с культурой актуальной.

Ш., будучи спонтанным мнемонистом, производящим единичные образы, а не систематиком, не может выйти за пределы созданного им самим *orbis pictus*. Он также оказывается не в состоянии транспонировать этот последний в некий *orbis diagrammaticus*, в котором концепт мог бы встать на место *imago*, а схема — на место *locus*.

Отнимая у знаков, подвергаемых мнемонической транспозиции, контуры, которые могли бы в какой-то степени обусло-

⁴ Ср. определение «inner iconoclasm» (8, с. 235) для характеристики протестантского отношения к (саркальным) изображениям, которое ведет к отрицанию мнемотехники.

вить их абстрактность, Ш. одновременно аннулирует их конвенциональную фиксацию; на поверхность всплывает архаический семантический слой. В мнемонической деятельности Ш. намечены пути возврата к поэтическим истокам языка. Этот шаг назад в область до-риторики видоизменяет мнемотехнику, высвобождая гипертрофированную *imaginatio*, которая, в свою очередь, препятствует образованию парадигм культурной коммуникации.

Семиотическое несчастье мнемониста частично подтверждает приводимый в начале тезис У. Эко о невозможности построения *ars oblivionalis* по модели *ars memoriae*. Конечно, то, что было определено как “негативная мнемотехника”, не является точным отражением мнемотехники и не располагает набором дефинитивно формулируемых правил. Тем не менее позволительно, на наш взгляд, постулировать существование негативной мнемотехники как определенной *ars*, которая предлагает различные (фатальные и катартические) стратегии культурного забывания.⁵

Литература

1. Есо У. «Ars oblivionalis // Kos 1987 — 39 — p. 40—53.
2. Лурия А. Р. Маленькая книжка о большой памяти (Ум мнемониста). Москва, 1968.
3. Hutton P. H. The Art of Memory Reconceived: From Rhetoric to Psychoanalysis // Journal of the History of Ideas 1987 — XLVIII, 3 — p. 371—392.
4. Beaujour M. Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait. Paris, 1980.
5. Blum H. Die Mnemotechnik der Antike. Hildesheim—New York, 1969.
6. Flusser V. Zum Abschied von der Literatur // Merkur 1986 — Nr. 451/52 — S. 897—899.
7. Malevič K. Suprematismus — Die gegenstandslose Welt. Köln 1962.
8. Yates F. The Art of Memory. London 1984.

A SEMIOTIC ANALYSIS OF MUSORGSKY'S “PICTURES AT AN EXHIBITION”

Eero Tarasti

Introduction

I believe that the choice of such a piece as Musorgsky's Pictures at an Exhibition for a semiotic analysis does not need any broader explanation or justification. Insofar as musical signs

⁵ Настоящая статья представляет собой сокращенный вариант нашей работы «Die Unlösbarkeit der Zeichen: das semiotische Unglück des Mnemonisten», входящей в состав сборника «Gedächtnis als Raum» (Frankfurt am Main, Suhrkamp, Verlag, 1991 — в печати).

are considered to be mainly obvious iconic cases in which a musical motif or passage clearly represents some object in the external world, Musorgsky certainly is a goldmine for a semiotician. Nevertheless, the aim of this introduction goes a little further, since it is my objective to ponder how so-called 'musical realism' in general is possible and, ultimately, how one is, as it were unnoticed, even in such an evidently programmatic piece as Musorgsky's Pictures, shifted from musical realism into 'absolutism'. By this I mean that a composer is able to transform external icons, indexes and symbols into internal ones. To my mind, internal or 'inner' iconicity and indexicality are not only manifest in the movements known as promenades, which hold the piece together; these sections naturally seek a) to serve as inner indexical passages leading the narration from one scene to another, and b) to provide the piece with sufficient substantial coherence by forming series of iconic transformations from the same motif. Rather, I mean that what happens within each 'picture' is that elements borrowed from the natural, external world in a realistic and representative sense are as it were internalized and embedded into the musical discourse itself, into the kineticoenergetic network of the musical text. What happens is that the Musorgskyan 'icons' and 'indexes' in every movement, almost immediately as they have been introduced to the listener and their representative nature revealed, become signs for totally different things. Under these circumstances it is the task of semiotic analysis to clarify what the aesthetics on this deeper level is, beneath the more superficial programmatic contents of the piece.

Thus certain aspects may even in the Firstness reception already have an immediate impact on the listener, at least on a competent listener. It is only on the later level of Thirdness that we are able to explain the factors upon which these 'first' impressions are based. One such passage is the unexpected shift at the Great Gate of Kiev to the gloomy atmosphere characterized by the bell-like timbre. In the inner spatiality this means the use of the key of A flat minor, while in the external sense the music moves to a 'lower', darker register. However, this passage is actually a self-quotation from the coronation scene of Boris Godunov and at the same time a reference to his end. Since all this takes place here amidst a triumph, a function of glorification in the musical narration, it reminds the listener of the dysphoria of death and casts a shadow over the festival mood. As to the aesthetic effect, *effet de sens*, it is one of the most impressive moments of the whole piece.

But the section is effective even for those who do not know this symbolic value. Musorgsky guarantees this by using also purely musical means: if we take a look at the theme of the promenade right at the beginning, it captures our attention by its modality (in the musical sense!), i. e. by how it avoids the leading note, A. When it finally comes in the side section, it appears lowered as an A flat. Similarly, in the movement of the Gate of Kiev the A flat tone is also intentionally avoided, in order to save this effective 'understatement' for the tonality of A flat minor. Right at the beginning of the piece, in its first promenade, this point of the tonal space is thus 'marked' and given a special value, precisely in that it is left unused here and exploited only where it is needed for a stronger expression. In addition, the tonality of A flat minor is also an enharmonic reference to the key of G sharp minor of the Old Castle.

This single case represents the 'internal' aspect of musical semiosis, but still with shorter musical units. However, as a whole they form what can be called a musical narration in the proper sense. Then we can say that the 'narrative arch' of such multi-part works as *Pictures at an Exhibition* also exploit the Greimasian distinctions between topic and heterotopic spaces. After the introduction of the centre, *hic*, of the narration in the *modo russo* of the first promenade, the music transfers to various heterotopic spaces and to the 'periphery' (such as the garden of the Tuileries, the Italian castle etc.) and then back 'home', to the 'centre' of the narration with *Baba-Yaga and the Gate of Kiev*.

Thus the different pictures are placed in a certain order, which reflects their distance from the 'topic' place, i. e. the promenades, in which the narrating subject is present himself.

Moreover, they are always, as we can say, pre- and post-modalized by the previous and succeeding sections. We can thus

form an elementary actorial, spatial and temporal articulation of the whole piece as follows:

1. Promenade: the attention is caught by the clearcut quarter-note rhythm and its aperiodic **débrayage**, disengagement in the temporal sense; the actorial dimension is realized through the actor 'I'.

2. The Gnome: an asymmetric, rhythmical disengagement; the actors: distorted and strongly opposed to the 'normal' actor of the first promenade; the negation of the previous section in every sense; the modality of **faire**, doing, is dominating; in the harmonic sense there is much disengagement in relation to the beginning; notice the tritones in the bass.

3. Promenade, a premodalization of the next 'picture', a rising spatial movement as a symbol of the Gothic Middle Ages.

4. The Old Castle; Musorgsky's Italian pastiche (compare Busoni or Glinka writing in the 'Finnish' style); siciliano rhythm prevailing; an enharmonic modulation from the A flat major of the previous promenade to G sharp minor; temporal disengagement: 'old castle' — an allusion to the past; a heterotopic place, 'elsewhere' in respect to the musical narration.

5. Promenade: an alienating effect produced by the post-modalization, i. e. an abrupt return to the present time and place.

6. The Tuileries. Children Quarrelling at Play. Musorgsky's French pastiche; notice the actorial disengagement.

7. Bydło. Again an actorial disengagement in such a way that the heaviness and slow movement of the object, the Polish wagon, is 'anthropomorphized'.

8. Promenade. An indexical pre- and postmodalization i. e. the limits of the piece are made to disappear.

9. Ballet of Unhatched Chickens: actorial articulation in the foreground.

10. Samuel Goldenberg and Schmuyle, two Polish Jews: again actorial articulation as a kind of Bakhtinian 'polyphony of consciousnesses' appearing amidst Musorgsky's musical discourse. A unisono style similar to that above, in the Gnome.

11. Promenade: a repetition of the first promenade: a recall of the starting-point of the narration or engagement (**embrayage**); a reference to the act of utterance (**énonciation**) and to the subject interpreting the pictures.

12. The Market Place at Limoges: on the level of the plot an actorial and spatial articulation at the same time.

13. Catacombae: a spatial disengagement; an actorial interpretation of the previous section: *Con Mortuis in Lingua Mortua*.

14. The Hut of the Baba-Yaga: an actorial and spatial articulation; a return from the 'heterotopos' to the 'topos'.

15. The Great Gate of Kiev: a merely spatial articulation

and at the same time a symmetric culmination of the promenade of the beginning; the glorification of the topic place.

This overview of the whole piece raises several questions related to the above-mentioned problem of musical realism, namely how various places, times and actors are musically depicted. To put this more radically: could the titles of movements be changed and the musical portrayal still maintain its validity? For example, could the music of the unhatched chickens just as well describe the French market women quarrelling at Limoges and vice versa? In other words, to what extent is the musical realism really **musical** and not only dictated by the programmatic texts?

Musical Form as A Cognition

In any case, *Pictures at an Exhibition* consists basically of two kinds of movements: promenades and pictures, which are, however, situated as regards their cognitive function on quite different levels. In the promenades the emphasis is always on the so-called **énonciation énoncée**, the 'uttered utterance', 'enun-
ciated enunciation', i. e. on the fictive spectator — or here rather listener — of the picture, who modalizes and who is modalized by different 'pictures'. The 'pictures' themselves are like objectively depicting musical 'language', which is commented on in the promenade sections. If this technique is compared, for example, with some works by Robert Schumann which form a kind of gallery of portraits (like **Kreisleriana** or *Carnival*), there remains the noteworthy difference that Schumann does not present the subject of the enunciation as a text apart, i. e. as an individual 'voice' of the narrator. Instead, in Musorgsky the narrator always emerges in the promenade sections, when almost the only factor creating continuity is produced by the actorial iconicity: this means that they are based upon the same theme-actorial material.

Musorgsky's music also depicts various approaches of the 'narrator' or 'spectator' to the pictures he has seen. When he is putting all his soul into the picture, when he takes an ironic distance, when he is only stating something objectively, when he becomes really overwhelmed by what he sees.

This psychologico-semiotic binarity, the distinction between two levels, makes the *Pictures at an Exhibition* a truly fascinating work. It also explains its musical form, which does not grow from the possibilities of the thematic musical substance of the material and, likewise, end with its inner laws, but is finished when the observer of these 'first-order-signs', on the level of 'secondary modelling', gets tired of them, wants to get rid of them, forgets himself or sinks into them for indefinitely long periods.

Consequently, the form of these pictures is sketched on the psycho-semiotical level and not through the formation of any strictly inner kinetic musical energy. Thus, 'the pictures' are most often based upon certain external iconic signs, which constitute their Firstness. But as soon as the composer starts to repeat them or they are confronted with other musical signs, their quality of Firstness disappears, and it is replaced by the Secondness of the musical formation.

The level of Thirdness again is realized through the idea that for the inner narrator or spectator of the work they finally become symbols of certain properties, to which the inner interpreter, the listener-spectator of the music reacts on the level of Thirdness. This way of reacting — or rather modalizing as we could say using Greimas's concepts — is precisely reflected by the musical form of each movement. Regarding the fulfillment of this Thirdness, particular attention has to be paid to the closures of musical form, when the aspectual 'semes' insufficiency/excessiveness etc. characterize the way in which the separate pieces end and how they are reflected on the level of Thirdness. Notice how the individual movements hardly ever end according to the 'normal' musical logic, but always last either too long (the first promenade, the Old Castle) or too short a time (the promenade after the Old Castle).

Musorgsky's aesthetics is one of extremes. What he offers us, he offers either too abundantly or too little — but this is nevertheless a special musico-aesthetic device, a **priem**. Hence, all the signs in Pictures at an Exhibition have to be interpreted in the light of their basic three levels. First as such, then as a part of the chain they form together with other musical signs, and then in relation to something third, which is the same as the 'narrator' of the work and whose voice is heard in the promenades, but also in the formation of the global form of each 'picture'. How this depiction is then realized more precisely, largely depends upon the use of modalities. For example, one may speak about **vouloir** on these three levels (compare my earlier analyses on Beethoven, Liszt and Chopin, where it was sufficient to distinguish between only two levels: the outer and inner modalities).

To illustrate, let us take the main motif of the Gnome: it has its particular kinetic energy, a goal-directedness formed by the complex of its tones; second, it has its 'will', **vouloir**, which grows from its relation to the signs of the musical syntagm, presented after and before it (this is what, on the level of a melody, L. B. Meyer calls the 'implication'). However, in addition, its **vouloir** can originate from something 'third', i. e. from a subject of musical narration, enunciation, which through the operation of disengagement has been moved to the level of

the musical discourse itself. This means the following: the phrase "the Gnome is a limping troll" depicts the 'will' (**vouloir**) of the first degree; "the Gnome is a limping troll who is searching for a princess" consists already of several signs between subject and object and thus contains a certain **vouloir** emerging from the interrelations of these signs and objects. "The Gnome is a limping troll who is searching after a princess and frightens me" forms 'will' of the third degree, wherein the narrator subject reacts to the Gnome and his aspirations and expresses his reaction to them with a certain modality, i. e. with a special part of the text on the level of the discourse itself.

If we now translate this situation into musical language, we may think that the quick E-flat-minor motif of quavers forms a sign of the first degree with its own 'will'; alongside it, another motif with heavy half notes emerges, e. g. in bars 35-41. A kinetic tension is created between these two musical signs since they are so different as to their kinetic energy or content of their 'will'. This 'will' can be said to represent the 'will' on the level of Secondness. Moreover, in the musical process these motifs are left to develop into a sharpened contradiction: the latter half note motif tends upwards and expresses the will, the striving towards a consonance, a state of rest (e. g. the resolution of the tritone); while the first mentioned motif strives towards a dissonance and a tension. The first motif is always allowed to interrupt the more stable development promisingly begun by the latter motif. The effect is as if the viewer of a picture would compare in his mind two contradictory motifs which he sees there, without being able to decide on which side he will set his euphorizing modalization or his empathy. This juxtaposition on the level of the musical discourse therefore manifests, in the depth dimension, the 'will' of the musical narrator towards the actors of the narrative itself and their 'willings'.

When I later investigate five different orchestrations of this work (by Tuschmalov, Ravel, Funtek, Gortshakov and Ashkenazy), I shall have to take into account, in addition, the fact that the orchestration as a modalization can either strengthen or weaken any aspect of this three-phase process. For example by choosing some instrument to portray the sign of the first degree of the Gnome, its Firstness, the orchestrator can either emphasize its qualisigns or weaken them. If he then, for example, uses the same instruments for both the unquiet, jumping motif of the Gnome and for the subsequent heavy **pesante** motif, and then takes the same instrumental 'actor' to function as a kind of actor in the background of each musical object, he can greatly mitigate the tension between them — which may follow the rules of Rimsky-Korsakov/Berlioz/Strauss orchestration and its obligations, 'must' (**devoir**), but which perhaps goes totally

against the modalities of the Musorgskyan tonosphere. Correspondingly, by choosing correct and proper instrumental actors to support musical actors of the musical utterance itself, the orchestrator can also reveal entirely new modalities in them — and maybe completely remodalize them and thus add a fourth dimension to the semiosis of the piece.

A further interesting aspect is revealed via the concept of the border in the Tartu school of semiotics. Namely, many of the movements in Musorgsky's piece are not articulated according to traditional musical criteria, but the composer has attempted to eliminate clearcut borderlines between movements. This is nothing new as such: one needs only think of Schumann and his piano suites.

But what is essential is that this disappearance of borders — which must have been a trait which pleased Debussy, since there one sees the first germ to modernism and **oeuvre des-oeuvre** — seeks to describe the reaction of the musical narrator on the level of Thirdness. For example, the fact that the last movement, The Great Gate of Kiev, almost bursts upon the listener without any mediating promenade, also reflects the idea that the consciousness of the narrator is as it were merging together with his object: a kind of syncretism between the subjects of musical narrative and of narration. The limits disappear altogether here and the levels become fused. From this point until the end the subjects of narrative and of narration are the same.

The Analysis

Promenade I (Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto)

With regard to the spatial articulation: in the inner respect the key is B flat major, however with the modal element of a Lydian fourth or the augmented E tone. One may rather say that the modal elements, a fourth and a seventh, are avoided in the two opening bars, but they are introduced as the texture becomes chordal. What is involved is the B flat Lydian mode, from which we nevertheless soon digress to D flat major. After this short excursion (bars 8—11) we return to B flat major without any modal features.


In the outer sense a striking antiphonal feature in the first two phrases is formed by the contrast between a thin and dense tonal space, or the alteration of a unisono and chordal texture. Moreover the attention is caught by the changes of chords in every crotchet note, although this is neither a chorale nor a march (cf. the corresponding technique in the scene with the

entrance of guests to Wartburg in Wagner's **Tannhäuser**). Towards the end the tempo of chordal changes is still faster, but finally returns again to the same crotchet rhythm. In the harmonic sense the texture is simple, naive, not arousing any particular attention. The spatial is not the most pertinent level of articulation in this movement.

The temporal articulation proves to be much more interesting and pertinent by virtue of its complexity and degree of disengagement. What is problematic is the segmentation of the movement, even to the extent that this problem can be regarded as the central compositional idea of the piece. This evokes the so-called versification problem — particularly if one thinks of the allusion to the antiphonal peasant choirs on the spatial level. In this respect, the movement might be taken as a kind of **chant sans paroles**, but can any valid metric theory be applied there?

When thinking about the rhythmic theory based on beats by Meyer-Cooper or the Finn Ilmari Krohn, one notices that here it is hard to define beats unambiguously. Normal barlines do not provide us with any guidance since the rhythmic articulation is carried on with the alteration of quarter and quaver notes — there are no other time units in the whole movement. The times themselves vary between $5/4$ and $6/4$ without any regularity. Accordingly, it is better first to establish only the rhythmic scheme of the whole movement and see if one can find any repetition there on the basis of which one might set up a paradigmatic chart: if the changes of the times are omitted, the organizing criterion becomes the alternation of fourth and eighth notes and the respiration indications marked by the composer which towards the end of the section articulate the text. On the other hand, the often repeated rhythmic figure of two-quaver-notes/one-quarter-note may also be considered a kind of structuring principle: it forms an anapaestic motif and has to be conceived as such also according to Musorgsky's slurs. One might thus take this unit as the basis of segmentation at the beginning.

Why does Musorgsky write this slur so carefully at the beginning, but no longer at the end? Probably in order to prevent this figure from becoming a dactyl, when the accentuation of the whole beginning would turn into a monotonous scheme:

mus. ex. 2 

An analysis of the rhythmic values shows that there are three paradigmatic rhythmic criteria: three quarter notes, the anapaestic motif, anapaest + four quarter notes etc., which can all be put to a chart as follows:

This paradigmatic chart clearly demonstrates — even when one simply counts the frequencies of various rhythmic ‘cells’ — that it includes a tendency of engagement (**embrayage**) towards the figures ♪♪♪ and ♪♪ , but that it also uses all possible articulations of rhythmic. One cannot show any other rhythmico-temporal fixed point than the recurrence of certain rhythmic figures. This recurrence is in no way periodic, so that a part remains without any rhythmic centre and the overall impression remains disengaged (**débrayé**).

On the other hand, in relation to the forthcoming promenade sections, whose paradigm this section constitutes, the mere disengagement can serve as engagement; i. e. the establishing of irregularity as a starting-point entails that any too periodic, metric transformations of it will mean the weakening of the original rhythmic iconicity. This is the process of de-iconicization, disengagement in the inner sense. Hence on this level — as little on the spatial one in the inner or outer sense — the movement does not function as any particular source for establishing the iconicity; this task is left for the actorial dimension.

The actorial articulation takes place as follows:

The two first measures introduce the main actor of the movement, first with one line where a listener focuses particularly on its pitch structure. All that follows in the continuation is generated from this motif. It consists of a series of successive groups of four notes, which are organized to form a symmetric, closed, reflexive whole:

mus. ex. 4



The actorial symmetry forms a counterpole to the fragmentariness and asymmetry, and also to a certain monotony on the spatial level. How does this main actor — which is also given the task of portraying the spectator of the pictures — then expand over the whole movement? First, with regard to larger periods, it exceeds the Kurthian rational principle of rhythmic symmetry (see Kurth 1922: 149—151) and always adopts new kinds of formal units:

1. according to the scheme: a theme, its repetition, or solo/tutti (bars 1—4); A, A'

2. from the inversion of the theme a formal unit 'abab' is built (bars 5—8): B, B'

3. in a developmental section representing 'durativity' one hears mostly elaborations of intervals of seconds included in the previous motifs, with neighbouring and passing notes as their central motif; the formal principle is: a motif and its extension, i. e. C (bars 9—10), C' (bars 11—13)

4. a gradual development of a motif or its transformation: D (bar 14), D' (bar 15), D'' (16).

5. the reorganization of the 'cells' of motif C with the formal principle of 'motif, its repetition and condensation': C+C+C (bars 17—21)

6. In bars 21—24 the first sequence of the beginning is repeated, but now each time harmonized, albeit somewhat differently from their first occurrence.

Although similar actorial substance is used all along the movement and although it is fully recognizable, each of its six sections display a slightly varied principle of formation. This creates **différance** in the text precisely on the actorial level — yet not so much variety that all this would not already realize the aspectual seme of 'excessiveness'.

If one moreover examines the 'qualisigns' of the motifs one notices that, just as in the rhythmico-temporal paradigm, here too certain intervals through their mere repetition become pertinent, clearly dominant intonations, which the listener's ear can grasp.

One such element is a motif of a falling fifth, which becomes pertinent not only through its recurrence but also through being placed always at the end of phrases as a closing unit:

mus. ex. 5



The aforementioned neighbouring note motif belongs likewise to this group.

In order to make the repetition of intervallic motifs explicit, one needs 24 paradigmatic dimensions. This shows that even on the level of two- and three-note-units the actoriality disappears into a great many atoms, 'protoactors'. Naturally in this paradigmatic chart the essential question is from which notes one starts to count the intervals. The end note of some frequently repeated motif can also be considered the opening note of the subsequent motif. Nevertheless, this principle has not been followed in the chart, but in such a case a choice has been made, based on spatio-temporal criteria, in favour of one or the other motif, which has then been entered on the chart.

In fact on the microlevel this movement also clarifies the emergence of actoriality, its 'generating' from the minimal units of signification. A motif — a musical pheme — has to be repeated a certain number of times in relation to its surrounding motif in order to win in this competition of intonations, or in order to exceed the limit after which it becomes a unit carrying contents, semes, and a characteristic trait of a musical actor. It is namely true that the musical 'cells' or phemes are not yet actors, but serve as their constituent units on a subactorial level.

From the actorial point of view, what is surprising in this movement is that the phenomenal impression is rather one of 'identity', i. e. that the whole section is dominated by one and the same actor, although the paradigmatic analysis shows that on closer inspection this one 'superactor' consists of 24 different elements of which four are particularly pertinent. Why is it precisely these four elements which have been selected, one may ask. The investigation of modalities can provide an answer to this — and also to the question of how they are used later. Similarly, a further comparison will reveal which phemes of this paradigm the semiotic process later brings to the fore. In any case the paradigmatic store for later transformations and selections for the syntagma of the whole work is very rich. In this sense Musorgsky's work seems to fulfil Roman Jakobson's demand as to the poetic quality of an art work, i. e. the condition of the richness of the paradigmatic store.

Finally we have to look briefly at the modal content of this first promenade.

Regarding the 'will' the two first bars of the main actor manifest two implications: an ascending and descending motion which is at the same time fragmentary, perforated by two missing notes. As to the inner spatiality, this actor is a plagal melody, where the tonal range has been chosen on both sides of the tonic. It is significant that actors with a length of two or three bars start and end almost always on the same note. Actors

are thus by their nature closed within themselves: they manifest a will 'to something' and then a negation of this striving, a principle of **de-vouloir**. Therefore one may say that the basic function of the whole section is becoming, transitivity, not the creation of a tension or initial lack for the musical narration, nor a completely stable state of rest (notice **Allegro giusto!**). The degree of the 'will' is balanced as a neutral zero. Regarding the knowing (**savoir**), we have already seen how much variation, new spatio-temporal information, is given especially on the microlevel, as regards the phonemes one could say, while on the 'word' or 'morpheme' level the overall impression is already much more redundant. In any case in spite of the repetition of certain levels, this movement contains a fairly large amount of information — which is naturally also increased by its position as the first promenade, the 'legisign' of all forthcoming 'promenades' which are iconically related to it. 'Know+.'

In the sense of technical efficiency the whole movement is very unrewarding, almost unimaginative: the solo/tutti effect and the chorale-like harmonization are used abundantly and hence cause monotony. When all other parameters vary, this technical or instrumental level is kept all the time similar; the movement is therefore given a very negative value of 'can' (**pouvoir**). It is 'can—'. If one thinks of normativity, style-obedience etc., one has to state that on the level of formation it offers a series of old formal principles — although richly varying within these limits. Nevertheless, in principle the piece ends with a symmetric repetition. On a stylistic level the piece represents folklike art music, **modo russo**, but cannot after all add any new interpretation to this paradigm. On the other hand the determinant role this movement has for what follows, and its functioning as the substance for future promenades or as their legisign, cannot yet be seen — so that the degree of 'must' (**devoir**) remains therefore neutral: 'Must0'.

As to the epistemic position of the movement, if we place ourselves in the role of an all-knowing enunciator, we know that it will still experience a complete affirmation at the end of the piece. Nevertheless, nothing is denied in this section, nor hidden. The 'appearing' of the movement corresponds exactly to its 'being'. And if this 'being' is understood to be the fact that its intonations are based on the store of popular intonations of Musorgsky's time, its motifs undeniably fall into the Asafievian category of 'true musical speech'. Indeed, for the whole section, for its parts or actors and even the characteristic traits of these actors, one might be able to find their interpretants from the Russian folkmusic of the time, i. e. corresponding folkish 'arguments', dicisigns and rhemes.

However, when pondering the epistemic value of the whole

section we still have first to think of the subject according to whom we make this evaluation. As has already been stated, the promenades represent an imaginary 'spectator-listener', with whom the receiver of the message is intended to identify himself. Thus they represent evaluations, modalizations or interpretations of the 'pictures' properly speaking. The pictures aim at convincing one with their truth, untruth, lie, and secret, while the promenades themselves cannot convey these epistemic values since they are not in front of us on the same level as the musical objects of the pictures themselves.

Therefore in the promenades only the epistemic values of the pictures are reflected, or rather they are, in fact created at these moments. So the first promenade, **before** any picture scene cannot represent by its epistemic interpretation anything other than a kind of innocent, inexperienced **tabula rasa**. Naturally one can also think that the intonations contained in it precisely form the inner store of intonations to which all future intonations will be compared. It is only by this relationship that one can later define the 'being' or 'appearing' of future intonations regarding this store (notice that here the term 'being' must not be understood as denoting any state of rest etc., but rather as signifying the existence of some musical intonation in an immanent store of intonations, as a contrast to the 'appearing' of this intonation or sounding in a manifest sound form).

Before we start to examine the first 'picture' we must also comment specifically on this transition itself, i. e. the borderline between two movements. Musorgsky has paid particular attention to the variety of these transitions. The quality of the transition already reveals to us something essential of the way in which the inner narrator of the work, the receiver of the enunciation, has experienced the aspectual content of the preceding section: as excessive, sufficient, not-excessive or insufficient.

One might almost think that from the viewpoint of excessiveness one would try to get as quickly or 'indexically' as possible to the following section: this has been musically realized with various **attacca** beginnings. A section experienced as sufficient would at least have the consequence that it does not need any postmodalization in a separate promenade section, but that the transition can set up some quite new modalization and orient itself already towards the next 'picture' and its atmosphere. A section which remains insufficient, on the other hand, may even require a long postmodalization (for example the promenade following the Catacombae, which has not been titled promenade but given a Latin name, but which nevertheless belongs to the paradigm of promenades). And a not-excessive but still abundant modalization would cause that the next movement be pre-modalized in its preceding promenade.

When therefore the first promenade ends, we actually do not have any particular feeling of a closure (i.e. it is lacking the 'achievement', the seme of perfectivity). The movement just ends quickly without any previous warning and one has to move quickly to the first picture, Gnomus. Although this transition is not marked by any acceleration, it still comes so fast and unprepared that in the light of the theory discussed above the preceding movement has given to the 'spectator' the impression of some kind of excessiveness (perhaps there are too many alternative motifs, rhythmicotemporal repetitions, spatial monotony) that it needs an **attaca** transition.

Gnomus

The strongest Firstness impression of this movement after the first promenade is that it creates striking contrasts on many levels at the same time. If the preceding movement was characterized by an actorio-temporal 'excessiveness', then here we meet an 'insufficiency' since all even slightly longer developments are immediately interrupted. The movement is based on three clearcut musical actors, which have unambiguous iconic, representative tasks as musical signs in relation to their objects in the real world.

The first motif, Gnomus I, forms a major contrast to the promenade-actor, although it has undoubtedly been derived from the descending motif of fifths by sharpening the differences of the intervals: a fifth has become a sixth and a major second a minor one. Since this motif is moreover symmetric in the same way as the promenade-actor, it can be recognized as the latter's strange, grotesque distortion; altogether the walker recognizes in Gnomus something of himself:

mus ex. 6

Sempre vivo.

1.

Spatially, we have been moved to the minor subdominant of B flat major, to E flat minor; in the outer tonal space the middle register which was so richly used above is avoided, and the music remains in the bass, apart from an abrupt leap to the upper register quite the very end. The use of the tonal space is thus deliberately disengaged, unbalanced. In the temporal respect the movement is based on a strong contrast between an extremely fast figure of quavers and a half note lengthened by a fermate pause: this is like damming kinetic energy and then its violent outburst. Only in bar 8 do the time and tempo really become clear, but even then it is misled or disguised by synopses. What is involved is the alternation of temporal + and — disengagement.

From the actorial viewpoint this takes the form of 'a motif, its repetition and development'.

The changes of the modality of will are striking, which we can indicate by the symbol +/—; the degree of the modality of 'can' is high in relation to the previous movement and its un-instrumental nature: 'can+'; the degree of knowing is also great since the transition was quite unexpected and especially the temporal imbalance and disengagement make it contain much information and entropy: 'know+'. The degree of 'must' is again minus, since we have here a relatively free formal outline.

mus ex. 7



The motif of Gnomus II is based on an elaboration of the motif of seconds in the melody line and on a new ascending tritone motif in the bass. All this represents in the spatial sense a diagonal movement from the extreme register towards the centre. We remain within E flat minor, but in the temporal sense what we hear is again an oddly syncopated rhythmic figure, which can well function as an external icon of many a dwari. Nevertheless in the actorio-temporal sense this iconic sign embodies the scheme of a motif and its repetition. This is interrupted by the intervening Gnomus I.

As to its kinetic energy, the section contains two simultaneously contradictory tendencies: the value of 'will+' in the ascending movement of the bass based on dissonant, tensionally increasing intervals, and the value of 'will-' in the upper part and its figure consisting of resolutions of seventh chords. Accordingly this represents a kind of counterpoint of modalities, simultaneity, which causes its own particular meaning effect, strangeness. The modality of knowing also forms a complex isotopy: the upper part is based on a falling second derived from the earlier material — consequently this constitutes a moment of 'know-' — while the lower part introduces new intervals, i. e. represents the value of 'know+'.

As to the modality of 'can', this section is innovative with its idea of joining different registers, which produces its particular timbre ('can+'). Regarding the 'must' this otherwise 'strange' section is symmetrical (motif/repetition): therefore it is 'must+' even though its interruption or the fact that it proves to be a truncated **Satzform**, contrarily leads to a norm break or the value of 'must-'.

Gnomus III, as a contrast to the temporally capricious texture of the previous sections, is more solid: in the actorial sense it has been derived from the bass line of Gnomus II, but it also refers vaguely to the fifth motifs of the promenade actor; moreover two consecutively descending seconds originate from Gnomus I. Its iconic impression is that of heaviness, persistence: it is as it were pulling a burden, being dragged along. It occurs in the form of a motif, its repetition and something else or development, but its quiet unfolding is disturbed by interruptions due to the penetration of Gnomus I into it. The degree of the 'will' at the two first repetitions of the phrase expresses a growth, striving for a laborious ascension; at the last repetition, i. e. in the development of the motif, a resolution of the tension and a descent is created by means of a sequence. 'Can' is still high, since a parallel octave movement has not yet been used. The degree of 'knowing' is smaller since the most essential substance degree of 'must' is otherwise almost 'plus' with its regular development, unless Gnomus I would break the normal process of the form. This is almost like a conversation between two could be derived from what was heard earlier: 'know0'. The actors — as Musorgsky would later describe it in the Bakhtinian polyphonic sense.

Poco meno mosso pesante.

Thereafter follows a development of Gnomus II: it is provided with trills and chromaticism evoking romantic horror effects. The kinetic energy of the section increases towards the end, culminating in two chords, which simultaneously crystallize the intervallic content of Gnomus I. The coda resolves the accumulated energy into a **velocissimo** figuration and engages the section to the tonic. The degree of knowing is maintained as + in spite of repetitions, and the 'can' is likewise positive with new instrumental devices; the 'must' remains similarly on the plus side, and the 'will' grows until the end.

Altogether the global form gives the impression, on the thematic-actorial level, of the appearance of three subactors, which by their iconic qualities are apt to awaken extramusical associations, but which are here dealt with according to pure musical logic so that they function as 'inner' icons. At the beginning there prevail the anti-indexes of the fermata pauses, which are balanced by the **poco a poco accelerando** or increasing indexicality of the end. However, normal musical processes are cut so often and so abruptly that this technique doubtlessly conveys the modalization of the spectator with respect as to the representative icons of the picture itself. The spectator-walker is surprised and upset by the actors he sees, or rather hears, and which obsessively persecute him (notice the disturbing penetration of the Gnomus I into Gnomus III, breaking down its form), so that he decides to get rid of the world of the picture quickly, to break away from it with the **velocissimo** of the coda. As a whole the movement has been so disengaged from the 'normal' situation of the beginning that with respect to its epistemic value it is placed in the category of untrue, grotesque or unreal. Since the coda of the section in fact already constitutes its post-modalization with the epistemic value of 'denial' (it is denied, as untrue, unbelievable), it is the task of the next promenade to function as the premodalization of the succeeding movement.

Promenade II

The promenade transition here, with its Gothic linear movements, already forms the premodalization of the next 'picture'. The character is euphoric and striving upwards, as if it were looking for the object from 'above', but without any violent 'can'. In the spatial sense the section is in A flat major, the key of the side section of the first promenade — this choice of a key already refers to the fact that the whole next episode has to be understood as a kind of episode, an excursion to the 'heterotopos', to 'elsewhere' in the course of the narration.

In the temporal aspect the basic pulse of the promenade remains the same, slowing with longer time units (half notes) towards the end. Actorially what we hear are fragmentary reminiscences of the subactorial motifs of the first promenade. The descending fifths of the bass in bars 9—10 and the ascending fourth in bar 11 — all strongly foregrounded — already refer to the characteristic intonations of the next 'picture'. If one thinks of the subject/object distinction this section represents a subject which has sunk or is going to sink into a euphoric being: m euph. (S \wedge 0).

The other modalities are as follows. Knowing: 0 or scanty since there is no new musical substance in the section; 'can': scanty, although the linear counterpoint of the parts is new; 'must': moderate since this is a relatively regular **Satzform**; 'will': minus articulation or negative value: the only weak effort is the sinking movement of the bass in bar 9—10 and the rising movement in bars 11—12 as a counterpole to the preceding. 'Believe': the section attempts to 'affirm' something, which was 'denied' above, but it does not contain any strong persuasive or conative epistemic value.

The Old Castle

It is amazing that e. g. Calvocoressi considers this movement a less successful one ("The only complete failure is **II vecchio castello**" p. 174). And nevertheless it is among the most impressive in the whole series of pictures. On what grounds is its charm then based? The basic atmosphere is nostalgic: a subject is separated from its object, i. e. he has lost the euphoric object, which is situated far away either in the past (a musical archaism: use of an open borduna of fifths in the accompaniment and the constant organ point on a G sharp note) or in some distant place (the 'orientalisms' of the melodic line).

With this picture one also moves to a 'strange' isotopy in the sense of inner spatiality, i. e. to G sharp minor, which is nothing other than enharmonically transformed A flat minor.

Also the triple time indication alludes to a balladic narration. Every phrase ends with the same cadence. All this thus represents SVO, a subject who has lost the value object he once owned. However, in the middle sections the subject of this narration 'disengages' himself from the melancholic presence and returns to the past tense, which is referred to by the subdominant (IV) harmony of the transition section with its chordal texture as a contrast to the bare and empty timbre of the fifths and linear parts. In this middle section the subject as it were imagines how it was when in some golden 'past time' he was still in possession of a value object, the identity of which is not told us what it was (the tonic B flat major?). If, therefore, the transition section portrays the modal state of 'a subject which imagines how it was when he was in a euphoric state due to the possession of a value object O', then in the second transition this same subject tries or faintly wishes or expresses a small effort of will to get back this object — while the refrain takes the attempt back to the basic nostalgic mood; the section therefore contains a modal definition: a subject $m(S \wedge O)$, i. e. a subject 'wants' to be conjoined anew with the object.

The 'inner' narrator of the whole movement — whether he be a performer of a ballad, a bard or bayan with his archaic instruments in front of an old castle — passes through three modal states: $m(SVO)$ (m = not-willing, being); $m(S \wedge O)$, where m = the aspectual seme 'past', euphoricity; and $m(SVO)$, where m = willing, or the subject S wants to 'deny' his disjunction from an object or to become reunited with it. Transition I might be compared in linguistic terms to a sides subordinate clause beginning with 'although' and the transition II to a sentence beginning with 'however' or 'on the other hand'.

The frequent repetition in this movement has a function of its own: its task is to emphasize the 'timelessness' of the whole section and the way all thematicity or actoriality finally disappears (cf. the liquidation at the end). This represents a musical 'forgetting', an immersing into the way of presentation of the picture, not so much into the actual objects presented.

Orchestrations which try to change the timeless and monotonous contemplation of the movement into an excessively 'narrative' plot, by alternating instruments which carry musical theme actors constantly, lead a listener astray as to the character of the piece. It is a kind of meditation music, a contemplative, not 'motoric' 'I'. The epistemic modality of the movement is a 'secret' (not-to-appear/to be) or a 'doubt', i. e. in general an ambiguity between the three modal states mentioned above.

Promenade III

The idea of this transition in B major, a parallel key to the previous G sharp minor, is to bring the narrator-ego back to 'earth', to decisiveness, affirmation. It represents the epistemic category of 'truth'. In the spatial sense the movement as such repeats the rising line of the preceding movement, but heavy octave duplications and full triads change the linearly rising motion to a heavy striding. Of all the modalities it is only the 'can' which is provided with a positive articulation, because of a new piano-technical device, but other modalities remain with a zero value. Above all this represents the uncovering and breaking of the illusion, the 'secret' of the previous section; in this sense the modality of the will at the beginning obtains a strong value as it tries to negate the preceding narrative programme.

The promenade is also remarkably short in length, condensed and entirely post- and premodalized by pictures framing it.

The Tuileries

Musorgsky's musical map of Europe starts to take shape. Children playing and quarrelling in the garden of Tuileries are still placed in a strange isotopy in the inner spatial sense: B major.

The basic modality is SVO, a subject disjuncted from an object. However, the 'doing' caused by this lack is not very serious but playful. The impression of a light scherzo is brought about by the sonority of the parallel fifths in the extreme parts of the main motif, and by the capriciousness of the temporal 'programme', i. e. by combinations of quarter notes and quavers.

In the actorial respect the movement consists of a repetition of one infantile descending minor third. The motif of the side section is a quotation from the third section of the Old Castle with its rising neighbouring-note lines. The manner in which Musorgsky uses the mechanism of musical analogies (cf. Marianne Kielian-Gilbert's essay "Interpreting Musical Analogy: From Rhetorical Device to Perceptual Process", 1990) becomes manifest at least in this movement. What do we understand by 'musical analogies'? Not only the same as musical imitation of external reality, or to put it in semiotic terms: musical iconicity.

Kielian-Gilbert takes her definition from Hofstadter, who calls this phenomenon a case of "me, too". For example, two listeners to Musorgsky's Pictures at an Exhibition sit in a concert side by side and one whispers to the other: "I forgot to put coins to the parking meter," The other person answers: "Me, too."

Everyone understands that the latter speaker is not referring

to his friend's car but his own car. The scheme of such inferences through analogy is $A:B :: C:D$ (read: A is to B as C is to D). In other words both sentences are analogous to each other, and there are certain common features while some other factors vary. Kielian-Gilbert shows how this scheme functions in many works from Schubert to Satie. In fact what we have here is none other than the famous scheme of Lévi-Strauss' algebra of mythical thought in his Structural Anthropology.

The scheme also fits to Musorgsky very well, since translated into our own semiotic terminology it signifies the inner iconicity and indexicality as well as their joint effect. For example bars 1:2 :: 14:15 in the **Tuileries**. The situation created in bars one and two is repeated so often in the inner 'iconic' texture of the movement that against this background even the slightest common element suffices later to catalyze the mechanism of analogy. In this case it is the staccato semi-quaver figure of the latter half of bar 15.

One may state even at this stage that such inner iconicity not only functions within various movements (cf. an equivalent situation in bars 8—14, 29—37 and 61—68 of the Old Castle, which form a corresponding chain of analogous relationships), but also **between** them. For example Old Castle:Bydlo :: Tuileries:Limoges, or Limoges:Catacombae :: Baba Yaga:Gate of Kiev (especially with respect to the transition between A and B, and C and D).

Accordingly, the whole of Pictures at an Exhibition is dominated by a still more sophisticated network of inner iconicity than would be brought about by mere unvaried repetition of similar elements.

In fact Musorgsky has his own particular manner of repetition, a way which might be called a gradual condensation, or a penetrating or exaggerated repetition (yet further evidence for the thesis that Musorgsky's aesthetics manifests the principle of excessiveness!). In the spatial sense the movement is based on an axis formed by a minor third, a kind of 'imploring' or even deriding motif, around which other material is twined. As to the inner spatiality, we have here consecutive B major chords of degrees I and VI (the latter with added sixth). In the temporal respect the movement is based on a contrast between quarter notes and semiquavers, so that the impression of *accelerando* is created by denser motifs consisting of these elements, by a kind of actorial condensation. In a broader sense the movement has the form ABA', in which A sections are provided with Tchaikovskyan cadences of fleeing scale passages and diagonal lines. The B section forms a kind of brief development. In the actorial sense the movement shows a confrontation of various human types, typical of Musorgsky. Thus there are several

'speaking subjects': an 'imploring' or 'deriding' one (bars 1—2), 'self-satisfied' one (bars 14—21). So, if the beginning of the work portrays a subject who has been disjuncted from an object, the B section describes a subject conjuncted to an object. Of all the modalities 'can' is perhaps the most striking here as a pianistic innovation; this appears in particularly varied types of texture, which also justify different colourful orchestrations.

Bydło

A Polish wagon with lumbering wheels drawn by a pair of oxen means a return to the spatial topos of the Old Castle, i. e. G sharp minor. The main actor is also based on the same scale as the bayan's song in the Old Castle, but otherwise the narrative plot of the movement is different. The piece can be segmented as ABA' as above, but now the side section forms an indexical culmination for the glorification of the main actor in the A' section. If the **Tuileries** described a modal situation in which subject had lost object, but played with this state, i. e. experienced the disjunction euphorically, this movement in turn would depict the conjunction of subject and object as dysphoric: the subject is in possession of an object, and the music is full of the might and power of this ownership, 'can' (**pouvoir**), but nevertheless this fundamental modal state is 'dissonant' in character. In this way Musorgsky shows that conventional articulations do not necessarily hold in his universe; in the same way as Wagner teaches us that a dissonance can also be sweet (according to Adorno), in these movements the normal thymic values of 'being' and 'doing', i. e. euphoric/dysphoric, are inverted: being is dysphoric (Bydło) while 'doing' is euphoric.

In the spatial sense the movement starts and ends in a low register. The A and B sections have dissimilar textures: A/unisono octaves, B/triads. As to the temporality a quaver figuration has been engaged since the beginning. From the actorial viewpoint we have already stated that the musical substance (**Tonvorrat**) of the main actor recalls the principal motif of the Old Castle. The side actor (beginning from bar 21) is again a reminiscence from the descending octave passages of the Gnomus. Also the heaviness and arduous movement of the wagon, iconically portrayed by an ascending fifth in half notes (a. o. bars 5 and 6), is a device already used in the gnomus. The liquidation of the end — again iconically depicting the disappearance of the wagon over the horizon — evokes the end of the Old Castle.

Promenade IV

The promenade which follows means an abrupt spatial change in the inner sense: a shift from G sharp minor to an Aeolian D minor. In the outer spatiality there also occurs a strong disengagement from the low bass of the end of the next movement to the high and expressive legato line here. In the middle section again a canon in octaves occurs, like in the preceding movements. The figuration of the succeeding movement appears at the end of this promenade as a premodalization. Whereas the diatonic D minor prevailed in the middle section, the end returns to a Church mode. While the beginning formed a sharp contrast — regarding both outer and inner spatiality and actoriality — reflecting the disjunction of subject from object and a kind of nostalgia (cf. the same mode in Albeniz' Cordoba and at the end of Sibelius' Sixth symphony!), a contrast where only the temporal dimension and dynamics remain the same, the end of the movement has already been indexically engaged as a preparation.

Ballet of the Unhatched Chickens

This movement is related to the ballet **Trilby**, performed in St. Petersburg, and danced according to a choreography by Petipa for which Hartmann drew sketches for the costumes. In the sense of outer iconicity what is involved is an imitation of birds, which naturally has a long paradigm from Rameau's **La Poule** to Tchaikovsky's dance of the cygnets. Musorgsky represents something inbetween.

The outer tonal spatiality favours the upper register, the inner one the lowered submediant chord (D flat major with a seventh) of the tonic in F major — a chordal combination which is also fairly typical in other parts of the Pictures.

In the temporal sense the whole movement apart from the coda stays in an equal quaver figuration. As to the actoriality the movement is uninteresting insofar as no individually distinguished theme actor emerges. However, this is a portrayal of a collective actor, chickens.

The A section culminates with the phenomenon of 'penetrating' or 'exaggerated' repetition and with a figure which is later used in Baba Yaga's bars 25—30 (a musical analogy again). In the trio section, which is in the same F major but somewhat modally tinged, attention is caught by certain orientalisms — perhaps as an index to the augmented scale passages in the musical actor of Samuel Goldenberg. The whole movement has the flavour of a playful **faire**. In the sense of inner spatiality

it functions as a dominant for the B flat minor tonic of the next picture, but temporally and actorially there is a strong contrast. The instrumental or textural innovation, or the modality of 'can', is again very high, and the dance-like character provides the scene with its 'must'. The musical substance of the movement is in no way outstanding, and the 'will' is likewise quite neutral here. The whole distinction of subject/object would be artificial in the text itself. It represents a depiction of a euphoric, hilarious object. Outer iconicity is striking.

Samuel Goldenberg and Schmuyle

One does not know who gave the names to these two Polish Jews, one rich and one poor, but Musorgsky's imagination is similar to Bakhtin's when he confronts two sharply contrasting consciousnesses and when he describes with outer iconic means the struggle between these two actors.

The narrative programme of the movement is clear: A (the introduction of the first actor), B (the introduction of the second actor), A/B (the juxtaposition of these actors), C (the coda, end comment). Both actors have been made iconically speech-like. In section A/B both actors lose some part of their individuality and become so to say textualized.

At the same time the movement has a strong outer iconic content, particularly as actors A and B are set in a struggle which ends with the defeat of B and the dominance of A. Both actors are nevertheless furnished with a certain humoristic grotesque nuance, in that both have a 'legisign' in previous pictures: Samuel Goldenberg is identified with Gnomus (unisono sound, rhythmic fragmentariness, the interrupted nature, i. e. the 'non-durativity', which in this case may also be taken as speechlikeness), and Schmuyle with the chickens of the previous movement (its Trio section).

Very typical is the transition based on the altered chords of B flat minor in bars 13 and 14 (the basic notes of the chords follow augmented intervals — a material thus already actorialized in Samuel Goldenberg). The epistemic gesture is the category of 'misleading', i. e. making something appear to be something it is not.

This movement presents two subjects in a mutual struggle, but there is no object to be seen in the musical discourse. The modalities vary as follows. Section A: willing+; can+; knowing: from + to —; must+ (a normal periodic form); doing. Section B: willing —; can+, knowing — (frequent repetition from the beginning); must+; being. Transition: to appear/not to be. Section A/B: willing++; can++; knowing— (mere repe-

tion); must++ (a normal development in a regular periodic form); epistemic modality of 'making something appear what it is' or to 'open the eyes (or ears)'. Coda: the diminution of B: b; all the modalities on the minus side; the diminution of A, i. e. a (two last bars): all the modalities again on the plus side (even 'knowing', since the closing comment is unexpected in the narrative sense).

Promenade V

This transition repeats the opening promenade exactly, except for bars 14—15 and 19 and 21 in which there are some changes and also quite at the end. However, these transformations do not have any particular meaning since the overall impression remains the same. Therefore this represents a complete return, an engagement to the inner narrator of the whole work, the subject of enunciation. It is revealed only at the end of the work that these promenades are really only an upbeat, a dominant to the E flat major tonic of the end.

Limoges, the Market Place

After the preceding very actorial descriptions we have here again a collective event, in which spatial articulation and temporal movement are central. What is involved is a 'motoric I' or 'we'. The literary programme of the movement, deleted later by Musorgsky, depicts the quarrelling of French women at the market place: "Great news: Mr. Pimpant de Panta-Pantaleon has found his cow, The Runaway." "Yes, madame, it was yesterday." "No madame, it was the day before yesterday." "But listen, madame, the animal was wandering in the neighbourhood." "No it wasn't, it wasn't wandering anywhere," etc. etc."

Musorgsky portrays this parody musically with a continuous semi-quaver movement set in the spatial topos of E flat major, and with a phenomenon referred to above as 'a penetrating repetition'.

The movement represents the modality of 'doing' owing to the disjunction of subject and object. Both spatial and temporal dimensions are extremely 'disengaged', scattered, consisting of brief fragments, especially in the 'development' beginning at bar 12, in which chordal changes first have a clear direction, but which then becomes vague (from bar 20 on) and turns into a texture of altered chords with neighbouring notes.

The changes of chords accelerate to an extreme and at the same time the rhythmic become irregular and additive (in bars 16—24).

In the actorial sense the connection of this movement to the Unhatched Chickens is quite obvious — it is an almost grotesquely intensified, exaggerated transformation of it. As to the modality of believing, what is here ‘too much’ is just rhythmic and inner spatial disengagement. However, the iconic unity with the Chickens appears on the actorial level as follows:

The Unhatched Chickens	Limoges, the Market Place
the main motif (bars 1—2)	the upper voice (bar 3)
the scale of the left hand	the rising scale of the upper
(bars 5—8)	voice (bar 2)
the main motif of the Trio	the upper voice (bar 5)

The iconicity of the movement has thus a triple character: 1) the interpenetrating motifs and the additive rhythms serve as outer icons for the ‘dispute’ of the market place (cf. Bakhtin’s semiotics of dispute); 2) the actorial elements of the movement are in an internal iconic relation e.g. to the Chickens; 3) there are frequent recurrences of the same motifs. Correspondingly the indexicality is also very strong, and the forward-rushing character of the music reaches its climax in the coda “**meno mosso sempre capriccioso**”, which is like a condensation from both the Chickens and the Limoges, Market Place movements.

One might say that the ‘semantic gesture’ of the whole movement is a temporal and indexical crescendo.

Catacombae. Sepulcrum Romanum

As a contrast to the modalizing transitions of the promenades between previous pictures, here one goes **attacca**, without any warning, into the extremely different next movement. Thus Musorgsky seeks to create a sharp opposition of both structure and content between profane and sacred.

Whereas temporality was the most central stage of the preceding movement and its most pertinent level, here we are dealing almost exclusively with a spatial dimension. The basic nature of the movement is dysphoric, and depicts not only how a subject has entirely given up the search for objects (when the situation SVO would prevail), but also how the subject itself has ‘died’, disappeared. The subject is no longer represented in the musical discourse by any musical actor — only in bars 18—22 does there burst out a reminiscence of the subject, a pale ghost, which rises up from the past. It is an iconic allusion to the main motif of the Chickens, but naturally it too originates from the promenade actor of the entire work.

In the temporal aspect the movement is an extreme contrast to the preceding one: it is a totally anti-indexical piece, in which the time itself and the rhythm seem to have totally lost their meaning. This music is doubtless experienced on the level of Firstness as a series of chords far from each other, a series of sound events provided with fermates, which no longer seem to have a logico-discursive, syntagmatic unity. The only logic left might be the contrast between dissonant fortissimo chords and their pianissimo echos functioning as their resolutions, so to say. These silent echoes are again intended to serve as external icons for the empty corridors of the catacombs and as external indexes for the horror aroused by them. This would thus represent a genuinely Berliozian aesthetics of the unexpected, *l'imprevu*. However, a listener may also anticipate that this will not be the whole truth, or that the epistemic value of the movement may still be such that not everything sounds or looks what it really is.

Let us scrutinize the inner spatial structure more closely and particularly its relation to the outer spatiality. Analysis reveals that the outer spatiality does everything it can in order to hide the inner spatial or functional harmonic movement from the listener. Since the texture of the movement can be considered as a kind of chorale, the abrupt changes of registers in the outer spatiality cause this texture to become some kind of 'de-actorialized' or alienated chorale.

mus. ex. 9

8. *Largo.*

ff *p* *cresc. ff* *p dim. ff* *p dim. ff* *dim. p* *pp*

Taking into account that the preceding movement ended with the tonic of E flat major, the contrast to the beginning of the *Catacombae* is sharp both in outer and inner spatiality, for the first eleven bars of the movement can be interpreted in B minor as well. Hence this would be a mediant tonal relationship E flat-B, favoured by the romantics, but at the same time there also occurs an extreme outer spatial disengagement, a leap from the uppermost register to the lowest one.

What happens in the continuation? The first three bars repeat in three unisono octaves three notes: B-G-G. The first two bars are without doubt decisively important; they have been set as an opposition pair also on the timbral level: B must sound fortissimo and G piano. These enigmatic tones are in fact the secret code of the whole movement: a descending minor third in the bass is the central and all-pervading inner spatial structure of the piece. When the same pattern of three fermate notes is repeated, at the same time there is a modulation from B minor to G minor — accordingly a major third down. The chords in bars 12—24 can all be interpreted in the context of G minor. The transfer takes place enharmonically in bar 13, whose G minor tonic chord is also a four-note VII-degree chord in B minor, lacking only its third and fifth. It is precisely this harmonic isotopy which is given the task of carrying the only glimpses of actoriality in the movement, in which the rising octave motif is filled and thus made melodic.

The octave leap of the main motif, which was already repeated twice, is sharpened into an outer spatial disengagement extending over two octaves in bars 22—23. The idea of this is obviously to emphasize precisely the significance of the triad of E flat major as a climax of the whole section. This has a certain meaning for the whole tonality of the composition, since the end of the work, in which the narration attains its culmination in the achievement of the action, is precisely E flat major, iconically anticipated by this triad — although the modal value of the triad may remain hidden, however affirmative it may look in this catacomb of shadow-like, sombre chords. The E major triad in bar 23, and the 'echo' in the following bar, a C major triad, have also been provided with a fermata, an indication of stopping the time. Both can of course be interpreted in the context of G minor as its VI-degree chord and as a major variant of its IV-degree form. But the latter chord also serves as a connecting chord for the return to the basic tonal isotopy B minor: it is in the inner spatiality sense also a lowered second degree of the B minor or its Neapolitan chord.

Bars 25—30 mean a cadence to B minor.

A chord analysis thus shows that beginning from the end of the preceding movement the inner tonal space of this movement is organized as a series of descending thirds: E flat-B-G-E flat-C and the return to B minor. Falling thirds have been used as signs meaning 'departure' and 'death' and their madrigalisms since the floating tonality of the beginning of the seventeenth century and from motets of Orlando di Lasso. Even Musorgsky uses this old principles as a hidden structure of his movement *Catacombae*, which accordingly contains just such a 'secret' iconic content.

Con mortuis in lingua mortua (or Promenade VI)

The musical material of this movement constitutes an 'echo' of the dysphoric atmosphere of the previous movement — consequently as it were continuing on the macrolevel the effects of fortissimo/pianissimo, far/close typical of the preceding movement. It is thus strongly postmodalised by the preceding music. At the same time the actoriality which was repressed in the Catacombs comes again to the foreground in the form of the promenade motif. In spite of its title this is also a 'promenade' movement, in which we return to the subject of the narration. His 'pathemic' state has now been expressed also by the performance indication of 'lamento'. Hence the subject is disjuncted from the object, but is more particularly detached from a dysphoric object. For example The Old Castle described the pathemic state of nostalgia, in which the longed-for object was presumably euphoric. Consequently, in nostalgia we are dealing with the positive value of the modality of will and its combination with knowing, i. e. with the fact that the subject knows at least that the object is euphoric, but is on the other hand forced (a negative value of 'must') to keep apart from it and is not able (a negative value of 'can') to become conjuncted with it. Here, on the other hand, we have a dysphoric object which belongs to the past ("death"), to which also the subject is inevitably united in the future, a fact which the subject very well knows but neither wants nor can prevent.

The modal state of the subject is therefore completely different in nostalgia and in this **meditatio mortis** state. However, in this small 'promenade' movement something nevertheless occurs, it is a small story in the regard that something becomes something different. The first half of the movement, which is formally articulated as a regular aba'b' (two and two, three and three bars), as an actorial dialogue between two subjects, is in the outer sense like a direct iconic and realistic description of Viktor Hartmann's aquarelle The Catacombs of Paris. In this painting there are two gentlemen standing with their backs to the spectator, with silk hats, looking at the catacombs (the artist has represented himself in the painting together with his friend V. A. Kenel). The third person, who carries a lamp, is in the foreground, likewise with his back to the spectator. The light coming from the lamp is blueish in colour and reflection, like the coat of the person carrying the lamp.

Musorgsky depicts this blueish light by an organ point on an F sharp tone, which at the end of the movement proves to be a fifth of the B major. B major again was in Rimsky-Korsakov's and Scriabin's charts of colours expressly related to blue, dark blue or steel blue.

The organ point of the B tone descends twice at the motifs of *b* and *b'*, chromatically fluttering and moving downwards — expressing in this way perhaps the modal state of fear of the third person of the painting. Nevertheless neither in the aquarelles nor here in the first half of the movement do we know what the real spectators of the catacombs are thinking. Their modal state is not revealed in the painting, nor in the music. The epistemic modality of the first half, i. e. of bars 1—11, is from the viewpoint of the enunciator-composer not-to-do/to appear/to be, i. e. to blind or to “prevent something from appearing as it is.”

In the latter half of the music, on the other hand, there is a shift to the epistemic state of not-to-do/to appear/not-to-be, i. e. it is shown that something is not what it looks. First of all, we move from the dysphoria of B minor into the luminous euphoria of the B major. At the same time there occurs a change in the outer tonal space: the actors floating back and forth are stabilized in a certain register. The promenade actors disappear altogether, and they are replaced by the actor of ‘death’ borrowed from the *Catacombae* movement (from bars 18—22), which has now assumed a positive thymic value with its neighbouring note motion preparing the B major. As to its segmentation this latter half is calmly symmetric.

In other words the Object from which the Subjects are disjuncted but with which they are necessarily conjuncted in future is unexpectedly furnished with a euphoric value. The events of this movement can also be seen in relation to the fundamental value model of any subject, which according to the semiotic square includes cases like: life, death, not-life, not-death. Then we are dealing with transfers of musical subjects and actors between these states of being. The motif which originally depicted the unhatched chickens now changes into its negation, ‘not-life’, as the actor of the *catacombae* movement, and this in turn becomes a representative of ‘not-death’ at the end of **Con mortuis** . . .

The Hut of Baba Yaga

At the end of the composition the narrating subject and the ‘promenades’ representing him have to give place to the ‘direct’ narration, i. e. the subjects of the enunciation and the act of enunciation start to fuse together, to become syncretic. At the same time the actors of previous movements start to become integrated.

Regarding the modality of knowing, this means an increase of redundancy with respect to the musical substance itself, i. e. the material of the narration is generated from the inner memory

paradigm of the piece itself. In this sense, the outer iconicity on the actorial level begins to become more and more internal. But at the same time other modalities, particularly 'can', are foregrounded in an increasingly significant way.

The subject of the Baba Yaga is motoric-ecstatic and dance-like. The motifs of the main subject are taken from the promenade theme. On the other hand, the rising fifths of the main motif form a reference to the side theme of Bydlo — they manifest the seme of a kind of heaviness and clumsiness. Similarly the rising syncopated fourths of the beginning originally derive from the opening of the promenade theme (its second interval), but they have already been used as upbeat in the Old Castle and Bydlo.

The chords, provided with appoggiaturas and descending on an augmented scale, constitute an allusion to the Chickens, the octave leaps in the left hand to the Catacombs. On the other hand Baba Yaga is also related to the Gnomus in the inverted sense that the unfinished, interrupted and imperfect movement of the Gnomus is now realized in Baba Yaga with a rude power, with the combination of 'will' and 'can'.

The normative modality of 'must' has to step aside, likewise the innovative attitude of knowing. If the subject of the previous movements has represented either an unsuccessful, clumsy 'doing' (or rather not-doing) — i.e. an agent without power, without 'can' (Gnomus, Bydlo, The Limoges Market Place) or an actoriality which has sunk into a pathemic 'being' (Old Castle, Catacombae) — then here we are faced with a subject which borrows all its cognitive content from other subjects. To this extent this represents the epistemic figure of a 'fraud' (**fp-non-e**, to make something appear what it is not), which however leads directly to the uncovering of the truth of the next movement (**fpe**).

The temporal dimension is here again foregrounded, namely the indexical forward-rushing. The inner time structure of the movement represents an ABA form, in which the B section controls the indexicality — also with the internal iconic device that there are references e.g. to the angular tritone-fifth motifs of the Gnomus (with intervals inverted) and to the descending chromatics of the Con mortuis movement. Likewise the rising octave-fifth motifs of bars 10—12 in the B section are an allusion to the side section of the Bydlo part. Altogether what we have here is a look backwards, the obstruction of the movement by stressing the inner iconicity. In the spatial respect sections A and B are contrary. In the outer tonal space the actors of the A section move in all registers centrifugally, whereas the B section represents an 'engagement', a return to the middle register. In the sense of inner spatiality the A section is mostly

C minor and its parallel key C major, while the tonal space of the B section is articulated chromatically and following the whole tone scale, hence not functionally.

The indexical martellato motif, which closes the movement and builds a bridge to the Gate of Kiev, has already occurred in the **attacca** transition between the Market Place at Limoges and the **Catacombae**. There it signified a descent to the dysphoric principles of death and nature, here an ascent to the apotheosis of culture.

The Great Gate of Kiev

When one compares Hartmann's paintings and Musorgsky's Pictures one of the greatest surprises is the visual modesty of the Gate of Kiev in relation to its musical brilliance. Naturally one may see externally iconic semes in the movement: heavy full triads, broad sonority, clock-like effects and impressionistic blending of the chords, which would all refer to the church bells as does the choral hymn of the side theme. Nevertheless what is involved is rather the exaltation of the musical subject — which is further emphasized by the fact that actorially the main theme is obviously a condensation of the promenade actor, its kernel purified into essentials.

Since the whole movement mostly consists of a euphoric E flat major, how does the composer subject bring shadows to this light, to prevent the listener from getting bored with this celebratory procession? The 'disengagements' take place in many way and in many dimensions.

In the sense of inner spatiality there are deviations to the minor-modulated subdominant in the section imitating Church song and referring to Boris' coronation scene. In the sense of outer spatiality different registers become fused together with common bass organ points and pedals. The pianistic modality of 'can', central to the whole movement, operates expressly through different fillings of the outer spatiality: by octave passages (in the third section), sometimes by broken chords shared between both hands (the fifth section).

In the temporal respect the sixth section is the most inventive with its different uses of hemiola. The half-note triplets have been first divided irregularly over strong and weak times, and in the same manner the triple metre is transformed into binary at the end of the sixth section. The seventh and last section with its fermate whole notes steps entirely outside the temporality.

The epistemic category of 'making something appear what it is', or the revealing of the 'truth', may always be musically somewhat boring precisely because the modality of knowing does not flourish there. The substance of the whole movement

is based on the recurrence of what is the same, but the modalities of will and 'can' are at their height. All this naturally represents the conjunction of subject and object; but what may be still more essential is that the aforementioned **difference** between the subjects of narration and narratee, enunciation and enunciatee, disappears. The level of Thirdness, intellectual reasoning and reflection, vanishes almost completely from the music, since on that level this kind of ecstasy would certainly not be even possible.

References

- Calvocoressi, M. D. (1946) **Musorgsky**. London: J. Dent and Sons.
- Greimas, A. J., Courtes, Joseph (1979) **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Paris: Hachette
- Jiraneek, Jaroslav (1985) **Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik**. Berlin: Karbusicky, Vladimir (1986) **Grundriss der musikalischen Semantik**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Orlova, Alexandra (1983) **Musorgsky's Days and Works. A Biography in Documents**. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Tarasti, Eero (1979) **Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky**. Approaches to Semiotics vol. 51. New York — The Hague: Mouton
- Tarasti, Eero ed. (1987) **Semiotics of Music**. A special Issue of *Semiotica*, vol. 66-1/3. Amsterdam, Berlin, New York: Mouton Publishers.
- Tarasti, Eero ed. (1988) **La musique comme langage I—II. Degres** nr:s 52 and 53. Bruxelles.
- Tarasti, Eero (1990) "Semiotics as a Common Language of Musicology", in **La musica come linguaggio universale. Genesi e Storia di un'idea**. A cura di Raffaele Pozzi. Firenze: Leo S. Olschki Editore.

СЕМАНТИКА УБЕЖДЕНИЯ: ЛИНГВОТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РЕЧИ МАРКА АНТОНИЯ НАД ГРОБОМ ЦЕЗАРЯ В ДРАМЕ ШЕКСПИРА

Т. Николаева

1. Нередки ситуации, когда один человек умеет полностью переубедить собеседника; нередки ситуации, когда один человек может повлечь за собой толпу, переубедить ее, если мнение толпы сформировано, или просто убедить — если перед ним *tabula rasa*. Даже наш "нейтральный неформальный разговор

предполагает осуществление власти, т. е. воздействие на восприятие и структурирование мира другим человеком“ /1/.

Каковы же движущие силы механизма убеждения? Во всяком случае, мы можем говорить о четырех факторах, способствующих убеждению (переубеждению) социума. Эти факторы гетерогенны. Во-первых, это — новые данные об обсуждаемой ситуации. Например, много различных “а вдруг“ в детективных сочинениях — новых неожиданных данных, сенсационных фактов, доказательств, они создают истину, а истина убеждает. Однако и с истиной дело обстоит не так просто. Оказывается, что наше намерение убедить входит в систему подачи истины при речи /2/. Наконец, как это ни парадоксально, в зависимости от говорящего одно и то же может быть истинным или ложным /3/.

Во-вторых, это прямое обращение к собеседнику (собеседникам) с различными их именованьями. Возможны тут два полюса: лесть и оскорбление, человечество пока не научилось игнорировать и то, и другое. Оба этих фактора связаны с денотативной стороной сообщения, с истиной, выявляемой или подтачиваемой. Следующие два фактора связаны с формой. Это — риторика и ее компоненты и стиль говорящего, некий неуловимый X.

Факторы эти обусловлены социально и социально воспринимаются.

Как представляется, существует еще и пятый путь убеждения и воздействия: он связан с формированием (деструкцией) социального общего мнения. Страх социального одиночества часто оказывается самой большой опасностью для индивида: человек боится не только поступать иначе, чем другие, но и считать, и думать иначе. Мощный аппарат лингвистических конструкций, опирающихся на ось: социум — оценка — норма — служит и выражению общественного мнения (а чаще гримирующему под него квазивыражению), и индивидуальному самовыражению: я думаю, как все, или, что важнее и что нужно внушить, все думают, как я. Как пишет Г. Вайнрих: «Третий закон семантики: всякое значение слова социально» /4/. Эта установка на мнение, социальное или индивидуальное, уводит все дальше от оси ситуации: ложь/истина и создает основу для множества языковых манипуляций. Например, если в вазе пропало печенье и говорится, что Дэвид взял его, Дэвид украл, Дэвид стибрил, то «не существует такого критерия, который позволил бы проверить, было ли печенье взято, стибрино или украдено. Тем не менее для Дэвида и его матери небезразлично, какое из этих выражений выбрано» /5/. Таким образом объект лингвистики — языковая действительность — обладает свойством самоманипулирования: высказывание может лгать, не

«сообщая неверных фактов, может убеждать, не сообщая никаких фактов, может вести за собой или оскорблять. Т. е. речь идет не о прямом воздействии, а о воздействии через языковое манипулирование. «Мы не рабы слов, потому что мы хозяева текста» /6/.

2. Речь Марка Антония, бывшего консулом вместе с Юлием Цезарем в год его трагического убийства, была во всех смыслах исторической: она переломила историю Рима. Антоний предложил заговорщикам Бруту и Кассию предать забвению вражду и примириться. Надгробное похвальное слово Юлию Цезарю он произнес с их ведома и согласия. В результате этой речи заговорщикам пришлось бежать, народ, прославляющий Цезаря, которого только что проклинал, с факелами бросился к их домам.

Занимаясь иллокутивными силами текста, интересно понять, что же мог сказать консул Марк Антоний? Что перевернуло ориентацию многоликой и переменчивой римской толпы? Приводим свидетельство Светония: «Вместо похвальной речи, консул Антоний объявил через глашатая постановление сената, в котором Цезарю воздавались все человеческие и божеские почести, затем клятву, которой сенаторы клялись все блюсти жизнь одного и к этому прибавил несколько слов от себя» /7/. Таким образом, в этом изложении речь Антония ориентирована на второй из указанных выше факторов: установка взята на прямое хвалебное обращение, на денотативную сторону. А вот описание той же речи у Плутарха: «Антоний, в согласии с обычаем, сказал похвальную речь умершему. Видя, что народ до крайности взволнован и увлечен его словами, он к похвалам примешал горестные возгласы, выражал негодование происшедшим, а под конец, потрясая одеждой Цезаря, залитою кровью и изодранной мечами, назвал тех, кто это сделал, душегубами и подлыми убийцами» /8/. И здесь также включен фактор прямых номинаций: к похвале покойному присоединяются негодование и прямое оскорбление убийц-заговорщиков.

Чем же отличается речь Марка Антония в пьесе «Юлий Цезарь» Шекспира? В пьесе есть увлекательная для лингвиста деталь. Брут и Кассий боятся красноречивого (как сообщает Плутарх, он прошел специальную школу азиатического красноречия) Антония. Они налагают путы на его будущую речь: Цезаря он хвалить может, но заговорщиков ему критиковать нельзя:

Mark Anthony, here, take you Caesar's body. You shall not in your funeral speech blame us. But speak all good you can devise of Caesar. And say you do 't by our permission. /9/.

Наш дальнейший анализ есть попытка понять «функциональную морфологию» речи шекспировского Антония, разложив ее

на несколько линий — с тем, чтобы эффект целого был более явным.

3. Речь Марка Антония предваряется речью Брута, где он перечисляет проступки Цезаря перед римской республикой и говорит о своей любви к Цезарю. Толпа полностью убеждена Брутом. Следующая речь — Марка Антония — кажется уже почти формальным ритуалом, который все же надо соблюсти. Приводим первую часть этой речи, которая, по существу, и совершила перелом в настроении римлян:

Friends, Romans, countrymen, lend me your ears;
I come to bury Caesar, not to praise him.
The evil that men do lives after them;
The good is oft interred with their bones;
So let it be with Caesar. The noble Brutus
Hath told you Caesar was ambitious;
If it were so, it was a grievous fault,
And grievously hath Caesar answered it.
Here, under leave of Brutus and the rest —
For Brutus is an honourable man;
So are they all; all honourable men —
Come I to speak in Caesar's funeral.
He was my friend, faithful and just to me;
But Brutus says he was ambitious;
And Brutus is an honourable man.
He hath brought many captives home to Rome;
Whose ransoms did the general coffers fill.
Did this in Caesar seem ambitious?
When that the poor have cried, Caesar hath wept:
Ambition should be made of sterner stuff;
Yet Brutus says he was ambitious;
And Brutus is an honourable man.
You all did see that on the Lupercal,
I thrice presented him a kingly crown,
Which he did thrice refused, was this ambition?
Yet Brutus says he was ambitious;
And, sure, he is honourable man.
I speak not to disprove what Brutus spoke
But here I am to speak what I do know.
You all did love him once, not without cause:
What cause withholds you then, to mourn for him?
O judgement! Thou art fled to brutish beasts,
And men have lost their reason. Bear with me;
My heart is in the coffin there with Caesar,
And I must pause till it come back to me. /9/

По нашему мнению, эта речь построена таким образом, что в ней композиционно продуманно переплетаются три базовых

понятия: Оценка — Речь — Факт. Эти компоненты взаимосвязаны: например, существуют две оценки Цезаря в речи Антония — по Фактам (в речи самого Антония) и по Речи (это Оценка Брута, причем его Оценка дается Антонием через Речь Брута). Речь самого Марка Антония есть конфронтация этих двух Оценок.

Кроме того, в речи Марка Антония есть и Ключи: фрагменты, взывающие к понимающему и готовому воспринимать слушателю.

Предлагаемый ниже анализ строится по следующей программе:

I. Сообщение ключевых фрагментов.

II. Линия самооценок Марком Антонием своей собственной речи и ее цели.

III. Характеризация Брута и других заговорщиков.

IV. Характеристика Юлия Цезаря:

а) обсуждение его основной Оценки, данной Брутом в качестве непреложной и аксиоматичной.

б) характеризация Юлия Цезаря по Фактам его деятельности.

V. Описание отношения Марка Антония и Цезаря.

VI. Описание отношений толпы и Цезаря с одновременным формированием мнения толпы о Цезаре.

I. Ключевые фрагменты.

Как представляется, в Речи Марка Антония ключевых фрагментов два:

1) Намек на то, что Цезарь творил добро:

The good is oft interred with their bones;

So let it be with Caesar.

«Переживает нас то зло, что мы свершили, а добро

Нередко погребают с пеплом нашим.

Пусть будет так и с Цезарем» /10/.

2) Изначальное сомнение в том, был ли Цезарь честолюбцем и заслужил ли столь суровую кару: If it were so, it was a grievous fault, And grievously hath Caesar answered it.

«Что ж! Если так, виной то было тяжкой

И тяжело за нее он заплатился» /11/.

II. Самооценка Марком Антонием цели своего сообщения.

Марк Антоний все время сам оценивает свои цели и свою речь, т. е. в его речь все время вплетается метатекстовое начало. Эти цели Марк Антоний определяет по указанной выше нами системе базовых отношений: Факт/Речь. Приводим все

его метатекстовые определения в виде цепочки в порядке их появления в речи. Первоначальная цель — Факт (I come to bury Caesar, not to praise him) — затем — Речь (Come I to speak in Caesar's funeral) — опять — Речь (I speak) — снова — Речь (not to disprove) — Речь о чужой Речи (What Brutus spoke) — Речь (But here I am to speak) и — конечное: цель Речи — Факт (What I knew).

Таким образом метатекстовая нить речи Марка Антония есть как бы сообщение о фактивности его собственной речи. Тем самым приобретает перформативное значение. Этим речь Марка Антония отличается от речи Брута, представляющей лишь реестр проступков Цезаря.

III. Характеристика заговорщиков.

Плутарх сообщает о жестокой критике Антонием заговорщиков, о посылаемых в их адрес проклятиях. Но вспомним основное ограничение его речи у Шекспира: он не может бранить Брута и Кассия, но «Цезаря хвали ты сколько хочешь». И здесь Марк Антоний выходит из положения виртуозно: прямых номинаций, Оценок, он не привлекает, а использует два приема: с одной стороны, иерархии семантики служебных слов — квазисинонимов, с другой стороны, аллюзии, «игры слов», названия без названия. За Брутом и Цезарем на протяжении речи закрепляются две характеристики: honourable/ambitious. Это оппозиция может быть передана как «честоимец» и «честоищец». Почетный постоянный эпитет, относящийся к Бруту — honourable, Марк Антоний все время повторяет, но он сопровождается «мелкими словами» — союзами, все более снижающими этот образ /12/. Это цепочка — For — But — And — Yet — Yet+ sure.

См. For Brutus is honourable man; so are they all, all honourable men /But.../ — And Brutus is an honourable man — /Yet.../ — And, sure, he is an honourable man.

Таким образом достоинства Брута постепенно как бы ставятся под сомнение, но способ этот — именно лингвотекстологический, а не прямой, номинативный.

Называние без называния дается Марком Антонием эффектно — в конце: O judgement! Thou art fled to brutish beasts. Здесь соотносится имя Брута и английское brutish «жестокий, беспощадный». В русских переводах оно, по языковым и метрическим причинам, обычно не передается: «О здравый смысл! К зверям ты, верно, скрылся» (перевод П. Козлова); «О разуме, ты к зверям бежало» (перевод М. П. Столярова).

IV. Характеристика Юлия Цезаря.

Эта характеристика многокомпонентна. Она строится на сложном переплетении Фактов, сообщаемых Антонием, и Оцен-

ки, данной ему Брутом, которая уже воспринята и признана толпой. Именно в этой части Марк Антоний по сути совершает ораторский подвиг: он переламывает общественное мнение, борется с толпой, уже успевшей воспринять Оценку как данность. (Недаром высказывалось мнение, что героем этой пьесы является именно римская толпа /13/).

Последовательность Фактов, сообщаемых Антонием, явно значима и продумана. («При перечислении не все частные случаи, призванные подкрепить правило, играют одну и ту же роль... порядок их предъявления значим» /14/).

Факт 1: Цезарь как друг, верный и преданный. Это сфера личных отношений: He was my friend, faithful and just to me.

Факт 2: Цезарь — победитель-воин, обогативший Рим. Военная сфера: He hath brought many captives home to Rome, whose ransoms did the general coffers fill.

Факт 3: Цезарь — человек, добрый и чувствительный к страданиям другого. Личная и общественная сфера: When that the poor have cried, Caesar hath wept.

Факт 4: Цезарь — вовсе не «честолюбец»! Это доказывается очевидными свидетельствами: You all did see that on the Lupercal I thrice presented him a kingly crown.

Вся эффективность этого подготовленного сообщения, по сути уничтожающего Оценку Брута, в том, что это — последний аккорд.

Указанные Факты перемежаются в речи Марка Антония апелляцией к Оценке Брута через речь Брута (ambitious). Обсуждая то, был ли Цезарь честолюбцем, Марк Антоний также и здесь прибегает к метауровню, анализируя само понятие «честолюбие». Поэтому изложение каждого Факта сопровождается небольшим резюме, трактующим понятие «честолюбие», его содержание. См. это сопровождение по Фактам:

Факт 1 — But Brutus says he was ambitious;

Факт 2 — Did this in Caesar seem ambitious?

Факт 3 — Ambition should be made of sterner stuff.

Факт 4 — (синтез, соединение факта и комментария) — crown... which he did thrice refuse: was this ambition?

Выше говорилось о двух уровнях в речи при характеристике Цезаря. Однако напоминаем, что через частицы, вводящие референ о достойном Бруте, идет, как мы показывали, снижение образа Брута. Таким образом, рассмотренная в целом, схема выглядит следующим образом:

For Brutus — Факт о Цезаре 1; But Brutus — Факт о Цезаре 2 — Did this in Caesar seem ambitious? Yet Brutus — Факт о Цезаре 3 — Ambition should be made of sterner stuff. Yet Brutus . . . And, sure, — Факт о Цезаре 4 — Was this ambition?

V—VI. Отношение Цезаря к Антонию и толпе.

В своей разоблачительной речи Брут разделяет свою личную любовь к Цезарю и его преступления против народа Рима и республики. Антоний строит свою речь таким образом, что его дружба, их отношения с Цезарем становятся чем-то, что он разделяет со всем народом Рима, с толпой. Как и в изложении Факта 4, где представлен некий синтез, синтез представлен и в цепочке местоимений, где отношения с Цезарем постепенно переходят от Я к Вы и Все вы:

He was **my** friend, faithful and just to **me** — **I** thrice presented him a kingly crown — **My** heart is in the coffin there with Caesar and **I** must pause till it comes back to **me** — The noble Brutus hath told **you** — **You all** did see — **You all** did love him once, not without cause — What cause withholds **you** then to mourn for him — Bear with me!

4. Известны положения Дж. Сёрля о том, что существует пять и только пять иллокутивных целей:

Ассертивная — рассказ о том, как обстоят дела.

Комиссивная — обязать говорящего нечто сделать.

Директивная — попытаться заставить других нечто сделать.

Декларативная — изменить внешний мир посредством данного произнесения.

Экспрессивная — выразить чувства или установки /15/.

Представляется, что «выполнить» все пять целей столь совершенно и столь кратко и красноречиво, удалось, видимо, только шекспировскому Марку Антонию.

Литература

1. Блакар Р. М. Язык как инструмент социальной власти // Язык и моделирование социального взаимодействия. М., «Прогресс», 1987. С. 91.
2. Болинджер Д. Истина — проблема лингвистическая // Там же. С. 30.
3. Дэвидсон Д. Истина и значение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVIII. Логический анализ естественного языка. М., «Прогресс», 1986. С. 115.
4. Вайнрих Х. Лингвистика лжи // Язык и моделирование . . . С. 49.
5. Блакар Р. М. Язык как инструмент социальной власти. С. 95.
6. Вайнрих Х. Лингвистика лжи. С. 54.
7. Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. М., «Наука», 1966. С. 33.
8. Плутарх. Сравнительные жизнеописания. Т. III. М., «Наука», 1964. С. 235.
9. Текст приводится по изданию: W. Shakespeare. Julius Caesar. Cambridge, 1949.

10. Перевод М. П. Столярова // В. Шекспир. Полн. собр. соч. Т. 6. М., 1950, С. 77.
11. Перевод М. П. Столярова.
12. См. о разных вариантах смысла английского BUT: от возвышающего до снижающего: Карлсон Л. Соединительный союз BUT // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVIII. Логический анализ естественного языка. М., «Прогресс», 1986.
13. Шестов Л. // Шекспир. Полное собрание сочинений. Т. III, СПб. Брокгауз — Ефрон. 1903. М., 153.
14. Перельман Х., Ольбрехт-Тытека Л. Из книги «Новая риторика». Трактат об аргументации // Язык и моделирование социального взаимодействия. С. 216.
15. Сёрль Дж., Вандервекен Д. Основные понятия исчисления речевых актов // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVIII. Логический анализ естественного языка. М., «Прогресс», 1986.

ВОЛЯ К ВЛАСТИ

И. Смирнов

1. Смех и слезы

1.1.1. Представление о человеке как о существе, испытывающем всегдaшнюю нехватку, которая требует компенсации, — одно из самых устойчивых в философской антропологии и в то же время одно из самых вариативных, будь то марксово понятие «отчуждения» или мысль Н. Ф. Федорова о «небратском» состоянии мира, долженствующего заняться «воскрешением отцов», или убежденность Ницше в том, что людская природа преодолима, или предпосылка фрейдовской психофилософии, исходящей из тезиса о неадекватности направленного на себя сознания, или отождествление бытия с заботой у Хайдеггера, или апелляция Бубера, Бахтина, Левинаса к Другому, или сетование Серра на нашу паразитарность и т. п.

Дефицитность человека концептуализуется то как устранимая в утопическом будущем (Маркс, Федоров, Ницше), то как восполнимая в социальном гeсп. в интерсубъективном существовании (Бубер, Бахтин, Левинас, в известном смысле и Фрейд, предназначавший себе в пациенты не менее, чем человечество), то как неизбывная онтологическая константа (Хайдеггер, Серр).

Философия не хочет признать того, что компенсация несамодостаточности за счет наших внутренних ресурсов предпослана субъектности, конституирует ее, что эта компенсация не будущность, но всегдaшняя досовременность, не другое, чем мы, но мы в роли других, не фальсификация бытийности, но начало начал бытия. Другой не был бы релевантен для нас, если бы мы не мыслили наше бытие (а вовсе не нашу смерть,

как думают Левинас, а вслед за ним Деррида) другим, не вносили бы в бытие изменяемость. Смерть — другое другого, т. е. наше, свое, неотчуждаемая собственность, обладание даже отчуждением, префигурация категории объекта.

Стараясь стать высказыванием о всем, философия отрицает все у человека, делает его недостаточным, дополняемым до абсолюта только в философском дискурсе, либо абсолютно недополнимым. Философия узурпирует субъектность в своем стремлении быть правдой, высказанной отдельным лицом обо всем и за всех. Но мы философичны до философии — в совершенстве нашей автообъектности, в субъектности, в свободе от мира, в свободе, в сознании нашей свободы, в сознании.

1.1.2. Человек борется с дефицитностью не потому, конечно, что он переживает ностальгию по симбиозу с матерью, который, якобы, воплощает собой утрачиваемую затем полноту бытия, но по противоположной причине: именно симбиоз обнаруживает ребенку всю его несамостоятельность, его неспособность быть самим собой, зависимость его тела от материнского.

Рожденный еще не рожден — он принуждается к самопорождению. Иными словами, к автосубституции, к замещению себя собой же, что и делает человека историческим.

История запускается в ход из-за нехватки автоидентичности, в поисках человеком выхода из несвободы, из непринадлежности себе.

История начинается смехом и слезами — тем, что отличает человека от животных.

Смех делает анальность оральной, придает анальным спазмам лицезримость, превращает избавление от скрывающейся в теле объектности в субъектность, уравнивает потуги кишечника с мускульной работой лица, овнешнивает внутреннее, возвышает низкое, очеловечивает отприродное.

Слезы сублимируют мочеиспускание; плача, мы утилитаризуем генитально ненужное, обращаем еще одну, наряду с фекалиями, избыточную для нашего тела субстанцию так, что упраздняем нашу недостаточность, находим инструмент самозамещения, самопреобразования телесного мира.

В акте смеха и плача человек перевоплощается из себя-в-другом (из себя-в-отбросах) в другое, чем он сам, избавляется от симбиоза, оказывается способным коммуницировать, подавать сигналы — быть со всеми, быть всем.

Здесь мы решительно противоречим Плеснеру, который в работе о смехе и слезах (1941) определил их как «потерю [человеком] власти над собой в целом»¹. Как раз наоборот:

¹ Helmuth Plessner. Philosophische Anthropologie, Frankfurt a. M. 1970, 74 ff.

смех и слезы манифестируют власть целого в человеке; он без остатка отдается им, потому что в них он — весь.

1.2.1. В смехе и плаче тело логизируется. Логоцентризм возникает из психофизиологического бицентризма человека, выбирающего между анусом и пенисом. Логоцентризм никоим образом не следует из фаллоцентризма, как полагает Деррида.

Сознание пробуждается, разграничивая смех и слезы, придавая сублимациям анальности и генитальности смысл. Смысл есть перекодировка внутрисистемной эквивалентности во внешнюю, что означает для смеющегося и плачущего ребенка установление равноценности уже добытых им из внутреннего опыта замещений с явлениями из иного, чем его собственный, в данном случае, понимается, материнского, мира.

Если анальное освобождение от твердой субстанции, переводимое в смех, неизбежно ассоциируется у ребенка с отделением от материнского тела, то генитальное выбрасывание жидкой субстанции, перерождающееся в слезы, столь же естественно связывается им с материнским молоком. Смех эмоционально позитивен, знаменуя собой для младенца самодостаточность, заверченный (пусть на время), трансцендированный симбиоз; слезы имеют негативное содержание, поскольку в них — напоминание ребенку о его симбиотическом состоянии, о действительности, определяемой недостатками. Но в то же время плач облегчает, раз он отсылает ребенка к материнской груди, к моменту получения пищи.

Работе сознания дает первотолчок нарциссизм, автообъективация, озеркаливание тела. Шизоидность, происходящая из непримиримости автосубституций анального и генитального характера при их проецировании вовне, оценивает симбиоз, орошая его слезами, как нечто неприемлемое для сознания. Нарциссизм пролагает путь к достижению индивидом самостоятельности, тогда как шизоидность формирует у индивида понимание его самостоятельности как способности к вынесению адекватных оценок даже в случае его несамостоятельности. Шизоидность сообщает нарциссизму осмысленность. Она привносит в симбиоз референтность. Логос основывает себя на самозамкнутости тела. Эмоциональность, психичность логичны.

1.2.2. Стыд и страх, в которых Ю. М. Лотман справедливо видит основу культуры², конверсивны относительно смеха и слез. Стыдятся быть поднятыми на смех. Боятся быть оплакиваемыми. Стыдятся быть не собой. Боятся того, что нехватка себя окажется невосполнимой. Стыд анален, страх генитален. Оба чувства вызываются у человека тем, что производимые

² Ю. М. Лотман. О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры / Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. 17—24 августа 1970 г., Тарту, 1970. С. 89—101.

им сублимации не избавляют его на деле от анальности и генитальности; тем, что ему приходится возвращаться вспять, к досублимированной телесности; тем, следовательно, что смех и слезы создают лишь в о з м о ж н ы й — отменяемый, опровергаемый, переворачиваемый — мир, где агенс и пациент — одно и то же.

Если в смехе и слезах формируется коммуникативность, то стыд и страх порождают, в конечном счете, текст. Стыдясь и боясь, мы попадаем в воображаемую ситуацию, делаемся ее авторами, становимся творцами, вырабатываем интуицию о инобытийности, обретаем предпосылку для идеи об общечеловеческом, открывая в других (в тех, кто мог бы смеяться над нами и оплакивать нас) себя самих.

Дегрессируя в стыде и страхе от смеха и слез к испражнениям, мы проецируем, говоря языком Бахтина, телесный верх на телесный низ, осуществляем обратную, сравнительно с формирующей нас, автосубституцию, поглощаем орально и вбираем в себя визуально наши отходы. В антропофагии проглядывает копрофагия, и то и другое — самопоедание.

2. По ту сторону частнозначимого

2.1.1. Как в смехе и слезах мы уже с младенчества побеждаем нашу дефицитность, так в воле к власти мы избываем, взрослея, нашу социальную частноопределенность.

Социализация индивида, предполагающая выбор им одной из многочисленных специализированных общественных ролей, должна была бы означать, что ему придется утратить по ходу этого процесса ту самооценку, которой он добился за счет внутрителесных перестановок, и которую он затем подтверждает в эдипальности, во внутрисемейных рекомбинациях — в стараниях превратиться из части семьи во в с ё семью — вытеснить и отца, и мать (мыслимую эдипальным ребенком в качестве жены) с их отцовского и материнского мест³).

Жажда власти дает нам выход из угрожающей нам в момент социализации новой дефицитности. Облечение властью помещает нас, как это ясно, в суверенную позицию, отдифференцированную от остальных социальных дифференциаций.

2.1.2. Не расходимся ли мы в наших теперешних рассуждениях с фактическим положением дел? Ведь не все же, как будто, обладают властью сразу. Но раз так, то можно ли говорить о недефицитности человека как такового?

³ То обстоятельство, что эдипальный ребенок мечтает о том, чтобы стать универсальным обладателем семейного начала, решительным образом обесценивает мысль Делеза и Гваттари, которые попытались приписать эдипальность лишь одной из многих семейных ситуаций — буржуазной (Gilles Deleuze, Felix Guattari. L'Anti-OEdipe, Paris 1972, passim).

Существуют два механизма, работа которых сообщает власти характер общего достояния, — диахронный и синхронный.

История перераспределяет власть: отнимает ее у господствующих групп и передает ее подчиненным; допускает к участию в управлении обществом его низшие слои наряду с высшими; децентрализует бюрократические органы и институты; делает независимые нации зависимыми от соседних и наоборот: зависимые — свободными; компрометирует прежних правителей во славу новых; меняет доминанты культурообразующих дискурсов; то утверждает, то ликвидирует профанно-сакральное двоевластие; преобразует даже представление о том, что есть власть (самодержавие или демократия, мудрость гения или коллектива и пр.).

Немыслимая, казалось бы, власть всех — реальность истории. Социальность, взятая в ее диахронном измерении, являет собой власть всех над всеми, транссоциальность.

Воля к власти в полном ее историческом объеме выводит за пределы социальных специализаций не отдельных лиц, но человека как такового. То, что было для Ницше свидетельством порыва человека к «сверхчеловеческому», имеет, нужно полагать, как раз противоположный смысл: воля к власти составляет содержание категории антропологического.

2.1.3. Но реальная историческая власть всех лишь потенциальна на тех или иных участках общественного развития. В социосинхронии человек получает свою общечеловечность в результате того, что здесь всегда имеются области сугубого безвластия.

Будучи социальной универсалией, нулевая власть принимает самые разные формы: рабства и крепостной кабалы; нищенства и бродяжничества; политического бесправия, на основе ли кастовой, расовой или половой принадлежности; массового каторжного труда в сталинском государстве и массовой безработицы в постиндустриальном обществе.

По отношению к этим обездоленным слоям каждый социализованный индивид оказывается вышестоящим. Разыгрывание хоть какой-то социальной роли уже позволяет ее исполнителю рассматривать себя как власть держащего в сравнении с теми, кто вообще не маркирован в таком качестве. Самое социальность и есть в данном случае власть. Специализация общественных ролей превращает индивида в относительно недостаточное существо, но он абсолютно достаточен как член социума, целиком противопоставившего себя безвластным (так что, только от субъективного решения отдельного лица зависит, будет ли пытаться оно идти вверх по лестнице чинов и званий, — объективной необходимости для человека социализованного в том нет).

Кризис подростка перед прохождением социализации про-

исходит оттого, что он волей-неволей эквивалентен тем, кто не наделен никакой властью, хотя и не принадлежит к ним. Подросток несет в себе чужую идентичность, от которой не может отделаться, и отыскивает разрешение своего кризиса в истерии — в выходе из себя. Истерия психосоциальна.

Наличие безвластия повлекло бы за собой невыносимое для сознания противоречие, состоящее в том, что среди людей существуют нелюди, если бы обездоленность не моделировалась в обществе одновременно и как то, что есть, и как то, чего нет. Начало этому социальному лицемерию (в свою очередь, начинающему любое индивидуальное лицемерие) кладет описанный Фрейзером ритуал, в рамках которого царь уступает свое место рабу, затем казнимому. Рабство как социальное учреждение прекращается здесь, пусть и чисто символически, сразу двумя способами — контрарным и контрадикторным: оно переходит в свою высокую противоположность, чтобы затем обратиться в ничто. Раб может также считаться членом семьи. Закабаление крестьян в России было введено на первых порах как временная мера, но и впоследствии оно — в условиях «вотчинного государства» (Пайпс⁴) — и делало, и как бы не делало крепостных принципиально отличными от их хозяев. Нищим подают милостыню, бродягам предоставляют кров — и тем самым отрицают их бедность и бездомность. Дискриминируемых по расовому и половому признаку удаляют с глаз общества долой: сосредотачивают отчуждаемые племена в резервациях, за «чертой оседлости», прячут лица обесправленных женщин под чадрой. Сталинские и гитлеровские концентрационные лагеря держались в тайне от мира. Безработным выплачивают денежные пособия, как если бы они трудились.

Религиозный человек, обитатель катакомб и пещерных монастырей, скрытник, пустынножитель и т. п., исправляет (обращает) социальное лицемерие, принимая на себя добровольное безвластие, чтобы воистину отсутствовать в мире, несмотря на свое присутствие в нем.

2.2.1. Итак, общечеловеческое, т. е. воля к власти, находит себе две возможности бытия: историческую и ритуалистическую (в самом широком смысле этого слова). Человек двуедин, то утверждая еще небывалый порядок власти, то охраняя ту власть, которая у него есть.

Если историческое сознание нуждается в образе врага⁵, чтобы властью попирает власть, то ритуалистическому необхо-

⁴ Ричард Пайпс. Россия при старом режиме (1974), Cambridge, Mass. 1980, passim.

⁵ Здесь мы отчасти перекликаемся с историсофией Маркварда — ср.: Odo Marquard. Wie irrational kann Geschichtsphilosophie sein. — Philosophisches Jahrbuch. 1972. 79. Jahrgang, 251—252.

дим образ раба. Если историзм оправдывает себя тем, что надеется принести свободу «униженным и оскорбленным», то ритуалистичность самоудовлетворяется (становится моралью), отказываясь творить новых «униженных и оскорбленных».

История помещает себя по ту сторону ритуала точно так же, как ритуалу хотелось бы находиться по ту сторону истории (творения); борьба между человеком диахронии и человеком синхронии обнаруживает их эквивалентность. История существует и для ритуала.

Терроризм антиритуалистичен, не являясь историей: он отнимает жизнь у царя (и ему подобных), как если бы тот был рабом, никем, не возводя раба в цари⁶. Терроризм — сопутствующая антропологической константа бесчеловечности: безысторичности и безритуальности.

2.2.2. Двудликость человека побуждает его к религиозности.

Человеку дано мыслить власть как предоставленную не только ему в его — или историческом, или ритуалистическом — самодовольстве. Бог — вывод из того, что мы назвали бы (в пику Хайдеггеру) антропологической дифференциацией. Бог — в разнице диахронии и синхронии как сил. В идее пантократора власть как история и власть как ритуал становятся властью друг над другом, властью над властью, победой над чужой — диахронной либо синхронной — властью. Философствующие о недостаточности человека жаждут занять по отношению к нему позицию бога.

Скажем совсем просто: власть можно вручить богу, Другому, потому что власть — достояние и мое, и моего антипода; власть нужно переадресовать богу, чтобы она не была свойством также того, кто мне противоположен, будучи таким же, что и я, человеком. Мир богов есть не столько проекция человеческого вовне, как постулировала философская антропология, начиная, по меньшей мере, с Фейербаха, не столько превращение самоценного, самовластного существа в недостаточное, сколько следствие, вытекающее из уступки чужой, иночеловеческой, власти Третьему Лицу.

ТРИ МИРА Г. С. СКОВОРОДЫ

Л. Софронова

Г. С. Сковорода, дополнив давнюю традицию различения макро- и микрокосмоса в духе общей для его эпохи тенденции к символизации, предложил концепцию трех миров, сходную с

⁶ Определение Бодрияром терроризма как только не-истории («иллюзия терроризма в том, что [...] изменение невозможно») односторонне (ср.: Jean Baudrillard. Les strategies fatales, Paris, 1983, 68).

концепцией Я. А. Коменского. Коменский писал о трех книгах мира. Ими были природа — Священное Писание — человеческая душа. Сковорода также различал три мира: макрокосм, микрокосм, или маленький мирик, и символический, богообразный мир, т. е. мир, человека и Библию. Символический характер Библии подчеркивался особо. Эти миры были построены изоморфно и взаимозависимы.

Философ воссоздает механизм работы этой системы, следуя барочной поэтике и принципам художественного примитива. Со свободой, лишенной преднамеренности, он смешивает высокое и низкое, риторические рассуждения разрывает бытовыми диалогами, играет цитатами из Священного Писания, выстраивая из них собственный текст. «Любитель священной Библии», как он сам себя называл, не опасался смысловых смещений, неожиданных толкований. Библия для него — это не только слово Божие, но и литература, и на правах последней она подвергается тем же процедурам, что любые литературные тексты. Достижения научной мысли входят у Сковороды в тесный контакт с мистическим толкованием мироздания. Коперниковские сферы, открытие Колумба служат доказательствами существования внутренней души. Он строит и сам толкует эмблемы, ориентируется не только на слово, но и на живопись, музыку, архитектуру. Его трактаты и стихотворения полны «архитектурных» сравнений. Душа у него летает в «версальские леса», промысел божий подобен архитектурной модели, по которой создается жизнь человека и общества. Библия оказывается варварской статуей, внутри которой скрыт евангельский маргарит, или музыкальным инструментом (иногда — дудой), игра на котором может развеселить компанию. Трехголосное пение обосновывает отношения человека с Богом. Через музыку определяется и соотношение сакрального и светского начал: «Инако поют в костеле, и инако на маскараде».¹ «Живописные» метафоры и сравнения также распространены; художник, краска, картина — с помощью этих понятий, как и описания изобразительной части эмблем, популярных легенд о великих художниках прошлого и их произведениях Сковорода толкует идею двоемирия и создает собственную теорию значений.

Первый всеобщий мир — мир обительный. В нем находится все сущее. В него входят и планеты, плывущие в воздухе, и солнце, и луна, и огненные бездны, вулканы. Мир — это натура, природа, в которую вмещивается человек. Люди измерили море, землю, воздух и небеса. Они беспокоят брюхо земное ради металлов, размежевывают планеты. Они «доискались в Луне гор,

¹ Сковорода Г. С. Сочинения в двух томах. М., 1973. Т. I. С. 249. В дальнейшем указания на том и страницы даются непосредственно в тексте, в косых скобках.

рек и городов, нашли закомплектных миров неисчетное множество» /326, 1/. Им принадлежит множество «диких» изобретений, которые не приближают их к сути окружающего их макрокосма.

Мир существует и преобразуется не благодаря человеческому вмешательству; только Бог — единое начало мира. «Два kota в меху скорее, нежели два начала, поместятся в мире» /317, 2/. Богу противостоит сатана, «пакостная обезьяна», которая «тем же мостом прыдет», что Христос, «а в разный город» /81, 2/. Он — мартышка божия, клевета на Господа.

Мир, руководимый Богом, — фабрика его фигур. Она принимает очертания «умной всемирной машинищи, из машинок составленной». Бог, следовательно, выступает машинистом, геометром, математиком, а дух божий становится машинистовой хитростью, с которой, он машинист, содержит на башне часовую машину.

Мир был многолик. Он выступал не только в ипостаси машины, но и книги, которая скрывала в себе вечность. «Взгляни на мир сей. Взгляни на род человеческий. Он ведь есть книга, книга же черная, содержащая беды всякого рода, как волны, встающие непрестанно на море» /137, 2/. Книгу эту нужно было уметь понять, ибо она запутана, сплетена из гаданий. Читать ее нужно всегда и всегда поучаться. Все и читают эту книгу, но часто бессмысленно, как зрячие по телу, но слепые сердцем. Они пяту этой книги блюдут, на ноги ее взирают, но не на голову или сердце. Потому мир был опасен для человека. Он входил в «богомерзкую троицу: сатана, плоть, мир» /67, 2/.

Лукавый мир, это блудница вавилонская, море бесноватое, прельщал человека, угрожая ему скалами и скалками, сиренами и китами: «от камней — претывание, от сирен — прельщение, от китов — поглощение...» /130, 2/. Мира следовало оберегать, даже с ним бороться. Он был бездной, где «царствует вечная печаль, смущение, отчаяние и с неусыпным червием удка, увязшая в сердце» /118, 2/. Очевидно, что так по отношению к человеку вел себя мир внешний, но был и мир внутренний. Потому Сковорода неоднократно уподоблял мир ореху, червем растленному, гробу повапленному: «О мир, мир украшенный! Весь притворный, весь гроб повапленный!» /75, 2/. Называл его рабом сатаны и пленником дьявола. Конечно, был мир и красочной тенью. Он только повторял мир истинный, который отбрасывал тень, как отбрасывает тень яблоня². Был мир и театром, за ширмы которого не следует заглядывать чело-

² О функции и среднем положении тени см.: Злыднев А. В. Тень в балканском искусстве. — Балканские чтения. I. Симпозиум по структуре текста. М., 1990.

веку. «Свет подобен театру: чтоб представить на театре игру с успехом и похвалою, то берут роли по способностям» /394, 2/.

Несмотря на эти свои свойства, мир не переставал быть связью и составом дел или тварей. «Система мира сего» все равно была храмом Божиим. Дела и твари не существовали в мире самостоятельно. Они взаимно дополняли друг друга. «Если в богатстве есть, чего в нищете нет, справься — и сыщешь в нищете, чего в богатстве нет. В которой земле менее родится плодов, там в награду здоровость воздуха» /96, 1/. Ничто не исчезает в мире бесследно: «Сеется гниющее, восстает благовонное..., сеется несмысленное и глупое, воскреснет премудрое и прозорливое» /367, 1/.

Мир не был однообразен, представлялся не плоскостью, а неким объемом, что создавалось тем, что все твари и дела имели своих антиподов. Видимая реальность удваивалась. Была земля «земленная» и земля нагорная, духовная; два огня — огонь похотей и беззакония, а другой — праведный, жертвенный; две славы: одна — тень, а другая — феникс; два пути — левый и правый. Даже времен было два — одно и второе. «Из сих полувремен все и составлено» /25, 1/. И земля, и огонь, и время, разделившись, тем не менее составляли единое целое, всегда готовое разорваться на противопоставленные половины и тут же объединиться. Самостоятельно отдельные элементы мира не существовали — Противное противоположному способствует. «Свет и тьма, тление и вечность, вера и нечестие — мир весь составляют и одно другому нужно» /91, 1/.

Познать мир можно только в противопоставлениях, среди которых как главные выделяются: внутреннее/внешнее, видимое/невидимое. Члены этих оппозиций неравноценны. Внешнее и видимое — это ничто, шелуха, скорлупа, тень, тлен; внутреннее и невидимое — таит в себе смысл мира. «Все невидное сильнее есть своего видного и от невидного зависит видное» /435, 1/. Невидимое, внутреннее образуют незримый мир. Это дух жизни, скрытый как в вещном мире, который Сковорода называет рухлядью, так и в мире слов, которые выражают не только то, что доступно простому человеку. Зримый мир, видимость — это «трава, лесь, мечта и исчезающий цвет, а вечная невидимость находится ей головою, силою, камнем основания и счастьем нашим» /147, 1/. Незримый мир — это мир Бога, который пронизает тварное начало. Там — новая заря и новое небо. Это он отбрасывает тень — так образуется земной мир. «Мир наш есть риза, а господен — тело» /299, 1/. «Возможность удвоения является онтологической предпосылкой превращения мира предметов в мир знаков: отраженный образ вещи вырван из естественных для нее практических связей (пространственных, контекстных, целевых и прочих) и потому

легко может быть включен в моделирующие связи человеческого сознания».³

Внешний, видимый мир является иконой незримого мира. В нем разбросаны знаки, следы, символы. Так невидимый мир просвечивает сквозь видимый. Его проблески сплетают тропинки, ведущие к высшему смыслу. В их сплетении символы мелькают подобно змее: трудно уследить, — пишет Г. С. Скворода, — где голова и хвост. Потому человек должен быть обсерватором по отношению к миру, а мир, следовательно, принимает еще одну ипостась — обсерваториума.

Мир объединяет любовь, дочь Софии. Она разливается по свету, и с ней внешний мир исчезает, оживляется жизнь людей. Она все строит подобно тому, как вражда разрушает. «Любовь, любовь, начало, середина и конец, diw» /225, 2/. Любовь определяет кольцо вечности.

Маленький мирик, человек, по отношению к обительному миру, является отражающим устройством. Мир видится в его очах, «как в двух зеркалушках». Как и мир, он сложен и труден для понимания: «так трудно силу его (значение — Л. С.) узнать, как тяжело во всемирной машине начало сыскать» /143, 1/. Он повторяет антитетическое строение мира, состоит из «антипатий», строго выдерживает противопоставление внутреннего и внешнего. В человеке всего по двое: у него два сердца, ангельское и сатанинское, или чистое и змное, борющиеся между собой. В нем постоянно идет сражение «мысленных воинств». Все противопоставленные начала его существуют нераздельно и неслитно же. Различаются его два тела, духовное и скотское, или земляное и вечное. Очень часто они обозначаются как болван и внутренний человек⁴.

Болван, скотское тело, т. е. внешний человек — это и тень и сон истинного человека: «...глядишь в зеркало — вспомни твой болван — он позади тебя, а видишь его тень» /272, 1/. Всякий незрячий духом человек — это также тень. Телесные болваны (или чучела) разнятся между собой, но как разные сосуды могут наполняться одним ликером, так и наши болваны могут скрывать одно. Это болваны умирают, а внутренний человек живет вечно. Внешний человек подобен льду, который тает, луне, которая исчезает, одежде, скинув которую человек живет вечно. Внешний человек описывается, следовательно, не только преднамеренно заниженно, но и в традициях библейской лексики.

³ Лотман Ю. М. Театральный язык и живопись /К проблеме иконической риторики/. — Театральное пространство. Материалы научной конференции. М., 1979. С. 238.

⁴ О философских традициях этого различия см.: Лотман Ю. М. Об одном темном месте в письме Григория Сквороды. — Известия АН СССР Серия литературы и языка. Т. 44, 1988, № 2.

«Плоть — ничто же, она есть прах, и смерть, и тьма, и одежда, и гниль...» /315, 2/. При этом ее многочисленные наименования могут служить строительным материалом при возведении образа истинного человека. Так, внешний человек, болван — это и пята и хвост; голова же и сердце принадлежат внутреннему человеку, который подчиняет себе внешнего. Поэтому возможно такое высказывание: «Сердце твое есть голова внешностей твоих» /136, 1/. Хотя тело человека — это устричный череп, сердце его — портрет богочеловека. Сердце — это главный человек, духовный. Часто на место сердца ставится мысль. «А ты доселе не знаешь, что сердце есть мыслей бездна?» /451, 1/. Сердце, а следовательно и мысль, управляется компасом и телескопом веры божией. Без него человек — это пень, оно — его глава и существо, и видит человека тот, кто способен увидеть его сердце.

Г. С. Сковорода, постоянно используя антропологические метафоры, иногда так их запутывает, что создаются почти гротескные картины, которые служат абсолютной свободе смыслов и свидетельствуют о принципиальной равнодушии к вещному, телесному миру. Так, у сердца, которое также есть и корень (ибо оно — главное в человеке) образуется нога, означающая сердечную склонность. «Как только сердечная нога твоя надулась, тотчас и сапог на ней, голове последуя, в ту же форму с нею сообразуется, как список с подлинником» /221, 1/. Сапог здесь — это человек, следующий велению сердца, т. е. опять одежда, риза и проч. Так как человек истинный, внутренний должен обладать внутренним зрением, то глаза его, следовательно, уже не глаза, а очки нечувственные подлинного незримого ока, которое в свою очередь является природным циркулем.

Соотношение внутреннего и внешнего человека определяется в самопознании. Известный топос Нарцисса у Сковороды трансформируется и становится образом всеобъединяющей божественной любви и самопознания. Не познав себя, нельзя познать и мир, нельзя понять Священное Писание. Но сделать это можно, обнаружив «внутри себя главный машины пункт — царствие божие» /415, 1/. Здесь не поможет ни хиромантик, ни анатомик; к Богу человек приближается, обратившись к своему сердцу.

Противопоставление внутреннего и внешнего человека подчёркивается постоянно. Внешний человек именуется содомским лживым человеком. Это он «шевелится и красуется как обезьяна, болтает и велеречит как римская цетерия» /47, 2/. Он алчен как пес, жаден как водяная болезнь, лукав как змей, ласков как крокодил, постоянен как море. Но под этой шелухой таится зерно, способное прорасти, дух, могущий подняться к «неося-

заемому Кавказу». Вместе со скотами, зверьми, птицами человек — тоже возик, везущий вечности сокровище.

Внешний человек — это и маска, под которой его трудно узнать. «Крайняя тела наружность — маска твоя» /222, 1/. Так в отношении человека развивается мотив мира-театра. Человек может выступать и зрителем этого театра. Хотя гораздо чаще он выступает в образе путника. Его жизнь, его мир — это путь, путешествие. Если его указывает отец тьмы, то человек идет левым, широким путем, кривым, но проложен он «через увеселительные перспективы, триумфальные ворота и цветоносные луга» /287, 1/. Приводит он, правда, к червям в преисподнюю.

Внешний человек не свободен в отличие от внутреннего, который стремится вырваться из тесных границ вещества и может быть свободен — в высоту, в глубину, в широту летает он беспредельно, провидит отдаленно⁵.

Библия вобрала в себя всю правду о мире и человеке. «Библия ничего не говорит, что бы не касалось человека» /237, 1/. Всякое дыхание, всякая тварь, весь мир изображается на ее картине, как в зеркале. По отношению к миру земному Библия является горним миром, мир же земной оказывается «дольней подлостью». От этого противопоставления мир не спасает и сетка значений, брошенная на него философом. Это горный мир — аптека, врачующая и мир, и человека. Она сладкие гусли божий, она и зверинец божий, и дом божий, запечатанный изнутри, и нехитрый домик, и фонарь, и гавань, и блудница, и невеста, и змей, и семиглавый дракон. Это все «иконы хитрой о Боге науки». Огромное количество наименований и сравнений, пригодных для описания Библии, зачастую скрывают в себе противопоставление внутреннего и внешнего, а также значения света или конца пути.

Как мир и человек, она состоит из двух начал: «Две страны имеет библейное море. Одна страна наша, вторая — божия. На нашем берегу колосья пустые, а коровы худые, по другую же сторону моря и колосья добрые, и юницы-избранные» /41, 2/. Как в мире и человеке, в ней различается видимое и невидное, она «двоестественна». В ней собраны «монументы», ведущие «мысль нашу в понятие вечной природы, утаенной в тленной так, как рисунок в красках своих» /148, 2/. Они четко выявляют природу Библии, «главную и низшую, вечную и тленную», ибо два образа составляют символ. Не-символов, по Сковороде, в Библии просто нет. Он предлагает читать ее только с установ-

⁵ Внешний человек Сковороды не исчез из литературы более позднего времени. Между болванами украинского философа и героями Гоголя есть та неочевидная связь, которой бываюи соединены в пространстве культуры ее составляющие, предназначенные к проведению одной сверх-традиции. См.: Вайскопф М. Гоголь и Сковорода. Проблема: Внешний человек. — Советское славяноведение, 1990, 4.

кой на символизацию⁶. Решительно все, что написано в Библии, приобретает символическое значение. Библия, через улицы, т. е. повествования: о пьянстве, наложничестве, кровосмешении, амурах — ведет к горным странам. Смело толкуя сакральный текст, Сковорода последовательно отводит от его непосредственного восприятия. Не надо думать, — считает он, — что при Елисее плавало железо, разделялись воды, возвращался Иордан, за Иисуса Навина зацепилось солнце, за Адама змеи имели человеческий язык» /9, 2/. Это все суеверия, нелепые срамные враки, которыми Библия покрыла шар земной. Их дрожжами упивается суевер и «бражничает и козлогласует нелепую». Их нужно уметь прочитать и воспринять, и тогда они перестанут быть пустыми, недостаточными и откроют мудрость Божию, т. е. каждая библейская «реалия» приобретет символическое значение. Разноликость этих суеверий нужно уметь свести к одному значению. Тысяча вице-фигур сводима к одной, главной фигуре. Даниилов камень, замок апокалиптический, земля дивная посреди воды, евангельский маргарит, драхма обретенная — означают один камень, на котором воздвигнута церковь. Многочисленные фигуры Ветхого Завета подобны корзинам и кошелкам (одна из излюбленных метафор Сковороды — младенец Моисей в корзине), в которых скрыта тайна. Ее нужно обнаружить, сделать это может далеко не каждый. Для многих дом Божий, Библия, заперт и запечатан. Дверь ее отворить не каждому под силу.

Сковорода не страшится назвать весь репертуар мифологических мотивов Библии «дрянью», но которая «дышит Богом и вечностью, и дух божий носится над всею лужей и ложью» /12, 2/, т. е. Библия — это и ложь, и лужа. Но дрянь, ложь, лужа скрывают в себе откровение, потому она представляется и «плетнем образов», «чашей узлов», т. е. знаков, символов. Так, «Песнь Песней» — это «символов символ, сличающий тень с вечностью» /24, 2/. Вся Библия — это символический мир. Ее повествование — это тело, сокровенное же «в образах божие ведение подобно утаенным в теле сердечным мыслям» /436, 1/. Она — как всякий человек, Адам, плоть которого — тлен, глина, а дух — вечен.

Библия — это и книга, равная миру, это — новый мир, это алфавит мира.

Библия, мир и человек не только отражают друг друга: человек — мир (он пожирает всю разнovidную плоть мира, все скрывается в нем: «Мы в нем, а он в нас обитает» /19, 2/), Библия — мир и человека. Они в своем строении повторяют друг друга. Все они состоят из двух едино составляющих

⁶ Лотман Ю. М. Символ в системе культуры. — Труды по знаковым системам, Тарту, 1987, 21. С. 13.

естеств, которые Скворода определяет как материю и форму. Понимая под формой первородные, нерукотворенные миры, присваивая им наименование тайных веревоч, Скворода отдает материи право быть преходящей сенью. Материя и форма составляют и мир, и Библию, и человека. (В библейном мире «собрание тварей» составляет материю). Все три мира имеют вещественный вид, который дает знать о вечном. Все три мира состоят из злого и доброго.

Макрокосм повторяет строение микрокосма. У обительного мира есть нога, пята, хвост, голова, сердце. И обратное: «Всяк человек есть земля, поле и сад, но земля сия наполнена водою божией» /190, 1/. Библия же — это человек, который не идет на совет нечестивых, человек без порока. Как человек имеет своего телесного болвана, так и «мир сей <Библия — Л. С.> есть идол поля Деирского» /124, 1/. Человек — это всей Библии и конец, и центр, и гавань. Он же сходен с миром — сравнимы бездна, в которой мятется его сердце и бездна мира. И мир, и Библия, и человек имеют скрытые значения. Все три мира сплетены воедино, повторяются и не существуют в отдельности. Единство — их в Боге, который есть центр всех трех миров, «когда Библия маленький мир, тогда Бог есть солнце ее. Когда есть планета Земля (т. е. обительный мир. — Л. С.), тогда Бог — центр ее. Когда же она человек, послан от него, Бог есть ей дух, сердце, глава, око, зеница» /397, 1/.

Эта стройная система взаимных отражений и зависимостей у Сквороды не кажется строгой и законченной. На протяжении всей своей жизни он работает над ней, дополняет ее и расцветивает новыми неожиданными сравнениями (для него сравнить — всегда значит понять, ухватить суть). Он играет этими сравнениями, не скрывает радости от удачных, остроумных сопоставлений, явно любит нагромождениями предметов вещного мира и их смелым выходом в мир высоких значений. Эта радость — не эстетическое удовольствие. Однажды Скворода сказал, что дело всей его жизни — радоваться, веселиться о Господе — «Веселюсь о Боге, Спасе моем... Забава, по-римски — oblectatio, по-эллински — диатриба, по славянски — глум, или глумление, есть корифа и верх, и цвет, и зерно человеческой жизни» /295, 1/. Он «глумился в заповедях вечного», осознавая радость «центром жизни» каждого, центром, который способен организовать духовное переживание слова Библии, обительный мир, внешнего и внутреннего человека.

КОМПОЗИЦИЯ ПОКРОВА БОГОРОДИЦЫ В ПОЛИТИЧЕСКОМ САМОСОЗНАНИИ МОСКОВСКОГО ЦАРСТВА

М. Плюханова

Политическая мысль, историческое самосознание Древней Руси выливались в символы, почти всегда религиозные, и обязательно восходившие или возводимые к Византии. Древнерусская государственность (равно как и государственности православных южных славян) мыслилась как производное от Византии, как результат перемещения оттуда ценностей, силы и власти (идея Третьего Рима), как византийский дар (шапка Мономаха), или как завоеванная ценность (византийская царевна, полученная в результате корсунского похода вместе с крещением). Идеи автохтонности, оригинальности, самостоятельной национально-государственной индивидуальности тогда были просто невозможны. Довлеющее себе Московское царство является как результат гибели Византии, иссякания потока даров, замутнения или даже разрушения источника всех ценностей. В этой ситуации московские идеологи не только не пытаются открыть в Московском царстве самостоятельные черты, но, наоборот, они ревизуют запасы византийских «даров», обновляют старые, припоминают прежде не замеченные. Этот процесс осуществляется преимущественно в книжности, в историографии, хотя иногда символы-дары обретают плоть. Так, например, царь Алексей Михайлович заказал у ювелиров Стамбула шапку Мономаха и прочие регалии, видимо, с тем, чтобы они, наконец, из книжного легендарного образа византийских даров превратились в материальные предметы, действительно изготовленные в бывшем Царьграде.

Особенную роль в становлении русского религиозно-государственного самосознания играет символ Покрова Богородицы и его материальное воплощение — икона Божьей Матери Владимирской. Полное описание этой роли требует обширного монографического исследования. Остановлюсь здесь лишь на ключевом для истории утверждения Московской государственности моменте — конкретизации идей Покрова во Владимирской иконе. Это, собственно, не момент, а процесс, довольно противоречивый поначалу, длившийся с конца XIV до конца XV века и вполне осуществившийся лишь в начале XVII века. То есть хронологически этот процесс просто совпадает с процессом утверждения Московского государства. Как и сама история Московского государства, этот процесс усилиями московских идеологов (поддержанных впоследствии усилиями ученых, особенно советских) получил продление в глубь времени: начало

его было искусственно возведено к эпохе Андрея Боголюбского, первого владимирского князя. По версии 2-й половины XVI и 2-й половины XX веков, Владимирская икона уже тогда была патрональной святыней Владимиро-Суздальского или (что для сторонников этой версии то же самое) Московского государства и Покровом над Русью.¹

Покров Богородицы 1 октября — русский церковный праздник, неизвестный греческим богослужебным уставам. По предположению исследователей, он вошел в устав в XII веке, в Киевской Руси. Проложное сказание и текст службы известны по рукописям XIII—XIV веков, иконы — с XIV века. В русской традиции до Нового времени праздник не считался собственно русским, установление его приписывалось императору Льву Премудрому. Согласно проложному сказанию, праздник установлен в память видения Андрею Юродивому Богоматери во Влахернском храме, в Царьграде. Богоматерь с сонмом святых сначала молится за мир, затем простирает над молящимися свой покров — омофор (покрывало, мафорион).

Покров — символ сугубо метафизический. Как показывает сопоставление текста службы на Покров с исходным для нее текстом службы на праздник Положения ризы Богоматери 2 июля, символ Покрова был создан в отвлечение от материальной конкретности исходного символа-реликвии, ризы.²

¹ Позволю себе здесь, учитывая ограниченность допустимого объема статьи, не вступать в полемические диалоги с десятками исследователей, обсуждающих датировку праздника Покрова и время возникновения культа Владимирской иконы как государственного. По вопросу о месте и времени происхождения праздника Покрова и связи его с византийскими литургическими традициями, в частности, с праздником Положения ризы 2 июля я в основном придерживаюсь донныне не опровергнутых мнений архим. Сергия и Р. П. Лату: Сергий архим. Святой Андрей Христа ради юродивый и праздник Покрова Пресвятыя Богородицы. СПб., 1898; R. P. D. Lathoud. Le thème iconographique du «Pokov» de la Vierge. L'art byzantin chez les slaves, Paris, 1932, v. 2, p. 302—314.

² По мнению специалистов, опирающихся на разнообразные византийские свидетельства, риза и мафорион Богородицы — разные святыни, даже, может быть, хранившиеся в разных богородичных храмах: риза с поясом — в Халкопратийском, мафорион — покрывало во Влахернском, или риза и мафорион во Влахернском, а пояс в Халкопратийском. — R. Janin. La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. V. 3, 1 part., ed. 2^e, Paris, 1969, p. 169, 214. (В «словах» на праздник Положения ризы прославляется Влахернская церковь, как место хранения сокровища, но в них нет намека на то, что риза и покров сосуществовали как две разные реликвии. — См.: Хр. Лопарев. Старое свидетельство о Положении ризы Богородицы во Влахернах в новом истолковании применительно к нашествию русских на Византию в 860 г. // Византийский Временник, т. II, СПб., 1895, с. 582—628.)

Древнерусские исторические источники, даже восходящие к византийской традиции, не имеют в виду возможности выбора между двумя разными святынями: ризой и омофором-покровом. Ко времени появления жития Андрея Юродивого наименования и «риз» и «омофор» в источниках, рассказывающих о спасении Царьграда силою святыни, оказываются взаимозаме-

В службе 2 июля, стихира:

Полата одушевления Христови едина бысть и честную ризу Твою ведому святым Твоим сокровену, верным державу, еюже ради град Твой Богомати спасается.

Стихира из службы на Покров:

Полата одушевления Христова, верным же стена, покров и держава, Тобою град Твой Богомати спасается...³

Замена образа ризы образом покрыва, обусловлена потребностью в символе, с большой силой и ясностью выражающем идею Богоматери-Церкви. Эта потребность сложилась уже в самой Византии ко времени составления жития Андрея Юродивого с его видением Богоматери, молящейся за мир. Покров — это одно из обозначений ризы в службе 2 июля, и посредством этого обозначения символ ризы возводится к ветхозаветному опенному облаку-покрову, осенившему храм (Исход, гл. 40 — пророчество о церкви).

Из 4-й песни канона Иосифова — служба 2 июля: *Иже облаки чиста одевающа все небо ризу свою обвила еси пресвятаа, ейже поклоняющися верно, тя славим покрове душам нашим.*

Увидев во Влахернском храме распростертый Богородицей сияющий покров, «светящийся паче електора», Андрей Юродивый проникает именно в этот символический смысл ризы, который потом и становится темой специальной русской службы.

Видение Андрею Юродивому, воспроизводимое в русских иконах Покрова Богородицы — это образ церкви: церковное зда-

няемыми. Симеон Логофет, рассказывая о нападении русов на Царьград, сообщает, что с целью спасения города в море был погружен омофор.

В русских пересказах этого сюжета фигурируют то риза, то омофор. Андрей Грабар рассматривает изображения на знаменитых Суздальских вратах нач. XIII века как случай различия ризы, пояса и покрыва-мафорнона: для каждой из святынь на вратах свое клеймо. Но клейма можно интерпретировать и как разные сюжеты об одной святыне. См.: André Grabar. Une source d'inspiration de l'icônographie byzantine tardive: les cérémonies du culte de la Vierge. — Cahiers Archéologiques. 25, 1976, Paris, p. 143—162. Кроме того, эти клейма, не имеющие корней в русской иконографической традиции, возможно, результат непосредственного воспроизведения византийских образцов. Изображение покрыва над головой Богородицы на Суздальских вратах, может быть, просто иллюстрация к наименованию Богородицы в акафисте «покров мира ширший облака». Грабар отмечает, что характер этого клейма не предполагает сопотнесенности с культом Покрова 1 октября.

³ Служба на Покров цит. по рукописям XV в.: РО ГПБ, Софийское собр. № 169 л. 192 и далее; Собрание Кириллово-Белозерского монастыря, Трефолой, № 443-700, л. 108 об. и далее... Орфография в цитатах упрощается. Древнейший текст службы, находящийся в рукописи Синодального собрания ГИМ, уже давно не доступен исследованию в связи с ремонтом ГИМ.

ние, мир, возносящий молитвы (на иконе — император, патриарх, Роман Сладкопевец и множество других фигур в молитвенных позах), выше святые и над всеми молящаяся Богородица. Всё это — Церковь, Покров, моление Богородицы. В службе на Покров абсолютно господствует тема моления — это само себя описывающее общественное богослужение.

Празднование Покрова на Руси было средством метафизически перенести к себе ризу Богородицы, средством вымолить и прославить оживотворение церкви посещением Богородицы, которая сама есть Церковь, одушевленная Святым Духом:

Из песни 4 канона на Покров: *Твои раби владычице, в церкви ти верую предстояще, твоя ожидаем милости посети нашего смирения твоим святым покровом, защити князя и люди от всякого зла...*

Паче Ааронова кивота всю Тя Бог осветил еси духом Богородице святым и аггелом служити Тобе повеле, с ними же на град и людии молись, иже Твои славящих честный праздник. Прииде ныне в славе в свою си Богородице церковь с соборы святых якоже иногда ты святый Андрей виде на воздухе.

Особый светилен по списку службы из собрания Кирилло-Белозерского монастыря: *Обновляется ныне новоименитая церковь славою отчею одевается Словом единочадым и духом благодатным освещается, послушествует бо пророк свыше духом глаголя святая церкви Твоя и дивна в правду.*

Там же богородичен:

Явися церкви Божия Богорадованная честная, показала еси божественную церковь твою сию.

В этом внимании к образам Церкви, в чрезвычайном почитании её, не столько как Тела Христова, сколько как Покрова и Ограды, почти как церковного здания, и можно, наверное, усматривать проявление русской специфики праздника. Повидимому, Русь вообще присоединилась к христианскому миру в период особого развития богословия Церкви и навсегда сохранила исключительную приверженность к идее Церкви, к символам Церкви и к церковным зданиям.

Весьма важным для Руси оказалось заложенное в символе Покрова общественное начало. В службе на Покров речь подчеркнута ведется только о молении мира — князя и людей, но не об индивидуальной молитве и личной защите. Град с князем отождествляется в этой службе с церковной общиной, с Церковью как собранием молящихся, и покров в идеале должен простираться над этой общиной. Речь здесь никак не идет об избранности какого-либо сообщества, какого-либо града. Служба не содержит констатации присутствия покровы Богородицы. Служба — это только моление о покрове, то есть о молении Богородицы за град и люди:

Твои рабы владычице, в церкви ти верою предстояще, твоеа ожидаем милости посети нашего смирения твоим святым покровом, заступи князя и люди от всякого зла. /из песни 3 канона/.

Благодаря этому социальному началу и связи с цареградским градозащитным культом ризы, идеи и формы покровского культа оказались важной силой в организации русского исторического опыта, приведя его в XVI веке к образу Покрова, простертого над Москвой, к строительству Покровского собора, к идее богозащитности Москвы.

Поиски символов, институализирующих новую власть и государственность на Северо-Востоке Руси, ведутся с конца XIV века и первоначально разворачиваются далеко от идей Покрова. Поиски эти проявляются в создании нового русского церковного праздника — 1 августа с его службой и проложным сказанием.⁴ Название праздника в рукописях XV—XVII веков неустойчиво. Известный теперь под названием Спас 1 августа, он в проложном сказании обозначен противоречиво. В заголовке — «Происхождение честнаго креста», начало текста: «Ведети подобает о сем Пантократном дни, в он же милости божия празднуем всемилостиваго Спаса нашего Иисуса Христа и пречистыя его матере и честнаго креста происхождение», в конце — «И праздновати уставивша честному кресту милость Божию и человеколюбие»⁵. Всё это показывает, что перед нами русское видоизменение греческого праздника Происхождения крес-

⁴ Праздник Спаса 1 августа довольно единодушно датируется в научной литературе эпохой Андрея Боголюбского. Основание тому — упоминание в старых XII—XIV вв. рукописях некоего празднования Всемиловитовому Спасу и Богоматери 1 августа. Однако известно, что служба Спасу возникла не ранее, чем был введен Иерусалимский устав (Архим. Сергей. Полный месяцеслов Востока, т. 2, Владимир, 1901, с. 224). Архимандрит Сергей предположил, что праздник до XV в. хоть и был, судя по упоминаниям в рукописях, но отмечался лишь молебным пением. Возможен и другой взгляд на ранние упоминания о некоем празднике 1 августа. Они могли быть результатом интерпретации чина малого водоосвящения 1 августа с его стихирами Божьей Матери и Спасу или следствием знакомства с Иерусалимским уставом (поскольку служба на Происхождение креста по широте и неопределенности своего содержания тоже могла быть названа службой Спасу и Матери Его). Первый список трех собственно русских стихир Спасу, свидетельствующих о возникновении специальной службы — Параклитик XV века: Синодальное собрание № 840 — (А. Горский, К. Невоструев. Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки). Название службы здесь «месяца августа в 1 празднум всемилостивому Спасу и пречистой его Матери».

⁵ Первый известный список сказания — в Спасо-Прилуцком прологе конца XIV — нач. XV вв. О нем см.: Д. И. Абрамович. О Спасо-Прилуцком Прологе С.-Петербургской духовной академии // Новый сборник статей по славяноведению. СПб., 1905, с. 282—288. Здесь цитирую проложное сказание по изд.: Русский феодальный архив XIV — первой трети XVI века. М., 1986—1988, № 149, с. 535—536.

та, который праздновался 1 августа по Иерусалимскому уставу, как раз в конце XIV века вводимому на Руси. Этот праздник в греческой версии не имел соответствующего проложного сказания, сюжет его был неясен, но служба, прославлявшая победный крест, оружие и защиту, символ христианской власти, могла вдохновить на развитие государственной проблематики. На Руси до введения Иерусалимского устава 1 августа производилось освящение воды с пением стихир в похвалу Богородице и Божией милости — Спасу. С введением Иерусалимского устава на Руси водоосвящение присоединилось к празднованию Происхождения креста и сверх того в некоторых церквях, вероятно, с XV века, в службу вводились стихиры Спасу собственно русского происхождения и второй канон, в каждой песне которого тропари Спасу сочетались с тропарями Пречистой его Матери. Никакой специально русской темы и вообще никакого особого сюжета этими текстами не вводилось. Только кондак и икос намекают на скорбь покаяния, на жажду победы над врагами, которая может быть дарована милостию Спаса, но и здесь можно усмотреть просто следование традиции псалма в восхвалении Божией милости.⁶

Кондак:

Всякия скверны, всемилостивый Спасе, аз бых делатель, и во отчаяния ров впадеся, но стену от сердца, и вопию к тебе Слове, ускори щедрый, и потщися на помощь нашу яко милостив.

Икос:

Имуще тебе всемилостивый Спасе крепкое утверждение /и пречистую Матерь твою стену неразориму/ и тихое пристанище, никогдаже убоимся вражиих возстаний, твоим бо невидимым промыслом сохраняеми и покровом видимыя и невидимыя враги побеждаем, твою пресвятую Матерь имеюще помощницу.

Молитвы Спасу в службе 1 августа можно охарактеризовать как персонализацию и в весьма незначительной степени историческую конкретизацию темы спасения, которая в самом общем виде — как спасение человечества крестным распятием — разрабатывается службой на Происхождение креста.

⁶ Текст службы цит. по изданию: Минея служебная, август. М., 1799. В скобках по новейшему изданию восполняю пропуск. Текст в этих изданиях соответствует (при весьма незначительных отклонениях) рукописным версиям службы по спискам XVI в. Текст службы Спасу по ранним спискам описан в «Истории русской церкви» Голубинского, но здесь часть стихир, представленных Голубинским, как принадлежащие службе Спасу, в действительности принадлежат службе на Происхождение креста. В печатных изданиях части службы 1 августа, посвященные Спасу, помещаются отдельно с указанием, что читать их нужно в том случае, если храм — во имя Спаса.

В отличие от службы, проложное сказание насыщено историческими сведениями и нагружено идеологически.

Сказание об утверждении праздника 1 августа должно осмысливаться в связи со статьей Лаврентьевской летописи под 1164 годом, послужившей для него основой. В Лаврентьевской летописи рассказывалось о походе Андрея Боголюбского на волжских болгар и о победе над ними. Андрей Боголюбский, по летописи, брал с собой в поход владимирскую святыню — икону Одигитрии, по летописному преданию привезенную из Царьграда. За победу и сохранение войска Андрей благодарил её. Победа названа в летописи новым чудом Владимирской иконы. Некое дополнительное акцентирование болгарского похода может быть делом рук уже самих составителей Лаврентьевского летописного свода, работавших над ним в 70-е годы XIV века и проявивших, как показывают исследования других фрагментов Лаврентьевской летописи, особое внимание к вопросам русских отношений с востоком, с Ордой. Ещё большее внимание к восточным проблемам демонстрируется Сказанием об учреждении праздника 1 августа.

Все имена, названия, присутствующие в Сказании о празднике 1 августа, восходят к соответствующей статье Лаврентьевской летописи или к соседним с нею, так что сказание имеет вид документальности, достоверности, при этом лица, поименованные в летописи в свои годы и по другим поводам, здесь оказываются соединены общим делом — утверждением праздника — в сообщество, хронологически невозможное. Новым в сказании относительно летописи являются самое сообщение об утверждении праздника в честь чуда победы, сообщение, будто чудо это совпало с соответствующим чудом в походе византийского императора Мануила и идея праздника возникла одновременно у Мануила и Андрея, и наконец, темы креста и иконы Спаса, присоединяемые в сказании к теме Владимирской иконы. Три святыни, довольно путано, дублируя друг друга, выполняют одну функцию — символизируют даруемую Богом победу. Тема креста служит соединительным звеном между текстом сказания и службой на Происхождение креста, восхваляющей крест — оружие победы. Поход Андрея Боголюбского на болгар становится таким образом крестоносным походом на Восток в защиту христианской веры. Через двойное уподобление византийским императорским победам (посредством темы креста — победе Константина Великого, и посредством прямой отсылки — победе императора Мануила) скромный поход на болгар оказывается оцененным как акт, определяющий статус русского княжества как христианского царства. (В сказание, при упоминании князя Владимира Мономаха, Андреева деда, введен царский титул).

Появление в сказании иконы Спаса можно объяснить исходя

из сложной его скрытой актуальной задачи. Сказание должно было изобразить крестоносный поход, осуществляемый во имя спасения, столь необходимый для Руси конца XIV века. Символ спасения Божьей милостью — икона Спаса (если это был Спас Нерукотворный) должна была соединиться с символом борьбы за веру — крестом. Возможно и другое объяснение: Северо-Восточная Русь в XIV веке нач. XV в. преимущественно почитала Спаса, в соответствии с новгородской традицией: Тверь — дом Спаса, спасские соборы в Нижнем Новгороде, в Суздале. В Москве Ивана Калиты важнейший — храм Спаса, но с начала строительства Успенского собора ориентация Москвы постепенно меняется. Дом Богородицы — в продолжение киевской традиции — Владимир, с его старым Успенским собором и Владимирской чудотворной, привезенной из Киева, иконой.

Вероятно, появление иконы Спаса в сказании о празднике 1 августа указывает, что над переделкой летописного рассказа в сказание трудился книжник, не имевший специальной владимирской ориентации.

В службе 1 августа (в том числе и в собственно русских частях её, посвященных Спасу и Богородице) не упоминаются ни икона Спаса, ни Владимирская икона, абсолютно господствующей 1 августа остается тема креста.

Стихиры 2 гласа на Происхождение креста:

Божественное сокровище в земли съкрыемо живодавца крест на небесах показавшеся царю благочестивому и победы на врагы образ дав мыслено имже радуяся верою и с страхом божественно вѣстек к видению высоте, тщиением же сего от земных ядр возвождаше, миру на избавление и спасение душам нашим.

Ты ми покров дрѣжавен еси тречаст кресте Христов, освяти мя силою своею да верою и любовию поклоняюся и славлю тя.⁷

Итак, греческая идея победоносного царственного креста поглощает в службе 1 августа идею чудотворной богородичной иконы, в принципе более близкую русскому изводу православия. За этим видится рука человека с сильной византийской или южнославянской ориентацией, возможно, круга митрополита Киприана или Дионисия Суздальского. В то же самое, приблизительно, время митрополит Киприан переводит каноны патриарха Филофея, в которых развивается тема защиты и победы

⁷ Текст службы цит. по Минее служебной за август из библиотеки Псково-Печерского монастыря, XVI в. — Библиотека Тартуского университета. М № 710. 7 л. об.

силою креста. Дионисий Суздальский — по характеристике, данной ему о. И. Мейендорфом, — идеолог православного единства и византийской имперской традиции⁸ — будучи в начале 80-х гг. в Царьграде, получает право утверждать церковные праздники по греческому образцу, впрочем, он умирает, не успев воспользоваться этим правом. Но даже и Дионисий отдает себе отчет в значении Богородичных икон для Руси и, видимо, желая вступить в конкуренцию с Владимиром, заказывает в Царьграде две копии с Одигитрии, писанной по преданию апостолом Лукою, для двух своих спасских соборов — в Нижнем Новгороде и в Суздале. Киприану летописная традиция со второй половины XV века начинает приписывать перевоз в Москву Владимирской иконы и утверждение службы в честь сретения её.

Таким образом попытка оформления новой русской государственной идеологии по византийскому имперскому образцу, осуществляемая сказанием о празднике 1 августа, оказывается не слишком перспективной. Со второй половины XV века сказание получает особый контекст, меняющий его тенденции. Теперь оно входит в состав композиции, посвященной чудесам от иконы Божьей Матери Владимирской.

В композицию кроме сказания включен другой вариант повествования о походе на болгар, близкий тексту Лаврентьевской летописи. Соответственно в нем не упоминаются ни икона Спаса, ни крест. Здесь же рассказ о чудесах от Владимирской иконы — судя по подробностям — местный, владимирский и достаточно древний, наконец, здесь же два небольших сообщения о византийских святынях — об иконе Одигитрии и о ризе Богоматери, с виду случайные, но в действительности определяющие весь смысл композиции.

Об византийской Одигитрии сказано только, что она писана Лукой и что подлинность облика Богоматери, на ней воспроизведенного, подтверждена соответствующим чудом. В сообщении о ризе кратко передана история спасения Царьграда от вражеской осады чудом — ризой Богоматери. Эти фрагменты можно интерпретировать как намек на соотносимость Владимирской иконы с византийской Одигитрией и с ризой Богоматери. Но уяснив происхождение фрагментов, увидим, что присутствие их в композиции, посвященной Владимирской иконе, имеет ещё большее значение.

Фрагменты об Одигитрии и о ризе выделились в результате эволюции летописной повести о взятии Царьграда от латин в 1204 г. В ранней редакции повести — в Новгородской летописи по Синодальному списку — говорилось, что завоеватели погра-

⁸ Прот. И. Мейендорф. Византия и Московская Русь: Очерк по истории церковных и культурных связей в XIV веке. Paris, 1990.

били царьградские святыни, но что Одигитрию «иже по граду хожаше, святую Богородицу, съблюде ю Бог добрыми людьми, и ныне есть, на ню же надеемся». Конец повести гласил: «И тако погыбе царство богохранимаго Константина града».⁹

Повесть о взятии Царьграда от латин стала особенно интересовать и беспокоить русских книжников со второй половины XV века после окончательной гибели Царьграда. В этих новых обстоятельствах встала особенно остро проблема символов богохранимости, богозащищенности великого града. Сообщение, будто Одигитрия сохранилась, в повести о взятии Царьграда от латин могло интерпретироваться как указание на восстановимость царства, но в таком случае вставал вопрос о судьбе святынь при полной гибели града. В Московском великокняжеском своде, тщательно построенной летописи, которая, как никакая другая, заслуживает рассмотрения в своей целостности, видны признаки обеспокоенности судьбой святынь. Именно здесь после повести о взятии Царьграда от латин в 1204 г. выделяются два вышеозначенных фрагмента: об Одигитрии и о ризе, как будто книжник-летописец останавливается в раздумии перед фактом сохранности святынь при гибели града. Результат этого раздумия — повесть о нашествии Мазовши на Москву и пространная повесть о нашествии Темир-Аксака на Москву, то есть, о спасении града в одном случае силою ризы, в другом — Одигитрией, впервые появляющиеся именно в этом летописном своде.

Под 1450 годом великокняжеский свод сообщает о строительстве митрополитом Ионой церкви положения ризы святой Богородицы на митрополичьем дворе. Сразу вслед за тем идет сообщение о нашествии на Москву царевича Мазовши, которое пришлось как раз на 2 июля. Люди московские обратились с молитвами к «молебнице, ея же и празднику приспевшу.» Татары побежали от города, как если бы они увидели некое войско, побежали, гонимые гневом Божиим и молитвою Богоматери. Таким образом, в Москве повторяется чудо спасения града ризой, известное применительно к Константинополю и по пространной триодной повести об акафисте, и по краткому фрагменту о ризе в пределах этого же летописного свода. Риза оказывается номенально перенесена на Русь.

Здесь же в своде Владимирская икона прямо отождествлена с Одигитрией, писанной Лукою. Ей посвящено «Слово о чудеси пресвятыя Богородицы, егда принесена бысть икона честнаго образа ея, юже написа Лука евангелист, от града Володимера в славный сей град Москву». Икона Одигитрии, по этому Слову, выполняет ту же градозащитную роль, что и риза: нападшему

⁹ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.-Л., 1950, с. 49.

на Москву Темир-Аксаку мнится, что с русской стороны на него движется войско, и он бежит. В честь этого события утверждается праздник Сретения Владимирской иконы 26 августа, по уверению летописи, митрополитом Киприаном, но в действительности, по-видимому, столетие спустя, во второй половине XV в., уже после гибели Константинополя, в период окончательного преодоления зависимости от Орды.¹⁰

Здесь, в повести о Темир-Аксаке Московского великокняжеского свода, символ Покрова ещё только на пути к получению политического значения. Киприан, по тексту повести, обращает моление к заступнице «нашего града и всякого града.» Здесь ещё сохраняется представление о Покрове как пребывающем над теми, кто возносит молитвы: «Защити князя и люди от всякого зла, заступи град сей и всяк град и страну, в них же прославляется имя Сына твоего и Бога нашего».¹¹

Праздник утверждается именно в память сретенья иконы, то есть в память получения возможности молиться перед чудотворной иконой о спасении града. Но вместе с тем, праздник уже выражает серьезные государственные претензии Москвы на подобие Константинополю. В тексте службы Владимирская икона довольно определенно сопоставляется с ризой Богоматери, а Русь с Царьградом. Впрочем, служба, вероятно, возникла позже, чем летописная повесть о перенесении иконы из Владимира в Москву и соответственно выражает несколько более зрелые притязания Московского государства.

В Московском летописном своде совершается не совсем корректная по отношению к семантике символических форм акция: Владимирская икона, Одигитрия, Путеводительница, которую Андрей Боголюбский вполне в духе византийских традиций брал с собой в поход, становится символом Покрова, то есть моления, о граде и людях, для чего естественнее было бы использовать образ моления — икону Оранты.¹²

Может быть, именно в связи с этой особенностью московской версии Покрова для московской иконографии Покрова оказывается характерным отсутствие Спаса в композиции иконы. Если на новгородских иконах Покрова Богоматерь в позе Оранты обращает свои моления Спасу, помещаемому вверху иконы, а сам покров, тождественный ей по смыслу,

¹⁰ Такую датировку легенды о перенесении Владимирской иконы из Владимира в Москву принимает Д. Миллер: D. Miller. Legends of the ikon of Vladimir. A Study of the development of Moskovite national consciuosness. // Speculum. Oct. 1968, p. 657—670.

¹¹ Летописный свод конца XV века. // Полное собрание русских летописей. М.-Л., 1949, с. 224

¹² Как это и произошло в Новгороде, где чудотворной иконой с градозащитной функцией стала Оранта — новгородская икона Знамение. Новгородской традиции Покрова здесь не касаюсь, поскольку это отдельная обширная тема.

простерт и над миром, и над нею, то для московских икон характерно господствующее положение Богородицы, которая сама держит покров в руках, простирая его над миром, Спас не изображается.

Следующий существенный этап внедрения идей Покрова в русскую историографию отражен в Никоновской летописи. Никоновская летопись — громадный летописный свод, составившийся в 1520-е годы под руководством митрополита Даниила в Москве и несущий основной груз ответственности за идеологические позиции Москвы в 1-ю пол. XVI в. Здесь с особой тщательностью прослеживается судьба византийской градо-защитной святыни — ризы. О ней и о поясе Богородицы сказано, что разграбившие город в 1204 г. латиняне увезли святыни в Рим. Для Никоновской летописи создается новая редакция повести о Темир-Аксаке (помещена под 1395 г.). Общие моления о покрове, характерные для предшествующей редакции, здесь сокращены, зато впервые в русском летописании здесь представлено видение Богородицы над градом. После привоза в Москву Владимирской иконы Темир-Аксаку является видение: Жена в багряных ризах прозит ему, он бежит от Москвы. В уста митрополита Киприана в повести в этой редакции вложено упоминание о спасении Царьграда от Хоздрю силою ризы.

Само по себе включение в русскую летопись видения Богородицы столь важно, что требует специального внимания. Повесть о спасении Царьграда от персов силою ризы (или повесть об акафисте), диктующая форму всем подобным эпизодам в русском летописном повествовании, не содержит такого видения. Видения высших сил вообще исключительно редки в русской книжной словесности до XVI века. В Киево-Печерском патерике рассказывается о явлении Богородицы, но рассказ этот характерным образом вложен в уста греков. Богородица предстала перед греческими мастерами во Влахернском храме и послала их на Русь строить церковь. Она обещала впоследствии сама поселиться в этой церкви, но Киево-Печерский патерик не решает засвидетельствовать присутствие Богородицы в русских пределах.¹³ Ещё одно видение Богородицы, уже на Руси, описано в житии Сергия Радонежского. Св. Сергию явилась Богородица и обещала быть с ним и с его монастырем, и это событие, уникальное для ранней русской житийной лите-

¹³ Легенда Патерика воспроизводит форму легенды о Лиддской иконе Богоматери: апостолы звали Богоматерь на освящение церкви, она отвечала — идите, я там с вами. В церкви оказалась икона. — См.: Л. А. Успенский. Богословие иконы православной церкви. Издательство Западно-Европейского экзархата ПЦ, 1989, с. 30. Само использование формы этой легенды означает, что появление богородицы в Киево-Печерском монастыре подразумевалось в виде иконы.

ратуры, послужило основанием для Степенной книги (середина XVI в.) признать Сергия патроном русской земли.

Эпизод видения в летописи мог быть воспринят через западные традиции, для которых видение при осаде города Богородицы, грозящей врагу, было едва ли не бродячим мотивом. Но, каково бы ни было практически происхождение эпизода, семантика его определялась русским контекстом. А в нем подобное явление Богородицы соотносилось с видением Андрея Юродивого, то есть с комплексом представлений о Покрове. То, что Богородица встала над Москвой, превращало Москву в аналог Влахернской церкви, в богоизбранный и богозащищенный град, обладающий необходимой святыней, символизирующей и обеспечивающей богозащищенность, то есть Владимирской иконой. Владимирская икона воплощала теперь покров не как моление, метафизический символ Церкви, (недаром моления были сокращены в новой редакции), теперь иконе/Покрову возвращался тот государственно-политический смысл, который первоначально был столь силен в культе ризы и только вследствие зависимости от культа ризы сохранялся и в культе Покрова. Русские символы приобрели византийскую тяжеловесность и плотскость, привязанность к месту. Икона стала ризой, оказавшейся в Москве постольку, поскольку Москва заменила собой Царьград.

В 60-е годы XVI века, когда идеология Московского царства достигла зрелости, для «Степенной книги», представлявшей собой апофеоз московской государственности, была создана ещё одна редакция повести о Темир-Аксаке. Здесь видение Богоматери было развернуто и достигло открытого сходства с видением Андрея Юродивого. Темир-Аксак видит свет на воздухе и посреди света жену в ризах багряных, преукрашенную славою неизреченной, «окрест же Ея бесчисленное множество страшных и великих воин пресветлых, и служаху ей яко царице. Жена же она стояше, руце свои к высоте простерши, и моляшеса о неких, Темирю Асаку же люте претяше.»¹⁴

В проложном сказании «О видении на воздухе», читаемом на Покров, Андрей говорит своему ученику: «Видиши ли Царицу и Госпою всех молящися за мир?» Далее следует моление к Богородице покрыть покровом «нас грешных раб Твоих», как она покрыла «тамо (то есть во Влахернах. — М. П.) сущия народы»¹⁵. Это и сбывается: по Степенной книге Богородица покрыла «нас», то есть — Москву. Праздник Покрова внедрен Степенной книгой в историю русской государственности. Такова общая тенденция Степенной: соединяя

¹⁴ Книга Степенная царского родословия // Полное собр. русских летописей. Т. XXI, 2-я половина, СПб., 1913, с. 437.

¹⁵ Великие Минеи Четырь митрополита Макария. Октябрь 1. СПб., 1870., с. 4—5.

церковную и летописную словесность, создавать образ Святой Руси.

Идеи и образы Покрова Богородицы пронизывают в Степенной не только повесть о Темир-Аксаке, но и другие тексты. Здесь впервые представлен Василий Нагоходец или Блаженный, описанный как русское соответствие Андрею Юродивому. Его функция в композиции русского Покрова, создаваемого Степенной, — соответствует функции Андрея — указывать на чудо Покрова. Василий не созерцает Богородицу в точности так, как Андрей, но он появляется в тексте дважды и оба раза непосредственно перед описанием больших явлений Богородицы (одно — через икону, степень XVI, гл. 16, другое — непосредственное, степень XVII, гл. 9). Первое он видит сам, во втором чуде, самом близком к сцене видения во Влахернах во всей Степенной, он участвует, предвещая те бедствия (страшный пожар 1547 года), которые Богородица преодолевает своим явлением.

По представлениям Степенной книги, Богородица присутствует на земле Московского царства. Степенная вспоминает обещание Богородицы, переданное Киево-Печерским Патериком — жить на Руси — и считает это обещание выполненным.¹⁶ Здесь характерно изменение патерикового текста: по Патерику Богородица обещала быть в церкви, которая строилась в монастыре, по Степенной — она обещает жить в стране — на Руси.

Архитектурный аналог Степенной книги, так же, как и она, передающий образ Покрова над Русью, — Покровский собор. Дата его освящения — последняя дата Степенной книги. Собор строился в 50-е — 60-е годы как девятипрестольный на едином основании, то есть как соединение церквей Входа Господня в Иерусалим, св. Троицы, Варлаама Хутынского и пр. при господстве Покрова.¹⁷ В 1580-е годы рядом с ним над ракой Василия Блаженного возникла ещё одна церковь, которая вскоре соединилась с Покровским собором и передала ему свое имя — Василия Блаженного. Покровский собор и Степенная книга — идеальные изображения Московского царства, как царства-града-Иерусалима, скопления святости, святых и святынь. Над градом, созерцаемая блаженным юродивым, простирает свой покров Богородица.

Русский богослужебный устав быстро отреагировал на появление нового религиозно-государственного образа — московского Покрова, созерцаемого русским юродивым. При канонизации Василия Блаженного днем его памяти было назначено 2-е августа. Так что теперь память юродивого шла сразу вслед

¹⁶ Степенная книга, с. 435.

¹⁷ История русского искусства / Ред. И. Э. Грабарь. Т. III. М., 1955, с. 439—450.

за праздником в память чудес от Владимирской иконы, — 1 августа. Это сочетание как бы повторяло сочетание празднований в честь византийского покрова и византийского юродивого Андрея соответственно 1 и 2 октября. Чтения обоих праздников — 1 и 2 августа — переплелись между собой. Минейным чтением на 1 августа служило расширенное повествование о чудесах от Владимирской иконы. На 2-е же августа в житии Василия Блаженного среди описания его чудес читались фрагменты из Степенной книги, связывающие Василия и с Владимирской иконой, и с чудом явления Богородицы.¹⁸ То есть Спас 1 августа окончательно стал праздником в честь Владимирской иконы как московской ризы-покрова и совпал по значению с тремя другими празднованиями в честь Владимирской иконы — 26 августа, 21 мая, 23 июня — утвердившись в XVI веке.

Так Москва XVI века, обретя во Владимирской иконе царьградскую ризу Богородицы, увидела себя царственным городом, богозащищенным, обвитым царственной чудотворной ризой, градом-храмом.

Из песни 7 канона Владимирской иконе:

*Яко порфирию и виссом, червленою хламидою, Дево Богородице, град твой тобою одеаяся, Христа величает и пришествие честнаго твоего образа славит.*¹⁹

РАСКОЛ И КУЛЬТУРНЫЙ КОНФЛИКТ XVII ВЕКА

Б. Успенский

Хорошо известно, что раскол русской церкви в середине XVII в., разделивший великорусское население на две антагонистические группы, старообрядцев и новообрядцев, — может быть, одно из самых трагических событий в русской истории, и, несомненно, самое трагическое событие в истории русской церкви — был вызван, не собственно догматическими, но семиотическими и филологическими разногласиями. Можно сказать,

¹⁸ Тулуповская минея за август, Рукописный отдел ГБЛ, ф. 304, (Троице-Сергиева лавра) № 681, л. 15 об. 1 августа Праздник Всемиловитовому Христу и пречистой Его Матере. Здесь повесть об утверждении праздника 1 августа, чудеса от Владимирской иконы, два фрагмента о византийских святынях, л. 141—156: Знамение ужасно и преславно и како спасен бысть град Москва от нашествия безбожных татар... и л. 156: О великом и сугубом пожаре... — это фрагменты Степенной книги, повествующие о чудесах Владимирской иконы и о видении Богородицы, связанных с Василием Блаженным.

¹⁹ Цит. по новейшему изданию: Минея, май. Ч. 2, М., 1987, с. 331.

что в основе раскола лежит культурный конфликт, но необходимо при этом оговориться, что культурные — в частности, семиотические и филологические — разногласия воспринимались, в сущности, как разногласия богословские. В Древней Руси не было богословия в собственном смысле (как специальной дисциплины), однако все в принципе могло восприниматься в теологическом ключе: не только содержание, но и форма могла восприниматься как отражение Божественной истины, как непосредственное свидетельство о Боге; при желании можно было бы усмотреть здесь распространение того принципа, который с предельной ясностью выражен в догмате иконопочитания¹.

Раскол был вызван изменением обрядов и исправлением церковных книг при патриархе Никоне. Начало раскола относится к 1653 г., когда вышла Псалтырь (она появилась 11 февраля 1653 г.), где были опущены статьи о двуперстии (двуперстном крестном знамении) и о поклонах, занимавшие видное место в предшествующих изданиях Псалтыри². Вскоре после того перед началом Великого поста 1653 г. по церквам было разослано послание патриарха, где устанавливалось троеперстие (трехперстное крестное знамение) и сокращение земных поклонов при чтении великопостной молитвы Ефрема Сирина³. За этим последовало исправление почти всех богослужебных книг; основное значение имела публикация исправленного Служебника в 1655 г. Существенно, что никоновские реформы не касались содержания, догматики — они касались формы; тем не менее, они вызвали необычайно резкую реакцию, поскольку форма и содержание принципиально отождествлялись в традиционном культурном сознании.

Характерным примером является изменение в сложении перстов при крестном знамении: двуперстие заменяется на троеперстие. Разницы здесь по существу нет никакой, поскольку как в том, так и в другом случае выражается как символика троичности (знаменующая Троицу), так и символика двоичности (знаменующая две природы Христа — Божественную и человеческую); но в принятом ранее способе сложения перстов идея Троицы передавалась сочетанием большого пальца с безымянным и мизинцем, а идея Богочеловечества — сочета-

¹ Здесь уместно напомнить, что именно догмат вероисповедания определяет специфику православия в ряду других христианских вероисповеданий.

² Следует иметь в виду, что Псалтырь была не только богослужебной, но и учебной книгой (по ней, в частности, учились грамоте). Поэтому издания Псалтыри обычно сопровождались поучениями.

³ Этой молитве («Господи и владыко живота моего...»), которая регулярно читается во время Великого поста, придается особое значение в православном богослужении.

нием указательного и среднего пальцев, между тем как в новом способе перстосложения идея Троицы передается сочетанием большого, указательного и среднего пальцев, а идея Богочеловечества — сочетанием безымянного пальца с мизинцем. При этом нет никаких указаний на то, что какие-то пальцы считались вообще более важными, семиотически маркированными. Итак, с точки зрения выражаемого содержания здесь нет никакой разницы, однако именно это обрядовое нововведение послужило началом раскола: двуперстие стало символом приверженности старому обряду, и массовые самосожжения продемонстрировали верность этому принципу. Когда в 1666 г. был созван Вселенский собор с участием восточных православных патриархов (Паисия александрийского и Макария антиохийского), который выступил в защиту никоновских нововведений, перед судом патриархов предстал протопоп Лазарь, который предложил обратиться к Божию суду для того, чтобы выяснить, какой обряд является подлинным, истинно православным. «Повелити ми ити на судьбу Божию во огонь», — заявил он; если я сгорю, — говорил Лазарь, — то значит новый обряд хорош, если же уцелею, то значит старый обряд является истинно православным обрядом (Субботин, VI, с. 244)⁴. Патриархи не решились на это испытание; впоследствии (1 апреля 1682 г.) протопоп Лазарь, вместе с протопопом Аввакумом, диаконом Феодором и иноком Епифанием, по приказу из Москвы были сожжены в Пустозерске за приверженность старому обряду; Божий суд был заменен судом человеческим, добровольное испытание веры заменено принудительной казнью...

Пример перстосложения особенно показателен, поскольку он отчетливо демонстрирует чисто семиотическую природу конфликта. Как видим, в отношении к содержанию оба способа перстосложения абсолютно равноправны, и тем не менее каждая сторона упорно настаивает на своей правоте. Вместе с тем, позиция старообрядцев и новообрядцев может существенно различаться. Старообрядцы исходят из того, что их обряд является безусловно правильным; они опираются при этом на традицию, на мистический опыт предшествующих поколений, включая и святых, которые на протяжении многих веков придерживались этих обрядов и, тем самым, практически доказали их действенность и силу. Для новообрядцев же главное — это культурная ориентация: они ориентируются на греков, стремясь

⁴ В основе предложения Лазаря лежит, по-видимому, практика сожжения еретиков: смерть Лазаря на костре символически означала бы, что он еретик. Будучи уверен в своей правоте, Лазарь считал, что Господь этого не допустит.

привести русские обряды в соответствие с греческими⁵. Поэтому патриарх Никон, столь решительно настаивавший на исправлении церковных книг, в качестве исключения может разрешить богослужение по старым книгам⁶, а патриарх Иоаким, активный сторонник никоновских реформ, может заявить, что в конце концов можно креститься и двумя, и тремя перстами⁷. Разумеется, такой подход может быть характерен только для культурной элиты. Основная масса новообрядцев во второй половине XVII в. является носителями той же идеологии, что и старообрядцы. Поэтому и у новообрядцев можно встретить мнение, что старый порядок перстосложения неправилен, подобно тому, как старообрядцы считают неправильным новый порядок. Существенно, однако, что новообрядцы в принципе могут относиться к обряду как к некоторой принятой условности; старообрядцы же всегда исходят из того, что защищаемые ими формы — безусловно правильны. Итак, семиотический конфликт проявляется в различном отношении к сакральному знаку.



Совершенно такое же различие проявляется и в отношении к языку. Как уже говорилось, раскол был в значительной степени вызван исправлением церковных книг. В некоторых слу-

⁵ При этом старообрядцы сохраняют старый греческий способ перстосложения, который был изменен самими греками. Двуперстное крестное знамение было принято в Византии во время крещения Руси и естественным образом отсюда было заимствовано русскими (Каптерев, 1913. С. 73 сл., 231 сл.; Голубинский, 1905. С. 158 сл.; ср.: Соболевский, 1909. С. 4—6). Таким образом, исторически речь идет о противопоставлении старого и нового греческого обряда; в актуальном сознании эпохи это противопоставление воспринималось, однако, как противопоставление русской и греческой традиции.

⁶ Так, в 1657 г. Никон разрешил старцу Григорию (в миру Иоанну) Неронову служить по старым службникам, не подвергшимся исправлениям никоновских справщиков; при этом Никон заявил: «Обои-де добры — все-де равно, по коим хочещ, по тем и служи» (Суботин, I. С. 156—157).

⁷ Так, во время диспута с патриархом в 1682 г. старообрядцы спрашивали: «Кая ересь и хула всѣмъ, еже двѣма персты креститесь, Божество и человечество исповѣдовати и въ молитве Сына Божія глаголати? (имеется в виду Иисусова молитва, где вместо «Сыне Божий» стали читать «Боже наш») За сіе чесо ради мучити и въ срубахъ жещи? — Патриархъ глагола: мы за крестъ и молитву не мучимъ и не жжемъ, но за то, яко насъ еретиками называютъ и святѣй церкви не повинуются, — сожигаемъ; а креститесь кто како хочеть — двѣма персты, или трети, или всею рукою. Сіе все едино, токмо бы знаменіе креста на себѣ вообразити; мы о томъ не истязуемъ» (Челобитная Саввы Романова, см.: Три челобитные... С. 99). Эта позиция разительно отличается от позиции антиохийского патриарха Макария, сербского патриарха Гавриила и никейского митрополита Григория, которые в 1656 г. объявили двуперстие ересью и всех, кто крестится двумя перстами, предали анафеме (Каптерев, II. С. 526; Смирнов, 1895. С. 48).

чаях правка носила текстологический характер, т. е. был изменен сам текст (который был приведен в соответствие с греческими текстами), однако в большинстве случаев исправления касались чисто формальной, языковой стороны — менялся язык, в частности, и в тех своих аспектах, которые вообще не имели отношения к содержанию (так, например, изменению подверглась орфография и акцентуация церковных книг, конструкция с притяжательным прилагательным заменялась на эквивалентную по смыслу конструкцию с родительным принадлежностью⁸ и т. п.). Это вызвало резкие протесты. Диакон Феодор заявлял: «Нам [...] всем православным христианам подобает умирати за един аз [т. е. за одну букву а], егоже окаянный враг [патриарх Никон] выбросил из Символа» (Субботин, VI, с. 188—189, ср. с. 11—12). Речь идет о исключении союза а из Символа веры (там, где в старой редакции читалось «рожденна, а не сотворенна», в новой читается «рожденна, не сотворенна»)⁹. Это не пустые слова — Феодор действительно умер за свое исповедание веры, приняв мученическую кончину на костре в Пустозерске (вместе с Аввакумом, Епифанием и Лазарем).

В отличие от западной реформации, речь никоим образом не шла в данном случае о переводе книг на народный язык или о каком-либо приближении к разговорной речи. Нет, как старообрядческие, так и новообрядческие книги были изложены на церковнославянском языке: обе партии воспринимают церковнославянский язык как язык книжный по своей природе, как единственно возможный язык русских церковных книг. Однако само отношение к языку у старообрядцев и у новообрядцев было принципиально различным¹⁰. Иначе говоря, в конфликте старообрядцев и новообрядцев проявляется различное отношение к языковому знаку — неконвенциональное и конвенциональное.

⁸ См. об употреблении родительного possessивного до и после никоновской справы: Успенский, 1987. С. 302 сл.

⁹ Отметим, что это исправление может рассматриваться как в текстологическом, так и в языковом ключе. Никоновская редакция дословно соответствует греческому тексту Символа веры, и таким образом отсутствие союза в исправленном церковнославянском тексте мотивируется отсутствием союза в исходном греческом тексте. Между тем, оппоненты Никона считали, что в церковнославянском языке, в отличие от греческого, не может быть бессоюзного сочетания однородных членов: бессоюзи, по их мнению, предполагает либо подчинение, либо примыкание, т. е. неравноправность соединяемых членов — в таком ответственном тексте, как Символ веры, это существенно меняет смысл. См.: Матьесен, 1972. С. 45—46; Успенский, 1987. С. 314—316.

¹⁰ Точно так же в споре иконоборцев и иконопочитателей проявилось не столько различное отношение к иконе как таковой, сколько различное отношение к сакральному знаку.

Язык, вообще говоря, может пониматься как средство коммуникации или как средство выражения (фиксации) некоторого содержания безотносительно к акту коммуникации; в одном случае акцент делается на процессе передачи информации, в другом — на самих способах выражения. Церковнославянский язык традиционно понимался именно как средство выражения Богооткровенной истины; такой подход с необходимостью предполагает неконвенциональное отношение к знаку. В этом случае принципиально важной оказывается проблема языковой формы, которая в принципе не противопоставляется содержанию, т. е. проблема правильности выражения.

Напротив, язык как средство коммуникации делает актуальным восприятие того, для кого предназначена передаваемая информация. Одно и то же содержание в принципе может быть выражено разными способами — разные способы выражения, вообще говоря, равноправны по отношению к передаваемому содержанию, но один способ выражения может признаваться более удачным в том или ином отношении. Это предполагает рационалистическую концепцию текста как объекта, критически воспринимаемого субъектом, — текст воспринимается при этом как возможный, но не обязательный, т. е. как реализация одного из потенциально возможных способов передачи некоторого имманентного содержания (которое в принципе независимо от данного текста).

Итак, в одном случае актуальной является проблема правильности выражения, в другом случае — проблема доходчивости (восприимчивости) или же воздействия (эффективности). В первом случае содержание — это то, что должно быть выражено, во втором случае это то, что должно быть воспринято; иначе говоря, в первом случае необходимо найти адекватные способы выражения, во втором случае — адекватные способы восприятия. В первом случае идут от смысла к тексту, во втором случае, напротив, — от текста к смыслу.

Очевидным образом указанные функции языка (коммуникативная и сигнификативная) соответствуют ролям говорящего и слушающего при речевом общении. Если мне говорят нечто, мне важно прежде всего понять, усвоить содержание: я не отвечаю за форму, она не моя, она мне в принципе безразлична. Если же я говорю, мне важно как можно более адекватно выразить содержание, облечь значение в форму: содержание для меня вообще не существует вне выражения, и психологически важно выбрать именно правильный — наиболее адекватный — способ выражения. Тем самым, безразличие к форме может означать в этом случае безразличие к содержанию.

При желании мы могли бы считать, что язык всегда выступает как средство коммуникации. Но при этом в случае сак-

рального текста мы можем представить процесс коммуникации следующим образом: Бог как отправитель сообщения — текст — человек как получатель сообщения. Тогда отношение между Богом как творцом Богооткровенного текста и самим этим текстом определяет его неконвенциональность; отношение же между человеком как воспринимающим субъектом и текстом определяет установку на восприятие, т. е. конвенциональное отношение к языковому знаку.

Старообрядцы при этом сохраняют то отношение к знаку, которое было принято в Московской Руси. Между тем, новообрядцы в большой степени оказываются под влиянием польской барочной культуры (поскольку среди новообрядцев было много выходцев из Юго-Западной Руси). Таким образом, конфликт между старообрядцами и новообрядцами предстает как конфликт между восточной и западной культурной традицией.

*

Разумеется, столкновение великорусской и югозападнорусской традиции начинается еще до раскола, в первой половине XVII в., но именно в середине XVII в. оно принимает наиболее отчетливые и явно выраженные формы. Вот только один эпизод. В 1627 г. украинский проповедник Кирилл Транквиллион Ставроецкий привез в Москву свое «Учительное евангелие» (сборник проповедей), которое он хотел здесь опубликовать. Книга была отдана на рассмотрение двум известным московским книжникам — игумену Илие и справщику Ивану Наседке (впоследствии принимавшему участие в переиздании грамматики Мелетия Смотрицкого). Московские книжники резко отрицательно отнеслись к книге Кирилла Транквиллиона, в частности ввиду необычного для них правописания. Так, их внимание привлекла форма **Христови** (т. е. «Христовы»), написанная по той же орфографии, которая принята и в современном украинском языке. «Скажи, прот и в н и че, — спрашивают они Кирилла Транквиллиона, — от кого та рѣчь; «суть словеса **Христови**? Если **Христова**, для чего литеру перемѣнилъ и вмѣсто аза иже напечаталъ?» (Голубцов, 1890, с. 552). Московские книжники воспринимают неправильную форму как достоверное свидетельство неправославия Кирилла Транквиллиона, т. е. свидетельство того, что данный текст исходит не от Бога и, следовательно, от дьявола (знаменательно в этом смысле обращение **противниче**, имеющее явно обличительный характер). Слог этой книги был признан в Москве «еретическим» — именно слог как таковой! — и книга была торжественно предана огню (Голубцов, 1890, с. 565; Забелин, II, с. 487; Харлампович, 1914, с. 111; АМГ, I, с. 224—225, № 201).

Совершенно так же воспринимались и новые грамматические формы, появившиеся в богослужебных текстах в результате книжных реформ патриарха Никона и его преемников (см. подробнее: Успенский, 1989). Обсуждая чисто формальные, грамматические исправления в «Символе веры» — такие, например, как исправление «насъ ради **человѣкъ**» на «насъ ради **человѣковъ**», «судити **живымъ** и **мертвымъ**» на «судити **живыхъ** и **мертвыхъ**», «**едину** святую соборную и апостольскую церковь» на «**единую** святую соборную и апостольскую церковь» и т. п. — инок Авраамий заключает в своей челобитной 1678 г. (ссылаясь при этом на сочинения Максима Грека, а также на «Большой катехизис» Лаврентия Зизания): «А отъ сего, богословцы рѣша, велика ересь возрастаетъ въ церкви, якоже Максимъ въ 13 главѣ пишетъ. Тако же и въ книгѣ Большаго Катихисиса пишетъ, яко единымъ азбучнымъ словомъ [т. е. буквой] ересь вносится [...] и подъ анафему полагаетъ таковая творящихъ» (Субботин, VII, с. 319—320)¹¹. Соответственно в одном из своих посланий Авраамий рекомендует своему адресату избегать новой формы «во вѣки вѣковъ», которая заменила в никоновских книгах старую форму «во вѣки вѣкомъ». «Блюди же ся кова и лести бѣсовскія, еже есть **вѣковъ**, яко еретицы и сіе малое слово тщатся преложити, еже **во вѣки вѣкомъ**» (Барсов, 1912, с. 159). Ср. заявление протопopa Лазаря относительно исправления фразы «во вѣки вѣкомъ» на «во вѣки вѣковъ»: «Да в новыхъ же книгахъ напечатано во всѣхъ молитвахъ и во всѣхъ возгласѣхъ: “нынѣ и присно и во вѣки вѣковъ”. И та рѣчь еретическая» («Попа Лазаря роспись вкратце...» — Субботин, IV, с. 200)¹². То же пишет относительно формы **вѣковъ** вместо **вѣкомъ** в данной фразе и протопоп Аввакум: «Малое [...] слово сіе, да велику ересь содержитъ» (из толкования на Псалтырь — Аввакум, 1927, стлб. 465)¹³. В точности то же

¹¹ Обсуждаемые Авраамием нововведения в ряде случаев не вошли в окончательную никоновскую редакцию «Символа веры», т. е. отражают промежуточную стадию исправления.

¹² Ср. ответ Симеона Полоцкого в «Жезле правления»: Симеон Полоцкий, 1667. Л. 151 (обличение и возобличение 70-е;).

¹³ См. еще об этом в «Послании к неизвестному» Аввакума (Бороздин, 1898, приложения. С. 42), а также в челобитной Никиты Добрынина (Субботин, IV. С. 138, 152; Р-умянцев, 1916. С. 462, 466—467, 495 и приложения, с. 340, 354). Соответственно, употребление той или иной формы — родительного или дательного падежа — могло осмыслиться вообще как диагностический признак правильности или неправильности соответствующего текста: так, Андрей Денисов в своих полемических посланиях отвергает свидетельства некоторых старопечатных книг Юго-Западной Руси именно потому, что в них стоит **во вѣки вѣковъ**, а не **во вѣки вѣкомъ** (Смирнов, 1909. С. 195); двести лет спустя по той же причине участники Первого собора старообрядцев-поморцев ставят под сомнение певческие тексты эпохи Ивана Грозного (Деяния, 1909. С. 63 второй пагинации).

самое говорит Аввакум и относительно формы **аминь**, появляющейся в текстах, правленных при патриархе Никоне: «в старых [книгах] **аминь**, а в новых **аминь**. Малое бо се слово велику ересь содѣваетъ» («Послание к неизвестным» — Бороздин, 1898, приложения, с. 42).

Итак, не только содержание, но и языковая форма может быть признана еретической, соответственно, не только конкретный текст, имеющий какой-то определенный смысл, но и язык как способ выражения разнообразных смыслов может восприниматься как ересь¹⁴.

Вполне естественно ввиду всего сказанного, что малейшие ошибки в произношении при чтении сакральных текстов — такие, например, как неразличение в чтении букв е и ѣ и т. п. — немедленно исправлялись непосредственно во время богослужения (как это и сейчас наблюдается у старообрядцев — Селищев, 1920, с. 16; Успенский, 1971, с. 45)¹⁵. В одном из орфоэпических руководств середины XVII в. разбор типичных ошибок в чтении, сводящихся главным образом к неправильной акцентуации и т. п., заканчивается следующим знаменательным выводом: «Страшно бо есть, братіе, не точію сіе рещи, но и помыслити» (Буслаев, 1861, стлб. 1088), т. е. неправильная форма предполагает возможность неправильной мысли — соотнесение неправильного выражения с неправильным содержанием проявляется здесь как нельзя более отчетливо. Ср. сход-

¹⁴ Характерное обоснование невозможности каких бы то ни было отступлений от канонической формы сакрального текста содержится в ответах старообрядцев Дьяконовского согласия на вопросы архиепископа Нижегородского и Алаторского Питирима 1917 г. (так называемые «Питиримовы» или «Керженские», или «Дьяконовские» ответы; автором этого сочинения считают Андрея Денисова). Говоря о изменениях текста и, в частности, о изменениях языка, вызвавших раскол, старообрядцы заявляют: «Не дивно же ты буди и о сомнѣнїи нашемъ, еже имѣемъ о новоположенїихъ вашихъ. Аще бо священный отецъ Спиридонъ, епископъ Тримифїйскїй, и не стерпѣ единяя рѣчи премѣненїя, егда Трифилїй епископъ, уча въ церкви, премѣни рѣчь евангельскую въ сказанїи, юже рече Христосъ къ разслабленому, **возми ложе свое**. Тогда святой Спиридон разгнѣвася на него и обличи его рекъ: «Или ты мнишися лучши быти глаголавшаго: **возми одръ свой**. И то рекъ, избѣжалъ отъ ревности изъ церкви, ревнуя о Христовомъ словесе, хитростїю риторѣ Трифилїя примѣненнымъ [...] Колями паче намъ сомнительно есть о толикихъ множайшихъ возновствованїихъ, боящимся церковныхъ запрещенїй, еже приложити не премѣнити, ниже отложить что, крепѣ, утверждающихъ» (Керженские ответы, 1906. С. 179—180). Между тем, в сочинении чудовского инока Евфимия «О исправлении в прежде печатаныхъ книгахъ Минеахъ некихъ бывшихъ погрешенїй в реченїихъ» 1692 г. необходимость точного воспроизведения минейного текста мотивируется следующим образом: «Елико бо житїе святыхъ лучшее, толико ихъ и словеса нашихъ лучша словесъ и дѣйствителнѣйша сут[ь]» (Никольскїй, 1896. С. 61).

¹⁵ Относительно исправления ошибающегося чтеца во время богослужения см., в частности, свидетельства Павла Алеппского (Павел Алеппскїй, IV. С. 126) и дьякона Федора (Субботин, VI. С. 229—230).

ное отношение к опискам у переписчиков священных книг, см. специальную «Молитву разрешению писарем», входившую в русские требники: «Съгрѣшихъ преписываа святаа и божественнаа писанна святыхъ апостолъ и святыхъ отецъ по своей воли и по своему недоразумию, а не яко писано» (Горский и Невоструев, III, 1, с. 219; ср. Петухов, 1888, с. 45—46; Алмазов, III, с. 210, 216, Никольский, 1896, с. 58, 62; Огнев, 1880, с. 9); положение переписчика было, однако, более сложным, поскольку он в то же время должен был исправлять ошибки копируемого текста и среди покаянных ответов древнерусского писца, которые ожидались от него на исповеди, мы находим, в частности, и такую формулу: «книги писахъ и не правихъ» (Алмазов, III, с. 238; Петухов, 1888, с. 45)¹⁶.

Замечательно, что подобное отношение к ошибкам устной или письменной речи совершенно не характерно для католического Запада (см. Матъесен, 1972, с. 48—49): невольная ошибка там не связывается с искажением содержания и, следовательно, не рассматривается как грех (между тем, в России слово **погрешность**, производное от **грех**, собственно и означает ошибку). Не менее показательным в этом плане является различное отношение к данной проблеме в Московской и в Юго-Западной Руси. Так, Петр Могила специально подчеркивал в предисловии

¹⁶ Для характеристики отношения древнерусского писца к переписываемому им тексту особенно показательно предисловие Арсения Глухого к переписанному им Канонику 1616 г.: «Писахъ же съ разныхъ списковъ, тшася обрести правая; и обрѣтохъ в спискѣхъ онѣхъ многа неисправлена [...] И елика возможна моему худому разуму, сѣ исправляхъ; а яже невозможно, сѣ оставляхъ, да имущи разумъ болше насъ, тѣи исправятъ неисправлена и недостаточнаа наполнять. Азъ же что написалъ, и аще каа обрѣщются въ тѣхъ несогласна разуму истины, и азъ о сихъ прощеніа прошу. А кто имать сѣа преписовати или пѣти, да не преписуетъ тако, ни да поеть, но истинное да пишетъ и воспѣваетъ, еже есть угодно Богу и полезно души, понеже и азъ тако хошу. И не токмо еже здѣ писахъ, но и индѣ что писахъ и глаголахъ, и аще что обрѣщется въ тѣхъ не угодно Богу и не полезно души ради моего неразуміа и невѣждства, — и о сихъ молю, да не творить кто тако, но лучшее да творить, еже есть благоордно Богу и полезно души. И азъ о семъ радуюся, и тако благодатию Божіею прилагаю сѣа, отъемля вину пишушимъ [...] на вредъ души» (Иларій и Арсеній, II. С. 55—56, № 281); аналогичный текст можно найти и в других рукописях Арсения Глухого (там же, II. С. 57, № 283; III. С. 48, № 684).

Ср. специальное постановление Стоглавого собора 1551 г. об исправлении церковных книг: «... которые писцы по городомъ книги пишут, и вы бы имъ велѣли писати, з добрыхъ переводовъ: да написавъ правила, потом же бы продавали; а не правивъ бы книгъ не продавали. А которой писецъ, написавъ книгу, продасть не исправивъ, и вы бы тѣмъ възбрали с великимъ запрещеніемъ. А кто у него несправленную книгу купитъ, и вы бы тому по тому же възбрали с великимъ же запрещеніемъ, чтобы вперед такъ не творили. А вперед таковіи обличени будут, продавецъ и купецъ, и вы бы у нихъ тѣ книги имали даромъ безо всякаго зазора» (Стоглав, 1890. С. 127—128).

к Требнику 1646 г. (ч. I, л. 5), что если в требниках встречаются какие-либо погрешности или ошибки, то они нисколько не вредят нашему спасению, ибо не уничтожают числа, силы, материи, формы и плодов святых таинств: «если суть яковые погрѣшенія, албо помылки в [...] Требникахъ, тые Спасенію нашему нѣчого не шкодятъ, поневажъ Личбы, Моци, Матеріи, Формы и Скутковъ святыхъ Таинъ незносятъ» (Титов, 1916—1918, с. 268; приложения, с. 371).

Таким образом, не только мысль или верование, но и само обозначение — иначе говоря, знаковое воплощение мысли — может быть признано еретическим: форма и содержание принципиально отождествляются, и всякое отклонение от правильного обозначения может связываться с изменением в содержании или во всяком случае не безразлично по отношению к содержанию. В принципе слова книжного языка функционируют в этих условиях так, как в обычном случае функционируют только имена собственные. В самом деле, именно собственные имена характеризуются непосредственной и однозначной связью обозначения и обозначаемого: изменение в форме имени связывается обычно с другим денотатом (содержанием), т. е. измененная форма естественно понимается как другое имя (ср. Якобсон и Халле, 1962, с. 464—467; ср. Якобсон, 1971, с. 131)¹⁷.

*

Церковнославянский язык понимался на Руси не просто как одна из возможных систем передачи информации, но прежде всего как система символического представления православного вероисповедания, т. е. как и к о н а п р а в о с л а в и я. Восприятие такого рода находило теологическую мотивировку в специальной теории языка, которая была разработана в православной церкви еще на греческой почве и получила в дальнейшем широкое распространение на Руси¹⁸. Согласно этому учению, душа (ψυχη), слово (λογος) и ум (νοος) составляют неразделимое единство, которое рассматривается как одно из манифестаций Троицы. Слово имеет два рождения: сначала оно непостижимым образом рождается в душе¹⁹, затем оно рождается в теле, т. е. получает материальное воплощение через

¹⁷ См. в этой связи замечания о роли собственных имен в мифологическом сознании: Лотман и Успенский, 1973.

¹⁸ Ср., в частности, такие сочинения, как трактат о восьми частях слова, «Беседа о учении грамоте», «Просветитель» Иосифа Волоцкого и «Истины показание к вопросившим о новом учении» Зиновия Отенского. См.: Ягич, 1896. С. 40—41, 47, 362, 385—388; Сухомлинов, 1908. С. 352; Дмитриева, 1979. С. 210, 224, 241, 251, 264; Субботин, VIII. С. 219.

¹⁹ Ср. в этой связи универсальное представление о мысли как о говорении в сердце (Топоров, 1973. С. 140—141).

человеческое тело — подобно тому, как Бог-Сын был рожден сначала непостижимым образом от Бога-Отца, а затем получил материальное воплощение через человеческое тело Девы Марии (Матьесен, 1972, с. 28—29). Тем самым, правильная вера определяет правильный способ выражения.

Такой подход определяет отрицательное отношение к другим языкам постольку, поскольку они ассоциируются с каким-либо иным вероисповеданием. В частности латынь воспринимается как символ католической веры (своего рода икона католичества), татарский язык ассоциируется с мусульманством и т. п.

Соответственно, татарский и латынь воспринимались на Руси как заведомо нечистые языки, принципиально оскверняющие говорящего. Когда в середине XVII в. в Москву прибыл антиохийский патриарх Макарий, его специально предостерегали, чтобы он «отнюдь не говорил по-турецки». «Боже сохрани, — заявил царь Алексей Михайлович, — чтобы такой святой муж осквернил свои уста и язык этой нечистой речью» (Павел Алеппский, III, с. 20—21). Такое же в общем отношение было и к латинскому языку. «Латынского языка вседушне диавол любит», — утверждает Иван Вишенский в «Зачапке мудраго латынника з глупым русином» (Иван Вишенский, 1955, с. 194). Характерен эпизод в полемике патриарха Никона с газским митрополитом Паисием Лигаридом; когда Паисий начал возражать Никону по латыни, Никон воскликнул: «Рабе лукавый, от уст твоих сужду тя, яко неси православен, понеже и языком латинским блядословиши нас» (Гиббенет, II, с. 61, примеч. 1, ср. также с. 436)²⁰.

Латинский язык воспринимается как типичный еретический язык, который по самой своей природе искажает содержание христианского учения²¹: невозможно выражаться на латыни, оставаясь православным, и напротив, — для того, чтобы быть православным, необходимо принять православный же способ выражения, т. е. обратиться к греческому или к церковносла-

²⁰ Эти слова приводит сам Никон в возражениях С. Л. Стрешневу (возражение 26-е, см.: Никон, 1861. С. 490); по свидетельству Паисия Лигарида, Никон отказался слушать его речь на латинском языке, заявив, что латынь — это «проклятый язык язычников» (Макарий, XII. С. 452—453). Ср. еще описание этого инцидента у Николая Витсена (Витсен, 1966—1967. С. 209, ср. с. 446). Паисий Лигарид знал латынь значительно лучше, чем греческий (см. об этом, в частности: Каптерев, 1892. С. 66)

²¹ По свидетельству Витсена, русские говорили, что «латинский язык есть язык еретический, поскольку Бог не говорит на этом языке» («De domste Russen seggen: de Latijnse tael is een ketterse tael, wyl Godt die niet spreeckt» — Витсен, 1966—1967. С. 446). Это высказывание, по-видимому, следует понимать именно в том смысле, что латинский язык неадекватно передает то, чему учит Христос.

вянскому языку²². Это отношение к латыни нашло выражение в виршах XVII в. (предполагают, что их автором был Иван Наседка):

И латынскую грамоту свою [католики] всех болши похваляют.
И глаголют про нея, яко всех мудряе,
Мы же глаголем: несть латыни зляе.
Паче же рещи, не от свята мужа грамота их сотворена,
Но от поганых и некрещеных еллин изложена

.....
Наша же словесная грамота от свята мужа сотворенна,
Яко цвет от всех трав произбранна,
И болгаром и нам словяном преданна,
Дабы всякая христианская душа к заповедем Господним приведена.

(Былинин и Грихин, 1987, с. 378)²³

Неудивительно поэтому, что появление в Москве киевских монахов, которые в 1650 г. (т. е. еще до раскола) начинают преподавать здесь латынь, вызывают энергичный протест. Так, например, Лукьян Тимофеевич Голосов (впоследствии думный дьяк Посольского приказа) говорил: «кто де по латыни научится, и тотъ де съ праваго пути совратится»²⁴, прибавляя не без гордости, что ему «латинской языкъ незнакомъ, и многія въ немъ [в этом языке] ереси»; некоему попу

²² Ср. противопоставление греческого и церковнославянского языков, с одной стороны, и латинского языка, с другой, у Захарии Копыстенского в его предисловии (1623 г.) к переводу толкований Златоуста на послания апостола Павла: греческий и церковнославянский признаются здесь языками, адекватно выражающими православную богословскую мысль, тогда как латинский язык, по мнению Захарии Копыстенского, не способен передать содержание такого рода. «Маєт [...] языкъ Славенскій такову в собѣ силу и зацность, же языку Грецкому якобы природне согласуеть, и власности его съчиняется», — пишет здесь Захария Копыстенский, ссылаясь, в частности, на сходство в образовании сложных слов, а также в системе склонения. — «Отколь беспечнѣйшая есть речъ и увѣреннѣйшая философію и Θεологию Славенским языком писати и з Грецаго переводити, нѣжли Латинскимъ: который оскудный есть, же такъ реку до трудныхъ высокихъ и Богословныхъ речій недовольный и недостаточный» (Титов, 1916—1918, приложения. С. 74).

²³ Аргументация превосходства церковнославянского языка над латынью восходит здесь к сказанию «О писменех» черноризца Храбра, очень популярному у русских книжников XV—XVII вв. См. подробнее ниже, примеч. 41.

²⁴ Любопытно, что в дальнейшем этот же Лукьян Голосов славится своим знанием латыни (см.: Витсен, 1966—1967. С. 176—177, 211, 221; Рейтенфельс, 1905. С. 98—99); при этом Рейтенфельс указывает, что познания в латыни принесли Голосову «много беспокойства и несчастья» (с. 160). С 1653 г. Лукьян Голосов является дьяком Патриаршего разряда, т. е. служит под непосредственным началом Никона; в 1680-е гг. он сочиняет вирши в духе Симеона Полоцкого; несомненно, таким образом, что он становится в конце концов приверженцем никоновских культурных реформ. См. о нем: Богоявленский, 1946. С. 247; Веселовский, 1975. С. 122—123; Панченко, 1973. С. 110—111.

Степану, занимавшемуся латынью у Арсения Грека, родные и друзья настоятельно рекомендовали: «перестань де учиться по латыни, дурно де; а какое дурно, того не сказали» — и тот, действительно, учиться перестал и грамоту изодрал; между тем, в 1649 г. московский поп Фома советовался с дьячком Константином Ивановым: «Скажи де пожалуй, какъ де быть, дѣти де его духовные отъ него просятъ въ Кіевъ учиться по латыни. И онъ де Костя молвилъ ему: не отпускай де Бога ради, Богъ де на твоей душѣ того взыщетъ» (Каптерев, 1913, с. 145—146, примеч. 1)²⁵.

Во второй половине XVII — начале XVIII вв. — уже после раскола русской церкви — отношение к латинскому языку вызывает в новообрядческой среде активную полемику великорусской и югозападнорусской партии (так называемых «грекофилов» и «латиномудров»). Для нас существенно то обстоятельство, что в этой полемике важная роль уделяется лингвистическим вопросам, а именно споры идут о возможности передачи на латыни православного учения. Так, полемизируя с чудовским иноком Евфимием, Сильвестр Медведев писал в своей книге «Манна хлеба животнаго» (1687 г.), что ему кажется странным благоговение перед греческим языком, «аки бы Богъ на томъ языцѣ такую силу положилъ, еже никто можетъ тѣмъ языкомъ ересь писати». Медведев спрашивает: «Аще бы праведно было съ латинскихъ книгъ Евангеліе или Апостолъ преведены, подобало-ли бяше имъ вѣрити или не подобало?» (Прозоровский, 1896, с. 528, 519). В 1704 г. аналогичным образом полемизирует с иноком Евфимием и Гавриил Домецкий (Яхонтов, 1883, с. 88; Сменцовский, 1899, с. 335). В этой полемике отчетливо проступает принципиальная разница в самом отношении к языку, когда для одной стороны язык является просто средством передачи мысли, а для другой он выступает прежде всего как средство выражения Богооткровенной истины, т. е. в одном случае языковое выражение выступает как нечто условное (конвенциональное), а в другом — как интимно связанное с самим содержанием.

В свою очередь, Евфимий и другие грекофилы выступают с лингвистическими трактатами, обосновывающими неправославие

²⁵ Эти высказывания дошли до нас в составе «Дела по доносу чернеца Саула на бояр Ивана Васильевича Засецкого, на Луку Тимофеева, сына Голосова, да Благовещенского собора на дьячка Константина Иванова, что они к нему в келью приходили и про еретичество говорили» (см. об этом деле: Соловьев, V. С. 491—492; Макарий, XI. С. 134—136; Харлампович, 1914. С. 135—136).

Ср. в этой связи челобитную Стефана Вонифатьева от 10 октября 1650 г. с просьбой сослать в монастыри учеников Греко-Латинской школы Ивана Засецкого с товарищами, отказавшихся изучать латинский язык (Румянцева, 1986. С. 35).

латинского языка — именно языка как такового, а не текстов на этом языке! — и, соответственно, вредность его изучения. Так, Евфимий пишет посвященное этому вопросу «Рассуждение — учиться-ли нам полезнее грамматике, риторике [...] или, и не учася сим хитростем, в простоте Богу угождати [...] и котораго языка учиться нам, славяном, потребнее и полезнее — латинскаго или греческаго» (1684—1685 гг.); в упрек латинскому языку здесь, между прочим, ставится то обстоятельство, что на нем «растленно» произносятся сакральные имена: «Самаго Сына Божія спасительное имя Исусъ глаголют **Иезуъ**, святыхъ имена — **Михаель, Даниель, Израель, Измаель, Иерузалемъ, Грегоръ**; всѣхъ же стыднѣе — святаго многострадалнаго праведнаго Иова зовуть срамно **Юб...**» (Сменцовский, 1899, приложения, с. XV)²⁶. Евфимий утверждает, что изучение латыни приводит к отпадению от православия: «Приучившися латинѣ, быша мало не вси униаты; рѣдци останася православнии» (там же, с. XXV). Та же мысль проводится и в другом трактате аналогичного содержания, написанном приблизительно в то же время: «Довод вкратце, яко учение и язык еллиногреческий наипаче нужно потребный, нежели латинской язык и учения, и чем пользует славенскому народу»²⁷. Здесь сообщается, что православная вера «вредится» латинским языком: «А бѣлоруси хотя и учатся латинскимъ языкомъ скудости ради греческаго ученія (кромя Лвова, что учатся гречески), однакожде припоминати надобно, что малая часть изъ тѣхъ во унѣю не падають, а и тѣ, что не падають, познавается въ нихъ останки езувическія...» (Каптерев, 1889, с. 96, 94)²⁸.

²⁶ Ср. позднейшее обыгрывание западного (латинизированного) произношения имени «Иов» в поэме Я. Б. Княжнина «Попугай» (1788—1790 гг.): «Уж стал уметь язык вертеть по-молодецки // И имя Иова горланить по-немецки». Что имеется в виду, совершенно ясно из контекста, ср. несколько выше в той же поэме: «Пустил слов токи сильны, скоры // Кончая все на мать» (Княжнин, 1961. С. 710—711).

²⁷ Относительно возможного автора данного сочинения высказывались разные мнения; обычно называют инока Евфимия или Николая Спафария. См.: Каптерев, 1889. С. 89—96; Миркович, 1878. С. 31, примеч. 2; Браиловский, 1889. С. 280—281, примеч. 1; Сменцовский, 1899. С. 32; Михайловский, 1900. С. 4—11; Флоровский, 1949. С. 123.

²⁸ В этом последнем сочинении, между прочим, отмечается особая опасность латыни в качестве первого иностранного языка — при том, что знающему греческий язык знакомство с латынью повредить уже не может: «а по греческомъ ученіи, хотящему не вредительно учиться и латинскому, а въ первыхъ латинскому языку учиться веліе опасеніе, яко да не латинскимъ языкомъ подкралася тайна и въра и обычай латинской, какъ видимъ въ разныхъ народѣхъ, наипаче въ французскомъ, зане ничего не премѣняетъ челоуѣка и нравы сице, яко странное ученіе» (Каптерев, 1889. С. 96). Мысль о том, что не следует знать латинский без греческого высказывалась также братьями Лихудами в «Акосе» 1687 г. (Прозоровский, 1896. С. 562—563; Сменцовский, 1899. С. 274—275) и затем чудовским иеродиаконном Дамаскиным в его возражении на сочинение Гавриила Домецкого, 1704 г. (Образцов, 1865. С. 91).

Полемизируя с Гавриилом Домецким, чудовский иеродиакон Дамаскин утверждал (в 1704 г.): «если учитель церковный знает только латинский язык, нельзя назвать его совершенно искренним сыном восточной церкви» (Яхонтов, 1883, с. 88—89). В 1705 г. тот же иеродиакон Дамаскин писал новгородскому митрополиту Иову: «Аще хочещи и божественнаго писания насладитися многих и божественных книг, благоволи сыскати себѣ греческихъ преводниковъ и писцовъ, и увидиши чудо преславно, узриши бо, коликая полнота писаній обрѣтается на еллинскомъ языкѣ, и нѣсть намъ нужды до латинниковъ никоеяже, мощно и премощно намъ быти безъ нихъ: всеу лятья насъ они; не Богъ ихъ посылаетъ на насъ, но сатана — на прельщеніе, а не на исправленіе» (Образцов, 1865, с. 94; ср. Яхонтов, 1883). Итак, латинский язык, подобно латинскому учению, прямо связывается с дьяволом. Соответственно, в анонимном старообрядческом сочинении 1710 г. (написанном, вероятно, Кузьмой Андреевым), направленном против Петра I, утверждается, что бесовская сущность Петра — он рассматривается здесь как Антихрист — проявляется в том, что он подписывает свое имя по латыни²⁹. «... Якожъ въ тайныхъ къ имени Исусову прилогъ лукавый являетъ инаго Исуса, — говорится в этом сочинении, — тако и въ явныхъ къ имени Петрову новоприложенное его латынское имя, указующее сѣдшаго въ немъ и на немъ преисподняго бѣса», т. е.: как одна буква, приложенная к имени **Исус**, являет «инаго Исуса», не Христа, а Антихриста³⁰, так и латинское имя, приложенное к имени **Петр** изобличает беса, сидящего в носителе этого имени (Смирнов, 1909а, с. 691—692)³¹. Еще Татищев свидетельствовал в «Разговоре двух приятелей о пользе науки и училищ»

²⁹ Петр подписывался Petrus (Petros) или Peter. О восприятии Петра как Антихриста см.: Успенский, 1976.

³⁰ Новая форма **Исус**, введенная при Никоне (вместо старой **Исус**), могла рассматриваться старообрядцами как наименование Антихриста. См.: Смирнов, 1898. С. 041; Успенский, 1989. С. 214.

³¹ Ср. в этой связи дело о письменном договоре с сатаной 1725 г.: договор был написан кровью и «латинским диалектом» (Перетц, 1907. С. 37—39); Витсен (1966—1967. С. 444) сообщает о случае, когда человек, знавший латынь и обладавший глобусом, был обвинен в колдовстве и высечен кнутом.

Сходным образом могли реагировать старообрядцы на титул император, который Петр принимает в 1721 г. Так, основатель страннического согласия Евфимий заявлял в 1784 г.: «Понеже Петр не принят на ся царскаго имени; восхоте по римске именоватися император» и делал отсюда вывод о сатанинской природе Петра (Кельсиев, IV. С. 253); в 1855 г. старообрядец федосеевского согласия И. М. Ермаков показал на следствии: «Императором Александра Николаевича не признаю, а признаю его царем. Титул же императорский ... Петром великим заимствован от нечестивого сатанинского папы Римского. Титул император значит Перун, Титан или Дьявол» (там же, I, с. 220).

(1730-х гг.), что многие «учение чужихъ языковъ, особливо латинскаго, поставляютъ въ грѣхъ» (Гатищев, 1979, с. 99)³².

В свою очередь, приверженцы латинского языка обвиняют своих противников в невежестве, в темноте; их оппоненты как бы принимают это обвинение, заявляя, что полезнее не учиться грамматике, риторике и т. п., но «в простоте Богу угождати».

Не случайно, по свидетельству Котошихина, царевичей на Руси не обучали иностранным языкам — несомненно, потому, что это считалось делом опасным в конфессиональном отношении (Котошихин, 1906, с. 17)³³. Замечательно, что такое же отношение к изучению иностранных языков сохранялось и после учреждения Славяно-Греко-Латинской Академии, в которой по первоначальному плану предполагалось обучать греческому, латинскому и польскому языкам (ДРВ, VI, с. 411) — явно по образцу школ Юго-Западной Руси³⁴. Тем не менее, польский язык здесь вообще не преподавался, а преподавание латыни вскоре было прекращено и повлекло за собой ссылку братьев Лихудов; в результате латынь не преподавалась в Академии вплоть до специального указа Петра I от 7 июля 1701 г. о том, чтобы завести здесь «учения латинская» (Смирнов, 1855, с. 37, 39, 80; ДРВ, XVI, с. 302; Алексеев, 1862, с. 88)³⁵. Совер-

³² Между тем, Сумароков в «Слове похвальном о Государе Императоре Петре Великом...» (1759 г.) писал, что до Петра «учиться языкамъ народовъ не православного закона почиталось суетѣрами учиться безбожю: а во дни Петра Великаго Латинской языкъ, который суетѣрами для разделѣнія Римской съ Греческою церковію проклятымъ почитался, сами духовныя зная, а помощію онаго въ учении просвѣщаяся, посреди храмовъ Вышняго слово Божіе проповѣдывали» (Сумароков, II, С. 222—223).

³³ В дневнике С. Маскевича сообщается (под 1611 г.) о боярине, который тайно учил латинский и немецкий языки: боярин Федор Головин рассказал Маскевичу, «что у него был брат, который имел большую склонность к языкам иностранным, но не мог учиться им; для сего тайно держал у себя одного из немцев, живших в Москве; нашел также поляка, разумевшего язык латинский; оба они приходили к нему скрытно в русском платье, запирались в комнате и читали вместе книги латинскіе и немецкіе» (Устрялов, I, С. 55—56).

³⁴ В Привилегии на Академию, составленной в 1682—1685 гг. и врученной царевне Софье Алексеевне 25 января 1685 г., изучение иностранных языков строго ограничивалось рамками учреждаемого училища: под страхом конфискации имущества воспрещалось учить языки самостоятельно (ДРВ, VI, с. 409). Итак, изучение иностранных языков даже и с учреждением специальных училищ продолжает рассматриваться как опасное дело, требующее крайней осторожности.

³⁵ По свидетельству Георгия Давида, в 1686 г. иезуиту Шмиту (Ioannes Schmid) грозило изгнание именно за то, что он учил боярских детей латыни «дабы с латинской грамотой не внедрилась и латинская вера» («pe cum litteris et latinam instillet Religionem» — Давид, 1965, С. 46). Соответственно, Федор Поликарпов, издавая в 1701 г. славяно-греко-латинский букварь, считает нужным предупредить читателя: «Аще же и римская, простиго латинская писмена симъ пропечатана зрятся, и та не ко вреду» (Поликарпов, 1701, предисловие, л. 3 об); букварь этот был составлен по распоряжению Петра (см. там же, л. 3).

шенно так же, когда в 1598 г. Борис Годунов задумал учредить университет и выписать для этого учителей из Германии и других стран, то духовенство воспротивилось этому, заявив, что разность языков может привести к различиям в вере (Карамзин, XI, с. 53 и примеч. 126; Устрялов, I, с. 18)³⁶.

Особенно знаменательно в этой связи позднейшее свидетельство Антиоха Кантемира (в примечаниях к первой редакции 1-й сатиры): «Неоднократно слова сии слышаны отъ многихъ, что какъ языки и обычаи чужестранные мы стали употреблять, то сталь у насъ недородъ хлѣба» (Кантемир, I, с. 198). Итак, предполагалось, что изучение иностранных языков вызывает гнев земли!

В этих и подобных свидетельствах звучит характерное убеждение, что невозможно прибегать к чуждым средствам выражения, оставаясь в пределах собственной идеологии: в частности, невозможно говорить на таком «неправославном» языке, как татарский, воспринимаемый как средство выражения мусульманства, или латынь, воспринимаемый как средство выражения католичества, и оставаться при этом чистым в отношении православия. Вполне последовательно в этом смысле мнение Федора Поликарпова (высказанное в «увещательном извещении и престожеении», которым открывается его «Лексикон треязычный» 1704 г.), что знание церковнославянского языка позволяет иноземцам придти в благочестие, и что иностранцев, приезжающих в Россию, необходимо обучать этому языку — с тем, чтобы они обратились в православие (Поликарпов, 1704, л. 6 первой пагинации)³⁷.

Итак, языки и вообще семиотические способы выражения могут быть православными и неправославными. В предельном случае они могут быть еретическими, и эти еретические языки в идеале противопоставлены «ангельскому языку», о котором говорит протопоп Аввакум (также обсуждая тему изучения иностранных языков). Аввакум при этом отрицательно относится и к греческому языку, поскольку полагает, что греки повреждены в православии. Обращаясь к царю Алексею Михай-

³⁶ Возможно, именно этот эпизод имсет в виду Самуил Коллинз, который сообщает, что в 1560 г. в Москве было организовано училище латинского языка, но московское духовенство его уничтожило (Коллинз, 1846. С. 1): Коллинз, скорее всего, ошибается в дате.

³⁷ Нельзя не вспомнить в этой связи стихотворение Мандельштама, относящееся к изучению иностранных языков: «Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...». Стихотворение Мандельштама посвящено, вообще говоря, другой теме, но замечательно, что чуткий к слову поэт вводит религиозную терминологию, обыгрывая именно религиозные коннотации этой темы: он употребляет глагол *искушать*, но всякое искушение — от дьявола. Образ Мандельштама очень традиционен — он соответствует традиции, согласно которой изучение языков — это именно греховное искушение, уводящее от Богооткровенного Слова...

ловичу, Аввакум писал (в толковании на Псалтырь): «Вѣдаю разумъ твой; умѣешь многи языки говорить: да што в том прибыли? [...] Воздохни-тко по старому, какъ [...] бывало, добренько, да рцы по рускому языку: “Господи, помилуй мя грѣшнаго!” А киръелеиссон-оть [т. е. κυριε ελεησον] оставь: так елленя [т. е. еллены, греки] говорятъ; плюнь на нихъ! Ты, вѣдъ, Михайлович, русакъ, а не грекъ. Говори своимъ природнымъ языкомъ; не унижай ево и в церкви, и в дому, и в пословицах. Какъ насъ Христось научиль, такъ и подобаеть говорить. Любить насъ Богъ не меньше греков; предал нам и грамоту нашимъ языкомъ Кириломъ святымъ и братомъ его. Чево же намъ еще хочется лутче тово? Развѣ языка ангельска? Да нѣтъ, нынѣ не дадутъ, до общаго воскресенія» (Аввакум, 1927, стлб. 475)³⁸.

Ангельский язык — это язык райского общения, на земле он невозможен («не дадут до общего воскресения»). Но церковнославянский язык, по мнению славянских книжников, приводит к Богу. «Аще человѣкъ чтеть книги пріятно, а другіи прилѣжно слушаетъ, то оба с Богомъ бесѣдуютъ», — читаем мы в предисловии к служебнику и требнику Дионисия Зобниновского 1630-х гг. (ГБЛ, ф. 163, № 182, л. 2 об.); совершенно так же Иван Вишенский писал в своей «Книжке», что «словенский язык [...] ест плодоноснѣйший от всѣх языков и Богу любимый: понеж [...] простым прилежным чтением [...] к Богу приводит» (Иван Вишенский, 1955, с. 23)³⁹.

³⁸ Говоря о «природном русском» языке, Аввакум имеет в виду язык церковнославянский, который он не противопоставляет в данном случае русскому разговорному языку. Действительно, в качестве фразы на «русском» языке фигурирует церковнославянское молитвенное обращение («Господи, помилуй мя грѣшнаго!»). Наименование церковнославянского языка «русским» вполне обычно для великорусских книжников.

³⁹ Исключительно показательна в этом смысле книга «Рафли», представляющее собой руководство по гаданию и астрологии, составленное в 1579 г. Иваном Рыковым («Учение рафлем, сииречь святцам разным разным страным, переведено по словенскому языку»). Составитель этой книги вполне отдаёт себе отчет в языческом происхождении излагаемого в ней учения, однако исходит из того, что это учение освящается «словенским языком», на котором оно изложено. Описывая процедуру гадания древних языческих мудрецов, Иван Рыков переводит «языческие именованія» на «словенский язык» и рекомендует своему собеседнику: «Ты же брате, кир Иоанне, отложи от себе всякое сие языческое мудрование и живи в премудрости слова слога словенска, ищи помощи от создателя своего Бога» (Турилов и Чернецов, 1985. С. 299); ср. здесь типичные заголовки: «Имена и указ [...] с языческаго именованія на словенский язык», «святцы арапския [...] переведены по словенски» и т. п. (там же, с. 303, 308, 309). Итак, предполагается, что языческое учение как бы воцерковляется, будучи переведено на церковнославянский язык, — самый способ выражения обеспечивает правильность содержания. Вполне закономерно поэтому, что мы находим здесь цитаты из Священного писания и молитвословия, инкорпорированные в языческий по своему происхождению текст.

Не менее показательно, что по заявлению славянских книжников на церковнославянском языке вообще невозможна ложь — постольку, поскольку это средство выражения Богооткровенной истины. Так, по словам Ивана Вишенского, «в языке славянском лжа и [дьявольская] прелесть [...] никакo же мѣста имѣти не может», и поэтому дьявол не любит этого языка и с ним борется. Церковнославянский язык объявляется при этом «святым» и «спасительным», поскольку он «истинною, правдою Божиею основан, збудован и огорожен есть»⁴⁰. Соответственно, заявляет Вишенский, «хто спастися хочет и освятитися прагнет, если до простоты и правды покорнаго языка славенскаго не достигит ани спасения; ани освящения не получит» («Зачапка мудраго латынника з глупым русином» — Иван Вишенский, 1955, с. 192, 195). Иван Вишенский — выходец из Юго-Западной Руси, но его высказывания вполне вписываются в великорусскую концепцию церковнославянского языка (характерно, что сочинения Вишенского дошли до нас главным образом в старообрядческих рукописях, см.: Гольдблат, в печати)⁴¹.

⁴⁰ Совершенно так же церковнославянская грамота может именоваться в былинах «святой», «Господней», «Божьей» (Марков, 1901. С. 256, 269, 297).

⁴¹ Существенно в этом плане, что подобно московским книжникам, Иван Вишенский может противопоставлять церковнославянский язык не только латинскому, но также и греческому: «Тако да знаете, як словеский язык пред Богом честнѣйшии ест и от еллинскаго и латинскаго», — заявляет он в своей «Книжке» (Иван Вишенский, 1955. С. 24).

Мнение о том, что церковнославянский язык святее греческого, восходит к известному сказанию «О писменех» черноризца Храбра; аргументация Храбра сводится к тому, что греческий язык был создан язычниками, а церковнославянский — святыми апостолами (Кириллом и Мефодием). К этому аргументу нередко апеллируют русские авторы; так, уже Епифаний Премудрый в Житии Стефана Пермского утверждает вслед за Храбром: «Русская грамота честнѣйшии ест Еллинскѣ: святъ бо мужъ сътворилъ ю естъ, Кирила реку философа; а Греческую алфавиту Елині некрещени, погани суще, составлявали суть» (Кушелев-Безбородко, IV. С. 153). Это мнение получает особое значение после Флорентийской унии (1439 г.) и последующего падения Константинополя (1453 г.), когда русские начинают считать, что греки повреждены в вере; при этом крушение Византийской империи воспринимается именно как наказание за измену православию (см.: Успенский, в печати). В оригинальном русском сочинении, известном под названием «Сказание о славянской письменности», которое вошло в состав Толковой Пален 1494 г., русская грамота, наряду с русской верой, признается богооткровенной и независимой от греческого посредства: «еже вѣдомо всеѣмъ людемъ буди, яко руский языкъ ни откуду прия вѣры святяся сея, и грамота руская никѣмъже явленна, но токмо самим Богомъ Вседержителемъ, Отцемъ и Сыномъ и Святымъ Духомъ. Володимеру Духъ Святый вдохнулъ вѣру прияти, а крещение от грекъ [...], а грамота руская явленна Богомъ и дана въ Корсунѣ русину, от негоже научися Костянтинъ Философъ, оттуду же сложив и написавъ книги руским языкомъ [...]. Той же мужъ живяше благовѣрно, постомъ, молитвами въ чистой вѣры, единъ от руского языка явися прежде хрїстіяны, невѣдом же никимъ отинюд (т. е. откуда) естъ» (Мареш, 1963. С. 174—175). То, что

Совершенно ясно, что если разные языки равноправны по отношению к выражаемому содержанию — вообще, если возможны равноправные способы выражения одного и того же содержания, — то содержание оказывается отделенным от формы, оно существует само по себе и в принципе не зависит от формы. Тогда передача этого имманентного содержания предполагает некоторые условные правила выражения. Если же содержание непосредственно, органически связано с языковой формой, то именно выражение (т. е. текст, воплощающий данное содержание) и является правильным. Но всякие правила условны, поскольку они позволяют манипулировать смыслом. Именно отсюда объясняются возражения древнерусских книжников — и, в частности, старообрядцев — против грамматики (см. подробнее: Успенский, 1988).

Никоновские справщики основываются в своих исправлениях на грамматике Мелетия Смотрицкого и вообще постоянно ссылаются на грамматические правила (см.: Сиромеха, 1979). Между тем, для старообрядцев ссылка на какие бы то ни было правила ни в коем случае не может служить основанием для исправления Богооткровенного текста.

По средневековым представлениям мир — это книга, т. е. текст, воплощающий в себе Божественный смысл. Символом мира является книга, а не система правил, текст, а не модель. Между тем, грамматика задает именно модель мира; как всякая модель, она позволяет порождать тексты, заведомо ложные по своему содержанию. На этом основании и на Западе в средние века могли ассоциировать латинскую грамматику с дьяволом — в частности, на том основании, что грамматика учит склонять слово «Бог» во множественном числе, тогда как Бог один; итак, применение грамматических правил порождает мысль о многобожии, т. е. приводит к ереси (см., в частности, рассуждения Петра Дамиана: Минь, CXLV, стлб. 695). Как писал Григорий Великий, «недостойно слова небесного откровения подчинять правилам Доната» («indignum vehementer existimo, ut verba coelestis oraculi restringam sub regulis Donati» — Минь, LVXX, стлб. 516).

Совершенно так же мотивируют протесты против грамматики и старообрядцы. Так, например, инок Савватий в челобит-

церковнославянские книги переведены святыми, является для Зиновия Отенского аргументом против исправлений Символа веры, предложенных Максимом Греком (Зиновий Отенский, 1863. С. 961—967).

Отголоски сочинения Храбра мы нередко встречаем у старообрядческих авторов — в частности, у инока Савватия или у протопопа Аввакума в их обращениях к царю Алексею Михайловичу (Успенский, 1987. С. 233—324); ср. также цитированные выше вирши XVII в., приписываемые Ивану Наседке.

ной царю Алексею Михайловичу (1660-х гг.) протестует против действий никоновских справщиков, которые последовательно заменяют во 2-м лице единственного числа — при обращении к Богу — аористную форму **бысть** на **быль еси** с тем, чтобы избавиться от омонимии форм 2-го и 3-го лица⁴². По словам Савватия, «сами справщики совершенно грамматики не умѣютъ, и обычай имѣютъ тою своею мелкою грамматикою Бога опредѣляти мимошедшими времени [т. е. прошедшими временами], и страшному и неопisanному Божеству его, гдѣ не довлѣтъ, лица налагаютъ» (Три челобитные..., с. 22—23); иначе говоря, Савватий обвиняет никоновских справщиков в том, что те подчиняют образ Бога условной грамматической схеме (представлению о временах и лицах, обусловленному грамматикой).

Напротив, новообрядцы подчеркивают условность всякого выражения, всякой грамматической формы. Характерна в этом смысле полемика Симеона Полоцкого и протопопа Лазаря. Лазарь упрекает никониан в том, что в их книгах написано: «Христось воскресе никто же не вѣруеть», говоря: «Се же есть велій соблазнъ: ибо вси вѣруемъ»⁴³. Отвечая на этот упрек, Симеон Полоцкий обосновывает правильность данной фразы, ссылаясь на грамматические правила: «Никто же не вѣруеть тождо знамѣнуеть еже **всякъ вѣруеть**», и советует своему оппоненту: «Иди прежде научися грамматичесовати» (Симеон Полоцкий, 1667, л. 100об.—101, обличение и возобличение 13-е; ср.: Субботин, IV, с. 214—215). Замечательно, что Симеон Полоцкий исходит при этом из латинской грамматики, где двойное отрицание означает утверждение; известно вообще, что он изучал церковнославянский язык по латинской грамматике — церковнославянский и латынь объединяются им как книжные языки (Успенский, 1983, с. 114; ср. также: Успенский, 1987, с. 213). Кажется, что новообрядцы отдают себе отчет в этой игре смыслами, но для них важно разрушить фетишизацию формы. Между тем, с точки зрения старообрядцев смысловая игра такого рода принципиально неприемлема.

⁴² Формы 2-го и 3-го лица единственного числа совпадают в парадигмах аориста и имперфекта, и таким образом форма **бысть** может означать как «ты был», так и «он был». Именно поэтому никоновские справщики вводят перфектную форму (типа **быль еси**) в качестве формы 2-го лица; тот же принцип разрешения омонимии нашел отражение в грамматической традиции XVI—XVII вв. — в частности, у Максима Грека, а также в грамматике Мелетия Смотрицкого, на которую непосредственно ориентируются справщики. См.: Успенский, 1987. С. 151 сл.

⁴³ См. еще об этом в челобитной инока Антония царю Алексею Михайловичу (Субботин, VIII, С. 116). Имеется в виду следующая фраза в одном из светильнов отредактированного издания «Шестоднева»: «Яко Христось воскресе, никто же да не вѣруеть» (Шестоднев, 1660, л. 248 об., Шестоднев, 1663, л. 259 об.).

Так объясняются протесты старообрядцев против грамматики, а также риторики и философии. Так, протопоп Аввакум учит в «Книге толкований»: «Не ищите риторики и философии, ни краснорѣчія, но здоровымъ истиннымъ глаголомъ послѣдующе, поживите. Понеже риторъ и философъ не можетъ быть христiанинъ» (Аввакум, 1927, стлб. 547—548). Равнымъ образом в послании Ф. М. Ртищеву Аввакум говорит: «Христос [...] не учил диалектики, а ни красноречію, потому что ритор и философ не можетъ быть христiанин [...]». Христiаномъ открываетъ бог Христовы тайны духомъ святымъ, а не внешнею мудростію [...]. Преподобный же Ефрем Сирин рече: И кроме философии и риторики, и кроме грамматики мощно есть верну сущу препрети всехъ противящихся истинне» (Демкова, 1974, с. 388—389). Соответственно, в письме к своей духовной дочери Аввакум преподаетъ следующее наставление: «Евдокея, Евдокея, почто гордаго беса не отринешь отъ себя? Высокіе науки исчещь, от нея же падаютъ Богомъ неокормлени, яко листвіе [...]. Дурька, дурька, дурицо! На что тебе, вороне, высокіе хоромы? Граматику и риторику Васильев, и Златоустов, и Афанасьев разум [т. е. разумъ Василия Великого, Иоанна Златоуста и Афанасія Александрийскаго] обдержал. Къ тому же и диалектик, и философію, и что потребно, — то в церковь взяли, а что непотребно, — то под гору лопатою сбросили. А ты кто, чадъ немощная? [...] Ай, девка! Нет, полно, меня при тебе близко, я бы тебе ощипалъ волосъ за граматику ту» (Аввакум, 1979, с. 227—228). Грамматика, риторика, диалектика и философия воспринимаются какъ единый комплексъ знаний — они предстаютъ, в сущности, какъ разновидности «внешней мудрости», которая не приводитъ к верѣ, а, напротив, уводитъ от нея. Итак, преобразование сакрального текста в соответствии с грамматическими правилами признается деломъ опаснымъ и соблазнительнымъ.

В то же время, если языкъ понимается какъ способъ коммуникаціи, основное значеніе приобретаетъ система передачи информации, обеспечивающая адекватное пониманіе, т. е. некоторый условный код, объединяющий отправителя и получателя сообщенія. Отсюда, в частности, и определяется значеніе грамматическихъ правил: ориентация на граматику признается необходимымъ условиемъ правильного пользованія языкомъ.

Очень характерно в этомъ смыслѣ, что со времени патріарха Никона меняется практика исповеди глухонемыхъ в русской церкви. Ранее церковь исходила изъ того, что самъ фактъ прихода глухонемого человека на исповедь, свидѣтельствуетъ о его покаяніи, и, соответственно, священникъ отпускалъ ему грехи и допускалъ къ причастію (подобно тому, какъ это делается на такъ называемой глухой исповѣди, когда необходимо причастить больного, находящагося при смерти в бессознательномъ состоя-

нии)⁴⁴. Между тем, со второй половины XVII в. от священников требуется, чтобы исповедник, который не может объясниться словами, пользовался мимикой (Алмазов, II, с. 22—24, 444—449). Совершенно очевидно, что здесь проявляется новое отношение к языку именно как к средству коммуникации: наличие тех или иных способов информации воспринимается как необходимое условие коммуникации. Требование мимики в подобных случаях восходит, по-видимому, к богослужебной практике Юго-Западной Руси⁴⁵.

*

Различие в восприятии языка до раскола и после него особенно наглядно проявляется в отношении к метафорическому, переносному употреблению. В древнерусской учительной литературе можно встретить прямые указания на греховность употребления такого рода. Так, например, в епитимейниках неоднократно встречается правило, запрещающее говорить **дождь идет**: за это полагалось сто поклонов («Аще кто речеть: **дождь идет**, да поклон. 100» — Смирнов, 1913, приложения, с. 30, № 30, ср. еще с. 154, № 23, с. 305, статья е, с. 285, примеч. 4); тем не менее, так, несомненно, говорили и, значит, — грешили. Существенно при этом, что данная фраза могла, по-видимому, ассоциироваться с языческими представлениями, которые предполагают персонификацию явлений природы: таким образом, метафора как бы актуализирует в данном случае языческие верования. Итак, употребление слов в переносном смысле может способствовать отклонению от христианства и, следовательно, отклонению в ересь. Так же, как мы наблюдали в предыдущих примерах, сам способ выражения может признаваться неправославным.

⁴⁴ Ср. послание митрополита Фотия псковским священникам (первой половины XV в.): «А что ми, сынове, пишете, что который человек нем родится, дати ли ему святое причастие: ино, сынове, познав сго житие и како будет было прихождение его к церкви божией, ино разъсудив и святое причастие дати» (РФА, III, с. 500). Необходимо иметь в виду, что исповедь и причастие непосредственно связаны в русской литургической практике, т. е. причастие всякий раз предполагает предшествующую исповедь.

Соответственно, в русских требниках XVI — первой половины XVII в. мы встречаем специальные статьи: «Разрешение немому человеку и глухому» или «Чин како исповедати глухого или немого, не умеющим сам о себе отвещати» и т. п. (Алмазов, III, с. 8—9 второй пагинации). Подобная статья имеется в печатном московском Требнике 1639 г., однако отсутствует уже в Требнике 1651 г.

⁴⁵ Ср. в Требнике Петра Могилы 1646 г.: «Аще больнаго глас и глаголанье в самом исповедании или пред зачатием исповедания престанет, помаванием или иными кними знамении, поелику возможет, иерей грехи кающагося да тшится познати...» (ч. I, с. 345; ср.: Алмазов, II, с. 446).

Примеры подобного отношения к метафорическому употреблению отнюдь не единичны. До нас дошло специальное поучение о том, что нельзя друг друга называть «солнцем праведным» («Повесть глаголет от избранных слов о праведном солнце и не внимающих Божиих заповедей, иже людие друг друга зовуще солнцем праведным, лъстящи себе»); здесь подчеркивается, что таким образом нельзя называть никого из смертных, в том числе и царей: «Разумѣте о сем, любовная братия; никакоже не нарицайте друг друга праведным солнцем, ниже самага царя земнаго, никокожь от властелей земных не мозите нарицати праведным солнцем; то бо есть Божие имя, а не тлѣннаго челоуѣка» (Лет. рус. лит., V, отд. III, с. 90—93). Выражение **солнце праведное** (*sol justitiae*) применяется к Богу (см.: Малахия, IV, 2) и ни в каком смысле не должно относиться к смертному человеку⁴⁶. Вместе с тем, так могли иногда называть царя (особенно после раскола); показательно, что так называют уже Лжедмитрия (Живов и Успенский, 1987, с. 57), и здесь, возможно, отражается югозападнорусское отношение к языковому знаку (обуславливающее возможность употребления сакрального образа в условном значении). Совершенно так же протопоп Аввакум протестует против того, чтобы царей называли «святыми»: «Нынѣ у нихъ [никониан] все накосъ и поперегъ; жива челоуѣка в лице святымъ называй [...]. В Помянникѣ напечатано сице: помолимся о державномъ святомъ государѣ царѣ», — писал с негодованием Аввакум (в толковании на Псалтырь — Аввакум, 1927, стлб. 465—466). Действительно, со второй половины XVII в. становятся вполне обычными сакральные эпитеты по отношению к царю.

Отношение к условному употреблению языкового знака — прежде всего, слова или выражения с сакральным значением — коренным образом меняется после раскола, причем представители старообрядческой и новообрядческой партии резко расходятся в этом отношении; это различное отношение к метафоре отражает различие культурных традиций Московской и Юго-Западной Руси. В результате одни и те же тексты могут функционировать в разных ключах и — в зависимости от позиции читателя — пониматься либо в буквальном либо в переносном смысле. Это различие в понимании в ряде случаев приводит к культурным конфликтам и вызывает ожесточенную полемику (см. подробнее: Живов и Успенский, 1983).

Характерна в этом плане полемика старообрядца Никиты Добрынина, носителя традиционного для Московской Руси отношения к тексту, и Симеона Полоцкого, выступающего как

⁴⁶ Совершенно так же было не принято при крещении называть Иисусом в честь Христа или Марией в честь Богоматери, а также давать имена наиболее почитаемых святых. См.: Успенский. 1969. С. 39—40.

представитель новой барочной культуры. Предметом полемики является фраза «ТебѢ собесѣдуютъ звѣзды» при обращении к Богу в одной из молитв таинства крещения по никоновской редакции Требника; в дониконовской версии соответствующее место читается: «ТебѢ молятся звѣзды». Согласно Никите Добрынину, такого рода тексты должны пониматься в безусловном смысле. По мнению Никиты, звезды это ангелы, однако ангелы могут лишь молиться Богу, но не беседовать с ним в силу своего подчиненного положения: «ангелы не сопрестольны суть Богу, но сопрестолень есть Отцу Сынь и Святый Духъ [...]». А о звѣздахъ в писаніи не обрящется, чтобъ собесѣдницы Богу писались» (Румянцев, 1916, приложение, с. 339, 258). Отвечая на эти возражения Симеон Полоцкий писал: «Нѣсть бо слово здѢ о собесѣдованіи устномъ или умномъ, ибо звѣзды ни усть ниже ума имѣютъ, суть бо вещь неодушевленная [...], якоже написася в тойжде молитвѢ “Тебе поеть солнце”, “Тебе славить луна” [...] убо яко здѢ метафорически [к этому слову дается глосса: *преноснѢ*] полагается поеть, славить [...] и тѣмъ подобная, тако и еже **собесѣдуютъ**. Вся же сія мѣста не суть безмѣстна, но лѣпо умствующимъ лѣпа же и блага: самому безумному НикитѢ со единомысленники его соблазнъ и претыканіе» (Симеон Полоцкий, 1667, л. 55—56об., обличение и возобличение 19-е). Таким образом, Симеон Полоцкий здесь прямо указывает на возможность двух восприятий одного текста. На этом примере особенно ясно видно, как новая концепция языкового знака связана с метафорическим употреблением.

Совершенно так же и Стефан Яворский позднее специально обосновывает необходимость понимания слов в переносном значении. Более того, он считает возможным подходить именно таким образом к тексту Св. Писания. Так, в своем рассуждении о том, что эпитет **вселенский** в титуле константинопольского патриарха не означает «владеющий вселенной», он пишет: «Къ симъ же и то извѣстно есть: яко сие имя **вселенная** не всегда свойственнѢ разумѣется за вся мѣста всего мира, но иногда имѣеть толкъ за многа мѣста и за знатную часть мира тропическим разумом»⁴⁷. И далее приводятся примеры из Библии, где слово **вселенная** не может пониматься в буквальном смысле. В частности, приводя фразу из евангельского текста «Изыиде повелѣніе от Августа Кесаря написати всю вселенную» (Лук. II, 1), Стефан Яворский рассуждает: «Едали вся весма вселенная со всѣми своими обителми, землями, градами, царствіями бысть во владѣніи Августа Кесаря? Никакоже. Ибо Новый Свѣтъ недавно обрѣтенный,

⁴⁷ Выражение **тропический разум** представляет собой кальку с латинского *sensum tropicum*.

Хинское Царство, Тартарія большая, и прочая и прочая, власти его кесаревой не знали». Аналогичным образом рассматриваются другие примеры такого рода, после чего делается вывод, что так же ведут себя и другие «повсемственные глаголы», т. е. обобщающие наименования: «Суть и прочия повсемственные глаголы, но глаголы точию, а не самая истинна, и повсемственное имя за часть вземется тропице (лат. **tropice**)» (ГИМ, Увар. 1728/378/588, л. 2об.—3; Живов, в печати).

Таким образом, носители югозападнорусской образованности отделяют слово от его содержания, что и обуславливает возможность употребления слова в переносном смысле («тропическим разумом»). Так, для Стефана Яворского евангельский текст не есть истина («глаголы точию, а не самая истинна»); истиной считается содержание этого текста. Поэтому текст оказывается открытым для разных интерпретаций, а истина устанавливается через правильную интерпретацию (это определяет значение филологической экзегезы для послеренессансного мировоззрения).

Напротив, для носителей великорусской традиции Евангелие и вообще Св. Писание, будучи богооткровенным текстом, есть истина сама по себе, которая принципиально не зависит от воспринимающего субъекта. Сакральная форма и сакральное содержание по самому своему существу не могут быть расчленены, одно предполагает другое. С этой точки зрения истина связывается не с правильной интерпретацией, а с правильным воспроизведением текста.

Итак, с усвоением западной барочной культуры в России появляется возможность двоякого прочтения одного и того же текста, и то, что для одних представляет собой условную фигуру речи, другими может пониматься буквально. Этот конфликт усугубляется со временем, становясь особенно очевидным с петровской эпохи. Когда, например, Феофан Прокопович встречает Петра, неожиданно явившегося к нему во время ночной попойки, словами тропаря: «Се жених грядет во полунощи» (Голиков, 1807, с. 422—423; Нартов, 1891, с. 73), то для одних это слышится как метафорический образ, а для других является богохульством. С петровской эпохи в условиях насаждения западной культуры рассматриваемый конфликт может осмысляться как частный момент противопоставления России и Запада, традиции и нововведений. Конвенциональное восприятие языкового знака сознательно насаждается в России как необходимый элемент просвещенной культуры⁴⁸. В то же время для

⁴⁸ Так, когда в 1704 г. по случаю завоевания Ливонии был устроен триумфальный въезд Петра в Москву, Иосиф Туробойский, префект московской Славяно-Греко-Латинской Академии, составивший описание этого

носителей традиционной культуры — и прежде всего старообрядцев — такая концепция слова, когда слова меняют свое значение в контексте, оказывается в принципе неприемлемой.

*

Мы специально остановились на отношении к языковому знаку, поскольку сам раскол был связан прежде всего с проблемами языка и именно здесь особенно наглядно проявляется семиотический конфликт двух культурных традиций. Вместе с тем, конфликт конвенционального и неконвенционального понимания знака проявляется не только в языковой сфере.

Действительно, тот же конфликт мы наблюдаем и в отношении к визуальному знаку. Так, в иконописи со второй половины XVII в. появляются живоподобные изображения, всякого рода иллюзионистические эффекты (явления прямой перспективы, светотени и т. п.), направленные на восприятие и, соответственно, предполагающие конвенциональное отношение к знаку — в данном случае к знаку визуальному. Характерным образом эта новая манера иконописания называется «фряжской», т. е. западной. Это вызывает резкий протест старообрядцев. Так, например, протопоп Аввакум говорит в «Беседе о иконном писании», что иконописцы новой школы изображают святых как живых людей, как это делается в западной живописи: «пишуть Спасовъ образъ Еммануила, лице одуловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ногъ бедра толстыя, и весь яко нѣмчинъ брюхатъ и толстъ учиненъ, лишо сабли той при бедрѣ не писано. А то все писано по плотскому умыслу: понеже сами еретицы возлюбиха толстоту плотскую и опровергоша долу горняя. Христось же Богъ нашъ тонкостны чувства имѣя всѣ, якоже и богословцы научають насъ [...]. А все то кобель борзой Никонъ, врагъ, умыслилъ, будто живыя писать, устрояетъ все по фряжскому, сирѣчь по нѣмецкому» (Аввакум, 1927, стлб. 282—

триумфа, специально объясняет, что данная церемония, несмотря на широкое употребление религиозных символов, не имеет религиозного значения; Туробойский подчеркивает метафоричность употребляемых образов и настаивает вообще на необходимости и законности метафорического подхода к смыслу, отмечая наличие метафор в Св. Писании: «Известно тебе буди, читателю любезный, и сие, яко обычно есть мудрости рачителем инем, чуждым образом вещь вообразати. Тако мудролюбцы правду изобразуют мерилом, мудрость оком яснозрительным, мужество столпом, воздержание уздою. Сие же не мни быти буйством неким и кичением дмящагося разума, ибо в писаниих Божественных тожде видим» (Гребенюк, 1979. С. 154—155).

283)⁴⁹. О том же говорит Аввакум и в «Беседе о внешней мудрости»: «Возри на святых иконы и виждь угодивших Богу [т. е. и увидь угодников Божиих], како добрых изуграфы подобие ихъ описуютъ: лице, и руцѣ, и нозѣ, и вся чувства тончава и измождала отъ поста, и труда, и всякия имъ находящія скорби. А вы нынѣ подобие ихъ перемѣнили, пишете такихъ же, якоже вы сами: толстобрюхихъ, толсторожихъ, и ноги и руки яко стулцы» (там же, стлб. 291). Аналогичный протест против «одебеливания плоти» и иконном писании можно найти затем и у Андрея Денисова в «Поморских ответах» (ответ 50, статья 20). Здесь читаем «Нынѣшнии [...] живописцы [...] пишутъ иконы не от древнихъ подобій святыхъ чудотворныхъ иконъ греческихъ и россійскихъ, но от своеразсудительнаго смышленія: видъ плоти Спаса Христа и прочихъ святыхъ одебелѣваютъ, и въ прочихъ начертаниихъ не подобно древнимъ святымъ иконамъ имѣюще, но подобно латинскимъ и прочимъ, иже в библияхъ напечатаны [имеются в виду гравюры] и на полотнахъ малюваны [имеются в виду картины]»; при этом подчеркивается, что «латины, въ живописаніи древней обычай церкви измѣнивше, живописуютъ образы от своего умствования» (Поморские ответы, с. 183). Соответственно, старообрядцы отказывались поклоняться новым иконам, утверждая именно, что на них изображены живые люди; а не святые; так, ростовский портной Сила Богданко в 1657 г. заявлял ростовскому митрополиту Ионе: «Личины вы свои пишете на иконы, а служба ваша игрилице, а не служба...» (Румянцева, 1990, с. 31). Во всех этих высказываниях речь идет прежде всего о натуралистичности изображения, которая в принципе несвойственна иконописи.

Типологически аналогичное явление наблюдается в это же время и в церковном пении, где древнее унисонное пение сменяется новым партесным, рассчитанным опять-таки на восприятие, бьющим на внешний эффект. Особенно же показателен в этом плане переход от «многогласия» к «единогласию» и одновременно от «хомового» (или «наонного») пения к «наречному».

⁴⁹ Справедливости ради следует отметить, что в данном случае и сам Никон был противником новой манеры иконописания: он не признавал подобные изображения инокami и приказывал их уничтожать или же переписывать (см., в частности, свидетельство Павла Алеппского, III, с. 136—137). Это объяснялось тем, что «тѣ иконы написаны были не по отеческому преданию съ палежского и латынскаго переводу», т. е. по образцу католических картин (см.: Гиббенет, II. С. 473—475; Гиббенет, I. С. 20, примеч. I; ср. также: Соловьев, V. С. 629—630). Как видим, позиция Никона в общем не отличается в данном случае от позиции Аввакума; таким образом, отношение к языковому и к визуальному знаку у Никона не совпадало.

Практика многогласия предполагает одновременно ведение в одном и том же помещении нескольких служб, т. е. произнесение нескольких текстов одновременно⁵⁰. Возникновение этой практики обусловлено стремлением произнести все тексты, предписываемые церковным уставом; понятно, вместе с тем, что такого рода практика никак не способствует восприятию этих текстов. Что же касается хомового пения, которое противопоставляется пению наречному, то в этой певческой манере **о** и **е** могут произноситься на месте этимологических еров (бывших звуков **ъ** и **ь**) не только в сильной, но и в слабой фонетической позиции, где еры давно уже исчезли⁵¹. Так, например, слова «Христос», «Спас», «днесь» и т. п. могут произноситься в пении как **Христосо**, **Сопасо**, **денесе**, поскольку в этих словах были когда-то еры: произношение **Христосо** отражает старую форму **Христорь**, произношение **Сопасо** — старую форму **Съпась**, произношение **денесе** — старую форму **дньсь** и т. д. и т. п. Такого рода произношение, естественно, очень затрудняет восприятие текста.

В середине XVII в. многогласное пение сменяется единоголосным и хомовое пение — наречным (т. е. произношение слов в церковном пении перестает отличаться от произношения в чтении — начинают петь «на речь», т. е. как говорят и читают). Характерно, что это вызывает ожесточенную полемику⁵², особенно же знаменательно то обстоятельство, что оба явления могут объединяться в культурном сознании (см., например: Рогов, 1973, с. 81, 87—91).

Действительно, эти явления определенным образом связаны: как переход от многогласия к единоголосию, так и переход от хомового пения к наречному, обусловлен, в сущности, ориентацией на восприятие, предполагает конвенциональное отноше-

⁵⁰ Термин **многогласие** как литургический термин, относящийся к практике богослужения, не следует смешивать с собственно музыкальным термином **многоголосие**, означающем полифонию.

⁵¹ До XII в. в русском языке звуки **ъ** и **ь** произносились как особые редуцированные гласные. Затем происходит существенная перестройка фонетической системы, когда в одних позициях (в так называемых сильных слогах) они переходят в гласные полного образования, а именно **ъ** в **о**, **ь** в **е**, а в других позициях (в так называемых слабых слогах) — исчезают. Этот процесс, начавшийся в живом разговорном языке, отражается на церковном чтении; между тем в церковном пении прояснение редуцированных в принципе может наблюдаться во всех слогах (как в сильных, так и в слабых). Это обусловлено консервативностью церковных распевов: поскольку после падения еров (в слабых слогах) сократилось количество слогов, певческая традиция, в которой сокращение числа слогов привело бы к искажению мелодии, разошлась с традицией чтения, т. е. одни и те же слова стали произноситься по-разному в чтении и в пении. См.: Успенский, 1988а.

⁵² См. о выступлениях против единоголосия: Белокуров, 1894; Каптерев, 1908; Распросные речи... С. 394—395; о выступлениях против наречного пения: Успенский, 1971. С. LXVII—LXIX.

ние к сакральному знаку. В обоих случаях можно усмотреть переход от внутренней по отношению к храмовому действию точки зрения к внешней.

В самом деле, в условиях многогласия принципиальное значение имеет сам факт произнесения сакрального текста — вне зависимости от того, насколько этот текст может восприниматься находящимися в храме людьми. Церковная служба понимается как общение с Богом, а не с человеком, и, соответственно, единственно важным представляется объективный смысл произносимого текста, в принципе абстрагированный от субъективного его восприятия. Богослужение обращено к Богу, и это обстоятельство само собой снимает трудности коммуникации. Говоря современным языком, здесь предполагается идеальный канал связи; и в самом деле, какие могут быть трудности коммуникации при общении с Богом! Между тем переход к единогласному пению и чтению несомненно связан с тем, что церковная служба становится ориентированной не только на Бога, но и на человека, стоящего в храме⁵³. Это обстоятельство естественным образом обостряет внимание к проблеме коммуникации, делает актуальной воспринимаемость.

Совершенно так же может быть интерпретирован и переход от хомового пения к гораздо более понятному и несравненно легче воспринимаемому наречному пению. Показательно в этом смысле, что обе проблемы естественным образом ассоциируются и по существу трактуются как вариант одной и той же дилеммы: и хомовое, и многогласное пение отождествляются в XVII в., хотя на самом деле это разные явления. Вполне закономерно и то, что с устранением хомового пения, исчезают и всевозможные глоссолалические попевки, ранее свойственные церковному пению (см.: Металлов, 1912, с. 122; Смоленский, 1901, с. 98). В некотором смысле и многогласие, и хомовое пение могут рассматриваться сами по себе как глоссолалии, т. е. текст, понятный скорее Богу, чем человеку, при том, что людям он может быть и вовсе непонятен.

Подобно тому, как язык богослужения в некотором смысле уподобляется ангельскому языку, который выступает вообще как архетипический образ сакрального языка (см. приведенные выше рассуждения протопопа Аввакума), так церковное пение в принципе уподобляется «ангелогласному пению». По православным представлениям церковь во время богослужения понимается как «второе (или земное) небо», т. е. временное вопло-

⁵³ Не случайно в этот же период — именно во второй половине XVII в. — в русской церкви появляется проповедь. См.: Успенский, 1987. С. 282—283; ср. еще в этой связи: Шляпкин, 1891. С. 103, 108; Никольский, 1901. С. 4—5.

щение Царства Небесного⁵⁴; соответственно, церковное пение может уподобляться ангельскому славословию, а поющие — ангелам (этот мотив эксплицитно выражен в Херувимской песне, которой начинается в православном богослужении Литургия верных)⁵⁵. Отсюда, в частности, глоссолалические попевки могли непосредственно отождествляться с ликованием Небесных сил⁵⁶. Представление о богодухновенном ангелогласном пении в принципе несовместимо с представлением о конвенциональных

⁵⁴ См. об этом, например, в послании Кирилла Белозерского к князю Андрею Дмитриевичу Можайскому (начала XV в.): «А в церкви стойте, господине, съ страхомъ и трепетомъ, помышляюще въ себѣ аки на небеси стояще: занеже, господине, церковь наречется земное небо, в нейже съвершаются Христова таинства» (Буслаяев, 1861, стлб. 930) или в поучении под именем цареградского патриарха Никодима: «В церковь же приходяще, предстоим со страхом Божиим, не беседующе, ни шепчуще, ни дремлюще, но якоже ангели на небесех со страхом предстояще престолу Божию, ибо церковь второе небо есть и олтарь престол Божий есть» (РФА, III, с. 523). Ср. аналогичные указания Стоглавого собора 1551 г. относительно поведения в церкви: «... съ страхомъ и с трепетомъ [...], ничто же земаго помышляюще, аки на небѣсѣхъ мяще стоять. Занеже святая церковь второе небо именуется...» (Стоглав, 1890, с. 160). Эти высказывания восходят, по-видимому, к словам тропаря, который поется на утрени за великопостной службой: «В храмъ стояще славы твоя на небеси стояти мнимъ» (Октоих, II, л. 105; ср. преческий текст: Октоих, 1857, с. 247). Еще послы Владимира Святого, согласно «Повести временных лет», свидетельствуют, что во время византийской литургии они чувствовали себя не на земле, а на небесах (ПСРЛ, I, стлб. 108); в таких же терминах описывает затем (в 1200 г.) богослужение в константинопольской св. Софии и новгородский архиепископ Антоний (Антоний, 1899. С. 20). В анонимном «Почуении детям духовным от отца духовна на пользу слышашим душеполезно зело» читается: «Церковь [...] именуется небо, олтарь же яко престолъ есть вышняго Бога, служители церковни яко ангели Божии» (Смирнов, 1913, приложения. С. 215). Между тем, Иоанн Златоуст говорит в слове «О священстве»: «Богослужение совершается на земле, но по чиноположению небесному» (Писание отцов..., с. 7).

⁵⁵ Сравнение церковного пения с пением небесным мы постоянно находим у византийских авторов — таких, например, как Псевдо-Дионисий Ареопагит, Максим Исповедник или Иоанн Златоуст. Ангельское пение предстает здесь как архетип пения, звучащего при богослужении; отношение церковного и небесного пения соответствует, таким образом, отношению образа и первообраза в иконописном изображении. См.: Владышевская, 1990.

⁵⁶ Так, вставные слоги **на-не-на** и т. п. (так называемые «аненайки») иногда получают специальное толкование у старообрядческих певцов, которые считают, что здесь передается речь Богородицы; в частности, «аненайки» в благовещенском величании интерпретируются как Богородично ликование (Успенский, 1971. С. LXX). Аналогичное в принципе толкование отмечается и у греческих певцов (Вознесенский, I. С. 103; Преображенский, 1924. С. 37).

Ср. полемические возражения глоссолалических попевок — в частности, «хабув» и «аненаек» — в «Мусикии» Иоанникия Коренева (второй посл. XVII в.): «могутъ ли ангели съ тобою пѣти твои ахати, абувы въ церкви», «еда ли Богъ послушаетъ твоихъ абувъ, хабувъ, ахатей, аненаиковъ» и т. д. (Смоленский, 1910. С. 48—49, ср. с. 37 сл.).

средствах выражения, так или иначе ориентированных на восприятие⁵⁷.

Наконец, конфликт конвенционального и неконвенционального понимания знака проявляется — в тот же период — и в театральной сфере. Так, сакрализованные театральные представления, которые появляются в Москве при царе Алексее Михайловиче, воспринимаются старообрядцами как кощунство — условность театрального изображения принципиально ими отвергается. Протопоп Аввакум прямо обвиняет царя как инициатора и устроителя этих представлений в том, что тот уподобляет себя Богу. Сравнивая Алексея Михайловича с Навуходносором, который считал себя равным Богу («Богъ есмь азъ! Кто мнѣ равенъ? Развѣ Небесной! Онъ владѣть на небеси, а я на земли равенъ Ему!»), Аввакум говорит: «Такъ-то и нынѣ близко тово. Мужика наредя архангеломъ Михаиломъ и сверху въ полатѣ предъ него спустя, спросили: кто еси ты и откуда? Онъ же рече: азъ есмь архистратигъ силы Господня, посланъ къ тебѣ, великому государю. Такъ ево заразила сила Божія, мраковиднова архангела, — пропаль и душею и тѣломъ» (Аввакум, 1927, стлб. 466). С точки зрения Аввакума погубил свою душу как человек, изображавший архангела Михаила, так и царь, участвовавший в этом представлении. Соответственно, в анонимном старообрядческом «Возвещении от сына духовнаго ко отцу духовному» (1676 г.), извещающем о смерти Алексея Михайловича, — адресатом послания был, видимо, протопоп Аввакум — болезнь и смерть царя связывается, в частности, с тем, что тот «тешился всяко, различными утешениями и играми» на сакральные темы: «Поделаны были такие игры, что во ум человеку невместно; от создания света и до потопа, и по потопе, до Христа, и по Христе житии, что творилося чудотворение его, или знамение кое [имеются в виду театральные сцены из Ветхого и Нового Завета], и то все против писма [т. е. согласно Св. Писанию] в ыграх было учинено: и распятие Христово, и погребение, и во ад сошест-

⁵⁷ Ориентация древнего церковного искусства на Бога, а не на человека проявляется и в архитектуре (ср.: Иоффе, 1944. С. 238—239; Успенский, 1976а. С. 38). Это не всегда учитывают реставраторы, которые могут исходить в своей работе из новых эстетических принципов. Так, реставраторы Дмитровского собора во Владимире в 1837—1839 гг. уничтожили пристройки к этому собору на том, в частности, основании, что на внешних стенах основного здания храма, закрытых пристройками, находились барельефы, недоступные для восприятия. Между тем, исследования недавнего времени показали, что эти пристройки были построены более или менее одновременно с основным зданием (Воронин, I. С. 420—421). То обстоятельство, что соответствующие изображения не были доступны для восприятия, не смущало, очевидно, древнего художника: его интересовало в первую очередь, не восприятие, а выражение, и сам факт наличия изображения имел объективный смысл, в принципе не зависящий от воспринимающего субъекта.

вие, и воскресение, и на небеса вознесение. И таким играм иноверцы, удивляясь, говорят: «Есть, де, в наших странах такие игры, комидиями их зовут, толко не во многих верах. Иные, де, у нас боятся и слышати сего, что во образ Христов да мужика ко кресту будто пригвождать, и главу тернием венчать, и пузырь подделав с кровию под пазуху, будто в ребра прободать. И вместо лица Богородицы — панье-женке, простерши власы, рыдать, и вместо Иоанна Богослова — голоусово детину сыном нарицать и ему ее предавать» (Бубнов и Демкова, 1981, с. 143). Очевидным образом здесь речь идет о театральной мистерии с изображением страстей Христовых; представления такого рода были приняты в Киево-Могилянской Академии и отсюда попали в Москву; эта традиция восходит, в свою очередь, к польскому иезуитскому театру. Отношение к театральным представлениям на сакральные темы очень напоминает при этом отношение к метафоре в сакральных текстах, о котором мы говорили выше.

Во всех этих случаях ясно проявляется неконвенциональное отношение к знаку, характерное для традиционной русской культуры и сохраняющееся у старообрядцев: переживание знака как чего-то безусловного, внеположенного, от нас не зависящего. При таком понимании, если человек управляет знаками, играет ими; придает им новый смысл, вводит их в новые сочетания, это ему только кажется — на самом деле здесь проявляются более глубокие связи между знаком и значением, и человек сам оказывается игрушкой у потусторонних сил. Так, представления на сакральные темы, какими бы благочестивыми они ни казались, являются с этой точки зрения дьявольскими кознями. То же может быть сказано вообще об использовании знаков, соотнесенных с сакральным содержанием, в качестве условных, конвенциональных средств выражения.

Литература

- Аввакум, 1927 — Памятники истории старообрядчества, кн. I, вып. 1 [Сочинения протопопа Аввакума]. Л., 1927 («Русская историческая библиотека», т. XXXIX).
- Аввакум, 1979 — Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. Иркутск, 1979.
- Алексеев, 1862 — Ф. Алексеев. Из истории наших духовных школ. — «Православное обозрение», год III, 1862, октябрь.
- Алмазов, I—III — А. И. Алмазов. Тайная исповедь в православной Восточной церкви: Опыт внешней истории. Исследование преимущественно по рукописям, т. I—III. Одесса, 1894.
- АМГ, I—III — Акты Московского государства, изданные императорскою Академиею наук, т. I—III. СПб., 1890—1891.
- Антоний, 1899 — Книга Паломник: Сказание мест святых во Цареграде Антония Архиепископа Новгородского в 1200 году. Под ред. Хр. М. Лопарева. — «Православный Палестинский сборник», т. XVII, вып. 3 (51). СПб., 1899.

- Барсков, 1912 — Я. Л. Барсков. Памятники первых лет русского старообрядчества. СПб., 1912.
- Белокуров, 1894 — [С. А. Белокуров]. Деяние московского церковного собора 1649 года (Вопрос о единогласии в 1649—1651 гг.). — ЧОИДР, 1894, кн. 4.
- Богоявленский, 1946 — С. К. Богоявленский. Приказные судьи XVII века. М.-Л., 1946.
- Бороздин, 1898 — А. К. Бороздин. Протопоп Аввакум. Очерк из истории умственной жизни русского общества в XVII веке. СПб., 1898.
- Браиловский, 1889 — С. Браиловский. Отношения Чудовского инок Евфимия к Симеону Полоцкому и Сильвестру Медведеву (Страничка из истории просвещения в XVII столетии). — «Русский филологический вестник», 1889, № 4.
- Бубнов и Демкова, 1981 — Н. Ю. Бубнов, Н. С. Демкова. Вновь найденное послание из Москвы в Пустозерск «Возвещение от сына духовного ко отцу духовному» и ответ протопопа Аввакума (1676 г.). — ТОДРЛ, т. XXXVI, 1981.
- Буслаев, 1861 — Ф. Буслаев. Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков. М., 1861 (Учебные руководства для военно-учебных заведений).
- Былинин и Грихин, 1987 — Сатира XI—XVII веков. Составление вступительная статья и комментарий В. К. Былинина и В. А. Грихина. М., 1987 («Сокровища древнерусской литературы»).
- Веселовский, 1975 — Веселовский. Дьяки и подьячие XV—XVII вв. М., 1975.
- Витсен, 1966—1967 — Nicolaas Witsen. *Moscovische geuse 1664—1665. Journaal en aantekeningen. Uitgegeven door Th. J. G. Locher en P. de Buck, deel I—III. 's-Gravenhague, 1966—1967* («Werken uitgegeven door de Linschoten-Vereeniging», LXVI—LXVIII). Продолжающаяся пагинация во всех трех частях.
- Владышевская, 1990 — Т. Ф. Владышевская. Богодуховенное, ангелогласное пение в системе средневековой музыкальной культуры (Эволюция идеи). — «Механизмы культуры» М., 1990.
- Вознесенский, I—II — Иоанн Вознесенский. О пении в православных церквях греческого Востока с древнейших до новых времен. С приложением византийского церковного осмогласия, ч. I—II. Кострома, 1895—1896.
- Воронин, I—II — Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. I—II. М., 1961—1962.
- Гиббенет, I—II — Н. Гиббенет. Историческое исследование дела патриарха Никона, ч. I—II. СПб., 1882—1884.
- Голиков, 1807 — И. И. Голиков. Анекдоты, касающиеся до Государя Императора Петра Великого. Изд. 3-е. М., 1807.
- Голубинский, 1905 — Е. Голубинский. К нашей полемике с старообрядцами (Дополнения и поправки к полемике относительно общей ее постановки и относительно главнейших частных пунктов разногласия между нами и старообрядцами). М., 1905. Оттиск из ЧОИДР, 1905, кн. 3.
- Голубов, 1890 — А. Г[олубцо]в. Судьба Евангелия учительного Кирилла Транквилиона-Ставровецкого. — «Чтения в Обществе любителей духовного просвещения», год XXVIII, 1890, № 4.
- Горский и Невоструев, I—III — А. В. Горский и К. И. Невоструев. Описание славянских рукописей Московской Синодальной Библиотеки, отд. I—III. М., 1855—1917.
- Гребенюк, 1979 — Панегирическая литература петровского времени. Изд. подготовил В. П. Гребенюк. М., 1879.
- Давид, 1965 — Georgius David, S. J. *Status modernus Magnae Russiae seu Moscoviae (1690)*. Edited with Introduction and Explanatory Index by A. V. Florovskij. London — The Hague — Paris, 1965 («Slavistic Printings and Reprintings», vol. LIV).

- Демкова, 1974 — Н. С. Демкова. Из истории ранней страобрядческой литературы. — ТОДРЛ, т. XXVIII. 1974.
- Деяння, 1909 — Деяння Перваго Всероссийскаго Собора христіанъ-поморцевъ, приѣмлющихъ бракъ, происходившаго въ царствующемъ градѣ Москвѣ въ лѣто отъ сотворенія міра 7417 въ дни с 1 по 12. М., 1909.
- Дмитриева, 1979 — Повесть о Петре и Февронии. Подготовка текстов и исследование Р. П. Дмитриевой, Л., 1979.
- ДРВ, I—XX — Древняя Российская Вивлиофика, содержащая в себе Собрание древностей российских, до истории, географии и генеалогии Российския касающихся, изданная Николаем Новиковым. Изд. 2-е, вновь исправленное, умноженное и в порядок хронологической по возможности приведенное, ч. I—XX. М., 1788—1791.
- Живов, в печати — В. М. Живов. Неизвестное сочинение митрополита Стефана Яворского как памятник церковной мысли эпохи петровских преобразований. Готовится к печати.
- Живов и Успенский, 1983 — В. А. Uspenskij, V. M. Živov. Zur Spezifik des Barock in Rußland. (Das Verfahren der Äquivokation in der russischen Poesie des 18. Jahrhunderts). — «Slavische Barockliteratur», II: Gedenkschrift für Dmitrij Tschizewskij. Hrsg. von R. Lachmann. München, 1983. (=«Forum slavicum», Bd. 54).
- Живов и Успенский, 1987 — В. М. Живов, Б. А. Успенский. Царь и Бог: Семиотические аспекты сакрализации монарха в России. — «Языки культуры и проблемы переводимости». М., 1987.
- Забелин, I—II — И. Е. Забелин. Опыты изучения русских древностей и истории, ч. I—II. М., 1872—1873.
- Зиновий Отенский, 1863 — Зиновий [Отенский]. Истины показание к вопросившим о новом учении. Казань, 1863 (Прибавления к журналу «Православный собеседник»).
- Иван Вишенский, 1955 — Иван Вишенский. Сочинения. Подготовка текста, статья и комментарии И. П. Еремина. М.-Л., 1955.
- Иларий и Арсений, I—III — [Иеромонах Иларий и иеромонах Арсений]. Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой лавры, ч. I—III. М., 1878—1879.
- Иоффе, 1944 — И. И. Иоффе. Русский Ренессанс. — «Ученые записки Ленинградского Государственного Университета», № 72. Серия филологических наук, вып. 9.
- Кантемир, I—II — А. Д. Кантемир. Сочинения, письма и избранные переводы. С портретом автора, со статьей о Кантемире и с примечаниями В. Я. Стоюнина. Редакция издания П. А. Ефремова, т. I—II. СПб., 1867—1868.
- Каптерев, I—II — Н. Ф. Каптерев. Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович, т. I—II. Сергиев Посад, 1909—1912. Оттиск из «Богословского вестника» за 1908—1911 гг.
- Каптерев, 1889 — Н. Ф. Каптерев. О греко-латинских школах в Москве в XVII веке до открытия Славяно-Греко-Латинской Академии. — «Годичный акт в Московской Духовной Академии 1-го октября 1889 года». М., 1889.
- Каптерев, 1892 — Н. Каптерев. Суждение большого московского собора 1667 года о власти царской и патриаршей (К вопросу о преобразовании высшего церковного управления Петром Великим). — «Богословский вестник», 1892, октябрь.
- Каптерев, 1908 — Н. Ф. Каптерев. Борьба кружка ревнителей благочестия с патриархом Иосифом по вопросу о единогласии. — «Богословский вестник», 1908, апрель.
- Каптерев, 1913 — Н. Ф. Каптерев. Патриарх Никон и его противники в деле исправления церковных обрядов: Время патриаршества Никона. Приложение: Ответ профессору Субботину. Изд. 2-е. Сергиев Посад, 1913.

- Карамзин, I—XII — Н. М. Карамзин. История Государства Российского, т. I—XII. СПб., 1892.
- Кельсиев, I—IV — Сборник правительственных сведений о раскольниках, составленный В. Кельсиевым, вып. I—IV. Лондон, 1860—1862.
- Керженские ответы, 1906 — Ответы Александра диакона (на Керженце), поданные Нижегородскому епископу Питириму в 1819 [sic! читай: 1719] году. [Нижний Новгород, 1906] (Бесплатное приложение к журналу «Старообрядец» за 1906 год).
- Княжнин, 1961 — Я. Б. Княжнин. Избранные произведения. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Л. И. Кулаковой. Л., 1961 («Библиотека поэта», большая серия).
- Коллинз, 1846 — С. Коллинз. Нынешнее состояние России, изложенное в письме к другу, живущему в Лондоне. Перевод с английского [с изд. 1671 г.] Петра Киреевского. М., 1846. Оттиск из ЧОИДР, 1846, кн. 1.
- Котошихин, 1906 — Григорий Котошихин. О России в царствование Алексея Михайловича. Изд. 4-е. СПб., 1906.
- Кушелев-Безбородко, I—IV — Памятники старинной русской литературы, издаваемые Григорием Кушелевым-Безбородко, вып. I—IV. СПб., 1860—1862.
- Лет. рус, лит., I—V — Летописи русской литературы и древности, изд. Н. С. Тихонравовым, т. I—V. М., 1859—1863.
- Лотман и Успенский, 1973 — Миф — имя — культура. — «Труды по знаковым системам», VI. Тарту, 1973 (=«Ученые записки Тартуского университета», вып. 308).
- Макарий, I—XII — Макарий (Булгаков). История русской церкви, т. I—XII. СПб., 1857—1883.
- Мареш, 1963 — В. Ф. Мареш. Сказание о славянской письменности (по списку Пушкинского дома АН СССР). — ТОДРЛ, т. XIX. 1963.
- Марков, 1901 — А. В. Марков. Беломорские былины. М., 1901.
- Матьесен, 1972 — Robert Christian Mathiesen. The Inflectional Morphology of the Synodal Church Slavonic Verb. Ph. D. Dissertation (Columbia University, 1972).
- Металлов, 1912 — В. М. Металлов. Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным. М., 1912 (=«Записки имп. Московского археологического института», т. XXVI).
- Минь, I—CCXXI — *Patrologiae cursus completus... Series latina*. Accurante J. P. Migne, T. I—CCXXI. Paris, 1844—1864.
- Миркович, 1878 — Г. Миркович. О школах и просвещении в патриарший период. — ЖМНП, ч. СХСVIII, 1878, июль.
- Михайловский, 1900 — И. Н. Михайловский. О некоторых анонимных произведениях русской литературы конца XVII и начала XVIII столетия. — «Сборник Историко-филологического общества при Институте кн. Безбородко в Нежине», т. III. Нежин, 1900.
- Нартов, 1891 — Рассказы Нартова о Петре Великом, изд. Л. Н. Майковым. СПб., 1891 (=Сб. ОРЯС, т. LII).
- Никольский, 1896 — К. Никольский. Материалы для истории исправления богослужбных книг: Об исправлении Устава церковного в 1682 году и месячных Миней в 1689—1691 гг. СПб., 1896 (ОЛДП. Памятники древней письменности. СХV).
- Никольский, 1901 — Н. К. Никольский. Исторические особенности в постановке церковно-учительского дела в Московской Руси (XV—XVII вв.) и их значение для современной гомилетики. СПб., 1901.
- Никон, 1861 — Мнение патриарха Никона об Уложении и проч. (из ответов боярину Стрешневу) — «Записки Отделения русской и славянской археологии императорского Русского археологического общества», т. II. СПб., 1861.

- Никон, 1982 — Patriarch Nikon on Church and State: Nikon's «Refutation» [«Возражение или разорение смиренного Никона, Божию милостию патриарха, противу вопросам боярина Симеона Стрешнева, еже написа Газскому митрополиту Паисию Ликаридусу и на ответы Паисioвы»]. Edited, with Introduction and Notes by Valerie A. Tumins and George Vernadsky. Berlin — New York — Amsterdam, 1982 (= «Slavistic Printings and Reprintings», vol. CCC).
- Образцов, 1865 — И. Образцов. Архимандрит Гавриил Домецкий и иеродиакон Дамаскин. — «Духовная беседа», 1865, № 1—3.
- Огнев, 1880 — В. Огнев. Страницы из истории книги на Русн. Вятка, 1880.
- Октоих, I—II — Октоих, ч. I—II. М., 1962.
- Октоих, 1857 — Παράκλητικὴ ἡτοι Ὀκτώηχος ἡ μεγατὴ... ἐξακριβωθείσα ὑλο... Ἰωάννου καὶ Εὐρυδῶνος Βελουδῶν. Εὐετησίον, Ἅγιος Γεωργίος, 1857.
- Павел Алеппский, I—IV — Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. Перевод с арабского Г. Муркоса, вып. I—V. М., 1896—1900. Оттиски из ЧОИДР, 1896, кн. 4; 1897, кн. 4; 1898, кн. 3 и 4; 1900, кн. 2.
- Панченко, 1373 — А. М. Панченко. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.
- Перетц, 1907 — В. Н. Перетц. Из истории старинной русской повести, I—XII. — «Университетские известия», 1907, № 8—9.
- Петухов, 1888 — Евгений Петухов. Серапион Владимирский, русский проповедник XIII века. СПб., 1888 (= «Записки историко-филологического ф-та С.-Петербургского ун-та», ч. XVII).
- Писание отцов... — Писание отцов церкви. — «Христианское чтение», ч. XLII, 1831 (с. 3—62).
- Поморские ответы — Поморские отвѣты. Напечатаны въ Манѵиловскомъ Никольскомъ монастырѣ 1884 года.
- Поликарпов, 1701 — [Федор Поликарпов]. Бѣкварь славенскими, греческими, римскими писменъ, оучитися хотящымъ и лубомѣдріе въ ползѣ дѣше-спасительнѣю шбрѣсти тшашимъ. М., 1701.
- Поликарпов, 1704 — [Федор Поликарпов]. Леѣиконъ трезычный, сирѣчь реченій славенских, еллиногреческих и латинских сокровище... М., 1704.
- Преображенский, 1924 — А. В. Преображенский. Культурная музыка в Рос-сии. Л., 1924 (= «Русская музыка», вып. II).
- Прозоровский, 1896 — А. Прозоровский. Сильвестр Медведев, его жизнь и деятельность. М., 1896. Оттиск из ЧОИДР, 1896, кн. 2—4.
- ПСРЛ, ПСРЛ, I—XXXVIII — Полное собрание русских летописей, т. I—XXXVIII. СПб. (Пг., Л.)-М., 1841—1989.
- Распросные речи... — Распросные речи о единогласии (1651 года). — «Записки Отделения русской и славянской археологии императорского Русского археологического общества», т. II, СПб., 1861.
- Рейтенфельс, 1905 — Яков Рейтенфельс. Сказания светлейшему герцогу Тосканскому Козьме Третьему о Московии (Падуя 1680). Перевод с латинского А. И. Станкевича. М., 1905.
- Рогов, 1973 — Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. Составление текстов, переводы и общая вступительная статья А. И. Рогова. М., 1973.
- Румянцев, 1916 — Иван Румянцев. Никита Константинов Добрынин («Пустосвят»): Историко-критический очерк. Сергиев Посад, 1916.
- Румянцева, 1986 — В. С. Румянцева. Народное антицерковное движение в России в XVII веке. М., 1986.
- Румянцева, 1990 — Документы Разрядного, Посольского, Новгородского и Тайного приказов в городах России 1654—1684 гг. Составитель В. С. Ру-мянцева. М., 1990.
- РФА, I—IV — Русский феодальный архив XIV — первой трети XVI века, вып. I—IV, М., 1986—1988.

- Селищев, 1920 — А. М. Селищев. Забайкальские старообрядцы: Семейские. Иркутск, 1920.
- Симеон Полоцкий, 1667 — [Симеон Полоцкий]. Жезль правления: на правительство мысленнаго стада православнороссійскія церкви. Оутверженія: во ѓтверженіе колеблющихся во вѣрѣ. Наказанія: в' наказаніе испокоривыхъ овецъ. Казненія: на поражение жестоковійныхъ и хищныхъ волковъ, на стадо Христова нападающихъ. М., 1667.
- Сиромаха, 1979 — В. Г. Сиромаха. Языковые представления книжников Московской Руси второй половины XVII в. и «Грамматика» М. Смотрицкого. — «Вестник Московского университета», серия 9: Филология, 1979 № 1.
- Сменцовский, 1899 — М. Сменцовский. Братья Лихуды. Опыт исследования по истории церковного просвещения и церковной жизни конца XVII и начала XVIII веков. СПб., 1899.
- Смирнов, 1855 — Сергей Смирнов. История Московской Славяно-Греко-Латинской Академии. М., 1855.
- Смирнов, 1895 — П. С. Смирнов. История русского раскола старообрядства. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб., 1895.
- Смирнов, 1898 — П. С. Смирнов. Внутренние вопросы в расколе в XVII веке: Исследование из начальной истории раскола по вновь открытым памятникам, изданным и рукописным. СПб., 1898.
- Смирнов, 1909 — П. С. Смирнов. Переписка раскольнических деятелей начала XVIII века. — «Христианское чтение», 1909, № 1—3.
- Смирнов, 1909а — П. С. Смирнов. Взгляд раскола на переживаемое время в первой четверти XVIII века. — «Христианское чтение», 1909, № 5.
- Смирнов, 1913 — С. Смирнов. Древнерусский духовник: Исследование по истории церковного быта. М., [1913]. Оттиск из ЧОИДР за 1912—1914 гг.
- Смоленский, 1901 — Ст. Смоленский. О древнерусских певческих нотациях. СПб., 1901 («Памятники древней письменности и искусства», СXLV).
- Смоленский, 1910 — С. В. Смоленский. Муסיкийская грамматика Николая Дилецкого. СПб., 1910.
- Соболевский, 1909 — А. И. Соболевский. Двуперстие, сугубое аллилуия и хождение посолонь с исторической точки зрения. — «Труды Третьего областного историко-археологического съезда, бывшего в г. Владимире 20—26 июня 1906 г.» Владимир, 1909.
- Соловьев, I—XV — С. М. Соловьев. История России с древнейших времен, кн. I—XV. М., 1962—1966.
- Стоглав, 1890 — Царскія вопросы и соборныя ѓтвѣты ѿ многообразныхъ церковныхъ чинехъ (Стоглавъ). М., 1890.
- Субботин, I—IX — Материалы для истории раскола за первое время его существования. Под ред. Н. И. Субботина, т. I—IX. М., 1875—1890.
- Сумароков, I—X — А. П. Сумароков. Полное собрание сочинений в стихах и прозе. Собраны и изданы... Николаем Новиковым. Изд. 2-е. М., 1787.
- Сухомлинов, 1908 — М. И. Сухомлинов. Исследования по древней русской литературе. СПб., 1908 (=Сб. ОРЯС, с. LXXXV, № 1).
- Татищев, 1979 — В. Н. Татищев. Избранные произведения. Под общей ред. С. Н. Валка. Л., 1979.
- Титов, 1916—1918 — Феодор Титов. Типография Киево-Печерской лавры: Исторический очерк (1606—1616—1916 гг.), т. I (1606—1616—1721 гг.). Киев, 1916; Приложения к I-му тому. Киев, 1918.
- Топоров, 1973 — В. Н. Топоров. О двух праславянских терминах из области древнего права в связи с индоевропейскими соответствиями. — «Структурно-типологические исследования в области грамматики славянских языков». М., 1973.
- Три челобитные... — Три челобитные: справщика Савватия, Саввы Романова и монахов Соловецкого монастыря (Три памятника из первоначальной истории старообрядства). Изд. Д. Е. Кожанчикова. СПб., 1862.

- Турилов и Чернецов, 1985 — А. А. Турилов, А. В. Чернецов. Отреченная книга Рафли. — ТОДРЛ, т. XL, 1985.
- Успенский, 1969 — Б. А. Успенский. Из истории русских канонических имен (История ударения в канонических именах собственных в их отношении к русским литературным и разговорным формам). М., 1969.
- Успенский, 1971 — Б. А. Успенский. Книжное произношение в России (Опыт исторического исследования). Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук (Московский университет, 1971). Машинопись.
- Успенский, 1976 — Б. А. Успенский. *Historia sub specie semioticae*. — Культурное наследие Древней Руси (Истоки, становление, традиции). М., 1976.
- Успенский, 1976а — Boris Uspensky. *The Semiotics of the Russian Icon*. Lisse/The Netherlands, 1976.
- Успенский, 1983 — Б. А. Успенский. Языковая ситуация Киевской Руси и ее значение для истории русского литературного языка. М., 1983 (IX Международный съезд славистов. Доклады).
- Успенский, 1987 — Б. А. Успенский. История русского литературного языка (XI—XVII вв.). München, 1987 (=«Sagners Slavistische Sammlung», Bd. 12).
- Успенский, 1988 — Б. А. Успенский. Отношение к грамматике и риторике в Древней Руси (XVI—XVII вв.). — «Литература и искусство в системе культуры». М., 1988.
- Успенский, 1988а — Б. А. Успенский. Русское книжное произношение XI—XII вв. и его связь с южнославянской традицией (Чтение сров). — «Актуальные проблемы славянского языкознания». М., 1988.
- Успенский, 1989 — Б. А. Успенский. Языковая ситуация и языковое сознание в Московской Руси: восприятие церковнославянского и русского языка. — «Византизм и Русь (Памяти Веры Дмитриевны Лихачевой. 1937—1981)». М., 1989.
- Успенский, в печати — Б. А. Успенский. Восприятие истории в древней Руси и концепция «Москва — Третий Рим». Готовится к печати.
- Устрялов, I—II — [Н. Устрялов]. Сказания современников о Дмитриии Самозванце. Изд. 3-е, испр., ч. I—II. СПб., 1859.
- Флоровский, 1949 — А. Флоровский. Чудовский инок Евфимий: Один из последних поборников «греческого учения» в Москве в конце XVII века. — «Slavia», гошп. XIX, 1949, сеš. 1—2.
- Харлампович, 1914 — К. В. Харлампович. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь, т. I. Казань, 1914.
- Шестоднев, 1660 — Шестодневъ. М., 1660.
- Шестоднев, 1663 — Шестодневъ. М., 1663.
- Шляпкин, 1891 — И. А. Шляпкин. Св. Дмитрий Ростовский и его время. СПб., 1891 (=«Записки историко-филологического ф-та Санкт-Петербургского ун-та», ч. XXIV).
- Ягич, 1896 — *Codex slovenicus rerum grammaticarum*. Edidit V. Jagić. / Разсуждения южнославянской и русской старины о церковнославянском языке. Собрал и объяснил И. В. Ягич. Petropoli, 1896. Оттиск из «Исследований по русскому языку», т. I. СПб., 1885—1895.
- Якобсон, 1971 — R. Jakobson. Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb. — In: Roman Jakobson. Selected Writings, II: Word and Language. The Hague — Paris, 1971.
- Якобсон и Халле, 1962 — R. Jakobson and M. Halle. Phonology and Phonetics. — In: Roman Jakobson. Selected Writings, I: Phonological Studies. 's-Gravenhague, 1962.
- Яхонтов, 1883 — И. К. Яхонтов. Иеродиакон Дамаскин, русский полемист XVII века. СПб., 1883.

ЖИЗНИ МАГИЧЕСКИЙ КРУГ

Н. и С. Толстые

Житийный жанр, пришедший к славянам из Византии и получивший столь яркое развитие в средневековой славянской книжности и изобразительном искусстве (ср. иконы с житийными клеймами), своими идейными устремлениями и своей формой ориентирован на сакральный евангельский первообразец и на главную идею самого христианства как религиозного переживания земной жизни Христа. Но сакрализация жизненного пути, замыкающегося в круг и смыкающего рождение и смерть, является и одной из важнейших составляющих мифологического сознания и в такой же степени принадлежит устной народной традиции, будучи одним из проявлений универсального первобытного антропоморфизма. В народной культуре (обрядности, верованиях, фольклоре) модель человеческой жизни накладывается на материю природы, всего окружающего мира, сакрализуя и годовой круг времени (мифология календаря), и вегетативный цикл («житие» культурных растений) и производственную деятельность человека (ткачество, гончарство и т. п.), преобразующую природу в культуру. Во многих конкретных текстах эти два начала (книжное и народное) взаимодействуют друг с другом, порождая сложные в семантическом и формальном отношении структуры. Одним из ярких примеров книжного влияния на фольклор могут служить фольклорные «житийные» тексты, акцентирующие мотив мук и страданий, часто имеющие сниженную, почти пародийную церковнославянскую форму, ср. рус. ярославск. загадку о глиняном горшке: «Взят от земли, яко же Адам, ввержен в пещь огненную, яко три отрока; взят от печи и возложен на колесницу, яко Илия; везен бысть на торжище, яко же Иосиф; ставлен на лобное место и биен по главе, яко же Иисус; возопи велиим гласом, и на глас его приде некая жена, яко же Мария Магдалина, и купивши его за медницу, принесе домой, но расплакался по своей матери, умре, и доньше его кости лежат не погребены» (Сад. ЗРН, 63—65). С другой стороны, такой книжный текст, как «Житие протопopa Аввакума», во многом обнаруживает следы народной мифологии и фольклорного восприятия человеческой жизни.

Смысловая структура «Жития» протопopa Аввакума, писанного «его грешною рукою», достаточно проста и отчетлива. На жизненную канву, своеобразное редкое полотно, от рождения «в нижегородских пределах за Кудмою рекою, в селе Григорове» до ссылки в Пустозерье, наложены отдельные клейма-сцены и события из жизни непримиримого ревнителя «по Христе». Если разбить жизнеописание Аввакума на отдельные эпизоды, кото-

рых окажется менее тридцати, то вся автобиография Аввакума уподобится нити четок, перебираемых ее автором. Четки эти трех окрасок — трех смыслов: а) превратности судьбы (искушения, смертные болезни, высылки, странствия, прения о вере с церковными иерархами, исцеления, изгнание бесов), б) страдания и мучения, испытываемые автором, и в) чудеса, происходящие с автором и его приближенными. Так, в первой части жития, следующей за «приступом» и доводящей до сибирской ссылки*, дается восемь отдельных эпизодов. В первом очень кратко повествуется о рождении автора, смерти отца, женитьбе, смерти матери, о поставлении в попы, поставлении в протопопы; во втором — об искушении на исповеди девы-блудницы (прообраз сюжета «Отца Сергия» Л. Н. Толстого); в третьем — о смертной болезни, в четвертом — о рассвирепевшем на автора начальнике, в пятом — о гневе и раздражении боярина Шереметьева, в шестом — о другом рассвирепевшем начальнике, в седьмом — о переезде в Юрьевец Повольской, где автор испытал ярость толпы, и в восьмом — об аресте и заключении в Андроньев монастырь. Эпизоды со страданиями и мучениями автора занимают едва ли не основное место во всем житии. Так, в Сибири Аввакума бьют кнутом, затем сажают в тюрьму Братского острога, на Руси снова содержат в тюрьмах, в Пустозерске держат в оковах, казнят и мучают вместе с попом Лазарем и духовными сыновьями. Особый интерес представляют чудеса, происходившие с Аввакумом. Их немного, но они весьма показательны. Во-первых, это чудо на замерзшем озере в Даурии, когда Аввакума затомила жажда, и лед расступился, появилась «пролубка», Аввакум напился, и лед снова сошелся. Во-вторых, это чудесное предсказание ангела о возвращении всей семьи Аввакума на Русь и о необходимости держать для этого правило. В-третьих и четвертых, наконец, это чудеса с отсеченной рукой попа Лазаря, которая сама сложила персты по старообрядческому «преданию», и с языком того же попа Лазаря, который был отсечен, а затем «в три дни вырос совершенной».

Аввакумовское «Житие» справедливо считали из ряда вон выходящим литературным памятником. Его автобиографичность, настойчивое внимание к бытовым деталям и бытовым ситуациям, полемическая направленность против никониан, нетерпимость к церковным иерархам побуждали многих относиться к сочинению Аввакума как к произведению, порываю-

* Издатели «Жития протопопа Аввакума им самим написанного» (М. 1960) разделяют весь текст жития на шесть частей: Приступ, Первые испытания, Ссылка в Сибирь, Возвращение на Русь, В Москве и монастырях, Пустозерская ссылка.

щему с традицией житийного жанра, как к своего рода антижитию не только по своему содержанию, но и по форме; говорили об Аввакуме даже как о предтече русских писателей-романистов. Действительно, у Аввакума мало смирения — обязательного атрибута святости и житийного благочестия. Небольшой заключительный пасус всего «Жития» — «А я ничто ж есть... Аз есмь грешник, блудник и хищник, тать и убийца, друг мытарям и грешникам и всякому человеку лицемер окаянной» — не более чем общее место или почти обязательная формула в конце повествования. Аввакум много места уделяет обличению, вернее осуждению или просто порицанию и брани своих противников и преследователей. Он не скупится на краски, живописуя насилие над ним и его духовными братьями, сыновьями и дочерьми, «нужды великия», «отступническую блудню» власть имущих духовных и светских лиц, он «бранится с отступниками», он «отрицается от них, что от бесов, а они лезут в глаза». Он борется с ними и бунтует против них.

Смысловая структура знаменитого сочинения старообрядческого протопопа, отошедшего от канонов книжного житийного жанра, оказалась во многих отношениях родственной фольклорным «житийным» текстам, разрабатывающим мотив «жития» культурных растений, их перевоплощений и страданий, полный круг которых, по народным представлениям, приобретает магический характер и в качестве такового служит отгонным, апотропеическим средством от различных напастей — мора, чумы, засухи и т. д. Быть может, сам Аввакум считал свое «Житие» таким средством от «никонианской ереси», от «отступников», от «великого антихристово войска». Он думал о своем будущем читателе, заключая дополнение к «Житию» словами: «Пускай раб-от Христов веселится, чтучи! Как умрем, так и почтет, да помянет пред Богом нас. А мы за чтущих и слушающих станем Бога молить...» Тексты, имеющие основным мотивом «житие и страдания культурных растений», встречаются в славянских охранительных обрядах, хороводах, играх, масленичных представлениях, в повествовательных жанрах фольклора, в загадках. В них последовательно перечисляются все этапы роста, созревания, переработки растений, чаще всего льна и конопли (но также и мака, пшеницы, проса, винограда, перца, капусты и др.), излагается или изображается весь их «жизненный путь» от момента сева (или срезания, уборки растений) до получения конечного продукта — рубахи, пояса, полотенца, хлеба, вина и т. д.

Тексты такого рода, имеющие сакральные или магические функции, широко представлены в сербской культурной традиции. Так, по свидетельству известного сербского этнографа С. Трояновича, в с. Разгойне (вост. Сербия, р-н г. Лесковац)

градовые тучи разгонялись пением песен-заговоров, описывающих муки и страдания пшеницы. Еще более действенными считались заговоры, повествующие о муках конопли, ибо «нет в мире растения, которое бы претерпевало большие мучения». Сербские крестьяне верили, что Бог, услышав об этих муках (коноплю рвали, мочили, мяли, трепали, ткали, варили и т. д.), сжалится и не обрушит град на землю. Женщина, исполняющая песню-заговор, выходила во двор или на открытое место, обращалась к туче и, глядя на нее, пела песню, пока туча не рассеивалась (Трој. ГСЖО, 144).

В Раховском р-не Закарпатской обл. рассказ об обработке конопли, изготовлении полотна и шитье сорочки служит заговором от болезни «волокно» (опухоль на руке или ноге), он повторяется трижды и сопровождается окуриванием больного места подожженной пряжей (Дзен. ЕЗТ, 346—347).

В вост. Сербии, в округе г. Алексинац текст о возделывании льна применялся в качестве лечебного заговора от острой боли в груди. Ворожея должна была взять в руки 9 веретен, вертел, нож и лопатку для углей и размахивая этими предметами над головой больного, произносить:

«Посеяла я лен, лен на Видов день
Взошел лен, лен на Видов день
Пророс лен, лен на Видов день
Вырвала я лен, лен на Видов день»

и так далее с последовательным перечислением всех действий: замочила, вытерла, вымяла, ободрала, расчесала, намотала куделю, выпряла, смотала, сшила рубаху, надела рубаху, проводили в армию, отняли — не вернулись. Завершался заговор типичными для этого жанра «отгонными» словами: «Остановись, прекрати! Тебе здесь места нет! Иди в зеленый лес!», адресованными болезни (Ант. АП, 248—249).

На других славянских территориях песня о житии льна известна не как отгонное заклинание или заговор от болезни, а как календарная обрядовая песня. Так, в северной Хорватии она исполнялась летом, в Иванов день, а в Закарпатье она известна как веснянка (Дзен. ЕЗТ, 347). Подобная ей русская хороводная песня «Уж я сеяла, сеяла ленок» известна во многих записях, относящихся к разным великорусским зонам. По свидетельству П. В. Шейна, «участвующие, преимущественно девушки, становятся в круг. В середину его выступает одна, и под пение хоровода ... начинает плясать и выражать пантомимой все те приемы обработки льна, о которых говорится в песне» (Шейн. Великорусс I, 1, 81—82). Близкие к русским версии песни и хоровода отмечены в украинском Полесье (ГП, 457—458; УНТ, 161), на Витебщине (НТ, 126—127); зафиксиро-

рована эта песня и в детской игре, состоящей в том, что поющие дети подражают упоминаемым в песне действиям, т. е. «сеют, полюют, дергают, стелют, мочат, сушат, мнут, трепят, чешут, ткнут» и т. д. (Пок. ДИПР, 187).

В России и на Украине известна аналогичная народная игра «Мак». В ней вокруг одного молчаливо сидящего игрока движется хор с песней, повествующей о «житии» мака от сева до созревания (Шейн. Великорусс I, 1, 48, Пок. ДИПР, 188, Лис. Мол. 6, ЛС, 7—8).

В южнославянской традиции тексты с мотивом *Vita herbae* также не ограничиваются льном и коноплей. В Черногории и Македонии популярны танцы с песней о перце, сопровождаемой имитацией всех работ по выращиванию перца: танцующие женщины «волочат, боронят, собирают, несут, обмолачивают, мелют, пекут, едят» перец (Дуч. ЖОПК, 372). В Македонии аналогичный танец исполняется мужчинами (Тан. НОБ, 286—287).

К текстам типа *Vita herbae* относится и широко распространенная хороводная песня «А мы просо сеяли», бытующая в русском ареале и как детская игра. Песня исполняется двумя партиями девушек, стоящих в двух прямых линиях друг против друга на небольшом расстоянии. Каждая партия, передвигаясь всей своей линией к противоположной, поет по одному стиху песни с припевом и возвращается на свое место.

Полный текст песни, опубликованный напр., П. В. Шейном (Шейн. Великорусс. I, 1, 78—79), четко делится на две части. В первой последовательно излагаются все действия, характерные для подсечного земледелия: расчистка пашни от леса, распахивание поля, сеяние и, вероятно, молотьба («а мы просо вытопчем») при помощи коней. Вторая часть представляет собой диалог, спор и соперничество двух сторон, завершающиеся выдачей девицы-невесты. Н. Н. Тихоницкая, анализировавшая эту песню более чем полвека тому назад, пришла к выводу, что песня «является частью весенних обрядов», и первая ее часть — «пережиток обрядного магического воспроизведения земледельческих работ, начиная с «сечи» (подсеки) и кончая молотьбой», а вторая — «отражает обычай отдавать девушек в качестве выкупа за нарушение норм обычного права» (Тих. РНИПС, 166). Большинство сохранившихся вариантов песни «Просо сеяли» имеют сильно редуцированную первую часть, ограничивающуюся нередко одним или двумя стихами: «А мы просо сеяли, сеяли» — «А мы просо вытопчем, вытопчем» (последний был осмыслен не как молотьба, а как уничтожение посевов), но существуют и варианты с преобладающей первой частью (Маг. ПКСБ, 107). Песня «Просо сеяли» была в Вятском крае частью троицких обрядов, в Подмоскowie, в Дмитровском крае она исполнялась также на Троицу, у белорусов на

Гомельщине — на пасхальной неделе (Тих. РНИПС, 160; Зерн. ММДК, 28; Рад. ГНП, XXVII).

Мотив *Vita herbae* находит отражение и в жанре народного театрализованного действия. На сербской этнической территории, в Шумадии, зафиксированы следы масленичного ряжения, называемого «Сеяние конопли» или «Коноплярица». Игра исполняется одними мужчинами, и «коноплярицу», т. е. женщину, возделывающую коноплю, тоже изображает мужчина, держащий в руках палку, к которой привязана кудель. Ведущий игрок — хозяин поля — очерчивает круг, и все изображают обработку конопляного поля: в поле пашут, сеют, а когда конопля подрастает, «Коноплярица» начинает ее охранять от птиц. «Прохожие» вступают в разговор с коноплярицей. Затем они имитируют половой акт с коноплярицей. Коноплярица беременеет, затем разрешается от бремени. Присутствующие рассматривают «ребенка» и судят, на кого он похож. Приходит поп и крестит ребенка, а виновника его рождения, на которого оказывается похож ребенок, осыпают золой (Фил. Так., 242). Отдельные элементы и мотивы этой масленичной игры известны и на других славянских территориях. В определенной мере параллелью к ней может служить русский эротический танец «Козел», заснятый в конце 20-х гг. на кинолентку и кратко описанный В. Н. Всеволодским-Гернгроссом на русском Севере, на Мезени. «Заключается он, — как пишет исследователь, — в воспроизведении русским па под гармонь очень недвусмысленного ухаживания парня за девкой, ограничивающегося грубым и довольно любовно и разнообразно разработанным воспроизведением коитуса. Это приводит нас к мысли о том, что голубец и русский (в его Мезенской редакции) представляет собой не более как облагороженную, сокращенную редакцию танца типа «Козла»» (Всев.-Герн. КТ, 246). Камер-юнкер герцога Голштинского, посетивший Россию при Петре I, описал в своем дневнике пляску, проливающую свет на эротическое прошлое русского танца «голубец».

Мотив «жития» в славянском фольклоре может быть отнесен и к хлебу как конечному продукту выращивания злаков. Он отражен, в частности, в покутской сказке «Черт и хлеб», опубликованной О. Кольбергом. В этой сказке хлеб спасает героя от черта рассказом о тех муках, которые он претерпевает от своего хозяина: хозяин раскидывает его по полю, боронит железными зубьями, потом хлеб потихоньку вылезает из земли и растет вверх, тогда хозяин берет в руки косу и режет его и валит на землю, и вяжет в снопы, и складывает в копны, и кладет на воз, и везет домой, и кладет в скирду, а потом, зовет гайдамаков, и они бросают хлеб на землю и бьют цепами, а потом веют, отделяют хлеб от его одежды, затем хозяин его сушит, везет на мельницу, размалывает в муку, потом снова

везет домой, замачивает в корыте, заквашивает, месит, а затем сажает в раскаленную печь, а когда испечет, тогда уже берет и ест. Услышав рассказ обо всех этих муках хлеба, черт говорит: «Раз такой у тебя хозяин, то я не буду с ним и связываться!» (Kolb. DW. t. 32, cz. IV, сказка № 32, с. 171—173).

В Полесье рассказ о муках хлеба встречается в другом сказочном сюжете. Волк встречает в лесу человека, едящего хлеб, и спрашивает его, откуда берется хлеб, и услышав всю печальную повесть хлеба, решает, что лучше ему бегать по лесу голодным (ПА, Тхорин Житом. обл.). «Повесть хлеба» оказывается действенным средством отгона нечистой силы, благодаря содержащемуся в ней сквозному мотиву претерпеваемых хлебом мук, подобно тому как другой повествовательный мотив — мотив чуда — используется как эффективное орудие отгона градовой тучи (Тол. ЗСЯ 5, с. 58, 62, 73) и защиты от ходячих покойников. Некоторые, к сожалению, отрывочные записи подобного рода позволяют предположить, что «повесть хлеба» служила оберегом при встрече человека с волком. При этом магические свойства ей придавал не мотив мук, а мотив «спрессованного» в рассказе времени: известно поверие, что волк и нечистая сила не тронут человека, пока он не прерываясь говорит. Подробный рассказ о всех стадиях возделывания и обработки растений как раз и мог служить средством «растяжения» времени, ср. лужицкое поверье о том, что при встрече с полудницей можно спастись от нее длинным рассказом о возделывании льна или других растений, а также гуцульскую быличку о страннике, спасшемся от упырицы рассказом о выращивании капусты и других огородных работах (Зел. РМФС, 227—228).

В старосербской рукописной традиции (списки 16—17 вв.) известен текст, озаглавленный «Повѣсть о царю Гдоунію, и како осуди блаженаго Гроздіа и прѣдаде его на моученіе» или «Блаженїи Гроздіе, о осужденїи его» и опубликованный Дж. Даничичем под названием «Мука блаженаго Гроздија» («Страдания блаженного винограда») (ССБД III). Текст представляет собой басню, в которой юмористически изображается суд садовых и огородных растений во главе с царем Айвой над Виноградом. За клевету на брата Абрикоса, якобы желавшего убить Виноград и отсечь ему мечом голову, блаженный Виноград осуждается на муки: да будет повешен он на кривом дереве, да будет он отрезан ножом от лозы, пусть носят его корзинами на топтание и пусть топчут его сильно ногами, и кровь его пусть будет заключена в холодном подвале, и пусть он станет вином и веселит сердца, пусть его немилосердно пьют, потому что он был по отношению ко всем неправедник и клеветник. А те, кто выпьет его, пусть лишатся ума и от стены к стене пусть шатаются и валяются в грязи, на мусорной

куче и пути своего не знают. Мотив мук винограда, таким образом, используется здесь с нравоучительными целями поучения против пьянства. Близкий к этому устный текст слышал один из авторов этой статьи в болгарском селе Парканы на Днестре от старика дядо Афанасия. Виноград говорит человеку: «Ты меня гнетешь, давишь, топчешь, кровь мою проливаешь, собираешь, запираешь меня в бочку, но когда я выйду из нее и войду в тебя, тогда я тебя бросаю на землю, швыряю из стороны в сторону, кидаю в грязь и властвую над тобой».

Еще один фольклорный жанр, в котором разрабатывается мотив «жизненных мук», — загадки. Таковы, например, загадки о льне: «Топили, сушили, колотили, рвали, крутили, ткали, на стол клали» или: «Били меня, колотили меня, все чины произволили и на престол с царем посадили» (сев.-рус. Мит. Заг., 35). Еще многочисленнее и разнообразнее уже упоминавшиеся загадки о глиняном горшке: «Был я копан, был я топтан, был я на пожаре, был я на кружале, сто голов кормил. Сделался стар — пленяться стал; выбросили за окно и собакам не надобно» (вологодск., Сад. ЗРН, 61—63). Сходные загадки есть и в украинском, и в белорусском фольклоре (Бер. Заг., 191—192; Шейн МБЯ II, 488—489; Заг., 286).

Магия завершенного жизненного цикла, «жития» растений и вещей лежит в основе не только рассмотренных мотивов словесного фольклора, но и целого ряда ритуальных действий и обрядов. К ним в первую очередь относится изготовление быденных предметов — рубахи, полотенца, крестов и церквей.

Обряд магического «рождения» рубахи исполнялся для защиты от мора, эпидемии, войны. Еще в конце прошлого века он был описан С. Трояновичем. В Восточной Сербии, в округе г. Пирота, как только становилось известным, что будет война, собирались в полночь девять старух и до утренней зари в полном молчании ткали полотно и шили из него одну рубаху, через которую должны были пролезть все, кто шел на войну. Это должно было защитить от смерти (Трој. ВОЖСН, 101). У сербов в районе Военной Границы (Хорватия) уходящему на фронт изготавливали рубаху девять вдов, успевавшие за одну ночь выпрясть нитки, выткать холст, скроить и сшить рубаху, которую воин должен был носить на голом теле и не снимать до возвращения домой (Бег. ЖОСГ, 226). Обыденные рубахи изготавливались и в случае эпидемии чумы и назывались чумными. В районе Призрена (Косово и Метохия) сербы считали, что спастись от чумы можно, если две сестры (близнецы) с похожими «останавливающими» именами (напр. *Стоя* и *Стоянка*) за одну ночь выпрядут нити и выткнут из них полотно (Фил. РЕГ, 72).

На обыденные полотенца еще в начале нашего века обратил внимание Д. К. Зеленин, собравший коллекцию из 15 описаний обряда, относящихся к белорусской этнической зоне (одна запись сделана в Орловской губ.). Обыденные полотенца ткали для защиты от эпидемий, эпизоотий, иногда от засухи, града. Вытканное за одну ночь полотенце обносили вокруг села, прогоняли под ним или через него скот, после чего его часто сжигали, иногда сжигали также и все орудия прядения и тканья. Чаще же полотенце жертвовали церкви, вешали на кресты, на иконы и т. п. В Западном Полесье (Кобринский у.) одновременно с обыденным рушником, который ткали женщины, мужчины делали обыденный деревянный крест, ставили его на дороге, и на крест вешали рушник (Зел. ОПОХ, 2—5). На Черниговщине собирали по хатам нитки, ткали из них за одну ночь полотенце, через которое за селом утром прогоняли весь скот, затем служили молебен и сжигали полотенце (Грин. ЭМЧ I, 37—38). В Полесье на Гомельщине обыденный рушник пряли и ткали на улице и затем вешали на креницу, чтобы вызвать дождь во время засухи. Одновременно колотили воду в кренице палками (ПЭЛС, 131).

На великорусской этнической территории, в древней Новгородской и Московской Руси, был известен обычай в случае мора строить обыденные церкви. Сведения о них появляются уже в XIV в. Новгородская четвертая летопись сообщает, что в 1390 году «бысть моръ въ Новгородѣ желѣзоу, а мѣсяца октября въ 12, въ среду крестьяне поставили церковь въ едино утро, из лѣса привозивъ бервьна... И свящаль владыко Иванъ того же утра» (ПСРЛ IV, с. 97 — Зел. ОПОХ, 17).

Как и при тканье обыденных рушников, здесь именно полнота и завершенность всего технологического процесса, его «спрессованность» во времени сообщала продуктам труда необходимую сакральность и магическую силу. Изготовление полотна начиналось с сучения ниток и кончалось тканьем (или шитьем рубахи), а строительство храма — с рубки деревьев в лесу и кончалось освящением церкви и службой. Соблюдались также и другие условия «сакрализации» самого обряда и производимого ритуального предмета: обыденные холсты и рубахи изготовлялись «чистыми», непорочными девушками или старухами, вдовами, их должно было быть три или девять, они трудились ночью, до первых петухов, иногда им предписывалось молчание, нагота и т. п.

К обрядам «житийного» жанра может быть отнесен и украинский масленичный обряд «Колодий», или «колодка». Колодий, представлявший собой полено или палку, «проживал свою жизнь» за неделю. На Черниговщине женщины праздновали Колодку всю масленую неделю: в понедельник они собирались в корчме, пеленали полено в холст, что означало, что

Колодка родилась. Потом пили вино, поздравляли друг друга с рождением Колодки и расходились по домам, оставляя Колодку в корчме. Во вторник Колодка крестилась, в среду происходили «покрестьбины», в четверг она умирала, в пятницу ее хоронили, в воскресенье Колодку «волочили», т. е. женщины привязывали ее парубкам и девушкам к ноге. (Чуб. ТЭСЭ III, 78; Сок. ВЛКО, 57). Пеленание Колодки перекликается с обрядом пеленания бадняка в некоторых сербских зонах (Тол. ТО, 47), а приуроченность обряда «колодка» к масленице сближает его с описанной выше сербской игрой «коноплярица».

Элементы «житийного» жанра присутствуют и в некоторых восточнославянских обрядах, разыгрывающих «похороны» обрядового чучела, животного или символического предмета («похороны» кукушки, Масленицы, Зимы, стрелы, Сулы и т. п.). Так, в русском осеннем обряде, исполняемом в день Кузьмы и Демьяна, хоронят соломенного Кузьку, но перед этим Кузька должен «прожить» целую жизнь: он «рождается», его крестят, женят, он умирает. Подобную сакрализацию полного, завершенного жизненного цикла можно видеть и в хорошо сохраняющемся у всех славян обычае сочетать в обряде похорон незамужних и неженатых молодых людей ритуал погребения с ритуалом свадьбы (ср. погребение в свадебной одежде, изготовление свадебного деревца, участие «дружки» в похоронной процессии и т. п.), т. е. восполнять пропущенные звенья жизненной цепи. И, наоборот, неполнота жизненного цикла, неизжитость «своего века» считается источником и причиной различных стихийных бедствий и невзгод для всего социума.

Еще одним примером ритуала, основанного на магии «компрессии» жизненного, вегетативного и производственного времени, может служить обычай проращивания злаков перед одним из крупных годовых праздников — Рождеством, Пасхой (так называемые «сады Адониса»). Этот обычай широко распространен в северо-западной части южнославянской этнической территории (ЕАЖ, карта 8.321) и sporadически встречается в других районах славянского мира. Чаще всего он приурочен к Рождеству: в один из дней начала адвента, напр., в день св. Варвары, высаживают в миске зерна пшеницы, овса или других злаков, и по тому, как они взойдут и поднимутся к Рождеству, предсказывают будущий урожай. В этом обряде превентивно и в сжатый срок «проигрывается» весь процесс возделывания поля — с целью обеспечить плодородие в грядущем земледельческом году.

Рассмотренные в статье примеры вербальных (фольклорных) и акциональных (обрядовых) текстов, воплощающих мотив «жития», спрессованной жизни человека, растений и вещей, конечно, не исчерпывают всей сферы его проявлений в традиционной народной культуре. В приведенных текстах,

относящихся к разным жанрам, в разной степени выражена (или сохранена) магия жизненного круга, его полнота и завершенности, его сжатого воспроизведения в ритуально-ограниченный отрезок времени. В большинстве случаев древность и независимость народных «житийных» текстов от книжно-христианских концептов «жития» очевидна. Но несомненно и то, что в религиозных текстах народные житийные жанры черпают дополнительные возможности сакрализации и магического использования древнего мотива.

Сокращения

- Ант. АП — Антонијевић Д. Алексиначко Поморавље — СЕЗБ LXXXIII. Београд, 1971.
- Бег. ЖОСГ — *Беговић Н.* Живот и обичаји Срба Граничара. Загреб, 1887.
- Бер. Заг. — *Березовський І. П.* Загадки. Київ, 1962. В серии: Українська народна творчість.
- Всев.-Герн. КТ — *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Крестьянский танец — Крестьянское искусство СССР. II. Искусство Севера II. Л., 1928, с. 235—248.
- Грин. ЭМЧ — *Гринченко Б. Д.* Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Т. I. Чернигов, 1895.
- Дзен. ЕЗТ — *Дзедзелівський І. О.* З етнографічних записів про ткацтво. — *Studia Slavica*, XV, 1963, с. 335—347.
- Дуч. ЖОПК — *Дучић Ст.* Живот и обичаји племена Куча — СЕЗБ. XLVIII. Београд, 1931.
- Заг. — Загадки. Минск, 1972. В серии: Беларуская народная творчасць.
- Зел. ОПОХ — *Зеленин Д. К.* «Обыденные» полотенца и обыденные храмы (русские народные обычаи) — *Живая старина*. М., 1911, вып. I, с. 1—20.
- Зел. РМФС — *Зеленин Д. К.* Религиозно-магическая функция фольклорных сказок — *С. Ф. Ольденбургу*. К 50-летию научно-общественной деятельности. 1882—1932. Сборник статей. Л., 1934, с. 215—240.
- Зерн. ММДК — *Зернова Н. В.* Материалы по сельскохозяйственной магии в Дмитровском уезде — *Советская этнография*. Л., 1932, № 3, с. 19—52.
- Лис. Мол. Лисенко М. Молодоші. Збірник танків та веснянок. Київ, 1875.
- ЛС — *Літала сорока по зеленому гаю*. Упор. Г. В. Довженок. Київ, 1990.
- Маг. ПКСБ — *Магницкий В.* Песни крестьян села Беловължского Чебоксарского уезда Казанской губернии. Казань, 1877.
- Мит. Заг. — *Митрофанова В. В.* Загадки. Л., 1968, В серии: Памятники русского фольклора.
- НТ — Народны театр. Минск, 1983. В серии: Беларуская народная творчасць.
- ПА — Полесский архив, хранящийся в Институте славяноведения и балканистики АН СССР.

- Пок. ДИПР — Покровский Е. А. Детские игры преимущественно русские. М., 1887.
- ПСРЛ IV — Полное собрание русских летописей. Т. 4. Ч. 1. Пг-Л., 1915—1929.
- ПЭЛС — Полесский этнолингвистический сборник. М., 1983.
- Рад. ГНП — Радченко З. Гомельские народные песни. — Записки Императорского географического общества по отделению этнографии. Т. XIII. Вып. 2. СПб., 1888.
- Сад. ЗРН — Садовников Д. Н. Загадки русского народа. М., 1959.
- СЕЗБ — Српски етнографски зборник. Београд, 1984.
- Сок. ВЛКО — Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. XIX — начало XX в. М., 1979.
- ССЪД III — Ситнији списи ђуре Даничића. Књ. 3. Описи ћирилских рукописа и издања текстова. Београд, 1975.
- Тан. НОЂ — Тановић С. Народна ора у околини Ђевђелије — Гласник Етнографског института САНУ. Књ. IV—VI. Београд, 1955—1957, с. 261—302.
- Тих. РНИПС — Тихоницкая Н. Н. Русская народная игра «Просо сеяли» — Советская этнография. Сборник статей. I. М.-Л., 1938, с. 145—166.
- Тол. ЗСЯ 5 — Толстые Н. И. и С. М. Заметки по славянскому язычеству. 5. Защита от града в Драгачеве и других сербских зонах — Славянский и балканский фольклор. Обряд. Текст. М., 1981, с. 44—120.
- Тол. ТО — Толстой Н. И. Три обряда: литовск. *kalėdė*, украинск. *колодий*, сербск. *бадњак* — Балто-славянские этноязыковые отношения в историческом и ареальном плане. Тезисы докладов. М., 1983, с. 46—48.
- ТП — Танцювальні пісні. Київ, 1970. В серии: Українська народна творчість.
- Трој. ВОЖСН — Тројновић С. Ватра у обичајима и животу српског народа. СЕЗБ. XLV. Београд, 1930.
- Трој. ГСЖО — Тројановић С. Главни српски жртвени обичаји. — СЕЗБ. XVII. Београд, 1911.
- УНТ — Українські народні танці. Київ, 1962.
- Фил. РЕГ — Филиповић М. С. Различита етнолошка грађа. СЕЗБ. LXXX. Београд, 1967.
- Фил. Так. — Филиповић М. С. Таковци. Етнолошка посматрања. СЕЗБ. LXXXIV. Београд, 1972.
- Чуб. ТЭСЭ III — Чубинский П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Юго-западный край. Материалы и исследования. Т. III. Спб., 1872.
- Шейн. Великорусс. — Шейн П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, сказках, легендах и т. п. Т. 1. Вып. 1—2. СПб., 1898—1900.
- Шейн. МБЯ II — Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края. Т. II. СПб., 1893.
- ЕАЈ — Etnološki atlas Jugoslavije. Karte s komentarima. Sv. 1. Zagreb, 1989.
- Kolb. DW. 32. Pokucie IV — Kolberg O. Dzieła wszystkie. T. 32. Obrazy etnograficzne. Pokucie. Cz. IV. Wrocław (1962).

ПРЕДИСЛОВИЕ О ПОЛЬЗЕ КНИГ ЦЕРКОВНЫХ М. В. ЛОМОНОСОВА КАК МАНИФЕСТ РУССКОГО КОНФЕССИОНАЛЬНОГО ПАТРИОТИЗМА

Риккардо Пиккио

По общепризнанному в критике мнению «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке» М. В. Ломоносова является теоретическим документом большой важности, потому что вводит в дискуссии XVIII века об отношениях между церковнославянским и нарождающимся русским литературным языком классическую модель «трех стилей»¹. Как современники, так и последующие поколения постоянно ссылались на эту попытку определить и упорядочить риторические уровни нового русского языка как на образцовое теоретическое исследование. Немало историков литературного языка исходят из этого соединения древнего церковного языка с новым языком России для утверждения преемственности традиции, корни которой следует искать в далеком прошлом².

Подобная интерпретация может, тем не менее, вызвать сомнение у тех, кто сегодня без предрассудков обращается к семантической структуре этого текста. Сам факт того, что этот очерк был вставлен в последний момент в начало первого тома академического собрания произведений Ломоносова (вышедшего вторым изданием с датой 1757, но печатание его в типографии Академии было закончено в августе 1758 г.), может способствовать восприятию его как синтеза различных

¹ По этому специфическому вопросу, который не является, однако, объектом непосредственного рассмотрения в этой статье см.: В. П. Вомперский. Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. М., 1970.

² Насколько все еще преобладает мнение, по которому отношения между церковнославянским и русским языком составляют центральную тему «Предисловия» Ломоносова, видно из комментария к недавнему изданию, которым я здесь пользуюсь: М. В. Ломоносов. Избранные произведения. М., 1986. Т. 2. История. Филология. Поэзия. С. 197—202. В редакционном примечании к тексту «Предисловия» (С. 456) читаем: «Эта работа Ломоносова, самая зрелая из его филологических трудов, имела важное значение для развития русского языка и литературы. Ученый нашел правильное решение для дальнейшего успешного развития русского литературного языка, отвечающего потребностям нового времени. Это — сочетание церковнославянских и русских слов в составе литературного языка, разграничение литературных стилей и классификация литературных жанров...» Тот же тип рассуждений повторяется в недавней интересной книге Е. Лебедева — Ломоносов. М., 1990, где пишется: «Предисловие решает три филологических задачи: 1. Задачу сочетания церковнославянской и русской лексики, 2. Задачу разделения литературных стилей, 3. Задачу разграничения литературных жанров». (С. 350).

тезисов автора, в которых вопрос языка занимает центральное положение³.

Если же внимательно присмотреться, то «Предисловие» Ломоносова оказывается посвященным другим вопросам. Стандартизация литературного языка не является здесь центральной темой, а входит в основные рассуждения почти в виде художественного отступления, некоей вставки. Можно даже предположить, что в композиционной структуре текста тема «трех стилей» рассматривается практически как бы в форме примечания. И если такое предположение верно (что я и попытаюсь доказать в этой короткой статье), то следовало бы прочесть текст Ломоносова в другом ключе, сместив центр нашего внимания с лингвистики и риторики на публицистику, выдержанную в духе патриотизма с примесью этнорелигиозной ограниченности.

Основное намерение «Предисловия» состоит в переоценке значения церковнославянской традиции как престижной основы новой русской культуры. Язык здесь рассматривается не столько как инструмент для решения эстетических задач, но как выражение высшего социополитического достоинства. На основании схем, которые восходили к родившемуся в Италии в эпоху Гуманизма «вопросу о языке» (*questione della lingua*) и к тому времени уже два века служили теоретической основой для дебатов о кодификации литературных систем Западной Европы, «российскому» языку статус абсолютного достоинства (*dignitas*) полагался бы лишь в том случае, если бы удалось доказать, что этот язык обладает своей ясной «нормой» (*norma*)⁴. Поэтому Ломоносов в один из моментов своего изложения посвящает этой проблеме важное «отступление», в котором говорит о том, как приспособить русскую писательскую практику к классической схеме «трех стилей». Хорошо понятно, что читателей особенно поражала эта попытка риторико-нормативного синтеза, настолько же действенного, насколько «импровизированного» по отношению к общему контексту. Это не меняет, впрочем, того факта, что речь все-таки идет об «отступлении» от основного содержания «Предисловия».

Чтобы выяснить этот существенный пункт, было бы полезно остановиться на тематико-композиционной структуре «Предисловия». Для анализа будем пользоваться текстом из недавно

³ Е. Лебедев. Цит. произв. С. 349; Д. В. Тюличев. Книгоиздательская деятельность Петербургской Академии Наук и М. В. Ломоносов. Л., 1988. С. 257.

⁴ О гуманистических концепциях — *dignitas* и *norma* в их применении к славянским языкам см. мой очерк «Guidelines for a Comparative Study of the Language Question among the Slavs» // R. Picchio and H. Goldblatt (editors), *Aspects of the Slavic Language Question*, vol. I, New Haven, 1984, pp. 1—42.

изданных и широко доступных «Избранных произведений»⁵, к которому относится нумерация строк.

Изложение Ломоносова может быть разделено на шесть главных «тем» или «аргументов»:

1 (строки 1—30). С момента, когда «славенский народ» научился, — говорит Ломоносов, — «употреблению письменно изображать свои мысли», он питался высшей греческой культурой, поскольку священные книги были переведены с греческого на «славенский». Это позволило ему обрести добродетели «эллинского слова», то есть того языка, на котором, «кроме древних Гомеров, Пиндаров, Демосфенов и других в эллинском языке героев, витийствовали великие христианские церкви учителя и творцы, возвышая древнее красноречие высокими богословскими догматами и парением усердного пения к Богу.» Это способствовало все большей эллинизации культурных традиций и «через долготу времени» привело новых русских (которые чем образованней становились, тем более обращались в «греков») к более глубокому, чем у предков, пониманию эллинского стиля древних текстов.

2 (строки 31—44). Блага ассимиляции классической культуры через культуру христианскую не распространяются на те народы, которые, как например, соседи поляки, «преклонясь издавна в каталицкую веру, отправляют службу по своему обряду на латинском языке». Если греческий язык, с которого совершались церковнославянские переводы, был развит и благороден, то средневековая латынь католиков была варварской и неразвитой. Эти народы, по Ломоносову, «ни из Греции, ни из Рима не могли снискать подобных преимуществ, какбы в нашем языке от греческого приобретены.» Те же соображения действительны для немцев, исповедующих латинскую веру. Спаслись лишь те зоны Германии (протестантские, очевидно), в которых «немецкий народ стал священные книги читать и службу слушать на своем языке», — эти немцы произвели «искусных писателей». Другие же немцы, будучи католиками, в культурном отношении подобны полякам, и поэтому «в католических областях, где только одну латынь, и то варварскую, в служении употребляют, подобного успеха в чистоте немецкого языка не находим».

3 (строки 45—102). Наделив таким образом родной язык высшим достоинством, Ломоносов вводит некоторые вспомогательные замечания, касающиеся «нормы». По его рассуждению, новая кодификация литературного языка (и здесь автор «Российской грамматики» ограничивается, коротко говоря, исключительно соображениями о лексическом компоненте⁶)

⁵ См. прим. 2

должна основываться, в соответствии с иерархической схемой классических «трех стилей», на риторическом синтезе, который дарует обширное пространство и древним формам языка, и современным его формам.

4 (строки 103—125). После того, как Ломоносов преподавал эти уроки писательской практики, он начинает показывать, какое преимущество — «польза», помимо эллинизации, может быть извлечена русскими из языка «книг церковных». По его мнению, церковная традиция крепит единство не только самого русского (вообще не страдающего диалектной разорванностью, в отличие, например, от Германии), но всех тех языков, которые мы сегодня объединяем в «лингвистическую церковнославянскую общность»⁷: «Подтверждается вышепомянутое наше преимущество живущими за Дунаем народами славенского поколения, которые греческого исповедания держатся, ибо хотя разделены от нас иноплеменными языками, однако для употребления славенских книг церковных говорят языком, россиянам довольно вразумительным, который весьма много с нашим наречием сходнее, нежели польский, невзирая на безразрывную нашу с Польшей пограничность.» Громадная заслуга «книг церковных» также и в том, что они обеспечивали непрерывность понимания письменного языка на протяжении более семи веков «от владения Владимирова до нынешнего веку».

5 (строки 126—150). Чтение «книг церковных» подразумевает уважение к духовной миссии церкви — «коль долго церковь российская славословием Божиим на славенском языке украшаться будет», помогает отличать высокое от подлого и приносит пользу в деле защиты чистоты национального языка.

6 (строки 151—192). В последних сорока строчках Ломоносов заканчивает свою речь в высокопарном ключе. Уже не излагает аргументы, а прославляет и восхваляет, не удержи-

⁶ Только в конце обсуждения «трех родов речений российского языка», которым соответствуют знаменитые «три стилия», мы находим упоминание о более общих вопросах грамматики, связанных с «причастиями и деепричастиями в обыкновенном российском языке неупотребительными» (строки 99—102). Позволиительно думать, что если бы автор «Российской грамматики» (1755) замыслил свою работу как нечто большее, чем короткий экскурс, он бы соответственно разбирал стилистические уровни также и в терминах грамматики (и синтаксиса.)

⁷ Позволю себе попутно заметить здесь, что некоторые концепции и термины, которыми пользуюсь уже многие годы («*Slavia orthodoxa*», «*Slavia gotapa*», а также «*Comunita linguistica slava ecclesiastica*»), и которые уже вызвали немалые дискуссии (см., например, недавнюю публикацию: А. В. Липатов. Общие закономерности истории славянских литератур и концепция Р. Пиккио. Известия АН СССР, серия литературы и языка. Т. 49. № 4, 1990. С. 318—327, в которой подчеркиваются значительные совпадения в направлениях русских и зарубежных исследований), сами по себе не настолько новы, как кому-то может показаться, поскольку подходят даже к концептуальной системе Ломоносова.

ваясь перед самой помпезной, но расчётливой риторикой: защищать собственный язык, значит защищать родину! блаженны греки и римляне — их языки сохранили им славу! счастливы россияне нашего времени — благодаря славному наследию Петра Великого, могут они приветствовать новых пиитов («как не быть ныне Вергилиям и Горациям?»)! Да здравствует «великая Москва, одобренная пением нового Парнаса»!

Достаточно подсчитать соответствующие строки (57 из 192, т. е. менее трети всего текста) и тематико-составляющие единицы (1 из 6, объективно этот подсчет менее достоверен, но все-таки достаточно обоснован), чтобы увидеть «второстепенный» характер аргументации стилистико-нормативной по отношению к доминирующей политико-культурной тематике. Важно здесь и то, что тема «трех стилей» замкнута в себе и не развивается в других частях текста, там где высказываются его главные положения.

Можно предположить, что современники Ломоносова сосредоточили свое внимание на этом «техническом отступлении», потому что все остальное в «Предисловии» звучало как чистая риторика, как готовые формулы, обращенные к тогдашней номенклатуре и призванные защитить автора от неприятностей в Академии, при дворе, в Св. Синоде. И действительно, Ломоносов, бывший опытейшим политиком, мог написать эту тираду в честь православия и государственной церкви в момент, когда его репутация добропорядочного подданого была в опасности из-за многочисленных списков еще не изданного тогда «Гимна бороде», распространявшихся в то время «в самиздате»⁸. Это была неплохая тактика для того, кто хотел получить одобрение и поддержку в качестве лидера патриотической партии, соединив превозношение петровских реформ (а это ценилось германфильским двором) с восхвалением русского православия, притом в терминах, подходящих для актуального в то время определения политической роли национальной церкви, которая со времен Прокоповича прониклась «лютеранствующим» духом.⁹

⁸ Ср. Е. Лебедев. Цит. произв. С. 349.

⁹ Эта характеристика широкого интереса русской церкви XVII века, со времен Петра и Феофана, к северо-европейскому и, в частности, к немецкому протестанству, возвращает к названию важной программной книги, напечатанной в Любеке в 1723 г.: Johann Peter Kohl. *Ecclesia graeca Lutheranzans sive exercitatio de consensu et dissensu orientalis graecae speciatim russicae et occidentalis lutheranae ecclesiae...* В основе рассуждений автора было рассуждение, что «*graecorussica et luterana religio facillime maximeque legitime uniantur*» (С. 145). P. J. Kohl, позванный в Россию лейб-медиком Петра Л. Блюментростом, был среди первых организаторов Петербургской Академии. Идея о том, что *ecclesia lutheranzans* может стать культурной моделью для реформированного русского православия в петровскую эпоху, в течение долгого времени жила в русско-немецких кругах Академии.

И все-таки было бы ошибочным оценивать идеологическое устремление этого «Предисловия» только в свете приспособленчества. И если приведенные здесь патриотически-религиозные тезисы могли быть выслушаны без особых возражений и, более того, могли быть признаны менее важными, чем экскурс о «трех стилях», то следует предположить, что в конце концов речь шла об идеях не слишком новых и не слишком личных, составляющих, следовательно, некое даже «общественное мнение» среди русских того времени.

Итак, имеет смысл внимательно изучить действительный смысл этого «Предисловия» (не останавливаясь более на случайном и конъюнктурном, том, что обуславливало восприятие «Предисловия» вплоть до наших дней), чтобы извлечь из него информацию, имеющую существенный идеологический интерес.

Идея доказать *dignitas* русского языка, объявив о его принадлежности к греческим моделям, могла появиться у Ломоносова под воздействием смешанных культурных стимулов как историко-политического, так и риторического порядка. В памяти этого эрудита могли присутствовать схемы полемик позднего Гуманизма по вопросам о языке, особенно во Франции — начиная от Geoffroy Tory (1485—1533), по мнению которого французский был «aussi facile à régler et à mettre en bon ordre, que fut jadis la langue grecque»¹⁰, до кальвиниста Henry Estienne, автора известного «Traité de la conformité du langage français avec le grec (1565)», в котором идеологический эллинизм доходил до отречения от самих латинских корней французского языка.¹¹ Присмотревшись, однако, замечаешь, что антилатинский филэллизм Ломоносова, который если и восходит частично к риторико-грамматическим традициям, подхваченным антилатинской филологией протестантов, был все-таки более «политическим», чем «филологическим». «Эллинизм» русских, декларированный с такой гордостью, кажется привитым здесь на старинное древо историософских тезисов, уже обобщенных однажды в формуле «Москва — третий Рим», а также восходящим к планам византийской реставрации времен Алексея Михайловича. Речь идет о традиционных идеологемах, переработанных в неоклассическом и имперском духе XVIII века.

Основной пункт полемической аргументации Ломоносова все-таки не столько обобщенное провозглашение «эллинизма» русских, сколько включение в эту греческую матрицу не только христианских, но также и классических авторитетов от Гомера до Пиндара и Демосфена. Оказывается, речь идет о перевороте в славянской православной традиции, которая веками про-

¹⁰ Champfleury, fol. V. — III, V, цит. по F. Brunot. Histoire de la langue française des origines à nos jours, II, Le XVI siècle, Paris 1935, С. 1—15.

¹¹ F. Brunot, *ibid.*

клинала языческих эллинов. Ломоносов совершает подобный труднейший кульбит с удивительной элегантностью, положившись на действенность своего ораторского пафоса. Политический замысел его ясен: обращение с первых строк к христианскому наследию русского средневековья не ведет к переоценке духовной сути древней допетровской Руси, а скорее к провозглашению исторической миссии национальной церкви, просвещенной и не чуждой классицизму — такой, какой она стала при Петре, после упразднения Патриархии и создания Синода.

Учтя эти предпосылки, не удивимся тому, что на следующих страницах «Предисловия» публицистические цели превалируют над историко-критическими. Перед нами не научный, в прямом смысле, очерк, а политическое выступление, в котором необходимо полемизировать, порочить или превозносить, чтобы возбуждать души, а не убеждать несогласных, приводя аргументированные доказательства.

И если цель, так сказать, «домашняя» — это способствовать утверждению мощного религиозно-государственного патриотизма (настаивающего на исторической роли **народа**, и вместе с тем восхваляющего традиции **православия** и «великих дел **Петрова** и **Елизаветина** веку» (строки 182—183), что, кажется, уже предвосхищает уваровскую триаду), то более скрытая «внешняя» цель — заклеить чуждость и убогость латино-католической культуры соседней Польши.

Вместо доказательства и аргументов у Ломоносова утверждения и сентенции. Уверовав, что читатель не слишком удивлен его непринужденному приписыванию греческому языку христианских текстов заслуги перенесения на древнюю Русь духа классической традиции, он уже не колеблясь пишет о том, что если греческий, воспринятый русскими, был благородным и классическим, то латынь, пришедшая к полякам в ту же средневековую эпоху, была «варварской» и «по большей части от худых авторов». Кто такие эти худые авторы Ломоносов не говорит (переводчики, начиная со Св. Иеронима, священных текстов на латинский? или латинские писатели, которые кроме того, что привели, в общем, Польшу к Гуманизму, создавали из поколения в поколение условия для рождения зрелой литературы на родном языке уже в XVI веке?). Только один критерий, кажется, имеет здесь вес, критерий априорного неравенства между протестанством в его положительных качествах (как и русское православие, протестантство характеризуется своим лингвистическим патриотизмом) и католичеством с его отрицательными свойствами.

После краткого технического отступления, посвященного литературной систематизации русского языка на основе «трех стилей», Ломоносов развивает свое идеологическое выступление, движимое антипольскими исходными предпосылками в напра-

влении, указанном еще некоторыми предвидениями Феофана Прокоповича, определявшего в свое время культурную политику Святого Синода. Поскольку язык «книг церковных» не только часть лингвистического достояния России, но и несущий элемент религиозного языка «живущих за Дунаем народов славянского поколения, которые греческого исповедания держатся», то русские и южные славяне понимают друг друга лучше, чем русские и поляки. В этом замечании просматривается хорошо развитая международная политическая перспектива, основанная, как и во времена первых миссий московского Синода в Воеводине, на прагматическом использовании панславянской православной общности¹², как совокупности этнических и духовных ценностей, которые русское государственное мышление не могло отвергать, даже и для того, чтобы оставаться верным своему новому, в петровском смысле, призванию.

Может показаться крайне парадоксальным то, что в конце своего выступления Ломоносов обращается к авторитету именно Петра I — царя, который не колеблясь рубил головы, лишь бы избавиться от древних православных бород, обращается, чтобы подтвердить свой призыв к новому сближению с культурой, заключенной в старых «книгах церковных». На самом деле и это тоже — форсирование перспективы, как уже было в начале «Предисловия» в связи с вопросом о русском средневековье, питаемом греческой классикой, все это входит в точно очерченный идеологический рисунок. И действительно, основной пафос этого «Предисловия» — в конфессиональном патриотизме, ось которого — традиционное русскоцентристское видение славянской православной экумены (более или менее прямой наследницы христианской Византийской империи), сплоченно противостоящей латино-польскому миру и католической части Европы, которая его поддерживает.

Больше, чем литературная норма современного русского языка, способного на своих стилистических уровнях впитать с помощью гармонического взаимопроникновения лучшую часть «книг церковных», ценится в этом писании та функция древнего языка православно-славянской общности (*Slavia Orthodoxa*), которая может стать инструментом имперской миссии (в духе, который попробуем определить как «протопанславизм») новой России. Как уже было сказано, Ломоносов не хочет на самом деле реабилитировать ни религиозность, ни писательскую традицию православно-славянского Средневековья. Но, в то же время, хочет поставить его исторический престиж на службу нового светского государства и новой церкви. И это объясняет и его насилие над историческими данными, и его «обмирщение»

¹² См. В. Unbegaun. *Les débuts de la langue littéraire chez les Serbes*, Paris, 1935, pp. 1—15.

(«секуляризацию») православного Средневековья, имеющее целью сильнее заклеить обскурантистское ханжество польско-католического мира, определяемого как «тьма», политически противостоящая «свету». Речь идет о формуле большой риторической действенности, несмотря на ее явную тенденциозность.

Антипольская и антилатинская полемика, обостренная именно желанием подсоединить российский имперский патриотизм к патриотизму православно-славянскому, чтобы добавить первому более духовного обоснования, а также придать ему национальный характер (в связи с Восточным вопросом и балканской политикой), полемика эта включается в деликатный внутренний эволюционный процесс. Россия Петра и Елизаветы Петровны, занятая имитацией-соревнованием с «Европой», рассматриваемой больше в германской перспективе, отвергала польско-латинские образцы западной культуры, которая на протяжении целого века, со Смутного времени до Мазепы, проявляла свою опасную враждебность московской власти. С другой стороны, отвергать «чужую» культуру, значит отказываться от немалой части собственной национальной культуры, ибо во времена Симеона Полоцкого эта «чужая» культура уже привела к рождению в московском государстве новой литературной системы, к появлению риторических искусств, поэзии и искусства драмы.¹³

На самом деле, с точки зрения литературно-исторической, именно провозглашение решительного патриотически-конфессионального антиполонизма, преподносимого как историческая неизбежность, составляет, кажется, наиболее интересную черту этого «Предисловия». Одна из наиболее сложных проблем, которая стоит сегодня перед историками литературы, заключается именно в том, как объяснить, почему русская культура XVIII в. почувствовала необходимость «пересоздать» заново правила собственной литературы. Будто до Петра не обсуждались проблемы языка (а ведь уже была грамматика Смотрицкого), не было теорий риторики (а ею занимались весь XVII век от «Риторики» Макария до Феофана), будто не было теории стихосложения (а ведь в XVII веке уже было много споров о стихосложении, вплоть до того, как поэтическое творчество Симеона Полоцкого стало примером новой кодификации). Все это в XVII веке, пусть и с применением иных подходов, уже обдумывалось с целью привести русскую словесность к системе правил, действовавших в современной Европе.

¹³ Синтезировать термины этой проблемы я попытался в своем докладе на X Международном съезде славистов (София, 1988): «Изоколическая традиция и возникновение русского стихосложения». *Europa Orientalis*, VII — 1988, С. 1—24.

Может быть, следует признать преувеличением мнение, что именно это «Предисловие», «техническое» содержание которого продолжают подчеркивать, умалчивая о его идеологическом смысле, санкционировало, благодаря огромному престижу автора, отказ России XVIII в. от теории и литературной практики века предыдущего, которые во многом зависели от латинопольских образцов. Более справедливым кажется нам утверждение, что Ломоносов сделался здесь проводником того образа мышления, которое уже было достаточно распространено. Во всяком случае, остается фактом, что его писание идеально выявляет идеологический фон той схемы периодизации истории (основанной на решающем значении «петровской цезуры»), которая процветает и сегодня.

Будет не слишком рискованным предположить, что более углубленная оценка «Предисловия о пользе книг церковных» может помочь лучше понять некоторые аспекты разногласий во взглядах Ломоносова и Тредиаковского. Ломоносов был склонен представлять свои труды и труды своих современников как сияющий рассвет русской культуры в духе новой антисредневековой классичности, не колеблясь «обращая в классику» само славянское православное Средневековье (его «антилатинизм» лишь конфессионального свойства и не касается, конечно, латинской классики: «Счастливы греки и римляне перед всеми древними европейскими народами...» — читаем у него; строка 165 и далее). Тредиаковский же, гордясь новизной своего «способа» версификации, все же обладает ясным сознанием исторической преемственности. В работе «О древнем, среднем и новом стихотворении российском», написанной много раньше (1755) «Предисловия» Ломоносова, новая поэзия представлена как кульминация эволюционного процесса, начавшегося еще в дохристианскую эпоху и состоящего из трех фаз. Тредиаковский не отвергает наследия XVII века, называет Симеона Полоцкого «первым самым стихотворцем у нас в Великой России на славенском языке».¹⁴ Речь идет, конечно же, о различиях, созревших у двух корифеев новой русской литературы в процессе разных и сложных опытов и поисков. И все-таки не кажется неуместным настаивать на большей зависимости автора «Предисловия о пользе книг церковных» от идеологической предвзятости патриотическо-конфессионального характера.

Эти краткие размышления — скромный дар моему другу Юрию Лотману. Они не претендуют на вынесение окончательных решений. Смею лишь надеяться на достаточную обоснованность моей попытки перенести внимание читателей знаменитого «Предисловия» Ломоносова на содержащиеся в нем

¹⁴ В. К. Тредиаковский. Сочинения. II. СПб., 1849. С. 436.

публицистические интонации, обусловленные во многом идеологическими целями (и предубеждениями). Надеюсь, что мои соображения подтолкнут более квалифицированных специалистов к дальнейшему углубленному исследованию этого вопроса.

ПОСВЯТИЛ СВОЕМУ СВЯТОМУ

Г. Пономарева

М. И. Семевский писал об имени князя Потемкина: «В старину соблюдался обычай давать новорожденному имя святого, празднуемого через две недели от дня рождения. Потемкин праздновал день именин 30 сентября (св. муч. Григория Епископа Армении, св. Михаила первого митрополита киевского и преподобного Григория)». ¹ Он был назван в честь Григория Просветителя.

Привязанность Потемкина к своему святому особенно явно прослеживается в 80-е годы, когда он был правителем Новороссийского края. Мемуаристы и историки отмечают, что в период создания Черноморского флота и морских сражений он надеялся на помощь патрона. ² В воспоминаниях о Потемкине много вымысла, но надежда полководца на поддержку Григория Просветителя подтверждается документальными материалами.

Строя корабли для Черноморского флота, Потемкин называет несколько судов именем своего святого. Так, в 1784 г. «фрегаты Перун и Вестник ходили в Алушту, для спуска и привода построенной там Ханом полаки, наименованной Григорий просветитель великой Армении, которую и привели в Севастополь». ³ В конце 1791 — начале 1792 г. в Севастополь прибывает вновь выстроенный 50 пушечный корабль «Григорий великой Армении». ⁴ В начале 1788 г. мореходные батареи переименовываются в новоизобретенные фрегаты. Одновременно некоторым судам даются новые имена как более подходящие. При этом 26 пушечный фрегат «Пчела» получает название «Григорий Великой Армении». ⁵

¹ [Семевский М. И.] Кн. Григорий Александрович Потемкин-Таврический. 1739—1791. — Русская старина, 1875, март. С. 485.

² См.: Походы Румянцева, Потемкина и Суворова в Турции. Составил М. Н. Богданович. Спб., 1852. С. 140. Сегюр. Записки. Спб., 1865. С. 319. Бриккер А. Князь Г. А. Потемкин (По запискам графа Ланжерона, хранящимся в Парижском архиве). — Исторический вестник, 1895, декабрь. С. 823.

³ Аркас Э. Начало учреждения Российского флота на Черном море и действия его, с 1778 по 1799 год. — Записки Одесского общества истории и древностей. Т. IV. Одесса, 1858. С. 265.

⁴ Там же. С. 307.

⁵ Там же. С. 271.

Корабли, носившие имя святого, удостоиваются особой заботы Потемкина. Видимо, им приписывалась важная роль в осуществлении знаменитого «греческого проекта». В ордере полковнику Фалееву Потемкин пишет, что на «Григории Великия Армении» должны быть греческие офицеры,⁶ а в другом распоряжении указывает: «У капитана Спиро узнать, отборные ли у него Греки на Григория великия Армении; я хочу, чтобы на него выбраны были известно храбрые люди и знающие. Я их прикажу вооружить и одеть хорошо.»⁷ Отметим, что турки, напротив, еще задолго до начала второй русско-турецкой войны опасались брать греков на суда. Так, в «Журнале константинопольских происшествий и новостей» за ноябрь 1782 года, приложенному к донесению дипломата Я. Булгакова, отмечено: «От Порты приказано во всякой деревне, по каналу лежащей, иметь в готовности, на всякий случай, человек по восьми для здешнего флота жителей, способных к мореходству турок, а не греков.»⁸ Конечно, дело не в том, что Потемкин считал греков хорошими моряками и хотел взять их на любимый корабль, носящий имя его святого. Для реализации идеи воссоздания Греческой империи нужно было участие самих греков в военных действиях, недаром в Петербурге было создано военное училище для греков.

Мореплавание тесно связано с установлением христианства на Руси. «Мореходство привело Россию к христианству. Обращение в христианство началось с первых же морских походов Аскольда и Дира, и началось под влиянием близкого, хотя и враждебного и временного, общения с Византией. Последующие морские походы укрепляли это общение, и восьмой поход, кн. Владимира, сделал христианство русской государственной религией.»⁹ Черное море и устье Днепра было связано с проповедью евангелия и путешествием легендарного апостола Андрея. В ситуации, при которой особо значимы были исторические события, связанные с христианским прошлым Новороссийского края, имя Григория Просветителя как святого, обращавшего язычников в христианство, хотя и жившего в Армении, вызывало ассоциации и с мореплаванием, кораблестроением. Харак-

⁶ См.: Собственноручные распоряжения князя Потемкина-Таврического во время Второй Турецкой войны, в царствование императрицы Екатерины II. — Записки Одесского общества истории и древностей. Т. II. Одесса, 1848. С. 670.

⁷ Ордера князя Потемкина. I. Распоряжения по устройству флота и города Николаева. — Записки Одесского общества истории и древностей. Т. IV. Одесса, 1858. С. 365.

⁸ Присоединение Крыма к России. Рескрипты, письма, реляции и донесения. Под ред. Н. Дубровина. Т. 4. 1781—1782 гг. Спб., 1889. С. 912.

⁹ Каллистов Н. Д. Значение мореходства и морской силы для России до Петра Великого. — В кн.: История русской армии и флота. [Вып. 7]. М., «Образование», 1912. С. 14.

терно высказывание Потемкина, приведенное Ланжероном: «Однажды он сказал нам: «Святой Григорий когда-то прибыл в один город, где застал не более семи христиан; когда он покинул этот город, в нем оставалось лишь семь язычников. Что же касается меня, то в то время, когда я сюда приехал, во всем Черном море было не более четырех фрегатов, тогда как там было десять турецких судов; ныне же я располагаю восемнадцатью русскими судами и желаю, чтобы турецких не оставалось более четырех фрегатов.»¹⁰

С именем Григория Просветителя в Новороссийском крае было связано не только строительство кораблей. В его честь было названо несколько новых церквей. Так, игумен Феодосий, благодарный князю Потемкину за земли, данные для пустыни в Херсонском уезде, «заложил каменную церковь, 6 декабря 1782 года, в память своего благодетеля Потемкина, и посвятил имени Священномученика Григория просветителя великия Армении (. . .) Церковь эта была освящена 28 июня 1783 года».¹¹ Церкви св. Григория, основателя армяно-грегорианской церкви, и ранее существовали в Новороссийском крае, в частности, в Крыму.¹² Поэтому строительство церквей в честь этого святого было и возобновлением старой традиции. Переселенные крымские армяне в Екатеринославе «в течение одного года построили деревянную церковь во имя св. Григория, просветителя армянского народа. Сию церковь в 1784 году, августа 13-го дня, его высокопреосвященство архиепископ Могилевский Станислав Сестрэнцевич-Богуш торжественно освятил.»¹³

При завоевании новых территорий на юге русское правительство было заинтересовано в переселении на новые земли христианских народов (в первую очередь греков и армян). Утверждение христианства должно было отразиться и в топонимике. Получив в 1784 году челобитную от армян, желающих переселиться в Россию, «Потемкин соглашался на их переселение, желая только, чтобы город, который будет основан ими, назван по имени Св. Григория — Первосвятителя Армянского. Это было началом города на Днестре, которого самое урочище едва в 7 лет после приобретено оужием.»¹⁴

¹⁰ Брикнер А. Князь Г. А. Потемкин (По запискам графа Ланжерона, хранящимся в Парижском архиве . . .) С. 823.

¹¹ Мурзакевич Н. Сведения о некоторых православных монастырях. А. Епархия Херсонской. I. Григорьевский Бизюков мужеский монастырь. — Записки Одесского общества истории и древностей. Т. II. Одесса, 1848. С. 304.

¹² См.: Кушнерев Херув. Армянские древности Таврического полуострова. — Записки Одесского общества истории и древностей. Т. X. Одесса, 1877. С. 446.

¹³ Там же. С. 443.

¹⁴ Скальковский А. Хронологическое обозрение истории Новороссийского края. 1731—1823. Ч. I. С 1731 по 1796-й год. Одесса, 1836. С. 170—171.

Таким образом, пристрастие князя Потемкина к Григорию Просветителю связано не только с традиционной верой в заступничество своего святого, но и с политическими целями внешней политики правительства Екатерины II.

«ДОМАШНИЕ» ПЬЕСЫ И. А. КРЫЛОВА

Л. Киселева

В последние годы XVIII в., после значительного перерыва, И. А. Крылов вновь вернулся к литературной деятельности. Время не благоприятствовало занятиям словесностью: журналы один за другим закрывались, книги с трудом продирались сквозь странные и противоречивые цензурные запреты. С 1793 г. имя Крылова было одиозным в глазах правительства. Однако он использовал выход, подсказанный судьбой. Отправившись вместе с опальным князем С. Ф. Голицыным в его имение Казацкое, Крылов пишет пьесы для домашнего любительского театра.

Любительская сцена дворянского дома ограждала автора от вмешательства цензуры и давала простор высказывать без помех все, что было угодно. Зато она порой предъявляла к пьесе как таковой более строгие требования, чем сцена профессиональная. Крылов, создавая «Подщипу» и «Пирог», конечно, имел в виду эти требования: небольшой объем и небольшое число действующих лиц, учет актерских возможностей участников спектакля;¹ актуальность,² динамизм и занимательность интриги; расчет на непосредственный отклик у зрителей; наконец, веселость. Политическая острота, надолго преградившая «Подщипу» путь на профессиональную сцену,³ в домашнем

¹ Недаром М. П. Сумарокова, ученица Крылова в Казацком, вспоминала, что роль Чернавки была создана специально для нее. См.: И. А. Крылов в воспоминаниях современников. М., 1982. С. 109.

² Очевидные аллюзии на павловское царствование, понижающие «Подщипу», выделил Г. А. Гуковский. См.: Гуковский Г. А. Заметки о Крылове // XVIII век. Сб. 2. М.; Л., 1940. С. 163. Связь образа Слюняя с бытовой стихией эпохи директории и консульства показал Ю. М. Лотман в заметке «Речевая маска Слюняя» (см.: Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 88—90).

³ «Подщипа» была опубликована в русской подцензурной печати лишь в 1871 г., а поставлена на профессиональной сцене лишь в 1910 г.! В начале XIX в. пьеса активно распространялась в списках и ставилась на любительской сцене. См.: Берков П. Н. История русской комедии XVIII века. Л., 1977. С. 363; Каратыгин П. А. Записки. Л., 1970. С. 121; Вацуро В. Э. С. Д. П.: Из истории литературного быта пушкинской поры. М., 1989. С. 29—30.

театре была чертою, скорее привлекательной».⁴ Обе пьесы, написанные Крыловым в Казацком, принадлежат к числу его несомненных писательских удач, чего нельзя, к сожалению, сказать о большинстве их последующих исследовательских интерпретаций. Сосредоточившись на месте пьес в идеологической борьбе, ученые мало занимались их поэтикой, отчего и идеологические толкования получались достаточно плоскими. Не замеченным остался тот факт, что в конце XVIII в. Крылова-драматурга волновали в первую очередь литературные проблемы и ведущей особенностью созданных им сочинений явилась их сквозная «литературность». Это очевидно в «Пирог», но не менее важно для «Подщипы», или Трумфа».

Крылов-драматург находился в постоянном напряженном диалоге с литературными произведениями своих современников и предшественников — чаще всего, с сочинениями недавними, входившими, так сказать, в современную орбиту и чем-то его затронувшими и заинтересовавшими. Пласт скрытых цитат, отсылок, литературных ассоциаций и реминисценций в его пьесах, как правило, достаточно велик. Их выявление, а главное — вопрос о литературных традициях, с которыми соотносится та или иная пьеса, приобретает особое значение.

Жанровое определение, данное Крыловым «Подщипе», указывает на то, что она представляет собой трагедию классицистической трагедии. Несмотря на то, что там встречаются очевидные цитаты из «Семиры» А. П. Сумарокова и «Дидоны» Я. Б. Княжнина, общий вывод исследователей о том, что трагестуируется не конкретная трагедия, а жанр в целом, вполне справедлив. Доминирующая в шуто-трагедии стихия комического неизбежно должна была включить в ее орбиту и жанр комедии. Правда, в данном случае Крылова интересует не столько жанр, сколько конкретные сочинения. Наряду с цитатами и отсылками к всегда актуальному для Крылова «Недорослю» Фонвизина, который присутствует в «Подщипе» в качестве своего рода ассоциативного пласта или фона,⁵ неожиданно появляются вполне сочувственные переключки с комедией

⁴ Догадки ученых (В. В. Каллаш, С. А. Фомичев) о том, что князь С. Ф. Голицын побоялся осуществить в своем поместье постановку политически опасной пьесы, т. к. якобы имел в доме соглядатаев, неосновательны. Они являются результатом перенесения в павловскую эпоху реалий позднейших времен (1820-е гг. и далее).

⁵ Обращение Чернавки к Подщипе в I явл. I-го действия («Извольте вы хотя телячью ножку скушать») и ответ геронни («Чернавка милая! петиту нет совсем...») и т. д.) отсылает нас к разговору о еде в IV явл. I-го действия «Недоросля». Ср. также слова Вакулы о Слюняе: «Ты зелен еще, князь!» и характеристику Митрофана: «Ребенок, право, хоть и жених» (д. III, явл. 8), а также пристрастие обоих к голубятне. У Слюняе: «Так я пойду на гоубятню сызю» (д. I, явл. 7) и у Митрофана: «Побегутка на голубятню» (д. I, явл. IV).

недавнего литературного врага Я. Б. Княжнина — «Чудаки».⁶ Однако приведенные параллели пока мало что объясняют.

В свое время Г. А. Гуковский нащупал ту линию литературы XVIII в., которая имеет к «Подщипе» наиболее непосредственное отношение — это бурлескная традиция. Сам Гуковский лишь упомянул с связях шуто-трагедии Крылова с опытом героико-комических поэм и бурлескных трагедий XVIII в., остановившись несколько подробнее только на воздействии на «Подщипу» трагедий-пародий И. Баркова.⁷ Думается, что более основательное изучение вопроса может многое прояснить в лучшей, по мысли самого автора, пьесе И. А. Крылова.

«Подщипа» написана шестистопным ямбом — героическим размером русских классицистических трагедий и их травести, а также героико-комических поэм. Традицию проникшего в печать русского бурлеска проложили поэмы В. И. Майкова, из которых для Крылова особенно существенна «Елисей, или Раздраженный Вах», написанная в 1769 и опубликованная в 1771 г. (напомним, что травести «русского Скаррона» Баркова «презрели печать»)*. Крылов следует «Елисею» в выборе лексики, приемов комического и, главное, в погружении в русскую простонародную бытовую стихию. У Майкова олимпийские боги переселены в русскую провинцию:

Вулкан на Устюжне пивной котел ковал,
И знать, что помышлял он к празднику о браге.
Жена его была у жен честных в ватаге,
Которые собой прельщают всех людей;

.....

..... а Геркулес от скуки
Играл с робятами клюкою длинной в суки;

.....

Минерва, может быть то было для игрушки,
Точила девушкам на кружево коклюшки;
Нептун, с предлинною своею бородой,
Трезубцем, иль, сказать яснее, острогой,

⁶ Реплика Подщипы во 2-ом явл. I-го действия: «Что слышу!.. Ой, умру!.. ой, тошно!.. ой, живот!..» цитатно соотносится с репликой Лентягиной в «Чудаках» (д. 2, явл. 3): «Погибла я! ох, тошно!» (Княжнин Я. Б. Избр. произвед. Л., 1961, С. 465). В явл. IV действия I-го Подщипа повторяет выражение, обыгранное Княжнинным. Ср.: «От нажимаши одной лишь я умру» (кстати, в ряде изданий Крылова ошибочно напечатано «от мажинации») и «От нажимаши, конечно, боль случилась...» и далее (Княжнин Я. Б. Ук. соч. С. 459).

⁷ Гуковский Г. А. Ук. соч. С. 164—165.

* Напомним также, что по предположению И. З. Сермана, Майков в «Елисею» пародирует «Дидону» Княжнина (см.: Серман И. З. Русский классицизм. Л., 1973. С. 257—258).

Хотя не свойственно угрюмому толь мужу,
Мутил от солнышка растаявшую лужи и т. д.⁸

Действие поэмы Майкова происходит на сырной (масляной) неделе, упомянутой в «Подщипе»; Беллона, как и крыловский царь Вакула, забавляется кубарем. Зевс, напившись чаю с Юноной, заседает в совете с богами (как Вакула со своими приближенными), а «перекушав» «нектарца», портит воздух (как Слюняй).

Попытки исследователей связать национально-бытовой колорит в «Подщипе» с фольклорной, в частности, со сказочной традицией⁹ остаются в области чистых спекуляций. Даже отмеченная П. Н. Берковым параллель между одной репликой в «Подщипе» («Он <Трумф. — Л. К.> бедного царя пинком спихнул с престола») и народным игрищем «Царь Соломон и маршалка»¹⁰ может лишь с большей или меньшей долей вероятности свидетельствовать о знакомстве Крылова с этой интермедией, но соотносится с поэтикой его пьесы лишь опосредованно. Аналогичный пример вольного, неуважительного отношения к «высокой особе» мы немедленно находим в «Елисее» Майкова: ребяташки бросают снежками и смеются над Нептуном, сломавшим в луже трезубец, а их отцы «ему нагрели уши, / И взашей, и в бока толкали вод царя».¹¹ Важны, однако, не сами по себе сюжетные переключки отдельных сцен или реплик «Подщипы» и «Елисея».

Русская героин-комическая поэма и традиция литературного бурлеска целом дала Крылову опору для создания слога шуто-трагедии, поэтому именно ей принадлежит ведущее место в пьесе. Выработанная бурлеском стилистика столкновения высокого и низкого в рамках одного текста, правила языковой игры, основанной на сочетании возвышенных церковнославянизмов и грубых просторечий, создание сниженного национально-бытового колорита — эти завоевания бурлескной традиции Крылов смог успешно использовать и развить. Однако сопоставление с литературной традицией позволяет выявить и оригинальность шуто-трагедии. С этой целью обратимся к сочинению, которое еще не привлекало внимания исследователей в связи с «Подщипой».

Речь пойдет о «Превращенной Дидоне» С. Н. Марина — травести трагедии Я. Б. Княжнина «Дидона». Сочинение Марина было найдено в 1910-е гг. В. И. Масловым. По его

⁸ Майков В. И. Избр. произвед. М.: Л., 1966. С. 87.

⁹ См.: Иван Андреевич Крылов: Проблема творчества. Л., 1975. С. 135.

¹⁰ См.: Русская народная драма XVII—XX веков: Тексты пьес и описания представлений. М., 1953. С. 86; Берков П. Н. История русской комедии XVIII века. Л., 1977. С. 366.

¹¹ Майков В. И. Ук. соч. С. 88.

сведениям, пьеса была поставлена на домашнем театре в таком актерском составе: Дидона — И. А. Крылов, Ярб — кн. Ф. С. Голицын, Еней — С. Н. Марин, Асканий — Н. И. Легран, Антенор — Е. М. Рибопьер, Анна — А. И. Рибопьер, Гетул — М. П. Сумарокова.¹² Не все, однако, ясно в этих сведениях, и главное — время и место постановки. Видимо, это первые годы XIX в., но предшествовала ли «Превращенная Дидона» «Подщипе» или последовала ей, неизвестно. В любом случае, это пьесы, вышедшие из одного литературного круга, принадлежащие одной литературной эпохе, одному жанру и имеющие сходные художественные задачи. И тем яснее проступают отличия двух пьес.

«Превращенная Дидона» Марина — травести в чистом виде, причем травестийное начало в ней постоянно подчеркивается и обыгрывается. Это хорошо видно на конкретных цитатных примерах. Сцена в I действии, когда Подщипа падает в обморок со словами: «Ой, тошно!.. ой, живот!..», имеет аналог в «Превращенной Дидоне» и выглядит так: «Все кончено теперь — судьба моя решилась, / Чего же ждать еще — ахти! я оступилась. / Да кстати — в обморок вить надобность упасть; / Чтоб свету показать, что чувствую напасть. <...> (Падает в обморок)».¹³ Мы видим, что у Марина пародия на характерный жест трагической героини всячески акцентирована. То же следует сказать, сопоставляя реплику Подщипы: «Зарежусь, утоплюсь...» с репликой маринской Дидоны, которая является как бы своеобразным развитием и дополнением первой: «Я новой смерти род открыть теперь подшуся. / На сцене в бочке я как в море утоплюся. <...> Оставя трон тебе, пойду сейчас топится».¹⁴ Зато «Превращенная Дидона» Марина не содержит в себе политического подтекста, столь явного у Крылова и составляющего неотъемлемую часть художественной структуры «Подщипы, или Трумфа».

Шуто-трагедия Крылова отличается от всей русской традиции травестийных поэм и трагедий своим резким негативистским пафосом. Конечно, «Подщипа» очень смешна, но, вместе с тем, глубина и всеохватность иронии выводит ее за пределы веселой шутки или чистой литературной игры. Горечь разочарования, пронизывающая все пьесу, могла настораживать цензуру, не пропускавшую ее в печать и на сцену почти целое столетие, гораздо более, чем поверхностные павловские аллюзии. В «Подщипе» нет не только положительных персонажей (начиная с «Проказников» или, точнее, с «Бешеной семьи», они исчезли из драматургии Крылова), но и следа *положительной*

¹² См.: Марин С. Н. Полн. собр. соч. М., 1948. С. 388.

¹³ Там же. С. 137.

¹⁴ Там же. С. 138.

программы вообще — политической и художественной. Вместе с тем, текст пьесы был тщательно огражден и жанровой природой, и авторскими усилиями от проникновения на поверхность серьезности и горечи подтекста. В тексте Крылову удалось до конца остаться в пределах смешного, веселого (что лишний раз подчеркнуто и фарсовой концовкой). Это ставит «Подщипу» в совершенно исключительное положение в русской драматургии начала XIX в.

Вторая пьеса, написанная Крыловым для любительского театра в Казацком, — комедия «Пирог» — далека от политики. Она полностью посвящена теме, важной и для «Подщипы», — будущее литературы, пути развития искусства слова, облик писателя как его творца.

Литература XVIII в. дала читателям эталоны высоких мыслей и чувств, выдвинула героев, способных умирать от любви и ради любви, жертвовать собой во имя отечества. Сатирическая традиция, которой много сил отдал молодой Крылов, высмеивала тех, кто не следовал предложенным высоким образцам. Однако читатели продолжали жить по законам, весьма далеким от тех, которые предписывались словесностью. Вопрос, отчего так происходит, все настоятельнее ставился литературой конца XVIII в.

Как для человека просветительского склада, для Крылова проблема литературы всегда была проблемой нравственной. В комедиях 1780-х гг. его в первую очередь волновала личность писателя: человеческое достоинство, нравственные качества, писательская честность. Другими словами — соответствие человеческого облика высокому званию автора. Поэтому героями комедий, поднимавших эти проблемы, были поэты, за каждым из которых стоял реальный человек. «Сочинитель в прихожей», «Проказники» — это сатира «на лицо», независимо от того, знаем ли мы или нет, в кого метил Крылов. В комедии «Пирог» героями становятся не писатели, а читатели. Теперь, после общественных бурь и душевных потрясений 1790-х гг., акцент переносится на проблемы воздействия искусства слова на читателей. Крылов размышляет о том, может ли вообще литература воспитывать и если может, то какая литература и кого, собственно, она воспитывает. «Пирог» — как раз размышление на эту тему.

Уже при первом приближении в комедии бросаются в глаза насмешки над сентиментальной литературой. Исследовательская традиция также видит в этом основной смысл комедии. Ужима — «притворная скромница, которая сошла с ума на романах и песенках», с ее чувствительными вздохами над «грубостью» мужа, стремлением утешать несчастных любовников (и готовностью для этого пожертвовать счастьем дочери!) — давно обошла все исследования, в которых заходила речь о

комедии «Пирог». Вспоминались обычно и произведения Крылова начала 1790-х гг., где он критиковал «чувствительное» направление: «Каиб» (с обязательной эффектной цитатой о «пастушке»), «Ночи», «Похвальная речь Ермалафиду», полемика с «Московским журналом» Карамзина.

Между тем, выпады Крылова против приторной чувствительности и «пасторальности» сентиментальной литературы отнюдь не оригинальны. Исследовательница М. А. Арзуманова уже давно представила большой материал о критике именно этих черт сентиментализма в русской литературе начиная с 1770-х гг., с «Живописца» Н. И. Новикова.¹⁵ Самое любопытное — это критика, исходящая от самих сентименталистов. Например, в романе М. В. Сушкова «Российский Вертер» /1792/ развенчание элегий и идиллий производится тем же путем столкновения пасторальных картин и чувств с «грубой» реальностью,¹⁶ что и у Крылова. Еще более выразительны критические выступления Н. М. Карамзина в середине — второй половине 1790-х гг.¹⁷ Исследовательница напоминает, что и на стихи, пародийно использованные Крыловым в «Пироге» («Я птичкой быть желаю, / Везде чтобы летать...»), в 1790-е гг. написал злую пародию никто иной, как И. И. Дмитриев («Я моськой быть желаю, / Всегда чтобы храпеть...»). Она была опубликована в сборнике «Карманный песенник...», куда, кстати, Дмитриев включил множество своих и чужих вполне «сентиментальных» стихотворений.¹⁸

Словом, осмеяние «птичек» и «сентиментального завтрака» у «ручейка» и т. п., хоть и не было исчерпанной темой к моменту написания «Пирога», все же не давало особого простора для создания оригинальной комедии. Но Крылов этим и не ограничился. В его критике сентиментального направления важно правильно расставить акценты.

Ужима — преданная читательница сентиментальной литературы, воображающая себя чувствительной героиней, смотрит на жизнь через призму романов и идиллий. Но ведь это не единственная ее призма! И Крылова волнует не чувствительность сама по себе и не романические вымыслы как таковые, а разрыв между литературными чувствованиями и реальным поведением.

Здесь имеет смысл вспомнить письмо И. А. Крылова к своей ученице М. П. Сумароковой, написанное в августе 1801 г.,

¹⁵ См.: Арзуманова М. А. Русский сентиментализм в критике 90-х годов XVIII в. // Русская литература XVIII века: Эпоха классицизма. М.; Л., 1964. С. 197 и далее.

¹⁶ См.: Там же. С. 201—204.

¹⁷ См.: Там же. С. 205—208.

¹⁸ См.: Карманный песенник, или Собрание лучших светских и просто-народных песен. М., 1796. Ч. 1—3.

вскоре после создания комедии «Пирог»: «Простите мне, сударыня Марья Павловна, что так долго не отвечал я на прелестное письмо ваше, которое мне чрезвычайно много принесло удовольствия. Несколько раз перечитывал я его и на всякой строке видел и ваше доброе сердце, и вашу чувствительность; сохраняйте их — и вы будете любезны и почтенны для всех честных людей (<...> Наконец и вы оставили прелестное Казацкое. Угадать ли, с кем вам более всего жаль было расстаться? С вашим воробьем — не правда ли? Божусь, что и я не без жалости воображал эту разлуку. Бедная птичка, она, верно, еще долго после вашего отъезда будет прилетать к вашему окну. С каким удовольствием читал я об ней. Если б это попало мне где-нибудь в книге, то бы меня ни вполовину так не тронуло, для того что я бы почел это за сказку. Но в вашем письме меня чрезвычайно это растрогало. Видите ли, что я вам более печатного верю».¹⁹

Крылов не боится рассуждать в письме о «бедной птичке» и признаваться в том, что растрогался, т. к. верит в искренность своей корреспондентки. «Романы и песенки» страшны для него тем, что таят в себе возможность лжи — как и оды, против которых он выступал в комедиях 1780-х гг. Сам Крылов был автором и од, и лирических стихотворений («песенок»), и отвергал он не жанры как таковые, а двуличие пользовавшихся ими писателей и читателей. Ужима в комедии «Пирог» — притворщица, ее чувствительность лжива, вот почему Крылов обрушивается на нее и на ей подобных.

Может ли комедия и литература вообще «усмешкой править нрав»? Этот вопрос не решен для Крылова и для русской литературы 1800-х гг. в целом. Великий скептик Карамзин провозглашал в «Вестнике Европы» (1802): «Дурные люди и романов не читают. Жестокая душа их не принимает кротких впечатлений любви и не может заниматься судьбою нежности. Гнусный корыстолюбец, эгоист найдет ли себя в прелестном романическом герое?»²⁰ Крылов был уверен: «дурные люди» не менее добродетельных читают романы и пользуются ими для прикрытия и приукрашения своих пороков. Тем не менее, Карамзин в 1803 г. отказывается от профессии литератора и становится историком, а Крылов как раз возвращается к профессиональной литературной деятельности. Он пишет нравоучительные комедии «Модная лавка» и «Урок дочкам», разворачивает работу над баснями. Стремится ли он учить и исправлять? Верит ли в возможность исправить? Видимо, нет. Но этот скепсис позволил ему перевести нравоучительные жанры в совершенно новое литературное качество.

¹⁹ И. А. Крылов в воспоминаниях современников. М., 1982. С. 389—390.

²⁰ Карамзин Н. М. Соч. в 2-х т. Л., 1984. Т. 2. С. 120.

К ВОПРОСУ О СМЫСЛОВОМ ЕДИНСТВЕ БАЛЛАД В. А. ЖУКОВСКОГО

И. Серман

1980-е годы в нашей науке прошли под знаком Жуковского. Многим «классикам» пришлось потесниться и дать место поэту, которому, казалось, навсегда было отведено почетное, но скромное место одного из предшественников Пушкина и его «побежденного учителя». За последнее десятилетие мы узнали о Жуковском много нового, кое-что в его наследии пересмотрели, кое-что переоценили, но груз привычных типических оценок еще давит на сознание новых исследователей.

Такими привычными оценками долгое время определялся анализ той части поэтического наследия Жуковского, которая принесла ему в свое время всероссийскую славу — его баллад. Считалось, что единственная связь между ними — их принадлежность к этому жанру.

И только в работе И. М. Семенко (вступительная статья к собранию сочинений Жуковского) высказана очень, на мой взгляд, интересная и плодотворная мысль: «Все тридцать девять баллад, несмотря на тематические различия, представляют собой монолитное целое, художественный цикл, скрепленный не только жанровым, но и смысловым единством.»¹

К сожалению, эту свою мысль И. М. Семенко не успела подтвердить конкретным анализом тематики и сюжетики баллад, а другие исследователи не обратили на эту мысль внимания, не подвергли ее проверке материалом, может быть еще и потому, что сама И. М. Семенко готова была увидеть это смысловое единство всех баллад Жуковского в изображении борьбы «добра и зла» в человеческом поведении.²

В таком истолковании баллад Жуковского И. М. Семенко близка к Г. А. Жуковскому, который считал, имея в виду балладу «Старушка», что сюжет у Жуковского это «лишь условная рамка, заполняющая начало, вступление к ней, и коротенькое заключение. Вся же обширная баллада заключает совсем другую тему, и не о старушке в ней речь. Тема эта — тайны мира и души, чувство беспредельности скрытых и глубинных стихий, борющихся в жизни человеческой и во всем мироздании. ... Жизнь и смерть человека брошены в бездну стихийных сил, бушующих в глубине самого человеческого духа; это

¹ И. М. Семенко. В. А. Жуковский. // В. А. Жуковский. Сочинения в трех томах. М., 1980. Т. 1. С. 19. Далее в тексте сноски на это издание.

² Там же.

и есть для Жуковского Бог и дьявол, спасающая и губящая человека силы.»³

Если согласиться с такой характеристикой психологического и идеологического содержания баллад, то не может быть и речи о каком-либо смысловом единстве, так как ее невозможно распространить на баллады античной темы, как переведенные («Ивиковы журавли», «Кассандра»), так и оригинальные («Ахилл»).

В сущности, у Жуковского было два периода усиленного интереса к жанру баллады: первый период — это десятилетие (1808—1817) от «Людмилы» до «Вадима», когда он создал 16 баллад, и второй период — 1831—1833 гг., когда он напечатал 15 новых баллад, и среди них новый перевод «Леноры».

Между этими двумя периодами балладного творчества Жуковский перевел четыре баллады для имевшего скорее учебное назначение сборника «Für Wenige»: «Узник» (1819 г.) Монкрифа, «Замок Смальгольм» (1822) и «Торжество победителей» (1828) Шиллера. Найти какое-либо внутреннее единство между этими балладами, как и балладами второго периода — невозможно.

Возьмем, например, две баллады начала 1830-х годов: «Плавание Карла Великого» (1832) и «Старый рыцарь» того же года. В первой двенадцать пэров Карла Великого изображены персонажами комической новеллы в духе шутливых стихов самого Жуковского. Один из пэров, Ламберт, которого, как и всех остальных, страшит возможная гибель в волнах бурного моря, говорит:

.... Что за честь
С морскими чудами сражаться?
Гораздо лучше рыбу есть,
Чем рыбе на обед достаться.

(2, 212)⁴

Во второй из названных баллад, через несколько лет вдохновившей Лермонтова на создание «Ветки Палестины», все построено вокруг «невыразимого сна», в который погружен ее герой, живущий в стране своих воспоминаний.

Это — «там», в Палестине, где прошли лучшие годы его жизни.

В этой балладе нет ни малейшей попытки юмористического снижения героя или его поступков:

³ Г. А. Жуковский. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 73.

⁴ В. А. Жуковский. Собрание сочинений в четырех томах. М.-Л., 1950. Т. 2. С. 213. Далее все сноски в тексте на это издание. ..

Он стал старик седой,
И сила мышц пропала;
Из ветки молодой
Олива дровом стала.

Под нею часто он
Сидит, уединенный,
В невыразимый сон
Душою погруженный.

Над ним, как друг, стоит,
Обняв его седины,
И ветвями шумит
Олива Палестины;

И, внемля ей во сне,
Вздыхает он глубоко
О славной старине
И о земле далекой.

(2, 216—217)

По-видимому, выбор баллад для перевода определялся не их внутренними смысловыми связями, а какими-то общелитературными интересами Жуковского в это время.

Правда, и первое, условно говоря, «балладное» десятилетие (1808—1817) поэтической работы Жуковского при первоначальном ознакомлении с ним может внушить впечатление, что между балладами этого времени нет ничего общего не только по выбору авторов (Бюргер, Шиллер, Гольдсмит, Саути, Монкриф, Маллет, Уланд), но и по воспроизведенным в них историко-культурным эпохам: тут и европейское средневековье, и русская фольклоризованная старина, и шиллеровская интерпретация античности, стилизация под Оссиана.

Исследователи предпочитали объяснять выбор баллад сходством сюжетных коллизий с тематикой лирических стихов самого Жуковского, тем более, что некоторые из баллад этого времени явственно перекликаются с его же «песнями» и «романсами», в которых доминирует тема несчастной любви и насильственной разлуки (1808). Это «Людмила» и «Светлана» (1808—1812), «Алина и Альсим» (1814), «Эльвина и Эдвин» (1814), «Эолова арфа» (1814).

В этом убеждала и хронология: исследователям хорошо было известно, что именно в 1814—1815 гг. Жуковский вел драматическую борьбу с Е. А. Протасовой, категорически не разрешавшей своей дочери Маше стать женой Жуковского.

Но как быть с балладами, которые не имеют никакого отношения к этой теме? В таких балладах, как «Адельстан» (1813), «Варвик» (1814), «Кассандра» (1809), «Ахилл» (1814), «Ста-

рушка» (1814), вообще нет темы любви, которую мы привыкли вычитывать из всех стихов Жуковского. Отметим, что баллады, условно говоря, «с любовью» и баллады «без любви» появляются попеременно, как это видно из датировок.

Можно предположить, что выбор баллад для перевода определялся не наличием любовной темы, а чем-то другим, что Жуковскому было нужно в эту эпоху его поэтической деятельности.

Что же общего есть в балладах названного десятилетия, если не воспринимать содержание и развитие сюжета как нечто условное, как рамку, не требующую объяснения?

Это общее — непреходящий мотив смерти, входит ли она в сюжет, как его разрешение или как предчувствие ее неминуемости («Кассандра», «Ивиковы журавли», «Ахилл»).

Сюжетно смерть в балладах Жуковского может быть мотивирована различно: тоской по возлюбленному, ревностью, соперничеством честолюбцев, расплатой за союз с нечистой силой.

Тема смерти перешла к Жуковскому из общего наследия XVIII века, но в его масонском варианте. Она появляется в его ранних элегиях («Сельское кладбище», «Покинутая деревня», «Вечер»), но с существенной для ученика масонов поправкой: смерть у него не прекращает духовного общения живых и умерших.

Ах! нежная душа, природу покидая,
Надеется друзьям оставить пламень свой.

Их сердце милый глас в могиле нашей слышит,
Наш камень гробовой для них одушевлен...

(1, 32)

В балладах на этом общении между собой живых и умерших держится, в сущности, весь сюжет, все содержание действия и развитие событий. Но при этом следует отметить существенное различие между, условно говоря, балладами о любви (несчастной и потому, как правило, кончающейся смертью) и балладами, в которых действуют другие страсти, а психологической доминантой является ожидание или предчувствие смерти.

В балладах на любовную тему смерть у Жуковского оказывается не концом любви, не моментом окончательной гибели любящих; разлученные насильственно в жизни, они после смерти продолжают жить взаимным чувством, оно оказывается той силой, которая преодолевает все земные препятствия и торжествует свою победу «там», в ином мире.

В балладе «Эолова арфа» Минвана, узнав о смерти своего возлюбленного:

... лишь вечер, ходила на холм
И, звукам внимая,
Мечтала о милом, о свете другом,
Где жизнь без разлуки,
Где все не на час...

И в финале баллады мы узнаем, что мечта Минваны о встрече с возлюбленным после смерти сбылась:

Когда от потоков, холмов и полей
Восходят туманы
И светит, как в дыме, луна без лучей, —
Две видятся тени:
Слиявшись, летят
К знакомой им сени...

В балладе «Эльвина и Эдвин» смерть для Эльвины — это преддверие встречи с возлюбленным, с которым она была насильственно разлучена. Обращаясь к матери, она говорит:

Благослови... Зовут... Иду к Эдвину...

В балладах этого типа смерть не воспринимается персонажами как антижизнь; смерть для них — иная жизнь, более радостная.

Позднее Жуковский об этом сказал в письме к Гоголю: «... душа со своими земными сокровищами, со своими воспоминаниями, со своею любовью, с ней слитыми и ей, так сказать, укрепленными смертию, переходит в мир без пространства и времени; она слышит без слуха, видит без очей, всегда и везде может соприсутствовать душе, ею любимой, не отлученной от нея никаким расстоянием».⁵

В балладах, сюжет которых основан на преступлении, чаще всего на убийстве, сознание главного героя так же, как в балладах о любви, проникнуто ожиданием смерти. Но это не радостное ее ожидание, а ужас сознания ее неизбежности.

Та душевная тревога, в которой живут персонажи «Адельстана» или «Варвика», передается читателю как чувство ужаса, сначала безотчетного и только в развязке разъясняемого.

Угроза неминуемой расплаты, ее ожидание, не оставляет Варвика ни на минуту, ни днем, ни ночью, ни в замке, ни на берегах Авона, то есть ни в своем жилище, ни на природе. Все напоминает Варвику, что он убийца и что его в годовщину преступления ждет расплата:

⁵ В. А. Жуковский. Сочинения. Издание восьмое, под редакцией П. А. Ефремова. СПб., 1885. Т. 6. С. 81.

И устремить, трепещущий, не смеет
Он взора на Авон:
Оттоль зефир во слух убийцы веет
Эдвинов жалкий стон.

И в тишине безмолвной полуночи
Все тот же слышен крик,
И чудятся блистающие очи,
И бледный страшный лик!

(2, 44)

Это ожидание смерти, как неминуемого наказания, с особенной силой передано Жуковским в той строфе, где Варвик смотрит на часы:

Часы стоят, окованы тоскою;
А месяцы бегут...
Бегут — и день убийства за собою
Невидимо несут.

(2, 44)

Герой баллады смотрит на часовую стрелку, которая в каждый данный момент стоит на месте, неподвижна; но с «часами» как воплощением неумолимого хода времени для убийцы связано ясное сознание, что время движется — «месяцы бегут». И неподвижные часы, и символизируемое ими неуклонное движение времени — все это выражено в полустушии — «окованы тоскою...». «Окованы» не предполагают, что читатель будет предполагать в этом нечто конкретное — например, бронзу на отделке настольных или на каминных часов; «окованы тоскою» — это предметное выражение того чувства, которым проникнут герой баллады. Он ждет неминуемой расплаты за преступление, то есть смерти. И все, что его окружает, как бы говорит ему об ожидающей его неминуемой гибели.

Часы, как воплощение быстро идущего времени, есть уже в первой балладе Жуковского, в «Людмиле», где жених-призрак говорит:

Конь, мой конь, бежит песок...

(2, 12)

В первой публикации баллады в «Вестнике Европы» (1808, № 9) к этому полустушию Жуковский сделал примечание — «В песочных часах», предполагая, что не все читатели отнесут эту строку к теме времени, а поймут ее более конкретно или совсем не поймут.

В балладе «Адельстан» смутное беспокойство, которым полон герой баллады, в ее завязке никак не объяснено, но

постепенно оно проясняется, когда его новорожденный сын должен быть крещен, и Адельстан всячески сопротивляется этому обряду. Его связь с силой зла, с дьяволом проясняется в тот момент, когда он хочет отдать этой силе сына:

Звучно к бездне восклицает
Паладин: «Я дань принес».

Вдруг... из бездны появились

Две огромные руки.
К ним приблизил рыцарь сына...
(2, 36)

Молитва матери спасает младенца, а рыцарь гибнет той смертью, которой ожидал для себя в случае нарушения договора с адскими силами:

Глас достигнул к небесам:
Жив младенец, а губитель
Ниспровергнут в бездну сам.
(2, 36)

И, наконец, есть еще один тип баллад, в основном на античные, а не на средневековые темы, в которых все содержание сосредоточено на ожидании или предчувствии смерти. Таковы «Кассандра», «Ивиковы журавли», «Ахилл» (одна из немногих непереверденных баллад Жуковского).

«Кассандра» и «Ахилл» связаны общим сюжетом — смертью Ахилла. В «Кассандре» героиня баллады предчувствует смерть Ахилла, гибель ее родного города, Пергама, собственную горестную участь:

Духи, бледною толпою
Покидая мрачный ад,
Вслед за мной и предо мною,
Неотступные, летят;
В резвы юношески лики
Вносят ужас за собой;
Внемля радостные клики,
Внемлю их надгробный вой.
Там сокрытый блеск кинжала;
Там убийцы взор горит;
Там невидимого жала
Яд погибелью грозит.
Все предчувствуя и зная,
В страшный путь сама иду:
Ты падешь, страна родная;
Я в чужбине гроб найду...
(2, 17)

В балладе «Ахилл» Жуковский изобразил ее героя в ожидании предчувствуемой им смерти, а не накануне каких-либо героических свершений. Ахилла, героя эпоса, он сделал персонажем своего балладного цикла. В примечании к этой балладе Жуковский так объяснял ее смысл: «Ахиллу дано было на выбор: или жить долго без славы, или умереть в молодости со славою, — он избрал последнее и полетел к стенам Илиона. Он знал, что конец его вскоре последует за смертью Гектора, — и умертвил Гектора, мстя за Патрокла. Сия мысль о близкой смерти следовала за ним повсюду, и в шумный бой и в уединенный шатер; везде он помнил об ней; наконец он слышал и пророческий голос коней своих, возвестивший ему погибель» (2, 65).

Сам Ахилл в балладе Жуковского так говорит об этом:

Близок час мой; роковая
Приготовлена стрела;
Парка, жребию внимая,
Дни мои уж отвила;
И скрипят врата Аида;
И вещает грозный глас:
Все свершилось для Пелида;
Факел дней его угас.
(2, 66—67)

По аналогии с балладами, где влюбленных ждет встреча за гробом, Жуковский ввел мотив загробной встречи и в эту балладу. В ней Ахилл ждет после смерти свидания с другом, Патроклом, за которого он отомстил, убив Гектора; он говорит:

И Патрокл с берегов забвенья
В полуночной тишине
Легкой тенью сновиденья
Прилетал уже ко мне.
Как зефирово дыханье,
Он провевял надо мной;
Мне послышалось призыванье,
Сладкий глас души родной;
В нежном взоре скорбь разлуки
И следы минувших слез...
Я простер ко брату руки...
Он во мгле пустой исчез.
(2, 69)

Конечно, следует обратить внимание на то, что Жуковский видит и сходство и различие между героями, условно говоря,

христианских, средневековых баллад и баллад на античные темы. Сходство простирается на общечеловеческое в характере переживаний при ожидании смерти, а различие проявляется в том, как понимают герои баллад свое отношение к мирам иным и свою посмертную участь.

В статье «О меланхолии в жизни и поэзии» Жуковский так объяснял разницу между античным и христианским отношением к смерти. В представлениях античности «душа не имела за границей мира своего будущего и улетала с земли безжизненным призраком; и вера в бессмертие посреди этого кипения жизни настоящей никому не шептала своих великих, всеоживляющих утешений»⁶. В одноименной балладе Кассандра видит возможность счастья для человека только в незнании будущего:

Что Кассандре дар вещанья
В сем жилище скромных чад
Безмятежного незнанья
И блаженных им стократ?
.....
И спасу ль их, открывая
Близкий ужас их очам?
Лишь незнанье — жизнь прямая;
Знанье — смерть прямая нам.

Герои баллад европейско-христианских свои надежды на счастье возлагают только на тот мир, верят в провидение, которое всегда правосудно. Не смерть сама по себе, как финал сюжета и жизни, а человек между жизнью и смертью, в ожидании или предчувствии конца земной жизни — вот та общая тема, которая объединяет весь цикл баллад 1808—1817 гг. и позволяет нам, вслед за И. М. Семенко, видеть смысловое единство в балладах Жуковского, с теми поправками, которые подсказывает хронология и конкретный анализ их тематики.

Предложенное истолкование глубинного смысла баллад Жуковского позволяет, кажется, лучше понять роль Жуковского в развитии психологизма русской литературы второй половины XIX века, где, в романах Толстого и Достоевского, получила интенсивную разработку именно тема человека между жизнью и смертью, на пороге смерти.

⁶ Там же. С. 67.

ИЗ ЗАМЕТОК О ТЕКСТЕ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

В. Баевский

Трилогия Ю. М. Лотмана о Пушкине обозначила целый этап изучения этого поэта. Его комментарий к «Евгению Онегину» подвел итоги исследования текста романа в стихах, выделил достижения и пробелы в наших знаниях, указал новые цели, реформировал сам жанр комментария. Нижеследующие заметки, как и ряд предыдущих¹, отчасти стимулированы трудом Ю. М. Лотмана «Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Пособие для учителя» (Л.: Просвещение, 1980; 1983).

1. «Летя в пыли на почтовых»

Пушкин хорошо знал стихи М. Н. Муравьева. Читая «Опыты...» Батюшкова, он отметил скрытую цитату из Муравьева. В главу первую романа в стихах он ввел ссылку на стихотворение Муравьева «Богине Невы», а в примечании его процитировал². О знании Пушкиным прозы Муравьева свидетельствует влияние, которое повесть «Оскольд» оказала на «Руслана и Людмилу»³. Это хорошо известно. Но есть в «Евгении Онегине», кажется, еще один случай воздействия на Пушкина старшего поэта.

Родившись в Смоленске, Муравьев довольно много путешествовал, жил в Москве, Архангельске, Вологде, Твери, Петербурге. Дорожные впечатления вошли в ряд его произведений, в том числе — в послание «К Феоне». Здесь описана поездка в Эстонию, созданы замечательные пейзажи, разработан четырехстопный ямб. Интонационно, отчасти ритмически — это отдаленное предвестие пушкинского романа:

Но что сказать вам о дороге?
Как вихрь, летя на почтовых,
Мы очутились на пороге
Желанных теремов своих.⁴

¹ См. наши статьи в следующих изданиях: Известия АН СССР, серия лит. и яз. 1983. № 5; Временник Пушкинской комиссии. Вып. 20. Л., 1986; Вып. 21. Л., 1987; Вып. 24. Л., 1990; Смена (Смоленск). 1987. 10 февраля; Пушкин: Проблемы творчества, текстологии, восприятия. Калинин, 1989. Некоторые материалы перепечатаны в кн.: Баевский В. С. Сквозь магический кристалл. Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина. М., 1990.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16 т. Т. 12. С. 277; Т. 6. С. 25, 192.

³ Кулакова Л. И. Поэзия М. Н. Муравьева // Муравьев М. Н. Стихотворения. Л., 1967. С. 45.

⁴ Муравьев М. Н. Стихотворения. Л., 1967. С. 181.

Образ из второго стиха подхвачен Пушкиным в послании 1815 г. «К Пушину»:

Пускай старик крылатый
Летит на почтовых:
Нам дорог миг утраты
В забавах лишь одних!⁵

В строфе II главы первой «Евгения Онегина» стих Муравьева воспроизведен весьма близко. Можно высказать предположение, почему Пушкин его перефразировал. Пушкин употребил слово «вихорь» в своих стихах 18 раз, и всегда без исключения именно в указанной форме, со вставным О⁶. Выпадение О, Е в его время было приметой приподнятого стиля, присутствие их — приметой бытового, разговорного стиля⁷. Пушкин, который ориентировал свой язык, при всей его многосложности, прежде всего на разговорный стиль, культивировал и разговорную форму слова «вихорь». Поэтому он перестроил стих Муравьева, устранив из него слово «вихрь» в форме, которая в его время воспринималась как примета приподнятого стиля.

Подтверждением зависимости в данном случае Пушкина от Муравьева служит следующее наблюдение. И в послании Муравьева «К Феоне», и в послании Пушкина «К Пушину», и в «Евгении Онегине» интересующий нас образ занимает одно и то же место в стихотворной речи: он помещен во втором стихе катрена перекрестной рифмовки.

2. «И русской Н как N французский»

Вопросу о том, как следует произносить букву Н в данном стихе строфы XXXIII главы второй, посвящено пять отдельных статей, не говоря о замечаниях в комментариях разных авторов, в том числе В. В. Набокова и Ю. М. Лотмана. Н. О. Лернер, Набоков, С. А. Рейсер, Ю. М. Лотман высказались в пользу чтения: «И русской НАШ как ЭН французский»⁸. А. И. Моисеев и Б. Я. Виленчик ставят такое чтение под сомне-

⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16 т. Т. 1. С. 119.

⁶ Pushkin, A Concordance to the Poetry. By J. Thomas Shaw. Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio. Vol. 1. P. 118.

⁷ Булаховский Л. А. Русский литературный язык первой половины XIX века. М., 1954. С. 12.

⁸ Лернер Н. О. Пушкиниологические этюды // Звенья. М.; Л., 1935. Т. 5; A. Pushkin. Eugene Onegin..., Translated... by V. Nabokov. Princeton University Press, 1981. Vol. 2. Part 1. P. 296; Рейсер С. А. 1) К чтению 6-го стиха 33-й строфы 2-й главы «Евгения Онегина» // Филологические науки. 1974. № 3; 2) Еще раз о чтении 6-го стиха 33-й строфы 2-й главы «Евгения Онегина» // Филологические науки. 1975. № 2; Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983. С. 203.

ние⁹. Возражения против чтения Н как НАШ были высказаны и на конференции «"Евгений Онегин". Итоги и проблемы научного комментария» в Государственном музее А. С. Пушкина (декабрь 1987 г.). Вопрос остается открытым.

Среди заметок Пушкина, относящихся к 30-м годам, есть одна, в которой сопоставлены славянская и французская азбука. Он отклоняет попытку Н. Ф. Грамматина осмыслить церковнославянскую азбуку в виде ряда «апоффегм» и утверждает: «Буквы, составляющие славенскую азбуку, не представляют никакого смысла. Аз, буки, веди, глаголь, добро etc. суть отдельные слова, выбранные только для начального их звука»¹⁰. Среди других упомянута и буква «Наш». «Как все это натянуто! — продолжает Пушкин. — Мне гораздо более нравится трагедия, составленная из азбуки французской». И приводит шуточную трагедию «Ено et Икаël», реплики которой состоят из слов, образованных последовательностью букв французского алфавита:

Ено

Abbé! cédez...

L'abbé

Eh! F...

Ено (mettant la main sur sa hache d'arme).

J'ai hache!

И т. д. Эта заметка свидетельствует, что в сознании поэта славянская и французская азбука с присущим каждой из них способом называния букв были резко противопоставлены. Очевидно, как в этой заметке противопоставлено чтение НАШ и ЭН, так и ранее в «Евгении Онегине» предполагалось чтение «И русской НАШ как ЭН французский».

Когда я рассказал ныне покойному С. А. Рейсеру, что на конференции 1987 г., посвященной «Евгению Онегину», вновь возник вопрос о чтении этого стиха, он привел еще одно соображение, как нам кажется, весьма убедительное при всей его кажущейся субъективности. Он воскликнул: «Неужели Пушкин предполагал чтение «И русской ЭН как ЭН французский»? Это ведь так неинтересно!» Действительно, во французском алфавите названия всех букв произносятся без назализации, Н в русском алфавите звучит так же, как N во французском. Пушкин не пошел бы на плоскую тавтологию.

⁹ Монсеев А. И. Как читался 6-й стих 33-й строфы 2-й главы «Евгения Онегина» // Филологические науки. 1975. № 2; Виленчик Б. Я. «Русский Н» среди аббревиатур «Евгения Онегина» // Русская литература. 1986. № 2.

¹⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16 т. Т 12. С. 180.

ИЗ ИСТОРИИ КОММЕНТИРОВАНИЯ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

Л. Сидяков

На современном этапе изучения «Евгения Онегина» важнейшую роль сыграли посвященные ему труды Ю. М. Лотмана.¹ Среди принадлежащих его перу исследований пушкинского романа выдающееся место занимает книга «Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий» (Л., 1980, 2-е изд. — 1983), которая не только явилась результатом многолетних изучений автора, но и подытожила предшествующий опыт комментирования романа, издавна представлявшегося одной из первостепенных задач его освоения. «Евгений Онегин» глубоко погружен в определенную бытовую и литературную среду, отразившуюся в его тексте, рассчитанном прежде всего на живое восприятие читателя-современника. По точному определению Г. О. Винокура, «Евгений Онегин» — «это беседа со знаками и о знакомых вещах и людях. Читатель, к которому обращается Пушкин, сам является участником той жизни, которая служит предметом изображения в романе и получает в нем определенное поэтическое освещение».² Естественно поэтому, что едва пушкинский роман перешагнул свое время и оказался достоинством новой читательской среды, постоянно к тому же изменявшейся, многое в нем потребовало дополнительного объяснения.

Уже П. В. Анненков предвидел, что «будущим издателям предстоит необходимость увеличить примечания к Онегину. В нем есть несколько намеков, теперь уже потерянных для большинства публики и потому требующих объяснения». «Всё это намеки, очень понятные за 25 лет назад, но теперь совершенно темные и с которых давность времени, кажется, могла бы снять покров».³ Сам Анненков, однако, ограничился преимущественно источниковедческими примечаниями, едва коснувшись коммен-

¹ См.: Лотман Ю. М. 1) К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 131—173; 2) Художественная структура «Евгения Онегина» // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1966. <Т.> 9 (Уч. зап. / Тарт. ун-т. Вып. 184); 3) Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс: Вводные лекции в изучение текста. Тарту, 1975; 4) Вокруг десятой главы «Евгения Онегина» // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 124—151 (совместно с М. Ю. Лотманом); 5) Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина» // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин; Лермонтов; Гоголь. М., 1986. С. 30—107.

² Винокур Г. О. Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. ст. М., 1941. С. 168—169.

³ Пушкин. Сочинения / Изд. П. В. Анненкова. СПб., 1855. Т. 4. С. 231—232.

тария реального. Он ограничился лишь объяснением XXXII строфы четвертой главы «Евгения Онегина» («Но тише! слышишь? критик строгий»), связав ее со статьей в «Мнемозине», не назвав по условиям времени ее автора — В. К. Кюхельбекера. «В такого рода пояснениях, — продолжал он, — нуждается чуть ли не каждая глава романа <...> Уже не говоря о настоящем значении многих примечаний в романе, имеющих тонкий иронический оттенок, требующий пояснений, не говоря о том, что в романе сбережены подробности частной жизни автора и задушевная его исповедь, еще не вполне исследованные; но самая картина нравов, являющаяся в одной первой главе, могла бы служить предметом для обильных и замечательных комментариев».⁴

Можно понять аскетизм Анненкова-комментатора «Евгения Онегина»: слишком незначительны были еще итоги осмысления романа, слишком близким по времени был он еще для середины 1850-х годов, чтобы возникла необходимая основа для обстоятельного объяснения деталей пушкинского текста. Поэтому и ближайшие по времени издания сочинений Пушкина также ограничивались в основном библиографическими и текстологическими примечаниями, не ставя перед собой задачи обстоятельного реального комментария. Правда, в 1877 году появляется первая попытка такого комментирования «Евгения Онегина» — небольшая книжка А. Вольского, остановившегося, правда, на шестой главе романа. Как симптом, она заслуживает некоторого внимания. В предисловии к своему сочинению автор отмечал: «Особенно часто мне, как жителю провинции, приходилось слышать *дикие суждения* об этом произведении в местах, отдаленных от центров образования», и своей задачей поэтому он ставил устранить «возможность подобных суждений, дать материал к объяснению и пониманию непонятных в романе мест, уяснить для читателей взгляд самого автора».⁵ И задачи, и результат издания были достаточно скромны; рассчитанное исключительно на «лиц, читающих без руководителей, не получивших классического образования»,⁶ пособие Вольского ограничивалось поверхностным слоем текста, давая подчас наивные объяснения. «Вино кометы» получало, например такое объяснение: «так Пушкин называет шампанское и вообще шипучие вина, так как при откупоривании из бутылки летят брызги наподобие хвоста кометы».⁷ Всё это, естественно, лишает книжку Вольского сколько-нибудь серьезного значения; однако она

⁴ Пушкин. Сочинения / Изд. П. В. Анненкова. Т. 4. С. 232—233.

⁵ Вольский А. Объяснения и примечания к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М., 1877. С. IV—V.

⁶ Там же. С. VII.

⁷ Там же. С. 20.

показывает, насколько в условиях пореформенной России было утрачено непосредственное восприятие «Евгения Онегина».

Обширные объяснения к «Евгению Онегину» давало издание сочинений Пушкина Л. И. Поливанова,⁸ преследовавшее педагогические цели. Центр тяжести приходится здесь на историко-литературное и отчасти источниковедческое комментирование романа, реальный же комментарий практически отсутствует. Из дореволюционных изданий Пушкина в этом отношении выделяются те, которые редактировал П. О. Морозов.⁹ В первом из них комментарии редактора как бы продолжают пушкинские примечания, вперемежку с которыми они даются под строкой: объясняются имена, биографические реалии, указываются отзывы современной критики, особенности пушкинских рукописей, варианты текста и т. д. Во втором же издании Морозов предварил роман вступительной заметкой историко-литературного характера, реальный же комментарий вывел за пределы текста, опустив при этом примечания самого Пушкина.

Таковы основные итоги комментирования «Евгения Онегина» до революции — как видим, они не создали значительной традиции. Первые послереволюционные издания сочинений Пушкина вообще отказались от комментариев к «Евгению Онегину», и они впервые появляются лишь с середины 1930-х годов.¹⁰ Однако задача создания обстоятельного, академического по типу комментария к пушкинскому роману в составе изданий сочинений поэта не была решена и в советский период. Появлялись, правда, снабженные краткими комментариями отдельные издания «Евгения Онегина»,¹¹ но предназначенные для широкого читателя, они, естественно, не ставили перед собой несвойственных массовым изданиям задач. Следует, однако, отметить существенное значение кратких подстрочных примечаний и «объяснительных статей» к школьному изданию «Евгения Онегина», осуществленному С. М. Бонди, многократно затем переиздававшемуся. В силу авторитета их автора эти комментарии оказали воздействие и на научное осмысление «Евгения Онегина».

⁸ См.: Пушкин А. С. Соч. с объяснениями их и сводом отзывов критики. М., 1887. Т. 4.

⁹ См.: Пушкин А. С. 1) Соч. / Изд. об-ва для пособия нуждающимся литераторам и ученым, под ред. и с объяснит. примеч. П. О. Морозова. СПб., 1887; 2) Соч. и письма: Критич. проверенное и доп. по рукописям изд. <...> / под ред. П. О. Морозова. СПб., 1904. Т. 4.

¹⁰ См.: Пушкин А. С. 1) Полн. собр. соч.: В 9 т. М.: Academia, 1935; Т. 5 / подгот. текста и коммент. Г. О. Винокура; 2) Соч. / Ред., биографич. очерк и примеч. Б. Томашевского. Л., 1936.

¹¹ См., напр.: Пушкин А. С. 1) Евгений Онегин: Роман в стихах / Ред. текста, примеч. и объяснит. статьи С. Бонди. М.; Л., 1936; 2) Евгений Онегин / Ред. текста, ст. и коммент. Б. Томашевского. Л., 1937 и др.

Но уже в 1932 году появляется издание иного типа: комментарий, отделенный от издания текста романа и служащий своеобразным путеводителем при знакомстве с ним.¹² Книга Н. Л. Бродского была обращена к читателю, заинтересованному в понимании пушкинского романа, и в частности к учителю-словеснику, от уровня знаний которого о «Евгении Онегине» зависит преподнесение его ученикам. В последующих изданиях автор освобождает свой комментарий, хотя и не до конца, от собственного советскому литературоведению 30-х годов вульгарного социологизма, очень заметного в его первом издании. «Евгений Онегин», — писал Бродский, — «итог раздумий гениального представителя побежденного класса и отражение картин давно умершего быта — для нашего времени стал своего рода «Божественной комедией» Данте: так много в нем архаики; подробностей, требующих разъяснения; терминов, мало кому понятных; деталей, без специального комментария остающихся темными».¹³ Такой «палеонтологический» подход характерен для комментария Бродского, особенно в его первом издании: роман Пушкина, хотя и признается «вершинным памятником дворянского искусства прошлого века», рассматривается прежде всего как произведение, навсегда отошедшее в прошлое и целиком ему принадлежащее. Актуальное содержание «Евгения Онегина» недостаточно раскрывается на страницах комментария Бродского при всей добросовестности автора как ученого и при всем несомненном значении его труда, воспитавшего целые поколения педагогов. Другой недостаток комментария Бродского — явная перегрузка его сведениями, выходящими за пределы задач собственно комментирования; автор нередко впадает в неверный тон, в результате чего от читателя ускользает смысл приведенного сообщения; информация растворяется в обильных рассуждениях, уводящих в сторону комментируемых стихов. Б. В. Томашевский писал о комментарии Бродского: автор «сообщает много ценных вещей <...> Но наряду с полезными встречаются и сведения из третьих рук, и соображения, попросту выражаясь, лишние, и во всем комментарии чувствуется какая-то недоработанность и случайность».¹⁴ Эти недостатки не удалось вполне преодолеть и в последующих изданиях книг.

Задачи комментирования «Евгения Онегина» неразрывно связаны с исследованием пушкинского романа; поэтому собст-

¹² Бродский Н. Л. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М., 1932. Позднее комментарий Бродского выходил под заглавием: «Евгений Онегин»: Роман А. С. Пушкина: Пособие для учителей средней школы /последнее, 5-е изд. — М., 1964/.

¹³ Там же. С. 3.

¹⁴ Томашевский Б. В. Десятая глава «Евгения Онегина»: История разгадки // Литературное наследство. М., 1934. Т. 16—18. С. 411.

венно исследовательская литература, не связанная непосредственно с изданием его текста и прямо не ориентированная на него, также дает немало материала для ее решения. Некоторые из подобных работ прямо ставят комментаторские задачи, раскрывая «темные места» романа и значение частных деталей его текста. К числу первых из них следует отнести «Пушкинологические этюды» Н. О. Лернера, значительная часть которых посвящена «Евгению Онегину».¹⁵ В них содержится немало объяснений деталей текста романа, прочно вошедших затем в научный обиход. Сам жанр лернеровских маргиналий, отправлявшихся, впрочем, от традиций пушкиноведения 1900—1920-х годов, оказался весьма продуктивным, и уже в наше время породил целую серию комментаторских заметок и статей, в том числе принадлежащих перу крупных ученых.¹⁶ Само внимание к этой проблематике свидетельствует об активизации исследовательского интереса к комментированию «Евгения Онегина» как актуальной задаче современного пушкиноведения.

В наше время появился и первый опыт обстоятельно прокомментированного издания «Евгения Онегина», обращенного к школьной аудитории: учителям-словесникам и их воспитанникам.¹⁷ Комментатор — А. Е. Тархов — совмещает несколько задач: 1) сообщение дополнительных сведений по отношению к вступительной статье; 2) широкое введение вариантного текста; 3) собственно комментирование многочисленных реалий пушкинского текста. Не все они решены равномерно и, к сожалению, от их совмещения больше всего пострадал именно комментарий реальный, важность которого для школьной аудитории особенно велика. Тем не менее этот комментарий наличествует, причем он подчинен цели, которую поставил перед собой автор: «дать связную картину творческой истории романа в единстве с эволюцией его героя».¹⁸ Это заставило его отказаться от комментирования некоторых частных деталей;

¹⁵ Звенья. М.; Л., 1935. <Т.> 5. С. 60—113 /раздел «Заметки на полях «Евгения Онегина»/.

¹⁶ См., напр.: Рсизов Б. Г. Из комментариев к «Евгению Онегину» («Кто жил и мыслил») // Рсизов Б. Г. История и теория литературы. Л., 1986. С. 194—201; Алексеев М. П. Эпиграф из Берка в «Евгении Онегине» // Алексеев М. П. Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 560—571; Лихачев Д. С. «Крестьянин, торжествуя...» // Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. М., 1981. С. 12—15; Гинзбург Л. Я. Об одном пушкинском курсиве // Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л., 1982. С. 153—156 и др. См. также комментаторские заметки («Слова и вещи») в кн.: Баевский В. С. Сквозь магический кристалл: Поэтика романа в стихах А. Пушкина. М., 1990. С. 52—84.

¹⁷ Пушкин А. С. Евгений Онегин: Роман в стихах / Вступит. ст. и коммент. А. Тархова. М., 1980.

¹⁸ Там же. С. 208.

кроме того, можно заметить нерасчлененность разных видов комментария, а также некоторую размытость границ между комментаторским и собственно исследовательским подходом к тексту. И всё же комментарий А. Е. Тархова имеет существенные достоинства и дает в руки читателей пушкинского романа подробный и опирающийся на предшествующую научную традицию материал для понимания «Евгения Онегина».

Но наиболее значительным событием в современном истолковании «Евгения Онегина» явилась публикация комментария Ю. М. Лотмана, обращенного, как и аналогичный труд Н. Л. Бродского, к учительской аудитории. За этим изданием стоит большая работа, связанная с исследованием быта пушкинской эпохи, позволившая автору как бы изнутри осветить текст пушкинского романа, помочь в его прочтении, выражаясь словами Пушкина, «современно, домашним образом». Ю. М. Лотман исходит из представления об «исключительной сложности структурной организации «Евгения Онегина», в котором «текст и внетекстовый мир органически связаны, живут в постоянном отражении, перекликаются намеками, отсылками, то звуча в унисон, то бросая друг на друга иронический ответ, то вступая в столкновение. Понять «Евгения Онегина», не зная окружающей Пушкина жизни, — от глубоких движений идей эпохи до «мелочей» быта — невозможно. Здесь важно всё, вплоть до мельчайших черточек».¹⁹ Именно поэтому в центр комментария выдвинута именно бытовая сфера, хотя Ю. М. Лотман одновременно касается и других сторон современной Пушкину действительности, представление о которых необходимо для адекватного понимания текста романа. Более того, не ограничиваясь построфным комментарием, он вводит большой раздел «Очерк дворянского быта онегинской поры», помогающий создать у читателя «Евгения Онегина» цельное представление о бытовом укладе эпохи, так или иначе отразившемся в нем.

Собранные воедино, лишённые неизбежной для комментария дробности, эти сведения вводят читателя в отраженный в «Евгении Онегине» мир, помогают понять эпоху изнутри, вжиться в нее и, отправляясь от этого понимания, вновь и вновь обращаться к пушкинскому тексту. В совокупности с материалом, разбросанным в частных примечаниях, очерк создает необходимые условия для понимания романа, отправляясь от которого возможен уже его анализ. Размежевание задач комментария («текстуальных пояснений») и исследования («концепционного пояснения») — сильная сторона труда Ю. М. Лотмана. «Предъявлять к комментарию, — пишет он, — требования

¹⁹ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 7, 8.

решать специфические задачи историко-литературной и теоретической интерпретации текста неправомечно».²⁰ Ученый исходит также из того, что никакой комментарий не может дать всего: «Исчерпать онегинский текст невозможно (...) всегда остается место для новых вопросов и поисков ответа на них». Объясняется это изменчивостью любого живого литературного текста: «каждое новое поколение обращается к произведению с новыми вопросами, открывая загадки там, где прежде всё казалось ясным. (...) А новые вопросы ждут нового комментатора».²¹

Мысли эти, будучи воплощенными в комментарии Ю. М. Лотмана, решительно отличают его от аналогичного труда Бродского, отправлявшегося во многом от прямо противоположных установок, вольно или невольно сказывавшихся в нем. Имея в руках комментарий Ю. М. Лотмана, современный учитель и вообще читатель Пушкина почерпнет поэтому гораздо больше для понимания его романа, нежели при обращении к комментарию Бродского, при всем беспорном значении его труда для своего времени.

Я не буду подробнее останавливаться на деталях труда Ю. М. Лотмана и давать им оценку: здесь много нового и весьма ценного, хотя, быть может, и не всегда бесспорно интерпретированного материала. Важнее другое — комментарий Ю. М. Лотмана вызвал очевидный подъем интереса к комментированию «Евгения Онегина» и явился источником многих последующих работ, дополняющих, а частично и уточняющих его пояснения. В предисловии к одному из циклов заметок, комментирующих «Евгения Онегина», отмечалось, что «любое издание итогового характера в этой области выявляет всё новые и новые «темные» места текста, требующие пояснений, без которых истинное, современное Пушкину звучание текста ускользает от понимания читателя нашего времени».²² Всё это подтверждает особое место, которое занимает комментарий Ю. М. Лотмана в современной литературе о «Евгении Онегине».

К комментированию «Евгения Онегина» не раз обращались и зарубежные авторы. Подробная оценка их труда, существенного для облегчения восприятия пушкинского романа иноязычной аудиторией, не может входить в задачу данной статьи. Ограничусь лишь более значительными из работ последних десятилетий. Наиболее фундаментальное значение для англоязычных читателей имеет обширнейший комментарий В. В. На-

²⁰ Лотман Ю. М. Роман А. Сч Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 7.

²¹ Там же. С. 33—34.

²² Временник Пушкинской комиссии: 1981. Л., 1985. С. 159.

бокова.²³ Основываясь на большом охваченном им материале и на глубоком понимании особенностей текста «Евгения Онегина», писатель создал внушительный труд, в котором даются обстоятельные объяснения многочисленных деталей текста пушкинского романа. В этих объяснениях немало места занимают заметки переводчика, мотивирующего выбор того или иного английского эквивалента, сопоставляющего свое решение с предшествующими опытами перевода «Евгения Онегина» на английский язык. Много в комментарии Набокова объяснений реалий, непонятных прежде всего для иноязычного читателя, переводов русских произведений, упомянутых в «Евгении Онегине», и т. д. — то есть того, что рассчитано прежде всего на знакомящихся с пушкинским романом в переводе. Есть здесь и свои издержки: излишне подробные рассуждения, неоправданные домыслы, иногда слишком резкая полемика с предшественниками (особенно достается Бродскому). Но всё это искупается любовью к своему предмету, глубиной знаний писателя, тонкостью наблюдений. Особенно интересны для нас сближения пушкинского текста с соответствующим западноевропейским материалом разных эпох, как, например, интересные параллели к предсмертной элегии Ленского, дополняющие те, которые были установлены прежде. Любопытны также наблюдения Набокова над своеобразным взаимоотражением (эхо) внутри пушкинского текста (например, «Теперь сомненья решены...» и «Ее сомнений Мартын Задека не решит...» и т. п.). Большим достоинством комментария Набокова является и то, что наряду с основным текстом широко комментируются и варианты, обычно оставляемые комментаторами «Евгения Онегина» в тени: писатель выделяет их в особые разделы своего комментария. Правда, Набоков обходит, к сожалению, пушкинские примечания к роману и даже отзывается о них довольно пренебрежительно. Таким образом, комментарий к «Евгению Онегину», составленный Набоковым, представляет собой значительное достижение западного пушкиноведения и не имеет себе равных по обстоятельности и масштабам комментирования текста пушкинского романа. Результаты этого труда не могут не учитываться всеми изучающими «Евгения Онегина» и заинтересованными в объяснении его текста.

Наконец, в 1980 году в ФРГ появился новый немецкий перевод «Евгения Онегина», выполненный Р.-Д. Кайлем,²⁴

²³ Eugen Onegin: A novel in verse by Alexandr Pushkin, translated from the Russian, with a commentary, by Vladimir Nabokov: In four volumes. N. Y., 1964 /2-е и 3-е изд. — 1975, 1981/. Извлечение из комментария В. В. Набокова в переводе на русский язык опубликовано в журналах «Наше наследие» (1989. № 3. С. 37—53) и «Литература в школе» (1990. № 3. С. 15—29).

²⁴ Puschkin Alexander. Jewgenij Onegin: Roman in Versen / Deutsche Fassung und Kommentar von Rolf-Dietrich Keil. Giessen, 1980.

сопроводившим свое издание (включившее параллельно и русский текст романа) довольно обширными примечаниями, также рассчитанными, естественно, прежде всего на немецкого читателя. Однако некоторые наблюдения комментатора представляют несомненный интерес и для исследователей пушкинского романа.²⁵

Таковы основные итоги комментирования «Евгения Онегина». Они достаточно впечатляющи; однако впереди работы не меньше, если даже не больше, если иметь в виду подготовку нового академического Полного собрания сочинений Пушкина. Академический комментарий к «Евгению Онегину», освобожденный от прикладных педагогических задач, должен включить в себя много новых подробностей, необходимых для адекватного понимания пушкинского текста. Имеющийся опыт комментирования романа, в наше время закрепленный прежде всего в труде Ю. М. Лотмана, может сыграть решающую роль в осуществлении этой актуальной научной задачи.

ЗАМЕТКА К ПРОБЛЕМЕ: «ПУШКИН И ШЕКСПИР» (О подзаголовке «Скупого рыцаря»)

А. Долинин

Как уже неоднократно отмечалось, некоторые метафоры и сравнения в «Скупом рыцаре», выданном Пушкиным за перевод сцен из несуществующей трагикомедии Ченстона, стилизованы под то, что И. С. Тургенев назвал «чисто английской, шекспировской манерой»¹; на Шекспира явно ориентировался

²⁵ См.: Временник Пушкинской комиссии: 1980. Л., 1983. С. 155—162.

¹ Тургенев И. С. Полное собр. соч. и писем. В 28-ми т. Письма. М.-Л., 1961—1968. Т. 2. С. 120—121 (письмо П. В. Анненкову от 2 февраля 1853 г.). См.: Лернер Н. О. Рассказы о Пушкине. Л., 1929. С. 218—220; Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 286; Мануйлов В. А. К вопросу о возникновении замысла «Скупого рыцаря» Пушкина. // Сравнительное изучение литератур. Сб. статей к 80-летию академика М. П. Алексеева. Л., 1976. С. 260—262; Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. С. 54—56. Все авторы, вслед за Тургеневым, обсуждают, главным образом, следующий фрагмент из монолога барона: «Когтистый зверь скребущий сердце, совесть, / Незванный гость, докучный собеседник, / Занмодавец грубый, эта ведьма, / От коей меркнет месяц и могилы / Смушаются и мертвых высылают». В этой связи заметим, что к установленным исследователями шекспировским источникам образа могил, высылающих мертвых, следует добавить еще один — куплет песни Пака из комедии «Сон в летнюю ночь»: «Now it is the time of night / That the graves, all gaping wide, / Every one lets forth his sprite, / In the church-yard paths to glide» (V, 2, 9—12; букв. пер.: Настало такое время ночи, когда все могилы до единой, широко разверзшись, высы-

Пушкин и создавая характер скупца, который — в терминах известной пушкинской антитезы «шекспировский Шейлок — мольеровский Гарпагон» — «не только скуп»². В этой связи обращает на себя внимание и придуманное Пушкиным название мифического английского оригинала — «The Covetous Knight», — значение которого много шире, чем у русского «Скупой рыцарь». Дело в том, что прилагательное «covetous» (от глагола «covet» — вожделеть, сильно желать чего-либо, домогаться) означает не столько «скупой» (т. е. скарредный, паталогически бережливый), сколько «жадный», «алчный», «корыстолюбивый», о чем свидетельствуют хотя бы его использования в англиканской Библии короля Иакова (Джеймса). Ср., например, английский и канонический русский переводы отдельных мест:

For the wicked boasteth of his heart desire, and blesseth the covetous... (Ps., 9, 24)

Ибо нечестивец хвалится похотью души своей; корыстолюбец убажвает себя... (Пс., 9, 24)

And the Pharisees also, who were covetous, heard all these things... (Lk., 16, 14)

Слышали все это и фарисеи, которые были сребролюбивы... (Лк., 16, 14)

Yet not altogether with the fornicators of this world, or with the covetous... (I Cor., 5, 10)

...впрочем не вообще с блудниками мира сего или лихоимцами... (I Кор., 5, 10)

For this ye know, that no whoremonger, nor unclean person, nor covetous man...

...ибо знайте, что никакой блудник, или нечистый, или любостяжатель... (Эф., 5, 5)

лают своих духов скользить по кладбищенским дорожкам»). Известно, что именно Пушкин рекомендовал А. Ф. Вельтману перевести «Сон в летнюю ночь» на русский язык (см.: Левин Ю. Д. «Волшебная ночь» А. Ф. Вельтмана: Из истории восприятия Шекспира в России. // Русско-европейские лит. связи. М.-Л., 1966. С. 83—92). Ср. перевод Ф. И. Тютчева, опубликованный в 1833 г., где, как и у Пушкина, появляется месяц, отсутствующий в оригинале: «Все кладбища сей порой, / Из зияющих гробов, / В сумрак месяца сырой / Высылают мертвцов!». Этот и предшествующий куплет песни Пака были использованы В. Скоттом в качестве эпиграфа к гл. XV романа «Вудсток».

² Ср.: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен» (Пушкин А. С. Полное собр. соч. Т. XII. Критика. Автобиография. АН СССР, 1949. С. 159—160. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в скобках с указанием тома и страницы).

В начале XIX века слово «*covetous*» уже было весьма малоупотребительным³, воспринималось как библеизм или архаизм, и потому тот факт, что Пушкин из всех возможных синонимов остановил свой выбор именно на нем, требует объяснения, причем в данном случае речь не может идти о недостаточном знании английской лексики. Ведь наиболее точный и распространенный эквивалент русского «скупой», «скупец» — существительное «*miser*» (прил. *miserly*) — был, несомненно, хорошо известен Пушкину хотя бы по ироническому «гимну скупости» из XII-ой песни «Дон Жуана» Байрона, где оно повторяется четыре раза, и, прежде всего, по песне Вальсингама из той самой IV-ой сцены I-го акта «Чумного города» Джона Вильсона⁴, которая послужила основой для «Пира во время чумы», написанного, как и «Скупой рыцарь», осенью 1830 г. в Болдине.

Логичнее всего было бы предположить, что Пушкин обнаружил прилагательное «*covetous*» во французско-английском словаре, где оно в то время приводилось как один из переводов «*avare*» (скупой). Однако в обоих изданиях — 1823 и 1828 гг. — комбинированного карманного словаря, сохранившихся в пушкинской библиотеке⁵ и, судя по состоянию второй — англо-французской — части, постоянно употреблявшихся при чтении английских текстов, страница 20 первой пагинации, на которой и находится соответствующая статья (*avare a. covetous, sordid; sm. a miser*), осталась неразрезанной (РО ИРЛИ, *de visu*). Из этого следует, что Пушкин, вероятно, не просто взял словарный эквивалент французского слова, а шел от какого-то английского литературного источника, в котором он и натолкнулся на прилагательное «*covetous*». А поскольку к 1830 г. круг английского чтения в подлинниках у Пушкина был

³ См.: Аринштейн Л. М. Пушкин и Шенстон. (К интерпретации подзаголовка «Скупого рыцаря») // Болдинские чтения. Горький, 1980. С. 89, прим. 25.

⁴ Скупец (*a miser*), заблевающий среди своих богатств, — одна из жертв Чумы, о которых поет Вальсингам (см. английский текст сцены и его дословный перевод в комментарии Н. В. Яковлева: Пушкин А. С. Полное собр. соч. Л., АН СССР, 1935. Т. VII. С. 587, 598). На параллелизм этого образа Вильсона (не вошедшего в пушкинский текст) и сюжетной коллизии «Скупого рыцаря» обратили внимание Н. В. Беляк и М. Н. Виролойнен в статье ««Маленькие трагедии» как культурный эпос новейшей европейской истории. (Судьба личности — судьба культуры)» — Пушкин. Материалы и исследования. Т. XIV. Л., 1991. С. 75.

⁵ Nouveau Dictionnaire de poche François-Anglois et Anglois-François... Par Thomas Nugent augmenté par J. Ouseau... Dix-huitième édition, revue et corrigée par S. — F. Fain... Paris, 1823; Nouveau Dictionnaire de poche Français-Anglais et Anglais-Français, par Thomas Nugent et J. Ouseau. 21-me Edition revue, corrigée et augmentée par M. Samuel Stone. Paris, 1828 (Модзалевский Б. Л. Библиотека Пушкина. (Библиографическое описание). // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. СПб., 1909. № 1225, 1226).

еще ограничен и включал прежде всего Байрона и Шекспира⁶, то искать такой источник следует, очевидно, именно в шекспировских пьесах, где «covetous» встречается семь раз.

В шести случаях из семи Шекспир использует «covetous» как обычный, рядовой эпитет и лишь однажды — в знаменитом монологе Генри V, героя одноименной хроники — обыгрывает его двойное значение, строя на нем афористическую апологию чести. Едва ли Пушкин, читая Шекспира, мог не обратить внимания на следующие гордые слова «короля-рыцаря», столь созвучные его собственному жизненному кредо:

By Jove, I am not covetous for gold,
Nor care I who doth feed upon my cost;
It yearns me not if men my garments wear;
Such outward things dwell not in my desires:
But if it be a sin to covet honour,
I am the most offending soul alive⁷. (IV, 3, 24—29)

Жадность к «внешним вещам» (корыстолюбие, скупость) Шекспир резко противопоставляет «жадности к чести», и это же противопоставление лежит в основе «Скупого рыцаря», где, по замечанию Ю. М. Лотмана, «вещи вытесняют людей», а «живое, природное и неотчуждаемое выглядит обесцененным»⁸. Собственно говоря, отношение к оппозиции «алчности — честь» определяет характеры всех основных действующих лиц «маленькой трагедии», симметричная конфигурация которых напоминает четырехступенчатую лестницу: внизу — «проклятый жид, почтенный Соломон», хитрый корыстолюбец, «чужак», для которого понятие чести вообще не существует, ибо он находится вне социокультурной системы и ее морали, искуситель, побуждающий Альбера поступиться честью⁹; наверху — герцог, который, подобно шекспировскому королю, полагает честь высшей ценностью и пытается судить своих подданных по ее законам;

⁶ См.: Цявловский М. А. Заметки о Пушкине. ... 2. Пушкин и английский язык. // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Вып. XVII—XVIII. СПб., 1913. С. 66, 70—71.

⁷ Дословный перевод: «Клянусь Зевсом, я не жаден к золоту, и мне безразлично, кто кормится за мой счет; меня не трогает, когда носят мою одежду; столь внешние вещи не входят в мои желания; но если грешно быть жадным к чести, то тогда моя душа — самая прешная на этой земле».

⁸ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 136.

⁹ Когда Соломон просит Альбера: «Не можете ль хоть **часть** отдать», это звучит почти как предложение отдать **честь**. Отметим кстати, что в звуковом составе «Скупого рыцаря» комплекс ЧеСт играет весьма заметную роль и, возможно, с ним связана замена «Ш» на «Ч» в фамилии **Ченстон**.

а в центре, в промежутке между двумя крайними позициями — скупой рыцарь и его сын, которыми движут оба вида «жадности», вступающие в конфликт между собой. Старый барон, по определению герцога, «верный, храбрый рыцарь» в прошлом, все еще сохраняет формальную верность традиционному кодексу — он почителен перед своим сюзереном, он готов выполнить свой воинский долг («Бог даст войну, так я / Готов, кряхтя, влезть снова на коня; / Еще достанет силы старый меч / За вас рукой дрожащей обнажить»), он по-рыцарски реагирует на публичное обвинение во лжи («Я лгу! и перед нашим государем... / Мне, мне... иль уж не рыцарь я?»). Однако все это не более чем автоматическое выполнение внешней стороны ритуала, ибо по сути своей поведение барона бесчестно — ведь он отказывается выполнить волю государя, обманывает его, клеветает на родного сына, обвиняя его в «злом преступлении».

В статье В. Скотта «Рыцарство» и в IV томе «Средневековой Европы» английского историка Генри Халлама — работах, по-видимому, послуживших Пушкину основными источниками сведений о рыцарской эпохе¹⁰, — личная честь названа высшей, абсолютной ценностью для совершенного рыцаря, который должен сочетать воинскую доблесть с благочестием и чувством любви к ближним. Основные рыцарские качества, согласно В. Скотту, — это «щедрость, галантность и безупречная репутация»¹¹; три добродетели, которые, согласно Халламу, обязательны для рыцаря — это «преданность, куртуазность и щедрость».¹² Как уточняет Халлам, истинный рыцарь презирал деньги и с легкостью расставался с богатствами, раздавая их менестрелям, паломникам и менее удачливым членам своего ордена¹³. Алчность, «неизвестная институтам рыцарства», была одной из главных причин их вырождения и гибели в Испании, — замечает В. Скотт.¹⁴

Маниакальная жадность к золоту пушкинского героя нарушает одну из основополагающих рыцарских заповедей и неизбежно приводит к тому, что все его представления о чести, о долге, о Боге искажаются, деформируются. Как социальный,

¹⁰ Сборник прозаических произведений В. Скотта, куда вошла данная статья, и труд Халлама во французском переводе представлены в библиотеке Пушкина; соответствующие страницы в книгах разрезаны: The Prose Works of Sir Walter Scott. Vol. 5. Paris, 1827; L'Europe au Moyen Age. Traduit de l'anglais de M. Henry Hallam... Vol. I—IV. Paris, 1828 (Модзалевский Б. Л. Библиотека Пушкина. № 1369, 966; автор благодарит Н. Л. Дмитриеву, обратившую его внимание на эти источники).

¹¹ The Prose Works of Sir Walter Scott. Vol. 5. P. 630.

¹² L'Europe au Moyen Age. Vol. IV. P. 301.

¹³ См.: Ibid., p. 304.

¹⁴ The Prose Works of Sir Walter Scott. Vol. 5. P. 632.

так и сакральные «верх» и «низ» в его картине мира профанически переворачиваются — подвал, подземелье становится заместителем и королевского дворца, и храма, и даже небес. Хотя барон неукоснительно следует стереотипам и языку рыцарского поведения, его объект и, следовательно, значения меняются на противоположные¹⁵: он **служит** сокровищам, как рыцарь должен служить господину («О! мой отец не слуг и не друзей / В них (деньгах) видит, а господ; и сам им служит...», — говорит о нем Альбер); он **поклоняется** злату, как рыцарь должен поклоняться Святому Граалю (ср. уподобление денег «священным сосудам»), Мадонне или Прекрасной Даме (отсюда — эротические мотивы в его монологе); он **охраняет** его с тем самым мечом в руках, который будет лицемерно обещан герцогу («При мне мой меч: за злато отвечает / Честной булат...»). Золото в его сознании приобретает сакральные свойства, занимает место «богов, спящих в глубоких небесах»¹⁶, а сам он, верный вассал высших сил, становится их помазанником (ср.: «Он грязь елеем царским напоит»), царем-демоном, который властвует над миром: «Я царствую!.. Какой волшебный блеск! / Послушна мне, сильна моя держава; / В ней счастье, в ней **честь моя** и слава!». Отождествляя честь с властью и перенося ее вовне личности, барон совершает самый страшный грех с точки зрения рыцарской культуры — честь как абсолютный нравственный императив превращается для него во «внешнюю вещь», а «внешние вещи» — в объект истовой веры и санкцию эгоистического поведения. Генри V у Шекспира — истинный король, исповедующий идеалы человеколюбия, милосердия, справедливости, — побеждает в себе низменные страсти и даже слову «covetous» придает возвышенный смысл; Скупой рыцарь у Пушкина — самозванный «король», выстроивший свою державу из чужих «обманов, слез, молений и проклятий», — отвергает эти идеалы и возвращает тому же слову его первозданное, «низменное» значение. Может быть, именно для того, чтобы подчеркнуть иронический контраст между этими двумя «монархами», Пушкин и использовал устаревшее «covetous» в подзаголовке своей «маленькой трагедии».

Еще более вероятно, что с Шекспиром связана и сама конструкция названия-мистификации, которое образовано по принципу оксюморона и строится на контрасте между семантикой слова «рыцарь» и несовместимого с ним эпитета, антиномичного одной из основных рыцарских добродетелей. Аналогичные соче-

¹⁵ Ср.: Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории. С. 80.

¹⁶ См. об этой фразе: Лотман Ю. М. Три заметки к проблеме: «Пушкин и французская культура» // Проблемы пушкиноведения. Сб. науч. трудов. Рига, 1983. С. 75—81.

тания существительного «knight» с пейоративным эпитетом многократно встречаются у Шекспира в комедии «Виндзорские насмешницы» и нескольких исторических хрониках, причем чаще всего они употреблены как устойчивая характеристика сэра Джона Фальстафа — героя, которого Пушкин считал «гениальным созданием» и о котором подробно писал в заметке из «Table-Talk» (XII, 160). В «Виндзорских насмешницах» Фальстафа именуют «greasy knight» (II, 1, 112; засаленный рыцарь), «paltry knight» (II, 1, 164; презренный рыцарь), «dissembling knight» (III, 3, 153; фальшивый рыцарь), «fat knight» (IV, 1, 29; жирный рыцарь), «unvirtuous fat knight» (IV, 2, 235; недостойный жирный рыцарь), «unclean knight» (IV, 4, 59; грязный рыцарь); в «Генри V», где рассказывается, как умер Фальстаф¹⁷, о нем снова вспоминают как о «жирном рыцаре» (IV, 7, 50). Кроме того, еще один лжерыцарь со сходным именем Джон Фастольф (историческое лицо) появляется в первой части хроники «Генри VI», но на сей раз это не центральный комический персонаж, а второстепенный отрицательный герой, бежавший с поля боя и опозоривший рыцарское звание. Он «узурпировал священное имя рыцаря и осквернил наш достойнейший орден» (IV, 1, 40), — говорил о Фастольфе благородный лорд Тальбот, называя его «подлым рыцарем» (base knight: IV, 1, 14). Едва ли можно сомневаться в том, что эти шекспировские оксюмороны, включающие слово «knight», и послужили Пушкину моделью, когда ему понадобилось английское название для мифической трагикомедии о рыцаре, который, подобно Фальстафу и Фастольфу, служит прежде всего самому себе.

Таким образом, у нас, как кажется, есть достаточные основания видеть в названии «The Covetous Knight» не просто кальку с русского, но осознанную реминисценцию, прямо отсылающую к тем подтекстам, на которые ориентирован «Скупой рыцарь». Едва ли случайно Пушкин перечеркнул английское название в рукописи, где оно было дано без имени автора, и восстановил лишь тогда, когда усложнил мистификацию, приписав авторство драмы некоему Ченстону, — лишенное защитной маскировки правдоподобно звучащей фамилии, оно слишком явно выдавало свое шекспировское происхождение и потому не годилось для задуманной Пушкиным игры.

¹⁷ Этот рассказ трактирщицы о смерти Фальстафа (II, 5) имел в виду Пушкин, когда писал в своих заметках, что Фальстаф «умер у своих приятельниц» (XII, 160).

СТРУКТУРА ПЕРСОНАЖА У ПУШКИНА

А. Чудаков

1

Уже современники заметили необычность построения характеров главных героев романа «Евгений Онегин». «Судьи по-благодаразумнее <...> советуют, — писал рецензент «Московского вестника», — смотреть только на его изображение, не противоречит ли он сам себе и т. п. Одни говорят, что нельзя представить его (Онегина) личности как Дон Жуана Байронова, как некоторые лица Вальтер Скоттовы <...>. Иные вовсе отказались видеть в Онегине что-нибудь целое»¹. О том же и тогда же писал и И. В. Киреевский в статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» (1828), считая, что автор Онегину «не дал <...> определенной физиогномии»².

Эту необычность В. В. Виноградов обозначил как «отсутствие внутреннего образно-семантического единства, психологической согласованности и динамической последовательности в изображении основных персонажей <...>. К образам персонажей «Евгения Онегина» неприменимы те принципы реалистического стиля, которые были связаны с изображением характеров в русской реалистической поэтике, начиная с 40—50 гг. XIX в.»³ Речь идет, таким образом, о несводимости в некое целое черт героя, его сотканности из разнообразных противоречий; большинство из них давно замечено.

Какие же это противоречия? Начнем с Онегина. Например:

Неподражательная странность (I, XLV)



Что ж он? Ужели подражатель?

<...>

Чужих причуд истолкованье? (7, XXIV)

Можно возразить: первая характеристика из первой главы, вторая — из седьмой. Но вот примеры противоречий внутри одной первой главы:

Имел он счастливый талант
Без принужденья в разговоре

¹ Московский вестник. 1828. № 4. С. 462—465.

² Киреевский И. В. Полн. собр. соч. в двух томах. Т. II. М., 1911. С. 11.

³ Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 74—75.

Но через строфу он совсем иной (как, впрочем, и автор) — «чувствительный», «беспечный»:

Чувствительны, беспечны вновь
Дыханьем ночи благосклонной
Безмолвно упивались мы! (1, XLVII).

В XLV строфе сказано, что Онегина, как и автора, «ожидала злоба» в ранней молодости. Но из биографии Онегина, изложенной в строфах предшествующих, это никак не следует. Самое резкое, что о нем говорят в свете — «ученый малый, но педант» (1, V). В целом же «свет решил, что он умен и очень мил» (1, IV), его эпиграммы имеют успех у дам, как, впрочем, и он сам; жизнь он проводит вполне комфортабельно, деля ее между театром, балами, бульваром и Тауп. Скорее он презирает свет.

Ю. Лотман отмечает, что в 1-ой главе «характер Онегина в том виде, в каком он рисуется в первых двенадцати строфах, отмечен противоречием между чертами, позволяющими включить его в круг молодежи, испытавшей воздействие Союза Благоденствия, и свойствами, полностью несовместимыми с такой характеристикой»⁴.

Никак не мотивированы предшествующим социальным опытом Онегина его экономические преобразования в деревне в начале второй главы (то, что в учебниках приводится как пример прогрессивных общественных взглядов пушкинского героя):

Ярем он барщины старинной
Оброком легким заменил,
И раб судьбу благословил.

В самой деревне

Два дня ему казались новы
Уединенные поля,
Прохлада сумрачной дубровы,
Журчанье тихого ручья;
На третий роща, холм и поле
Его не занимали боле;
Потом уж наводили сон;
Потом увидел ясно он,
Что и в деревне скука та же... (1, LIV).

Но в четвертой главе мы видим у него к деревне совсем иное отношение:

⁴ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 139.

Прогулки, чтение, сон глубокий,
Лесная тень, журчанье струй,
Порой белянки черноокой
Младой и свежий поцелуй,
Узде послушный конь ретивый,
Обед довольно прихотливый,
Бутылка светлого вина,
Уединенье, тишина:
Вот жизнь Онегина святая;
И нечувствительно он ей
Предался, красных летних дней
В беспечной неге не считая,
Забыв и город и друзей
И скуку праздничных затей (4, XXXVIII, XXXIX).

В черновых вариантах пробовалась, например, такая «маска» Онегина — она, как и остальные, возникла столь же внезапно, без всякой мотивировки и сама, в свою очередь, служила лишь иронической или пародийной мотивировкой путешествия героя:

Наскуча или слыть мельмотом
Иль маской щеголять иной,
Проснулся раз он патриотом
Дождливой, скучною порой.
Россия, господа, мгновенно
Ему понравилась отменно,
И решено: уж он влюблен,
Уж Русью только бредит он,
Уж он Европу ненавидит
С ее политикой сухой,
С ее развратной суетой.
Онегин едет; он увидит
Святую Русь: ее поля
Пустыни, грады и моря.

Но и в окончательном тексте в одной только 1-ой главе Онегин имеет достаточно характеристик, авторских и неавторских, не очень сочетающихся друг с другом: «молодой повеса» (самая первая, данная во второй строфе), «умен и очень мил», «ученый малый, но педант», «философ в осемнадцать лет», «забав и роскоши дитя», «повеса пылкий», «непостоянный обожатель очаровательных актрис, почетный гражданин кулис», «отступник бурных наслаждений», «порядка враг и расточитель».⁵

⁵ Принадлежность оценок разным субъектным сферам многопланного романа не может считаться объяснением противоречий: из всех приведенных характеристик Онегина только две в последнем списке (вторая и третья) даны в чужом слове; остальные даются от повествователя (об «Ужели подражанье...» см. в § 3).

Все новые и новые личины примериваются на героя вплоть до последней главы:

Чем ныне явится? Мельмотом,
Космополитом, патриотом,
Гарольдом, квакером, ханжой,
Иль маской щегольнет иной,
Иль просто будет добрый малый... (8, VIII).

«Онегин, — как точно замечает С. Г. Бочаров, — противоречит себе, и он не только не равен себе, но, кажется, не имеет связи с самим собой.»⁶

2

Некоторые современники Пушкина, да и позднейшие исследователи, видели в этих противоречиях недостаток романа: «Известная прямолинейность проявилась в том, что в первой главе наблюдается некоторое противоречие между прямыми «авторскими оценками» Онегина и тоном рассказа о нем. Например, автор говорит о невольной преданности мечтам, о «резком, охлажденном уме» Онегина, и в контексте главы это звучит неожиданно. Гораздо понятнее иронически приведенное мнение светских судей о том, что Онегин «умен» потому, что умеет писать по-французски и легко танцует мазурку»⁷. Иные исследователи желали бы умалить их роль: «Неисправленные противоречия», касающиеся Татьяны, встречаются и в основном тексте романа. <...> Но удельный вес их сравнительно невелик; концепцию образа они определяют лишь отчасти, незначительно».⁸

Огромное (подавляющее) большинство писавших об этих противоречиях пытались их примирить, объяснить, сгладить, истолковать.

Так, Н. Асеев несочетаемость черт героя, вырисовывающихся из первой строфы романа («бездушного шалопаю»), с явленными далее, объяснял так: «Это внешнее впечатление, которое хочет создать о себе сам герой, но которое вовсе не исчерпы-

⁶ Бочаров С. Форма плана. Некоторые вопросы поэтики Пушкина // Вопросы литературы. 1967. № 12. С. 116.

⁷ Семенко И. Эволюция Онегина. К спорам о пушкинском романе // Рус. литература. 1960. № 2. С. 114. Ср. в давней статье: «Преобладает мнение, что выдержанности и единства нет, что на долгом творческом пути образ Онегина колебался и в окончательном тексте остался не вполне законченным» (Пиксанов Н. Из анализов «Онегина». Образ Онегина // Пушкин и его современники. Вып. 28—29. Л., 1930. С. 151.)

⁸ Гурвич И. А. Явление неопределенности в романе Пушкина «Евгений Онегин» // Проблемы литературоведения и преподавания литературы. Сб. научных трудов. Т. 196. Ташкент, 1977. С. 40.

вает его характера. Оно-то и составляет впоследствии конфликт между его сердцем и умом!»⁹

Одна из существенных и необъясненных ситуаций романа заключается в том, что Онегин, не получив систематического образования, на равных беседует на философские темы с Ленским, учившемся в лучшем университете Европы. С. М. Бонди так разъяснял это противоречие: «Онегин, получив самое поверхностное образование, на протяжении романа дважды старается расширить и пополнить его. Из первой главы мы узнаем, что он хотя и без большого удовлетворения, но много читал»¹⁰.

Но как читал Онегин? Вдумаемся в строфу XLIV:

Отрядом книг уставил полку,
Читал, читал — а все без толку:
Там скука, там обман иль бред;
В том совести, в том смысла нет;
На всех различные вериги;
И устарела старина,
И старым бредит новизна.
Как женщин, он оставил книги
И полку с пыльной их семьей
Задержнул траурной тафтой.

Вряд ли про такое чтение можно утверждать, что оно воспитало ум,полнило образование и т. п. Собственно, об этом сказано вполне прямо: «Читал, читал, а все без толку».

Онегин сначала не ответил на чувство Татьяны, а потом сам в нее влюбился — почему?

Вот как объясняется это в известной книге Г. А. Гуковского: «Онегин не мог полюбить Татьяну прежде, в деревне, и не потому, конечно, что она не могла вызвать его любовь, а потому, что он тогда не был способен к любви. Более того, Онегин и Татьяна — суженые друг друга, и не будь Онегин искалечен светским обществом, он бы полюбил Татьяну с первого взгляда: ведь это чуть не произошло, так как голос человеческого сразу же зазвучал и тогда в его душе и повлек к Татьяне. Но этот голос был заглушен в нем ложными привычками «света». Теперь, в восьмой главе, иное дело. Онегин освобождается от гнета светской среды, в нем воскресает подлинное человеческое. В светском обществе он чужой. Иностранщина, вновь возникшая в лексике восьмой главы, уже не окружает его; она скорее окружает Татьяну, хотя Татьяна проходит через

⁹ Асеев Н. Зачем и кому нужна поэзия. М., 1961. С. 38.

¹⁰ Бонди С. М. О романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Пушкин А. С. Евгений Онегин. М., 1976. С. 13.

нее, не задетая ею. Понятно, что такой Онегин мог — более того, должен был полюбить Татьяну, и он полюбил ее».¹¹

Другие авторы полагают, что как раз напротив, именно худшие черты собственного характера заставили Онегина обратить внимание на Татьяну — светскую даму: «Онегина привлек ореол, создавшийся вокруг Татьяны в высшем свете (...). Только этот внешний блеск заставил Онегина понять ее внутреннее совершенство. (...) Светское, пустое воспитание (...) внушило те «чувства мелкие», благодаря которым внешний блеск богатства и знатности привлекают его».¹² Страсть Онегина имеет источником «мелочное чувство светского самолюбия и тщеславия»¹³. «Для того, чтобы полюбить Татьяну, Онегину понадобилось встретить ее (...) «неприступною богиней.» (...) Если бы перед ним предстала не «величавая» и «небрежная» «законодательница зал», а вновь явился «бедный и простой» облик «девочки нежной» — прежней Татьяны, можно с уверенностью сказать, что он снова бы равнодушно прошел мимо нее»¹⁴.

3

Не меньше противоречий находим в характере Татьяны.

Она по-русски плохо знала,
Журналов наших не читала
И выражалася с трудом
На языке своем родном (3, XXVI).

Но при этом

Татьяна верила преданьям
Простонародной старины (5, V).
Татьяна (русская душою...) (5, IV).

Противоречие мало смягчается тем, что «по-русски плохо знала», видимо, означает невладение письменной русской речью и владенье бытовой.¹⁵

Внутренний мир Татьяны изображается при помощи двух противоположных характеристик: фольклорной, через ее сон,¹⁶

¹¹ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 259.

¹² Осоргина А. Пушкин и его творчество. Paris: Ymca-Press; 1969, С. 64.

¹³ Уманская Д. Романтизм и реализм в литературе 20—30-х годов XIX века // Проблемы русской литературы. Ярославль, 1966. С. 24.

¹⁴ Благой Д. Д. Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 194—195.

¹⁵ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина... С. 221—222.

¹⁶ Самарин М. П. Из маргиналий к «Евгению Онегину». Место и роль сна Татьяны в композиции «Евгения Онегина» // Наукові записки науководослідчої катедри історії української культури Харківського університету. 1927. № 6.

и литературной — через романы, круг ее чтения. О странности сочетанья этих черт говорил еще Белинский: «С одной стороны, Татьяна верила «преданьям простонародной старины». <...> С другой стороны, Татьяна любила бродить по полям «с печальной думою в очах, с французской книжкою в руках».¹⁷ Это же противоречие отметил акад. А. С. Орлов: «Пушкин, создав в Татьяне идеал русской женщины, приписал ей чуткость к строю русского языка. Это находится в противоречии с утверждением Пушкина, будто девичье письмо Татьяны Онегину, отличающееся неподражаемым русизмом, переведено им с французского».¹⁸

С русско-французским письмом Татьяны дело вообще обстоит непросто. В соответствии с привычным кругом чтения и своими представлениями, «воображаясь героиней Своих возлюбленных творцов, Клариссой, Юлией, Дельфиной», Татьяна, найдя в книге, что понятно, «свой тайный жар, свои мечты» и

... себе присвоя
Чужой восторг, чужую грусть,
В забвеньи шепчет наизусть
Письмо для милого героя (З, X).

Однако это письмо затем оказывается отнюдь не подражательным, но исполненным разнообразных литературных достоинств, о которых столь высоко отзовется Онегин («с такою простотою, с таким умом» — 4, XV), да и сам автор:

Кто ей внушил и эту нежность,
И слов любезную небрежность?
Кто ей внушил умильный вздор,
Безумный сердца разговор
И увлекательный, и вредный?
Я не могу понять. Но вот
Неполный, слабый перевод,
С живой картины список бледный... (З, XXXI).

Если б дело обстояло так, что Татьяна была «русская душою», но форма ее душевного выражения оказалась заимствованной. Но речи Татьяны *самостоятельно литературны*, и литература эта — русская, касается ли это ее письма, где по словам Вяземского, «сердце женское запросто и свободно заговорило русским

¹⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 8. М., 1955. С. 487. Объяснение было, разумеется, «реалистическое»: «Это дивное соединение грубых, вульгарных предрассудков с страстною к французским книжкам и уважением к глубокому творению Мартина Затеки возможно только в русской женщине» (там же).

¹⁸ Орлов А. С. Язык русских писателей. М.-Л., 1948. С. 51.

языком», или ее сна, насыщенного ее словесными и предметными реминисценциями, или ее заключительного монолога — художественного эталона русской женской литературной речи.

Еще разительный пример. Как могла малообразованная уездная барышня, два-три раза почитав книги в кабинете Онегина, сразу все понять в современных умственных направлениях? Поставить, размышляя над феноменом Онегина, столь афористически-точные характеристические вопросы («Ужели подражанье // Ничтожный призрак иль еще // Москвич в Гарольдовом плаще...?»)? «Не всякий способен на такой тонкий психологический анализ», — простодушно замечает новейший автор¹⁹, и действительно, исследователи давно сомневаются, могла ли такой анализ дать Татьяна. Еще шестьдесят лет тому назад Н. К. Пиксанов писал: «едва ли ей были до того времени знакомы те романы-новинки, которые оказались у Онегина. Едва ли было легко освоить их идейное и моральное содержание и подняться над ним со своей критикой и осуждением. Скорее могло быть обратное: увлечение «опасной книгой». <...> Вопросы формулированы так зрело, так сурово, так тяжко! Только ум и дух, вполне созревший, сам некогда бывший во власти байроновских очарований и с усилиями от них освободившийся, каков и был ум Пушкина, мог создать эти определения»²⁰.

Не очень подготовлен читатель и к тому, что у Татьяны возникает совершенно иное отношение к няне. Как верно заметил А. Слонимский, «няня выводится на сцену только в третьей главе, причем она поставлена там, в сущности, в контрастные отношения к «офранцуженной Татьяне». После этого до восьмой главы о ней ни разу не упоминается, хотя в некоторых случаях такое упоминание вызывалось всей ситуацией — например, в седьмой главе, при описании прощания с деревней. <...> И вот неожиданно в восьмой главе няня оказывается предметом особого интимного культа. «Смирненное» кладбище, где она покоится, становится для Тани святыней. Образ няни в финале выступает за пределы той сравнительной скромной роли, которая предоставлена ей в романе».^{20а}

Несколько неожиданна для читателя и вдруг обнаружившаяся с такой силою любовь Татьяны к своей сестре:

¹⁹ Осоргина А. Указ. соч. С. 64.

²⁰ Пиксанов Н. К. Из анализа «Онегина». К определению образа Евгения // Памяти П. Н. Сакулина. М., 1931. С. 224—225. Ср. наблюдаемое с другой — психологической — стороны противоречие, что это для влюбленной девушки слишком жестокая и бичующая догадка» (Поспелов Г. «Евгений Онегин» как реалистический роман // Пушкин. Сб. статей под ред. А. Еголина. М., 1941. С. 127).

^{20а} Слонимский А. Мастерство Пушкина. М., 1959. С. 363.

Но Таня плакать не могла;
Лишь смертной бледностью покрылось
Ее печальное лицо.

<...>

Как тень, она без цели бродит,
То смотрит в опустелый сад...
Нигде, ни в чем ей нет отрад,
И облегченья не находит
Она подавленным слезам —
И сердце рвется пополам (7, XII—XIII).

До этого о какой-либо особой душевной близости сестер не говорилось — мало того, всячески подчеркивалась их разнота (единственный эпизод такой близости — совместное посещение могилы Ленского — случай особой ситуации).

В Татьяне конца романа «и следов Татьяны прежней не мог Онегин обрести» (8, XIX). Но и это самое крупное несоответствие, или изменение, никак не объясняется автором. Благодаря изъятию путешествия Онегина была убрана даже минимальная мотивировка, точнее, ее заместительница — выпущенная глава, где речь шла о другом, но проходило художественное время, за которое могла измениться героиня. Именно это, как известно, отметил П. А. Катенин.

Правда, позже критики и исследователи легко находили причины этой метаморфозы. Еще Белинский писал: «Посещение дома Онегина и чтение его книг приготовили Татьяну к перерождению из деревенской девочки в светскую даму, которое так удивило и поразило Онегина».²¹ Д. Д. Благой причину перемены видел в «социальном генезисе» Лариной: «Вступление Татьяны в свет было, в сущности, возвращением ее в привычную обстановку, в которой жило и действовало несколько поколений ее предков».²² Современный исследователь объясняет: «Встреча с Онегиным — первый серьезный жизненный опыт; знакомство с теми умственными интересами, которые волновали Онегина, явились важным этапом в нравственном развитии Татьяны»²³.

Среди очень немногих работ, не пытающихся затушевать эти противоречия в образе Татьяны, а напротив, обнажить их, надобно отметить популярную статью-послесловие «Герои «Евгения Онегина»» к юбилейному парижскому изданию

²¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. VII. М., 1956. С. 498.

²² Благой Д. Социология творчества Пушкина. Этюды. М., 1929. С. 129.

²³ Макогоненко Г. П. Роман Пушкина «Евгений Онегин». М., 1963. С. 119.

романа.²⁴ «Метаморфоза происходит такая неожиданная и полная, — говорится в статье, — что даже непонятно: в характере Татьяны первых семи глав нет ничего, что могло бы объяснить, как она не просто «утеснительного сана приемы скоро приняла», но смогла стать «законодательницей зал!» /.../ От прежней Татьяны, от «милой Тани» действительно ничего не остается: изменилось не только наружное поведение «бедной Тани», но и внутреннее ее отношение к жизни и к людям, и это изменение не было заложено в ее характере».²⁵

Когда говорят о «детскости души» Татьяны, ее поэтичности, «отчужденности от действительного мира»²⁶, хочется спросить: какой Татьяны? какой главы? да и есть ли Татьяна всего романа? А если нет, то как быть с пленительным образом русской женщины, являвшейся более полутора веков эталоном нравственности, долга и проч., предметом подражания, объектом размышлений философов и публицистов, великих писателей, нисколько не сомневавшихся в завершённой цельности этого образа?

4

Многократно писалось о различных ипостасях самого автора в романе, выступающего то в образе поэта, известного читателям, «друзьям Людмилы и Руслана», то в виде наблюдателя со стороны, хроникера, то в качестве участника событий, давнего приятеля Онегина, то в виде хранителя документов («Письмо Татьяны предо мною, // Его я свято берегу»), то в качестве самостоятельного лица с собственной сложной биографией. Общие суждения автора тоже часто не согласовываются друг с другом или даже противоречат друг другу. Так, в конце романа «читатель получал как бы два варианта итога авторской мысли: заключение восторженной главы (и романа в целом) утверждало непреходящую ценность жизненного опыта и творчества ранней молодости — «Путешествие» говорило противоположное: «Иные нужны мне картины»²⁷.

Во время своего южного путешествия, «скитаясь в той же стороне, Онегин вспомнил обо мне». И в черновых вариантах было некое (впрочем, тоже минимальное) реально-бытовое развитие этой темы:

²⁴ «Евгений Онегин», роман в стихах. Сочинение Александра Пушкина. С комментариями М. Л. Гофмана, С. М. Лифаря и Г. Л. Лозинского. Париж, 1937, с. 293—305. Статья подписана С. М. Лифарем. По некоторым данным ее автор — М. Л. Гофман.

²⁵ Указ. соч. С. 298—299.

²⁶ Майков Б. А. Александр Сергеевич Пушкин. СПб. — Варшава, 1912. С. 96.

²⁷ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Пособие для учителя. Л., 1980. С. 29.

... Каким же изумленьем
Судите, был я поражен,
Когда ко мне явился он
Неприглашенным привиденьем.

<...>

Недолго вместе мы бродили
По берегам Эвксинских вод:
Судьбы нас снова разлучили
/И нам назначили/ поход.

Но в окончательном варианте реального развития этой темы нет: кроме того, что Онегин «вспомнил» об авторе, о нем более нет ни слова — весь конец «Отрывков из путешествия» посвящен описанию того, как повествователь («я») «жил тогда в Одессе», деля свой досуг меж ожиданьем привоза устриц, оперой и «закулисными свиданьями».

Знаменитая «разность между Онегиным и мной» постоянно колеблется — от весьма существенной почти до «знака равенства» (в 8-ой главе, по мнению Ахматовой²⁸).

Этот конгломерат не складывается в какой-либо единый образ автора, возникает сложная структура колеблющихся, несочетающихся, мерцающих, меняющихся ликов.²⁹

Многообразии авторских ипостасей увеличивает число «немотивированностей» романа.

5

Говоря о причинах всех этих противоречий, часто ссылаются на то, что роман писался долго, характеры героев складывались постепенно, а в это время эволюционировал сам автор, менялись его взгляды, жизненные обстоятельства. Верно заметив, что образ няни в восьмой главе оказывается неожиданно «предметом особого интимного культа» (см. § 3), А. Слонимский объясняет это тем, что во время писания предыдущих глав, в особенности седьмой, другая няня, самого Пушкина, была жива, а восьмая глава писалась уже после смерти Арины Родионовны; и воспоминание о няне в ней поэтому «имеет субъективно-лирический характер.»³⁰

Подобные примеры — типичные случаи смешения синхронического и диахронического рассмотрения, подхода к тексту как завершеному феномену с историей его создания и психологией

²⁸ Ахматова А. О Пушкине. Статьи и заметки. Л., 1977. С. 182—185.

²⁹ Соотношения «я» автора и поэтического «я» романа глубоко проанализировано С. Бочаровым. Указ. соч. С. 122—130, 132.

³⁰ Указ. соч. С. 363.

творчества. Каждое из противоречий, безусловно, имеет свою творческую историю. Но столь же безусловно, что у Пушкина было время эти противоречия устранить, сгладить, ввести дополнительные мотивировки — если б он того желал. Однако — «противуречий очень много, но их исправить не хочу» (1, LX). Полностью согласившись с Катениным и даже особо оговорив, что его замечание обличает «опытного художника», автор однако все равно «решился выпустить эту главу». «Противуречья» сделались конструктивным элементом, структурным показателем художественного мира романа в стихах. (...) В ходе работы над «Евгением Онегиным» у автора сложилась творческая концепция, с точки зрения которой противоречие в тексте представляло ценность как таковое. Только внутренне противоречивый текст воспринимался как адекватный действительности.³¹ Можно усомниться, была ли для Пушкина как наследника XVIII века, философа и стихотворца структурообразующей категория «адекватности действительности». Но замечательно верно Ю. М. Лотманом отмечено, что противоречия приобретали принципиальный характер.

В романе нет единого образа героя — это соединение очень различных психологических феноменов, различных даже в пределах одной главы и слабо или никак меж собою не соотносящихся. Его нет так же, как в романе нет одного «языка», но есть сложное переплетение многосубъектных речевых планов.

6

Но что же объединяет все эти разнородные характеристики, давая возможность говорить о Татьяне как о «типе русской женщины», а об Онегине как о «типе лишнего человека»? Несомненно, объединяющим фактором было физически-портретное и предметное единство: Онегин «законченная бытовья фигура, вся собранная из ярких и тонких деталей социального быта, — столичного, светского быта эпохи».³² Но, разумеется, одного этого было б недостаточно.

Объединение происходит на других уровнях — авторско-эмоциональном, повествовательно-стилистическом, стиховом.

Заслуживает самого пристального внимания объяснение, предложенное в уже цитированной статье к юбилейному изданию романа: «Целен и един не самый образ Татьяны, а лирическое отношение к ней Пушкина. (...) И Онегин, и Татьяна не отличаются полной закономерностью, и в их портретах черты

³¹ Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975. С. 30—31.

³² Поспелов Г. «Евгений Онегин» как реалистический роман // Пушкин. Сб. статей под ред. А. Еголина. М., 1941. С. 98.

лица неуловимо изменяются в такой степени, что совершенно несомненно следующее положение: фабула романа, развитие сюжета с его действующими лицами-героями были только необходимой канвой для лирических отступлений, для «пестрых строф» романа».³³ Принципиальное различие эмпирических и художественных мотивировок изменений в характере героини убедительно обосновывал Л. Штильман в докладе на IV съезде славистов: «Вопрос о правдоподобности, об убедительности преобразования Татьяны обсуждался уже современниками Пушкина. Но ведь решение проблемы именно в том, что в начале восьмой главы «объективное» повествование отступает на второй план, звучит заглушенно, а на первом плане дается рассказ о творческом процессе, о метаморфозах музы, о смее одного образа другим в сознании автора, вне хронологии «объективного» действия: «прежняя Таня» уже не воплощена, она живет уже не во плоти, а лишь в сознании автора, как его муза; затем этот образ угасает, вводится новая Татьяна, и «объективное» повествование продолжается. (...) Рассказ о метаморфозах музы есть композиционное и поэтическое решение проблемы превращения Татьяны».³⁴

— Наиболее глубоко проблема единства и противоречий в структуре персонажа была поставлена в пионерских работах Тынянова 1920-х гг. Выступая против «наивно-реалистического отношения к героям литературных произведений как к живым людям», он писал: «В динамике произведения герой оказывается столь устойчивой движущейся точкой, что возможно бесконечное разнообразие (*вплоть до противоречий*) как черт, обведенных кружком его имени, так и действий и речевых обнаружений, приуроченных к нему».³⁵ «Герои, которые в критике были названы типами, были свободными двупланными ампулами для развертывания разнородного материала».³⁶ Эти положения Тынянова (изложенные в конспективной форме также в книге

³³ «Евгений Онегин», роман в стихах. /.../ Париж, 1937. С. 297, 305. Ср. очень близкое высказывание у М. Гофмана (см. примеч. 2 к с. 16): «И не потому ли она (Татьяна. — А. Ч.) так прекрасна и так дорога душе читателя, что она светит не своим светом, а освещена лирическим отношением к ней Пушкина (...). И не вправе ли мы утверждать, что в основе женских образов и теней Пушкина — тот же главный герой: Пушкин, его поэтически пересозданное чувство, а не те реальные женские образы, которые ему внушали это чувство?» (Гофман М. Л. Пушкин. Психология творчества. Париж, 1928. С. 43—44).

³⁴ Штильман Л. Н. Проблема литературных жанров и традиции в «Евгении Онегине» Пушкина // American Contributions to the Fourth Int. Congress of Slavists. Mouton & Co. S-Gravenhage, 1958. С. 7—8.

³⁵ Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 417 (комментарий). См. др. фрагменты из его черновых рукописей в нашей публ.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1974. М., 1975. С. 139—140.

³⁶ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 156.

«Проблема стихотворного языка» 1924 г.) были тогда же поддержаны Л. С. Выготским: «Имя Онегина есть только знак героя и (...) героини здесь динамические, то есть изменяющиеся в зависимости от конструктивного фактора романа. Все исследователи этого романа исходили до сих пор из ложного предположения, что герой произведения статичен, и при этом указывали черты характера Онегина, которые присущи его житейскому прототипу, но упускали из виду специфические явления искусства».³⁷

«Разрешение», «снятие» противоречий характера героя в стиховом романе на других, надэмпирических уровнях — явление того же порядка, что разрешение ситуации лирического стихотворения при помощи смены размера или особой концовки³⁸ или развития идеи в оде «чисто звуковым путем, путем анаграммы»³⁹. Единство персонажа в стиховом романе Пушкина — единство стилистическое.

7

Какова структура персонажа в других вещах Пушкина? Есть ли там подобные противоречия, несогласованности, несоответствия?

Всего этого довольно наблюдается в самых разных его произведениях.

М. Гершензон считал «художественной ошибкой» «описание графининой спальни, в которую вошел Германн: «(...) Подробное объективное описание графининой спальни, как ни хорошо оно само по себе, — серьезный художественный промах; всего, что перечислено, Германн, конечно, не мог тогда видеть и сопоставлять в своем уме».⁴⁰ Но Пушкина, видимо, мало занимало психологическое правдоподобие — ему в *данном месте* нужен был герой, рефлектирующий по поводу XVIII века.

Главный герой «Капитанской дочки» в ее начале — недоросль, который гоняет голубей и, облизываясь, смотрит на варенные пенки. Но через несколько глав — это человек, которого уважает сам Пугачев. Как верно заметила Цветаева, «16-летний Гринев судит и действует, как 36-летний Пушкин. (...) Между Гриневым дома и Гриневым на военном совете — три месяца времени, а на самом деле по крайней мере 10 лет роста».⁴¹ Психологическое правдоподобие не было здесь для Пушкина главной задачей. Цели были другие: изобразить недоросля, а

³⁷ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968. С. 283.

³⁸ Шкловский В. Гамбургский счет. Л., 1928.

³⁹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

⁴⁰ Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 111—112.

⁴¹ Цветаева М. Мой Пушкин. М., 1981. С. 87—88.

потом показать русского дворянина, человека чести, при помощи *одного* образа нарисовать *два* социально-психологических состояния, не очень озабочиваясь «реальностью» их соединения.

Дон Гуан в «Каменном госте» если сначала может быть охарактеризован почти словами чеховского героя, что он «до женского пола большой дон-жуан-с был», то предсмертные его слова — «О, Дона Анна!». О чем спорят критики? Действительно ли он переменялся. Приведем только по одному примеру каждой точки зрения. А. Гукасова считала, что признания, данные Анне, — «новый гимн любви, перерождающей, очищающей и возвышающей (<...>). Любовь к Доне Анне убила в герое, в «покорном ученике разврата», «нахального кавалера».⁴² Другой критик, однако, полагает, что словам Дон Гуана о любви верить «нельзя», — и не только потому, что он обольститель и любит обольщенных им женщин, но еще и потому, что об Инезе, за которой он ухаживал три месяца, и, по словам Лепорелло, «насилу-то помог лукавый», об Инезе Гуан говорит задумчиво: «Бедная Инеза! Ее уж нет! как я любил ее!» Дон Гуан, конечно, не помнит, находясь вдвоем с Доной Анной, о своих прежних любовях; он верит в то, что ни одной из них доныне он не любил.»⁴³

Во время одного из чтений автором «Бориса Годунова» генерал М. (видимо, Н. Н. Муравьев), слушая сцену «когда Самозванец, в увлечении, признается Марине, что он не настоящий Дмитрий, не выдержал и остановил Пушкина: «Позвольте, Александр Сергеевич, какая же такая неосторожность со стороны самозванца? Ну, а если она его выдаст? (<...>)» После этой выходки Пушкин объявил решительно, что при М. он больше ничего читать не станет».⁴⁴

Неисторичной и психологически недостоверной считал эту сцену и Катенин: «Признание Марине в саду — глупость без обвиняков... Сцену должно было вести совсем иначе, хитрее: Марине выпытывать, Самозванцу таиться; наконец она бы умом своим вынудила его личину сбросить, но, как властолюбивая женщина, дала слово молчать, буде он обещает на ней жениться, сделавшись царем. И к истории ближе, и к натуре человеческой, а как оно у Пушкина — ни на что не похоже.»⁴⁵

Спорят, патриот ли Дмитрий Самозванец. С одной стороны, он уверяет, что русский народ «признает власть наместника

⁴² Гукасова А. Г. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. М., 1973. С. 111—112.

⁴³ Соловьев В. Одиночество свободы (О «Каменном госте») // В мире Пушкина. Сб. статей. М., 1974. С. 242.

⁴⁴ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. II. М., 1985. С. 120.

⁴⁵ Помощь голодающим. Сб. М., 1892. С. 254—255.

Петра», т. е. перейдет в католичество, сам «Литву позвал на Русь». С другой — призывает «щадить русскую кровь».

Вопрос стоит не так. В *этой* сцене он действительно жалеет своих соотечественников — что не мешает ему быть иным в *других* сценах. Катенин заметил совершенно верно, что «самозванец не имеет решительной физиономии», т. е. единства характера. Некоторые из его речей далеко выходят за рамки, очерченные в прочих сценах. Это прежде всего монологи в сцене в Чудовом монастыре, где его оценка Пимена близка самоосознанию самого летописателя и пушкинскому взгляду на летописную историю и ее составителя. В сущности, в каждой из сцен этот герой совершенно разный, и каждое очередное обнаружение самостоятельно и вполне отдельно, оно не соотносится с предыдущим. Самозавершен в пределах каждой сцены и Борис.

К Пушкину очень подходят слова Пастернака о Шекспире, на которого Пушкин, как известно, опирался в «вольном и широком развитии характеров»: «Ни у кого сведения о человеке не достигают такой правильности, никто не излагал их так своевольно»⁴⁶. Речь идет об изображении достоверном и точном, но отдельных состояний, которые именно поэтому можно сочетать в свободной, «своевольной» композиции, исходя не из презумпции эмпирической психологической достоверности их соединения, но из задач построения художественного мира в целом.

Тынянов приводил слова Гете, являющиеся, быть может, ключевыми в «проблеме противоречий» в структуре персонажа: «Леди Макбет, которая говорит один раз: «Я кормила грудью детей» и о которой затем говорят: «У нее нет детей», оправдана, ибо Шекспир заботился о силе каждой отдельной речи. <...> Поэт заставляет своих лиц говорить в данном месте именно то, что тут требуется, что хорошо именно тут и производит впечатление, не особенно заботясь о том <...>, что, быть может, оно будет в явном противоречии со словами, сказанными в другом месте»⁴⁷.

Знаменитые превращения брюнеток в блондинок у Бальзака на протяжении одного романа связаны именно с этим.

Когда в шестой главе «Евгения Онегина» мы читаем: «Письмо Татьяны предо мною» (6, LXV), а в восьмой — что это письмо, «где сердце говорит» (8, XX), «хранит» Онегин, то не надо спрашивать, в чьем портфеле на самом деле находится этот документ: художественный эффект *данного места* текста

⁴⁶ Пастернак Б. Избр. соч.: В двух томах. Т. II. М., 1985. С. 306.

⁴⁷ Цит. по: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965. С. 26.

требовал, чтоб в первый раз оно было у автора, во второй — у героя.⁴⁸

Понимание героя в плане психологического эмпиризма вытесняет главную проблему: герой и художественная система. Литературный герой — это не описание человека, сделанное по законам обыденной психологии, но прежде всего некое образование, строимое по законам данной художественной системы. Ища так называемую логику характера, не стоит ли прежде поискать логику построения?

Движение характера человека, даже задуманного автором как аналог реального социального и психологического феномена данной эпохи, попав в силовое поле его же художественной системы, неизбежно изменяется, отклоняется — подобно тому, как согласно теории относительности луч света, проходя через пространство с сильным гравитационным полем, например вблизи Солнца, искривляется. В физике расчет таких искривлений научились производить давно.

Биология, психология также давно уже подходят к человеку не только как к онтологически данному единству, но рассматривают те или иные стороны этого феномена как результат действия ограниченного набора причин. Сосредоточенность филологии на герое как целом, аналогичном эмпирическому человеку, вытесняет главную проблему: герой и художественная система, герой как ее составная часть и результат. Проблема персонажа в настоящее время явно нуждается в дегуманизации, отталкивании от проблематики психологии эмпирического человека.

Одна из фундаментальных особенностей структуры пушкинского мира — *отдельность* его элементов, которая проявляется на всех уровнях художественной системы: речевом, предметном, фабульном.⁴⁹ И подобно тому, как отдельна всякая пушкинская предметная деталь, не развивающая качеств ей предшествовавшей, так на уровне персонажа каждая последующая сцена или характеристика вовсе не обязательно продолжает нечто уже в характере героя обозначенное и названное; она автономна. Герой Пушкина действует не в рамках эмпирических законов, но прежде всего по законам пушкинской художественной системы.

⁴⁸ Ср. осложненное идеей совмещенного мира автора и героев в пушкинском романе объяснение этой неясности: «Кто же бережет письмо: автор или Онегин? Видимо, оба. В плане автора — автор, в плане героев — Онегин» (Чумаков Ю. Н. Состав художественного текста «Евгения Онегина» // Пушкин и его современники. Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена. Т. 434. Псков, 1970. С. 24).

⁴⁹ Подробно см.: Чудаков А. К. поэтике пушкинской прозы // Бولдинские чтения. Горький, 1981. С. 54—68.

ТЕКСТ И ЖЕСТ: «БОРИС ГОДУНОВ» В ИСПОЛНЕНИИ ПРОВИНЦИАЛЬНЫХ АКТЕРОВ 1910-х ГОДОВ

Ю. Цивьян

1

Весной 1910 года русские газеты обошел репортаж о встрече в Ясной Поляне между Леонидом Андреевым и Львом Толстым. Андреев, только что вернувшийся из заграничной поездки, рассказал Толстому об успехах европейского кинематографа. Рассказ заинтересовал Толстого, и на следующий день он вернулся к этой теме: «Вы знаете, — встретил утром Лев Николаевич, — я все думал о кинематографе. И ночью все просыпался и думал. Я решил написать для кинематографа. Конечно, необходимо, чтобы был чтец, как в Амстердаме, который бы передавал текст. А без текста невозможно»¹. Под «текстом» подразумевался устный комментарий, которым, как известно, во многих кинотеатрах вплоть до 1913 года сопровождали демонстрацию картин. Наряду с обыкновением комментировать сеанс при помощи «лектора» (так в России называли кинокомментаторов, обставлявших свои выступления «академическим» реквизитом: небольшая трибуна или столик с лампочкой, расположенные перед экраном), в русском кинематографе существовал особый жанр — «кинодекламаций» и «киноговорящих картин». Этот жанр возник в 1909 году и, пользуясь успехом, просуществовал до 1917 года.

Строго говоря, идея «озвучивать» киноперсонажей с помощью живого актера, видимо, восходит к европейскому кино. Напомним, что, согласно каталогу «Стар-фильм», в 1907 году для фильма «Туннель под Ла Маншем, или франко-английский кошмар» Мельес сочинил комический диалог между английским королем (изъяснявшимся по-французски, но с акцентом) и президентом Франции. Известен и более ранний домашний эксперимент Люмьера. Но, конечно, ни один из этих опытов до России не дошел. Здесь жанр «кинодекламации» зародился самостоятельно, причем не по инициативе кинопредпринимателей, а в актерской среде. В московском Музее кино хранятся две рукописи воспоминаний, написанных «кинодекламаторами» — провинциальным актером Я. Ждановым и К. Новицкой, актрисой труппы и первой женой Петра Чардынина. Жданов подробно рассказывает о том, как ему пришла в голову мысль

¹ Мистер Рей. Леонид Андреев у Толстого. — Утро России, 1910, № 134, 29 апреля, с. 2.

о «киноговорящих картинах»: «К этому времени я уже знал, что такое кино, так как видел несколько обычных сеансов в Москве, в синематографе «Грезы» на Страстном бульваре. Демонстрация картин произвела на меня настолько ошеломляющее впечатление, что после показа поезда я встал со скамьи и подошел к экрану, чтобы заглянуть за полотно... Уже тогда, после первых просмотренных фильмов мной овладела навязчивая мысль, что можно бы картину «озвучить», озвучить так, чтобы герои заговорили, чтобы по-настоящему билась посуда и ломалась мебель. Эту мысль я стал пропагандировать среди моих товарищей по сцене, и, когда, наконец, у нас в Иванове появились «картинки синематографа», мы, даже в ущерб своей работе, безвыходно просиживали на сеансах, присматриваясь к картинам и изучая возможности «озвучения». Озвучать мы хотели такие фильмы, в которых были бы сняты мы сами в нашем репертуаре, только более интересном, приспособленном к условиям кино... Сама техника озвучения нас не беспокоила, и нам казалось, что все это будет легко и просто. Лишь время показало, как мы ошибались: овладеть искусством сопровождения киноговорящих картин оказалось делом трудным, требующим огромного напряженного труда... Я отправился к Ханжонкову, но до «самого» меня не допустили, а из аудиенций, данных мне его приближенными Теодосиадисом и Чардыниным, я понял, что здесь мне не на что надеяться. Оба они сказали, что на съемку я должен иметь какое-то разрешение, а Чардынин недвусмысленно добавил, что разрешение мне вряд ли дадут, так как кинематограф — новый вид искусства, «и нельзя засорять его всяческой ерундой, вроде рассказов и куплетов»².

Если рассказ Жданова достоверен, то Чардынин, похоже, повел себя совершенно в духе кинематографических нравов тех лет: «отшив» Жданова, позаимствовал его идею. Во всяком случае, на эту мысль наводят воспоминания Новицкой: «Когда Чардынин работал у Ханжонкова, у него явилась мысль снять говорящие картины. Он много работал в этом направлении. Сначала он снял себя, то есть сам участвовал в картине, а оператор [Борис] Завелев его снимал. У него было две картины: «Сумасшедший» [на стихи] Апухтина и «Бурлаки» [«Бурлак» на стихи Никитина?]. Он их очень мало читал. У него было мало времени ездить по городам. Он решил меня привлечь к этому делу, его жену, фамилия моя по сцене Новицкая. Первая картина была «Дыхание смерти», он ее сам сочинил в стихах, снята была на очень красивой природе, больше всех остальных пользовалась успехом у публики. «Наказанный

² Жданов Я. По России с киноговорящими картинами. — Архив Центрального музея кино, Л. 2—3.

Дон-Жуан», «Вам такие сцены незнакомы», «Мечты, мечты, где ваша прелесть». Забыла написать, у Чардынина была еще картина «Любовь за гробом».³

Так в 1909 году усилиями Чардынина возник жанр «кинодекламации» — монологов в прозе и стихах, снятых и озвученных с участием одного актера. Между тем Жданов и его друзья по труппе продолжали поиски человека, который помог бы им осуществить несколько иной замысел: фильм с участием нескольких персонажей, озвученных разными голосами. Такой жанр кинопредставления получил название «киноговорящих картин».

Жданов обратился к Дранкову «и был приятно поражен простотой оказанного мне приема, так противоположной церемониям у Ханжонкова»⁴. Дранков предоставил свой московский съемочный павильон, где было заснято несколько драматических миниатюр по Чехову.

Съемка «киноговорящих картин» представляла определенные трудности как для актеров, так и для операторов. Оператор Луи Форестье вспоминал о том, как снималась большая сцена из «Бориса Годунова» Пушкина (1912; фильм сохранился): «...вся сцена должна была быть снята одним 320-метровым планом, а в кассете съемочного аппарата помещалось только 120 метров негативной пленки. Приходилось, когда съемки подходили к концу, кричать актерам «Стоп!». Согласно уговору, они должны были замереть на месте, пока я перезаряжаю аппарат. По команде «начали» они продолжали играть до конца новой кассеты, потом снова останавливались и стояли неподвижно, и так далее, до конца съемки»⁵. Чтобы не сбиться с текста, актеры вынуждены были приглашать на съемку суфлера.

Но самым сложным был процесс озвучивания. Я. Жданов: «Еще хуже было тогда, когда картина была готова, и Дранков захотел проверить, как она у нас пойдет с декламацией. Получился полный конфуз. Мы ни одного слова не смогли сказать так, чтобы оно совпадало с изображением, и просто торопливо что-то болтали. При повторном пуске картины получилось то же. Еще несколько раз дали почти тот же результат. На нас напала такая растерянность, такое отчаяние, что мы просто не знали, куда деваться со стыда. Но Дранков старался ободрить нас, говоря, что, может быть, через несколько дней постоянных репетиций у нас что-нибудь получится. Но где репетировать? Мы стали искать и вскоре нашли подходящий

³ Новицкая К. Воспоминания о старейшем режиссере Петре Ивановиче Чардынине. — Архив Центрального Музея Кино. Пагинация отсутствует.

⁴ Жданов Я. Указ. соч., л. 3.

⁵ Форестье Л. Великий немой. М., 1945, с. 55.

кинотеатр на Глоховской. Хозяин его заключил с нами договор, по которому мы получали в свое распоряжение помещение, свет, аппарат и механика, за что обязаны были бесплатно выступать у него столько дней, сколько будем репетировать. За 4—5 дней мы настолько хорошо подготовились, что могли начать выступать перед публикой»⁶. Новицкая вспоминала еще об одной проблеме, заставляющей кинодекламаторов в каждом новом городе репетировать заново — приходилось добиваться синхронизации скорости проекции с темпом монолога, причем такие репетиции были скорее репетицией для механика, чем для актера: «Механик может так скоро пропустить, что трудно поймать движение рта, и медленно тоже не годилось. На среднем ходу пришлось пускать картину»⁷.

«Кинодекламации» и «киноговорящие картины» имели большой успех, главным образом в провинции. Возникло несколько передвижных трупп (В. Ниглова, Д. Вайда-Суховия, А. Фильберга, С. Крамского, украинская труппа А. Алексеенко, актерский дуэт Надежды и Александра Арбо и другие). В черте оседлости особым успехом пользовалась «поющая» труппа Смоленского. В 1913 году журнал «Сине-фоно» сообщал о событии в жизни Минска: «В электротeatре «Модерн» с 19/IX в течение продолжительного времени с пролонгациями гастролировал артист, вокальный декламатор А. Смоленский, исполнявший на еврейско-немецком языке под специальные картины, иллюстрирующие сцены комические и драматические из еврейского быта, разыгранные при его главном участии»⁸. Показывалась картина «А бривеле дер мамен» (1912). В 1940 году это событие неожиданно всплыло в рассказе М. Даниэля, автора литературных зарисовок из еврейского прошлого: «В кино показывают еврейскую картину «Письмецо матери». Из Варшавы приехал живой артист. Он все время за полотном, по которому ходят живые люди, и поет, а его не видно»⁹.

Репертуар «кинодекламаторы» обновляли редко. Когда имеющиеся копии изнашивались, актеры предпочитали снимать новый вариант того же сюжета (по-видимому, негатив оставался в распоряжении фабриканта). Бывало и наоборот: фильм переходил в пользование новых исполнителей. Случалось, что бродячие труппы «кинодекламаторов» покупали обыкновенный немой фильм, и им удавалось его «озвучить». Так труппа Жданова поступила с «Мертвыми душами» Чардынина (1909), где, к удивлению декламаторов, экранные актеры, как оказалось, произносят настоящий гоголевский текст. Ходили слухи, что

⁶ Жданов Я. Указ соч., л. 5.

⁷ Новицкая К. Указ. соч.

⁸ Сине-фоно, 1913, № 3, с. 26.

⁹ Даниэль М. Первый раз в кино. М.-Л., 1940, с. 13.

какой-то цыганский табор раздобыл фильм «Цыганские романсы» (1914) с участием знаменитого певца М. Вавича и устраивает поддельные «концерты Вавича».

В 1913 году, когда в Москве и Петербурге при большой рекламе проходили демонстрации «Кинетофона» Эдисона и «Фильпарлан» Гомона, кинодекламаторы, контролировавшие провинцию, воспользовались всеобщим интересом к этой новинке: «Кроме текстового сопровождения картин нашего репертуара, мы часто, по желанию хозяев кинематографов, за особую плату иллюстрировали звуками и шумами остальные картины программы, изображая шум пожара, лай собак, крик петухов, автомобильные сирены и т. д. Многие хозяева, рекламируя наши выступления как некое чудо, требовали, чтобы мы входили за ширмы и выходили незаметно для публики, для большей «чуждости» и необъяснимости эффекта»¹⁰. Некоторые кинодекламаторы, напротив, стремились воспользоваться эффектом присутствия. Новицкая: «У публики было недоумение — что это такое, человек говорит или за экраном аппарат поставлен. Хотя на афишах было написано, что участвует актриса Новицкая. Потом из Москвы уехали в провинцию, там еще больше было недоумения, что это такое. Часто директора просили меня выйти за экран и показаться. Тогда только убеждалась, что говорит не машина, а актриса. Я получала из всех концов России приглашения, объездила почти всю Россию. И в больших, и в малых городах была, была в Харькове, Киеве, Риге, Одессе. Была в таких отдаленных уголках, как Кутаис. Ездил с картинами почти три года, был у меня администратор, который заключал условия. Вот все, что я могу сказать о моих говорящих картинах»¹¹.

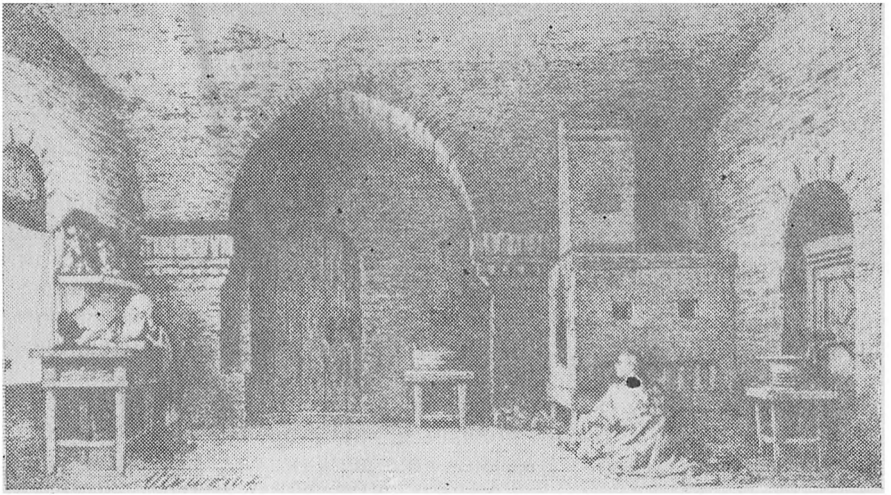
2

В Госфильмофонде СССР сохранилось несколько фильмов, использовавшихся для кинодекламаций. Один из них — уже упоминавшийся фрагмент из пушкинского «Бориса Годунова». Предположительно, это — кинодекламация, показывавшаяся в апреле (Москва) и мае (Тамбов) 1912 года труппой артистов под управлением Н. Ф. Плескова. Неустановленные исполнители (Отец Пимен, Григорий) разыгрывают ночную сцену в Чудовом монастыре.

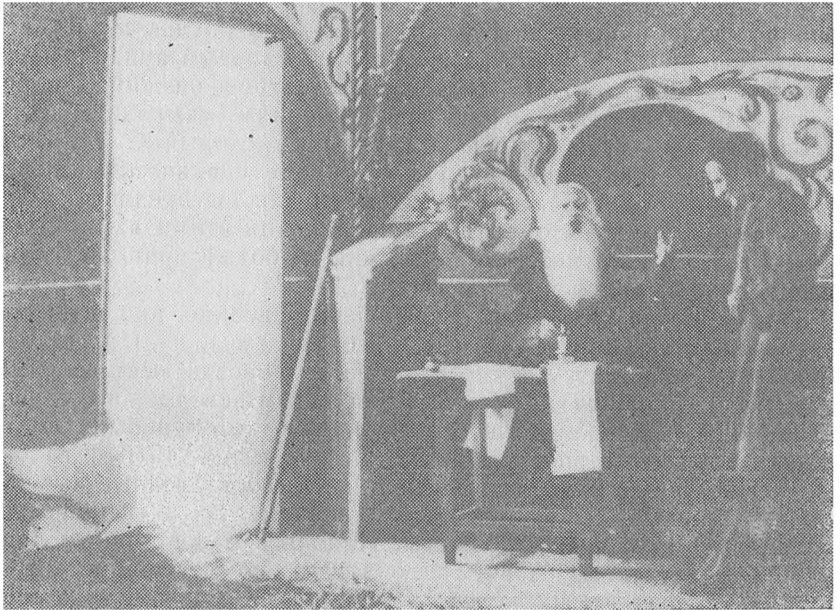
Время проекции «Бориса Годунова» — около 8 минут при скорости проекции 19 кадров в секунду. Фильм представляет собой один непрерывный кадр (в двух местах можно заметить след приема, описанного Луи Форестье, — актеры застывают

¹⁰ Жданов Я. Указ. соч., л. 11.

¹¹ Новицкая К. Указ. соч.



М. А. Шншков. Келья в Чудовом монастыре. Эскиз театральной декорации (XIX век.).



«Борис Годунов». Кинодскламация. Кадр из фильма.

на полуслове, чтобы позволить оператору перезарядить аппарат). Этим, а также статичностью действия (происходящее — обмен репликами, каждая из которых скорее напоминает монолог) «Борис Годунов» разительно отличается от обычного фильма 1910-х годов.

В 1989 году мы попытались произвести опыт — восстановить текст кинодекламации (задача не столь тривиальная, как может показаться — оказалось, что в пушкинском тексте исполнители делали купюры) и прорекламировать сцену «под фильм». Потребовалась предварительная работа на монтажном столе: по движению губ, мимике и жестам приходилось «расшифровывать» кинодекламацию — кроме того, при новом исполнении жесты должны были служить нам мнемотехническими знаками.

По ходу работы обнаружилось, что синхронное описание текст-жест может быть полезным не только для опытной реконструкции жанра. Видимо, кинодекламация дает нам уникальную возможность проникнуть в историю театрального (в данном случае — провинциально-театрального) исполнительства начала века. Возможно, такое описание пригодилось бы и в теоретическом плане: я не знаю лучшего пособия, чем кинодекламация, для изучения семиотики жеста.

Поэтому я рискну предложить здесь таблицу жестов, которыми, судя по фильму «Борис Годунов», театральные актеры сопровождали пушкинский текст. Это — не научно-семиотическое описание (для которого существует научный аппарат прокоемки и кинезики) и не историко-театроведческий анализ (здесь следовало бы обратиться к теориям «выразительного человека» — в частности, к тому языку, который С. М. Волконский уже тогда называл «семиотикой» сценического поведения). Оба эти пути не исключены и были бы предпочтительнее описания, к которому (из-за невладения этими языками, а также в силу практического характера работы) пришлось прибегнуть мне.

Тем не менее уже и нижеследующее описание, при всем его несовершенстве (а во многом и благодаря ему), дает представление об особенностях семиозиса жеста. Описать жест словами (если ты не Набоков) и остаться довольным невозможно. Скоро убеждаешься в справедливости типологии, которая была предложена тартуской школой семиотики в конце 1970-х годов: существуют не только дискретные тексты, составленные из знаков и вторичные по отношению к знакам, но и первичные, дознаковые, непрерывные тексты. Находясь в постоянном движении, такие тексты могут «сгущаться» до состояния знака (или «выбрасывать» их из себя наподобие протуберанца) и снова возвращаться в неопределенное состояние дознакового семиотического поля. Похоже только в такой перспективе (не пы-

таясь остановить текучесть этого текста и превзойти допустимую степень приближения) можно рассматривать жесты исполнителей «Бориса Годунова». Как легко убедиться, некоторые слова (или, точнее, некоторые семантические узлы пушкинского текста) почти неизменно сопровождаются жестами одного порядка — любопытно, что это в основном жесты, имеющие отношение к ситуации высказывания. Вот некоторые из них (с указанием номера строки пушкинского текста):

Бог (3, 5, 17, 34, 51, 64, 74, 93, 101, 112, 123)

Сатана (36)

Я (4, 9, 36, 37, 44, 52, 60, 64, 67)

Ты (35, 48, 106)

Он (120)

Верх/низ (38—42, 44)

Далеко/давно (65, 67, 75, 76, 79, 90)

Здесь (61, 69, 120, 122)

Обращение к зрителям (31)

Ребенок (60, 119)

Летопись (2, 6, 8, 10, 11, 13, 102—106, 121)

Лампада (9, 114)

Слово (24)

Слышу/вижу (78, 79, 81, 115)

Захват (91)

Ужас (93, 95)

Припоминание (98—100)

Сон (38, 48)

Лестница (38)

Тем не менее семиотика жеста, как представляется, интересна не столько условными знаками, сколько межзнаковой тканью, «полотном», сотканным в воздухе вокруг слов «Бориса Годунова» актерами, исполняющими этот фрагмент. Поэтому сама пленка (или по меньшей мере ее видеовариант) незамедлительно при дальнейшем изучении жеста.

Текст

Жест

Пимен:

1. **Еще одно, последнее сказанье —**
2. **И летопись окончена моя.**
3. **Исполнен долг, завещанный от Бога**

П поднимает глаза от рукописи

кладет перо

тыльной стороной ладони правой руки трижды ударяет по рукописи

правая рука движется вверх пик жеста на слове «Бога»

- | | |
|--|--|
| 4. Мне,
грешному. | правая вниз, левая к груди |
| Недаром многих
лет | |
| 5. Свидетелем Господь
меня поставил | руки движутся вверх
пик жеста на слове «Гос-
подь» |
| 6. И книжному
искусству вразумил; | руки движутся вниз
тыльной стороной правой
ладони пять раз ударяет по
рукописи |
| 7. Когда-нибудь монах
трудолюбивый | |
| 8. Найдет мой труд
усердный, безымян-
ный, | тыльной стороной левой ла-
дони указывает на рукопись |
| 9. Засветит он, как я,

свою лампаду — | смотрит в правую сторону
левая рука к сердцу
правая рука — жест в сто-
рону лампы (направо) |
| 10. И, пыль веков от
хартий отряхнув, | тыльной стороной правой
ладони указывает на руко-
пись |
| 11. Правдивые сказанья
перепишет, — | косяшками пальцев посту-
кивает по летописи |
| 12. Да ведают потомки
православных | левая рука широким жестом
в сторону |
| 13. Земли родной
минувшую судьбу, | левая к летописи |
| 14. Своих царей великих
поминают | левая рука широким жестом
в сторону |
| 15. За их труды,
за славу,

за добро — | кивок
жест полуоткрытой ладонью
левой руки
энергичное движение указа-
тельного пальца (жест об-
рывается) |
| 16. А за грехи,
за темные деянья | руки лежат на столе |
| 17. Спасителя смиренно
умоляют. | обе руки воздеты
пауза; П берется за перо |

- | | |
|--|---|
| 18. На старости я
сызнава живу, | руки лежат на столе,
движения головой в такт
речи |
| 19. Минувшее проходит
предо мною — | правой рукой неширокий
жест в сторону |
| 20. Давно ль оно не-
слось, событий пол-
но, | полуразведенные руки дви-
жутся в такт речи |
| 21. Волнуясь,
как море-окиян? | жест-акцент
двойной акцент («море-
окиян») |
| 22. Теперь оно без-
молвно и спокойно, | П сокрушенно опускает руки
и покачивает головой |
| 23. Не много лиц мне
память сохранила, | махнул левой рукой |
| 24. Не много слов
доходят до меня, | левая рука у рта, изобра-
жая «слово» |
| 25. А прочее погисло
невозвратно... | сокрушенно кивает |
| 26. Но близок день,
лампада догорает — | смотрит в сторону окна
правой рукой в сторону лам-
пады |
| 27. Еще одно последнее
сказанье. | пишет |

Григорий:

- | | |
|---|---|
| 28. Все тот же сон! воз-
можно ль?
в третий раз! | Г просыпается, левой рукой
хватается за голову
эмфатический жест левой
на слове «третий» |
| 29. Проклятый сон!.. | левая задумчиво к подбо-
родку; поворачивает лицо к
пишущему П |
| А все перед лампа-
дой | |
| 30. Старик сидит да пи-
шет — и дремотой, | |
| 31. Знать, во всю ночь
он не смыкал очей.
[купюра в тексте] | лицом к камере
встает и идет к столу П |

Пимен:

32. Проснулся, брат?

глядя на приближающе-
гося Г

Григорий:

Благослови меня,

приближаясь к П

33. Честный отец.

Пимен:

34. Тебя и днесь, и
Благослови, Господь,
присно,
и вовеки.

П и Г в позе благо-
словения

лицо П обращено к небу

Григорий:

35. Ты все писал и сном
не позабылся,

П садится за стол

правая рука Г в сторону П

36. А мой покой

правой рукой 4-кратно (по
числу слогов) похлопывает
себя по груди

правая рука указывает вниз

бесовское меч-
танье

37. Тревожило, и
враг
меня мутил.

правая на грудь

38. Мне снилось,

правой рукой берет
себя за горло, кор-
пус откинут назад

что лестница крутая

левая резко вверх
(-крутизна, лестница)

39. Меня вела на баш-
ню;
с высоты

та же поза

40. Мне виделась Моск-
ва, что муравейник;

руки резко в стороны

взгляд вниз

41. Внизу народ на пло-
щади кипел

правая указывает вниз, от-
бивая метр (-!-!-!-!) (ле-
вая у сердца), корпус подан
вперед

42. И на меня ука-
зывал со смехом,

пальцами, сложенными в
щепотку, 7-кратно постуки-
вает себя по груди

43. И стыдно мне,
и страшно становилось
44. И, падая стремглав,
я пробуждался...
45. И три раза мне
снился тот же сон.
46. Не чудно ли?
- Пимен:*
- Младая кровь играет;
47. Смиряй себя молитвой и постом,
48. И сны твои
видений легких будут
49. Исполнены.
Доныне —
если я,
50. Невольною
дремотой обессилен
51. Не сотворю молитвы
долгой к ночи —
52. Мой старый сон не
тих и не безгрешен,
53. Мне чудятся то шумные пиры,
54. То ратный стан,
то схватки боевые,
55. Безумные потехи
юных лет!
- складывает руки с переплетенными пальцами перед грудью
полшага к П, полшага назад, акцент сплетенными руками
отклонив корпус назад и резко опуская правую руку, изображает падение
правая на грудь
правая вопрошающе обращена к П
разводит руки в стороны
левая рука П «успокаивает» Г
левая в сторону Г
обе руки приподнимаются, изображая «легкое» и «видение»
акцент: П слегка разводит руки
левой указывает себе на грудь
легкий жест левой к небу
левая на грудь, покачивает головой (двойное «не»)
уводит руки в стороны ладонями вверх (акцент)
Усиленный акцент ладони сжимаются в кулак; акцент кулаками
руки опускаются, акцент кивком на каждом слове

Григорий:

56. Как весело
провел
свою ты младость!
57. Ты
воевал
под башнями
Казани,
58. Ты рать Литвы
при Шуйском

отражал,
59. Ты видел двор

и роскошь Иоанна!
60. Счастлив!

а я
от отроческих лет
61. По
келиям скитаюсь,
бедный инок!
[купюра]
- Пимен:*
62. Не сетуй, брат, что
рано грешный свет
63. Покинул ты, что
мало искушений
64. Послал тебе все-
вышний.
Верь ты мне:
65. Нас издали пленяет
слава, роскошь
66. И женская лукавая
любовь.
- правая указывает на П
акцент
правая опускается
руки начинают поднимать-
ся
правая на уровне головы;
взгляд на П
правая резко вниз
правая вверх над головой;
два акцента на ударные
слоги
правая дугой вниз; взгляд
на П
руки указывают на про-
странство внизу и спереди;
акцент на «двор»
двойной акцент; поворот
головы на П
руки «сокрушенно»
опускаются; кивок-акцент
правая к груди
правая указывает вниз,
изображая «отроческий»
возраст; 4 слабых акцента
руки расходятся ладонями
наружу (-здесь)
руки опущены; смиренно-
сокрушенная поза
откладывает перо
акцент левой рукой
руки воздеты
левая на груди
правая поднята и отведена
в сторону (-даль)
левая грозит указательным
пальцем

78. Вдруг слышу звон,
ударили в набат,
79. Крик, шум.
Бегут
на
двор царицы.
Я
80. Спешу туда ж — а
там уже весь город.
81. Гляжу:

лежит зарезанный
царевич;
82. Царица мать в бес-
памятстве над ним,
83. Кормилица в отчая-
нье рыдает,
84. А тут народ,
остервенясь, волочит
85. Безбожную преда-
тельница-мамку...
86. Вдруг между их,

свиреп,
от злости бле-
ден,
87. Является
Иуда Битя-
говский.
88. «Вот, вот злодей!» —

раздался общий
воплъ,
89. И вмиг его не стало.
Тут народ
- жест «оглушающий шум»
(руки возле ушей)
то же, акцент на «набат»
«растерянное» движение
правой у головы
акцент
машет руками
(жест «вдаль»)
То же
- Правая ладонь вытянута
перед собой, взгляд на нее
(жест «вижу»)
тот же жест выражает по-
трясение: четыре акцента
(за-ре-зан-ный)
руки к голове
- руки ниже и шире (перед
грудью), акцент на «ры-
дает»
- правая наверх
потрясает пальцем правой
- руки
- правая рука уходит вперед,
сложенная «лодочкой»
руки к лицу
снова к лицу, энер-
гичнее
- правая вверх
палец правой вверх
(жест «сам»), 2 акцента
- рука и палец вытянуты до
предела вверх/вперед; акцен-
ты на «вот, вот»
поводит головой
- разводит руками
руки полусогнуты, перед
собой, акцент

90. **Вслед бросился бежавшим трем убийцам;**
 91. **Укрывшихся злодеев захватили**
 92. **И привели пред теплый труп младенца,**
 93. **И чудо — вдруг**
мертвец
затрепетал.
94. **«Покайтесь!» — народ им завопил,**
 95. **И в ужасе под топором злодеи**
 96. **Покаялись — и назвали Бориса.**
- Григорий:*
97. **Каких был лет царевич убиенный?**
- Пимен:*
98. **Да лет семи;**
ему бы ныне было
99. **(Тому прошло уж десять лет... нет, больше:**
- правой жест «вдаль»
- жест «захвата»: пальцы сжимаются в кулак
- пальцем правой указывает перед собой
- руки воздеты
 руки воздеты; движение головой вперед, означающее: «смотрю глазам не верю»
- левая энергично выброшена вперед ладонью вверх (-вот он)
- кульминационная точка монолога: слово произнесено по слогам; руками с расставленными пальцами П потрясает перед собой. Жест «скандирует» слово «затрепетал», одновременно изображая «трепет»
- палец правой вверх
- руки у головы (-ужас) затем перед собой
- правая вверх
 палец правой вверх
- Задав вопрос, Г принимает позу задумчивого размышления; многозначительно реагирует на ответ П
- не прекращает писать, акцент головой
 левая рука ко рту (жест припоминания)
- рука ото рта
- рука ко лбу

100. Двенадцать лет) —
он был бы твой ровесник
101. И царствовал;
но Бог судил иное.
102. Сей повестью плачевной заключу
103. Я летопись мою;
с тех пор я мало
104. Вникал в дела мирские.
Брат Григорий,
105. Ты грамотой свой разум просветил,
106. Тебе
свой труд передаю.
В часы,
107. Свободные от подвигов духовных,
108. Описывай,
не мудрствуя лукаво,
109. Все то, чему свидетель в жизни будешь:
110. Войну и мир,
управу Государей,
111. Угодников святые чудеса,
112. Пророчества и знамения небесны —
113. А мне пора, пора уж отдохнуть
114. И погасить лампаду...
Но звонят
115. К заутрене...
благослови, Господь,
- ладонь остановлена в воздухе: вспомнил правой в сторону Г, буднично; напротив, ответное движение Г подчеркнуто руки П воздеты
- 16 раз (по числу слогов) постукивает пером по рукописи машет рукой
- Берет летопись,
смотрит на нее, затем на Г
- Левой на Г (акценты «тебе»)
10 раз (по числу слогов) постукивает тыльной стороной ладони по рукописи.
- левая рука описывает полукруг
- грозит пальцем левой
правая уходит в сторону
- акцент правой
два акцента правой
- правая шире и выше
- жест еще шире,
лицо обращено к небу
- руки на столе, кивок на первом «пора»
- кивок на лампаду
встает, задувает лампаду
левая к голове
- руки воздеты

116. Своих рабов!.. подай костыль, Григорий.
- Григорий:*
117. Борис, Борис!
- Все пред тобой трепещет,
118. Никто тебе не смеет и напомнить
119. О жребии несчастного младенца, —
120. А между тем
- отшельник
- в темной келье
121. Здесь на тебя донос ужасный пишет:
122. И не уйдешь ты от суда мирского,
123. Как не уйдешь от Божьего суда.
- берет костыль из рук Г, уходит
- Г делает два шага и оказывается в центре сцены (кадра). Каждый шаг приходится на слово «Борис» напряженный жест руками вниз, акценты «тобой», «трепещет»
- голова в сторону ушедшего П
- жест согнутой рукой вниз (-ребенок)
- голова в сторону ушедшего П; шаг назад к столу П; правой ладонью ударяет по столу
- рукой в сторону ушедшего П
- левая указывает на стол
- 8-кратно похлопывает правой по летописи
- левая к груди
- правой вниз (-здесь), акцент на «мирского»
- шаг вперед
- левая (все еще) на груди, правая воздета

ИЗ КОММЕНТАРИЯ К ТЕКСТАМ ЧААДАЕВА (по материалам тургеневского архива)

А. Осповат

1. Вяземский о «Философическом письме»

Вяземский, как известно, входит в круг тех «совопросников» Чаадаева (Пушкин, Жуковский, А. Тургенев), которые ознакомились с французским оригиналом некоторых «Философических писем» еще в начале 1830-х гг. Более чем сочувственное мнение

Вяземского о прочитанном (по-видимому, это были письма VI—VII), выраженное в письме Пушкину от 14 июля 1831 г. («Между тем сколько есть истинно прекрасного и прекрасно истинного в сочинении его религиозном»¹), несомненно, усилило расположение к нему автора, и мы вправе предположить, что Чаадаев продолжал посвящать его в свои труды. В дневнике А. Тургенева от 12 ноября 1831 г. отмечено: «После обеда был у Чаадаева и слушал сравнение его характеров монументальной и идеальной архитектуры с материально-греческой»²; весьма вероятно, что и Вяземский, находившийся тогда в Москве, оказался в числе первых слушателей (читателей) статьи «О зодчестве», вскоре опубликованной в журнале «Телескоп» (1832, ч. IX, № 11). В конце 1831 г. Вяземский уехал в Петербург, откуда через несколько месяцев сообщал оставшейся в старой столице княгине Вере Федоровне: «Чаадаеву пришло бумаги по первой оказии. Я вчера только взял их от Жуковского и хочу прочесть»³. В письме от 9 марта 1834 г. Чаадаев предложил Вяземскому обсудить виды на публикацию «Философических писем» в России⁴; нам, к сожалению, неизвестно, какова была ответная реакция, однако осведомленность Вяземского о предпринимавшихся в этой связи усилиях не вызывает сомнений.

О предстоящей публикации русского перевода первого «Философического письма» он мог узнать в конце лета 1836 г. от самого Чаадаева. Приехав навестить «молодых» (дочь Марию и П. А. Валуюва), Вяземский 11 августа писал Пушкину (из Остафьево), что «еще не видал» «Москву и московских»⁵, а 24 августа он сообщал жене: «Из людей видел я в Москве почти всех, которых видеть хотел (...). Вчера обедал у Раевских-Орлова, сегодня у <И. И.> Дмитриева». 25 августа, продолжая письмо, Вяземский упомянул об этом визите чуть подробнее: «Вчера обедал у Дмитриева с Раевским, Орловым, Чаадаевым, Елимом Мещерским...»⁶. Не исключено, что они встречались и позднее — пребывание Вяземского в Москве затянулось до 20-х чисел сентября⁷. 12 октября, посылая

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.-Л., 1941. Т. 14. С. 190. (Далее сокращенно: Пушкин.)

² РО ИРЛИ, ф. 309, № 325, л. 119. (Далее все ссылки на этот фонд даются в тексте после цитаты — с указанием единицы хранения и цитируемого листа).

³ Письмо от 5 марта 1832 г. — Звенья. М., 1951. Т. IX. С. 305 (публикация М. С. Боровковой-Майковой).

⁴ См.: Чаадаев П. Я. Полн. собр. соч. и избранные письма. М., 1991. Т. 2. С. 88—89. (Далее сокращенно: ПССИП).

⁵ Пушкин А. С. Т. 16. С. 153.

⁶ ОР и РК ГПБ, ф. 167, № 20, л. 2-2 об.

⁷ Ср.: Пушкин в письмах Карамзиных 1836—1837 годов. М.-Л., 1960. С. 109, 114, 116.

появившемуся в Москве Тургеневу третий том «Современника», Вяземский попутно просил напомнить о себе общему приятелю: «Скажи Чаадаеву о моем сожалении, что не видел его пред отъездом, но готовлюсь сегодня увидеть его в Телескопе»⁸.

Как известно, рассылка экземпляров № 15 «Телескопа» (о выходе которого «Московские ведомости» известили 3 октября) была намеренно задержана Н. И. Надеждиным, и по крайней мере до 20 октября тираж в Петербург не поступил. Очевидно, фраза Вяземского, как предположил М. И. Яшин, указывает на то, что он рассчитывал прочесть авторский отклик статьи, который накануне был доставлен Пушкину И. С. Гагариным.⁹ Через неделю, 19 октября, Главное управление цензуры вынесло определение о закрытии журнала «Телескоп», поместившего статью, «предосудительную в религиозном и политическом отношениях», и в тот же день были написаны две дружеские эпистолы, содержащие разбор этого сочинения. Одно из них — не отправленное тогда письмо Пушкина Чаадаеву¹⁰, которое ныне хорошо известно; второе — письмо Вяземского Тургеневу, судьба которого сложилась противоположным образом: оно имело определенный резонанс осенью 1836 г., но впоследствии считалось утраченным, и текст его отсутствует в фундаментальных изданиях «Остафьевского архива» и «Архива братьев Тургеневых», а также в дополняющих их публикациях. Ниже это письмо печатается по копии, сохранившейся в тургневском архиве (№ 4715, л. 11—13)¹¹.

«О письме *Телескопа* толков еще нет. Кажется, и книжка еще не получена, по крайней мере не в расходке. Мое мнение об этом письме, что как сатира оно превосходное и мастерское, как исторический взгляд, оно неверно и односторонне, как философическое исповедание оно парадоксально, не имеет корней и не может дать плода. Пожалуй, можно фантазировать о том, что было бы с физиономиею белокурого человека, если он родился бы чернобровым: но что из этого вывести? Если бы и вычернить его, то все не изменишь существенного. А сказать, что этот белокурый не человек, потому что взятый мной за образец человека — черноволосый, это не столько

⁸ Лит. наследство. М., 1952. Т. 58. С. 130.

⁹ См.: Яшин Михаил. К портрету духовного лица. // Нева, 1966, № 3. С. 191.

¹⁰ См.: Пушкин А. С. Т. 16. С. 171—173, 260—262; 392—393, 421—423 (перевод).

¹¹ Орывки из этого письма см.: Теребенина Р. Е. Записи о Пушкине, Гоголе, Глинке, Лермонтове и других писателях в дневнике П. Д. Дурново. // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1978. Т. VIII. С. 267, примеч. 14; Абрамович С. Пушкин. Труды и дни: Из хроники 1836 года. // Звезда, 1987, № 2. С. 31 (ср.: ес же. Пушкин. Последний год: Хроника. М., 1991. С. 372). Сохранившийся текст письма был нами предоставлен для кн.: Чаадаев П. Я. Соч. М., 1989 (с. 525—526), где он опубликован не вполне исправно и без какого-либо комментария.

поклеп и ругательство на белокурого, как поклеп и ругательство на провидение. Не люди же делают народы, они их разве отделяют в урочное время и то, когда пробьет на это глас Провидения, который чуткий слух их услышит мимо других. Положим, что Средние века нам не принадлежат, но древность могла же быть наша, Греция и Рим не имели папизма, а бытие их не уступит другому. Но у нас и древность, то есть и древность для нас мертвая буква. Все это от других причин. Доказательство, что главная мысль письма не есть главная мысль грамоты человечества, дарованной Провидением, есть сравнение Англии и папских владений. Разве какой-нибудь Римский Телескоп не мог бы перенести большую часть обвинений Русского Телескопа на головы своих соотечественников? Сатира могла бы быть так же язвительна, так же правдоподобна и отчасти справедлива. Все это смешение понятий: отделите религию от политики, и все вдвинется в свое место, а теперь все раздвижное. Европейские народы могут быть верующими народами, но ныне религиозными народами уже они не будут. Феократия не есть главная стихия их устройства: следовательно, судите их, то есть о них, не с паперти. Я полагаю, что причину нашего белокурства должно искать в географии: нельзя же от оконечности ждать средоточения силы. Когда пароходы и паровозы умножатся по морям и по сушам, тогда будет дело иное. Можно написать многое в опровержение *Телескопа*, но повторяю, как сатира оно очень хорошо и потому целую сатирика в Вольтерский лоб его, но не более согласен с ним, чем с Вольтером, когда он кидал грязью в своих вельхов. Впрочем, смешно думать, что пером можно что-нибудь сказать: перо только хорошо для отметок на события Провидения. Нет ни одной решительной истины: грустно в том признаться, но время тому научит. Все эти возгласения истин непреложных: заблуждения молодости или счастливой суетности. Зрелость духовная, то есть ума и души, есть *терпимость* или, иначе, равнодушие. Вся разность во всем в каких-то оттенках».

В равной степени оспаривая как характеристику России, данную Чаадаевым, так и саму претензию проникнуть в замысел Провидения на ее счет, Вяземский как бы развивает здесь одно из высказываний Карамзина, отразившее его резкую переоценку исторического масштаба воли и ума отдельного индивидуума: «Мы все как *муха на возу*: важничаем и в своей невинности считаем себя виновниками великих происшествий! — Велик тот, кто чувствует свое ничтожество — перед Богом!»¹²

¹² Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1879. Т. 2. С. 220—221. Статья эта датируется (приблизительно) серединой декабря 1836 г. (см.: Пушкин. Письма последних лет. 1834—1837. Л., 1969. С. 342; примеч. В. Э. Вацуро).

Идейный генезис письма Вяземского очень точно уловил именно Чаадаев. «Письмо твое о *письме* многим чрезвычайно понравилось, — писал Тургенев Вяземскому 26 октября 1836 г.; — я читал его и Чаадаеву, который называет тебя русским отпечатком XVIII века; я выражаю его мысль по-своему...»¹³.

Не имея сейчас возможности детальнее рассмотреть реакцию московского круга на послание Вяземского (в особенности показательны разногласия Тургенева и И. И. Дмитриева; первый решительно отверг тождество зрелость духовная = терпимость = равнодушие, второй столь же активно его одобрил¹⁴), отметим лишь, что в ходе его распространения авторские права постепенно утрачивались. Только теперь, например, мы можем идентифицировать письмо Вяземского как источник крылатого высказывания, получившего хождение с легкой руки Д. Н. Свербеева. Этот мемуарист, — навестивший Тургенева как раз в тот вечер 24 октября 1836 г., когда Чаадаев прочел только что полученное хозяином письмо Вяземского (см.: № 316, л. 56 об.), — гораздо спустя рассказывал: «Из многих разговоров, толков, пересудов и споров о чаадаевской статье у меня в памяти остались одни, верные очень, слова о ней Жуковского: «Порицать Россию за то, что она с христианством не приняла католичества, предвидеть ретроспективно, что католическою была бы она лучше, — все равно, что жалеть о черноволосом красавце, зачем он не белокурый. Красавец с изменением цвета волос был бы и наружностью и характером своим совсем не тот, каков он есть. Россия, изначала католическая, была бы совсем не та, какова теперь; допустим, пожалуй, что католическая была бы она и лучше, но не была бы Россней»¹⁵.

Примерно два месяца разделяют приведенное письмо Вяземского и его полемическую статью по поводу книги Н. Г. Устрялова «О системе прагматической русской истории», в которой он снова коснулся чаадаевского сочинения. И сменилась не столько оценка конкретного текста, сколько отношение к тем принципам «отрицания», на которых чуть ранее Вяземский базировал эту оценку. В дошедшем до нас варианте этой статьи шейся для «Современника», но в свое время не напечатанной) автор утверждает примат «истин или священных условий» над «наукой», дезавуируя «изыскания», которые покушаются на «Историю Государства Российского» и тем самым «могут слу- (написанной в форме письма С. С. Уварову и предназначав-

¹³ Карамзин Н. М. Неизданные соч. и переписка. СПб., 1862. Ч. I. С. 197. Подробнее см.: Лотман Ю. М. Идея исторического развития в русской культуре конца XVIII — начала XIX столетия. // XVIII век. Сб. 13. Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII — начало XIX в. Л., 1981. С. 88 и след.

¹⁴ Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. III С. 337.

¹⁵ Там же. С. 337—338.

жить к расслаблению государственных и исторических начал народа»; к таковым он причисляет в том числе и статью Чаадаева в «Телескопе» («упражнение части искажения русской истории»), показавшую неизбежную эволюцию скептицизма — от «безверия к писанному» до «безверия к действительному»¹⁶.

Разумеется, в обоих случаях Вяземский был искренен и последователен. Выступая как частное лицо, Вяземский дает волю своему историческому скептицизму — вплоть до суждений апофатического характера; и в этом документе актуализируется реальный пласт карамзинского наследия. Письмо же министру народного просвещения создано публичным деятелем, от имени и в интересах определенной партии призывающим к правительственной защите скрижалей отечественной истории; и здесь Вяземский апеллирует уже к тому Карамзину, который стал символом «охранительной силы» в своем отечестве.

2. К датировке и заглавию «Апологии»

Время создания незавершенной «Апологии сумасшедшего» до сих пор устанавливается очень приблизительно, причем для определения хронологических рамок поздней (пространной) редакции, известной лишь по тексту, опубликованному И. С. Гагариным в парижском издании 1862 г.,¹⁷ мы не располагаем даже косвенными данными. Что же касается ранней (краткой) редакции, то мнения исследователей сводятся к тому, что она была задумана и начата в конце 1836 — начале 1837 г., а закончена в начале или середине 1837 г.¹⁸ Эта редакция печаталась М. О. Гершензоном по копии, полученной А. Тургеневым от автора¹⁹, в связи с чем Д. И. Шаховской, который в 1930-е гг. готовил не увидевшее свет издание Чаадаева для «Academia», указал на ее нижнюю хронологическую границу: «...вероятно, не позже 7 июня 1837 г., когда Тургенев уехал из Москвы...»²⁰ Как явствует из дневника Тургенева, накануне своего отъезда он часто заезжал на Басманную — например 29 мая («Вечер у Чаадаева с к(нязем) Ив. Гагариным», — № 316, л. 100 об.),

¹⁶ Рус. архив, 1868, изд. 2-е, стлб. 986—987; Записки Д. Н. Свербесва (1799—1826). М., 1899. Т. 2. С. 396. См. также: Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1891. Кн. IV. С. 388—389. Жуковскому это высказывание приписывается и в новейшей биографии мыслителя (см.: Тарасов Б. Чаадаев. М., 1986. С. 321), и в последнем издании его трудов (см.: ПССИП. Т. 2. С. 579).

¹⁷ См.: Чаадаев П. Я. Соч. и письма. М., 1913. Т. I. С. 219—234; ПССИП. Т. I. С. 523—538 (перевод).

¹⁸ Обзор точек зрения на этот счет см.: Чаадаев П. Я. Соч., с. 590—591 (примеч. В. Ю. Проскуриной).

¹⁹ См.: Чаадаев П. Я. Соч. и письма. М., 1914. Т. II. С. 26—40.

²⁰ РО ИРЛИ, ф. 334, № 191. Л. 7.

2 июня («Был у Чаадаева: разговор любопытный...», — там же, л. 101) и 6 июня («У Чаадаева: простился с ним. <...> Был опять у Чаадаева — разговор умный...», — там же, л. 102 об.), однако наибольший в этой связи интерес представляет запись, сделанная 15 апреля: «Опять в <Московский> Архив <Коллегии иностранных дел>, к <А. Я.> Булг<ако>ву <...> — и к Чаадаеву, где слышал исповедь его о России и о Петре I» (там же, л. 88 об.). Не подлежит сомнению, что здесь имеется в виду первая редакция «Апологии» (ср. заглавие первого — неопубликованного — перевода этого сочинения, сохранившегося в архиве М. Н. Лонгинова: «Петра Яковлевича Чаадаева с его собственноручными поправками. О России»²¹), завершение работы над которой мы теперь с достаточной уверенностью можем отнести именно к середине апреля 1837 г. (Отметим, что в дневниковой записи, фиксирующей предшествующее свидание Тургенева и Чаадаева, состоявшееся 11 апреля, нет и намека на что-либо подобное: «Был а Архиве, оттуда к Чаадаеву, нашел его тверже и благоразумнее», — там же, л. 87 об.).

В упомянутых материалах Д. И. Шаховского содержится наблюдение, которое, насколько нам известно, в научной литературе не обсуждалось: «По устоявшейся традиции, до сих пор заглавие «Apologie d' un fou» постоянно переводится «Апология сумасшедшего». Едва ли заглавие это удачно. Сам автор наряду с подписью одного письма словом «fou» <...> другое — русское, — написанное, вероятно, Якушкину в октябре 1838 г. <...> подписал: «Безумный». Поэтому позволим себе в настоящем издании озаглавить сочинение «Апология безумного» как более соответствующее слову fou с его множеством разных значений»²². Вывод исследователя о предпочтительности перевода: «Апология безумца» (или «Апология безумного») представляется более чем убедительным; добавим только, что приведенный им пример из эпистолярной Чаадаева²³ безусловно реализует то значение этого слова, которое закрепило за ним влиятельная культурная традиция — см. в «Горе от ума»: «**Безумным** вы меня ославили всем хором...»; ср. в пушкинском «Страннике»: «И от меня, махнув рукою, отступились, // Как от **безумного**, чья речь и дикий плач // Докучны, и кому суровый нужен врач». Вариант же, предложенный Чернышевским и независимо от него Гершензоном, переводит (очень возможно, что бессознательно) чаадаевское заглавие в принципиально иной стилевой регистр, ассоциирующийся прежде всего с гоголевскими «Записками сумасшедшего».

²¹ Указано Д. И. Шаховским (там же. Л. 8).

²² Там же. Л. 9.

²³ См.: ПССИП. Т. 2. С. 130.

О ТЕКСТЕ ПОЭМЫ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «КАЛЛЫ»

В. Вацуро

1.

В 1979 г. Ю. М. Лотман опубликовал небольшую статью, озаглавленную «К проблеме работы с недостоверными источниками». «Признавая критику источников краеугольным камнем всякого исследования, — писал он здесь, — мы хотели бы лишь обратить внимание на то, что само понятие «достоверности» обладает известной относительностью. И безусловно доверие к «достоверным» источникам, и сам же категорический отказ от использования «недостоверных» могут привести к нецелесообразным решениям».¹ В противовес подобного рода метафизической оценочности Ю. М. Лотман выдвигал принцип соответствия между типом источника и методикой его обработки.

Статья Ю. М. Лотмана ближайшим образом была посвящена мемуарам, — но общие ее положения могут быть распространены и на иные виды и категории источников. В нашем случае она находит себе подтверждение в одном текстологическом казусе, который, как нам представляется, имел важные и несколько неожиданные последствия для истории текстологического изучения Лермонтова. Речь идет о дефинитивном тексте ранней лермонтовской поэмы «Каллы».

Эта проблема возникла в лермонтоведении более ста лет назад, но в 1920-е годы была снята с обсуждения и в настоящее время не поднимается. Между тем, на наш взгляд, она была решена неверно и требует пересмотра именно с учетом современного взгляда на «недостоверные источники». Но чтобы это стало ясным, требуется достаточно подробный экскурс в область лермонтовской историографии.

Впервые поэма «Каллы» в полном своем виде появилась в печати в 1882 г. в двух почти одновременных публикациях. В декабрьском номере «Русской старины» ее вместе с поэмой «Литвинка» напечатал известный текстолог и историк литературы П. А. Ефремов² по копии В. Хохрякова, хранившейся в императорской Публичной библиотеке.³ Самоотверженный собиратель лермонтовского наследия, Хохряков располагал многими утраченными затем автографами и списками лермон-

¹ Лотман Ю. М. К проблеме работы с недостоверными источниками // Временник Пушкинской комиссии, 1975. Л., 1979. С. 93.

² Лермонтов М. Ю. Две его поэмы — «Литвинка» и «Каллы». 1829—1832. Сообщил П. А. Ефремов. 1882. — Русская старина, 1882. № 12. С. 685—696.

³ Нынс — ГПБ, Собр. рукописей М. Ю. Лермонтова, № 64.

товских текстов, которые он копировал и возвращал владельцам; в результате создалось собрание, уникальное по своей ценности. Поэму «Каллы» Хохряков получил в дефектном виде: в его источнике (копии)⁴ был оборван лист, на котором остались лишь начальные слова или даже обрывки слов. Собиранитель тщательно скопировал их, — но по ним невозможно было восстановить целостный текст. Фрагмент VI поэмы (стихи 147—156) Ефремову пришлось заменить точками, как утраченный. После него следовала концовка, содержащая шесть строк. Она сохранилась только в копии Хохрякова, происхождение которой до сих пор остается неизвестным.⁵

Почти одновременно, даже несколько ранее, в ноябрьском и декабрьском номерах «Русской мысли», «Каллы» и «Литвинку» напечатал П. А. Висковатов, уже начавший в это время систематическое изучение и публикацию творческих и биографических материалов о Лермонтове. В примечании к «Литвинке» он отметил, что воспроизводит текст по копии Хохрякова, после сравнения со списком, принадлежавшим И. А. Панафутину.⁶ Что же касается поэмы «Каллы», то Висковатов располагал, помимо хохряковской и панафутинской копий, еще третьим источником, о котором он упомянул глухо: «один из альбомов 30-х годов». По этим двум копиям он и внес исправления в список Хохрякова, заполнив, в частности, лауну в стихах 147—156. Таким образом, в 1882 г. поэма «Каллы» появилась в печати в двух разных редакциях.

Перепечатавая поэму через семь лет в собрании сочинений Лермонтова, Висковатов точнее указал на свой основной источник: «список начала 30-х годов, сохранившийся в бумагах г-жи Верещагиной».⁷

Так впервые возникла проблема выбора источника текста поэмы «Каллы», которая была снята, — как это ни странно, — в эпоху становления научной текстологии.

2.

Эта парадоксальная на первый взгляд ситуация сложилась не в последнюю очередь потому, что в сознании нескольких поколений текстологов П. А. Висковатов имел репутацию чуть ли не фальсификатора. Она отразилась в примечаниях к одному томику Лермонтова под редакцией К. И. Халабаева и

⁴ «Каллы», как и «Литвинка», значится в перечне Хохрякова как «копия» «не с автографов». См. Андроников И. Лермонтов. Исследования и находки. Изд. 4. М., 1977. С. 569—570.

⁵ Там же. С. 576.

⁶ Русская мысль, 1882. № 12. С. 16—18.

⁷ Лермонтов М. Ю. Сочинения ... под ред. П. А. Висковатова. Т. 3. М., 1889. С. 137.

Б. М. Эйхенбаума 1926 года, с которого, собственно, начинается современное изучение лермонтовских текстов. Огромная работа, проделанная редакторами, пересмотревшими заново весь известный к тому времени фонд автографов и копий, а также наиболее авторитетные издания Лермонтова, была закреплена текстологическим паспортом — сводкой разночтений печатных изданий, наглядно демонстрировавшей ошибки предшествующих текстологов. В этой сводке постоянно встречалось имя Висковатова.

Изданием 1926 года была задана инерция недоверия к висковатовским текстам. Текст «Демона» в его публикации, читаем здесь, «представляет собою несомненную фальсификацию». В стихотворении «30 июля», опубликованном в 1883 г. в «Русской мысли», Висковатов «вместо стихов 12, 17, 18, 21, 22, 24, 29 и 30 дает стихи собственного сочинения»; то же — в ст. 7 «Чумы в Саратове». Стихи 5—9 стихотворения «К Н. Н.» («Ты не хотел! но скоро воли рока») напечатаны им в «Русской мысли» 1881 г. «в собственной переделке»; «Мадригал» («Душа телесна — ты всех уверяешь смело») опубликован «впервые у Висковатова (I, 27) с собственной переделкой двух первых строк»...⁸

Прервем здесь цитацию, которую можно продолжить, значительно увеличив число примеров: уже приведенные здесь показывают ясно, что мы имеем дело со сложившейся репутацией издателя, бесцеремонно редактировавшего лермонтовский текст. По-видимому, она не сложилась в 1920-е годы, а отчасти была унаследована; формула «произвольные изменения» постоянно употреблялась в бурных и часто мелочных спорах текстологов и издателей, готовивших к лермонтовскому юбилею 1891 г. конкурирующие издания.

Между тем ни один из приведенных выше примеров текстологического произвола, якобы допущенного Висковатовым, не только не подтверждал его сложившуюся репутацию, но и сам заключал в себе лишь часть истины, а иной раз и прямую ошибку.

Здесь не место рассказывать подробно историю публикации Висковатовым «Демона»; важно, однако, что список, попавший ему в руки, был передан им на экспертизу в Отделение русского языка и словесности Академии наук, и комиссия, включавшая А. Н. Майкова, Я. П. Полонского, Н. Н. Страхова, А. Н. Пыпина, настаивала на авторитетности списка и принадлежности текста Лермонтову.⁹ Позднее была установлена ошибочность решения Висковатова, равно как и академической комиссии, —

⁸ Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений. М.-Л., ГИЗ, 1926. С. 664, 651, 645, 657.

⁹ Сб. ОРЯС, 1892. Т. 53. С. V—XXII.

однако ошибка далеко не равнозначна фальсификация, да и самый список, вероятно, требует иных критериев оценки. Неосторожной была и формулировка «стихи собственного сочинения», носившая явно полемический характер; более того, редакторы издания 1926 года по непонятным причинам не указали, что все отмеченные ими стихи, искаженные в публикациях «Русской мысли», (кроме совершенно незначительного различия в ст. 5 в стихотворении «NN») были исправлены Висковатовым в отдельном издании Лермонтова под его редакцией.¹⁰

Здесь мы вновь должны вспомнить о предложенном Ю. М. Лотманом подходе к проблеме «недостоверного источника». «Недостоверность» публикаций Висковатова имела целый ряд причин, которые вовсе не безразличны, когда дело идет об источниковедческом анализе. Одной из них были, по-видимому, редакционные или цензурные требования к журнальной публикации, — несколько иные, чем для отдельного издания, вышедшего к тому же под редакцией самого Висковатова. Вторая коренилась в текстологическом дилетантизме, характерном не только для него, но почти для всех редакторов и издателей русских классиков в XIX веке; исключения здесь единичны. Не следует забывать, что проблема филологической критики текста, выбора источника основного текста, принципы подачи вариантов получили теоретическое обоснование лишь к концу 1930-х годов, когда начал выходить академический Пушкин, и любой текстолог-практик знает, какое количество нерешенных вопросов остается здесь и в настоящее время. Текстология 1920—1930-х годов, утверждавшая новые принципы в непримиримой борьбе с любительскими методами своих предшественников, иной раз склонна была пренебрегать требованиями строгого историзма.

Движимые недоверием к висковатовской текстологии, редакторы издания 1926 года предпочитали не пользоваться его текстами. Так произошло с «Исповедью». «Висковатов, — читаем в примечаниях, — вставил в текст XXI тетради стихи, взятые, по его словам, из переданных ему Хохряковым материалов. Однако «материалы» эти остались неизвестными. Ефремов поместил «Исповедь» в примечаниях, напечатав ее по автографу XXI тетради и указав, что «оно (стихотворение) было напечатано в «Р. Старине» совсем иначе (Сочинения Лермонтова, 1889 г., т. 2, стр. 529). Введенский в 1-м издании обозначил вставки Висковатова скобками, объяснив в примечаниях, что

¹⁰ См. указание на это обстоятельство в новейшей биографии Висковатова («К чести Висковатова следует сказать, что многие из ошибок своих ранних публикаций он исправил как в тексте Собрания сочинений Лермонтова, так и в полном, окончательном тексте биографии». / Фридендер Г. П. А. Висковатов и его книга о Лермонтове. // Висковатов П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1987. С. 13).

«главы» эти (т. е. IV, V, первая половина VI и VII) опубликованы Висковатовым «с неизвестной рукописи» (Полн. собр. соч. Лермонтова, 1891 г., т. 2, стр. 364)». ¹¹

В издании 1926 г. «Исповедь» была напечатана по неполному черновому автографу. Копия же Хохрякова позднее нашлась; сверка ее с публикацией Висковатова показала, что последняя содержит лишь «небольшие отклонения от текста». ¹²

Рационалистический скептицизм ранней советской текстологии — мощный инструмент борьбы против дилетантизма предшествующих эпох — корректировался и преодолевался в самом ходе развития теории и эдиционной практики. Академический шеститомник не отверг полностью и висковатовскую редакцию упомянутого выше «Мадригала» («Душа телесна — ты всех уверяешь смело ...»), которая считалась ранее «собственной переделкой» издателя: она приведена в разделе вариантов и других редакций. ¹³ Решение, несомненно, правильное: редакция, отличная от автографа, источник которой неизвестен, приравнивается к тексту копии неясного происхождения.

Вернемся, однако, к тексту «Каллы», который в издании 1926 г. был установлен заново.

В его основу редакторы положили источник, весьма авторитетный и Висковатову еще неизвестный, — авторизованную копию в так называемой «XXI тетради»; поскольку копия была неполной, последние стихи были напечатаны по копии Хохрякова, а лакуна в стихах 147—152 обозначена строкой точек. Редакция Висковатова была отвергнута решительно. «Текст «Русской Мысли» (Висковатов), — отмечено в комментарии, — отличается произвольными изменениями и дополнениями, оправдываемыми ссылками на какой-то альбом начала 1830-х годов». ¹⁴ Убежденность в редакторском произволе Висковатова была настолько сильна, что редакторы не обратили внимания на примечание в третьем томе висковатовского издания, отсылавшее исследователя к архиву Верещагиной. Между тем это было указание чрезвычайно важное.

3.

В 1882 г., к которому, как мы помним, и относится первая публикация «Каллы», Висковатов получил доступ к бумагам близкой приятельницы и родственницы Лермонтова Александры Михайловны Верещагиной.

¹¹ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. сочинений, М.-Л., ГИЗ, 1926. С. 668.

¹² Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 6 томах. Т. III. С. 80, 318—319.

¹³ Там же. Т. I. С. 324.

¹⁴ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. М.-Л. ГИЗ, 1926. С. 669.

Самой Верещагиной, вышедшей замуж за вюртембергского дипломата барона К. Хюгеля и с 1837 г. жившей за границей. к 1882 г. не было в живых (она умерла в 1873 г.). Висковатов установил связи с дочерью Верещагиной, графиней Александрой Берольдинген, и получил от нее три альбома из архива матери, два письма Лермонтова и его автопортрет; он снял копии с альбомных стихов и рисунков и вернул материалы владельцам. Некоторые сведения о Верещагиных и их архиве он напечатал в «Русском вестнике» и в своей биографии Лермонтова. В течение многих лет информации Висковатова была уникальной и не поддавалась проверке: доступ к архиву Верещагиных был затруднен и стал отчасти открываться только с начала 1960-х годов. К этому времени архив разделился; часть его была продана с аукциона.

Сохранившиеся материалы верещагинского архива были обследованы И. Л. Андрониковым, американскими исследователями Е. Михайловой и А. Глассе, а затем Т. П. Головановой и Е. А. Ковалевской; работы трех последних были опубликованы в совместном советско-американском сборнике, вышедшем в 1979 г.¹⁵ В процессе исследования пришлось обратиться к оставшимся бумагам Висковатова, — тогда и стали проясняться его взаимоотношения с наследниками одной из ближайших приятельниц Лермонтова. Сам он, — без сомнения, по их требованию — вынужден был соблюдать чрезвычайную осторожность в печатных упоминаниях об этих связях, раскрыв их — и то частично — только в биографии 1891 г.; отсюда и неопределенное указание на «альбом 30-х годов» в публикации 1882 г. Нет сомнения, что он держал в руках и материалы, ныне нам неизвестные, о которых либо сообщил глухо, либо не сообщил вовсе.¹⁶

Готовя пятитомное «академическое» издание Лермонтова в первой половине 1930-х годов, Б. М. Эйхенбаум интересовался судьбой лермонтовских материалов, оставшихся у Верещагиной. Есть некоторые основания думать, что и отношение его к изданию Висковатова претерпело некоторую эволюцию. Во всяком случае, в статье «О текстах Лермонтова» 1935 года, явившейся своего рода обоснованием текстологической стороны изда-

¹⁵ См. Голованова Т. П. Автографы Лермонтова в альбомах А. М. Верещагиной. // М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1979. С. 7—23; Ковалевская Е. А. Акварели и рисунки Лермонтова из альбомов А. М. Верещагиной. // Там же. С. 24—79; Глассе А. Лермонтов и Е. А. Сушкова. // Там же. С. 80—121.

¹⁶ Ср. беглое указание в биографии Лермонтова: «В семье Верещагиной сохранилось и посвящение к «Демону» в окончательной редакции (см. соч. т. III, стр. 4, 113 и особенно 124) и многое, о чем я говорю в биографии или в примечаниях к произведениям Лермонтова» (Висковатов П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1891. С. 290).

ния «Academia» наибольшее число упреков адресовано не Висковатову, а пятитомному изданию Лермонтова 1910—1916 гг. под редакцией Д. И. Абрамовича.¹⁷

Перепечатывая «Каллы» в 1935 г., Б. М. Эйхенбаум сохранил установленный в 1926 г. текст, но дал гораздо более осторожный комментарий. Несомненно, он учитывал возможность появления у Висковатова материалов из верещагинского архива. В примечаниях он привел разночтения висковатовского текста и воздержался от всякой его оценки, сохранив лишь интонацию сомнения: «Висковатов, — писал он, — нанес на <...> список (карандашом) варианты, найденные им, как он тут же помечает, в рукописи Верещагиной. Пострадавшая глава VI заполнена им по этой рукописи (если верить Висковатову), но в несколько другой редакции...»¹⁸

При такой позиции вопрос о дефинитивном тексте поэмы должен был неизбежно возникнуть заново. Критика висковатовской публикации была необходимым условием обоснования принятого текстологического решения.

Попытка такой критики была сделана в третьем томе последнего академического издания сочинений Лермонтова в шести томах, осуществленного в 1954—1957 гг.

4.

Нам следует процитировать здесь академический комментарий, так как он содержит наиболее развернутое описание источников текста «Каллы», которыми мы располагаем в настоящее время.

«Печатается по авторизованной копии — ИРЛИ, оп. I № 23, лл. 1—3 об. и по копии со списка В. Х. Хохрякова — ГПБ, собр. рукописей М. Ю. Лермонтова, № 64, лл. 15 об. — 20.

В авторизованной копии рукой Лермонтова написаны подзаголовки, примечание к названию поэмы и эпитафия. Авторских исправлений в тексте нет. Недостаёт последнего листа. Текст обрывается на 146 стихе.

Следующие стихи 147—152 печатаются по копии со списка В. Х. Хохрякова. В списке пробел: оторван угол листа, и по этой причине выпали десять строк (после стиха 146; в настоящем издании это место отмечено строкой точек). В копии воспроизведены только сохранившиеся начальные слова этих десяти строк:

¹⁷ Эйхенбаум Б. М. О текстах Лермонтова. — Лит. наследство. Т. 19—21. М., 1935. С. 485—501.

¹⁸ Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 5 томах. М.-Л., 1935. Т. 3. С. 577.

«Быть может
В его чертах
Следы страда
Но укрывал
Под башлы
Он не госп
И верно б
На том к
Встречал ли
Ему открыт был

Здесь же рукой Хохрякова помечено: «Оторвано».

До 146 стиха текст авторизованной копии и копии со списка Хохрякова совпадают.

Есть еще одна копия с надписью «От Хохрякова» — ИРЛИ, оп. 2, № 45. Ее первоначальный текст совпадает с копией со списка Хохрякова в ГПБ. Текст копии подвергся позднейшей значительной правке, принадлежащей Висковатову. Перед текстом карандашная помета Висковатова: «Поправки по рукописи Верещагиной». Правка произведена карандашом. Десять оборванных строк после стиха 146 дополнены и против VI раздела еще указано: «в бумагах Верещагиной».

Трудно теперь установить, действительно ли Висковатов правил текст и восполнил недостающие строки «по рукописи Верещагиной». Известно, что иногда он допускал грубые искажения лермонтовских текстов, и потому нет достаточных оснований считать, что данная правка действительно произведена по последней редакции, которую Висковатов нашел «в бумагах Верещагиной».¹⁹

Этот комментарий очень характерен: он отражает колебания репутации Висковатова и ту неопределенность его оценки, которая пришла на смену негативным характеристикам предшествующих десятилетий. В середине 1950-х годов уже нельзя было прямо объявлять его фальсификатором и обвинять в сочинительстве. Формула «допускал грубые искажения (<...> текстов» по смыслу была корректнее, но она утрачивала доказательную силу. Наличие такого рода искажений в редактированных Висковатовым текстах не могло ставить под сомнение его свидетельство, что он получил от наследников Верещагиной копию «Каллы». Можно было сомневаться в точности ее воспроизведения, в том, что текст принадлежит последней редакции, — но не в самом факте знакомства с копией. Другое дело, если бы перед нами был уличенный фальсификатор.

Очень показательны, однако, что эти нотки подозрения постоянно проскальзывают в комментариях к изданию. Так, пуб-

¹⁹ Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 6-ти томах. Т. 3. С. 319—320.

ликация Висковатовым «Литвинки» в «Русской Мысли» объявляется дефектной из-за «произвольных отступлений» от текста хохряковской копии «в стихах 14, 17, 18, 22, 33, 39, 44, 49 и др.»²⁰ Как и в других случаях, Висковатов исправлял чтения одной копии чтениями другой, а в отдельном издании часть этой правки снял. При всех обстоятельствах о «произволе» говорить не приходится. Висковатовский текст «Аула Бастунджи», согласно академическому комментарию, изобилует «неточностями и отступлениями от текста»,²¹ — от какого текста? В академическом издании «Аул Бастунджи» печатается по автографу; Висковатов же пользовался списком Хохрякова и имел «еще два списка, из коих один помечен 1831 годом».²² То, что новейший комментатор называл «отступлениями» и «неточностями», на деле было разночтениями копий, которые следовало привести в издании с соответствующими оговорками. Таких разночтений с дефинитивным текстом в висковатовском «Ауле Бастунджи» несколько десятков, — и уже одно это дает основания поставить вопрос о редакциях поэмы. Но инерция недоверия к висковатовским текстам продолжала действовать, перерастая в недоверие к висковатовским источникам.

Она определила и двусмысленность приведенного выше комментария к «Каллы».

Последняя по времени попытка преодолеть ее была сделана в новейшем научном издании Лермонтова в большой серии «Библиотеки поэта», собрании полуакадемического типа. Здесь воспроизведен текст, традиционно признаваемый дефинитивным (тот, что и во всех современных изданиях); в комментарии читаем: «Реставрация утраченной части текста с некоторыми разночтениями и дополнительными строками (представляющими будто бы первоначальную ред.) была сделана П. А. Висковатовым якобы по списку А. М. Верещагиной, что вызывает сомнение, поскольку в архиве и альбомах Верещагиной список «Каллы» отсутствует, а ст. 147—152, дошедшие частично в копии В. Х. Хохрякова (ПД), в ряде случаев Висковатовым произвольно изменены».²³ Традиционно скептическое отношение к висковатовской копии, как видим, осталось, — хотя остались и колебания: в разделе «Другие редакции и варианты» приведены ее разночтения.

Новыми в этой текстологической справке-обосновании были два момента: один — определение висковатовской редакции как «ранней», что уже само по себе оправдывает принятое

²⁰ Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 6-ти томах. Т. 3. С. 325.

²¹ Там же.

²² Лермонтов М. Ю. Сочинения ... под ред. П. А. Висковатова. Т. 2. М., 1889. С. 48.

²³ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. стихотворений в двух томах. Т. 2. Л., 1989. С. 631.

решение печатать в основном тексте «позднюю» редакцию 21-й тетради; второй — указание на отсутствие «Каллы» в сохранившихся бумагах верещагинского архива. Второй аргумент учитывает находки последних десятилетий, но сам по себе не является доказательством: уже говорилось, что архив дошел до нас не полностью. Что же касается соотношения редакций, равно как и «произвольных» изменений, якобы сделанных Висковатовым, то эти вопросы и должны стать теперь предметом рассмотрения.

5.

Здесь нам снова приходится напоминать о проблеме «недо-
стоверного источника».

Существует немалое число лермонтовских текстов, которые печатаются по копиям неизвестного происхождения.

Так, «Сашка» печатается по копии Н. Н. Буковского, сделанной с утраченной копии И. А. Панафутина, восходящей к неизвестному ныне беловому автографу поэмы.

Источники поэмы «Монго» — публикация А. Меринского, дефектный список О. И. Квиста и не дошедший до нас список П. А. Ефремова, по которому в 1861 г. поэма была напечатана в «Библиографических записках».

Стихотворение «В рядах стояли безмолвной толпой...» известно только в копии Хохрякова.

Качество каждого из этих списков как источника текста устанавливается в результате филологической критики. Никому из текстологов не приходит в голову начать эту критику с «презумпции виновности», выраженной на филологическом языке формулой «произвольные изменения» или, например, с сомнения, действительно ли копия Панафутина была сделана с лермонтовского автографа. Кстати, в этом последнем случае текстологи опираются на свидетельство того же Висковатова, которое в этом случае почему-то принимается на веру.

И только тексты самого Висковатова, наиболее значительного из биографов Лермонтова в XIX веке, изучившего едва ли не весь известный в его время фонд лермонтовских автографов и десятки копий, до нас не дошедших, — в сущности не подвергнется филологическому анализу. Ибо сравнение изучаемого текста с другим, «эталонным», констатация разночтений и объявление этих последних «произволом редактора» «не есть анализ, а есть поспешный вывод с явными следами текстологического любительства. Анализ предполагает хотя бы гипотетическое суждение о характере и причинах изменений текста, установление системы (или отсутствия ее) в самой совокупности таких изменений, привлечения показаний других копий, прослеживание генеалогии исследуемого источника и т. д. и т. п. Только установив явно неавторское происхождение разночтений

и склонность публикатора к редактированию текстов или к мистификациям и фальсификациям, мы можем, — также гипотетически — высказать свое суждение о его произвольном (т. е. вызванном внутренними, а не внешними причинами: цензурным давлением, наличием у него нескольких источников текста и т. п.) вмешательстве в авторский текст.

Посмотрим с этой точки зрения на текст «Каллы», напечатанный Висковатовым в «Русской Мысли» 1882 г. и перепечатанный в собрании сочинений Лермонтова под его редакцией. Он в точности воспроизводит копию, сделанную им «со списка Верещагинского архива».²⁴ Сомнения в том, что Висковатов действительно получил список от потомков Верещагиной, следует сразу же и решительно отвести: для них нет ни одного серьезного основания; напротив, как уже говорилось выше, Висковатову верещагинские бумаги были известны раньше и шире, чем другим исследователям. Список, таким образом, по происхождению очень авторитетен. В настоящее время, когда мы имеем описание лермонтовских автографов из верещагинских альбомов, мы можем внимательнее отнестись и к соображениям Висковатова относительно напечатанной им редакции. Утверждение, что он считал ее ранней, — недоразумение; из несколько путаных его объяснений все же очевидно, что он видел в «верещагинском» тексте именно переработку ранней редакции, которую он относил к 1832 г. (сейчас поэма датируется 1830—1831 гг.), и потому и печатал поэму «в исправленном виде».²⁵

В этом своем утверждении Висковатов, конечно, опирался на наблюдения над другими текстами из архива Верещагиной, копии которых он сделал перед тем, как вернуть автограф владельцу. Альбом с этими текстами, ныне хранящийся в Колумбийском университете (США), ныне подробно обследован и описан. Девять стихотворений 1830—1832 гг., содержащихся в нем, были вписаны, по-видимому, позднее, в 1835 г. (менее вероятно, в 1837 г.; после этого года Лермонтов Верещагину не мог видеть), в переработанных редакциях.²⁶ Естественно было предположить, что список «Каллы» также пред-

²⁴ Мелкие разночтения объясняются, вероятно, частью неточностями копирования или набора; в двух случаях (ст. 61 и 154) можно предполагать редакторскую конъектуру по смыслу. Ст. 61 копию читается: «Так на молитву сжаты руки!» в печатном тексте — «Как на молитву...»; стих 154 — «укор Судьбы читался в нем...», в печати: «Судьбе...»; заключительные стихи: «Но знал один он, почему Каллы ужасное прозвание В горах осталось ему» в печати переданы: «И знал один он, почему Каллы ужасное прозвание В горах присвоили ему».

²⁵ Лермонтов М. Ю. Соч. ... под ред. П. А. Висковатова. Т. 2. М., 1889. С. 137.

²⁶ См. анализ их в указанной статье Т. П. Головановой «Автографы Лермонтова в альбомах А. М. Верещагиной».

ставлял собою позднюю, а не раннюю редакцию поэмы, — что и сделал Висковатов; однако он никак не развернул и не аргументировал своих утверждений. Любопытно проследить потому за движением текста.

Первое, что обращает на себя внимание, — ясно выраженная тенденция к устранению поэтических неточностей и небрежностей. Во всех случаях текст улучшен, и иногда очень значительно; ни одного случая ухудшения текста нет. Мы можем привести здесь лишь выборочные и наиболее показательные примеры таких уточнений; их легко пополнить по сводке вариантов в Академическом издании. Одним из примеров такого рода является правка в стихах 98—105; особенно существенно здесь, что исправляются не только прямые неточности, но и те строки, которые в сущности исправления не требуют; они лишь совершенствуются, заменяясь афористическими формулами. Это манера авторской работы над текстом, совершенно не характерная для фальсификатора. В исходном тексте стихи эти читаются:

И он смотрел. И в думах тонет
Его душа. Проходит час.
Чей это стон? Кто так простонет,
И не последний в жизни раз?
Кто услышав такие звуки,
До гроба может их забыть?
О как не трудно различить
От крика смерти — голос муки!

В редакции «верещагинского списка» устраняется неловкий сдвиг временных глагольных форм в начальных строках и очевидный недосмотр во временной протяженности сцены: убийца не может мешкать «час» над спящей жертвой, вот-вот готовой проснуться:

Аджи глядит. И в думах тонет
Его душа. Урочный час!

Происходит резкое повышение напряженности рассказа. Оно достигается последующим введением великолепных афористических формул, о чем говорилось выше, и устранением серии риторических вопросов, в данном случае чисто формальных, так как ответ на них предreshен заранее:

Раздался стон. Кто так простонет,
Тот простонал в последний раз.
Кому ж пришлось такие звуки
Услышать, их не позабыть
И никогда не заглушить
Воспоминанья тяжкой муки.

В последних строках исправлена и смысловая неточность: «крик смерти» и «голос муки» в этой сцене тождественны.

Почти полностью переработана концовка — в том же направлении. Ср. в ранней редакции:

И в это время слух промчался
(Гласит преданье), что в горах
Безвестный странник показался,
Опасный в мире и в боях.
Как дикий зверь, людей чуждался;
И женщин он ласкать не мог!

Почти каждая из этих строк содержит неточность, которая ощущается на фоне висковатовской редакции. Предшествующий фрагмент лишен временной определенности; потому неподготовленной оказывается начальная строка концовки — «и в это время...» «Странник» — определение, трудно согласуемое с обликом изгоя и убийцы, абрека, «странник, опасный в мире и в боях» — строка еще более приблизительная и не вполне ясная по смыслу (что значит «опасный в мире»? «Дикий зверь», конечно, не «чуждается» людей, а прячется или бежит. Наконец, в последней строке есть поэтическая неумелость, ощутимая при внимательном чтении: здесь описание таинственного лица, даваемое извне, как бы соскальзывает в сферу его частной, интимной биографии, что сразу же разрушает структурную основу рассказа.

Новая редакция снимала все эти неточности:

И след Аджы простыл. Катился
За годом год, и вот в горах
Абрек чужой всем появился,
Вселяя суеверный страх.
Как зверь, он от толпы таился,
Встречаться с женщиной не мог!

Как мы помним, далее следует лакуна в тексте, от которого остались лишь начальные слова или даже буквы. Стихи «верещагинской копии» совершенно естественно продолжают эти оборванные фрагменты. Полного «наложения» на них нового текста, однако, не происходит. Мы можем наглядно представить себе всю картину в виде сводки текстов, где фрагменты из списка Хохрякова будут обозначены скобками:

(Быть может) совести упрек
(В его чертах) найти страшился...
(Следы страда)нья и тревог
(Не укрыва)лись от вниманья;
(Под башлы)ком упорный взор
(Он не госп)

(И верно б)
(На том к)
Внушал лишь страх... Ни сострадания,
Ни сожаленья — лишь укор
Судьбы читался в нем... Никто
Не признавал в Абреке друга,
Он поражал как бич недуга...
(Встречал ли) ночью он кого,
Встречал ли днем — всегда его
Все сторонились, избегали,
Как дней проклятья иль печали.
(Ему открыт был) всюду путь...

Далее следует концовка. Первые три стиха ее единичны в ранней редакции и в висковатовской копии:

Хранил он вечное молчанье;
Но не затем, чтоб подстрекнуть
Толпы болтливое вниманье;

В последних трех стихах — разночтения; в висковатовском списке — уточнения того же порядка, что и рассмотренные выше:

Но знал один он, почему
Каллы ужасное прозванье
В горах присвоили ему.

В копии XXI тетради:

И он лишь знает, почему
Каллы ужасное прозванье
В горах осталось ему.

Что же касается фрагмента, заполняющего лакуну в хохряковской копии, то вопрос о его происхождении возникает самым настоятельным образом. Здесь возможны только два решения: либо это лермонтовский текст (точно или не вполне точно переданный); либо это текст чужой, контаминированный или написанный заново, — иначе говоря, с теми или иными целями произведенная фальсификация.

В специальной работе, посвященной псевдопушкинскому тексту X главы «Онегина», Ю. М. и М. Ю. Лотману дали превосходный образец анализа имитации на разных уровнях строения текста.²⁷ Строго говоря, таким же образом должен быть проанализирован и текст висковатовской (верещагинской)

²⁷ Лотман Ю. М., Лотман Мих. Ю. Вокруг десятой главы «Евгения Онегина». // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. Л., 1986. С. 124—151.

копии «Каллы»; однако здесь слишком мало нового текста, чтобы к нему можно было бы применить статистический метод анализа. Оставляя решение этих вопросов стиховедам и лингвистам, мы ограничимся лишь несколькими наблюдениями, ибо наша задача скромнее: она заключается не в антитезе, а в реабилитации текста, который должен быть поставлен в один ряд с другими, как подлинная копия определенной степени достоверности. В этой связи нам придется рассмотреть допущение о ее фальсифицированности.

Очевидно, что фальсификатором мог быть лишь П. А. Висковатов, напечатавший этот текст, — и на него-то и падают высказанные и полувывыказанные подозрения. Но тогда возникает вопрос о смысле и цели фальсификации. Не забудем, что Висковатов был первым публикатором практически неизвестной поэмы, из которой только 37 стихов было приведено в издании Лермонтова под редакцией С. С. Дудышкина (1860). Если дело было только в том, чтобы заполнить лакуну, то что тогда означает последовательная и целенаправленная, улучшающая текст правка на протяжении всей поэмы, и почему она коснулась публикуемой впервые концовки?

Далее: если подозреваемый фальсификатор сумел с поэтическим блеском дописать оборванные строки, почему он не проделал эту операцию последовательно и отступил от указаний копии Хохрякова? Он увеличил число строк, оставил без внимания начальные слова в трех стихах и в двух случаях изменил чтения Хохрякова: стих, начинающийся словами «В его чертах» (по Хохрякову), звучит в висковатовской копии: «В ее чертах»; начало: «Но укрывал ...» в полном контексте стиха читается как «Не укрывались от вниманья». Здесь — и в особенности в первом случае — ошибка Хохрякова почти несомненна: он копировал графически близкие начертания и не мог проверить свое чтение контекстом.

Все это решительно противоречит допущению о фальсифицированности списка. Фальсификатор выбирает для своих упражнений то, что может быть воспринято как «открытие». Неизвестный текст Лермонтова в начале 1880-х годов, когда наследие его в значительной части оставалось неизданным, не представлял никакой сенсации; в особенности когда дело шло о ранней и незрелой поэме. Далее: фальсификатор стремится привести свое сочинение в соответствие со всеми известными ему данными о публикуемом авторе, его наследии и его эпохе; здесь же налицо явное противоречие с текстом ранней редакции и пренебрежение к верифицирующим возможностям хохряковской копии. Это почерк не фальсификатора, а автора, свободного в обращении с собственным текстом.

Не повторяем того, что уже сказано о «произволе» Висковатова как редактора; укажем лишь на один эпизод его изда-

тельной практики, с нашей точки зрения, очень показательный. Речь идет о цензурных пропусках в «Тамбовской казначейше», где авторский текст утрачен и, по-видимому, безвозвратно.

Существует письмо Висковатова к П. А. Ефремову от 8 августа 1879 г. с опытом реконструкции пропущенных мест на основании немецкого подражания Ф. Боденштедта, и собственных догадок редактора. Как удостоверять сын Ефремова, адресат письма считал этот документ «особенно ценным для характеристики работы П. А. Висковатова над текстами произведений Лермонтова».²⁸ Между тем письмо это вовсе не характеризовало практику Висковатова, а лишь обозначало своего рода ранний этап его текстологического ученичества. Печатая «Казанчешу» в своем издании через десять лет, он писал в примечании: «Рукопись не найдена, а потому пополнить пропуски нельзя. Однако родственник Лермонтова Ак<им> Павлович Шан-Гирей продиктовал мне некоторые пропущенные места».²⁹ Далее он скрупулезно оговаривал эти интерполяции, внесенные им в текст поэмы и составившие 10 стихов в разных строфах; в остальных случаях он оставил пропуски незаполненными. Он не воспользовался единственной в своем роде возможностью фальсификации, не поддающейся проверке: Шан-Гирей, родственник Лермонтова, продиктовавший ему по памяти пропущенные строки, умер в 1883 г., и если бы Висковатов действительно имел наклонность мистификатора, по произволу своему дополняющего лермонтовский текст, ему ничего не стоило заполнить остальные пропуски от имени Шан-Гирея. Он не только не сделал этого, но и укорил самого Ефремова, восполнившего по неизвестному источнику стих 236 («Иль стал душою заговора»); не назвав имени своего прежнего консультанта («новые редакторы»), он адресовал ему обычный в полемике тех лет упрек в произвольности».³⁰

«Легенда о Висковатове» тем не менее продолжала жить, и ей, без сомнения, способствовали документы, подобные процитированному выше письму, налагавшие отпечаток на текстологические споры. Она дожила до наших дней.³¹ Между тем

²⁸ Лермонтов М. Ю. Соч. ... под ред. П. А. Висковатова. Т. 2. М., 1889. С. 230.

²⁹ Цит. по статье: Фридлиндер Г. П. А. Висковатов и его книга о Лермонтове. С. 13.

³⁰ Там же. С. 237. Ср. Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. в 6 том., Т. 4. С. 406—407.

³¹ Традиционное представление о текстологической работе Висковатова сказалось и в очерке автора этих строк, посвященном истории изданий Лермонтова (см. Мануйлов В. А., Гиллельсон М. И., Вацуро В. Э. М. Ю. Лермонтов. Семинарий. Л., 1960. С. 177—179); и даже в наиболее объективной и осторожной по выводам статье Г. М. Фридлиндера «П. А. Висковатов и его книга о Лермонтове», где утверждается, что в «Тамбовской казначейше» Висковатов «сохранил (...) собственные свои дополнения и поправки» (С. 13).

текстологическую работу Висковатова нельзя оценивать исходя из современных критериев; она отразила в себе и достижения и слабости филологической науки 1880-х годов. О слабостях говорили много; достижением же был тот пафос собирательства, который позволил издателям и биографам сосредоточить в своих руках множество утраченных затем источников. К этой стороне дела мы до сих пор еще недостаточно внимательны. В нашем случае это небрежение привело к тому, что текст целой поэмы Лермонтова существует в научном обиходе в ранней своей редакции; поздняя же редакция, опубликованная Висковатовым еще в 1882 г., практически не переиздана и является предметом не изучения, а глобального, но мало обоснованного скептицизма, в то время, как есть все основания печатать ее в основном корпусе как дефинитивный текст.

Таков этот исторический эпизод — пример «нецелесообразного решения», вызванного отказом от использования «недостовверных» источников.

СЕМИОТИКА «ТАМАНИ»

А. Жолковский

«Тамань» — самый загадочный образчик прозаического искусства Лермонтова. Чехов мечтал «написать такую вещь... и умереть».¹ Он восхищался ее языком, «доказыва[ющим] тесное родство сочного русского стиха с изящной прозой»² и заслуживающим детального разбора, «как разбирают в школах, — по предложениям, по частям предложения... Так бы и учился писать».³ Впрочем, в своей оценке он не был оригинален, почти буквально повторив услышанное от Григоровича: «Пусть все литераторы соберутся, и ни один не найдет слова, которое можно было бы прибавить или убавить; они все, как цельный музыкальный аккорд».⁴ Хотя «старый мастер», одним из первых заметивший Чехова-дебютанта, высказал эти соображения как свои собственные («Образец повести, по-моему, 'Тамань' Лермонтова»), в действительности он послужил лишь передатчиком эстетической эстафеты от ментора своего поколения — Белинского, сразу же задавшего основные параметры принятой

¹ Чехов в разговоре с Буниным в Ялте, см. Чехов, 1978. Соч. 11: 384; Бунин, 1967, 9: 185.

² Чехов в письме Я. П. Полонскому, 18 января 1888 г.; см. Чехов, 1975, Письма, 2: 177.

³ Известно от: С. Щ. Из воспоминаний об А. П. Чехове. «Русская мысль», 1911, 10: 46 (цит. по: Лермонтов, 1957, 6: 664).

⁴ Д. В. Григорович в письме к Чехову, 2 апреля 1886 г.; см. Чехов, 1974, Письма, 1: 429.

трактовки «Тамани»: поэтичность, строгость формы, невозможность изменить ни слова.⁵ Позднейшие исследователи (начиная с Эйхенбаума) развили сюжетно-формалистический аспект этой гегельянской формулировки, акцентируя умение Лермонтова, как «мастера малой формы» извлечь максимум повествовательных эффектов из ограниченного фабульного материала («Это-то, очевидно, и заставляло Чехова восторгаться 'Таманью'»; Эйхенбаум, 1924: 154).

Полное единогласие отзывов выдает диктат определенного литературно-критического канона. Свежую нонконформистскую ноту в этот хор внес, как во многих других случаях, Набоков, считавший «Тамань» «худшим рассказом во всей книге», т. е. в «Герое нашего времени» (1958: XVIII), лермонтовскую прозу — полной «удручающих промахов» (XIX), а школьное/чеховское представление о ее совершенстве — «смехотворным» и необъяснимым (XVIII). К специфическим недостаткам «Тамани» Набоков относил «раздражающее подпрыгивание и пение дикарки» (XVIII)⁶ и немотивированность ее расчета на то, что Печорин не умеет плавать (IX). К этому можно добавить «несуразность надежд Печорина на осуществление его донжуанских замыслов в лодке» и повисающие «без продолжения слова о голодной смерти» в начале рассказа (Мерсеро, 1962: 112, 105).

Возникает вопрос, примиримы ли эти противоположные оценки, не стоит ли за чеховскими похвалами нечто более существенное, нежели восторженное общее место, и не подсказывается ли ответ теми неровностями лермонтовского стиля, которые Набоков считает признаком «подлинного искусства» (1958: XIX)?⁷

Основную оппозицию «Тамани» исследователи усматривают в напряжении между романтической фабулой (с ее динамикой, тайнами, экзотическими персонажами, демоническими мотивами, неожиданными поворотами и эффектной развязкой)⁸ и ее снижающе реалистическим освещением (нарочитой «скверностью»

⁵ «Это словно какое-то лирическое стихотворение, вся прелесть которого уничтожается одним выпущенным или измененным не рукою самого поэта стихом; она вся в форме...»; см. Белинский, 1954, 4: 226; Лермонтов, 1957, 6: 663.

⁶ Набоков вообще считал Лермонтова «совершенно беспомощным в изображении женщин» (XVIII).

⁷ О гетерогенности «Героя нашего времени» и, в частности, об особой периферийности «Тамани» в составе романа в целом писалось много. Обычно исследователи видят свою задачу в максимальном сведении всех нитей и точек зрения воедино; замечание Набокова о ложности приписывания Лермонтову «прелестной чистоты и простоты» стиля сродни более глубоким (бахтинским, лотмановским и вообще постструктурным) представлениям о динамизме, полифонии и незавершенности текста.

⁸ См. Мерсеро, 1962: 105—10. Образцом сильного перегиба в эту сторону является глава о «Тамани» в книге Михайловой (1957: 71).

рамки; не-героическими чертами в облике Печорина, обокраденного слепым мальчиком и чуть не утопленного восемнадцатилетней девушкой; и т. п.).⁹ Действительно, «Тамань» образует очередное звено в русской (анти-)романтической традиции, по-новому разрабатывая знакомую тему 'столкновения героя с «иной» жизнью, персонифицированной в виде экзотической героини'.

Один характерный аспект этой темы составляет вторжение героя в судьбу «натуральной» девушки — бедной (как в «Бедной Лизе», «Русалке», «Станционном смотрителе»), дикой (как в «Кавказском пленнике», «Цыганах», «Бэле» и их байроновских источниках), волшебной (как в «Ундине» Ламотт-Фуке/Жуковского и «Русалке»), провинциальной (как в «Евгении Онегине»), романтически настроенной (как в «Княжне Мери»). Вторжение носит драматический характер, соблазненная и покинутая часто гибнет (в «Бедной Лизе», «Русалке», «Цыганах», «Бэле»); не остается безнаказанным и герой, который так или иначе подвергается ее посмертному возмездию («Бедная Лиза», «Русалка», «Цыганы»), а то и отвергается героиней, успешно пережившей разрыв («Евгений Онегин», «Идиот»).¹⁰ Особое место в этой схеме занимает программно-антисентименталистский «Станционный смотритель», где вторжение оборачивается бесконфликтно счастливым союзом героев.

«Станционный смотритель» знаменателен еще в одном отношении — в трактовке культурно-семиотического аспекта столкновения. Возложив ответственность за смерть своего маленького человека на исповедуемые им штампы (представленные картинками из истории блудного сына¹¹ и карамзинским подтекстом), Пушкин дал образец деромантизирующего повествования. Но в сущности, уже в «Бедной Лизе» сюжет опирается на метакультурные мотивировки: Эраст влюбляется в Лизу потому, что она отвечает его сентименталистским литературным вкусам, а затем разлюбляет ее потому, что, потеряв невинность, она перестает им соответствовать. Максимума постромантической изощренности рефлексивное взаимодействие культурных стереотипов, представленных различными персонажами, достигает в «Евгении Онегине» (Лотман, 1975). Но и «средний» (пост)романтический текст, как правило, посвящен анализу психологической и ценностной «дружости» героя/героини (в частности — эгоцентризма главного героя).

⁹ См. Мерсеро, 1962: 110—2, с существенной ссылкой на: К. Локс, Проза Лермонтова, «Литературная учеба», 1938, 8: 12—4; лермонтовская техника дегероизации Печорина тщательно проанализирована Писом (1967).

¹⁰ См. об этом Матич, 1987.

¹¹ Эти картинки ждали адекватного прочтения (Гершензоном, 1919): почти восемь десятков лет.

«Герой нашего времени» (не говоря пока что о «Тамани») являет противоречивую версию 'столкновения'. В плане 'вторжения' силен байронический элемент: по-настоящему страдает, а то и гибнет, как правило, героиня («Княжна Мери», «Бэла»), тогда как герой отделяется легкими душевными ушибами, притупленными онегинской хандрой. В 'семиотическом' плане этому вторят исключительные способности Печорина к психологической рефлексии, позволяющие ему держать под полным контролем обоих своих антагонистов — княжну Мери (и Бэлу) и Грушницкого (и в меньшей степени Азамата/Казбича).¹² Тем не менее, определенный, несколько неровный, подрыв романтических стереотипов налицо — в форме, во-первых, авторефлексии, во-вторых, анализа чужих клише (прежде всего, пародийно-романтического дискурса двойника Печорина — Грушницкого) и, в-третьих, взгляда на Печорина со стороны (с точки зрения Максим Максимыча и внешнего рассказчика).

«Тамань» отличает оригинальное развитие и совмещение обоих аспектов темы.

Рассказ открыто следует формуле вторжения. Странствующий столичный аристократ оказывается на экзотической — социально, этнически и географически — периферии, в «нечистом» в разных отношениях месте. Он завязывает романтическую интригу с местной, простонародной, дикой, преступной и поэтичной героиней на фоне романтического, в частности горного, лунного и водного, пейзажа. Налицо негативный исход их связи и взаимно причиняемый ущерб, в частности — отъезд обреченного на одиночество героя и разлучение героини с «семьей» («матерью» и «братом»). Причем, как подчеркивает ряд исследователей, именно эгоцентрический герой генерирует все происходящее, — если бы не его «могучее» воображение, сюжет бы не состоялся.¹³

Чтение рассказа по такой схеме неизбежно исказит, по не столько обедняет, сколько «обогащает» смысл реально описанных в нем событий, завышая их (мело)драматическую значимость. «Тамань» гораздо «слабее» своего обобщенного романтического архисюжета, — недаром Эйхенбаум назвал ее фабульную основу «маленьким и ничем особенным не кончающимся приключением» (1924: 154).¹⁴ В рассказе, в сущности, **ничего не происходит**: герой оказывается в Тамани лишь по необходимости и лишь от скуки заинтересовывается героиней; они не влюбляются друг в друга; герою не удается соблазнить героиню.

¹² Набоков отмечает абсолютное всеведение Печорина, опирающееся на непрерывное подслушивание и подсматривание (1957: XI).

¹³ См. Мерсеро, 1962: 111; Михайлова, 1957: 249—50.

¹⁴ Как известно, это приключение могло иметь реальную автобиографическую подоплеку (Лермонтов, 1957, 6: 663; Мерсеро, 1962: 105, 168).

ню, а ей — убить его; герой не умеет плавать, а его пистолет, вместо того чтобы стрелять, идет на дно; вообще, герой не контролирует событий, но он и безразличен к их неудачному исходу. Особенно нов провал попыток героя соблазнить экзотическую героиню, которая предпочитает «своего» — контрабандиста Янко. Отсюда протягиваются нити к таким реалистическим вещам, как «Казачки» Толстого.

Впрочем, события кончаются неудачно для всех: не только для отвергнутого, вымоченного и обворованного Печорина, но и для вынужденной бежать четы контрабандистов и для остающегося ни с чем слепого мальчика и его матери; явное, хотя и мелкое, поражение терпит и проспавший кражу печоринский денщик. Развязка рассказа являет, таким образом, картину полной дезинтеграции, венчающей серию не-событий. Это напоминало бы типовую хемингуэевскую новеллу, где травмированный герой, приобретя тяжелый, но закаляющий его опыт, «уезжает из этого города», если бы не непроницаемое, почти модернистское, равнодушие Печорина, защищающее его от любых травм и придающее концовке еще более открытый характер.

Единственно в чем фабула рассказа «усилена» по сравнению с общеромантической, это мотив поединка между героем и героиней, точнее — ее коушения на него. Он может рассматриваться как гиперболизированное обращение обычного (само)убийства героини, непосредственной или косвенной причиной которого является герой («Бедная Лиза», «Цыганы», «Бэла»), или как реалистическая транскрипция посмертной мести героини («Русалка»). В любом случае, этот мотив соответствует мизогинистским настроениям, вообще характерным для поэзии и прозы Лермонтова; в сущности, не менее антагонистичен психологический поединок Печорина с княжной Мери (хотя на дуэли он дерется все-таки с Грушницким).¹⁵

Еще более последовательно разработан в «Тамани» мстакультурный, семиотический аспект столкновения. В повествовательную игру вовлечена — с той или иной степенью иронического отстранения — целая клавиатура романтических клише: гетевская Миньона, «шиллеровский» диалог (Мерсеро, 1962: 106—7), ундина Ламонт-Фуке/Жуковского (она же — пушкинская русалка), байронический сплин, романтизм по-француз-

¹⁵ Об агрессивности героини «Тамани» и о сюжете рассказа как сниженном обращении «Бэлы» см. Гаррард, 1982: 136. Что касается женоненавистнического мотива, то в этом отношении Лермонтов может считаться одним из родоначальников целой традиции, включающей Гоголя, Маяковского, (см. Жолковский, 1986) и в какой-то мере Олешу (ср. в «Зависти» эпизод из детства Ивана Бабичева, напоминающий первую ссору пушкинского Сильвио с графом, — с той разницей, что Ваня нападает не на мужчину-соперника, а на саму затмившую его девочку).

ски,¹⁶ «нечистая сила», интерес к фольклорному материалу — народной песне и тайной «фене» контрабандистов... Последняя служит соединительным звеном между культурными масками и кодами, с одной стороны, и проблемами коммуникации и языка в буквальном смысле, с другой.

Важную роль в ходе повествования играют: подозрительная слепота мальчика; его необычайно острый слух; воздвигаемый им русско-украинский языковой барьер; притворная глухота старухи; ограниченная видимость и слышимость в двух сценах на берегу (где герой издали, в темноте и при шуме прибоя наблюдает за контрабандистами);¹⁷ и подчеркнутая загадочность героини.

Загадочность эта наполовину напускается на себя ею самой, наполовину вчитывается в ее портрет героем, настроенным на романтический лад. Здесь, как в капле воды, отражается главная коллизия рассказа, построенного на неправильном «прочтении» героями друг друга. Печорин воспринимает героиню в терминах «донжуанского» кода — как экзотический объект для любовной интриги, а она его в «контрабандистском» коде — как сыщика. Каждый в своих собственных интересах подыгрывает чужому прочтению: он — чтобы припугнуть и заинтересовать ее, она — чтобы завлечь и убить его. В ином жанре и стилистическом ключе столкновение двух ложных прочтений могло бы вылиться в комедию ошибок; в психологическом повествовании от лица деромантизируемого лишнего человека оно дало результат, предвосхитивший достижения позднего реализма.

Если местами в «Герое нашего времени» Лермонтов прибегает к технике сказа (в частности, в повествовании от лица Максим Максимыча) и шире, к изображению событий с точки зрения ограниченного рассказчика (в духе «Станционного смотрителя»), то в «Тамани» он идет еще дальше.¹⁸ Здесь оба

¹⁶ Рассуждение о породности женщин и лошадей перекликается с аналогичным пассажем из «Бэлы», но дано здесь более отстраненно, с сознательной мета-текстуальностью («это открытие принадлежит Юной Франции»).

¹⁷ Подслушивание, высмеянное Набоковым, не дает здесь того абсолютного знания, на котором держится интрига «Княжны Мери», а, напротив, работает на неполноту информации. Ср., кстати, отмеченную уже Белинским призрачность происходящего: «Несмотря на прозаическую действительность... содержания [«Тамани»], все в ней таинственно, лица какие-то фантастические тени, мелькающие в вечернем сумраке, при свете зари или месяца» (1954, 4: 226; Лермонтов, 1957, 66: 663—4). Следует сказать, что эти пробелы в информации, взятые в контексте рассказа в целом, способствуют не только и не столько романтическим его эффектам (таинственности и под.), сколько их прозаическому подрыву (ограниченности героя-рассказчика, отказу от максимальной яркости изображения).

¹⁸ Хотя «есть признаки того, что... новелла была написана раньше «Бэлы» и без связи с «Журналом Печорина» (Лермонтов, 1957, 6: 663), и, по мнению некоторых исследователей, в ней «представлен пред-байронический вариант Печорина» (Гаррард, 1982: 136), ретроспективный синхронический взгляд позволяет увидеть в «Тамани» наиболее зрелый фрагмент романа.

протагониста действуют исходя из неправильных прочтений друг друга, причем один из них является рассказчиком, так что повествующий голос героя оказывается равноправен в своем несовершенстве с голосом героини. Получается полифонический эффект, сходный, например, с «Кроткой», где провал коммуникации доведен до предела.

Однако особенность «Тамани» именно в том, что до предела в ней ничего не доводится. Так, культурно-семиотический аспект темы способствует развитию ее авантюрного аспекта: ложное взаимопонимание героев обрекает вторжение героя в жизнь на неудачу. Но неудача остается именно не-удачей, несобытием, ником образом не драматизируясь до катастрофы. Событийные ружья не стреляют.¹⁹

Хотя принцип заготовленного и в нужный момент стреляющего ружья приписывается Чехову и, более того, развязки его пьес не свободны от стрельбы и (само)убийств, в целом его поэтика близка к выявленной выше повествовательной стратегии «Тамани». Двумя часто выделяемыми чертами его манеры были именно наводящая скуку бессобытийность описываемого и провал коммуникации, вызванный засильем культурных штампов и поз.²⁰ Этим глубинным родством тем и положений, возможно, и объясняется чеховская оценка «Тамани». Что, кстати, не исключает его искренности в восхищении языком рассказа, — хотя, по иронии эстетического дискурса, великий портретист клише сам оказался пленником одного из них и выразил свое восхищение в духе «мóроз крепчал». Ружье может не стрелять, но описание не-выстрела должно «бить в цель», экономно, ненавязчиво и эффективно передавая ощущение хаоса и некоммуникабельности.²¹

Развенчанию романтических масок, в частности — 'самообразов' (self-images) героев-повествователей, посвящены и многие произведения Набокова, например, «Отчаяние» и «Ло-

¹⁹ В «Кроткой» пистолет не стреляет гораздо более театральным образом, не говоря о центральной роли, отведенной в рассказе самоубийству героини. В каком-то смысле «Кроткая» синтезирует мотивы целой группы магистральных сюжетов русской литературы: «Бедной Лизы» (социальное неравенство, самоубийство), «Бэлы» (пленная героиня), «Княжны Мери» (психологический поединок), «Выстрела» (болзненное самолюбие, счеты с прошлым); очевидны также гоголевские источники обстановки, сюжета и стиля. Осуществленный таким образом в «Кроткой» вариант слияния лишнего человека с маленьким в единую фигуру подпольного человека, имел одним из своих ранних предвестий «умаление» лишнего человека в «Тамани».

²⁰ См. Щеглов, 1986, со ссылками на Берковский, 1969.

²¹ Тщательно выверенную игру в выстрел/не-выстрел представляет собой, в сущности, все повествование первой из «Повестей Белкина», начиная с раннего упоминания о тройне нереальном выстреле (гипотетическом, безопасном и к тому же скрыто интертекстуальном — а la Вильгельм Телль), под который каждый был бы готов подставить свою голову, и кончая кульминационным холостым сажанием пули в другую пулю.

лита». Отсюда, возможно, его притяжение к Лермонтову, чей роман, несмотря на многочисленные претензии к его стилю, Набоков, (вместе с сыном) любовно перевел на английский. Проявлением тщательно подавляемой любви могли быть (как и в случае с другими близкими, но охотно поносимыми авторами, от Достоевского до Пастернака) и его придирки к «Тамани». Очевиден, к тому же, контраст стилистических установок: в «Тамани» — последовательное снижение героики при некоторой нечеткости границ между впадением в штампы и их сознательным обыгрыванием; у Набокова — изощренная до сухости повествовательная ирония, позволяющая гербаризировать любые мелодраматические эффекты.

* * *

Такой видится с полуторавековой и межконтинентальной дистанции динамика внутренних и внешних прочтений незначительного происшествия в «самом скверном городишке из всех приморских городов России». Та динамика коммуникации и автокоммуникации между персонажами, рассказчиками, авторами, критиками, читателями и вообще носителями культурных кодов, для превращения которой в объект точной науки столько сделал ученый из прекрасного городка, тоже начинающегося на «Т» и, как здесь выражаются, нанесенного им на литературную карту — с не меньшим успехом, чем Лермонтову это удалось с Таманью.

Чэпел Хилл — Санта Моника
февраль 1991 г.

Литература

- Белинский, В. Г. 1953—59. Полное собрание сочинений в 18 томах. Москва: АН СССР.
- Берковский, Н. Я. 1969. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии. В его кн.: «Литература и театр». Москва: Искусство, 48—184.
- Буин. И. А. 1965—67. Собрание сочинений в 9 томах. Москва: АН СССР.
- Гаррард 1982 — John Garrard. Mikhail Lermontov. Boston: Twayne.
- Гершензон, М. О. 1919. Станционный смотритель. В его кн.: Мудрость Пушкина. Москва: Книгоизд-во писателей. 122—7.
- Жолковский, А. К. О гении и злодействе, о бабе и всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому). В кн.: А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов. Мир автора и структура текста. Тенесси: Эрмитаж, 255—78.
- Лермонтов, М. Ю. 1957. Сочинения в 6 томах. Москва: АН СССР.
- Лотман, Ю. М. 1975. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту. Матич, 1987 — Olga Matich. What Is To Be Done About Poor Nastya? Literary Prototypes of Nastas'ia Filippovna. «Wiener Slawistischer Almanach» 19: 47—64.
- Мерсеро, 1962 — John Mersereau, Jr. Mikhail Lermontov. Carbondale: Southern Illinois University Press.

- Михайлова, Е. 1957. Проза Лермонтова. Москва: Художественная литература.
- Набоков, 1958 — Vladimir Nabokov. Translator's Foreword. В кн.: Mihail Lermontov. «A Hero of Our Time», transl. by Vladimir Nabokov in collaboration with Dmitri Nabokov. Garden City, NY: Doubleday, V—XIX.
- Пис, 1967 — R. A. Pease. The Role of «Taman» in Lermontov's Geroi Nashego Vremeni. — Slavonic and East European Review 45: 12—29.
- Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. (Сочинения в 18 тт. Письма в 12 тт.). 1974—80. Москва: Наука.
- Щеглов, Ю. К. 1986. Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов: «Ионыч»). В кн.: А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов. Мир автора и структура текста, Тель-Авив: Эрмитаж, 21—52.
- Эйхенбаум, Б. 1924. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Ленинград: Госиздат.

СТИХ ТЮТЧЕВА И ЛИТЕРАТУРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ¹

Л. Новинская, П. Руднев

Стремление ввести чисто стиховедческую проблематику в широкий контекст общетеоретических и историко-литературных исследований представляет собой вполне закономерную и весьма плодотворную тенденцию, характерную, в частности, и для науки о русском стихе.

Исходя из своей стиховедческой концепции, Л. И. Тимофеев полагает, что, если главный компонент стиха — «постоянство однородной, эмоционально окрашенной интонационной системы»², значит, «изучая интонационную организацию стиха, мы в состоянии поставить такие общие вопросы, которые приводят нас от чисто «технологических» сторон стиха к общим художественным проблемам (...) работа над стихом подчинена тем общим принципам, которые лежат в основе художественного творчества, данного художественного метода»³.

Так ставится проблема авторитетным отечественным стиховедом. Выдвинутые им положения вполне могут явиться отправной точкой для дальнейшего детализированного изучения про-

¹ В основе нашей публикации лежит материал, собранный и проанализированный Л. П. Новинской в её кандидатской диссертации «Стих Тютчева в историко-литературном и теоретическом аспектах» (Тарту, 1982). Несколько развертывая и углубляя проблему, привлекая более обширный историко-литературный материал, мы рассматриваем в синхроническом и диахроническом планах метрический репертуар и ритмику Я4 и Я5 Тютчева в аспектах их соотношения с литературным направлением через посредство жанрово-экспрессивных характеристик стиха.

² Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. Изд. 5-е, исправленное и дополненное. М., 1976. С. 264.

³ Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958. С. 139—140.

блемы. Могут, но с условием некоторых уточнений. Существует дополняющая и существенно трансформирующая концепцию Л. И. Тимофеева теория, согласно которой: 1) стих — это прежде всего поэтическая речь с двойной сегментацией, языковой (синтаксической) и стиховой (метрической)⁴; 2) двойная сегментация, обуславливая специфику стиха, выделяет его в ряду других речевых типов; 3) основным конструктивным фактором стиха оказывается при этом не интонационный, а метрический строй. Последние годы эта теория стала почти общепризнанной среди филологов-стиховедов.

Вполне соглашаясь с общей постановкой Л. И. Тимофеевым обсуждаемой проблемы, мы вместе с тем полагаем: если стих соотносим в целом (для Л. И. Тимофеева — только в целом) с историко-литературной категорией столь высокого плана, как литературное направление, а метрико-ритмические компоненты играют в стихе (согласно любой стиховедческой концепции) важную роль, вероятно, возможна и постановка вопроса о соотношенности с литературным направлением и метрико-ритмических компонентов стиха. Конечно, здесь не может быть и речи о прямой связи отдельных метров и размеров, отдельных ритмических форм (далее: рф) с литературным направлением, художественным методом, несущим в себе «идеологическое содержание»⁴. Но здесь, думается нам, допустимо и целесообразно говорить (хотя крайне осторожно, порой, — гипотетически, опасаясь впасть в вульгаризацию) о какой-то соотношенности с литературным направлением системы метров (размеров), а также — тех или иных совокупных тенденций, вскрываемых при анализе ритмики, с учётом жанрово-экспрессивных характеристик стиха. Опираясь на пионерские в этом отношении труды⁵, мы и делаем попытку осуществить исследование данной проблемы применительно к стиху и стихотворному стилю Тютчева.

⁴ Тимофеев Л. И. Об изучении стиха. Polemические заметки. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1976. № 2. С. 174.

⁵ Гаспаров М. Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974. С. 72—74; Его же. Ещё раз о соотношении стиха и литературного направления // Проблемы стиховедения. Ереван, 1976; Его же. Очерк истории русского стиха: Метрика; Ритмика; Рифма; Строфика. М., 1984 (в этой обстоятельной монографии автор тщательно рассматривает историю русского стиха от его предистории до процессов, характерных для современного русского стихосложения. Тютчевский стих рассматривается в книге лишь попутно. Мы же, в отличие от М. Л. Гаспарова, сосредоточиваем своё внимание на тютчевском материале, лишь изредка выходя за его пределы); Папаян Р. А. Структура стиха и литературное направление // Проблемы стиховедения. Ереван, 1976; Его же. Сравнительная типология национального стиха: Русский и армянский стих. Ереван, 1980. Гл. 4; Лотман Михаил. Русский стих: Семантика стихотворного метра в русской поэзии второй половины XIX века (А. А. Фет и Н. А. Некрасов) // Slowiańska Metryka Porównawcza, III: Semantyka form wierszowych.

Исходные историко-литературные положения мы сформулируем следующим образом. Тютчев — поэт-романтик, хотя «эволюция Тютчева шла в несомненном соответствии с великим движением русской литературы к реализму»⁶. Поэзия Тютчева, во многом ориентированная на историко-литературные традиции поэзии XVIII века, обнаруживает и значительные реминисценции поэтики классицизма.

В какой же мере эта сложнейшая система, именуемая индивидуальной стилем Тютчева, отражается в его стихе?

«Стих есть знамя романтизма»⁷. Современный исследователь говорит о родственности понятий «стихотворство» и «романтизм», с одной стороны, и «прозаичность» и «реализм» — с другой.⁸ Известно также: из трех родов литературы лирика в несравненно большей степени, чем эпос и драма, тяготеет к стиху. Значит, очевидной романтической доминантой поэтики Тютчева является то, что он — единственный из крупнейших русских поэтов-романтиков — не выходит за пределы лирических жанров (если не считать его утратившей какую бы то ни было актуальность политической публицистики), что его стих — это лирический стих. Приметой романтической поэтики оказывается и значительная стёртость (сравнительно с поэтикой классицизма) границ внутри лирических жанров, что также характерно для стиховой системы Тютчева.

В метрическом репертуаре поэзии эпохи классицизма наиболее употребителен ямбический метр, что является знаком историко-литературной традиции Ломоносова. При этом размеры ямбического метра располагаются в стихе эпохи классицизма в определенной частотной последовательности, будучи строго связанными с определённой иерархией жанров: ямб вольный (далее: Я В) басен и пиндарической лирики, 6-стопный ямб (далее: Я 6 и т. п.) героических поэм, стиховой драматургии, посланий, идиллий и элегий, Я4 од и других жанров. Из других размеров ещё употребительны хорей 4-стопный (далее: Х 4 и т. п.) (духовные оды, анакреонтическая лирика, романсы, песни) и ЯЗ (анакреонтическая лирика⁹). Прочие метрические формы,

⁶ Бухштаб Б. Русские поэты: Тютчев; Фет; Козьма Прутков; Добролюбов. Л., 1970. С. 71.

⁷ Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 6. Проза. 1918—1921. М.; Л., 1962. С. 371.

⁸ Папаян Р. А. Сравнительная типология национального стиха... С. 192.

⁹ Вишневский К. Д. Введение в стихотворную технику XVIII века // Вопросы стиля и метода в русской и зарубежной литературе. Пенза, 1969. С. 3—16 (Учен. зап. / Рязанский и Пензенский пед. ин-ты. Т. 81); Его же. Русская метрика XVIII века // Вопросы литературы XVIII века. Пенза, 1972. С. 129—258 (Рязанский пед. ин-т); Гаспаров М. Л. Современный русский стих... С. 73.

не прикрепленные к тем или иным жанрам, близки к экспериментальности, свойственной поэтике классицизма, но обособленной от его массовой стиховой продукции.

В период предромантизма в русской поэзии происходит сдвиг в жанровой системе и, как следствие этого, — перестройка и обновление метрического репертуара. Басня теряет свою популярность, перестает быть массовым жанром. Поэтому сильно падает частотность ЯВ, который сохраняется лишь в элегиях и посланиях. Утрачивает свою популярность и героическая поэма, стихотворная драма начинает приобретать другие метрические качества. Поэтому отступает ЯБ, употребляемый главным образом в посланиях и стихотворениях антологического жанра. Вместе с тем на первое место в пушкинское время выходит Я4, становясь практически характерным для всех жанров, кроме драматического. В лирике, а затем — в драмах и поэмах завоевывает видное место Я5, в поэзии классицизма почти не встречавшийся. Симптоматичен для метрического репертуара эпохи романтизма и расцвет метрических форм, пусть косвенно, но отражающих присущие поэтам-романтикам интересы к народности. Это — «балладные» размеры: Я43 (результат подражания английским и немецким балладам), 3-сложники (преимущественно — «балладный» амфибрахий — далее: Ам). Сюда же следует отнести «народно-песенный» Х4 и разрабатываемые с помощью неклассических стиховых форм (далее: НКЛ) экспериментальные имитации античных, славянских и русских народных размеров. У поэтов эпохи романтизма (опять-таки вследствие пошатнувшейся строгой иерархии жанров) стиховые эксперименты перестают быть обособленными фактами творчества, приобретая массовый характер. Так, широко популяризируются различные переходные метрические формы (далее: ПМФ), заметно активизируется традиция полиметрических композиций (далее: ПМК)), имевших место в стихе эпохи классицизма преимущественно в таких специфических жанрах, как оперное либретто, комическая опера, кантата (отголосок последней, например, — полиметрическая «Леда» Пушкина).

Метрические пристрастия Тютчева на этом фоне приобретают довольно определенную историко-литературную окраску. Главные качества его метрического репертуара характеризуются признаками метрики романтической эпохи, что, однако, сочетается с известными «архаическими» симпатиями Тютчева и некоторыми его специфическими устремлениями в области поэтических жанров. Системе размеров Тютчева, ямбической по преимуществу, свойственно безусловное господство Я4, нейтрального в отношении лирических жанрово-экспрессивных разновидностей и форм. Низкая частотность ЯБ связана и с традицией стиха романтической эпохи и с тем, что Тютчеву

совершенно чужд жанр антологической лирики. Относительно высокая встречаемость ЯВ — результат не только «архаических» пристрастий Тютчева, его ориентированности на метрику эпохи классицизма, но и того, что здесь косвенно отражена популярность романтической элегии. Вместе с тем, Тютчев никогда не проявлял особых интересов к песенно-фольклорным и балладным жанрам. Его Х4 в этом отношении обладает своеобразной жанрово-экспрессивной окраской и дает сравнительно небольшую встречаемость, как и почти не употребляющиеся им 3-сложники. Зато разработка Я5, постоянная склонность к стиховому эксперименту в оригинальных и переводных ПМФ, НКЛ и ПМК — всё это вновь является очевидным свидетельством историко-литературной обусловленности метрики Тютчева ведущими тенденциями стиха романтической эпохи.

Таким образом, метрический репертуар поэта, формирующийся в эпоху господства романтического направления, корректируется жанровой системой, характерной для его творчества. Вырисовывается такая градация во взаимодействии историко-литературных факторов: литературное направление — жанровая система — метрический репертуар.

Проблему соотносённости литературного направления и ритмики попытаемся проиллюстрировать на примере Я4, самого частотного тютчевского размера, и Я5, в особенности с вопросом о цезуре.

Сформировавшийся в творчестве Ломоносова русский Я4 эпохи классицизма характеризуется близостью к языковой теоретической модели высокой средней ударностью иктов (надо было утвердить его ритм, сделать его «привычным») и доминирующим действием I закона К. Ф. Тарановского: I икт частотнударнее II, III рф превалирует над II, а V над VI. Однако уже в последней трети XVIII века начинает происходить постепенная ритмическая трансформация этого стиха. Он делается менее «естественным» с точки зрения законов языка, отдаляется от теоретической модели: в нём побеждают чисто стиховые тенденции к «четкости» вторичного альтернирующего ритма иктов. Доминирует действие II закона К. Ф. Тарановского: II икт становится частотнударнее I (ослабевает ударность и III икта), II рф превалирует над III, а VI — над V.

Специфика Я4 Тютчева — в совмещении этих двух начал, «архаического», свойственного стиху эпохи классицизма, и «пушкинского», сложившегося в романтическую эпоху. Даже тогда, когда в Я4 Тютчева побеждает вторичный альтернирующий ритм, следы этой гибридности дают о себе знать в некоторой сглаженности акцентной кривой I и II иктов.

Становление ритмики русского Я5 происходит в предромантический и романтический период под влиянием французского декасиллаба, для которого характерен обязательный словораз-

дел после IV слога. Отсюда — постоянная цезура и в русском Я5, правда, сразу же несколько ослабленная благодаря допустимости не только мужского, но и дактилического слово-раздела. В связи с бесконфликтным взаимодействием обоих законов К. Ф. Тарановского в Я5 создается чисто стиховой альтернирующий ритм иктов (V, III и I — сильноударные, IV и II — слабоударные).

Я5 Тютчева формируется в годы начинающегося заката русского романтизма (рубеж 1820 — 1830 годов). Глубоко закономерны тенденции к прозаизации в его ритмике, связанные с падением постоянной цезуры и продолжающие в этом отношении стиховые искания Жуковского, Кюхельбекера и Пушкина. Я5 Тютчева — в целом вольноцезурованный (далее: вц) стих, а переводный, который составляет значительную массу строк этого размера, — даже нецезурованный (далее: нц). Направленность к прозаизации прослеживается (хотя и не столь, быть может, отчетливо, как в цезуре) и в профиле ударности этого стиха. С одной стороны, для него характерна традиционная альтернация сильных и слабых иктов. С другой — имеет место бо́льшая, чем в суммарных показателях этого стиха XIX — начала XX вв., акцентная сглаженность I, II и III иктов, некоторое уменьшение частоты встречаемости чисто альтернирующей IX рф за счет роста не альтернирующей — VI¹⁰. Важен и такой факт: частотами IV, VI и IX рф и разницей в отягченности между III и II иктами Я5 вц Тютчева тяготеет сильнее к Я5 нц, чем к вц стиху эпохи Тютчева¹¹. Отмеченные особенности ритмики Я5 Тютчева — также характерное свидетельство того, что поэтика Тютчева-романтика не изолирована от общего движения русской поэзии к реалистической прозаизации (чего ни в какой мере нельзя, однако, преувеличивать, помня о том, что Тютчев — прежде всего поэт романтического направления и стиля).

Такова общая синхроническая характеристика метрики и ритмики Я4 и Я5 Тютчева в аспекте поставленной нами проблемы.

Диахронический анализ метрики и ритмики Тютчева поможет нам увидеть, как в процессе эволюции его стиха отражается становление индивидуального метрико-ритмического стиля Тютчева, его как поэта романтического направления.

¹⁰ Классификацию рф тютчевского Я5 и соотношение этих форм в процессе эволюции данного стиха в поэзии Тютчева см. в работе: Новинская Л. П., Руднев П. А. Пятистопный ямб Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990.

¹¹ Подробнее об этом см.: Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966 (очерк «Ф. И. Тютчев»); Гукковский Г. А. Некрасов и Тютчев. Научный бюллетень / Ленингр. гос. ун-т, № 16—17. Н. А. Некрасов. С. 51—54 и др.

I период (1814—1822) проходит прежде всего под знаком освоения Тютчевым историко-литературных традиций классицизма. В метрическом репертуаре среди функционально выделяемых размеров лидирует ЯВ, среди выделяемых формально — Я6 (40% всех ямбов). Я4 представлен умеренно, а профиль его ударности соответствует профилю ударности Я4 эпохи классицизма. Я5 как самостоятельный размер отсутствует. В контексте же ЯВ он дает низкую частоту встречаемости. Средняя длина текста максимальна (39 строк). Жанровая система обогащена сильными следами одического стиля. Вместе с тем, в стихе Тютчева этих лет можно заметить и новые тенденции, которые складываются под влиянием стиха предромантической и романтической эпохи. Так, в 1820 году написано стихотворение «Урания» — 194 строки экспериментальной ПМК с конструктивно разомкнутыми звеньями. Начинают активно разрабатываться разностопные, позиционно урегулированные тексты (далее: Рз) и композиционно зыбкие ПМФ. Новации касаются пока только метрического репертуара и метрической композиции, но главное — эти новации имеют место уже в стихе юного Тютчева.

Следующие три периода I этапа творческой эволюции Тютчева объединим для краткости и ёмкости рассмотрения в хронологически цельный отрезок (1823—1844). Это — время бурного расцвета русского романтизма и вместе с тем начало его заката: на сцену выходит реалистическое направление. Стиль и стих Тютчева-романтика складывается именно в это 20-летие. Формируются жанрово-экспрессивные разновидности и формы философской лирики поэта. Средняя длина текста колеблется от 17 до 24 строк (вместо 39 в первом периоде). Обновляется метрический репертуар Тютчева, по-иному начинают соотноситься входящие в него размеры. Количество текстов ЯВ от 38,5% в предшествующий период падает до 15,5 — в начале рассматриваемого 20-летия, до 8,5 — в его конце. Резко изменяется стопный состав ЯВ за счёт сильного уменьшения употребляемости Я6, роста частоты Я4 и особенно Я5. Тексты Я4 выходят на первое место (67,0% в 1840-е годы вместо 23,0 — в 1814—1822). Метрика обогащается появлением и быстро растущей частотностью Я5 (в среднем 18,0% по текстам). Я6, напротив, дает минимальные показатели (2,0). Заметно увеличивается вес Рз конструкций. Все выше становится употребительность хореев, ПМФ и НКЛ. Больше всего редких 3-сложников написано также в течение этих лет. Тютчев гораздо смелее и решительнее экспериментирует над стихом, создавая в переводах конструктивно сложнейшие ПМК и в оригинальной поэзии — стихотворение «Silentium!». Рубеж 1820—1830 годов отмечен чрезвычайной активностью работы над переводами. Важное качество переводческого творчества поэта,

определившееся благодаря отталкиванию от классицистской переводческой традиции, — стремление к функциональной адекватности, в том числе и в стихе. Переводы Тютчева-романтика обогащают не только его собственную метрику и ритмику, но и предвосхищают в разработке дольника последующие новации Блока.

Значительные изменения происходят и в ритмике Я4: неуклонно повышается ударность II икта и, напротив, понижается ударность — I (закон регрессивной акцентной диссимиляции одерживает верх над законом начала строки, что особенно заметно в течение 1837—1844 годов). По-прежнему вырабатывается, однако, не чисто альтернирующий ритм иктов, а тот самый разнонаправленный ритм со сглаженной акцентной кривой I и II иктов, который характерен для тютчевского Я4 в целом. Это отражено и в своеобразном соотношении ритмико-экспрессивных типов тютчевского стиха. Если с 1814 по 1837 годы в Я4 Тютчева господствует тип АБ, в котором постоянное тяготение в сторону типа А заметно приглушается «архаическим» началом (импульсом типа Б — знака классицистской традиции), то к концу рассматриваемого 20-летия побеждает альтернирующий тип А — знак «пушкинской» линии в эволюции русского стиха. Влияние пушкинских завоеваний в стихе особенно сильно сказывается в ритмике Я5 Тютчева. Имеется в виду упомянутая выше устремленность Тютчева в этом стихе к реалистической прозаизации ритма.

Таким образом, стиховой, метрико-ритмический стиль Тютчева с характерной для него романтической доминантой складывается, крепнет и обнаруживает свою неповторимую индивидуальность в точке пересечения трех литературных направлений: отошедшего в прошлое, но напоминающего о себе классицизма, господствующего романтизма и формирующегося реализма.

Вторая половина творчества поэта (1844—1873) не вносит в эту картину принципиальных изменений: трансформируются лишь некоторые частности. В метрическом репертуаре Тютчева 1848—1852 годов отметим максимальный всплеск X4, последнее слабое оживление 3-сложников, что несколько снижает частоту употребления Я4; в 1853—1864 годы — усиление встречаемости Я5 (наполовину в составе ПМФ и В) и возрастающий интерес к ЯВ — знаку последнего оживления «архаической» тенденции, особенно заметной в стихах 1865—1873 годов.

В ритмике наблюдаются более значительные, чем в метрике, факты. Установившаяся ритмическая инерция Я4 с легким налетом «архаизации» обостряется в течение 1853—1864 годов. При этом отягченность I икта усиливается не только в стихе Тютчева, но и в Я4 Некрасова, Фета и Полонского. В таком отталкивании от пушкинской традиции нельзя видеть простой возврат к прошлому. Вероятно, здесь причудливо и прихотливо

отражается общее движение русской литературы к выработке приемов реалистического стиля на новом (сравнительно с 1830—1840-ми годами) этапе историко-литературной эволюции русского реализма. В поэзии Некрасова и поэтов его школы это активно поддерживается суперстиховыми элементами реалистического стиля (активное стремление к «прозаизмам» в поэтической лексике). В поэзии Фета и Полонского, — напротив, — сильно нейтрализуется «постромантическими» началами (в области лексики привычной для романтиков приверженностью к «поэтизмам»). Поэтика Тютчева-романтика обнаруживает здесь известную близость к поэтике Некрасова-реалиста¹².

Высказанные соображения поддерживаются также ритмическими и жанрово-экспрессивными тенденциями Я5 Тютчева 1853—1864 годов. Здесь, как и в Я4, происходит тоже своего рода «архаизация» ритма: частота встречаемости постоянной цезуры возрастает до 82% (в стихе Некрасова этих лет следует отметить аналогичную тенденцию), формируется снова четкий альтернирующий ритм иктов, укрепляется I икт. Такой процесс вполне соотносим с аналогичными процессами, присущими эволюции русских 2-сложников, что создает, по выражению К. Ф. Тарановского, «ритмический гул» эпохи, обусловленный, вероятно, тем же, что и в ритмике Я4, стремлением поэтов новаторски «освежить» ритмическую традицию Пушкина. Не представляется случайной и жанрово-экспрессивная переориентация Я5 Тютчева. Основная масса текстов Я5 этих лет — послания, стихи «на случай», «мелочи» (жанровые формы, ориентированные на быт) — очевидный симптом прозаизации, свойственный русскому стиху реалистической эпохи в целом.

В заключение подчеркнем еще раз: часто отмечаемую исследователями направленность тютчевской поэтики 1850—1860 годов в сторону реалистической прозаизации ни в какой мере не должно преувеличивать: Тютчев остается поэтом-романтиком (в том числе и в стихе).

ФЕНОМЕН БЕНЕДИКТОВА В КРИТИКЕ БЕЛИНСКОГО

А. Штейнгольд

Отрицательно-уничтожающее отношение Белинского к поэзии Бенедиктова в более или менее развернутой форме справедливо и однозначно представлено в работах литературоведов. Оценочные высказывания критика и в самом деле однозначны: едкая (порой злая) насмешка над Бенедиктовым и его почитателями не менялась на протяжении «крутого маршрута» эволюции Белинского.

Однако цель литературной критики не ограничивается оценкой (пусть самой откровенной и последовательной). Критика обладает особым свойством: безоговорочно служа дню сегодняшнему, сегодняшнему эстетическому уровню общества (в более или менее адекватных ему проявлениях), она подчиняет настоящему прошедшее и несет в себе право на прогнозы. Но мосты в прошлое и будущее надежно закреплены ею в настоящем. Этого общего свойства литературной критики нельзя не учитывать, обращаясь к феномену «Белинский — Бенедиктов».

Статья «Стихотворения Владимира Бенедиктова» (1835 год) не была дебютом молодого критика, но именно в ней он впервые поставил вопрос о назначении литературной критики и профессиональной роли ее деятелей. Более основательно Белинский вернулся к той же проблеме в статье «О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя»» (1836), где вновь в споре с С. Шевыревым возникла тема Бенедиктова.

Ход мысли Белинского свидетельствует о том, что это «соседство» не было случайным. Взгляд на Бенедиктова, расходящийся с мнениями читателей разных культурных слоев, уровней и вкусов, должен был предстать литературным «поступником» Белинского: критику не только предстояло завоевать право на авторитетный, властный («державный», по слову Кольцова) голос в литературной жизни, но и убедить современников в необходимости создания критики нового качества.

Частное (пусть даже очень популярное) явление современного искусства в статье Белинского не только обретало истолкование и оценку, но становилось материалом, на основе которого критик и критика должны были продемонстрировать свои профессиональные возможности. Критика и публика, по Белинскому, — два лица беседующие. Этот принцип он соблюдает и тогда, когда выступает против общепринятых оценок. Критик отлично сознает, сколь еретическим покажется многим его мнение о петербургском кумире.

Белинский начинает статью страстным лирико-публицистическим отступлением, завоеывая даже не симпатии и доверие публики, а права профессионала. Борьба за эстетические вкусы современников сразу становится острой, лишенной оттенков и полутонов. В статье почти нет споров с инакомыслящими: авторская энергия обнаруживается в стилистике и лексике, в характере демонстрации поэтического материала.

«Что такое критика?» — начинается статья.¹ Отвергая

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. сочинений в XIII т. Т. I. М., 1953. С. 356. Дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.

догматизм нормативных эстетик, Белинский утверждает, что «критику должны быть известны современные понятия о творчестве, иначе он не может и не имеет права ни о чем судить» /1, 356/. Автор статьи ощущает право стать таким критиком. Обращаясь к публике, Белинский не только представляет позицию по отношению к Бенедиктову как очень личный момент собственной биографии, но делает читателя если не соучастником, то очевидцем своего литературного бунта: «Милостивые государи! если вам известно чувство любви к истине, чувство уважения к какому-нибудь задушевному предмету, то будете ли вы осуждать порыв человека, который иногда, к своему вреду, вызывает на себя и мщение самолюбий и общественное мнение, имея полное право *не вмешиваться*, как говорится на святой Руси, *не в свое дело*? Должен ли этот человек оскорбляться или пугаться того, что люди посредственные, холодные к делу истины, лишенные огня Прометеева, провозгласят его *крикуном* и *ругателем*? Вам понятно ли это чувство? <...> Понимаете ли вы блаженство взбесить жалкую посредственность, расшевелить мелочное самолюбие, возбудить к себе ненависть ненавистного, злобу злого? <...> Гадок наглый самохвал, но не менее гадок и человек без всякого сознания какой-нибудь силы, какого-нибудь достоинства. Я терпеть не могу ни Скалозубов, ни Молчаливых.

Я слишком хорошо знаю наш литературный мир, наши литературные отношения, и потому почти каждая новая книга возбуждает во мне такие думы и ведет к таким размышлениям, какие она не у всех возбуждает. <...> К числу таких книг принадлежат и стихотворения г. Бенедиктова: они возбудили в моей душе множество элегий, до которых я большой охотник, но обстоятельства, сопровождавшие ее появление, и безотчетные крики, встретившие ее, только одни заставили меня взяться за перо. Правда, стихотворения г. Бенедиктова не принадлежат к числу этих дюжинных и бездарных произведений, которыми теперь наводняется наша литература; напротив, в этой печальной пустоте они обращают на тебя невольное внимание и, с первого взгляда, легко могут показаться чем-то совершенно выходящим из круга обыкновенных явлений» /1, 359/. (Курсив Белинского. — А. III.).

Эксцентрическая позиция, повышенная эмоциональность стилистики, характерные для излетного романтизма словесные штампы («блаженство взбесить жалкую посредственность», «люди посредственные, холодные к делу истины, лишенные огня Прометеева») предваряют в статье безжалостное и бескомпромиссное развенчание романтизма. Сам способ обличения бенедиктовской поэзии несет в себе зримую связь со вкусами

публики, тогда как оценка явления бунтарски противоположна принятым мнениям. Правда, критик, как мы видим в конце цитаты, склонен простить публике ошибку по первому впечатлению.

Тот же романтический способ «аккордного» воздействия на читателя сказался в этой статье и в характере цитирования. Белинский, обращаясь к анализу художественного произведения, как правило, стремится быть доказательным: обычно он демонстрирует текст до того, как высказывает о нем свое мнение, цитирует большими отрывками, лирические миниатюры в большинстве случаев приводит целиком. В статье о Бенедиктове мы встречаемся с уникальным для Белинского способом обращения с поэтическим текстом — стихотворной «мозаикой». (Этот прием как сатирический будет широко присутствовать в критике шестидесятников). Критик, обычно остро чувствующий художественные потери при купюрах и микроцитатах, здесь с помощью монтажа малых фрагментов создает метаобраз бенедиктовской художественной системы.

Сразу уловив отсутствие выверенной художественно-композиционной логики в поэзии Бенедиктова, Белинский концентрирует витиевато-алогичную метафорику поэта и обрушивает ее шквал на читателя, лишая его возможности ощутить в потоке «бенедиктовщины» отдельные стихотворения. «Стих, переложенный в прозу и обращающийся от этой операции в натяжку, так же как и темные, затейливые мысли, разложенные на чистые понятия и теряющие от этого всякий смысл, обличают одну риторическую шумиху, набор общих мест. Я предлагаю теперь несколько фраз из большей части стихотворений г. Бенедиктова, обращенных мною в прозаические выражения, со всею добросовестностью, без малейшего искажения — и сделаю вам несколько вопросов, поставив судию в этом деле ваш собственный здравый смысл: «Юноша сорвал розу и украсил эту *пламенную жатвою* чело девы. — Вы были ли, прекрасные дни, когда *сверкали одни веселья*; небесные звезды очами судей взирали на землю с лазурного свода /?/?/; милая дикость равняла людей /!?!/ — *Любовь не гнездилась в ущельях сердец*, но повсюду раскрытая и *сверкая всем в очи* /?/?/ надела на мир всеобщий венец...» /1, 361/.

Далее, переходя к цитации стихотворений Бенедиктова целиком, критик не столько обосновывает свою оценку, сколько и здесь апеллирует к здравому смыслу читателей. Приведя стихотворение «Утес», Белинский обращается к публике: «Скажите, что тут хорошего? Во-первых, тут не выдержана метафора: сперва утес является покрытым только мхом, а потом уже *косматым*, то есть покрытым кустарником и даже деревья-

ми, во-вторых, это не поэтическое воссоздание природы, а набор громких фраз...» /1, 363/.²

Первый удар по поэзии Бенедиктова нанесен, но отсутствие четких эстетических требований, на основе которых критик выносит свой приговор, видимо, беспокоит Белинского и ведет его в статье «О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя»» к углублению вопроса о том, каково же профессиональное содержание критики.

Белинский видит в проблеме профессионального содержания критики две стороны: первая из них — законы, на основе которых возникает современное критическое суждение, вторая — вопрос о том, как должны складываться отношения критики и литературного общественного мнения. «Что такое критика? Простая оценка художественного произведения, приложение теории к практике или усилие создать теорию из данных фактов? Иногда и то, и другое, чаще все вместе. Потом, чем критика должна быть. Частным выражением мнения того или другого лица, принимающего на себя обязанность судьи изящного, или выражением господствующего мнения эпохи в лице ее представителей, которое есть результат прежде бывших мнений, прежде бывших опытов и наблюдений? Без сомнения, она имеет право быть тем и другим, но в первом случае она должна быть шагом вперед, открытием нового, расширением пределов знания или даже совершенным его изменением, должен быть делом гения; во втором случае она меньше рискует, но зато может быть увереннее в самой себе, может быть всегда истинною в отношении к своему времени. <...> в наше время это есть единственная цель критики» /II, 129/.

Блестящее соображение о критике — «движущейся эстетике» — возникает как ответ на первый вопрос. Ответ на второй оказывается не столь однозначным. Считая, что «во втором случае она (критика. — А. III.) меньше рискует, но зато может быть увереннее в самой себе, может быть всегда истинною в отношении к своему времени <...>», — критик, казалось бы, обрекает себя служить именно такой критике. Однако автор статьи не может не претендовать на большее, и если определить себе роль гения не позволяют литературные приличия, то не воспользоваться возможностью выступить частным лицом,

² Характерно, что с тех же позиций здравого смысла ниспровергал Пушкина Д. И. Писарев, не находя в реальности аналога пушкинскому Аполлону («Пока не требует поэта...»): «Попробуйте выгнать из этого стихотворения Аполлона, и все стихотворение окажется несуществующим, потому что тогда немедленно откроется его бессмысленность. <...> Эта фикция оказывается непереводимую на обыкновенный человеческий язык, потому что в действительной жизни нет такого процесса, который соответствовал бы призванию поэта к священной жертве». (Писарев Д. И. Собр. сочинений в 4-х тт.: Т. 3. М., 1956. С. 391).

принимающим на себя роль судьи «изящного» Белинский тоже не может.

Белинский — критик поэзии Бенедиктова не пытается глубже проникнуть в мир поэта, как это было не только с Пушкиным, Лермонтовым, но и с Баратынским и Кольцовым. «Движущаяся эстетика» не обслуживает неподвижной оценки Бенедиктова Белинским. Бесстрашный в отказе от своих прошлых суждений, Белинский все последующие годы в сущности не прибавит ничего значительного к тому, что он сказал в 1835—1836 годах. Год за годом имя модного соперника Пушкина мелькает в статьях и рецензиях Белинского то в качестве символа неестественного и претенциозного искусства, то в спорах с С. Шевыревым о характере мысли в лирике Лермонтова, отвергая «...его (Шевырева. — А. III.) критические статьи, где он так ясно доказал, что г. Бенедиктов шагнул дальше Жуковского и Пушкина, и о стихотворениях Лермонтова, где с такою точностью заметил он, что Лермонтов в своих стихах то Жуковский, то Пушкин, то г. Бенедиктов» /VI, 236/.

В отношении Белинского к Бенедиктову нет выраженной впрямую ни идеологической, ни эстетической, ни персональной предвзятости. Вскользь оброненные слабые комплименты о наличии у поэта таланта позволяют думать, что критик отдавал должное Бенедиктову. Личность Бенедиктова не вызывала у критика антипатии, но личность в данном случае не искупала литературной «вины»: «Хотите ли вы блеснуть выписными чувствами, выраженными ослепительно вычурными фразами и натянутою смешною метафорою: вас и тут предупредил г. Бенедиктов, и тоже предупредил как человек с дарованием, который сам проложил себе дорогу, какова бы она ни была, и был оригинален, что бы ни говорили о его оригинальности». /VIII, 62/.

В феномене Бенедиктова Белинского волновало, видимо, не столько его отрицательное влияние на литературное развитие (хотя такая проблема тоже существовала, и Белинский не забывал упрекнуть молодых поэтов от Фета, Ап. Майкова, Шевырева до Ростопчиной, Познанского, Степанова, Якубовича в следовании бенедиктовской поэтике), сколько развращающая эстетические вкусы и понятия современников его популярность.

Проблема воспитания читателя всегда была очень острой для критики, ощущавшего себя «гувернером общества». В данном случае она определялась и особым характером восприятия поэзии Бенедиктова современниками. «Обывательское сознание 30-х годов неспособно было самостоятельно вырабатывать идеологические и культурные ценности, — пишет Л. Я. Гинзбург, — но из этого не следует, что обыватель не хотел обладать ценностями. Он стремился к «красивой жизни» во всем, вплоть до идей, и охотно пользовался результатами чужих

достижений, потому что он не создавал, а брал, и внутренняя взаимоисключаемость идей была ему непонятна».³

По Белинскому, современная литература и ее потребители в равной мере виноваты друг перед другом: «Наша публика без литературы, потому что в год пять-шесть хороших произведений на несколько сотен дурных еще не литература; наша литература без публики, потому что наша публика — что-то загадочное: один читал Пушкина, другой в восторге от г. Бенедиктова, а третий был без ума от мистерий г. Тимофеева» /V, 570/. Белинский ищет поклонников Бенедиктова среди холодных к литературе петербургских чиновных читателей /X, 550/, между «обожательницами Пушкина, что, однако ж, не мешает им отдавать должную справедливость и таланту г. Бенедиктова» /VII, 609/, в рядах «идеальных дев», которые «едят книги». «Дети мы, дети! нам надо еще не изящных созданий Рафаэля, а игрушек с яркими красивыми цветами, с блестящею позолотою», — горько иронизировал критик /IV, 429/.

Белинский неоднократно подробно и ярко рисовал в статьях образ современного читателя в его географических, идеологических, социальных и культурных ипостасях /IV, 429—430; IX, 550—551/. Но применительно к Бенедиктову критик не ограничивается собственной характеристикой. Он не просто упоминает, но с очевидным удовольствием цитирует спор о Бенедиктове из книги «Действительное путешествие в Воронеж. Соч. Ив. Раевича. М. 1838», который служит критике если не документальным фактом, то, во всяком случае, «материалом-источником», позволяющим подтвердить жизненную справедливость собственного мнения. «Почтенный автор книги», описывающий грозу, которая привела его в дом «одного тульского помещика», в тонах самого вульгарного романтизма («буйные ветры», «раскаты грома, зияние молний сливались в смертоносную игру стихий, отражали разговор неба с земною перстью» — III, 86), с точки зрения Белинского, не мог назвать свое путешествие «действительным»: по способу описания это «воображаемое призрачное описание». Зато беседа г. Раевича с гостеприимным хозяином критик называет действительной: «Вот беседа г. Раевича с его гостеприимными хозяевами.

Петр Иванович (хозяин. — А. Ш.) душевно скорбел о смерти Пушкина и ожидал чего-то великого от молодых поэтов:

— Я даже предугадываю, — присовокупил он, — что на развалинах со временем /?/ (пунктуационные пометы принадлежат Белинскому. — А. Ш.) забытой /!/ славы Пушкину водрузится слава Бенедиктову. . . .

— Но и Пушкин, — сказал я, — в наш век первый начал

³ Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л., 1982. С. 123—124.

пленья читателей новою игрою слов /?!, удивительною легкостью, чистотою слога.

— Неужели же в нынешнее время, когда Россия исполинскими шагами идет к самобытности в образовании, писатели наши должны подражать векам протекшим?

— Нет! — присовокупила Вера Николаевна (хозяйка. — *А. Ш.*), назад тому не более пяти лет литература наша получила быстрый переворот.

— Наступление каждого века должно быть улучшением языка отечественного. <...>

— Но Пушкин только предупредил их, имея от природы живое воображение. <...> Но, впрочем, он не оставил нам ничего самобытного.

Этот литературный разговор показался нам столь действительным, что мы ни минуты не поколебались выписать его весь, от слова до слова» /III, 86—87/. Этот литературный спор стал для Белинского центром «Действительного путешествия...», может быть, даже причиной обращения критика к весьма посредственной книжке.

Спад интереса к Бенедиктову у Белинского в дальнейшем объясняется, видимо, тем, что он решился сформулировать в сороковые годы: «В начале тридцатых годов неожиданно вышла первая часть дотоле никому не известных стихов г. Бенедиктова, которого талант в стихах — то же, что талант Марлинского в прозе; время уже доказало справедливость приговора, каким встречены были критикою первые опыты Бенедиктова» /VIII, 58/.

Скромная, безличная реплика говорила о победе Белинского: критик не только «охранил» современников от пошлого, несовременного явления, но «закрыл дорогу» С. Шевыреву, который предсказывал Бенедиктову бесспорное литературное будущее.

Если для публики мысль о падении Бенедиктова высказана сдержанно-победительно, то в письме к К. Д. Кавелину от 7. XII. 1847 года о том же самом Белинский скажет откровенно и элегически: «Пора бы, кажется, нам расстаться с этою немножко детскою привычкою и быть поскупее на хвалебные эпитеты. Как ни молода наша литература, а уж сколько фактов успела она нам дать для нашего возмужания! Я помню, что такое были эти люди: Языков, Марлинский, Баратынский, Подолинский, Брамбеус, Бенедиктов. Толковали уже не о том, таланты ли они, а не гении ли? И где ж они теперь, где их слава, кто говорит о них, кто помнит? Не обратились ли они в какие-то темные предания? А, между тем, все они, действительно, были люди не только не бездарные, но и с талантами. Это доказывает, что и талант сам по себе еще не бог знает что! <...> Вот, например, Некрасов — это талант, да еще какой! <...> Разумеется, его теперешние стихотворения тем

выше, что он при своем замечательном таланте внес в них и мысль сознательную, и лучшую часть самого себя» /XII, 454, 456/. Показательно, что мысль Белинского ведет к Некрасову: осмеянный за бенедиктовщину автор сборника «Мечты и звуки» вырос в поэта, в чем-то меняющего представление Белинского о поэтическом совершенстве. «Движущаяся эстетика» и освоила новые литературные открытия, и существенно изменившиеся взгляды самого критика.

Во второй половине сороковых годов у Белинского появляется даже потребность найти положительный смысл поэзии Бенедиктова в литературном развитии, и такой положительный смысл он назовет «отрицательным». «Само собою разумеется, что предмет поклонения всегда бывает выше своих поклонников, а так как почитателей таланта г. Бенедиктова даже и теперь тьма-тьмущая, то и нельзя не согласиться, что г. Бенедиктов есть в своем роде замечательное явление в русской литературе, как были в ней замечательные, например, Марлинский и г. Языков. Конечно, подобная «замечательность» ненадежна и недолговременна, но все же она имеет свое значение, потому что основана не на одном только дурном вкусе эпохи или значительной, по большинству, части публики, но также и на таланте своего рода. Но мы уже не раз говорили, что есть таланты, которые служат искусству положительно, и есть другие, которые служат ему отрицательно» /IX, 260/.

Белинский в 40-е годы совершенно отказывается от анализа стихов Бенедиктова и оценку, давно сложившуюся и успевшую устояться, «освежает», вводя в текст «портрет» музы пережившего свою краткосрочную славу поэта.

Критик оттеняет заурядность и отсутствие вкуса в музее Бенедиктова, контрастно сопоставляя ее с музой Пушкина. Он не гонится за оригинальностью рисунка или впечатления. Пушкинская муза — либо целомудренно обнаженная античная статуя, либо аристократка, простая и изысканная одновременно. Муза Бенедиктова — «женщина средней руки, если хотите, недурная собою, даже хорошенькая, но с пошлым выражением лица». Бойкость, вертлявость, болтливость, страсти к белилам, румянам и стразам (настоящих бриллиантов у этой особы нет) — вот штрихи и краски, из которых складывается облик существа, одновременно претенциозного и «дешевого».

«Портрет» музы Бенедиктова как бы предвосхищает рисунок образа Кукшиной у Тургенева и общностью черт, и авторским отношением, в котором снисходительная насмешка уживается с жалостью и брезгливым отталкиванием.

Создав внешний облик бенедиктовской музы, Белинский специально отмечает, что так выглядит форма, «выражение», разделяя, что в принципе нехарактерно для его видения

поэзии, «выражение» и «содержание» в творчестве Бенедиктова, но не потому, что хочет противопоставить одно другому, а для того, чтобы полнее выявить сущность и кажимость того, в чем современники (прежде всего Шевырев) видели «поэзию мысли» Бенедиктова. «Что же касается до ее (музы Бенедиктова. — А. Ш.) содержания, — с этой стороны она тем беднее, чем больше претендует быть богатою. Что многим кажется избытком мыслей в поэзии г. Бенедиктова, то *не мысли*, а *рефлексия*; рефлексия же относится к мысли, как резонанство к мышлению, умничание к уму, толстога в величию, надутость к высокоости, сентиментальность к чувству» /X, 260/.

Белинский не уличает Бенедиктова в безмыслии, но через подбор соотносительных понятийных пар дает ощутить читателю «пустомыслие», вернее, эрзац мысли как содержательную сторону творчества поэта. Рефлексия, по его мнению, начисто противопоказанная лирике, убивает в ней само свойство поэтичности, делая ее неудачной прозой. Поэтому критик снова позволяет себе рискованную процедуру — превращение стихотворного текста в прозаический: «Разложить стихотворение г. Бенедиктова на составные элементы, пересказать его содержание из него же взятыми и нисколько не измененными фразами — всегда значит обратить его в пустоту и ничтожество» /IX, 260/.

Кольцо замкнулось. Белинский остался верен себе и первому своему впечатлению. Свергнутый для большинства современников «король поэзии» занял свое «историческое» место в современности: историзм Белинского был, главным образом, публицистичным. Слово критика оказалось решающим в современном ему и дальнейшем взгляде на поэзию Бенедиктова.

Но будущие пути развития культуры оставались открытыми. И, как пишет Ю. М. Лотман: «Нет оснований считать то, что фактически произошло, во что бы то ни стало проявлением «прогрессивного хода истории».⁴

ЦИНИЗМ БАЗАРОВА

П. Рейфман

Увидев в первый раз Одинцову на балу у губернатора в городе***, Базаров говорит о ней: «Кто бы она ни была <...> только у ней такие плечи, каких я не видывал давно»¹. Позднее, в ответ на восторги Аркадия: «А все-таки она пре-

⁴ Лотман Ю. М. В точке поворота // Тезисы докладов научной конференции «А. Блок и русский постсимволизм». Тарту, 1991. С. 8.

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. М., 1978. Т. 7. С. 71. Далее: Тургенев.

лесть», Базаров добавляет: «Этакое богатое тело! (...) хоть сейчас в анатомический театр»². Реплики Базарова вызывают возмущение и протест Аркадия: «Перестань, ради бога, Евгений! это ни на что не похоже», «Аркадия покорило от цинизма Базарова»³. Чувства Аркадия разделяли многие. В дальнейшем, уже вне рамок тургеневского романа, мотив «богатого тела», как важная составная часть «нигилистического» мировосприятия, будет многократно повторяться и в беллетристике, и в критике, и в самом быте 1860-х гг. Противники революционных демократов станут обвинять тех в том, что они отношения между мужчиной и женщиной сводят к «физиологии», к «богатому телу». Люди радикального толка объявят подобные обвинения клеветой, пасквилем, получившим распространение с легкой руки Тургенева.

Нужно, конечно, учитывать, что оценка реплик Базарова дается Аркадием, к которому сам автор романа относится довольно иронически. Несомненно и то, что своими репликами Базаров дразнит Аркадия. Тем не менее они отражают некоторые реальные стороны базаровской теории, они не случайны, как не случайно и то, что отношение Базарова к женщине стало важной чертой формирующегося нарицательного образа «нигилиста».

Но речь вовсе не шла о пасквиле, в чем многие обвиняли Тургенева. И мотив «богатого тела» вовсе не закреплен романистом исключительно за «новыми людьми», не является чем-то, противопоставляющим Базарова, «великого охотника до женщин»^{3а} персонажам прежних тургеневских произведений, «лишним людям» с их любовной романтикой. Более того, этот мотив связан с предшествующей литературной традицией, в том числе тургеневской, на которую сознательно ориентируется автор «Отцов и детей».

Прежде всего здесь следует вспомнить Пушкина, один из эпизодов «романа в стихах», выдержанный в тоне легкой пушкинской иронии. На вопрос Онегина: «Что Ольга резвая твоя?» влюбленный Ленский отвечает: «Ах, милый, как похорошели у Ольги плечи, что за грудь! Что за душа!..»⁴ В таком перечислении прелестей любимой «поклонником Канта и поэтом»⁵ душа не случайно оказывается на последнем месте, после плеч и груди.

Позднее эти плечи и грудь переключаются к Тургеневу, но с ориентацией еще на одно литературное преломление. В поэме «Помещик» (1845) описывается аппетитная вдовушка —

² Тургенев. Т. 7. Т. 75.

³ Там же. С. 75, 71.

^{3а} Там же. С. 87.

⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10 т. М., 1962—1965. Т. 5. С. 96.

⁵ Там же. С. 38.

соседка главного персонажа: «Какие плечи! Что за стан! А груди — целый океан!»⁶. Приведенные строки — реминисценция из «Евгения Онегина», намеренно неточная. Следует помнить, что вся поэма «Помещик», начиная от размера, отдельных описаний (напр., провинциального бала) и до скрытых и прямых реминисценций, ориентирована на «Евгения Онегина». Такая ориентация иногда подчеркнута фиксируется Тургеневым. Так, строки: «Им овладело беспокойство, Весьма естественное свойство» сопровождаются авторской сноской: «Им овладело беспокойство, Охота к перемене мест, Весьма мучительное свойство... («Евгений Онегин»)»⁷.

Но при описании «прелестей» вдовы, где используется реминисценция из «Евгения Онегина», сноска дается не на него, не на Пушкина, а на Бенедиктова: «Мы бы не решились употребить такое смелое сравнение, если бы нас не ободрил пример г-на Бенедиктова. Кто не помнит его превосходных стихов:

... И на этом океане
В пене млечной белизны
Из-под дымки, как в тумане,
Рисовались две волны»⁸

Необходимо учитывать, что имя Бенедиктова не было для Тургенева безразличным. В 1830-е годы он, как и многие другие молодые люди, безоговорочно восхищался стихотворениями Бенедиктова, считал его своим кумиром. Об этом идет речь в «Литературных и житейских воспоминаниях» («Воспоминания о Белинском»). Рассказывая о появлении в 1836 г. книжки стихотворений Бенедиктова⁹ («Как теперь ее вижу»), Тургенев отмечает, что они «привели в восхищение все общество, всех литераторов, критиков — всю молодежь. И я, не хуже других, упивался этими стихотворениями...»¹⁰ Статья Белинского, развенчавшая Бенедиктова, вызвала негодование Тургенева, но вскоре он начал понимать, что «критикан» прав, что доводы его убедительны: «Прошло несколько времени — и я уже не читал Бенедиктова»¹¹. Не читал, но многое запомнил. И многое у Бенедиктова становится для Тургенева символом пошлости.

Ко времени создания поэмы «Помещик» юношеское увлечение Бенедиктовым осталось далеко позади. Упоминание его «превосходных стихов» явно ироническое. Описание «прелестей»

⁶ Тургенев. Т. I. С. 160.

⁷ Там же. С. 170.

⁸ Там же. С. 160. У Бенедиктова: «через дымку».

⁹ Там же. Т. II. С. 22. На самом деле сборник стихов Бенедиктова вышел в 1835, а не в 1836 г.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

соседки — пародирование пошлости Бенедиктова. Сведение же воедино реминисценции из Пушкина и сноски на Бенедиктова имело определенный смысл, не было случайным.

Дело в том, что Бенедиктов многими воспринимался как достойный преемник Пушкина, творец философской лирики, поэт мысли, в чем-то даже превзошедший своего гениального учителя. Тургенев как бы расставляет предметы по местам, проясняет, кто есть кто. В реминисценции из «Евгения Онегина» он разделяет авторскую иронию, относящуюся к восторгам Ленского, содержащих легкий оттенок потенциальной пошлости. В сноске же он иронизирует над самим Бенедиктовым, над его пошлостью, пародируя ее в тексте «Помещика».

Любопытно, что аналогичное сопоставление — противопоставление неожиданно появляется через много лет в пьесе Булгакова «Последние дни (Пушкин)». В ней официально-патриотический драматург Кукольник и поэт Бенедиктов, с его эротическими стихотворениями ставятся в один ряд, оба резко противопоставляются Пушкину: «Кукольник. Разрешите <...> представить вам нашего лучшего отечественного поэта — Владимира Григорьевича Бенедиктова. Вот истинный светоч и талант!»¹² Далее Кукольник просит Бенедиктова, с которым он близок, на «ты», прочитать стихотворение «Напоминание», то самое, которое цитирует Тургенев в сноске к поэме «Помещик». В пьесе подробно приводится текст этого стихотворения. Кукольник сопровождает его чтение словами: «Браво, браво! Каков!» Все это идет на фоне упоминаний о Пушкине, слухов о том, что его якобы высекли, что он ничего не пишет и т. п. На слова о том, что некоторые утверждают, будто первым поэтом является Пушкин, Кукольник бросает: «Светские химеры!»¹³

Мотив «богатого тела» появляется вновь в романе «Накануне», в связи с характеристикой Шубина. Говоря Берсеневу, что Елена вряд ли сможет полюбить его, Шубина, он упоминает, что она «на днях застала меня целующим руки у Зои!» «У Зои?» — спрашивает удивленный Берсеньев. — «Да, у Зои. Что прикажешь делать? У нее плечи так хороши. — Плечи? — Ну да, плечи, руки, не все ли равно?»¹⁴.

Итак, герой дворянского типа был далеко не безразличным к «материи», к женским плечам, рукам, груди, и даже говорил об этом, не вызывая негодования читателей. Но стоило коснуться этого «предмета» новому человеку, Базарову, и все сразу завопили: «цинизм». Сам же Тургенев отнюдь так не думает.

¹² Булгаков Михаил. Пьесы. М., 1986. С. 248.

¹³ Там же. С. 252, 253.

¹⁴ Тургенев. Т. 6. С. 179.

Как раз у Базарова в его словах о «богатом теле», роскошных плечах Одинцовой нет ни капли цинизма, той печати пошлости, «клубничного оттенка», который ощущается у Бенедиктова. Он серьезен и по-своему целомудрен даже по сравнению с «лишними людьми», героями предшествующих произведений Тургенева.

Есть другое. Эпатаж окружающих, о чем уже говорилось выше. Есть и стремление грубыми словами скрыть от Аркадия то впечатление, которое на него произвела Одинцова, впечатление, не приличествующее «реалисту». Знакомясь с Одинцовой, Базаров, к удивлению Аркадия, «как будто сконфузился»¹⁵. Она сразу же замечает, «что он чувствовал смущение» и в то же время понимает, что «в пошлости никто бы не упрекнул Базарова»¹⁶. Тем не менее слова о «богатом теле» объясняются не только эпатажем, стремлением не обнаружить своих чувств. Они определены «теорией» Базарова.

Как и в других случаях, Тургенев проводит Базарова через испытания на свидании, которое тот не выдерживает, подобно персонажам тургеневских произведений 1850-х гг. Но не выдерживает по-своему.

У Тургенева почти всегда rendez-vous — кульминационный момент, суд над героем. Поведение на rendez-vous раскрывает сущность тургеневских главных (а иногда и второстепенных) персонажей, и это относится не только к «лишним», но и к «новым» людям, к Базарову. Поведение Базарова на rendez-vous чрезвычайно важно для раскрытия общего замысла романа, для понимания характера героя. Исследователи не всегда обращали на это должное внимание, объективно преуменьшая роль свидания в концепции «Отцов и детей».

Основной конфликт, определяющий поведение Базарова на rendez-vous, отражающий, по мнению автора, несостоятельность его общей позиции и в то же время силу, честность, искренность, незаурядность его натуры, — конфликт между теорией и жизнью. Этот конфликт отмечала как главный критика почвенников. О нем подробно писал Н. Н. Страхов в статье об «Отцах и детях»¹⁷.

По «теории» отношении Базарова к женщинам сводится к мотиву «богатого тела»: «И что за таинственные отношения между мужчиной и женщиной? Мы, физиологи, знаем, какие это отношения»¹⁸. ««Нравится тебе женщина, — говаривал он, — старайся добиться толку; а нельзя — ну, не надо, отвернись

¹⁵ Там же. Т. 7. С. 72.

¹⁶ Там же. С. 74.

¹⁷ Страхов Н. Н. «Отцы и дети». И. Тургенева // «Время». 1862. № 4. См. также Курляндская Г. Б. Романы И. С. Тургенева 50-х — начала 60-х годов. Казань, 1956 Учен. зап. Казанск. ун-та. Т. 116. Кн. 8.

¹⁸ Тургенев. Т. 7. С. 34.

— земля не клином сошлась»¹⁹. Это — теория, которая не выдерживает испытания практикой, жизнью, оказывается догмой, схемой, что понимает сам Базаров, с негодованием ощущая «романтика в самом себе»²⁰: «он скоро понял, что с ней «не добьешься толку», а отвернуться от нее он, к изумлению своему, не имел сил»²⁰.

Теория Базарова касательно поведения на rendez-vous оказывается мертвой механической конструкцией, которая, по мнению Тургенева, лишь часть более общей конструкции — схематического представления о жизни в целом, типичном для революционных демократов. В данном случае мнение Тургенева перекликалось с точкой зрения почвенников. Так, например, в статье Страхова «Н. А. Добролюбов» направление «Современника» определялось как направление людей, которые «у нас названы теоретиками»; для них характерна «отвлеченная мысль», уводящая от жизни, мысль «бледная и сухая», «всегда мысль равняющая, сглаживающая различия и обесцвечивающая явления»²¹. Аналогичные утверждения встречаются и в статье Ф. М. Достоевского «Два лагеря теоретиков», в других выступлениях почвенников. Не случайно Тургенев и Достоевский особенно близки в это время. Достоевский высоко оценивает Базарова, Тургенев находит, что Достоевский особенно верно понял смысл этого образа.²²

Сотрудники «Современника» осмыслили роман «Отцы и дети» как клевету на «молодое поколение». Антонович в статье «Асмодей нашего времени» утверждал, что Тургенев, вместо изображения отношений между «отцами» и «детьми», написал «панегирик «отцам» и обличение «детям»; да и «детей» вы не поняли, и вместо обличения у вас вышла клевета»²³.

Через много лет после этого диалога, в 1884 г., в «Воспоминаниях об отношениях Тургенева к Добролюбову и о разрыве дружбы между Тургеневым и Некрасовым» Чернышевский продолжал считать, что роман «Отцы и дети» был «открытым заявлением ненависти Тургенева к Добролюбову», добавляя при этом, что, каким бы ни было намерение Тургенева, «сходства нет никакого, хотя бы и карикатурного»²⁴.

Не выясняя основы, биографической, жизненной, журнально-литературной, на которой возникла базаровская теория

¹⁹ Тургенев. Т. 7. С. 34.

²⁰ Там же.

²¹ «Время». 1862. № 3. С. 44—45.

²² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В 30 т. Т. 5 /1973/. С. 59. Тургенев. Письма. Т. 5. С. 37. См. также стр. 27, 38, 59, 61.

²³ Антонович М. А. Асмодей нашего времени // «Современник». 1862. № 3. С.

²⁴ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. В 15 т. Т. 1 /1939/. С. 737, 741.

«богатого тела», отношений мужчины и женщины (что нуждается в специальном исследовании), отметим лишь искренность отмежевания от нее сотрудников «Современника». Облик Добролюбова, его статьи, содержание некрасовского журнала в целом не дают основания для сближения их со взглядами Базарова относительно *rendez-vous*. Более того, материал, публиковавшийся в «Современнике» во многом противостоял подобным концепциям. Редакция печатала большое количество статей по «женскому вопросу», где говорилось о значении женщины в обществе, в семье, в воспитании молодого поколения. Особенно необходимо выделить здесь выступление М. Л. Михайлова — страстного поборника женской эмансипации. В 1860—1861 гг. в «Современнике» напечатаны статьи Михайлова «Женщины, их воспитание и значение в семье и в обществе», «Джон Стюарт Милль об эмансипации женщин», «Женщины в университете» и др. Знаменательно, что Михайлов решительно возражал против попыток свести отношения мужчины и женщины лишь к физическому влечению. «Физиология, — писал он, — не открыла и не угадала еще закона», управляющего образованными народами, «закона парности организмов»; по мнению Михайлова, влечение мужчины к женщине «никак нельзя приписать исключительно разнице полов»²⁵. Следует отметить, что подобного же рода высказывания характерны и для «Русского слова».

Весной 1863 г. в «Современнике» опубликован роман Чернышевского «Что делать?», во многом полемичный по отношению к «Отцам и детям». Не соглашаясь с тем, как изобразил «нового человека» Тургенев, Чернышевский как бы противопоставляет своих персонажей Базарову, искренне считая, что именно они — подлинные, неискаженные портреты «новых людей». Полемичность касается и поведения таких людей на *rendez-vous*. Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна ведут себя на свидании совсем не так, как Базаров. Менее всего их можно обвинить в пропаганде теории «богатого тела». Если уж упрекать в данном случае Чернышевского, то не за «цинизм», а за излишнюю слащавость, приторную сентиментальность. Поведение героев «Что делать?» на *rendez-vous* дано в русле вовсе не базаровском, а своеобразно решаемой давней литературной традиции, русской и зарубежной. Здесь уместно вспомнить романы Жорж Санд («Жак»), Шарлоты Бронте («Джен Эйр»), Герцена («Кто виноват?»). Чернышевский вполне осознанно ориентируется на эту традицию, одновременно полемизируя с ней, давая более «простые» решения. Везде здесь идет речь о «любовном треугольнике», по-разному

²⁵ Михайлов М. Л. Женщины, их воспитание и значение в семье и обществе // «Современник». 1860. № 4. С. 497.

решаемом. Чернышевский находит, что его решение — самое верное. Ничего подобного нет в «Отцах и детях», любовный «треугольник» для романа Тургенева вообще не значим. И вроде бы закономерны упреки: Тургенев приписал «новым людям» то, что, судя по содержанию «Современника», было для них совсем не характерно.

Однако, есть одно немаловажное обстоятельство, сближающее «цинизм» Базарова и поведение на свидании героев Чернышевского. При всем отличии поступков, взглядов, действий и в том, и в другом случае речь идет о теории, оторванной от живой жизни, противоречащей ей, о теории, являющейся применением породившей ее общей мировоззренческой системы.

ДОСТОЕВСКИЙ: ЛОГИКА ЕВРЕЙСКОГО ВОПРОСА

П. Тороп

Отношение Ф. М. Достоевского к евреям и еврейскому вопросу можно считать достаточно изученным. Но эта изученность прежде всего имманентная, лексико-тематическая. С одной стороны, можно говорить о вынужденной имманентности, так как относительно мало изучена история еврейского вопроса в России и трудно создать необходимый для осмысления отдельных фактов фон. Примером может служить уже чтение Достоевским антисемитской литературы. Известно, что в библиотеке писателя было несколько книг подобного содержания: два издания книги Я. Брафмана «Книга Кагала» (Вильно, 1869, 1870) и книга М. Гриневича «О тлетворном влиянии евреев на экономический быт России и о системе еврейской эксплуатации» (Спб., 1876).¹ Один из интересных исследователей Достоевского Ж. Катто назвал эти книги черными пятнами библиотеки писателя.² В то же время мы не знаем точно, как эти книги оказались в библиотеке Достоевского, какие книги на данную тему он еще знал или читал и, главное, как он их читал! Например, в случае книги Я. Брафмана со временем изменилось отношение к ней самих евреев. На уровне энциклопедического знания это отражается в переходе от резко отрицательного отношения в начале века³ к более позднему при-

¹ Л. Гроссман. Библиотека Достоевского. По неизданным материалам. С приложением каталога библиотеки Достоевского. Одесса: Книгоизд-во А. А. Ивасенко, 1919, с. 158, 159.

² J. Cattaui. Dostoyevsky and the process of literary creation. Cambridge — New York — New Rochelle — Melbourne — Sydney: Cambridge University Press, 1989, p. 83.

³ Еврейская энциклопедия. Том второй. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1907, с. 738.

знанию подлинности первоисточников и точности их перевода, но ложности интерпретации.⁴

Мало данных и о том, насколько Достоевский знал еврейскую журналистику своего времени. Знал ли он, например, статью Т. Рабиновича «Брафманские виды еврейской эксплуатации», напечатанной в «Еврейской библиотеке» (СПб., 1873, т. 3). В итоге и комментаторы полного собрания сочинений вынуждены характеризовать связь Достоевского с книгами Я. Брафмана и М. Гриневича при помощи конструкций «может быть частично опирается», «мог иметь в виду»⁵ (25:389).

С другой стороны, преобладание имманентного анализа связано и с нерешенностью некоторых методологических проблем. Во-первых, это касается отделения еврейского вопроса от общей системы идеологических взглядов Достоевского и тем самым отказа от целостного идеологического или мировоззренческого фона. Такой фон необходим для понимания эволюции взглядов Достоевского, в том числе изменения семантического поля понятий, больше всего связанных с рассуждениями об еврейском вопросе: еврей — жид,⁶ жидовская идея, еврейский вопрос, Кагал и т. п.

Во-вторых, можно говорить об игнорировании одного из основных принципов историко-литературного исследования — критики источников. Прежде всего это касается недопустимого уравнивания художественного творчества, публицистики, записных тетрадей, черновиков и писем. В случае художественных текстов, например, не учитывается в достаточной мере концепция произведения, диктующая и толкующая его структурные особенности. В результате не учитывается система взаимосвязей между персонажами и забывается повествователь, играющий в романах Достоевского особо важную роль. Примером может послужить Исай Фомич из «Записок из мертвого дома», с которого обычно начинается иллюстрирование антисемитизма Достоевского. Не нужно быть адвокатом Достоевского, чтобы понять односторонность осмысления этого персонажа лишь как карикатуру на евреев и их веру. Исай Фомич описан в произведении с трех точек зрения: на него смотрит повествователь — дворянин, простой народ — каторжане и он сам объясняет порой свое поведение. Кроме того, он создан автором, связан с концепцией «Записок из мертвого дома». В концептуальном

⁴ Краткая еврейская энциклопедия. Т. I. Иерусалим: Кетер, 1976, с. 532.

⁵ Тексты Достоевского цитируются по изданию: Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Л.: Наука, 1972—1990. В скобках первая цифра указывает на том, следующие — на страницы.

⁶ Ср.: H. Birnbaum. Some problems of the etymology and the semantics of Slavic *žid* «Jew». — *Slavica Hierosolymitana. Slavic Studies of the Hebrew University*. Vol. VII. Jerusalem: The Magnes Press, 1985, p. 1—11.

плане это означает, что, например, Исай Фомич как ростовщик включен в контекст рассуждений о значении денежных отношений на каторге и их связи с ощущением личной свободы. Другим важным контекстом для понимания этого персонажа являются рассуждения о нерусских и их поведении на каторге. Для фона можно привести несколько мыслей о поляках: «Замечательно впрочем, что никто из каторжных в продолжении всего времени, как я был в остроге, не упрекнул их ни в происхождении, ни в вере их, ни в образе мыслей, что встречается в нашем простонародье относительно иностранцев, преимущественно немцев, хотя, впрочем, и очень редко. Впрочем, над немцами только разве смеются; немец представляет собою что-то глубоко комическое для русского простонародья. С нашими же (т. е. с поляками — П. Т.) каторжные обращались даже уважительно, гораздо более, чем с нами, русскими (т. е. дворянами — П. Т.) и нисколько не трогали их» (4:210).⁶ Отличие Исаея Фомича от поляков прежде всего в том, что он не дворянин. Поэтому он свой и чужой одновременно: как свой он индивидуализирован, как чужой он смешон. Сравни описание его обряда молитвы: «Затем начиналась молитва. Читал он ее нараспев, кричал, оплевывался, оборачивался кругом, делал дикие и смешные жесты. Конечно, все это было предписано обрядами молитвы, и в этом ничего не было смешного и страшного, но смешно было то, что Исай Фомич как бы нарочно рисовался перед нами и шеголял своими обрядами» (4:95).

Концептуально более прост образ другого часто эксплуатируемого с позиции антисемитизма еврейского персонажа Достоевского — Лямшина из «Бесов». Он свой среди чужих для России людей, будь они русские или евреи. О русских бесах Достоевский писал А. Майкову в 1870 году: «Россия выблевывала вон эту пакость, которою ее кормили, и, уж конечно, в этих выблеванных мерзавцах не осталось ничего русского (29 I:145). Аналогично можно сказать о Лямшине, что в нем нет ничего еврейского: «...кто теряет свой народ и народность, тот теряет и веру отеческую и бога. Ну, если хотите знать, — вот эта-то и есть тема моего романа. Он называется «Бесы», и это описание того, как эти бесы вошли в стадо свиней» (29 I:145).

В итоге можно сказать, что идеологическую источниковость художественных текстов нельзя преувеличивать, элементы текста есть элементы структуры и осмысливаются через структуру. Об этом не раз напоминал и сам Достоевский. Например, комментируя различия между статьями «Дневника писателя» о страданиях детей и изображением этого же материала в «бунте» Ивана в «Братьях Карамазовых», Достоевский писал в редакцию «Русского вестника»: «Но очень прошу Вас при-

нять в соображение даже и впредь именно: что было в «Дневнике», то было дело особое, но теперь, здесь, в романе — это ведь не я говорю густыми красками, преувеличениями и гиперболами (хотя против действительности нет преувеличений), а лицо моего романа Иван Карамазов. Это его язык, его слог, его пафос, а не мой» (30 II: 45).

Более сложной проблемой является использование писем как источников информации. Во избежание преувеличения исповедальности писем следует учитывать психологию переписки: кому пишет Достоевский, пишет по своей инициативе (почему?) или отвечает, каковы содержание и тон письма, на которое он отвечает, в какой обстановке он пишет письмо и т. п. Если переписка Достоевского с евреями более-менее изучена именно как переписка, то многие высказывания о евреях разбросаны по разным письмам и нуждаются в осторожном анализе. Это касается, например, факта, что наиболее грубыми выражениями характеризует Достоевский евреев в письмах, посланных жене из Эмса. Так, летом 1879 года Достоевский пишет жене из Берлина (на пути в Эмс) относительно нейтрально: «Когда пересели на немецкую дорогу, рекомендовался мне один жидок, доктор из Петербурга, лет 50 <...> — очень меня развлекал дорогою и служил мне переводчиком с немцами» (30 I: 81). Прибыв в Эмс Достоевский сообщает жене, как тяжело и гадко ему там без других русских: «Один, ни лица знакомого, напротив, все такие гадкие жидовские рожи» (30 I: 97). Это чувство одиночества не покидает Достоевского: «Каждый раз, как я прежде бывал в Эмсе, всегда находились какие-нибудь знакомые русские — нынче никого и все подлейшие жидовские и английские рожи, и все молчание и уединение. Даже музыка подлейшая: капельмейстер играет только свои вальсы да какую-нибудь самую безвкуснейшую шушеру» (30 I: 106). Прибавляется еще неудачная покупка бинокля: «Что же до бинокля, то он стоил мне большой досады, потому что, очевидно, меня надули, и я переплатил лишнее, больше чем он стоит. Но ужасно хотелось купить. Но только никогда в России не было таких мошенников-купцов, какие теперь в Германии. Все жида, всем завладели жида и мошенничают без предела, буквально мошенничают» (30 I: 113). Вершиной же становится личный конфликт с евреями: «Вещи здесь страшно дорогие, ничего нельзя купить, все жида. <...> Здесь все жида! Даже в наехавшей публике чуть не одна треть разбогатевших жидов со всех концов мира. Из русских хоть есть имен тридцать (по Курлисту), но все имена неизвестные... <...> Затем все остальные русские имена в большинстве из богатых русских жидов. Рядом с моим № в «d'Alger», дверь об дверь, живут два богатых жида, мать и ее сын, 25-летний жиденок, — и отравляют мне жизнь: с утра до ночи говорят друг с другом, громко, долго, беспре-

равно, ни читать, ни писать не дают» (30 I: 89). Сам конфликт изложен в следующем письме: «Четверо суток как я сидел и терпел их разговоры за дверью (мать и сын), разговаривают страницами, целые томы разговора, беспрерывно, без малейшего промежутка, а главное — не то что кричат, а визжат, как в кагале, как в молельной, не обращая ни малейшего внимания, что они не одни в доме. <...> Так уже было 10 часов и пора было спать, я и крикнул, ложась в постель: «Ах, эти проклятые жида, когда же дадут спать!» На другой день входит ко мне хозяйка, М-те Ваsh, и говорит, что ее жида призывали и обьявили ей, что мною обижены, что я назвал их жидами, и что съедут с квартиры. Я ответил хозяйке, что и сам хотел съехать, потому что замучили меня ее жида: ни прочесть, ни написать, ни размыслить ни о чем нельзя» (30 I: 93).

Перед исследователем встанет теперь сложный вопрос: как оценить подобный язык описания своих переживаний в интимной переписке. Являются ли причиной конкретные обстоятельства (одиночество, неудачная покупка, неудобные соседи) или это письма человека своего времени, или почвенника, или антисемита, или ксенофоба?! В какой мере эти высказывания сопоставимы с мыслями «Дневника писателя» о евреях?! В какой мере они случайны или закономерны?!

В понимании исследователями отношения Достоевского к евреям можно выделить несколько принципиальных возможностей.

1. **Противоречивость.** Ощущение разных форм противоречивости писателя (художник — идеолог, гуманизм — шовинизм и т. п.) находит очень разные формы выражения. Наряду с простым **акцентированием** противоречивости самое обычное — **замалчивание** и **сглаживание**. По такому пути пошли комментаторы полного собрания сочинений, избегающие слишком подробного изучения еврейского вопроса у Достоевского: «Венцом суждений Достоевского по еврейскому вопросу в 1877 г. явилась, как и известно <разрядка наша — П. Т.>, формула: «Но да здравствует братство.»» (20:284). Учитывая и современную актуальность еврейского вопроса в России можно понять желание не акцентировать эту сторону взглядов Достоевского. Например, Л. Сараскина, утверждая, что «в координатах понимания легче видится «весь Достоевский», чем в координатах обвинения»,⁷ называет антисемитизм писателя мифом.⁸

⁷ Л. Сараскина. В координатах понимания. — Вопросы литературы, 1989, № 7, с. 67.

⁸ Л. Сараскина. Достоевский — «чей» он? — Литературная газета, 1990, № 6 (5280), с. 3.

Более гибким является понимание противоречивости как **идеологической полифонии**, отражающей как внутри его творчества, так и в дополнительности публицистики и художественного творчества.⁹

Еще одной возможностью является **сопоставление противоречивости взглядов с психологической цельностью**. Так, С. Булгаков, пользуясь понятием националистического империализма, писал все же о необходимости понимания логики ошибок Достоевского и сопоставления с основными пунктами мировоззрения не самих этих ошибок, а их генезиса. В результате можно на психологическом уровне получить более целостную картину, чем на логическом.¹⁰ Подобный подход представляет и А. Долинин: «Не будем мы искать в этих неустрашимых противоречиях его, в этой ни на минуту не прекращающейся борьбе противоположных тенденций его мысли, готовой, рационалистически построенной системы, из которой логически с непреложной необходимостью вытекают все частности. Достоевским-мыслителем и Достоевским-художником должна была руководить одна и та же устремленность, как к некоему идеалу — не к системе, располагающейся на плоскости, а к созвучности единой и цельной гармонии».¹¹

2. **Космополитизм**. В этом понятии отражается более узкий подход к взглядам Достоевского. Так, Ф. Добронравов писал о нем с возмущением: «...каким поражающим диссонансом крайнего космополитизма раздавались подчас его заявления, как например — заявление о необходимости введения и у нас «полного и окончательного уравниения прав» с евреями».¹²

3. **Антисемитизм**. Об антисемитизме Достоевского написано очень много и в качестве некоторого итога можно указать на книгу Д. Гольдштейна «Достоевский и евреи», где он различает **банальный, экономический и религиозный** антисемитизм.¹³ Банальный антисемитизм восходит к самым общим стереотипам, выражается, прежде всего, в письмах и является поэтому «безобидным».¹⁴ Главное место занимает экономический антисемитизм как синтез тенденций общественного развития, связанных для Достоевского с понятиями капитализма и социа-

⁹ B. K. Ward. *Dostoyevsky's Critique of the West. The Quest for the Earthly Paradise*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1986, p. 6, 7, 187.

¹⁰ С. Н. Булгаков. *Венец терновый*. СПб., 1907, с. 15.

¹¹ А. Долинин. *Достоевский и Герцен. К изучению общественно-политических воззрений Достоевского*. — Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Петербург: Мысль, 1922, с. 279.

¹² Ф. Добронравов. *Достоевский — как выразитель народной психологии и этики*. СПб.: Изд. М. Залшупина, 1904, с. 47.

¹³ D. J. Goldstein. *Dostoevski et les Juifs*. Paris: Gallimard, 1976, p. 324—325.

¹⁴ Там же, с. 297.

лизма и объединяемых понятием *status in statu*.¹⁵ Религиозный антисемитизм занимает у Достоевского по мнению Д. Гольдштейна второстепенное место и связан с изображением некоторых еврейских персонажей в его творчестве (Исай Фомич, Лямшин).¹⁶

Еще до Д. Гольдштейна серьезно писал об антисемитизме Достоевского Л. Гроссман. И он видит банальную сторону антисемитизма писателя: «Антисемитизм его носит не философский, а чисто газетный характер».¹⁷ И все же Л. Гроссман пользуется понятием **теоретического антисемитизма** и видит во взглядах Достоевского не очень редкое среди мыслителей (в качестве примера приведен Хомяков) «совмещение философского семитофильства с практическим антисемитизмом».¹⁸

С другой стороны подошли к этому совмещению исследователи, пользующиеся понятием **юдаизм**. Н. Бердяев пишет: «Нетерпимость Достоевского есть юдаистическая черта в его религиозности».¹⁹ А в связи с изображением самоубийства Свидригайлова в романе «Преступление и наказание» пишет А. Штейнберг: «Так «антисемитизм» Достоевского раскрывается перед нами, как другая, как обратная сторона и истинное основание собственного его «иудаизма». Кажущееся противоречие есть на самом деле прямолинейная, железная логика».²⁰

4. **Ксенофобия**. Примером упрощенного понимания ксенофобии Достоевского могут быть следующие слова Дж. Ф. Мэтлока: «Поляки, немцы, французы, англичане, греки — по существу все нерусские, которых Достоевскому случается упоминать — все подвергаются у него какой-либо уродливой стереотипизации, хотя чаще всего он изливает яд на евреев и поляков».²¹

Наиболее глубоко это понятие в связи с Достоевским раскрыто И. Франком. С одной стороны, он подчеркивает, что антисемитизм писателя является частью его общей ксенофобии и великорусского шовинизма. Но, с другой стороны, он упрекает Д. Гольдштейна в том, что тот почти не допускает в этом вопросе у Достоевского внутреннего конфликта, борьбы с самим

¹⁵ D. J. Goldstein. *Dostoevski et les Juifs*, Paris: Gallimard, 1976, с. 311.

¹⁶ Там же, с. 325.

¹⁷ Л. Гроссман. Достоевский и юдаизм. — В его кн.: *Исповедь одного еврея*. Иерусалим: Изд. Я. Вайскопфа, 1987, с. 170.

¹⁸ Там же, с. 180—181.

¹⁹ Н. Бердяев. *Миросозерцание Достоевского*. Paris: YMCA-Press, 1968, р. 191.

²⁰ А. З. Штейнберг. Достоевский и сврейство. — *Версты*, 1928, № 3, с. 105. См. и: A. Z. Steinberg. *The Death of Svidrigailov*. — In: *Twentieth Century Interpretations of «Crime and Punishment»*. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1974, р. 105.

²¹ Дж. Ф. Мэтлок. *Литература и политика: Федор Достоевский*. — *Вопросы литературы*, 1989, № 7, с. 50.

собой.²² Для обозначения этого особого отношения к евреям внутри общей ксенофобии И. Франк пользуется понятием виноватый антисемит (guilty anti-Semite), т. е. подчеркивает чувство вины.²³

В более общей оценке взглядов Достоевского можно увидеть близкую логику в различии в них идеологического и имагинативного аспектов. В основе различия этих аспектов лежит осмысление связи между настоящим и будущим: в **идеологическом** аспекте будущее (миссия России) понимается как искупление настоящего и в этом смысле и как оправдание милитаристского национализма, панславизма, ксенофобии и антисемитизма; в **имагинативном** аспекте будущее вытекает из настоящего и желаемое будущее становится как бы критерием оценки настоящего.²⁴ Это означает, что внутреннее напряжение во взглядах создается между историко-идеологическими абстракциями и каждодневными фактами «живой истории»,²⁵ и, соответственно, наиболее ярким выражением мировоззрения Достоевского являются его исторические воззрения.²⁶

В рамках этой убедительной концепции указаны и полярные точки еврейского вопроса: априорное отрицание евреев как Других, врагов, угрозы благополучию России, с одной стороны, и сентиментальные факты (письмо еврейской девушки и т. п.), с другой стороны. Дж. Кабат видит в самооправдании и обвинении Других замкнутый круг, не позволяющий глубже проникать в суть еврейского вопроса.

Нам кажется, что этот замкнутый круг более психологический, чем логический, т. е. в связи с отношением Достоевского к еврейскому вопросу можно говорить о нелогическом выражении логической концепции. Но для понимания этой внутренней логики позиции Достоевского необходимо помнить хотя бы самые главные темы, обсуждаемые тогда в России в связи с еврейским вопросом.

Достоевский не был свидетелем антиеврейских погромов, начавшихся через несколько месяцев после его смерти. Также он не мог быть прямым свидетелем выступлений в защиту евреев в русской печати 1858 года (см. небольшой обзор: 20:283—284), в качестве итога которых можно привести слова Н. Павлова: «Читатели имели возможность оценить, которое из двух воззрений проникнуто христианским чувством. Евреев ли,

²² J. Frank. Through the Russian Prism. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 166.

²³ J. Frank. Foreword. — In: D. J. Goldstein. Dostoyevsky and the Jews. Austin and London: University of Texas Press, 1981, p. XIV.

²⁴ G. C. Kaba t. Ideology and imagination. The image of society in Dostoyevsky. New York: Columbia University Press, 1978, p. 12.

²⁵ Там же, с. 13.

²⁶ Там же, с. 181. Ср. и нашу статью: П. Тороп. Достоевский: история и идеология. — Труды по знаковым системам. XXV. (В печати).

защищающих свое племя, или христиан, восстающих на него, тех ли, кто человеческие слабости и пороки выводит из тяжелого гнета обстоятельств, или тех, кому приятно злословить самую натуру человека. <...> Нападать на Евреев прошла пора и прошла на веки, надо лучше оградить себя от справедливости их нападений и своими действиями превратить в нелепость истину слов знаменитого Шейлока: «the vilany you teach me, I will execute».²⁷ Напечатанное в том же номере «Русского вестника» коллективное обращение показывает, что в осуждении антисемитизма были единодушны очень разные общественные силы: среди подписавших были П. Анненков, И., К. и С. Аксаковы, М. Катков, С. Соловьев, И. Тургенев, Н. Чернышевский и др. К концу 1870-х годов это единство существенно уменьшается под влиянием многих факторов: удачи и неудачи реформ 1860-х годов, создание в 1860 году в Париже Всемирного союза евреев, логика российских, европейских и восточных событий. Существенную роль играли и сочинения о евреях, причем в распоряжении русского читателя было достаточно статей и книг, полярных как по отношению к евреям, так и по уровню.

Было уже сказано, что мы не знаем точно, что и как Достоевский из подобного лектюра читал. Но отклики у него можно найти на все темы, наиболее часто эксплуатируемые в связи с еврейским вопросом. Это касается в первую очередь трех главных тем: культ денег и еврейская эксплуатация, отделенность евреев от других наций и носителей других религий (*status in statu*), пролитая якобы евреями кровь.

1. **Деньги и эксплуатация.** В связи с данной темой Достоевский имел книгу М. Гриневича «О тлетворном влиянии евреев...», автор которой писал: «Масса жидов в юго-западном крае, незанимающихся земледелием, с своими антисоциальными обычаями, убеждениями и формами жизни, есть ничто иное, как червь, обгладывающий растения, высасывающий последние соки из населения юго-западного края».²⁸ Итог прост: «Итак, несомненно, что еврей, и никто другой, виноваты в упадке промышленности и торговли юго-западного края».²⁹ По мнению Гриневича, виновато во всем, прежде всего, талмудическое воспитание и поэтому первый рецепт автора — запрещение еврейского образования.³⁰ У Достоевского можно найти много сочувственных цитат такому подходу, хотя и чаще всего не

²⁷ Н. Павлов. Вопрос о евреях и «Иллюстрация». — Русский вестник, 1858, № 11, с. 126.

²⁸ М. Гриневич. О тлетворном влиянии евреев на экономический быт России и о системе еврейской эксплуатации. СПб.: Изд. И. В. Соловьёва, 1876, с. IV.

²⁹ Там же, с. 66.

³⁰ Там же, с. 67—68.

публичных. Единственный отзыв на имя Гриневича можно найти в записке тетради писателя: «Заявление г-на Гриневича о жидях в обществе для содействия русской промышленности и торговле. На него напали. Жидам ли у нас не найти защитников. Средства у них есть на то» (24:212).

Но, с другой стороны, Достоевский мог знать, например, и книгу Л. Мандельштама «В защиту евреев» (1859) или его же драматическую повесть «Еврейская семья» о бесправном положении еврейского мастерского, которому остается надеяться лишь на одно: «Покуда наш державный Царь / не довершит начал свободы / Законного труда, в Руси, / Для всех племен и всех сословий».³¹

2. **Status in statu.** В библиотеке Достоевского эта тема отражена двумя частями первого издания книги Я. Брафмана «Книга Кагала» (1869, 1870, 2-е изд. 1875, 1882). Эпиграф книги выбран из Шиллера: «Die Juden bilden einen Staat im Staate» и представляет она, в основном, свод переводов актов еврейских кагалов. В предисловии первого издания первой части автор указывает и цель: «...эти документы, как нельзя лучше, уясняют, каким путем и какими средствами евреи, при самых ограниченных правах, успевали вытеснять чужой элемент из городов и местечек своей оседлости, завладеть капиталами и недвижимым имуществом этих местностей и освободить их от всякой нееврейской конкуренции при делах торговли и ремесленничества... <...> И наконец, что важнее всего, в этих документах лежит ясный ответ на вопрос: почему труды и капиталы, затраченные нашим правительством делу преобразования евреев в продолжении текущего столетия не увенчались успехом».³² В конце первой части автор называет Всемирный союз евреев Всемирным еврейским кагалом и призывает к запрещению деятельности этого союза в России как увеличивающего замкнутость евреев: «Требуя гражданской полноправности евреев в каждом государстве, от каждого народа, Союз в то же время требует признания за евреями прав принадлежащих им, как гражданам самостоятельного якобы государства».³³ После смерти Я. Брафмана в 1879 году его сын, А. Брафман, написал предисловие ко второму изданию, где подчеркивает зависимость еврейской замкнутости от внешней поддержки, дающей «еврейскому представительству власть над еврейскою массою».³⁴ Следовательно, в превращении евреев в «безвредный инородческий элемент, исповедующий иудейскую религию, элемент, доступный действию и влиянию государственных законов»³⁵ важно по

³¹ Л. Мандельштам. Еврейская семья. 3-е изд. СПб., 1872, с. 22.

³² Я. Брафман. Книга Кагала. СПб., 1882, с. XV.

³³ Там же, с. 348.

³⁴ Там же, с. X.

³⁵ Там же, с. XI.

этой логике освобождение евреев от внутренней иерархии, от страха еврея перед евреем.

Более вульгарное развитие данной темы можно увидеть в переводной книге «Еврейство перед судом критики и здравого смысла (в назидание христианам и евреям)», опирающейся в основном на книгу австрийского теолога А. Ролинга «Талмудист» («Der Talmudjude», 1871) и снабженной вульгарным предисловием И. Степнина. Степнин называет евреев семитической ордой, подчеркивает не только их замкнутость, но и господство, которое «всцело зиждется на замкнутости и тайне денежных операций больших государств Европы». ³⁶ Сама книга же кончается мотивом «интернационального общества», составляемого евреями разных государств: «Они представляют нацию среди нации: задачей их всегда было постепенно заглушить в сознании христианских народов здоровое финансовое понятие о честном приобретении, и заменить его тою, свою приобретательную нравственностью, которая повергает в нищету каждое государство и, доведя его до края бездны, разрушает фундамент социального здания. На пути здравого равноправия еврей никогда не смешаются с нами; по сути приобретенной нравственности это смешение повлечет за собою — смерть». ³⁷ Отсюда лишь шаг до протоколов сионских мудрецов. ³⁸

Но, с другой стороны, равновесие для русского читателя создается книгой Д. Хвольсона «О мнимой замкнутости евреев» (1880) или статьей из «Еврейской библиотеки», дающей хороший совет: «Вообще в высшей степени желательно, чтобы постоянные толки о настоящем положении евреев были перенесены на чисто историческую почву». ³⁹

Для Достоевского проблема *status in statu* одна из самых важных. Но, хотя у Достоевского можно найти много мыслей, родственных изложенным источникам, все же важно помнить, что для него это не специфически еврейская проблема.

3. Кровь. Д. Гришин утверждает, что Достоевский знал по крайней мере об одном сочинении против евреев — о составленном В. Далем в 1844 году «Розыскания о убиении евреями христианских младенцев и употреблении крови их», переиздан-

³⁶ Еврейство перед судом критики и здравого смысла (в назидание христианам и евреям). М., 1880, с. X.

³⁷ Там же, с. 238.

³⁸ См. подробнее: Н. Коэн. История мифа, еврейский заговор и «Протоколы сионских мудрецов». — Русская мысль, 1990, № 3840, с. 16—18. Из исследователей Достоевского Д. Гришин считает, что Достоевский верил в легенду о будущей всемирной власти евреев: Д. Гришин. Достоевский — человек, писатель и мифы. Достоевский и его «Дневник писателя». Melbourne: University of Melbourne, 1971, p. 149.

³⁹ М. Г. К вопросу о вражде между евреями и другими народами. — Еврейская библиотека, 1880, т. VIII, с. 52.

ном в 1878 году.⁴⁰ Но мог он знать и книгу И. Лютостанского: «Вопрос об употреблении евреями-сектаторами христианской крови для религиозных целей, в связи с вопросами об отношении еврейства к христианству вообще» (1876).

С другой стороны, мог он читать книги и с противоположным пафосом. Это могли быть относительно наивные сочинения Н. Шигарина «Об употреблении Евреями христианской крови и несколько слов о наших отношениях к Евреям вообще» (1877) и В. Протопопова «Об употреблении Евреями христианской крови для религиозных целей» (1877). Но могла это быть и серьезная книга Д. Хвольсона «О некоторых средневековых обвинениях против евреев» (1861), переизданная в 1879 году под названием «Употребляют ли евреи христианскую кровь». Издание 1879 года было и в личной библиотеке Достоевского.⁴¹

Д. Хвольсон опровергает исторически, логически и психологически главное обвинение против евреев: «Обвинение гласит, что евреи крадут христианских детей, убивают их и употребляют их кровь».⁴² Хвольсон перечисляет «возможности» религиозного, колдовского и медицинского применения крови. В 16 пунктов входит приготовление пищи и напитков из крови, намазывание рук священников и лиц умерших, приготовление лекарства для приостановления крови и облегчения родов, снадобья вызывающего любовь и т. п.⁴³ Свою книгу Хвольсон кончает словами: «Если евреи виновны, то они должны быть с корнем истреблены из нашей среды; если же они невинны — что, как полагаем, мы вполне доказали — то мы должны оградить их раз навсегда от этих постыдных интриг, которые постоянно подвергают опасности честь и счастье двух миллионов людей».⁴⁴

Обычным аргументом против Достоевского приводится факт, что Алексей Карамазов не защищает евреев от подобного обвинения. Опять встает проблема источниковости художественного текста. Ведь Алексей компрометирует себя и импульсивной готовностью расстрелять генерала из рассказа брата Ивана. Кроме того, весь «бунт» Ивана опирается на примеры садизма взрослых и страдания детей. Еврейский пример в аргументации Ивана отсутствует, хотя есть турецкий, французский, польский и русский примеры.

⁴⁰ Д. Гришин. Был ли Достоевский антисемитом? — Вестник РХД, 1974, № 114, с. 86—88.

⁴¹ Л. Десяткина, Г. Фриндлендер. Библиотека Достоевского (новые материалы). — Достоевский. Материалы и исследования. 4. Л.: Наука, 1980, с. 265.

⁴² Д. Хвольсон. О некоторых средневековых обвинениях против евреев. Историческое исследование по источникам. СПб., 1861, с. 5.

⁴³ Там же, с. 6—7.

⁴⁴ Там же, с. 216.

Известно, что в примерах Ивана Достоевский пользуется материалами «Дневника писателя». Защищая детей, Достоевский чаще всего нападал на адвокатов. На упрек Н. Любимова в сгущении красок в описании в «Братьях Карамазовых» дела Кронеберга он написал в связи с умеренностью адвоката: «Но умеренность-то эта и возмутила, потому что была в высшей степени неумеренностью (Спасович), ибо страшное истязание, за которое по нашим законам ссылают в Сибирь, он свел до размеров наказания «розочкой», на этом-то я его и разбил тогда (Кронеберг — поляк и Спасович — поляк)» (30 II: 45). Отношение к ходу процесса и действиям адвоката, выработанное на основе газетной информации, является критерием оценки и Кутаисского дела. Там суд оправдал евреев, обвиненных в похищении и умерщвлении крестьянской девочки. Достоевский выразил свое возмущение в письме к О. Новиковой: «Как отвратительно, что кутаисских жидов оправдали. Тут несомненно они виноваты. Я убежден из процесса и из всего, и из подлой защиты Александрова, который замечательный здесь негодяй — «адвокат нанятая совесть»» (30 I: 59). Исходя из психологической установки Достоевского в отношении к судебным процессам, связанным с детьми, трудно однозначно сказать, что подразумевал Достоевский под словами «тут несомненно они виноваты».

Но остается фактом, что в наследии Достоевского мы находим примеры антисемитизма по всем основным темам, связанным в тогдашней России с еврейским вопросом. И все же можно говорить и о некоторой высшей логике в еврейском вопросе Достоевского. Изложение этой логики лучше всего начать с историософского аспекта, причем лучшим фоном понимания историософии Достоевского является будущее. В этом будущем являются отчасти экспликацией и развитием, отчасти критикой взглядов Достоевского труды В. Соловьева.

Спустя три года после смерти писателя В. Соловьев писал: «еврейский вопрос есть вопрос христианский».⁴⁵ Это значит, что «христианский мир никогда не относился к иудеям по-христиански».⁴⁶ Особенно это касается вопроса денег: «...просвещенная Европа служит деньгам, тогда как иудейство заставляет служить себе и деньги и преданную деньгам Европу». <...> Просвещенная Европа установила в социальной экономике безбожные и бесчеловечные принципы, а потом пеняет на евреев за то, что они следуют этим принципам».⁴⁷

⁴⁵ В. Соловьев. Еврейство и христианский вопрос. — Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева. Т. 4. СПб., 1912, с. 159.

⁴⁶ Там же, с. 136.

⁴⁷ Там же, с. 137, 184.

Второе издание своей книги «Национальный вопрос в России» В. Соловьев начинает с мысли нравственной: «Национальный вопрос в России есть вопрос не о существовании, а о **достойном существовании**».⁴⁸ Национальный вопрос в России совмещает для В. Соловьева три вопроса: «Наша история навязала нам три великие вопроса, решением которых мы можем или прославить имя Божие и приблизить Его царствие исполнением Его воли, или же погубить свою народную душу и замедлить дело Божие на земле. Эти вопросы суть: **польский** (или **католический**), **восточный** или славянский вопрос и **еврейский**. Эти три вопроса, в тесной связи между собою, суть лишь разные исторические формы великого спора между Востоком и Западом, который проходит через всю жизнь человечества».⁴⁹ Решение этих вопросов в религиозном примирении: «Ясно значит, что духовное единение восточных и западных славян (также как и вселенское единение) возможно только в том случае, если православие и католичество не будут исключать друг друга, если можно будет, оставаясь православным, быть, вместе с тем, католиком, и оставаясь католиком — быть православным.»⁵⁰ Таким образом, для В. Соловьева католичество, православие и иудаизм должны соединиться в единой теократической идее,⁵¹ как и поляки, русские и евреи должны соединиться так, чтобы сохранилась их собственная свобода: «**Всякая народность имеет право жить и свободно развивать свои силы, не нарушая таких же прав других народностей**. Это требование **равного права для всех народов** вносит в политику некоторую высшую нравственную идею, которой должно подчиниться национальное себялюбие».⁵²

Не вдаваясь в более подробное изложение взглядов В. Соловьева, можно уже сказать об одном важнейшем различии между ним и Достоевским. Достоевский неоднократно призывал к примирению разных сословий, но религиозного единения он представить не умел. Вот как он реагировал в записной тетради на польское восстание 1863 года: «Польская война есть война двух христианств — это **начало** будущей войны православия с католичеством, другими словами — славянского гения с европейской цивилизацией» (20:170).

Организмальный подход Достоевского к общественным проблемам вынуждает его исходить из чувства собственного достоинства. Нация, как и отдельный человек, должна иметь возможность уважать себя. С этого начинается всеобщее единение для Достоевского: «Всякий великий народ верит и дол-

⁴⁸ В. Соловьев. Национальный вопрос в России. СПб., 1888, с. III.

⁴⁹ Там же, с. 16.

⁵⁰ Там же, с. 90—91.

⁵¹ В. Соловьев. Еврейство и христианский вопрос, с. 172.

⁵² В. Соловьев. Национальный вопрос в России, с. 117.

жен верить, если только хочет быть долго жив, что в нем-то, и только в нем одном, и заключается спасение мира, что живет он на то, чтоб стоять во главе народов, приобщить их всех к себе воедино и вести их, в согласном хоре, к окончательной цели, всем им предназначенной <...> Вера в то, что хочешь и можешь сказать последнее слово миру, что обновишь наконец его избытком живой силы своей, вера в святость своих идеалов, вера в силу своей любви и жажды служения человечеству... <...> Только сильная такой верой нация и имеет право на высшую жизнь» (25:17, 19). В то же время Достоевский предупреждает, что будущее не нужно пытаться представить слишком конкретно: «... если национальная идея русская есть, в конце концов, лишь всемирное общечеловеческое единение, то, значит, вся наша выгода в том, чтобы всем, прекратив все раздоры до времени, стать поскорее русскими и национальными. Все спасение наше лишь в том, чтоб не спорить заранее о том, как осуществится эта идея и в какой форме...» (25:20). Эти мысли из «Дневника писателя» 1877 года сопоставимы с началом 1860-х годов, когда Достоевский писал: «... русская идея, может быть, будет синтезом всех тех идей, которые с таким мужеством развивает Европа в отдельных своих национальностях...» (18:37). Всеобщее единство понимается как единство под руководством. По мнению Достоевского беда в том, что в Европе нет и не может быть единства: «Все европейцы идут к одной и той же цели, к одному и тому же идеалу; это бесспорно так. Но все они разъединяются между собою почвенными интересами, исключительны друг к другу до непримиримости, и все более и более расходятся по разным путям, уклоняясь от общей дороги. По-видимому, каждый из них стремится отыскать общечеловеческий идеал у себя, своими собственными силами, и потому все вместе вредят сами себе и своему делу. <...> Они перестают понимать друг друга; они раздельно смотрят на жизнь, раздельно веруют и поставляют это себе за величайшую честь. <...> Идея общечеловечности все более и более стирается между ними. У каждого из них она получает другой вид, тускнеет, принимает в сознании новую форму. Христианская связь, до сих пор соединявшая, с каждым днем теряет свою силу» (19:54).

Есть некоторая априорность в оценке Достоевским западного человека. Всеединство предполагает наличие братства, в западном человеке и в европейских обществах Достоевский братства не видит. Более того, в «Зимних заметках о летних впечатлениях» он пишет: «Но оказывается, что сделать братства нельзя, потому что оно само делается, дается, в природе находится. <...> Сделать никак нельзя, а надо, чтоб оно само собой сделалось, чтоб оно было в натуре, бессознательно в природе всего племени заключалось, одним словом: чтоб было

братское, любящее начало — надо любить. Надо, чтоб самого инстинктивно тянуло на братство, общину, на согласие <...> — одним словом, чтоб потребность братской общины была в натуре человека, чтоб он с тем и родился или усвоил себе такую привычку искони веков» (5:79, 80). Отсюда вытекает другая априорность — признание братства в качестве национального свойства русских и признание уже в 1861 году избранности русских: «Да, мы веруем, что русская нация — необыкновенное явление в истории всего человечества. <...> ... в русском характере замечается резкое отличие от европейского, резкая особенность, что в нем по преимуществу выступает способность высокосинтетическая, способность всепримиримости, всечеловечности. <...> Он сочувствует всему человеческому вне различия национальности, крови и почвы. <...> У него инстинкт общечеловечности» (19:54, 55). Этот пафос находит свой апогей в 1880 году в Пушкинской речи.

Так как без братства нельзя сделать мир лучше, Россия будет по Достоевскому иметь особую миссию в создании будущей гармонии в мире. Западу же остается придумать для компенсации и самообмана учение искусственного братства — социализм. Достоевский записывает в записную тетрадь 1863—64 гг.: «Из католического христианства вырос только социализм; из нашего вырастет братство» (20:177).

В связи с пониманием Достоевским понятия братства важен еще один социально-психологический вопрос — вопрос личности. Свой черновик так и не дописанной статьи «Социализм и христианство» он начал словами: «В социализме лучиночки, в христианстве крайнее развитие личности и собственной воли» (20:191). Социалистическое общество может даже быть сильным, но только за счет личной свободы членов общества, т. е. человек остается в таком обществе слабым. В христианстве, наоборот, силен каждый отдельный человек. В социализме — одинокие, подчиненные люди, в христианстве — свободные личности. Свободная личность и братство сливаются в понятии самопожертвования. В 1863 году Достоевский писал в «Зимних заметках о летних впечатлениях»: «самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли» (5:79). В таком самопожертвовании есть только одна опасность: «Именно, беда иметь при этом случае хоть какой-нибудь самый малейший расчет в пользу собственной выгоды» (5:79—80). В 1864 году Достоевский развивает эту мысль в записной тетради: «высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, — это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому без-

раздельно и беззаветно. И это величайшее счастье. Таким образом, закон я сливается с законом гуманизма, и в слитии, оба, и я и все (по-видимому, две крайние противоположности), взаимно уничтоженные друг для друга, в то же самое время достигают и высшей цели своего индивидуального развития каждый особо. Это-то и есть рай Христов» (20:172).

Если человек должен быть личностью, чтобы получить нравственное право на самопожертвование, то народ должен быть нацией, чтобы участвовать во всеобщем единении: «Только общечеловечность может жить полною жизнью. Но общечеловечность не иначе достигнется как **упором в свои** национальности каждого народа. Идея почвы, национальностей есть точка опоры; **Антей**. Идея национальностей есть новая форма демократии» (20:179). Эти мысли из записной тетради 1863—64 гг. остаются актуальными и в последнем «Дневнике писателя» в 1881 году: «Не в коммунизме, не в механических формах заключается социализм народа русского: он верит, что спасается лишь в конце концов всесветным единением во имя Христова. Вот наш русский социализм!» (27:19).

Для почвенника Достоевского важно в 1861 году указать на полезность петровских реформ для убеждения России именно в том, что европейские формы жизни для нее чужды: «Мы убедились наконец, что мы тоже отдельная национальность, в высшей степени самобытная, и что наша задача — создать себе новую форму, нашу собственную, родную, взятую из почвы нашей, взятую из народного духа и из народных начал» (18:36). Со временем в понимании национальности все большее значение будет иметь нравственно-религиозный аспект: «При начале всякого народа, всякой национальности идея нравственная всегда предшествовала зарождению национальности, **ибо она же и создавала ее**. <...> ... всегда, как только начиналась новая религия, так тотчас же и создавалась граждански новая национальность. Взгляните на евреев и мусульман: национальность у евреев сложилась только после закона Моисеева, хотя и началась еще из закона Авраамова, а национальности мусульманские явились только после Корана. <...> В каком характере слагалась в народе религия, в таком характере зарождались и формулировались и гражданские формы этого народа. Стало быть, гражданские идеалы всегда прямо и органически связаны с идеалами нравственными, а главное то, что несомненно из них только одних и выходят» (26:165, 166). И теперь самое главное для Достоевского — личное самосовершенствование нации: «Оно объемлет, зиждет и сохраняет организм национальности, и только оно одно. <...> Когда же утрачивается в национальности потребность общего единичного самосовершенствования **в том духе, который зародил ее**, тогда

постепенно исчезают все «гражданские учреждения», ибо нечего более охранять» (26:166).

Отказом от национального духа была для Достоевского французская революция, провозгласившая, с одной стороны, полнейшую независимость «от религии, а вместе с ней и от всяких преданий. Это делалось еще в первый раз в жизни человечества, и в этом состояла сущность французской революции» (21:234). С другой стороны, сама революция является для него результатом деформации религии: «папство гораздо глубже и полнее вошло во **весь Запад**, чем думают, что даже и бывшие реформации есть продукт папства, и Руссо, и французская революция — продукт западного христианства, и, наконец, социализм, со всей его формалистикой и лучиночками, — продукт католического христианства» (20:190).

В столкновении трех идей, католической, протестантской и славянской, Достоевский видит «начало конца всей прежней истории европейского человечества...» (25:9). Если протестантизм, по мнению Достоевского, способен только отрицать и не имеет своего нового слова (25:7—8), то новое слово католической идеи — «успокоение и устройство человеческого общества уже без Христа и вне Христа...» (25:7). Славянская же идея как «грядущая возможность разрешения судеб человеческих и Европы» (25:9) предлагает миру православного Христа. В 1869 году Достоевский писал Н. Страхову, что русское призвание «состоит в разоблачении перед миром русского Христа, миру неведомого и которого начало заключается в нашем родном православии. По-моему, в этом вся сущность нашего будущего цивилизаторства и воскрешения хотя бы всей Европы и вся сущность нашего могучего будущего бытия» (29 I:30). Через год эта мысль развивается в письме к А. Майкову: «Все назначение России заключается в православии, в **свете с Востока**, который потечет к ослепшему на Западе человечеству, потерявшему Христа. Все несчастье Европы, все, все безо всяких исключений произошло оттого, что с Римскою церковью потеряли Христа, а потом решили, что и без Христа обойдутся» (29 I:146—147).

Но Христос Достоевского не только православный, он еще и государственный. Если Рим как империя человекобога «воплощалась как религиозная идея» (26:169), то принятие им христианства стало причиной разделения церкви на две половины. В западной половине «церковь уничтожилась и перевоплотилась уже окончательно в государство. <...> В восточной же половине государство было покорено и разрушено мечом Магомета, и остался один Христос, уже отделенный от государства» (26:169). Россия же была тем многострадальным (враги, татарщина, крепостное право и т. п.) государством, «которое приняло и вновь вознесло Христа» (26:169). Поэтому Достоевский, с

одной стороны, дорожит историей: «Оставить славянскую идею и восточную церковь все равно, что сломать всю старую Россию и поставить на ее место новую и уже совсем не Россию» (26:185). С другой стороны, Достоевский получил основу для сопоставления Европы и России: «У вас гражданские идеалы одно, а христианство другое. По-нашему, по-русски это неделимо». Эту мысль из подготовительных материалов к «Дневнику писателя» 1880 года продолжает запись в записной тетради 1880—1881: **«Государство есть церковь.** Наше различие с Европой. Государство есть по преимуществу христианское общество и стремится стать церковью (христианин-крестьянин). В Европе наоборот...» (27:80).

Но это церковь не вселенская, а православная. В «Дневнике писателя» 1881 года Достоевский предлагает формулу: «Кто не понимает в народе нашем его православия и окончательных целей его, тот никогда не поймет и самого народа нашего» (27:19). В записной тетради того же времени он более подробен: **«Формула.** Русский народ весь в православии и в идее его. Более в нем и у него ничего нет — да и не надо, потому что православие все» (27:64).

Вспомним теперь, что спасением мира является не русская, а славянская идея: «А выше целей нет, как те, которые поставит перед собой Россия, служа славянам бескорыстно и не требуя от них благодарности, служа их нравственному а не политическому лишь воссоединению в великое целое. Тогда только скажет всеславянство свое новое целительное слово человечеству» (26:82). Но высшей точкой славянского вопроса является вопрос восточный. Границы славянских народов и православных народов не совпадают. В восточном вопросе славянский вопрос становится опять русским вопросом, вопросом русского государства: «Константинополь есть центр восточного мира, а духовный центр восточного мира и глава его есть Россия. <...> Восточный вопрос есть в сущности своей разрешение судеб православия. Судьбы православия слиты с назначением России. <...> Утраченный образ Христа сохранился во всем свете чистоты своей в православии. С Востока и пронесется Новое слово миру навстречу грядущему социализму, которое, может, вновь спасет европейское человечество. Вот назначение Востока...» (26:84—85). В записной тетради 1880—1881 это выражено более прагматически: «Final. Что царь русский есть царь и повелитель всего мусульманского Востока. Пусть приучаются к этой мысли в Константинополе» (27:86). Желание восстановить былое могущество православия возникает у Достоевского не только в связи с войной. В таком же духе, хотя больше сомневаясь, он писал в записной книге 1864—65 годов: «У нас собственный <...> мир (?) и нам надо, стало быть, Турцию» (20:203). Этот собственный мир должен быть

гомогенным, чужой (свой или завоеванный) должен быть ассимилирован.

В рассуждениях Достоевского можно различать несколько психологических установок, так или иначе связанных с проблемой ассимиляции. В начале 1860-х годов можно говорить о психологии **переселенца**. Достоевский, пользуясь понятием новой почвы, пишет о том, что правнуки переселенцев не могут вечно почитать почву прадедов: «И правнуки правы; у них давно уже есть своя, новая почва, уже им служившая, их кормившая» (19:148). В последней записной тетради (1880—81) правнуки уже другой возможности не имеют. Не понимающий православия не может любить и понять русских: «Обратно и народ не примет такого человека как своего: если ты не любишь того, что я люблю, не веруешь в то, во что я верую, и не чтишь святыни моей, то не чту и я тебя за своего. Широко, выносив и в верованиях терпим. О, он не оскорбит его, не съест, не прибьет, не ограбит и даже слова ему не скажет» (27:64). То есть, эволюция идет в сторону навязывания установки. И если Достоевский упрекает некоторых русских мыслителей в придумывании общей формулы для всего человечества, в отказе от различия племен и национальностей и в обращении человека в «стертый пятиалтынный» (19:149), то в пределах православия или русской государственности он исходит из ассимиляции: «Поляков и турок нельзя сделать русскими насильно, но надо их ассимилировать развитием (?) русского духа (почвенные идеи) ...» (20:203).

Родственной можно назвать психологию **первооткрывателя**. Уже летом 1849 года Достоевский писал брату из крепости о книгах В. Прескотта: «Одно «Завоевание Перу» — целая «Илиада» и, право, не уступит прошлогодней «Завоевание Мексики»» (28 I:159). В 1880 году в письме к Н. Озмидову со списком рекомендуемой литературы для его дочери есть слова: «Завоевание Перу, Мексики Прескотта необходимы» (30 I:212). Подчеркивая в том же письме воспитательную ценность исторических сочинений, Достоевский, видимо, имел в виду благо родины, из которого исходили первооткрыватели, хотя Прескотт показывает их не только патриотами, но и завоевателями и разбойниками. Совмещаются эти полюсы и в рассуждениях Достоевского в «Дневнике писателя» 1881 года: «Ибо воистину Азия для нас та же не открытая еще нами тогдашняя Америка» (27:36). С одной стороны, важна, так сказать, онтологическая характеристика России: «Какая необходимость в грядущем захвате Азии? (...) Потому необходимость, что Россия не в одной только Европе, но и в Азии; потому что русский не только европеец, но и азиат» (27:33). С другой стороны, более важен психологический аспект: «В Европе мы были приживальщики и рабы, а в Азию явились господами.

В Европе мы были татарами, а в Азии мы европейцы. Миссия, миссия цивилизаторская в Азии подкупит наш дух и увлечет нас туда, только бы началось движение. <...> А главное — цивилизаторская миссия наша в Азии... <...> Она возвысит наш дух, она придаст нам достоинства и самосознания, — а этого сплошь у нас теперь нет или очень мало. <...> Устройте исток воде — и исчезнет плесень и вонь. <...> Где в Азии поселится «Урус», там сейчас становится земля русской. Создалась бы Россия новая, которая и старую бы возродила и воскресила с временем и ей же пути ее разъяснила» (27:37, 38). Ради этого Достоевский готов принять в первооткрыватели и разбойников. А. Майкову он писал в 1867 году: «Ей-богу, время теперь по перелому и реформам чуть ли не важнее петровского. А что дороги? Поскорее бы на юг, поскорее как можно; в этом вся штука. К тому времени везде **правый суд**, и тогда что за великое обновление!» (20 II:206).

Итак, о чем бы Достоевский не писал, он всегда искал Россию, способную выполнить свою миссию — миссию «всемирного общечеловеческого единения» (25:20). И если на Западе Достоевский видит «комедию буржуазного единения» (26:168—169), то Россия как антагонист Западу должна показать пример настоящего единения. Идеологией единения стало почвенничество. В объявлении о подписке на журнал «Время» Достоевский писал в 1860 году, что Россию ожидает важный переворот, сравнимый с петровскими реформами: «Этот переворот есть слитие образованности и ее представителей с началом народным...» (18:35). В течение 170 лет после петровских реформ Россия была разъединена, расколота, поэтому восприимчива к западным влияниям (24:299). В записной тетради (1864—65) есть строки: «С Петровской реформой, с жизнью европейской мы приняли в себя буржуазию и отделились от народа, как и на Западе» (20:194).

После отмены крепостного права в 1861 году Достоевский видел реальную возможность воссоздания национального единства и превращения России в национальное (почвенное) государство и отказа от дальнейшей европеизации. Единство Достоевский понимает как единство сословий. В начале 1860-х годов повторяется в статьях Достоевского один тип мышления. Если на Западе еще очень сильны «сословия и всякие корпорации» (18:57), то в России все наоборот: «Положим, что у нас довольно цельно определены сословия. Но во всех сословиях наших гораздо более точек соединения, чем разъединения, а в этом все и дело. Это залог нашего всеобщего мира, спокойствия, братской любви и процветания. Всякий русский прежде всего русский, а потом уже принадлежит к какому-нибудь сословию» (18:57). Достоевский смотрит с оптимизмом и в будущее: «Цивилизация не развила у нас и сословий: напро-

тив, замечательно стремится к сглажению и к соединению их воедино. <...> ...английских лордов у нас нет; французской буржуазии тоже нет, пролетариев тоже не будет, мы в это верим. Взаимной вражды сословий у нас тоже развиться не может: сословия у нас, напротив, сливаются...» <...> Идеал этого слития сословий воедино выразится яснее в эпоху наибольшего всенародного развития образованности» (19:19). В слиянии народа и образованных слоев общества Достоевский видит уже новую Русь: «Наша новая Русь поняла, что один только есть цемент, одна связь, одна почва, на которой все сойдется и примирится, — это всеобщее духовное примирение, начало которому лежит в образовании» (19:50). «Народ никогда не поймет нас, если не будет к тому предварительно приготовлен» (18:37).

В конце жизни, в «Дневнике писателя» 1881 года надежды еще остались, но уверенности стало меньше: «Ибо тогда <в 1861 г. — П. Т.> материально пала двухвековая стена, отделявшая народ от интеллигенции, а ныне стена эта уже духовно падет. Что же выше, что же может быть плодотворнее для России, как не это духовное слияние сословий? Свои в первый раз узнают своих» (27:25). Появляется сослагательное наклонение: «О, какая бы страшная, зиждательная и благословенная сила, новая, совсем уже новая сила явилась бы на Руси, если бы произошло у нас единение сословий интеллигентных с народом! <...> Но улетели мы от народа нашего, просветясь, на луну, и всякую дорогу к нему потеряли» (27:20).

Одна из причин сомнений в единстве русского общества — непонимание образованными слоями сущности русского монархизма, т. е. для Достоевского, как кажется, единство русского общества связана, с одной стороны, с национально-религиозным характером, а с другой стороны, с органичностью власти, с семейным принципом в отношениях между народом и царем: «Да: мы уже по тому одному не с народом и не можем понять его, что хоть и знаем и понимаем его отношение к царю, но вместить не можем в себя во всей полноте самого главного и необходимого пункта в судьбах наших: что отношение это русского народа к царю своему есть самый особый пункт, отличающий народ наш от всех других народов Европы и всего мира...» (27:22). В той же статье «Дневника писателя» 1881 года Достоевский пишет, что самая полная гражданская свобода «созидается лишь на детской любви народа к царю, как к отцу, ибо детям можно такое позволить, что и немисливо у других, у договорных народов...» (27:22). Поэтому Достоевский и утверждает, что на единение сословий в России «как бы печать ляжет, печать национальная и глубоко консервативная. И печати этой и впоследствии никто не избегнет...» (27:26). И все же оптимистичный почвенник начала 1860-х годов вынужден признать, что за 20 лет мало изменилось. В

1881 году ему остается повторить мысли 1861 года: «Прямо скажу: вся беда от давнего разъединения высшего интеллигентного сословия с низшим, с народом Нашим» (27:20).

Боролся Достоевский за единство русского общества не только эти последние 20 лет своей жизни. Диагноз петровской России был составлен еще в 1847 году в «Петербургской летописи»: «Даже известно, что весь Петербург есть не что иное, как собрание огромного числа маленьких кружков, у которых у каждого свой устав, свое приличие, свой закон, своя логика и свой оракул. Это, некоторым образом, произведение нашего национального характера, который еще немного дичится общественной жизни и смотрит домой» (18:12). Если в 1840-ые годы **кружок** является синонимом **угла** (18:13), то после каторги можно говорить о двух направлениях развития этого понятия — в социально-психологическом аспекте можно выделить понятия **угла** и **подполья**, в социально-политическом аспекте понятие **партии, корпорации, status in statu**. Взятые в сумме они и препятствуют, по мнению Достоевского, созданию единого общества. С точки зрения народной, это означает, что между народом и царем существует преграда уже с петровских реформ. И. Аксакову Достоевский писал в 1880 году: «Власть, закрепощенный народ и горожане и между ними 14 классов. Вот дело Петрово. Освободите народ, и как будто дело Петрово нарушено. Но пояс-то, но зона-то между властью и народом ни за что не отступит и не отдаст свои привилегии править черным народом» (30 I:233).

Партийность и корпоративность, в первую очередь, признаки Запада. В 1867 году Достоевский писал о Швейцарии: «В управлении и во всей Швейцарии — партии и грызня непрерывная...» (28 II:243). То же самое он отмечает в 1878 году в связи с Францией: «Всюду партии! (<...>) Вот язва Франции: потеря общей идеи единения, полное ее отсутствие!» (21:215). Через три года Достоевский пишет о Франции еще острее: «Обособление партий дошло до такой степени, что весь организм страны разрушился окончательно, даже до устранения всякой возможности восстановить его» (22:85). В сословном плане Достоевский часто предупреждает от четвертого сословия, пролетариата, образующего в Европе новый *status in statu* (25:154): «Грядет четвертое сословие, стучится и ломится в дверь и, если ему не отворят, сломает дверь» (26: 167). Оторванность от почвы делает из пролетариата грозную силу: «Можно жить потом на мостовой, но родиться и **всходить** нация, в огромном большинстве своем, должна на земле, на почве, на которой хлеб и деревья растут. А европейский пролетарий теперь все — сплошь мостовая» (23:96).

Веруя, что в России пролетариата не будет, Достоевский подчеркивает в русском народе особое отношение к земле: «В

земле, в почве есть нечто сакраментальное. Если хотите переродить человечество к лучшему, почти что из зверей поделайте людей, то наделите их землю — и достигнете цели. <...> По-моему, порядок в земле и из земли, и это везде, во всем человечестве» (23:98). Образованная же часть русского общества характеризуется Достоевским как европейский пролетарий. Во-первых, она оторвана от народа: «Петровские реформы создали у нас своего рода *status in statu*. Они создали так называемое образованное общество... (20:7). Во-вторых, она оторвана от национальных и государственных интересов: «А между тем и без того уже (то есть и без французского воспитания) интеллигентный русский, даже и теперь еще, в огромном числе экземпляров — есть не что иное, как умственный пролетарий, нечто без земли под собою, без почвы и начала, международный межеумок, носимый всеми ветрами Европы» (23:84). Если для интеллигенции у Достоевского главный совет — стать русскими, не презирать свой народ (25:23), то для русских партий, кроме того, необходимо то же, что и сословиям — примирение. Достоевский сам считал, что показал возможность примирения в Пушкинской речи: он писал С. Толстой: «Главное же, я, в конце речи, дал формулу, слово примирения для всех наших партий и указал исход к новой эре» (30 I:188). В самой же речи Достоевский признал западничество и славянофильство великим недоразумением: «Для настоящего русского Европа и удел всего великого арийского племени так же дороги, как и сама Россия, как и удел своей родной земли, потому что наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей» (26:147).

Таким образом, всемирной миссии России вредит все то, что препятствует государственному и религиозному единству. Более сложен вопрос национального единства, так как Достоевский мыслит о России прежде всего как об однопациональном государстве, где существует некоторый чужой элемент. Учитывая, что, по мнению Достоевского, для исполнения мысли России и ее славянской идеи все славянские и православные земли должны входить в состав империи, все нерусские народы рассматриваются как некоторое препятствие национально-государственному единству.

Есть тут и языковой аспект. С одной стороны, Достоевский пишет в «Дневнике писателя» 1876 года: «В сущности, ведь для чего мы учимся языкам европейским, французскому например? Во-первых, попросту, чтоб читать по-французски, а во-вторых, чтоб говорить с французами, когда столкнемся с ними; но уж отнюдь не между собой и не сами с собой. На высшую жизнь, на глубину мысли заимствованного, чужого языка не достанет, именно потому, что он нам все-таки будет оставаться

чужим; для этого нужен язык родной... <...> Но то-то и есть, что мы в высших классах общества, уже перестаем родиться с живым русским языком — и давно уже. Живой же язык явится у нас не раньше, как когда мы совсем соединимся с народом» (23:80, 82). Эти мысли о языке связывают по признаку отдаленности от живого русского языка высшее образованное общество и носителей деформированных вариантов русского языка. Вспомним хотя бы немецкий, польский и еврейский акценты в романах Достоевского.

Как образованное общество, так и представители разных «чужих» национальностей препятствуют внутреннему единению в России. Если Достоевский в 1862 году писал, что «между народами никогда не может быть антагонизма, если бы каждый из них понимал истинные свои интересы» (20:19), то он различает отношение между нациями вне России и в самой России. Внутри России Достоевский также ищет единения, но понятие примирения, которым Достоевский пользуется в случае единения сословий, превращается в межнациональных контактах в ассимиляцию как национальную, так и религиозную. Он требует от «чужих» психологической установки переселенца, усвоения новой почвы. Таким образом, внутри России должны быть обеспечены гражданские права, но права политические могут исходить только из синтеза основной нравственно-религиозной идеи и гражданских форм нации, т. е. из православного государства.⁵³ В записной тетради (1876—77) есть запись: «Империя, после турков, должна быть не всеславянская, не греческая, не русская — каждое из этих решений не компетентно. Она должна быть православная, — тогда все понятно» (24:208).⁵⁴

Понятно и отношение к полякам и немцам. Первые своим католичеством препятствуют славянскому православному единению, вторые стали почти символом отрицательной стороны петровских реформ: с одной стороны, немцы были полезными, но в то же время парализовали русское развитие (23:48), с другой стороны, народ осудил реформы, называя их «немец-

⁵³ Сословный аспект политической свободы подчеркивает Н. Лосский. Ср.: «Политической свободы он, повидимому, никогда не ценил, опасаясь, что высшие сословия, или буржуазия, или образованные люди воспользуются ею, чтобы подчинить себе народ и наложить на него свою опеку». Н. Лосский. Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк: Изд. имени Чехова, 1953, с. 112.

⁵⁴ На этом фоне любопытно сопоставить два аспекта в отношении Достоевского к конфликту болгарской церкви с греческим патриархом. В «Дневнике писателя» он назвал этот конфликт национальным (25:70—71), в письме к М. Погодину же выделил религиозный аспект: «В каноническом, или, лучше сказать, в религиозном, отношении я оправдываю греков. Для самых благородных целей и стремлений нельзя тоже и исказить христианство, то есть смотреть на православие, по крайней мере, как на второстепенную вещь...» (29 I:263).

кими, последователей великого царя — иностранцами» (18:36). В более общем плане можно напомнить, что католичество поляков и протестантизм немцев связаны с вырождением истинной религии на Западе, с отказом от Христа.

Евреи для Достоевского особая нация — еврейский вопрос для него одновременно западный и восточный. В этом, видимо, основная причина кажущейся противоречивости Достоевского в изложении еврейского вопроса, подчеркиваемой большинством исследователей Достоевского. На самом деле перед нами пример дополнительности противоположностей — *contraria sunt complementa*.

Западный аспект еврейского вопроса связан у Достоевского с понятием нравственной идеи, предшествующей зарождению национальности, той, в духе которой должно проходить само-совершенствование нации (26:165, 166). Упрекая западные нации в отказе от первичных религиозно-нравственных идей, Достоевский упрекает евреев в верности этим идеям. Хотя результат один — вырождение. Для массового читателя осталась лишь имплицитной логика Достоевского в письме к Ю. Абаза: «Мысль эта, что породы людей, получивших первоначальную идею от своих основателей и **подчиняясь** ей исключительно в продолжение нескольких поколений, впоследствии должны необходимо выродиться в нечто особенное от человечества, как от целого, и даже, при лучших условиях, в нечто враждебное человечеству, **как целому**, — мысль эта верна и глубока. Таковы, например, евреи, начиная с Авраама и до наших дней, когда они обратились в жидов. Христос (кроме его остального значения) был поправкою этой идеи, расширив ее в всечеловечность. Но евреи не захотели поправки, остались во всей своей прежней узости — прямолинейности, а потому вместо всечеловечности обратились во врагов человечества, отрицая всех, кроме себя, и действительно теперь остаются носителями антихриста, и, уж конечно, восторжествуют на некоторое время. Это так очевидно, что спорить нельзя: они ломаются, они идут, они же заполонили всю Европу; все эгоистическое, все враждебное человечеству, все дурные страсти человечества — за них, как им не восторжествовать на гибель миру!» (30 I:191—192).

Таким образом, Достоевский подчеркивает, что евреи, как и западные нации, отвергли Христа. В то же время эксплицитно, в «Дневнике писателя» Достоевский подчеркивает: «...нет в нашем простонародье предвзятой, априорной, тупой, религиозной какой-нибудь ненависти к еврею, вроде: «Иуда, дескать, Христа продал»» (25:80). Следовательно, ненависть направлена больше на замкнутость евреев, их *status in statu*, признаки которого Достоевский перечисляет: «Признаки эти: отчужденность и отчужденность на степени религиозного догма-

та, неслиянность, вера в то, что существует в мире лишь одна народная личность — еврей, а другие хоть есть, но все равно надо считать, что как бы их и не существовало. «Выйди из народов и составь свою особь и знай, что с сих пор ты **един у бога**, остальных истреби, или в рабов обрати, или эксплуатируй. Верь в победу над всем миром, верь, что все покорится тебе. Строго всем гнушайся и ни с кем в быту своем не общайся. И даже когда лишишься земли своей, политической личности своей, даже когда рассеян будешь по лицу всей земли, между всеми народами — все равно, — верь всему тому, что тебе обещано, раз навсегда верь тому, что все сбудется, а пока живи, гнушайся, единись и эксплуатируй и — ожидай, ожидай...» (25:81—82). Достоевский подчеркивает, что причины существования этого status in statu не в гонениях и самосохранении, а в некоей религиозной идее (25:82). Излагая легенду, услышанную еще в детстве, Достоевский видит в ней суть еврейства. По этой легенде евреи ждут, «что мессия соберет их опять в Иерусалиме и низложит все народы мечом своим к их подножию; что потому-то-де евреи <...> предпочитают лишь одну профессию — торг золотом и много что обработку его, и это все будто бы для того, что когда явится мессия, то чтоб не иметь нового отечества, не быть прикрепленным к земле иноземцев, обладая ею, а иметь все с собою лишь в золоте и драгоценностях, чтоб удобнее их унести...» (25:82). Проклятие евреев Достоевский видит в их труде: «Еврей предлагает посредничество, торгует чужим трудом» (25:85).

Из всего этого Достоевский делает два вывода. Первый вывод **национальный** и изложен в письме к А. Ковнеру: «Сильнейший status in statu бесспорен и у наших русских евреев. А если так, то как же они могут не стать, хоть **отчасти**, в разлад с корнем нации, с племенем русским? (29 II:140). Этот разлад выражается ярче всего в «безжалостной» деятельности евреев в русских окраинах (25:84). Другой вывод **вненациональный**, идеологический. Статью «Еврейский вопрос» в «Дневнике писателя» Достоевский начинает с удивления: «как это и откуда я попал в ненавистники еврея как народа, как нации?» (25:75). Оказывается, что Достоевский имеет в виду не человеческие качества евреев, а участие этой нации в европейских процессах: «Разве покойный парижский Джемс Ротшильд был дурной человек? Мы говорим о целом и об идее его, мы говорим о **жидовстве** и об **идее жидовской**, охватывающей весь мир, вместо «неудавшегося» христианства...» (25:85). Следовательно, **жид** и **жидовство** становятся кроме презрительного названия евреев **вненациональным** символом идеи эпохи: «Наступает вполне торжество идей, перед которыми никнут чувства человеколюбия, жажда правды, чувства

христианские, национальные и даже народной гордости европейских народов. Наступает, напротив, матерьялизм, слепая плотоядная жажда **личного** матерьяльного обеспечения, жажда личного накопления денег всеми средствами — вот все, что признано за высшую цель, за разумное, за свободу, вместо христианской идеи спасения лишь посредством теснейшего нравственного и братского единения людей» (25:85).

В результате совмещения Достоевским в понятиях жид и жидовщина национального и вненационального возникает ситуация многозначности. Часто эти слова имеют национальное (или по крайней мере социальное) значение. Для примера можно привести письмо к Н. Грищенко: «... жид распространяется с ужасающею быстротою. А ведь жид и его кагал — это все равно, что заговор против русских!» (30 I:8) или записную тетрадь (1880—81): «**Жи́ды**. И хоть бы они стояли над всей Россией кагалом и заговором и высосали всего русского мужика — о пусть, пусть, мы ни слова не скажем: иначе может случиться какая-нибудь **нелиберальная беда**; чего доброго подумают, что мы считаем свою религию выше еврейской и тесним их из религиозной нетерпимости, — что тогда будет?» (27:52). Важно упомянуть, что большинство подобных высказываний стали известными лишь после смерти Достоевского.

Но все же Достоевскому можно верить, когда он говорил об идее эпохи. Приведем несколько примеров вненационального значения этих ключевых слов. В записной тетради (1880—81) есть записи типа: «Жидовство как факт всего мира. Католичество, уступающее жидовству» <...> Жид и банк господин теперь всему: в Европе, и просвещению, и цивилизации, и социализму. Социализму особенно, ибо им он с корнем вырвет христианство и разрушит ее цивилизацию. И когда останется лишь одно безначалие, тут жид и станет во главе всего. Ибо, проповедуя социализм, он останется меж собой в единении, а когда погибнет все богатство Европы, останется банк жида. Антихрист придет и станет на безначалии» (27:48, 59). В первой же редакции адреса Александру II, написанном Достоевским от имени Славянского общества, есть строки: «Сила вопроса этого <единения славян — П. Т.>, веруем мы, заключается в силе образа Христова, который православие явит миру, измученному своим неверием и духовным распадением, а ныне впадшему почти что в жидовство» (30 II:50). Символом становится и имя Ротшильда. Именно через использование этого имени Г. Гейне Достоевский пришел к противопоставлению двух идеалов — духовного (Христа) и материального (царя Иудейского).⁵⁵ Последний реализуется в образе Гани Иволгина

⁵⁵ Г. Гейне. К истории религии и философии в Германии. — Г. Гейне. Собр. соч. в шести томах. Т. 4. М.: Худ. лит-ра, 1982, с. 265.

в романе «Идиот». Еще более вненационально это имя в концепции романа «Подросток»: «Я ведь понимаю, что, став Ротшильдом, я вышел из общества, что бы я там ни давал на больницы и учреждения» (16:220).

Кроме таких относительно однозначных случаев существует множество употреблений слов жид и жидовщина, не допускающих однозначной интерпретации. Приведем несколько примеров из записных тетрадей: «Промышленность сама делает дело, даст хлеб, обогатит жидов. Общую бы деятельность направить в новую сторону, государственную, общественную, православную, а не лично-жидовскую. <...> А государство поддерживает жида (православного или еврейского — все равно) всеми повинностями, тарифами, узаконениями, армиями. <...> Земледелие есть враг жидов (24:211, 213).

В итоге можно сказать, что в западном аспекте евреи включаются в европейские процессы, их история — это газетная информация о евреях в современном для Достоевского мире (25:79), они приближены к представителям европейских наций, и входят в общеевропейскую эсхатологию.

Восточный аспект еврейского вопроса выражен по сравнению с западным аспектом более имплицитно. Кажется, что Достоевский все время мысленно сравнивает русских и евреев, переживая при этом часто некоторую идеологическую зависть. Более того, в рассуждениях Достоевского происходит имплицитное сближение понятий евреи и **раскол**. Достоевский писал, что как западники, так и славянофилы «не поняли в этом странном отрицании страстного стремления к истине, глубокого недовольства действительностью» (20:20). Сам же он считал, что раскол — это «самое крупное явление в русской жизни и самый лучший залог на лучшее будущее в русской жизни» (20:21). Подобное отношение связано с желанием Достоевского показать возможность сохранения в народе нравственно-религиозных идеалов. Но раскольники еще не весь народ и в записной тетради (1880—81) Достоевский пишет с огорчением: «Все права русского человека — отрицательные. Дайте ему что положительного и увидите, что он будет консервативен. Ведь было бы что охранять. **Не консервативен он потому, что нечего охранять.** Чем хуже, тем лучше — это ведь не одна только фраза у нас, а к несчастью — самое дело» (27:50).

В русском обществе Достоевский ищет возможностей словного и религиозного единения, в еврейской нации он видит и внутреннее единство и верность религии, даже почвенность без почвы. О евреях Достоевский пишет: «Видите ли, чтоб существовать сорок веков на земле, то есть во весь почти исторический период человечества, да еще в таком плотном и нерушимом единении; чтобы терять столько раз свою территорию, свою политическую независимость, законы, почти даже

веру, — терять и всякий раз опять соединяться, опять возрождаться в **прежней идее**, хоть и в другом виде, опять создавать себе и законы и почти веру — нет, такой живучий народ, такой необыкновенно сильный и энергический народ, такой беспримерный в мире народ не мог существовать без **status in statu . . .**» (25:81)⁵⁶.

Одним из признаков великой нации является сознание своего значения, своей миссии. В письме к наследнику трона А. Романову Достоевский говорит даже о высокомерии: «Мы забыли в восторге от собственного унижения нашего, непреложнейший закон исторический, состоящий в том, что без подобного **высокомерия** о собственном мировом значении, как нации, никогда мы не можем быть великою нациею . . . < . . . > Мы забыли, что все великие нации тем и проявили свои великие силы, что были так «высокомерны» в своем самомнении и тем-то именно и пригодились миру, тем-то и внесли в него, каждая, хоть один луч света, что оставались сами, гордо и неуклонно, всегда и **высокомерно** самостоятельными» (29 I:260). В то же время о евреях Достоевский пишет, что «самомнение и высокомерие есть одно из очень тяжелых для нас, русских, свойств еврейского характера» (25:87). Поэтому все рассуждения об уравнинии прав евреев с русскими кончаются упреками Достоевского в адрес высокомерия евреев (25:86—88). Можно даже сказать, что перед нами конфликт двух восточных мессианств.

Говоря о великой будущности России и ее миссии всеединства, Достоевский хорошо знал, что и для евреев «приготовлен город». Соответствующее место в «Послании к Евреям» (XI:12—16) он отметил в своем Евангелии карандашом.⁵⁷ Знал он и о том, что этот город для еврейского народа приготовлен не на земле, что еврейский мессианизм безгосударственен: «14. Ибо те, которые говорят сие, показывают, что они ищут отечества. 15. И естли бы они имели в мыслях то отечество, из которого вышли, то имели бы время возвратиться. 16. И так они стремились к лучшему, то есть, к небесному. Посему и Бог не стыдится их, называя Себя их Богом; ибо Он приготовил им город».

Достоевский пытался показать западным аспектом еврейского вопроса вырождение еврейского мессианизма в европейский материализм.⁵⁸ Восточный аспект еврейского вопроса

⁵⁶ Ср. и версию распятия Христа, известную Достоевскому: «Если когда-либо преступление было преступлением народа, то таковым была смерть Иисуса. Эта смерть была «законная» в том смысле, что ее первой причиной был Закон, составляющий самую душу народа». Э. Ренан. Жизнь Иисуса. М.: Политиздат, 1991, с. 259.

⁵⁷ G. Kjetsaa. Dostoevsky and His New Testament. Oslo: Solum Forlag A. S., New Jersey: Humanities Press, 1984, p. 72.

⁵⁸ Тут можно пользоваться понятием «онтологического соперничества»: Л. Карсавин. Россия и евреи. — Версты, 1928, № 3, с. 80.

отражает близость этих двух наций в их нравственно-религиозных идеях. Если в Европе вырождение религии связано с распадом государств, то евреи и русские представляют два крайних полюса: религиозность без государства и религиозность через государство.⁵⁹ Православное славянское государство в мечтах Достоевского как условие русского мессианизма вынуждает его хотя бы подсознательно сравнивать русский мессианизм с еврейским безгосударственным мессианизмом, искать преимущества и оправдания во всеславянстве, проецировать русского на еврея.

В итоге можно сказать, что в отношениях Достоевского к евреям очень часто действует один из важных принципов поэтики его романов — принцип двойничества. Двойник для Достоевского персонаж, в котором отражает себя другой персонаж, т. е. не любит или не презирает этого другого, а любит или презирает себя в этом другом.

Понимая, что евреи не могут отказаться от своего мессианизма, что кагал сопоставим с соборностью по функции единения, Достоевский понимал и то, что без ассимиляции «чужого элемента» затруднены внутреннее национально-православное единство и миссия России в Европе. Против настоящего православного Христа стоял настоящий иудейский Бог. Поэтому было бесполезно бороться с еврейским мессианизмом на религиозном уровне, поэтому Достоевский видел в евреях более актуальный, чем исторический народ. Поэтому Достоевский так мало говорит об исторических путях еврейской нации и так часто откликается на предубеждения своего времени по отношению к евреям. И, может быть, во избежание конкуренции двух мессианств Достоевский заговорил об арийском племени в Пушкинской речи как об условном пространстве, совмещающем Европу и всемирную миссию России.

В своем глобальном мышлении, в выделении в качестве мировых идей католичества, протестантизма и славянской православной идеи Достоевский не забывал о еврейском вопросе. Замалчивание этого вопроса как вопроса для России показывает, что имплицитно Достоевский ощущал то, что В. Соловьев выразил эксплицитно — будущее России не исчерпывается ее всемирной миссией национально-православного государства, будущее России еще и в необходимости внутренней гармонии, мирного христианского решения католического, православного и еврейского вопросов, настоящего духовного единения.

⁵⁹ Ср. и различие одноосновного (евреи) и четырехосновного (русские) культурно-исторического типа: Н. Данилевский. Россия и Европа. М.: Книга, 1991, с. 476—509.

АККЛИМАТИЗАЦИЯ СИРЕНИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

А. Белоусов

Сирень цвела при Цезарях, при Данте,
У всех весной кружилась голова.

Эти строки из стихотворения Нины Быковской «Цветы сирени», опубликованного в вышедшем в 1922 г. во Владимире сборнике «Астры»¹, отражают довольно распространенное представление о том, что сирень с давних пор известна в европейской культурной традиции². А между тем высокий кустарник семейства маслиновых с бледно-лиловыми цветками, собранными в большие кисти, появился в Западной Европе лишь во второй половине XVI в. В Россию же сирень была ввезена значительно позднее. Она не могла расти в 1591 г. в Угличе, как об этом писал Михаил Кузмин, изображая обстоятельства убийства царевича Дмитрия:

Как хорошо: светло, все окна настезь,
Под ними темная еще сирень.

«Царевич Димитрий» (1916 г.).

Сирень у нас стали культивировать только в XVIII в.

Объявления о продаже «аглинских» и прочих сиреней появляются в Петербурге с 1779 г.³ Автор первой в России специальной статьи о сирени, напечатанной в «Экономическом магазине» Андрея Болотова в 1785 г., называет ее «иностранным кустарником», который, впрочем, «довольно нам знаком по причине, что он есть и у нас уже во многих садах»⁴. А вскоре в России начинается самая настоящая мода на сирень. «У Государыни Марии Федоровны сирень была любимым цветком, и она разводила ее с необычайным вниманием, со щедростью и заботой. За нею же потянулась, из подражания двору, вся оседлая Гатчина, — писал Куприн, недоумевавший «почему это наш тихий исторический посад называется так непонятно, по-чухонски «Гатчина». — По-настоящему ему надо было называться посадом «Сирень»⁵. Отношение императрицы к сирени еще более ускорило ее распространение в России.

¹ Быковская Н. О. Цветы сирени // Астры: Стихи. Владимир, 1922. С. 30.

² Ср. в «Странице из Тацита» М. В. Шретер реплику рабыни: «И роз принесу я ... сирени!» (Шретер М. В. Песни чижика. СПб., 1914. С. 131).

³ См.: Столпянский П. Н. Старый Петербург. Садоводство и цветководство в Петербурге в XVIII веке. СПб., б. г. С. 64.

⁴ О сиринге // Экономический магазин. 1785. Ч. 21. № 3. С. 33.

⁵ Куприн Александр. Шестое чувство // Юность. 1988. № 3. С. 38.

«Хотя не есть наше отечественное произрастание, — сообщал о сирени уже в начале XIX в. Василий Левшин, — но размножено у нас всеместно и может уже считаться за домашнее растение»⁶. О том, что так оно и было свидетельствуют «Мертвые души»: если «клумбы с кустами сиреней и желтых акаций» в Маниловке еще напоминают о вкусах Марии Федоровны и ее семейства⁷, то «цветущие сирени и черемухи», превращающие в рощу усадьбу Платоновых, отзываются далекой «старинной» — «все теми беззаботными временами, когда жилось всем добродушно и все было просто и несложно».

Однако акклиматизация сирени в русской поэзии происходила долго и трудно.

В опубликованных ранее тезисах настоящей работы основным препятствием для создания поэтической культуры сирени называлась абстрактность классицистской поэтики XVIII в.⁸ Она действительно не способствовала введению сирени в поэтический оборот, оберегая изображение «Натуры» от конкретной предметности. Мотив весеннего «аромата»/«благоухания» природы, например, (а именно запах делал сирень «первенствующим кустарником из служащих ко украшению садов»⁹) изображался с помощью неопределенно-общих обозначений «душистых» «цветов»/«кустов», «кустарников», «кусточков». Еще в 1830 г. Дмитрий Ознобишин отмечал редкость употребления цветов «в стихах у наших Поэтов», полагая, правда, что причиной тому — «недостаток в звучных и приятных цвето-названиях»¹⁰.

Более основательное знакомство с поэзией XVIII — начала XIX вв. показало, что главной причиной трудностей с акклиматизацией сирени является вовсе не абстрактность классицистской поэтики. Ведь никакого «недостатка в звучных и приятных цвето-названиях» не было не только в самой поэзии, но и в теоретических «пиитиках» того времени (см., к примеру, список «Цветов приятных и трав» в «Словаре пиитико-исторических примечаний», которым архим. Аполлос снабдил свои

⁶ Левшин Василий. Садоводство полное, собрание с опытов и излучших писателей о сем предмете... В 4-х ч. М., 1806. Ч. 3. С. 282.

⁷ См.: Лихачев Д. С. Социальные корни типа Манилова // Лихачев Д. С. Литература — Реальность — Литература. Л., 1981. С. 37—52.

⁸ См.: Белоусов А. Ф. Поэтическая культура сирени // Семиотика культуры: Тезисы докладов Всесоюзной школы-семинара по семиотике культуры 18—28 сентября 1989 года. Архангельск, 1989. С. 31.

⁹ Левшин Василий. Садоводство полное... С. 430. Левшин называет запах сирени «приятным». Это отражает широко распространенное в бытовом обиходе отношение к ее «пронзительному» — по определению автора статьи «О сиринге» (с. 34) — запаху, которое, впрочем, разделялось далеко не всеми: Обломов, например, оценивал его как «приторный» (см.: Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1979. Т. 4. С. 212).

¹⁰ См.: Селама, или Язык цветов. СПб., 1830. С. 7.

«Правила питические, о стихотворении российском и латинском»¹¹). Хотя Аполлос начинает этот список «тюлипаном», поэты предпочитали розу, за которой по времени вхождения в русскую поэзию и степени распространения в ней выстраивается довольно длинный ряд цветочных растений. Они обладают различной емкостью своих поэтических образов¹². Однако важно уже само наличие этих образов, которые усваиваются если не из античной мифологии, то из европейской культурной традиции и определяют символическое значение цветов в русской поэзии XVIII — начала XIX вв. Сирень такого образа не имела. Поэтому, несмотря на все успехи в быту (где ей уделяли больше внимания, чем розе¹³), сирень оставалась за пределами поэзии, основывавшейся на высоких образцах европейской культуры¹⁴. Она была одним из тех многочисленных явлений природы, которых долгое время не замечали поэты XVIII в.

Любопытно, что первым упомянул сирень в своих стихах «русский Мильтон», как называли друзья и почитатели ослепшего к тридцати годам поэта Николая Николева. Изображая в написанной в начале 90-х гг. XVIII в. «Оде 18 Ея Величеству, Государыне Императрице, Екатерине Алексеевне, в знак душевного благодарения за оказанную высочайшую милость» красочное многоцветие «Натуры», он отмечает и «сирингу» (сирень):

Явя румяность нежну в розе,
Яцыны кроет синевою;
Там желтых лилий цвет на лозе,
А здесь в сиринге голубой;
Фиоля кажет вид червленной,
Левкой ефиром покровленной;
А зелень дав в наряд цветам,
Делит ее по всем местам...¹⁵

Голубизна сирени отнюдь не является выдумкой Николева (ср. о сирени в «Словаре Академии Российской»: «куст, приносящий цветы голубые, кистью расположенные»¹⁶). Отступле-

¹¹ <Архим Аполлос> Правила питические, о стихотворении российском и латинском... М., 1790. С. 109—110.

¹² См.: Веселовский А. Н. Из поэтики розы // Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л., 1939. С. 132—133.

¹³ См.: Столпянский П. Н. Старый Петербург. С. 63—64.

¹⁴ Мало интересовались Востоком и поэтому плохо знали культуру, где сирени придавалось большое значение: ср., например, описание шестого райского сада в поэме Амира Хосрова Дехлеви «Хашт вехишт» (см.: Амир Хосров Дехлеви. Восемь райских садов. М., 1975. С. 147 и сл.).

¹⁵ Николев Н. П. Творения. Ч. 2. М., 1795. С. 200.

¹⁶ Словарь Академии Российской. Ч. 5. СПб., 1794. Стб. 450.

ние от общепринятых представлений нарушило бы «официальную» стилистику поэтического образа, который даже обозначается здесь в полном соответствии с ботанической терминологией. Из множества использовавшихся в XVIII — начале XIX вв. названий *Syringa* (сиринга, сирена, сирен, сырей, синель) наиболее употребительным была «синель», под которым она и фигурирует в «Словаре Академии Российской». Это название, происходящее от обозначения лиловой сирени как «синей» в XVIII в.¹⁷, также было известно Николеву. Он обращается к нему в бытовом контексте «Послания к князю Николаю Михайловичу Голицыну», где рассказывает о своих деревенских заботах:

Там кустари мои цветные
Сажаю в клубы я густые,
Калину, бузину, синель...¹⁸

Выращивание сирени отвечало вкусам новой, павловской эпохи, на которую приходится публикация николевского послания (1797 г.). Между прочим, с супругой Павла, императрицей Марией Федоровной, которая, как уже говорилось выше, была страстной любительницей сирени, связано и появление сирени в поэзии Державина: не зная, кто подразумевается под Добрадой в его «Обители Добрады» (1808 г.), можно лишь удивляться растительности, присутствующей в «пастушеской мелодраме» («Под тенью лип, дубов / Между сирен и розовых кустов...»).

Инициатива Николева не вызвала интереса к сирени у других поэтов. Одного упоминания о сирени, конечно, мало, чтобы распространить ее в поэтической культуре. Образ должен иметь содержание, которое не исчерпывается только цветом растения. Однако даже гораздо более емкий образ сирени, созданный Иваном Долгоруковым в стихотворении «Осень» («День зачал убывать! простился я с весною!..», 1799 г.?), где цветение «сирен» становится главной приметой весны, не имел какого бы то ни было отклика в современной поэзии.

А может быть, это объясняется отсутствием среди любителей сирени действительно крупного таланта, который придал бы ей ореол «поэтического» растения? Изменила же батюшковская «Беседка муз» литературную судьбу черемухи, которая до того прозябала, подобно сирени, на задворках русской поэзии. Однако следует иметь в виду, что «имени безумного Батюш-

¹⁷ См., например, в воспоминаниях К. А. Авдеевой о Курске конца XVIII — начала XIX вв.: «сирень, белая и синяя» (Авдеева К. А. Записки о старом и новом русском быте. СПб., 1842. С. 56).

¹⁸ Николев Н. П. Творения. Ч. 4. М., 1797. С. 271.

кова млечная черемуха»¹⁹ была тесно связана с народно-поэтической традицией²⁰. Этим она и продолжала привлекать внимание поэтов, когда уже сам батюшковский образ выходит из употребления. В отличие от другого растения «Беседки муз» — «золотом блистающих акаций». Акация не обладала семантическим потенциалом черемухи и потому надолго исчезает с поэтического горизонта. Все же ей удалось побыть на виду, тогда как сирени не помогло даже обращение к ней того же Батюшкова, отметившего ее «благоухание» в ряду характерных обстоятельств любовного свидания («Мщение. Из Парни», 1814—1815 гг.).

Спрос на поэтический образ сирени, который существует в сфере быта (см., например, стихи на заданные рифмы Бориса Федорова:

Кто любит ландыши, кто жалует *синель*,
Иному розанов прекраснее *рябина*,
Тот хвалит сюртуки, тот модную *шинель*;
Иному булевар — Темпейская *долина!*²¹),

еще долгое время должен был удовлетворяться редкими и к тому же весьма лаконичными упоминаниями поэтов о сирени, попадавшей в их поле зрения среди разнообразных явлений весенней природы.

Между тем в этих упоминаниях о сирени уже намечается основной элемент ее поэтической образности. Это — указание на «приятный» запах: «сирен благоуханье» (Батюшков); «запах распустившихся / Сирен лиловых с белыми» (Борис Федоров — «Таврический сад», 1818 г.); «душистые сирени» (Андрей Подолинский — «Отчужденный», 1836 г.) и т. п. Аромат сирени, как правило, еще не выделяется в общем благоухании весенней природы (см., например, у Петра Шаликова: «колокольчики с сиренгами / В честь весне свой фимиям курят» — «Весна», 1819 г.; или у Евдокии Ростопчиной: «Зачем сирень и розы облеклись / В цветной убор, в роскошный фимиям» — «Тайна всего», 1842 г.). Исключением является «свежий дух синели» из стихотворения Тютчева «Нет, моего к тебе пристрастья...» (до мая 1836 г.): он один представляет здесь «цветущее блаженство мая». Обращает внимание и сопоставление его со «светлой мечтой» («Набрести на свежий дух синели / Или на светлую мечту...»). Ассоциация по сходству рождается из ассоциации по смежности: запах сирени способен

¹⁹ Набоков Владимир. Другие берега // Дружба народов. 1988. № 5. С. 158.

²⁰ См.: Автамонов Я. А. Символика растений // ЖМНП. 1902. № 11. С. 58—60.

²¹ Федоров Борис. Опыты в поэзии. Ч. 1. СПб., 1818. С. 130.

воздействовать на воображение, заполнить его фантастическими видениями. Об этом свидетельствует отрывок из написанного несколько ранее стихотворения Виктора Теплякова «К мечтательнице» (1832 г.):

Сильфа ль скрытого дыханья,
Иль твоей любви лобзанья
Льет лиловая сирень?²²

Аромат — главное, но не единственное свойство сирени, которое может приводить человека в особое состояние:

Сирень распустилась роскошно, и, будто
Приветствуя утро, легонько ветвями
В окно мне кивала; исполнены жизни
И тайны, зеленые листья теснились
Вкруг веток лиловых — их шепот мне чудным
Казался и в сердце струился отрадой.
Склонясь на окошко, я странному чувству
Тогда предался...

(Юлия Жадовская — «Вопрос о счастье», до 1846 г.)²³.

Едва слышимый шум листвы производит гораздо больший эффект, нежели разноцветье сирени. Хотя ее поэтическая история начинается живописным образом «голубых» цветов. «сиринги», зрительные ощущения играют весьма незначительную роль в процессе акклиматизации сирени в русской поэзии. Обогащение поэтической образности сирени продолжается за счет совершенно иных ощущений. Вслед за слуховыми поэтизируются осязательные ощущения. Это происходит в стихотворении Майкова «Боже мой! Вчера — ненастье...» (1855 г.):

Я пойду нарву сирени
Да холодной росой
Вдруг на сонную-то брызну...
То-то сладко будет мне
Победить в ней укоризну
Свежей вестью о весне!²⁴

Объявленная еще в 1837 г. «весны любимым растением» (Е. Бернет — «Елена»), сирень утверждается как явление человеческой культуры, заключая в себе «свежую весть о весне». Это соответствует общей тенденции изображения сирени в русской поэзии 50-х гг. XIX в., заявляющей о себе и на другом

²² Тепляков Виктор. Стихотворения. М., 1832. С. 83.

²³ Жадовская Юлия. Стихотворения. СПб., 1846. С. 51.

²⁴ Майков А. Н. Сочинения: В 2-х т. М., 1984. Т. 1. С. 144.

направлении поисков ее нового поэтического образа. Оно представлено стихотворением Каролины Павловой «Спутница Фея» (1858 г.), где перед юным героем, мечтающим о будущем «под сенью цветущей сирени», возникает «посланница рая», которая наставляет его «сквозь шепот ветвей <...> / И сквозь соловья переливные трели». Образ этого сверхъестественного существа восходит к опоэтизированным в немецкой культуре народным верованиям о растительных духах²⁵. Он является не столько чувственным, сколько символическим образом, олицетворяющим собой «молодость» человека: «была я молодость твоя», — объявляет «фея», когда в последний раз навещает своего спутника. Это тем более усугубляет разницу между ней и «сильфом» из фантазмагорических видений Теплякова, с которого начинается мифологизация сирени в русской поэзии.

Однако в большинстве упоминаний о сирени по-прежнему варьируются мотивы ее «приятного» запаха. Они еще отнюдь не исчерпали своего образного потенциала, как о том свидетельствует стихотворение Николая Грекова «Глядят, как безумные, очи...» (до 1860 г.):

Вот запах, разлитый сиренью,
Ворвавшись с прохладой в окошки,
Мне грезится милою тенью,
Мне слышится шорохом ножки²⁶.

Достаточно сравнить эти сложные, синестезические ощущения с «видениями» Теплякова, чтобы убедиться, сколь изощренной и свободной в восприятии аромата сирени могла быть поэтическая фантазия того времени. Между тем она почти не обнаруживает своих возможностей у поэтов 50-х гг. XIX в., которые в основном довольствовались уже известными мотивами. Характерный пример — стихотворение Всеволода Крестовского «Под душистою ветвью сирени...» (1857 г.): определение «душистая» стало чем-то вроде постоянного эпитета для сирени, тогда как и о «благоухании» во время любовного свидания писал еще Батюшков.

А ведь именно со стихотворением Крестовского связан решительный перелом в поэтической судьбе сирени. Много ли найдется строк в нашей поэзии, которые были бы столь же известны, как начало стихотворения «Под душистою ветвью

²⁵ «В Германии ее (сирень — А. Б.) называют вместо Flieder — ее настоящего названия — Hollunder (бузина), смешивая таким образом с этим растением и приписывая ей вследствие этого массу сказаний, поверий и целебных значений, относящихся до бузины», — Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. СПб., 1913. С. 287. Ср., например, сказку Г. Х. Андерсена «Бузинная матушка» (1845 г.).

²⁶ Греков Н. П. Стихотворения. М., 1860. С. 29.

сирени...»? Ср., например, использование его в названиях литературных произведений: комедии В. Корнелиевой «Под душистой веткой сирени» (1892 г.), повести А. Пазухина «Под душистой веткой сирени» (1894 г.) и т. д. Изменения, которые претерпевает строка Крестовского, объясняются тем, что стихотворение знали не столько по его печатному тексту, сколько на слух — как популярный городской романс²⁷ (где «ветвь» обычно заменялась на «ветку»). Этот романс утвердил поэтическую ценность сирени и тем самым способствовал ее расцвету в русской поэзии.

Образ Крестовского прославился не только благодаря своему эффектному, мелодраматическому контексту. Он выглядит весьма тривиальным на общем фоне поэтики сирени в 50-е гг. XIX в., но более других соответствует тому отношению к сирени, которое существовало в бытовой традиции. «Сирень посвящена первому чувству любви», — говорилось в вышедшей в 1849 г. книжке, где объяснялся «язык» цветов²⁸.

О том, как усваивалась эта символика, рассказывается в романе Гончарова «Обломов». Во время первого свидания Обломова с Ольгой Ильинской выясняется, что герой романа не любит сирени, которая, по его мнению, «все около домов растет, ветки так и лезут в окна, запах приторный», предпочитая ей ландыши («те лучше пахнут: полями, рощей; природы больше»)²⁹. Возникающее противопоставление ландышей сирени весьма многозначительно, но о символическом значении — еще не сирени, а только того, что делает с ней Ольга, сам Обломов начинает догадываться, лишь вспоминая обстоятельства свидания. Окончательное понимание приходит к нему в одну из последующих встреч с Ольгой:

«Они шли тихо; она слушала рассеянно, мимоходом сорвала ветку сирени и, не глядя на него, подала ему.

— Что это? — спросил он, оторопев.

— Вы видите — ветка.

— Какая ветка? — говорил он, глядя на нее во все глаза.

— Сиреневая.

— Знаю... но что она значит?

— Цвет жизни и...

Он остановился, она тоже.

— И? — повторил он вопросительно.

— Мою досаду, — сказала она, глядя на него прямо, сосредоточенным взглядом, и улыбка говорила, что она знает, что делает. <...>

²⁷ См.: Гусев В. Е. Примечания // Песни русских поэтов: В 2-х т. Л., 1988. Т. 2. С. 455.

²⁸ См.: Язык цветов, или Описание эмблематических значений, символов и мифологического происхождения цветов и растений. СПб., 1849. С. 71.

²⁹ См.: Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 4. С. 212.

— Стало быть, я могу надеяться... — вдруг, радостно вспыхнув, сказал он»³⁰.

Впоследствии Обломов уже просит Ольгу: «Ну, если не хотите сказать, дайте знак какой-нибудь... ветку сирени»³¹. Хотя к тому времени, как замечает повествователь, «момент символических намеков, знаменательных улыбок, сиреневых веток прошел невозвратно»³².

Это писалось в том же 1857 году, что и стихотворение Крестовского, где данная крупным планом «душистая ветвь сирени» становится основным атрибутом любовного свидания. Однако место и значение сирени в поэтическом цветнике 50-х — начале 60-х гг. XIX в. не идут ни в какое сравнение с отношением к ней в бытовом обиходе, в котором сирень является очень важным природным символом.

Видимо, здесь не имеет значения столь чувствительное для поэзии отсутствие у сирени связей с европейской культурной традицией³³. Она ценится лишь за свои природные свойства, которые обыгрываются и в поэзии, но достаточно редко, что свидетельствует об очень сдержанном отношении поэтов к тем достоинствам, которыми сирень покорила массовую культуру. Если под «весной» понимать окончательное пробуждение жизненных сил природы, то именно цветы сирени могут служить «вестниками весны»³⁴, так как ее цветение совпадает с высшей точкой оживления природы, с порой ее расцвета, наступающего с первым летним теплом. Вместе с тем цветущая сирень не только извещает о начале весны. Оттого она и обретает устойчивую связь с молодостью, любовью и счастьем в человеческой жизни, что ее цветочные массы с их сильным сладким запахом самым натуральным образом представляют собой обилие и силу естества, возродившейся природной жизни³⁵. Однако тот же

³⁰ См.: Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 4. С. 238.

³¹ Там же. С. 264.

³² Там же. С. 243.

³³ Оно иногда компенсировалось домыслами об экзотическом происхождении сирени: встречаются указания на Индию (см.: Язык цветов. С. 71) и даже Африку (см.: Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. М., 1980. Т. 4. С. 188).

³⁴ См.: Язык цветов. С. 71.

³⁵ Ср.: «С сиренью связано у нас воспоминание о весне, о чудном мае месяце, когда обновленная природа является во всей своей красе: кусты и деревья покрыты свежей, благоухающей зеленью, луга усеяны пестрыми цветами, в лесах раздаётся пение целых хоров птичек, на опушке жужжат пчелы и шмели, по цветам порхают ярко-расцветенные, только что выведшиеся из куколок, бабочки, и человеку как-то дышится легко, как-то хочется жить и жить... <...> Отягощенная крупными кистями своих прелестных белых и лиловых цветов, сирень служит теперь лучшим украшением наших садов. Чудный запах ее чувствуется на далеком расстоянии, и как-то невольнo тянется рука к ее цветам, чтобы сорвать их и, сделав из них букеты, украсить ими свое жилище», — Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. С. 281.

запах сирени, судя по всему, не вызывал восторга у многих поэтов, не разделявших традиционного для массового сознания отождествления сладости с довольством и счастьем и обладавших куда более развитым чувством обоняния, чем оно требуется для массовой культуры³⁶, которая за полноту жизненных проявлений и сделала сирень одним из основных символов жизни. Этим, в частности, объясняется, почему сирень приносят или сажают на кладбище (ср. сирень над могилой Обломова).

Весь этот комплекс представлений: от «пробуждения» сирени в «день первый весны» до возложения ее цветов на кладбище, — воплощается в стихотворении Павла Ковалевского «Сирени». Экспансия природного символа из сферы массовой культуры в поэзию не ограничилась одним лишь приданием ему поэтической формы. Это — первое из известных нам стихотворений, где сирень упоминается в заглавии и таким образом выставляется как особый предмет, особая поэтическая тема.

Возвышение поэтического статуса сирени происходит в очень знаменательный момент: «Сирени» Ковалевского написаны в самом конце 1871 г., в течение которого появляются первые из многочисленного ряда романсов на слова стихотворения Крестовского «Под душистую ветвью сирени...»³⁷. Вполне вероятно, что понятие о высокой поэтической ценности сирени возникло у Ковалевского под воздействием музыкальных новинок сезона, благодаря которым «душистая ветка сирени» утверждается в художественной культуре русского общества 70-х гг. XIX в.³⁸

³⁶ Возьмем, в частности, Фета, чье чувство обоняния ставилось в пример даже поэтам (см.: Федина В. С. А. А. Фет (Шеншин). Материалы к характеристике. Пг., 1915. С. 127 и сл.): хотя он и упоминает в своих стихах «душистую сирень», ее аромат, по сути дела, оставляет его равнодушным.

³⁷ См.: Русская песня в отечественной музыке до 1917 года: Справочник / Составитель Г. К. Иванов. М., 1966. Вып. 1. С. 165.

³⁸ В стихах Павла Ковалевского сирень появляется еще в 1866 г.:

Лиловые ветки цветущей сирени

Простерли над нею пахучие тени

(«Больному ребенку»).

С этих пор упоминания о сирени встречаются у него гораздо чаще, чем у кого бы то ни было из современных ему поэтов («Пустой сад», «Скромные ожидания», «Затишье»). В собрании стихотворений Ковалевского «Сиреням» предшествует «На кладбище» (1872 г.), где сирень уже связывается с кладбищенской тематикой:

Я принес тебе свежая сирени,

Ароматом их мрамор твой объят.

«Сирени» датируются здесь 1873 годом, что противоречит времени написания стихотворения, указанному при первой публикации его в «Вестнике Европы» — 29 декабря 1871 г. Возможно, в 1873 г. стихотворение было переработано: между текстами «Вестника Европы» и собрания стихотворений действительно есть серьезное разночтение. Если в собрании стихотворений сирень пробуждает «чародейка-весна»:

Общеизвестный романс поддерживал поэтический престиж сирени. Он стимулировал появление все новых и новых стихотворений, где изображалась сирень. Атмосфера, в которой формировались поэты 80-х гг. XIX в., была наполнена «сладким запахом сирени»³⁹. Это, естественно, привело к тому, что «душистая ветка сирени» стала одним из основных образов новой поэтической эпохи. Ср.:

Ты сказала мне: «Как скучно
Нынче пишут все поэты —

.....
Те же грезы, те же рифмы!
Всё сирени да сирени!..»⁴⁰.

Характерно, что знаменитая пародия Виктора Буренина на «эпигонов любовной лирики 1870—1880-х гг.»⁴¹ «Под веткой

Чародейка-весна вдруг в один майский день
Всю в лиловых цветах пробудила сирень,
И дыханьем ея как душистой волною
Разлилася в саду над зеленой листвою

(см.: Ковалевский П. М. Стихи и воспоминания. СПб., 1912. С. 98), то первоначально — сирень пробуждалась сама:

Под лучами тепла, вдруг в один вешний день
Вся в лиловых цветах пробудилась сирень,
И дыханье ея ароматной волною
Над зелено-густой разлилося листвою.

Вторая (и заключительная) строфа стихотворения осталась без изменений:

Я лиловых цветов наломаю скорей,
Я любимых цветов снесу милой моей,
Чтоб в день первой весны и в могильныя сени
Благовонной весной ей пахнули сирени

(Вестник Европы. 1872. Т. 1. С. 639). Оставляя в стороне текстологию поэтического наследия Павла Ковалевского и возвращаясь к месту и роли в нем образа сирени, можно сказать, что и до «Сиреней» этот образ являлся характерной для поэта приметой «весеннего мая» (ср. в «Скромных ожиданиях»:

... цвести бы сирени —
Ведь на исходе и май-то весенний!).

Однако только в конце 1871 г. сирень приобретает вполне самостоятельное значение, что объясняется, на наш взгляд, не столько обстоятельствами жизни поэта, сколько влиянием популярного романа: «цветы», в которых у Крестовского лежит умершая героиня, здесь — в написанном зимой стихотворении Ковалевского — оказываются все той же «душистой веткой сирени», напоминающей о весне, о красоте и очаровании жизни.

³⁹ «Сладким запахом сирени» — первая строка стихотворения Петра Гнедича (1878 г.?): столь же тривиальное, как и стихотворение Крестовского, оно привлекло к себе внимание многих композиторов (см.: Русская песня в отечественной музыке до 1917 года. Вып. 1. С. 98).

⁴⁰ Из стихотворения Константина Фофанова «Всё то же» (1889 г.) — см.: Фофанов К. М. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1962. С. 114.

⁴¹ См.: Морозов А. А. Примечания // Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX в.). Л., 1960. С. 757.

сирени. (Бесконечное стихотворение)» отталкивается от образа Крестовского — «Под душистой веткой сирени...».

Выросший из недр массовой культуры природный символ вошел в поэтический оборот. Этим завершается долгий и сложный процесс акклиматизации сирени в русской поэзии, обстоятельства которого будут и в дальнейшем определять ее судьбу на нашей поэтической почве.

ПОЭТИКА УЖАСА И ТЕОРИЯ «БОЛЬШОГО ИСКУССТВА» В РУССКОМ СИМВОЛИЗМЕ

А. Хансен-Лёве

1. Древний ужас

«... des Schrecklichen Anfang» (Rilke)

В символизме «второго поколения» архаические и античные мифологемы обновляются и актуализируются, т. е. превращаются в неомифологемы. Двойной миф о Дионисе и Аполлоне, разработанный и модернизированный в философских произведениях Ницше, стоит в центре мифо- и житнетворчества символистов. При этом нельзя забывать о том, что обе мифологемы не находятся в симметрическом взаимоотношении, но в противоборстве друг с другом. Предпочтение дьяволизма в отношении с аполлонизмом типично для Иванова, Белого, Блока, Городецкого; доминанта аполлонизма встречается у Волошина, частично у Анненского, Кузмина и тех поэтов, программа которых приводила, в конце концов, к акмеизму и неоклассицизму (ср. программное название журнала *Аполлон*).

В «неодионисийстве» Иванова¹ художник, poeta vates, реархаизируется как репрезентант коллективного подсознания, памяти народа, голос которого (vox populi) он олицетворяет. Таким образом, художественное произведение в Большом искусстве у Иванова разлагается; художественные структуры и процессы превращаются в коллективную перформативность, в *teatrum mundi*, в *Gesamtkunstwerk*, где эстетическая специфика стирается и заменяется мифическими, религиозными функциями и всеобщей театрализацией жизни. Художественное произведение и эстетика целиком превращаются в возвышенное.

Если в дионисийстве пафос само-жертвы страдающего бога приводит к снижению, к нисхождению (*descensus*) и к разложению Диониса-Христа в лоне Матери-Земли, то в аполлониз-

¹ Н. В. Брагинская 1988, 294—329; В. Иванов, «Возникновение трагедии». Публикация, комментарии Н. В. Брагинской, там же, 237—293.

ме торжествует восхождение (ascensus)², встреча и соединение со светом, с абсолютным бытием Бога, Сына Божия или Софии. Одностороннее предпочтение аполлонизма приводит, в конце концов, к «маленькому искусству», т. е. к эстетизму декадентов или к «идеальному символизму» (напр. Анненского)³, к буржуазной культивированности и к стилизованности искусства в современной жизни искусства. Здесь искусство сводится к иллюзорности, к фикциональному созерцанию, к условности и опосредованности культурного поведения общества образованных. На этом фоне, частично тождественном с аполлонизмом в плохом понимании термина, дионисийство стремится к творчеству, т. е. к архаическому хаосу, в ужасе и древности которого зритель сталкивается с первобытным состоянием коллективного подсознания, докультурных и доисторических этапов в развитии человечества и собственного Я.

В психологии Фрейда, особенно в его поздних метапсихологических теориях, это пра-вытеснение (Urverdrängung), этот стихийный процесс освобождения сознания от подсознательных и коллективных детерминантов сопровождается ужасом, паническим страхом перед темным хаосом темных и иррациональных сил. «Неудовольствие» в культуре восходит к тому же чувству страха и ужаса (*Das Unbehagen in der Kultur*)⁴.

В космогонических мифах символистов возобновляется древняя концепция первичности первоэданного хаоса над космосом: если в православных теориях о миротворении космос является творчеством из ничего (ex nihilo), то в архаичных мифах, в гностических и еретических представлениях о происхождении мира хаос определяется как положительная сущность, как *massa confusa*, *prima materia*, как материнский принцип (пере-)рождения и анархического, т. е. безначального становления, постоянной революции:

«В том изначальном не существовали / Ни Что-нибудь, ни темное Ничто. / Лазури светлой не было, ни кровли / Широко распростершихся Небес. /.../ Единое одно, само собою, / Дышало без дыхания везде./ ...» (Бальмонт, «Изначальность»,

² V. Terras 1975, 393—408; A. Hansen-Löve 1989b, 151—132 (о символическом «пути» в символизме, особ. у Иванова).

³ В. Иванов, «Две стихии в современном символизме», 1908, II, 538 сл. к противопоставлению «реалистического», «теургического» и «идеалистического символизма». В первом типе символизма связь между вещью и словом, *gealía* и *gealíoga*, реализуется на уровне их онтологического тождества (Иванов, «Заветы символизма», II, 595); в идеалистическом символизме эта связь условна, фиктивна (ср. критику этой позиции у Белого: С, 1910, 546 сл., тот же, «Символизм и современное русское искусство», 1908, ЛЗ, 44 сл.; «Reailíoga», 1908, А, 313 сл.; тот же, «Брюсов», 1907, ЛЗ, 182; J. Holthusen 1957, 42ff.).

⁴ S. Freud, GW, XIV.

371); «...О, Хаос! страшен ваш завет...» (Иванов, «Океаниды», I, 527). «...Хаос — колыбель, / Простор — наша доля: / Бесстрастная воля, / Безвольная цель...» (I, 532). С точки зрения дионисийства Природа, материнский принцип творчества, — это продолжение Хаоса: «...Я сам, могучий, возведу /К сознанию хаос Природы./ ...» (I, 533).

В дионисийском состоянии возвышенного современное, умное, индивидуализированное сознание, над-я культурного (и в этом смысле, аполлонского) человека сталкивается с собственной предьсторией, с праматериальностью и праматеринством, одним словом, с собственной природой, т. е. с совершенно Другим (или с вечной Подругой). Из всего этого следует страх и ужас, провокативные силы которых приводят к возрождению, к воскрешению. Наоборот, в декадентстве смотрящий в лицо Медузы, т. е. олицетворения хаоса, подвергается окаменению и уничтожению; для декадента существует чистое над-я — без «заземления», без связи с подсознательными силами «роя» (Белый)⁵. «Нам приходится бросаться в хаос жизни, чтобы не замерзнуть в созерцании и узнавании» (Белый, Эмблематика, С, 111). Ужас, изнасилование сознания динамикой витальных анархических энергий является реальной угрозой для психики творческого человека: «...Почти у всех членов нашего кружка с аргонавтическим налетом были ужасы — сначала мистические, потом психические и наконец реальные...» (Блок, Лит. насл. 92/3, 213). В гротескной модели позднего символизма животворящая сила ужаса превращается в «безумие», пафос дионисийского нисхождения кончается в патологических состояниях невротизированных истериков: «Я понял, что ужасы Хаоса в конце концов [...] воплотятся в Лик Безумия, в Зверя...» (Белый, ПП, 115).

Если в декадентстве господствовали представления о пустоте или пустыни, как атопическое состояние недостатка, Небытия, то в мифопоэтическом символизме древний ужас вызван избытком, невыносимостью впечатлений и переживаний. Отрицательные следствия «окаменения» в дьяволических переживаниях возвышенного подвергаются сильной переоценке в романтизме и в символизме. Здесь камень, каменность не понимается как бесчеловечская чуждость и смертельность, но как явление архаичности, доорганической материальности, материнско-хтонического, как это встречается и в интерпретации картины Леона Бакста *Древний ужас* в одноименной статье В. Иванова.⁶

Если у Канта самосознающее Я человека торжествует в состоянии возвышенного над хаосом природы, над ужасающими

⁵ Ср. в романе А. Белого *Котик Летаев*, стр. 85; Ф. Н.-Л. 1978; 1989а.

⁶ А. Rannit 1986, 253—273.

силами материального мира, то в романтизме, наоборот, чуждость природы, «безумие» подсознательных сил, великое «Другое» становятся положительными признаками возвышенного: Камень, Земля, кости, череп, скульптурность — все это понимается романтиком как выражение божественного, высокого, вечного.⁷ Так и в символизме реабилитация хаоса и ужаса (у Иванова) или, менее радикально, поляризация мира в сферы «роя» (Диониса) и «строя» (Аполлона) у Белого, восходят к романтической неомифологеме о возрождающем действии хаотических сил во всех процессах перерождения (ср. книгу М. Франка о дионисийстве в немецком романтизме).⁸

В статье «Вдохновение ужаса» В. Иванов описывает роль ужаса в романе Белого *Петербург* и вообще в символизме:

«...Понесли кони колесницу Разума. Ужас в сердце заводит песнь, и пляшет сердце под флейту Ужаса. В этих словах Эсхилова Ореста собираются для меня в одно созвучие все отдельные трепеты, которые, вместе с повествователем, я испытываю, пробегая эти [...] страницы.» (III, 623);

«В этой книге есть полное вдохновение ужаса. [...] Во все эти обличия и знамения спрятался Ужас, перед тем как окончательно прикинуться тикающей своим заведенным часовым механизмом бомбой...» (623);

«Так пророчествует знаменательное и важное Андрей Белый, которого эллины назвали бы пророчествующим «от Ужаса». [...] Андрей Белый представляется мне одержимым от Ужаса. [...] Но ему внушает его безумный трагический дифирамб сама Горгона, обращающая все живое в ничто или в камень.

Современная культура должна была глубоко изжить себя самое, чтобы достичь этого порога, с надписью на плитах: «Ужас», — этого порога, с которого властительно срывает завесу, обнажая тайники утонченнейшего сознания эпохи, утратившей веру в Бога, — русский поэт метафизического Ужаса» (628—629).

Особенно ярко реализована неомифологема «древнего ужаса» в одноименной статье Иванова о картине Леона Бакста

⁷ О связи окаменения в романтическом смысле с возвышенным см. след. высказывания Новалиса: «...wird nicht der Fels ein eigenthümliches Du, eben wenn ich ihn andrede? Ob jemand die steine und Gestirne schon verstand, weiß ich nicht, aber gewiß muß dieser ein erhabenes Wesen gewesen sein. In jenen Statuen, die aus einer untergegangenen Zeit der Herrlichkeit des Menschengeschlechts übrig geblieben sind, leuchtet allein so ein tiefer Geist, so ein seltsames Verständnis der Steinwelt hervor, und überzieht den sinnvollen Betrachter mit einer Steinrinde, die nach innen zu wachsen scheint. Das Erhabene wirkt versteinern [...] Könnte die Natur nicht über den Anblick Gottes zu Stein geworden sein? Oder vor Schrecken über die Ankunft des Menschen?» (Novalis, I, 101).

⁸ М. Frank 1982.

(1909, III, 91—110).⁹ Здесь воздействие ужаса вытекает из конфронтации сознающего Я с Вечной Памятью, т. е. с уже описанными хтоническими силами Матери-Земли, которая, как и Атлантида, погибла, утонула в глубинах забывания и подсознания (3, 98). Архаическая богиня на картине Бакста, выступающая как представитель допатриархальной власти Рока, доиндивидуальной Судьбы, провоцирует в рациональном сознании *horro fati*. Самая высокая обязанность художника состоит в том, чтобы «единственно художественными средствами» обращать противоречия нравственного сознания в согласный строй [т. е. в сферу умеренного, умного сознания аполлинизма] примиренной с божественным законом души...» (там же). Тут Иванов старается соединить анархический принцип ужаса с аристотелевским катарсисом, столь важным для понимания вторичного удовольствия в переживании трагизма:

«...целительное успокоение и очищение (*κάθαρσις*), достигаемые трагедией, — благотворные чары Пэана-Аполлона, право восстанавливающее личность, после того, как она отделилась от себя и нашла в себе благородные силы для чистого, *безвольного созерцания*. В идеальной *удаленности* занимающей нас трагедии древнего ужаса от зрителя, в несообщительности аффекта, в его катартическом преломлении и опосредствовании, я вижу особенную заслугу художника, дух которого поистине стал античным» (III, 98).

Важны в анализе картины Бакста и наблюдения Иванова об изобразительных приемах, с помощью которых художник организует зрительную позицию, перспективную оценку в композиции картины: Он «переносит зрителя на какую-то невидимую *возвышенность*, с которой единственно возможна эта панорамная перспектива, разворачивающаяся где-то в глубине под нашими ногами» (там же). Здесь воздействие возвышенного следует из над-перспективы; такое же воздействие можно стимулировать и с помощью под-зрения, субперспективной точки зрения, как это делается в портрете Ермоловой, описанном у Эйзенштейна («Ермолова», *Избр. произв.* 2, 376 сл.). Здесь Эйзенштейн занимается изобразительными приемами, с помощью которых зритель переживает на себе «особое чувство *подъема и вдохновения*» перед картиной В. Серова. Если эффект возвышенного в картине Бакста достигается главным образом статичностью мотивов, показанных сверху, то в портрете Серова эффект «вдохновенного подъема» вызывается динамичностью и монтажом различных точек зрения, из кото-

⁹ Ср.: у Белого: «Я понял, что ужасы Хаоса в конце концов [...] воплотятся в Лик Безумия, в Зверя...», имеется в виду апокалиптический зверь (А. Белый, Переписка, стр. 115).

рых одновременно показана Ермолова. Эйзенштейн констатирует «одновременное слитное соприсутствие на одном холсте элементов, которые, по существу, суть последовательные фазы целого процесса» (2, 377). «Фигура окажется взятой последовательно с четырех разных точек зрения, соединение этих четырех точек даст ощущение движения.» (2, 379). Концепция «пафоса» у позднего Эйзенштейна типична для синтетического типа авангарда (конец 20-х, 30-ые гг.), также как концепция монтажа аттракционов типична для аналитического авангарда.¹⁰

У Бакста зритель находится как бы в самолете или в вертолете над бездной земли или моря, но опасность падения в бездну уравновешивается неподвижностью дистанцирования. Зритель находится в «объективно-гармонической отрешенности» (3, 99), где он в состоянии спокойно созерцать губительные и ужасающие катастрофы: «Все возвышенное в драме и лирике, в живописи и ваянии [в античности] было воспроизведением роковых участков, личного ужаса. Но искусство позволяло безнаказанно взирать на голову Горгоны. Аполлонский покров защищал смертный взор от губительных стрел потустороннего взора...» (там же).

Вместе с этой точкой зрения аполлонизма дионисийский аспект представлен фигурой Судьбы-Губительницы (и одновременно Любви-Родительницы): Астарта, Афродита, Исида и т. д.: «Итак *Судьба*, предмет *древнего ужаса*. Судьба-Губительница есть именно та богиня любви, с ее улыбкой и голубем, которую видим мы на первом плане картины, торжествующую какое-то нескончаемое утверждение жизни среди гибели влюбленных в нее мужеских сил. Это она обрекает мужеское на гибель, и мужеское умирает, платя возмездие за женскую любовь, — умирает, потому что не удовлетворило Ненасытимой, и немощным оказалось пред Необорной. В *бессознательной* исконной *памяти* об обреченности мужеского на гибель и о необходимости расплаты жизнью за обладание женщиной лежит то очарование таинственно влекущей и мистически *ужасающей* правды, какое оказывают на нас «Египетские ночи» Пушкина...» (III, 103—104).

2. Дионисийское нисхождение

В дионисийском «нисхождении», в состоянии «эклипсиса» сознания, экстастика реализуется как тотальное переживание телесности человека, психические процессы дефикционализи-

¹⁰ Эйзенштейн говорит о «драматургии пафоса» (Избр. произв., III, 44 сл.), возникающей из «конфликтной неожиданности» (II, 290—291).

руются, конкретизируются, овеществляются. Аполлонический символ света и луча, *illuminatio*, заменяется дионисийским символом пламени, огня, горения, т. е. всеобщего преобразования индивидуального сознания в «слиянии» («я весь во всем») и «догорании» («я сгорел»). В своем «подвиге» дионисийский художник повторяет жертву, «муки индивидуализации» героя трагедии, трагического, страдающего Бога-Диониса. В этом смысле огненность присуща хаосу и материальности Праматери-Природы, противопоставленной патриархальному принципу света-Солнца. Ср. «Гимн Огню» Бальмонта:

«Огнепоклонником я прежде был когда-то, / Огнепоклонником останусь я всегда. / Мою индийское мышление богато / Разнообразием рассвета и заката, / Я между смертными — падающая звезда. <...> Я праздник радости, расцвета, и огней, <...> При разрешенности стихийного мечтания. / В начальном Хаосе, еще не знавшем дня, / Не гномом роющим я был среди Мироздания, / И не ундиною морского трепетанья, / А саламандрою творящего Огня. / <...> Горела в темноте моя душа живая, / И людям я светил, костры им зажигая, / А Агни светлому слагал свои хвалы. / ...» (217).

Если в раннем символизме (аналогично романтизму) преобладает холодность или каменность сердца,¹¹ дионисийский герой весь отдан «пожару сердца» и только с помощью самоуничтожения и саморазложения (*Autodafe*) приобретает перерождение: «... *verbrennen mußt du dich wollen in deiner eigenen Flamme. Wie wolltest du neu werden, wenn du nicht erst Asche geworden bist!*» (Nietzsche, *Zarathustra*, II, 327). «Видимый мир» целиком заменяется «невидимым» — «и огнем преобразования изменится весь мир...» (А. Добролюбов, III, 162).

В символическом истолковании возвышенное вытекает из опасного отказа от порядка, защищенности в домашности цивилизованного быта. Если в первоначальной мифе Аполлон следует за Дионисом, т. е. является вторичным явлением, то в неомифологизме в начале века дионисийство выступает как следствие аполлонизма, как деструкция и перерождение уже существующего, господствующего порядка (т. е. современного мира). С точки зрения дионисийства (особенно в мифопоэтике Иванова) аполлонический мир почти отождествляется с пустым пафосом декадентства. Поэтому возвышенное Диониса определяется на фоне аполлонизма, для которого непосредственность переживания и смертельная опасность дионисийской жертвы не принимается всерьез. Если для аполлонизма все

¹¹ Ср. анализ этого мотива в немецком романтизме у М. Франка, *Kaltes Herz. Unendliche Fahrt*, Frankf. a. M. 1989.

относительно, все условно — то для дионисийства все переживается впервые, раз и навсегда, вне контекста времени и последовательности. Аполлонический экстаз реализуется в «миге сознания», дионисийство — в «безбрежном миге», «несущем в себе свое вечное чудо» (Иванов, «Ницше и Дионис», 1, 724). В дионисийском экстазе собственное Я перешагивает границы сознания и совершает подвиг жизни, жизнетворчества в разложении я-сознания в «Другом», в «Ты», в «противоположном» (Иванов, «Ты еси», 423 сл.), т. е. с точки зрения мужчины — в «Женственном». П. Флоренский, как и Иванов, говорит о «нарушении само-тождества», о «снятии границ Я», о «выхождении из себя и обретении другого Я в Я другого, — Друга» (Флоренский 1914, 391).

Если в процессах осмысления и сознания аполлонский дух приобретает самосознание как самопознание, то дионисийство всегда стремится к внешним, телесным, конкретным актам, к «театрализации жизни», к перформативности *hic et nunc*. Аполлонские «художники облачители», по Иванову («О художнике», III, 116), претендуют на иллюзорную, обманчивую технику маскирования, т. е. обмана; дионисийство реализует «драму превращения», понимает мир «*sub specie metamorphoseos*», где зрители реально соучаствуют в процессах «метемпсихоза», заменяющих фиктивные переживания сострадания в реалистическом театре.

3. Аполлоническое возвышенное

Несомненно принцип аполлонизма уже у Ницше, особенно в символизме, занимает более скромную, менее экспрессивную и героическую позицию в миропонимании модернизма. Возвышенное в аполлонизме похоже на известную классическую формулу сублимного, т. е. дематериализации и одухотворения сознания ввиду грубых и беспощадных сил природы и судьбы, над которыми я-сознание торжествует вопреки собственной смертности и гибели. Именно в этом, в гибели героя при одновременном торжестве над материальными и космическими правилами, состоит сущность трагизма аполлонского героя; и напротив, подвиг Диониса реализуется как преодоление им материального, разумного, сознательного. Если в первом случае дух и душа спасаются и избавляются от «лукавого», т. е. от телесного, то в другом случае спасение приобретает именно в телесности, материальности.

Аполлон покрывает и, тем самым, делает невидимым все пропасти и бездны мира. Над всем лежит «покрывало» Майи, как улыбка сфинкса или Джиоконды. Этому «калипсическому»

стремлению¹² противопоставляется апокалипсический принцип в дионисийстве. На место измены и маскированности вступает освободительный, обличительный смех, торжество карнавала, веселая переоценка иерархического строя мира: «Прозрачность!» улыбчивой сказкой / Соделай видения жизни, / Сквозным — покрывало Майи! / Яви нам белые раи (<...> Прозрачность! божественной маской / Утишь изволения жизни.» (Иванов, I, 738).

Для аполлонского сознания всегда — все впереди, все понимается *sub specie aeternitatis*, т. е. символично, как знамение, указывающее на что-то далеко-отдаленное. Отсутствие эвидентного существа *in praesentia*, обуславливает принцип веры (*credo quia absurdum*), так как для визионарного символизма все существование в мире состоит в освобождении от замкнутости и заключения. Этот дематериализующий принцип встречается и в теории сублимного у Фрейда, где сублимное определяется как «физический процесс, при котором физическое тело прямо превращается из твердого в газообразное». То же самое относится и к дематериализации телесных страстей, энергетика которых переориентируется от сексуальных целей к «художественному или интеллектуальному творчеству».¹³ При этом сдвиг цели ничего не изменяет в интенсивности психических энергий. Этот принцип сохранения энергий встречается и в критическом переосмыслении теории страстей или *libido* у Л. Выготского. Аффективная энергия, исходящая из фабульного уровня повествования или драмы, подвергается «испарению» на более высоком уровне сознания и имагинативно-интеллектуальной переработке исходного (аффективного) материала. В принципе сублимации Выготский объединяет теорию катарсиса Аристотеля с правилом Шиллера об «уничтожении содержания с помощью формы».¹⁴ Первичная идентификация слушателя в сострадании, относящаяся к фабульной сфере повествования, где господствуют отрицательные или катастрофические переживания, превращается в «сублимации» в эстетическую реакцию, где отрицательные энергии преобразуются в положительно-возвышенные.

В концепции сублимного у Фрейда процесс возвышения,

¹² В отличие от пафоса «обличения» в поэтике гротеска (в позднем символизме) и от пафоса «обнажения» в поэтике остранения в авангарде (ср. термин «обнажения» в формализме) представители позитивной эстетики или синтетизма в искусствоведении подтверждают важность «прикрытия» или «скрывания» приемов в композиции поэтического текста (ср. типичное для этого высказывание Б. Томашевского в кн.: *Теория литературы*, глава «Тематика»). Стремление к «кашировке» конструктивных приемов, «ощущение формы» характерно для всех направлений «апполонизма» в искусстве.

¹³ S. Freud, «Das Ich und das Es», in: G. W., XIII, 274.

¹⁴ Л. С. Выготский, 1965, стр. 272 сл.; В. Н. Волошинов — (М. Бахтин), 1927, стр. 101 сл.

одухотворения понимается как отказ от прямой реализации либидиозных страстей или подсознательных стремлений. Возвышенное понимается как что-то находящееся над другими ценностями, недостаток на уровне конкретности компенсируется на ценностном уровне: значимость и смысл заменяют значение живого слова, ценность вступает на место психофизического присутствия и непосредственности. Здесь «работа», стремление к цели (сублимации) важнее результатов, исполнения желаний. Долгосрочность, установка, дифференциальность и дистанция заменяют мгновенность, результативность и успешность в дионисийстве.

4. «Большое искусство» как реализация возвышенного

Для Иванова символы или коллективные архетипы окружены ореолом, так как они передают энергетику и образность первичных представлений и переживаний (т. е. «изначальные формы и категории») предисторической или постисторической эпохи (Иванов, «Поэт и чернь», I, 712), они вызывают «благоговение»: «Символы — переживания забытого и утерянного достояния народной души» (там же, 713). В видении, в визионарных, экстатических состояниях символы «вдруг», мгновенно, внезапно и неожиданно «выплывают» (из подсознания, — ср. К. Г. Юнг; из глубин «памяти», — ср. Вяч. Иванов, «Заветы символизма», II, 595)¹⁵; эта «внезапность» возбуждает страх и ужас, восторг и панику — все чувства, тесно связанные с появлением «величия», возвышенного.

В «реальном символизме» по Иванову «Большое искусство» действует вне коммуникативных инстанций и систем, на место «сообщения» вступает «приобщение», т. е. партиципация, участие в «мире ином» с помощью сверх-сознания или «подсознательным творчеством». Реальный символизм не замещает присутствие отрезка действительности (как «идеалистический символизм»), он не субституирует, не репрезентирует, он находится вне условности и системности знаковых процессов. Как раз наоборот — реальный символизм сотворяет присутствие, безусловность, непосредственность, эвидентность тотального и целостного переживания, как это имеет место в ритуалах и, частично, в литургических актах (В. Н. Топоров, «О ритуале», 13 сл.). В реальном символизме дифференциальность и несоответствие между знаком и реалией снимается: все соединено в большем сочетании, слиянии, в тотальном синтетизме (Иванов, «Мысли о символизме», II, 606), где все отличия между раз-

¹⁵ О «памяти» в теории и в мифопоэтике символизма ср. A. Hansen-Löve, 1989a, 281—332 и статьи в сб.: *Wiener Slavistischer Almanach*, 16, 1985.

ными культурными и коммуникативными функциями, т. е. между религией, искусством, философией, наукой и т. д., стираются в неосинкретизме теургического творчества. Таким образом искусство, как автономная сфера культуры, эстетическое или художественное, разлагаются и растворяются в интенсивности и недифференцированности возвышенного. Принцип «изобразительности» превращается в «безобразность» и «беспредметность» первичных, пракультурных состояний (Белый-Блок, Переписка, 11). Следовательно, для Иванова всякий «символизм лежит вне эстетических категорий» («Мысли о символизме», II 609), таким образом «каждое художественное произведение подлежит оценке с точки зрения символизма» (там же.)

Возвышенное, величие всегда является продуктом «взрыва» высшей или глубинной действительности, «gealioга» (в смысле воздействия) вторгаются в низкую сферу «gealia», быта, «пошлости». Возвышенное абсорбирует те дифференциальные качества и энергии, с помощью которых реализуется эстетика остранения (по Иванову — «идеалистический символизм»). Здесь вся динамика, т. е. новизна и выразительность семиотических или коммуникативных актов черпает из несоответствия, неконгруентности данного и ожидаемого, присутствия и отсутствия, наличия и субституции. Возвышенное и, тем самым, Большое искусство не стремятся к новейшему, к будущему, неактуальному, к крайнему и одностороннему, Большое искусство предпочитает старейшее, грядущее (в апокалиптическом смысле), тотальное и целостное. Возвышенное всегда имеет тенденцию к тоталитарному, всеобъемлющему, аффирмативному; эстетика остранения, культура «несоответствия» (по Лотману)¹⁶ стремится к инновации, к партикулярному, к эксцентричности и к аналитическому. До сих пор символизм «усложнял искусство» (Иванов, «Заветы символизма», II, 602). Большое искусство, т. е. большой стиль (эпопея, трагедия, мистерия), реальный символизм «будет упрощать»; сложные культурные символы становятся «символами-монолитами» (там же); художественная «символизация» превращается в «символику» как «цельное мирозерцание». Возвышенное, таким образом, деактуализирует, ставит все явления под знак вечности («sub specie aeternitatis») и неизменности, деисторизирует, деиндивидуализирует, снимает все переносные смыслы и условные предпосылки понимания в метафорических или фикциональных высказываниях и видах поведения. «Поистине мы только дифференцировались, и нашу дифференциацию принимаем за индивидуализм...» (Иванов, «Кризис индивидуализма», I, 837).

В отличие от Иванова, для Белого принцип дифференцированности, и, тем самым, фикциональности, учреждает фунда-

¹⁶ Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*. М., 1970.

ментальную разницу между мифом и искусством, религией и культурой (Белый, «Театр и современная трагедия», А, 17—42); для Белого Большое искусство — только «утопически-эсхатологическое предвосхищение», апокалиптическое предупреждение космического единения. Только преждевременность, несостоятельность, неожиданность и нереализация этой последней тотальности делает искусство возможным и возможное поэтичным. Слияние знака и предмета, жизни и искусства, по Соловьеву, — цель каждой «положительной эстетики» (Вл. Соловьев, «Первый шаг к положительной эстетике», 7, 72 сл., 9, 299 сл., 331). В «положительной эстетике» эстетическое и художественное превращаются в религиозную категорию «прекрасного», «Herrlichkeit».¹⁷ В реальном символизме «сам художник становится художественным произведением» (Белый, «Брюсов», ЛЗ, 183), последовательно поэзия превращается в «религиозный культ личности», т. е. чистый теургизм. Элементарной единицей творчества является не произведение как текст, но переживание, или цепь «интенсивностей» (Белый, «Искусство», А, 211 сл.) и пограничных переживаний «прекрасной жизни», персонификацией которых является теург, богочеловек (Белый, «Символизм», ЛЗ, 19 сл., А, 245).

В большом искусстве, таким образом, жизнетворчество господствует над слово- и мифотворчеством (Белый, ЛЗ, 28); «реалистический символизм» Иванова заменяет эстетическое возвышенным; искусство растворяется в экзистенциальном, художник единственный «экзистенциалист», «служитель жизни» (Иванов, «Ницше и Дионис», I, 721). С этой точки зрения сам символ сводится к орудью, передающему только «жизнь посредствующую и опосредованную» (Иванов, «О границах искусства», II, 647). Центральный «экзистенциал», главная единица «живой жизни» — это возвышенное, как акт метаморфозиса, где все предметы и знаки культурной жизни и общения превращаются в «вещи-символы», в «вещные знаки» Новой Жизни и Новой Природы (Иванов, «Две стихии в современном символизме», II, 538 сл.). Сюрреалистическая формула «превращения культуры в природу»¹⁸ применима и к Большому искусству (Иванов, там же, 548), где культурное самосознание растворяется в «соборном единомыслии», где индивидуальная авторефлексия поглощается «общезначащей реальностью» (там же, 557).

Попытки Вл. Соловьева реставрации природной, положительной эстетики на основе *Naturschönes* (ср. Соловьев, «Красота в природе», VI, 35 сл.) возбуждали у ранних символистов, особенно у Брюсова, стремление к вышеупомянутым выпадам

¹⁷ Hans Urs von Balthasar 1941, 1962.

¹⁸ G. Steinwachs 1971.

против красоты в природе или вообще к антинатуральным установкам декаденства. Так же сдержано относится и Белый к идее «Naturkunst», которому противопоставляется Phantasielkunst, черпающая «из глубины бессознательного» (Белый, «Символизм», ЛЗ, 21 сл., 26 сл.), из «хаоса души». Но в отличие от коллективизма и концепции народности у Иванова А. Белый рассматривает идею Большого искусства Иванова крайне скептически. Для него «индивидуум есть прообраз символа» (Белый, «О целесообразности», А, 106 сл., 109), коллективное всегда преломляется в специфике индивидуальной психики, так как «коллективная символизация» всегда преобразуется в «символику второго порядка» (А. Белый «Чехов», А, 397), т. е. конкретизируется (А, 112) в рамках определенного кода культуры, линеаризируется и реализуется в определенном житнетворчестве эпохи. В символизме Белого требования к абсолютности возвышенного историзируется и культивируется, делается относительным и условным. Архаичность и иератичность коллективной памяти заменяется культурной памятью; на место возвышенного природы и архаического, космического становится сублимное и сложное универсальной или национальной культуры.

Для Белого вся культура происходит из принципа условности; поэтому вся культура эмблематична (ср. Белый, «Эмблематика смысла», С, 143), каждый архетипический или коллективный символ подвергается культивированию при вступлении в рамки современной коммуникативной жизни (Белый, «Проблема культуры», С, 8). Именно этот «эмблематизм культуры» подвергается резкой критике у Иванова («Предчувствия и предвестия», II, 86 сл.), для которого разложение поэзии в рамках всеобъемлющего действия (Gesamtkunstwerk) продолжается разложением искусства в коллективной культуре и культуры в коллективных и космических процессах. Новый художник, как сверхчеловек, бунтует против отчужденности и уединенности индивидуального творчества, против аполлонизма «малого искусства» (Иванов, «Поэт и чернь», II, 711; «Ницше и Дионис», II, 715 сл.). В экстатическом мгновении дионисийский Большой художник (der Großkünstler) переживает «ощущение чудесного могущества и избытка силы, сознание безличной и безвольной стихийности, ужас и восторг потери себя в хаосе и нового обретения в Боге» (Иванов, «Ницше и Дионис», II, 719). Большой художник, как культурный герой (в смысле Кампбелла)¹⁹, реализует в своей жизни «восходящую, взвивающую линию, подъем порыва и преодоления» (Иванов, «Символика эстетических начал», I, 823). В связи с этим «sursum corda» («горе имеем сердца», «cor ardens»)

¹⁹ J. Campbell 1949, 1978.

Вяч. Иванов эксплицитно говорит о «возвышенном» (там же), где индивидуальное «я» перешагивается и разлагается, т. е. временно умирает: «*Возвышенное* в эстетике, поскольку оно представлено восхождением, по существу своему выходит за пределы эстетики, как феномен религиозный. В нем скрыта символика теургической тайны и мистической антиномии [...] Возносящий жертву низводит божественное и становится богоносцем. Богоборческий и богоносный пафос восхождения разрешается в жертвенное свершение. Это — пафос трагедии; она же есть жертвенное действо» (там же, 824).

Трагизм возвышенного динамизируется у Иванова под влиянием демонизма (там же, 828 сл.), всех хаотических, «ночных» и подсознательных сил, действующих особенно ярко во всех творческих актах. Этот демонизм возникает не из дьявольского принципа (деструктивного Зла), но из «стихийности» природы, из «ужаса» нисхождения в хаотическое» (там же). Если катарсис в Большом искусстве удастся (Иванов, «Новые маски», 2, 78 сл.), голос отдельного человека разлагается в «соборном слове», становится голосом «оркестра» (там же, 85): «Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних «оргий» и «мистерий»» (Иванов, 32, 95). Таким же образом, в карнавальном общении, как это описывает М. М. Бахтин, индивидуальность перешаивает собственные границы и стремится к растворению в теле народа.

Литература

Бальмонт, К. Д.

Избранные стихотворения и поэмы, Изд. Вл. Марковым, München, 1975.

Бальмонт, К. Д. I, II, III, IV, V, VI, VIII, IX, X.

Полное собрание стихов в десяти томах, 1908—1914, М. 1908ff.

Бальмонт, К. Д.

Стихотворения, Библ. поэта, большая серия, Л. 1969.

Белый, А.

Стихотворения и поэмы, Библ. поэта, б. с., М.-Л. 1966.

Белый, А. С.

Символизм. Книга статей, М. 1910.

Белый, А. ЛЗ.

Луг зеленый. Книга статей, М. 1910.

Белый, А. А.

Арабески, репринт. изд., Мюнхен, 1969, М. 1911.

Блок, А. I—X.

Собр. соч., М.-Л. 1960ff.

Блок, А. ЗК

Записные книжки, 1901—1920, М. 1965.

Блок-Белый ПП

А. Блок и А. Белый Переписка, М. 1940.

LN 92/1, 2, 3, Александр Блок

Лит. наследство, А. Блок. Новые материалы и исследования, том 92, кн. первая, М. 1980, кн. вторая, М. 1981, кн. третья М. 1982.

- Брагинская, Н. В. 1988
«Трагедия и ритуал у Вя. Иванова», в кн.: Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках, М., 294—320.
- Брюсов, В. I
Собр. соч. Том третий, М. 1973.
Собр. соч. Том шестой. Статьи и рецензии 1893—1923, М. 1975.
- Брюсов, В. ЛН
Лит. наследство, том 85, М. 1976.
- Выготский, Л. С. 1965
Психология искусства, М.
- Волошинов, В. Н. 1927
Фрейдизм. Критический очерк, Б.-Л.
- Добролюбов А. I
Natura naturans. Natura naturata, SPb. 1895.
- Добролюбов, А. II
Собр. стихов, М. 1900.
- Добролюбов, А. III
Из книги невидимой, М. 1905.
- Флоренский, П. 1914
Столп и утверждение истины, М. 1914.
- Гиппиус, З. I
Собрание стихов, 1899 г — 1902 г. М. 1904, nachgedruckt in: Z. N. Gippius, Стихотворения и поэмы, Том I: 1899—1918, Мюнхен 1972.
- Гиппиус, З. II
Собрание стихов, кн. вторая, 1903—1909, М. 1910, nachgedruckt in Z. N. Gippius, Стихотворения и поэмы, Том I: 1899—1918, Мюнхен 1972.
- Иванов, Вя. 1—3
Собрание сочинений, Вгuxelles 1971—1979.
- Иванов, Вя.
«Ты еси», 1907, в кн.: По звездам, СПб. 1909, 425—434.
- Коневской, И.
Собрание сочинений, М. 1904.
- Лотман, Ю. М. 1970
Структура художественного текста, М.
- Мережковский, Д. С. I—XVIII
Полное собр. соч. Д. С. Мережковского, Том X, М. 1911; Том XI, М. 1911; Том XVIII, М. 1914.
- Мережковский, Д.
Собрание стихов. 1883—1910 г., М. 1900.
- Минский, Н. М. I—IV
Полное собр. стихотворений в четырех томах, изд. 4-ое, СПб. 1907.
- Минский, Н. М.
Из мрака к свету. Избр. стихотворения, Берлин-Пб. 1922.
- Минский, Н. М. 1972
Стихотворения чит. по изд.: Поэты 1880—1890 годов, стр. 84—137.
- Сологуб, Ф. I, V, IX
Собр. соч. Ф. Сологуба, Том первый. СПб. 1903; том 5-ый, СПб. 1910; том 9-ый, СПб. 1911.
- Сологуб, Ф.
Стихотворения, Библия поэта, б. с., Л. 1975.
- Соловьев, Вл.
Стихотворения и шуточные пьесы, М. 1922.
- Соловьев, Вл. I—X
Собр. соч. Вл. Соловьева, 2-ое изд., СПб. 1911—1914.
- Топоров, В. Н. 1988
«О ритуале. Введение в проблематику», в кн.: Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках, М., 7—60.

- Balthasar, H. U. von 1962
Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik, Zweiter Band, Fläche der Stille, Einsiedeln 1962.
- Campbell, J. (1949) 1978
Der Heros in tausend Gestalten, Frankf. a.M.
- M. Frank 1982
Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, I. Teil, Frankfurt am M. 1982.
- M. Frank 1989
Kaltes Herz. Unendliche Fahrt. Neue Mythologie, Frankf. a.M.
- S. Freud I—X.
Gesammelte Werke (London 1942), Frankf.a.M. 1961ff.
- A. Hansen-Löve 1978
Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien 1978.
- 1989a Der russische Symbolismus. Diabolische und mythopoetische Paradigmatik. I. Band: Diabolischer Symbolismus, Wien 1989.
- 1989b «Weg und Ziel. Zum System der Bewegung im Russischen Symbolismus der Jahrhundertwende», in: Wiener Slawistischer Almanach, 1989, 151—182.
- Holthusen, J. 1957, 1987
Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus, Göttingen 1957 [Repr. in: J. Holthusen 1987, 5—160]
- H.-Th. Lehmann 1989
«Das Erhabene ist das Unheimliche», *ibid.*, 751—764.
- Lyotard J.-F. Lyotard 1989
«Das Interesse des Erhabenen», in: Das Erhabene, Hg. von Ch. Pries, Weinheim 1989, 91—118.
«Das Erhabene und die Avantgarde», in: *Merkur*, 2, 1984, 151—164.
- Novalis I
A. Rannit 1988
«Vyaceslaw Ivanov's Reflexive Comprehension of Art: The Poet and Thinker as Critic of Somov, Bakst, and Cirlionis»: in: *Vyacheslav Ivanov*, Yale, 253—272.
- B. G. Rosenthal 1986
Nietzsche in Russia [Hg. B. G. Rosenthal], Princeton 1986.
- Steinwachs, G. 1971
Mythologie des Surrealismus oder Die Rückverwandlung von Kultur in Natur, Neuwied/Berlin, 1971.
- Terras, V. 1975
«The Aesthetic Categories of Ascent and Descent in the Poetry of Vjačeslav Ivanov»; in: *Russian Poetics. Proceedings of the Internat. Colloquium of UCLA*, 1975, 393—407.

ОБ ОДНОМ ИСТОЧНИКЕ РОМАНА ФЕДОРА СОЛОГУБА «ТВОРИМАЯ ЛЕГЕНДА»

Х. Баран

Одно из достижений семиотической поэтики — выявление полигенетического характера интертекстов в русском символизме и постсимволизме, в частности, в творчестве А. Блока, А. Белого, М. Кузмина, А. Ахматовой и О. Мандельштама. К сожалению, в отношении Федора Сологуба этот вопрос мало поднимался, несмотря

на то, что при жизни писателя ряд враждебно относившихся к нему критиков отмечали случаи заимствования им отдельных сюжетов и образов из произведений других писателей, выдвигая при этом необоснованные обвинения в плагиате.¹ Все это позволяет поставить вопрос о систематическом изучении подтекстов у Сологуба. Такого рода исследования должны охватывать все типы интертекстуальных отношений в его произведениях: от простых заимствований отдельных слов и образов до полемически направленного использования «чужого слова».

Целью настоящей работы является рассмотрение одного примера отклика Сологуба на чужой литературный текст. В данном случае речь пойдет о его известном романе-трилогии «Творимая легенда» (в первой редакции — «Навьи чары») и об одном из самых спорных моментов в этом произведении — сюжетной линии «тихих детей».

Полемика вокруг романа, и, в частности вокруг эпизодов, в которых фигурирует эта группа персонажей, началась сразу же после выхода первой части «Навьи чар» в декабре 1907 г.² К тому времени — главным образом благодаря «Мелкому бесу» — Сологуб был очень известен, и появление его нового произведения было отмечено многочисленными рецензиями и статьями, большинство из которых оказались в общем отрицательными.³ Начало романа критиковалось в нескольких планах, и эта критика была продолжена по отношению к следующей части.⁴ В дальнейшем интерес к «Навьи чарам» заметно спал. Если «Королева Ортруда» (3-я часть) еще вызвала определенное количество откликов, то заключительные две части, вышедшие со значительным опозданием под заглавием «Дым и пепел», привлек-

¹ См., напр. Редько А. Е. «Еще проблема» — «Русское богатство», 1910, № 1, отд. 11, с. 130—144. Редько обвиняет Сологуба в пересказе целой сцены из романа Victorien de Saussay «Idole immortelle», сводя весь вопрос о заимствовании и влиянии к констатации «кражи». В защиту писателя выступил, среди других, Вл. Боцьяновский («О плагиате Сологуба» — «Новая Русь» /СПб/, № 86, 29 марта 1910). Наличие таких обвинений по отношению к Сологубу, Ремизову и другим писателям начала века является культурологическим фактором эпохи и заслуживает отдельного исследования.

² «Творимая легенда», первая часть романа «Навьи чары» — Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник», кн. 3, СПб., 1907, с. 187—305.

³ Анализ рецепции первой редакции романа проводился в Ваган, Непгук. «Fedor Sologub and the Critics: The Case of Nav'i čary». В кн.: Studies in 20th Century Russian Prose, ed. Nils Ake Nilsson, Stockholm Studies in Russian Literature, No. 14, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1982, pp. 26—58. См. также Elżbieta Biernat. «Twórczość Fiodora Sologuba w ocenkie krytyka literackiej epoki modernizmu» — Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego, No. 2, Filologia rosyjska (1972), с. 19—38.

⁴ «Капли крови» — Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник», кн. 7, СПб., 1908, с. 153—242.

ли внимание лишь нескольких рецензентов и критиков.⁵ Через год вторая редакция романа, под общим заглавием «Творимая легенда», вышла в составе «Собрания сочинений» Сологуба.⁶ Первые два ее тома попали в книжные магазины в мае 1914 г., а последний — только в феврале 1915 г.⁷, то есть, в момент, когда русское общество было занято другими вопросами, и когда мало было интересно анализировать повторное издание произведения, в общем считавшегося неудавшимся. Насколько нам известно, несмотря на репутацию Сологуба как одного из крупнейших русских писателей и на общий интерес к его творчеству, рецензий на вторую редакцию трилогии не было.

Одной из причин недоумения критики оказалась сюжетная линия «тихих мальчиков», таинственных обитателей дома главного героя трилогии, Георгия Триродова. Их появление в первых двух частях неоконченного романа, их участие в магических действиях Триродова (напр., в эпизоде прохождения мертвых по Навьей тропе) и их особый статус среди других обитателей его реформаторской школы и колонии получили различные толкования. Скандальная репутация некоторых недавних произведений Сологуба, в которых разрабатывались разные эротические мотивы — в частности, новеллы «Царица поцелуев», драмы «Любови», и стихотворного цикла «Багряный пир зари», — а также присутствие эротической тематики в новом романе (притом кощунственно — с точки зрения радикальной части критиков — связанной с изображением революционного движения), вылились в обвинение героя романа в гомосексуализме и в интерпретацию «тихих мальчиков» как его жертв. Так, например, И. Игнатов заявил: «Герой, таинственный герой... содержит в своем полном чар замке целую колонию «тихих мальчиков» для целей, которые стоили когда-то Оскару Уайльду каторги и наказания».⁸ Распространению этой интерпретации способствовал и целый ряд пародий, как, например, следующая (приводим начало текста): «Что такое «тихий мальчик»? / Приложи ко лбу свой пальчик. / Все застешки развяжи, / Тихо пальцем ворожи. /

⁵ «Королева Ортруда» — Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник», кн. 10, СПб., 1909, с. 113—272; «Дым и пепел» — «Земля. Сборник десятый». М., 1912, с. 123—296; «Земля. Сборник одиннадцатый». М., 1913, с. 115—284.

⁶ Сологуб Федор. Собрание сочинений, тт. 18—20, СПб., Сирин, 1914. В дальнейшем ссылки на это издание даются в скобках в тексте, с указанием тома и страницы.

⁷ См. «Русские ведомости», № 115, среда, 21 мая 1914, с. 7, о получении тт. 18—19; получение редакцией газеты 20-го тома отмечено: «Русские ведомости», № 45, среда, 25 февраля 1915 г., с. 7.

⁸ И. Игнатов И. Н./ «Литературные отголоски. Федор Сологуб «Капли крови» (Ч. 2-я ром. «Навы чары»). — Леонид Андреев. «Черные маски» — «Русские ведомости», № 283, суббота, 6 декабря 1908 г., с. 3. См. также Редько А. «Федор Сологуб в бытовых произведениях и в творимых легендах» — «Русское богатство», № 3 (1909), отд. 11, с. 93—94.

Чтобы к нам не подсмотрели / Ни Стеклов, ни психиатр, / Мы на целые недели / Уезжаем на Монмартр...»⁹ Сологубу пришлось публично заявить о несостоятельности подобного рода толкований.¹⁰ Несмотря на это, во второй редакции трилогии писатель молча пошел на уступки рецензентам: сравнение текстов обеих редакций обнаруживает частую замену фразы «тихие мальчики» фразой «тихие дети».¹¹

Были и другие попытки найти объяснение «тихим мальчикам». После появления второй части романа, с эпизодом воскрешения и преобразования Егорки, В. Кранихфельд заявил, что «Триродов — в то же время и сам Сатана», а по поводу мальчиков заметил, что они «оказались теперь попросту вырытыми детскими трупами, слегка оживленными, но бездушными, как бездушны были у Глеба Успенского «паровые цыплята».¹² Связь «тихих детей» («мальчиков») со смертью подчеркивалась и К. Чуковским в остроумном, но несколько поверхностном очерке о Сологубе, в котором «тихим мальчикам» дается определение «прислужники Смерти».¹³ Нужно также отметить редкую попытку одного провинциального лектора серьезно связать категорию «тихих мальчиков» с предыдущим творчеством Сологуба, и найти для нее персонологическое обоснование.¹⁴

Современные исследователи подняли также вопрос о генезисе и функциях этой темы. И. Холтхузен, автор первого моногра-

⁹ «Книги и писатели. — Из альбома пародий». — «Новая Русь», № 6, среда, 7-го (20-го) января 1909 г. См. также Д'Ор О. Л. (И. Л. Оршер), «Навычары». В его кн.: «Рыбьи пляски. (Юмористические рассказы)», СПб., 1911, с. 112—113.

¹⁰ См. его интервью с А. А. Измайловым: Аякс (Измайлов А. А.). «Ф. Сологуб о своих произведениях» — «Биржевые ведомости», № 10761, 16-го (29-го) октября 1908 г., с. 3.

¹¹ А также другие соответствующие замены и дополнения. Ср. напр., во второй главе второй редакции: «За изгородью, за кустами таились мальчик и девочка. Такие же, как будто бы, как и все здешние, но очень белые, словно поцелуи злого Дракона, катящегося в жарком небе, не обжигали их нежной кожи. И мальчик, и девочка смотрели неподвижно, внимательно. Их непорочный взор казался проникающим в самую глубину души, и это почему-то смутило Елисавету.» (18: 15). В первой редакции, на месте первого выделенного куска текста стояло «два мальчика»; второго выделенного предложения совсем не было.

¹² Кранихфельд В. «Литературные отклики. Новые личины Передонова. Мой ответ «Русской Мысли»» — «Современный мир», № 1, II-ой отд. (1909), с. 52.

¹³ Чуковский К. «Навычары мелкого беса. (Путеводитель по Сологубу)». — «Русская мысль», 1910, февраль, II отд., с. 95.

¹⁴ В отклике на эту лекцию (В. «Лекция Я. В. Перовича о Ф. Сологубе» — «Харьковские ведомости». № 312, 28 января 1910 г.) сказано следующее: «Интересно также объяснение, данное лектором тем «тихим мальчикам», которых подхватили литературно-критические коммивояжеры и обвинили Сологуба в проповеди гомосексуализма. Лектор припомнил сборник Сологуба «Жало смерти», где собраны его рассказы о детях, которых называют в народе «не жильцами на этом свете», и которых Сологуб в своем романе «Навычары» назвал «тихими мальчиками»».

фического исследования о «Творимой легенде», предполагает, что импульсом для создания «тихих мальчиков» послужили мотивы, связанные с образом Острова Блаженства («Insel der Seligkeit») в драме Эдуарда Стукена *Lanvâl*.¹⁵ Функцию же «тихих мальчиков» в романе исследователь связывает с художественным творчеством, по его мнению, центральной темой трилогии.¹⁶ Последняя идея нашла продолжение в работе С. Рабиновича о развитии и значении детской тематики вообще в прозе Сологуба. «Тихие дети», отмечает автор, «самые фантастические и самые оригинальные литературные создания», являются символом идеи Сологуба о том, что человек, стремящийся к идеалу, должен постоянно его создавать.¹⁷ «Тихие дети» рассматриваются в самом романе как существа созданные, наделенные своей собственной действительностью (как и художественные объекты), — утверждает исследователь, — их присутствие в тексте подчеркивает оптимизм Сологуба, его веру в возможность преобразования жизни.

Другой возможный источник для темы «тихих детей» указан в статье О. Ронена о топонимике «Творимой легенды». Особый интерес представляет его предложение сравнить «тихих детей» с широко известным в еврейской гностической традиции мотивом демонических детей, потомков Лилит (по традиции первой жены Адама).¹⁸

Не отрицая гипотез Холтхузена и Ронена, мы полагаем, что концепция «тихих детей» в романе в значительной мере возникла на основе другого текста. Имеется в виду опубликованный незадолго до этого рассказ Редьярда Киплинга «Они» («They»), до сих пор считающийся одним из лучших образцов малой прозы английского писателя.¹⁹

¹⁵ Holthusen, Johannes. *Fedor Sologub's Roman-Trilogie («Tvorimaja legenda»)*. Aus der Geschichte des russischen Symbolismus. The Hague: Mouton, 1960, S. 53. Знакомство Сологуба с этой пьесой вполне вероятно, так как он является переводчиком, вместе с А. Н. Чеботаревской, другой пьесы Стукена «Gawan» («Гавань. Мистерия» — «Русская Мысль», 1912, № 11).

¹⁸ Holthusen. *Op. cit.*, S. 24.

¹⁷ Rabinowitz, Stanley J. *Sologub's Literary Children: Keys to a Symbolist's Prose*. Columbus, Ohio: Slavic Publishers, 1980, p. 118.

¹⁸ Как показано Роненом, интерес Сологуба к еврейской мистической традиции проявляется не только в целом ряде известных стихотворений, но и в топонимах утопического пространства, изображенного писателем в трилогии и в разных стихотворениях: «Ойле», «Маир», «Лигой». Надо также отметить догадку исследователя о чертах биографии Толстого, отраженных в описании прошлого Триродова, его реформаторской школы, а также в выборе названия для его усадьбы — Просынные Поляны. См.: Ronen, Omry. «Toponyms of Fedor Sologub's *Tvorimaja legenda*», *Die Welt der Slaven*, № 3 (1968), pp. 307—316.

¹⁹ «Kipling's supreme achievements in prose fiction seem to be those in which his genius as a fabulist and myth-maker is felt to be shaping the story without detriment to the author's true and sensitive perceptions of actual human

Рассказ был напечатан впервые в 1904 г., в августовском номере *Scribner's Magazine*.²⁰ Впоследствии он вошел в состав сборника Киплинга *Traffics and Discoveries* (1904), где ему сопутствовало стихотворение «Возвращение детей» («The Return of the Children»), вместе с которым рассказ с тех пор обычно печатается.²¹ Сразу после журнальной публикации, на страницах «Нового журнала иностранной литературы, искусства и науки» появился русский перевод — «Они».²² Трудно допустить, что Сологуб не был с ним знаком, так как с 1898 г. он сам напечатал в журнале ряд текстов, в том числе в августовском номере за 1904 г. переводы одного стихотворения Верлена и одного стихотворения Леконта де Лиля.²³ Со трудничеством это продолжалось и в дальнейшем, и можно с уверенностью предположить, что писатель следил за содержанием журнала.

Сюжет рассказа простой, но необычный. Повествователь, разъезжающий на машине по графству Сассекс в Англии, вдруг оказывается в неизвестной ему отдаленной усадьбе, в которой находится великолепный дом, окруженный садом. Хозяйка дома — красивая слепая женщина, у которой живут какие-то дети. Герой посещает этот «Дом Красоты» еще два раза. Во время второго визита он вместе с хозяйкой и ее дворецким, Мадденом, привозит врача, сиделку и лекарство для тяжело больного мальчика Артура, внука лавочницы, живущей недалеко от усадьбы. Последний визит начинается посещением лавочницы и ее сообщением о смерти внука. За этим следует осмотр дома, где хозяйка показывает ему комнаты детей, но где, как и во время предыдущих посещений, ему не удастся увидеть вблизи прячущихся детей. Наконец, после того как в его присутствии слепая разговаривает с одним из своих фермеров-арендаторов, крайне чем-то напуганным, повествователь чувствует на своей ладони детский поцелуй. Он понимает, что это был его собственный умерший ребенок, и догадывается, что и остальные дети в доме

beings. «They» and «Mrs. Bathurst» and «The Wish House», «Mary Postgate» and «The Gardener» exemplify this power of the short story to suggest the distillation of a human life, the rendering of its essence as latent within a momentary situation, or an anecdote, or an episode.» Robson W. W. «Kipling's Later Stories» — *Kipling's Mind and Art: Selected Critical Essays*, ed. by Andrew Rutherford, Stanford: Stanford UP, 1966, p. 261.

²⁰ *Scribner's Magazine*, vol. 35, No. 2, August 1904, pp. 129—139.

²¹ Прием приложения к прозаическому тексту стихотворения, в котором развиваются или разъясняются какие-то мотивы рассказа, характерен для творчества Киплинга для взрослых с 1906 г. См. Bodelsen C. A. *Aspects of Kipling's Art*. New York: Barnes & Noble, 1964, p. 117.

²² «Они. Повесть Рёдиара Киплинга.» — «Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки», 1904, № 9, с. 1—15. Новый перевод рассказа см. в кн. Киплинг Редьярд. «Избранное». Сост. и вступ. статья Н. Дьяконовой, А. Долинина. Л.: Худ. лит., Ленингр. отд., 1980, с. 279—402.

²³ «Фавн» (Верлен) и «Сонет» (Леконт де Лиль). — «Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки», 1904, № 8, с. 104, 120.

и усадьбе тоже умершие. Потрясенный герой получает от хозяйки какие-то неопределенные разъяснения, но заявляет, что он больше не придет сюда, добавляя: «Для вас это хорошо... Я благодарен вам выше слов. Для меня это было бы не хорошо. Только для меня...».²⁴

Как известно, рассказ был написан под влиянием раздумий Киплинга о его умершей дочери Джозефин. Тема потери ребенка проводится в рассказе несколько раз: в конце текста (в разъяснении смерти ребенка повествователя), в эпизоде болезни и смерти сына Дженни и в рассказе Маддена о смерти его первой дочери.

Сопоставление рассказа «Они» с романом Сологуба обнаруживает несколько схожих моментов. В обоих текстах центром действия (в романе — одним из центров) является усадьба с владельцем, наделенным каким-то сверхъестественным даром и пользующимся дурной репутацией. Сверхъестественные, магические способности Триродова, хозяина «Навьего двора», проявляются в целом ряде эпизодов — в воскрешении Егорки, в превращении Матова-отца в кристальную призму, в вызове мертвецов и др.²⁵ Мисс Флоренс в рассказе Киплинга обладает особым прозрением: несмотря на слепоту, она «видит» цветы, соответствующие эмоциональному состоянию ее собеседника, и эта ее способность поражает последнего. Более того, во время разговора о цветах она дважды рисует контур Яйца («the Egg itself»), т. е., мирового или космического яйца, что также подчеркивается повествователем: «Снова она начертала то Яйцо, которое столь немногим из нас дано видеть».²⁶ Вдобавок, совершенно очевидно, что хозяйки усадьбы многие боятся. Во время разговора с ней пытавшийся обмануть ее арендатор находится в паническом состоянии, совершенно не типичным при общении с обыкновенной женщиной: «Говоря это, он крепко держался за ручку двери, точно испуганный ребенок. Вдруг я понял, что он находится во власти какого-то почти непреодолимого страха»; «Его глаза, расширенные от ужаса, осматривали все углы комнаты».²⁷

В обоих текстах подчеркивается обособленность пространства, в которое попадает человек **извне**. Усадьба Триродова находится за городом Скородожем; она окружена каменной стеной; сестры Рамеевы попадают в главный дом через подземный ход, в котором странным образом протекает время. Герой в рассказе «Они» сбивается с пути и случайно оказывается у мисс Фло-

²⁴ Указ. соч., с. 15.

²⁵ К ним же относится эпизод гипнотизирования Триродовым казака во время сходки в лесу, вызвавший насмешки рецензентов, и изъятый во второй редакцией трилогии.

²⁶ Указ. соч., с. 7.

²⁷ Указ. соч., с. 13.

ренс. Несмотря на то, что после этого он посещает ее еще дважды, ему так и не удается определить точно, где и у кого он был: «Когда я в тот же вечер проследил сделанный мною путь по карте, то стал не умнее. Местность эта носила межевое название «Старой фермы Гаукинса», а старый географический словарь графства, обыкновенно столь полный, не упоминал о нем... Я обратился со своим недоумением к соседу, коренному жителю нашего графства, и он назвал фамилию, которая ничего не говорила мне».²⁸ Кроме того, заметным лейтмотивом в тексте является определение посетителя как человека «с другого конца графства»²⁹, т. е., учитывая специфику обитателей усадьбы, человека, проникнувшего в царство мертвых.

Но главным поводом для сопоставления текстов Сологуба и Киплинга и вывода об их генетической связи является присутствие в них группы необыкновенных детей. У Киплинга это «они» в заглавии; их шаги и смех повествователь слышит, но никогда не видит их вблизи и до последнего момента принимает их за обыкновенных, хотя, быть может, не в меру пугливых детей. Их неземная, теневая природа постепенно проясняется, но у читателя все же остаются невыясненные вопросы. Судя по высказываниям слепой, дети появились в усадьбе по ее желанию: «Они пришли, потому что я любила их... потому что я нуждалась в них. Я... я должна была заставить их придти».³⁰ Сама хозяйка детей не видит, но некоторым даны единичные встречи. Так, со слов мисс Флоренс, жена Маддена однажды видела свою дочку. Кроме того, — как дважды намекается, но не объясняется — у жителей этой окрестности есть надежда встретиться с любимыми детьми, и, таким образом, найти утешение.³¹ При этом нет сомнения, что дети, несмотря на их связь с домом и, таким обра-

²⁸ Указ. соч., с. 5.

²⁹ «Is that you?» she said. 'From the other side of the county?' 'Yes, it's me — from the other side of the county.'» Kipling, *Rudyard*. 'They'. London: Macmillan, 1905, p. 30.

³⁰ Указ. соч., с. 14.

³¹ «Думаю, что настала теперь очередь Женни прогуляться на следующей неделе по лесам, мистер Мадден... — Что она разумела под словами «прогуляться по лесам»? — спросил я. — Это должно быть какая-нибудь поговорка, которая здесь в ходу. Я сам из Норфолька, — ответил Мадден.» (Указ. соч., с. 9). Ср. в подлиннике: «I reckon t'will come Jenny's turn to walk in de wood nex' week along, Mr. Madden'... 'What does she mean by «walking in the wood?»' I asked. 'It must be some saying they use hereabouts. I'm from Norfolk mysel,' said Madden.» ('They', pp. 45—46). Такого рода непосредственность, передача событий с чужого голоса, заставляющие читателей реконструировать событийный ряд, характерны для затрудненной поздней прозы Киплинга. См. *Vodelsen*, *Op. cit.*, pp. 87—123. Также см. *Gilbert Elliot L.*, «Silence and Survival in Kipling's Art and Life». В кн.: *Rudyard Kipling: Modern Critical Views*, ed. Harold Bloom, New York: Chelsea House, 1987, pp. 103—116. По мнению Гильберта, основной прием Киплинга заключается в применении фигуры **умолчания**, *aposisesis*.

зом, с землей, — существа сверхъестественные; это особенно подчеркивается замечанием посетителя дома, что вокруг камина нет «никакой железной преграды».³²

Замысел Киплинга дополнительно проясняется в стихотворении-эпиграфе «The Return of the Children» (отсутствующим и в первой публикации и в переводе), которое описывает скуку душ детей в раю, их тоску по земле и, благодаря вмешательству Девы Марии, их возвращение туда.³³ Нет оснований предполагать, что Сологуб был знаком с этим текстом, но сопоставление его с трилогией вносит добавочный слой в ее интерпретацию.

По сравнению с рассказом «Они» сюжетная линия «тихих детей» отличается подчеркнутым элементом **искусственности**, непосредственно связанным с темой **воли Триродова**. «В эту ночь Триродов много говорил с Елисаветой о тех тайных силах, которыми он владел. В эту же ночь он открыл Елисавете тайну, от тьмы небытия отведшую в тишину инобытия его тихих детей...» (20: 38). Читатель может только догадываться об этой части утопического замысла Сологуба, хотя внешняя его сторона показана в эпизоде с замученным матерью Егоркой, которого Триродов магическим действием оживляет и поднимает из могилы:

Триродов тихо сказал:

— Там его похоронили. Но он встанет.

Елисавета посмотрела на него с удивлением, и тихо спросила:

— Кто?

Триродов взглянул на нее, как разбуженный. Сказал так же тихо и медленно:

— Он, еще не живший и непорочный отрок. В теле его все возможности, и ни одного свершения. Он, как созданный для принятия всякой энергии, которая к нему захочет устремиться. Теперь он спит, зарытый в могилу в тесном гробу. Он проснется для жизни, лишенной страстей и желаний, для ясного видения и слышания, для восстановления единой воли. (18: 235).

Простились — она ушла. Триродов опять подошел к окну. Он звал кого-то, чаруя, будил, шептал:

— Ты проснешься, милый. Проснись, встань, приди ко мне. Приди ко мне. Я открою твои глаза, — и увидишь, чего не видел доньше. Я открою твой слух, — и услышишь, чего не слы-

³² Указ. соч., с. 14.

³³ «Neither the harps nor the crowns amused, nor the cherubs' dove-winged races - - / Holding hands forlornly the Children wandered beneath the Dome; / Plucking the radiant robes of the passers by, and with pitiful faces / Begging what Princes and Powers refused: 'Ah, please will you let us go home?'; «So through the Void the Children ran homeward merrily hand in hand, / Looking neither to left nor right where the breathless Heavens stood still» — Kipling, Rudyard. *Traffics and Discoveries*, New York: Charles Scribner's Sons, 1904, p. 338.

шал доньне. Ты из земли, — не разлучу тебя с землею. Ты от меня, ты — мой, ты — я, приходи ко мне. Проснись! (18: 236).

При встрече с Христом, появившимся в романе в облике князя Эммануила Иосифовича Давыдова, последний, при виде одного из «тихих мальчиков», сурово спрашивает Триродова: «— Зачем вы все это сделали? И тело злодея, и душа невинного, — зачем все это вам?» (18: 299).³⁴ В ответ на это, хозяин дома заявляет, что его замысел «дерзок и труден» (18: 299), отрицает путь христианского смирения и веры в чудо («Не было воскресения. Никто не победил смерти» / 18: 300 /), и провозглашает правоту своего замысла «над косным, безобразным миром восстановить единую волю» (18: 300).

Существенной для развития этой части сюжета романа является причастность «тихих детей» к сфере магического. Так, при разговоре Триродова с шантажистом Островым присутствует один из «тихих мальчиков», под его влиянием Остров подчиняется воле Триродова и раскрывает планы своей шайки. В другой раз дети спасают Елисавету от изнасилования, каким-то образом обессилив напавших на нее парней.

В отличие от обитателей Дома Красоты у Киплинга, «тихие дети» отделены психологическим, а не физическим барьером от обыкновенных людей. Другие дети в усадьбе Триродова, которые учатся в его школе, говорят о них неохотно, но их видят и имеют возможность с ними общаться (это происходит в конце романа, во время отлета из Скородожа).

Нужно отметить, что в процессе работы над романом Сологуб оставил нереализованными некоторые сначала намеченные сюжетные ходы. К ним относится один, связанный прямо с обсуждаемой нами темой. Среди карточек, на которых записывался первоначальный вариант романа, находим следующую:

Омолодение.

Превращение в мальчика.

Мальчиком идет к [Нине] — Елизавете.

В тихом аспекте.³⁵

Идея духовной связи между «тихими детьми» и Триродовым отражена в приведенном выше заклинании, но она не получает более полного сюжетного развития в опубликованных редакциях трилогии.

В начале настоящей статьи был поднят вопрос о необходи-

³⁴ В первой редакции романа — «и пепел злодея, и тело невинного». Упоминание «злодея» относится к не доведенной до конца в романе теме Матова-отца.

³⁵ РО ИРЛИ, ф. 289, оп. 1, ед. хр. 532. О подготовительных материалах к «Творимой легенде», см. Ваган, Ненгук. «Trirodov among the Symbolists: From the Drafts for Sologub's Tvorimaja legenda». В кн.: Neue Russische Literatur 2—3. Almanach 1979—1980, Salzburg, S. 179—202.

мости изучения роли полигенетических интертекстов в творчестве Сологуба. Намек на плодотворность такой линии исследований мы находим у самого автора трилогии. В его архиве, в картотеке «Схемы работ» — своеобразном автокомментарии к его собственным произведениям — есть две отдельных записи: «Переделка чужих слов, пропуская через себя.»; «Обратные переделки прочитанного».³⁶ Нам кажется, что сюжетная реализация темы «тихих детей» в «Творимой легенде» является примером такого рода переделок.

«ДРУГАЯ ЖИЗНЬ» В СТИХОТВОРЕНИИ А. БЛОКА «БЫЛО ТО В ТЕМНЫХ КАРПАТАХ...»

А. Лавров

В октябре 1913 г. Александр Блок работал над стихотворениями, составившими цикл «О чем поет ветер». До сих пор это произведение поэта, завершающее 3-й том его «канонического» свода «Стихотворений», и тем самым всю «трилогию вочеловечения» (как определял сам Блок это трехчастное единство),¹ было обделено читательским и исследовательским вниманием, порой вызывая лишь небрежные мимолетные характеристики,² — хотя то обстоятельство, что именно этот небольшой цикл, подчеркнуто «негромкий», меланхолический и сумеречный, оканчивается последним словом в длинном и сложном высказывании о пройденном мифопоэтическом пути, казалось бы, должно было возбуждать к нему особенно пристальный интерес. Завершает цикл стихотворение «Было то в темных Карпатах...», дополнительно интригующее загадочностью, непроясненностью своего содержания — точнее, загадочностью и непроясненностью тех намеков и указаний, которые отчасти и составляют его содержание.

Стихотворение начинается строками:

Было то в темных Карпатах,
Было в Богемии дальней...

Впрочем, прости... мне немного
Жутко и холодно стало;
Это — я помню неясно,

³⁶ РО ИРЛИ, д. 289, оп. 1, ед. хр. 538.

¹ Из письма к Андрею Белому от 6 июня 1911 г. (Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. Т.8. М.-Л., 1963. С. 344).

² Так, например, А. Е. Горелов называет цикл «примостившимся на отшибе, после «Родины», маленьким звеном» (Горелов А. н. Гроза над соловьиным садом. Александр Блок. Л., 1973. С. 236).

Это — отрывок случайный,
Это — из жизни *другой* мне
Жалобный ветер напел...³

Последующие строки:

Верь, друг мой, сказкам: я привык
Вникать
В чудесный их язык —

подсказывают параллель с предыдущим стихотворением цикла — «Вспомнил я старую сказку...»,⁴ сюжет которого имеет вполне законченный и определенный характер: это переложение сказки Ханса-Кристиана Андерсена «Нехороший мальчик». Ни к Богемии, ни к Карпатам сказка Андерсена не имеет никакого отношения, и ассоциации, которые рождались в сознании Блока за этими географическими ориентирами, приходится искать в иных областях. Сам Блок не дает никаких четких указаний на то, какие смыслы, картины и «припоминания» утаены в первых строках его стихотворения (автобиографический подтекст и личные впечатления в данном случае учитывать не приходится: ни в Карпатах, ни в Богемии Блок никогда не бывал). Однако полагаем, что у нас все же есть возможности для того, чтобы попытаться разгадать и очертить контуры той, «другой жизни», на которую «неясно» намекает поэт: ключом для решения этой рискованной задачи могут послужить и наши представления о внутреннем мире Блока и спектре его литературных и историко-культурных познаний, и предпринятые ранее убедительные опыты реконструкции нереализованных или незавершенных замыслов на основании косвенных данных и параллельных построений.⁵

Столь же однозначную, сколь и неверную «расшифровку» предполагал в свое время друг юности Блока Сергей Соловьев:

³ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 3. М.-Л., 1960. С. 290.

⁴ Тесная связь между этими двумя стихотворениями прослеживается и на стадии оформления авторского замысла: начало чернового автографа стихотворения «Вспомнил я старую сказку...» — на листе, содержащем заключительные строки чернового автографа «Было то в темных Карпатах...» (ИРЛИ, ф. 654, оп. I, ед. хр. 90. Л. 3); разграничение текстов двух стихотворений при этом не обозначено. Не исключено, что Блок первоначально осознавал стихотворение «Вспомнил я старую сказку...» не как самостоятельный текст, а как непосредственное развитие темы, заявленной в «Было то в темных Карпатах...».

⁵ См.: Лотман Ю. М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982. С. 15—27; Лотман Ю. М. Повесть о капитане Копейкине (реконструкция замысла и идейно-композиционная функция) // Семиотика текста. Труды по знаковым системам, XI (Ученые записки Тартуского гос. ун-та, вып. 467). Тарту, 1979. С. 26—43.

в «Воспоминаниях об Александре Блоке» (1921) он привел первые строки стихотворения, упоминая при этом о мировой войне, начавшейся в августе 1914 года, и о Галицийском фронте.⁶ Однако Андрей Белый, обращаясь к тому же стихотворению, справедливо отметил, что «стихи писаны до карпатских боев»: «Какие ж Карпаты? Гоголевские: гора Криван, на ней всадник, жаждущий «страшной мести». Поясняя строки «Это — из жизни *другой* мне // Жалобный ветер напел», Белый указывает: «Другая жизнь — образы из «Страшной мести»; гоголевский «колдун» сотрясал Блока, влезая в него (<...> Потому и припоминание: «Было то в темных Карпатах»».⁷ Эту же параллель Белый проводил в «Воспоминаниях о Блоке», интерпретируя стихотворение в связи с темой двойничества и демонического искусительства у Блока: «Рыцарь с Карпат — повествует о гибели павшего (<...> «я»»; «Повторяется «*Страшная месьть*» (<...>»; «Узнается Мертвец из глубокой пропасти подкарпатской, которого грызут мертвецы, и к которому сбросится грешное тело». Белый подчеркивает и мифопоэтическую природу прослеженной им связи: «Т. е. из жизни гоголевской «*Страшной Мести*, реминисценция, литература? О, нет: так — *бывает всегда!*»⁸

Указывая на эпизоды из повести Гоголя «*Страшная месьть*» (1832), в которых изображается всадник на вороном коне, несущий смерть колдуну («Уже проехал много он гор и взъехал на Криван. Горы этой нет выше между Карпатом (<...>»; «... и донныне стоит на Карпате на коне дивный рыцарь, и видит, как в бездонном провале грызут мертвецы мертвеца (<...>»⁹), Белый был, конечно, прав. Безусловно, гоголевские ассоциации всегда жили в сознании Блока. Еще в статье «Безвременье» (1906) он использует систему образов и ситуации «*Страшной мести*», называя среди них и Карпаты: «А колдун появился уже на Карпатах»; тот же завораживающий поэта образ Карпат из «*Страшной мести*» возникает и в его статье «Дитя Гоголя» (1909).¹⁰ Гоголевские Карпаты со скачущим всадником-мстителем вполне согласуются и с другими мотивами стихотворения. «*Другая жизнь*» у Блока ассоциируется с описанием Карпат у Гоголя («Далеко от Украинского края (<...> идут рядами высоковерхие горы»; «... а там уже и вера не та, и речь не та»); мотив сна («... крепче спи»), объединяющий «Было то в темных Карпатах...» со стихотворением «Вспомнил я старую сказку...» («Терпи и спи, // Спи, спи»), особо выделен и у Гоголя: его за-

⁶ См.: Письма Александра Блока. Л., 1925. С. 37.

⁷ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М.-Л., 1934. С. 297.

⁸ Эпопея. Литературный сборник. № 4. Берлин, 1923. С. 280—282.

⁹ См.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. I. (Л.), 1940. С. 272, 278, 282.

¹⁰ См.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 5. М.-Л., 1962. С. 78, 378—379.

гадочный всадник пребывает в сомнамбулическом состоянии («...очи закрыты; ресницы опущены — он спит. И, сонный, держит повод $\langle \dots \rangle$ остановился конь и всадник, и еще глубже погрузился в сон $\langle \dots \rangle$ »)¹¹.

Думается, однако, что в данном случае едва ли можно разрешить вопрос указанием на один, хотя и самоочевидный, литературный источник. И не только потому, что обнаруживаются одновременно и другие поэтические реминисценции: так, первые две строки могут включать отголосок стихотворения Ив. Коневского «Издалека» (1899): «За мной дымятся дальние Карпаты»;¹² образ «Богемии дальней» как воплощения «жизни другой», воспоминания о которой «жалобный ветер напел», вызывает аналогии со строками пушкинского стихотворения «Не пой, красавица, при мне...» (1828): «Напоминают мне оне // Другую жизнь и берег дальний». Характерная черта поэтики Блока, как известно, — полигенетичность цитат и реминисценций, в изобилии представленных в его произведениях: в одном поэтическом образе или мотиве зачастую интегрированы несколько литературных источников одновременно.¹³ Есть основания полагать, что в начальных строках «Было то в темных Карпатах...» мы сталкиваемся с указанием именно на несколько «текстов-источников»: за «ближайшим» текстом, возникающим в ассоциативном ряду, — «Страшной мезьей», осложненной автореминисценциями из упомянутых статей «Безвременье» и «Дитя Гоголя», — предполагаются иные тексты, скрытые в более отдаленной перспективе.

Блок сам подчеркивает в данном случае множественность своих ассоциаций; вторая строка стихотворения — «Было в Богемии дальней» — делает пространственную локализацию заведомо неопределенной. Даже если ограничиваться только географическими понятиями, нельзя не отметить, что в первых двух

¹¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. I. С. 271, 272.

¹² Коневской Ив. Стихи и проза. Посмертное собрание сочинений. М., 1904. С. 61. В строках «Жалобный ветер напел... // Верь, друг мой, сказкам» вероятно также реминисценция из стихотворения Коневского «Осенние голоса. I» (1899): «Сказку, ветер, как встарь, мне скажи!» (Там же. С. 98; в принадлежавшем Блоку экземпляре книги Коневского это стихотворение отмечено особым знаком, см.: Библиотека А. А. Блока. Описание, Кн. 2. Сост. О. В. Миллер, Н. А. Колобова, С. Я. Вовина. Л., 1985. С. 35). Тема ветра — центральная в блоковском цикле — занимает в поэзии Коневского большое место, Блок обратил на это особое внимание в статье «О современной критике» (1907): «Современные символисты ищут простоты, того ветра, который так любил покойный Коневской» (Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 5. С. 207). Подробнее см.: Мордерер В. Я. Блок и Иван Коневской // Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4. 1987. С. 164—165.

¹³ См.: Жирмунский В. Драма Александра Блока «Роза и Крест». Л., 1964. С. 77—78; Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Труды по знаковым системам. VI. Тарту, 1973. С. 402—408.

стихах автор направляет читателя в разные стороны: на территории Чехии (Богемии) нет Карпатских гор, Западные Карпаты лишь подступают к восточной части Моравии. Двусмысленность географических указаний дополнительно сигнализирует о неопределенности, неоднозначности сюжетного контура, вырисовывающегося в сознании поэта. «Темные Карпаты» и «Богемия дальняя», утрачивая свою географическую конкретность, в то же время вкуче порождают некий пространственный архетип — представление об отдаленной и малоизвестной европейской области, окрашенное в тона экзотизма и таинственности. В сходные тона окрашен, по всей видимости, и тот интегрированный образно-сюжетный мотив, в котором отражается «другая жизнь», «сказочный» мир — альтернатива духовно-психологическому состоянию блоковского лирического «я». И здесь за гоголевской повестью вырисовываются другие произведения «карпатско-богемского» ареала, воспоминания о которых могли актуализироваться у Блока, когда он фиксировал свой «отрывок случайный».

Роман Жюль Верна «Замок в Карпатах» («La ch[^]teau des Carpathes», 1892) не принадлежит к числу самых известных произведений французского писателя, однако вполне мог быть прочитан Блоком в отроческую пору: в 1892 г. он печатался в журнале «Вокруг света» (№№ 26—48) — популярнейшем издании в среде гимназистов, а в 1897 г. был выпущен отдельным изданием с иллюстрациями.¹⁴ М. А. Бекетова, тетка поэта, свидетельствует, что в 1893—1894 гг., издавая рукописный журнал «Вестник», Блок был сильно увлечен приключенческими романами, в том числе и Ж. Верном, и подражал им в собственных беллетристических опытах.¹⁵ Действие романа Ж. Верна, как явствует уже из его заглавия, разворачивается в «самой дикой и суровой части Трансильвании», «где мрачные и таинственные Карпаты невольно внушают мысль о сверхъестественном»;¹⁶ в центре сюжета — загадочный полуразрушенный замок, наводящий страх на обитателей округи и считающийся гнездилищем вампиров и оборотней. Все невероятные явления и события получают в конце концов реальную мотивировку, однако в читательской памяти запечатлеваются не столько эти поспешные объяснения под занавес действия, сколько самый образ жуткого и таинственного замка, выписанный автором подробно и весьма экспрессивно, с использованием многих тематических и стилевых клише, заимствованных из «готического» романа.

Читал ли Блок «Замок в Карпатах», мы достоверно не знаем; однако знакомство поэта с другим «карпатским» романом доку-

¹⁴ См.: Верн Жюль. Тайны Карпатского замка. М., 1897; Верн Жюль. Полн. собр. соч. Т. 60. Замок в Карпатах. СПб., 1907.

¹⁵ См.: Бекетова М. А. Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990. С. 46, 231, 236.

¹⁶ Верн Ж. Тайны Карпатского замка. С. 4, 2.

ментально подтверждено. 3 сентября 1908 г. Блок извещал своего ближайшего друга Евг. Иванова: «... прочел я «Вампира — граф Дракула». Читал две ночи и боялся отчаянно. Потом понял еще и глубину этого, независимо от литературности и т. д. Написал в «Руно» юбилейную статью о Толстом под влиянием этой повести. Это — вещь замечательная и неисчерпаемая, благодарю тебя за то, что ты заставил, наконец, меня прочесть ее».¹⁷ Роман английского писателя Брэма Стокера (1847—1912) «Дракула» (1897) — впоследствии послуживший литературной основой знаменитого фильма Ф. В. Мурнау «Носферату — симфония ужаса» (1922), классического произведения немецкого экспрессионизма, — начинается и заканчивается серией эпизодов в Трансильвании — «одной из самых диких и малоизвестных частей Европы» — на фоне Карпатских гор, таящих «суеверные предания и легенды всего мира» и являющихся «центром водоворота фантазии».¹⁸ Героев романа преследует вампир Дракула, оживающий мертвец, владетель таинственного полуразвалившегося карпатского замка; все действие сводящееся к противоборству с вампиром, полно необъяснимых поначалу событий, тайн и ужасов и вполне способно породить те читательские эмоции, которые в блоковском стихотворении вызываются воспоминаниями о «жизни другой»: «Жутко и холодно стало» (в черновом варианте еще определенной: «Жутко и боязно стало»¹⁹). По своему колориту и образной ткани «карпатские» главы «Дракулы» соотносимы с романом Ж. Верна, а также и со «Страшной мезьей», в которой явственно прослеживается мотив вампиризма: «на Карпате» «мертвецы грызут мертвеца».

Контуры общего литературного архетипа, вырисовывающегося при сопоставлении упомянутых произведений и соответствующего блоковским припоминаниям, позволяют высказать предположение и о первоисточнике «богемских» аллюзий поэта. Таким первоисточником могла быть популярная диалогия Жорж Санд «Консуэло» (1843) и «Графиня Рудольштадт» (1844). Оба романа (во французском оригинале) сохранились в библиотеке

¹⁷ Письма Ал. Блока к Е. П. Иванову. М.-Л., 1936. С. 66, 121—122. Блок читал роман, вероятно, в его первом издании на русском языке («Вампир — граф Дракула». Роман. Перевод с английского княгини Е. Ф. Крапоткиной, СПб., 1902); автором — непонятным образом — была обозначена английская писательница М. Корелли (Marie Corelli). К 1908 году было выпущено по-русски еще одно издание: Вампир. Роман Брэм-Стюкера. Необычайно смелая попытка проникнуть в область таинственного. СПб., 1904. В упомянутой статье «Солнце над Россией» (Золотое руно. 1908. №№ 7—9; Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 5. С. 301—303) Блок выявляет вампирную, «упыриную» сущность в российском социально-психологическом и государственном устройстве: «...глядит мертвое и зоркое око, подземный, мглистый глаз упыря» и т. п.

¹⁸ Стокер Б. Дракула. <Таллинн>. 1990. С. 6.

¹⁹ ИРЛИ, ф. 654, оп. I, ед. хр. 90. Л. I.

Блока, на страницах «Консуэло» имеются его маргиналии.²⁰ Знакомство с этими произведениями относится, скорее всего, к ранней юности поэта (в пору его активной творческой деятельности никаких упоминаний о них в текстах Блока и документальных свидетельствах о нем не зафиксировано), но в данном случае значимы не столько конкретные и живые впечатления, сколько ассоциативные связи и суммирующая память. А с тем «карпатским» метасюжетом, который мог выстраиваться в сознании Блока, коллизии романов Жорж Санд имеют очевидные аналогии. Действие, изобилующее условно-литературными, искусственными ситуациями, частично разворачивается в Богемии середины XVIII века, то в таинственном старинном замке Исполинов, то в не менее таинственном замке мистического ордена Невидимых, то в пещере с потайными комнатами, скрытой в недрах мрачной горы Шрекенштейн (Скала Ужаса). Один из главных героев обоих романов, богемский граф Альберт Рудольштадт, романтически-экзальтированная натура, предстает в ореоле тайн и преданий. Альберт подвержен припадкам летаргического сна, в результате чего оказывается похороненным заживо; его спасение и последующие перепетии, обусловленные восприятием его как ожившего мертвеца, становятся одной из основных движущих пружин повествования.

Мотив сна-забвения и сна-смерти, сильно звучащий во всем цикле «О чем поет ветер» и в его заключительном стихотворении, мог воскресить в памяти Блока соответствующие эпизоды романов Жорж Санд, которые оказываются в одном ряду с аналогичными мотивами произведений «карпатского» ареала: в «Страшной мести» — спящий всадник-мститель, в романе Ж. Верна — долгий летаргический сон героя, плененного в замке; в «Дракуле» также персонажи не раз погружаются в тяжелый кошмар, который оборачивается фантастической реальностью. «Воскрешение» Альберта, в свою очередь, имеет аналогии в «карпатских» романах: в «Замке в Карпатах» герою предстает образ его покойной возлюбленной, бесподобной оперной певицы (Консуэло у Жорж Санд также — певица высочайшего дарования; ср. сквозной мотив пения в блоковском цикле); в «Дракуле» умершие, «ужаленные» вампиром, лишаются наслаждения «сном естественной смерти»²¹ и сами превращаются в вампиров — «не-мертвых» («nosferatu»).

Таковы основные компоненты, из которых, по всей видимости, складывались в данном случае представления Блока о «жизни другой». «Сказка», которую не перечитывал, а лишь припоминал поэт, оказывалась «страшной сказкой», сотканной из типо-

²⁰ См.: Библиотека А. А. Блока. Описание. Кн. 3. Л., 1986. С. 145—146.

²¹ Стокер Б. Дракула. С. 313.

вых элементов фантастических или полужантовых повестований.

Отмеченными беллетристическими аллюзиями «карпатско-богемский» код в стихотворении Блока, скорее всего, не исчерпывается. Не исключено, что он возникал в сознании поэта также в связи с «Книгой сказок о венгерской графине» — неосуществленным прозаическим замыслом, который Блок пытался реализовать в 1907—1908 гг.²² Андрей Белый, подметивший, что тема Карпат в «Страшной мести» — это тема возмездия, провел соответствующие параллели между повестью Гоголя и незаконченной поэмой Блока.²³ Примечательно, что карпатский мотив обнаруживается в замысле блоковского «Возмездия»: в набросках продолжения 3-й главы поэмы возникает образ «простой девушки» («Мария, нежная Мария»), являющейся герою: «Как называть тебя? — Мария. // Откуда родом ты? — С Карпат».²⁴ Очевидный в данном случае биографический подтекст (встреча и сближение с польской девушкой в Варшаве в декабре 1909 г.)²⁵ мог восполняться и дополнительным содержанием. Связь «карпатских» ассоциаций с любовным мотивом (играющим весьма действенную роль и в указанных выше беллетристических сюжетах), а также с конкретным женским именем («Мария с Карпат»), подкрепленная темой «жизни другой» и темой смерти и забвения, основной для цикла «О чем поет ветер», допускает возможность того, что эти ассоциации заключают в себе отголоски «роковой» истории эрцгерцога и кронпринца австрийского Рудольфа и его возлюбленной, 20-летней румынской (т. е. — «с Карпат») графини Марии Вецера (Вечера), покончивших с собой 30 января 1889 г. в охотничьем замке Майерлинг. Это громкое событие, вероятно, было памятно Блоку с детства. Двойное самоубийство, явившееся следствием невозможности для августейшего возлюбленного расторгнуть брак с женой, дочерью бургундского короля, а также невозможности разорвать отношения с Марией (к чему его настоятельно побуждали), должно было поразить воображение будущего поэта, с ранних лет, как известно, испытывавшего особое пристрастие к «театральности» в жизни и искусстве. Ко времени создания стихотворения «Было то в темных Карпатах» этот «сюжет» вновь должен был вспомниться Блоку — с уже совсем, казалось бы, неожиданной стороны.

В январе-феврале 1913 г. вышли в свет два футуристических

²² См.: Орлов В. «Здравствуйте, Александр Блок». Л., 1984. С. 162—163.

²³ См.: Белый Андрей. Мастерство Гоголя. С. 65, 67, 297.

²⁴ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 3, С. 472.

²⁵ Рассказ Блока о своей польской возлюбленной передает в «Воспоминаниях об Александре Блоке» Н. А. Павлович (см.: Блоковский сборник. Тарту, 1964. С. 486—487).

альманаха, прогремевшие в литературной среде, — «Пощечина общественному вкусу» и «Садок судей» (кн. 2). Обе книги имелись в библиотеке Блока.²⁶ В первом альманахе было опубликовано стихотворение В. Хлебникова «Конь Пржевальского», в котором упоминалось о «румынке, дочери Дуная»; кого подразумевал в данном случае поэт, становилось ясно из второго альманаха, включавшего его стихотворение «Мария Вечора». Оно представляло собой вольную и сильно «славянизированную», вполне в духе «Страшной мести» или «Тараса Бульбы», интерпретацию сюжета о румынской графине, с использованием атрибутики, уже знакомой по «беллетристическим» аналогам к подтексту блоковского стихотворения: «Выступы замок простер», «ночное око», «таинственный разгул» и т. п.²⁷ В том, что эти произведения Хлебникова были с вниманием прочитаны Блоком незадолго до написания своего «карпатского» стихотворения, сомневаться не приходится: за литературными проявлениями нарождавшегося русского футуризма он следил весьма заинтересованно. «Футуристы в целом, вероятно, явление более крупное, чем акмеизм», — записал он 25 марта 1913 г., добавив при этом: «Подозреваю, что значителен Хлебников».²⁸

Все эти попытки прояснить содержание блоковских намеков в заключительном стихотворении его поэтического свода — безусловно, имеющие сугубо гипотетический характер — еще не отвечают, однако, на самый существенный вопрос: зачем понадобилось Блоку мистифицировать читателя — и притом на самой последней странице своей «трилогии вочеловечивания» — загадками без однозначных разгадок, туманными намеками и недосказанностями? Известны специфические случаи, когда текст во всей полноте его содержания оказывался допустимым лишь узкому, вполне определенному кругу адресатов, для которых «тайное» было прозрачным, а сторонний читатель оказывался в воображаемой позиции интимно «посвященного»²⁹, — но стихотворение «Было то в темных Карпатах...» ставило даже Андрея Белого, принадлежавшего к самому эзотерическому кругу интимных друзей Блока, в положение скорее «угадывателя», чем «знающего»; да и сам автор, по всей видимости, не смог бы «протокольно» ответить на вопрос о том, что именно происходило «в темных Карпатах» и «Богемии дальней», — не случайно там же его обращение к «старому другу»: «Все равно ведь никто не поймет, // Ни тебя не поймет, ни меня, // Ни что ветер поет // Нам, звеня...». Блок не «зашифровывает» нечто, им

²⁶ См.: Библиотека А. А. Блока. Описание. Кн. 2. С. 226; Кн. 3. С. 249.

²⁷ См.: Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 62—63, 77, 662.

²⁸ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 7. М.-Л., 1963. С. 232.

²⁹ См.: Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории // Труды по знаковым системам, IX. (Ученые записки Тартуского ун-та, вып. 422). Тарту, 1977. С. 59—60.

самим отчетливо представляемое, а отсылает в область недискретных, ассоциативно возникающих образных «мерцаний». Прояснению авторской задачи в этом отношении способствуют, как нам кажется, строки из того же стихотворения, входившие в состав текста в первой публикации («Русская мысль», 1915, № 2) и 3-й книге «Стихотворений» (1916), но позднее изъятые:

Что ж? «Не общественно»? — Знаю.
Что ж? «Декадентство»? — Пожалуй.
Что ж «Непонятно»? — Пускай;
Все-таки, вечер прошел.

В черновом автографе этим диалогом открывается текст стихотворения (следом за ним записано: «Было то в темных Карпатах, // Было в Богемии темной» и т. д.)³⁰; в печатном варианте «полемическое» четверостишие располагалось между первой частью стихотворения (закончивающейся строками: «Это — из жизни другой мне // Жалобный ветер напел») и его продолжением. «Неясное» стихотворение в первоначальной записи начиналось с утверждения вполне ясной литературной позиции: Блок отстаивал права «необщественного», «декадентского», «непонятного» искусства. В период, когда символизм и символисты были уже вполне признаны, освоены широкой читательской аудиторией и подвергались нападкам за «антиобщественность» и «декадентство» разве что со стороны самых несправимых литературных ортодоксов, подобные пассажи могли показаться уже заведомо избыточными, неактуальными. Однако это не совсем так: если в первых двух «полемических» строках обыгрываются старые приговоры символизму, то в третьей строке актуализируется приговор новый, или, точнее, обновленный.

В начале 1913 года в журнале «Аполлон» (№ 1) появились два основных манифеста акмеизма — статьи «Наследие символизма и акмеизм» Н. Гумилева и «Некоторые течения в современной русской поэзии» С. Городецкого. Блок прочел их внимательнейшим образом, о чем свидетельствуют многочисленные пометы и отчеркивания в тексте, а также полемические реплики, иногда достаточно развернутые, на полях.³¹ Особенно решительную отповедь вызвала у него система аргументации в статье Городецкого. Последний, отстаивая кодекс новой поэтической школы, на разные лады критиковал «вассалов символа» — и главным образом за «текучесть слова», за соединения слов «не в одной плоскости, а в непредвиденно разных». Символисты, как полагал Городецкий, «любили облекаться в тогу непонятности; это они сказали, что поэт не понимает сам себя, что, вообще,

³⁰ ИРЛИ, ф. 654, оп. I, ед. хр. 90. Л. 1.

³¹ См.: Библиотека А. А. Блока. Описание. Кн. 3. С. 166—167.

понимаемое искусство есть пошлость Но непонятность их была проще, чем они думали.³² «Что ж? «Непонятно»? — Пускай!» — пишет несколько месяцев спустя Блок, отстаивая свое право на «непонимание» всем текстом стихотворения. «Символизм», в конце концов, — утверждал Городецкий, — заполнив мир «соответствиями», обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самоценность», — Блок в своем стихотворении заявляет, что он «привык < . . . > постигать // В обрывках слов // Туманный ход // Иных миров»; мир «соответствий» открыт ему как «другая жизнь», исполненная значения и смысла. «Отныне безобразно только то, что безобразно, что недоволощено, что завяло между бытием и небытием», — провозглашал Городецкий;³³ Блок, в свою очередь, считал необходимым указать лишний раз на те духовные и эстетические богатства, которые таят в себе «безобразность» и недоволощенность: именно эти качества, согласно его мироощущению, позволяют, как он пишет все в том же стихотворении,

уповать,
Что темной думы рост
Нам в вечность перекинет мост.

Не принимая акмеистического «твердого и ясного взгляда на жизнь»,³⁴ Блок всей фактурой своего финального стихотворения отстаивает право на «зыбкость слов» и устремленность «в область неведомого». Текст «программно» апеллирует к «своей» аудитории, которая способна оценить загадочность, непроясненность, он — заявленное право поэта на суггестивность самовыражения. «Загадка» здесь не предполагает тривиальной разгадки, она лишь указывает на «туманный ход иных миров», движущий и ходом поэтических мыслей и реминисценций. Уводящее в сферу зыбких литературных ассоциаций стихотворение «Было то в темных Карпатах . . .» в то же время включает в себя отнюдь не зыбкий, а вполне определенный, хотя, по видимости, и не доктринальный, опыт апологии символизма — идейно-эстетической школы, в рамки которой вписывается вся блоковская поэтическая трилогия.

³² Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон, 1913. № 1. С. 46.

³³ Там же. С. 48.

³⁴ Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 55.

ПЕРВАЯ ПУШКИНСКАЯ РАБОТА И. Ф. АННЕНСКОГО («Программа для изучения языка и поэзии Пушкина»)

Г. Левинтон

Давно известно, что история пушкинистики представляет собой не просто сколок с истории русской поэтики, литературоведения и вообще филологии, но и некое ядро, основной нерв их эволюции. Тем более интересны примеры «поэтической пушкинистики»¹ и в еще большей мере — случаи сочетания поэтической эмпатии (которая, видимо, вовсе не тождественна так называемому *Einfühlung*) с профессиональной филологической культурой, как это было у многих символистов и у части акмеистов. Филологические взгляды поэтов этих течений — проблема хорошо известная и в какой-то мере уже разрабатываемая. В частности, важное место занимает в ней фигура Иннокентия Анненского, современника символистов и предтечи акмеистов. Автору этих строк посчастливилось обнаружить (в довольно очевидном месте — библиотеке Ленинградского университета) первую пушкинистическую работу Анненского², до сих пор остававшуюся неизвестной, хотя это даже не рукопись, а литографированное издание; единственное упоминание «Программы» впервые встретились нам лишь в недавнее время в библиографии произведений Анненского³, не знаем, описан ли здесь тот же экземпляр или другой. На наш взгляд, текст, в котором скрестились главные течения поэзии «золотого» и «серебряного» веков, как нельзя более уместен в настоящем случае — для того, чтобы приветствовать юбилей Ю. М. Лотмана.

¹ Термин, *поэтическая филология*, кажется, впервые ввел покойный Я. И. Гин в докладе на таллиннской конференции: Я. И. Гин. О «поэтической филологии» // Литературный процесс и проблемы литературной культуры. Таллинн, 1988.

² Это произошло в середине 70-х годов, но по разным причинам скопировать ее удалось только в 1978 г. Тогда же текст был сообщен нескольким коллегам, чьи советы и оценки были в высшей степени существенны для настоящей работы, особенно В. Н. Топорова и Р. Д. Тименчика. Первая устная «публикация» этой работы состоялась на Пушкинском вечере секции переводчиков Ленинградского Союза Писателей, организованном Б. Б. Вахтиным весной 1981 г.

³ Иннокентий Федорович Анненский. Произведения И. Ф. Анненского на русском языке. Библиографический указатель. Сост. А. И. Червяков. Иваново, 1989, № 41: «Анненский И. Программа изучения языка и поэзии Пушкина. СПб., 1882, 6 [ненум.] с. [Рукопись. Гектограф]». Нам кажется, что текст воспроизведен литографическим, а не гектографическим способом. Любопытно (и досадно), что такое новшество, (а точнее говоря — открытие) осталось незамеченным даже в специальной рецензии С. Kelly на эту библиографию: *The Slavonic and East European Review*, vol. 69, No. 1 (Jan. 1991). Pp. 144—145.

Первое знакомство с работой И. Ф. Анненского побуждает прежде всего, до всякого разбора, анализа и рефлексии, выразить самое неакадемическое восхищение. Текст кажется совершенно анахронистическим, представить себе такого рода исследование по поэтике, отмеченное такой систематичностью⁴, столь последовательным парадигматическим подходом (редким, по существу, даже в разборах, принадлежавших раннему ОПОЯЗу)⁵, в начале 80-х гг. прошлого века — просто невозможно.⁶ По существу, те немногие соображения о «Программе», которые мы далее выскажем, являются лишь некоторой попыткой экспликации и мотивировки этого восхищения. Мы никак не претендуем на серьезный анализ столь значимого текста, тем более, что его особенности ставят целый ряд весьма различных вопросов. «Программа» Анненского должна быть изучена и как факт истории филологии, поэтики и пушкинистики, и как факт «поэтической филологии» в указанном выше смысле, и как произведение Анненского в ряду его критической прозы и в общем контексте его творчества. Все это, разумеется, в краткой заметке невозможно, и мы далее ограничимся почти что одним перечислением основных тем.

Биографически «Программа» написана в тот период, о котором Анненский в «Автобиографии» замечает: «Я влюбился в филологию и ничего не писал, кроме диссертаций.» (КО, 495). В остальном нам ничего не известно ни об обстоятельствах и внешних поводах к составлению «Программы», ни о причинах ее размножения (кем? для кого? предполагалось ли ее реальное осуществление какой-то группой?), можно только отметить, что при любой датировке это не первая филологическая статья Анненского: уже в 1881 году вышла его рецензия на польскую сравнительную грамматику Малецкого⁷ (что же касается связей

⁴ Напомним «выпускную» речь Анненского в год Пушкинского юбилея: «только в строгой науке лежит вечный источник совершенствования и каждого человека и мира» (Речь, произнесенная в Царскосельской гимназии 2 июля 1899 года) // Инокентий Анненский. Книги отражений. М., 1979. С. 495. (Далее в тексте — КО).

⁵ Исключение составляют, может быть, такие работы как «Звуковые повторы» О. М. Брика — между прочим, в этом случае отнюдь не исключено влияние упоминаемых далее работ Анненского (особенно «Бальмонт-лирик» — и в отношении метода и внимания к «инструментовке» и как работы более известной, нежели статьи, печатавшиеся в педагогических журналах), как и на некоторые ранние работы В. М. Жирмунского, в частности, «Валерий Брюсов и наследие Пушкина». (Пб. 1922); см. также: В. М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 142—204.

⁶ Р. Д. Тименчик даже предположил, что в дате сделана ошибка: 1882 вместо 1892 (т. е. в «бланке» вторая восьмерка не была переправлена), но такое предположение кажется слишком смелым.

⁷ См. в указ. библиогр. № 255; здесь вообще весьма подробно представлены филологические работы Анненского и, в частности, рецензии, занимавшие большое место в его деятельности (и филологической и педагогической).

с позднейшими работами и концепциями Анненского, то об этом см. ниже).

С точки зрения пушкинистики — эта программа намного опережает все попытки составления пушкинских словарей. Напомним, что через 22 года в докладе «Бальмонт-лирик» Анненский восклицал: «Да что я говорю о судьбе наших *dii minores*, когда исследование столетнего Пушкина после всех памятников, обедов и речей начато только вчера академиком Коршем, и если хоть несколько известно в литературе, то лишь благодаря своему анекдотическому поводу» (КО, 96). Первые же реальные попытки исследования языка Пушкина относятся уже к XX веку⁸, это работы В. А. Водарского (1901—1905), А. И. Соболевского и Ф. Е. Корша (1905, «Пушкин и его современники» 1; 3), и программа, выпущенная Пушкинским семинарием в 1911 году⁹. Сам Анненский как будто избегал пушкинистической проблематики и, судя по публикуемой программе (см. § 3), не от недостатка интереса к теме (здесь можно предположить что-то подобное тому мандельштамовскому «целомудрию» в отношении к Пушкину, о котором говорила Ахматова), единственным значимым исключением является юбилейная речь «Пушкин и Царское село», произнесенная *ex officio*.¹⁰ Однако, можно предполагать,

Отметим как библиографический курьез обстоятельство, связанное с одним из последних его рецензий: на одно и то же весьма малозаметное пособие по русской грамматике (А. В. Ветухова, более известного своей книгой о заговорах: Заговоры, заклинания, обереги и другие виды народного врачевания, основанные на вере в силу слова. Варшава, 1907, Вып. 1 и 2 [отд. Вып. 1. 1901; Вып. 2. 1909]) были одновременно напечатаны рецензии И. Ф. Анненского (ЖМНП, 1909, июль — резко отрицательная) и П. А. Флоренского («новая книга по русской грамматике // Богословский вестник, 1909. Кн. 5 — положительная), см. также ответ автора: А. В. Ветухов. Несколько замечаний по поводу рецензии И. Анненского о «Начатках русской грамматики» А. Ветухова. Варшава, 1910 (отт. из РФВ).

⁸ Точнее, первый такой замысел — кружка кн. А. И. Урусова — к 1899 г. (см. С. А. Венгерова. Предисловие // Пушкинист. Историко-литературный сборник. Т. 1. СПб., 1914. XVII. См. и работы, указанные в след. примечании).

⁹ Обзор ранних опытов пушкинистической и вообще поэтической лексикографии см. прежде всего во вступительной статье Г. О. Винокура к «Проекту словаря языка Пушкина» («Словарь языка Пушкина», см.: Г. О. Винокур. О языке художественной литературы. М., 1199. С. 299—303). Из новейших обзоров см.: О. И. Ф о н я к о в а. У истоков русской писательской лексикографии // Вестник Ленинградского университета. Сер. 2. 1990. Вып. 4. (Здесь в очередной раз открыт первый частотный словарь «Горя от ума», составленный В. Н. Куницким, ср. наше замечание в *Russian Linguistics*, vol. 2, 1975. Pp. 397—398.).

¹⁰ Приводим из нее места, тем или иным образом перекликающиеся с «Программой» и ее методом: «<...> все тайны развития нашего языка и народности и драгоценнейший залог их бесконечного развития — они там, в пушкинских творениях <...> Пушкин <...> дал им <писателям> два новых орудия небывалой дотоле гибкости: свой язык и свой стих» (КО, 305). «Разве самые архаизмы Пушкина не дышат всей наивностью живого чувства?» (КО, 305). «<...> в пятистопных ямбах «Бориса Годунова», где одно-

что ранее у Анненского был замысел большой работы о Пушкине в духе публикуемой «Программы», к этому замыслу относятся сохранившиеся в его архиве листы с выписками из Пушкина. Это короткие цитаты или даже отдельные слова, объединенные, как правило, семантикой ('свет', 'солнце', 'день' и т. п. — ср. § I. 1.), иногда — однокоренных. Другая рукопись, также состоящая из пушкинских выписок, озаглавлена «Звуки и ритмы в пушкинской драме»¹¹.

В аспекте истории литературы и «поэтической филологии» замечательной особенностью «Программы» Анненского оказывается не только весьма современное (хотя и тесно связанное с традицией Потебни) решение вопроса о соотношении языка и поэзии¹², но и выдвижение на первый план (в теории!) понятия *слова* — черта предвосхищающая теорию и практику акмеистов, особенно Мандельштама (но отчасти и Гумилева).

И наконец — самый интересный аспект: место работы и концепции Анненского в развитии поэтики. Даже учитывая связь с школой Потебни, все же предлагаемая Анненским методика кажется беспрецедентной и совершенно невероятной для времени написания «Программы». Плодотворность метода и его сходство с позднейшими «формалистическими» приемами анализа бросается в глаза сразу же при первом знакомстве с текстом. Как и в некоторых других аспектах, генезис метода Анненского следует искать не столько в научной поэтике, сколько в школьной («гимназической») методике разбора античных авторов. Эту мысль впервые высказал В. Н. Топоров именно при обсуждении

образная и величавая плавность достигается строгим соблюдением диерезы после четвертого слога» (КО, 308). «<...> процесс творчества соединялся у Пушкина с грезами «первосония» (пушкинское непривившееся слово)» (КО, 311).

¹¹ ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 198 (списки слов) и 185 («Звуки и ритмы...»). Эти сведения, включая и копии указанных рукописей, были сообщены нам Р. Д. Тименчиком, как и то, что в указанном фонде Анненского имеется также картотека по языку Жуковского.

¹² Ср. выше примеры из «Пушкин и Царское Село», а также, например: «Его [Бальмонта] язык — это наш общий поэтический язык, только получивший новую гибкость и музыкальность» (Бальмонт-лирик, КО, 115), «*поэтические произведения должны стать центром русско-учебного курса* и только тогда русский язык станет живой струей в гуманистической школе» (А. Н. Майков и педагогическое значение его поэзии, КО, 296), «Прежде всего — о метафоре «поэтический образ». Если не говорить о чисто психических актах, то эту метафору надо прилагать к поэтическим явлениям с большими оговорками <...> Вообще поэзии приходится говорить словами, т. е. символами психических актов <...> Откуда же возьмется в поэзии, как языке по преимуществу, живописная определенность (Что такое поэзия?, КО, 202; курсив наш — Г. Л. — к позднему развитию поэтики, в частности, у Тынянова, ср. там же: «Задумывались ли вы когда-нибудь над безнадёжностью иллюстраций поэзии?», КО, 205). Потебнинская традиция видна в примере: «Как верование облекается в миф, миф в слово, так слово, вероятно, путем совершенно естественного стихийного развития, переходит в поэзию (О формах фантастического у Гоголя, КО, 209).

публикуемой «Программы» в 1980 году¹³. Впоследствии она обрела необходимый контекст, и тем самым — гораздо бóльшую степень убедительности: в 1987 г. появилась работа Г. М. Пономаревой, где целый ряд конкретных статей Анненского и особенностей его критического метода в целом возводятся к тому же источнику¹⁴. Ее гипотеза находит прекрасное подтверждение (и недостающее хронологическое звено) в публикуемой «Программе» 1882 г. Те же самые статьи, которые выделяет Г. М. Пономарева по их связи с названной «школьной» методикой, обнаруживают и несомненную методологическую близость с «Программой»: парадигматический подход, систематизация примеров по тем же принципам, что в программе (вплоть до финального положения сведений о метрике и рифме), статистика. Это — в хронологическом порядке — статьи о Полонском и А. К. Толстом 1887 года, «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе»¹⁵, «А. Н. Майков и педагогическое значение его поэзии» и единственная из написанных Анненским в XX веке и даже вошедшая в «Книгу отражений» статья «Бальмонт-лирик»¹⁶, (видимо, в последнем случае дело еще и в том, что статья — единственная из «Книг отражений» — первоначально была прочитана как доклад в Неофилологическом обществе¹⁷). В методологическом отноше-

¹³ Юбилейный контекст сборника, быть может, позволяет вспомнить, что это было на обеде в честь последнего приезда в Москву Р. О. Якобсона.

¹⁴ Г. М. Пономарева, Методика «школьного» анализа античных авторов и критический метод «Книг отражений» И. Анненского // Актуальные проблемы теории и истории русской литературы. (Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Учен. Зап. Тартуского ун-та. Вып. 748), Тарту, 1987. С. 120—133.

¹⁵ Специально об этой статье хочется, во-первых, заметить, что парадигматическое изложение здесь скрывается иногда под видом «сборной цитаты»: «Утесы простирают объятья, обвалы хмурятся, <...> тучка весело играет по лазури, утес плачет, а сосна грезит о пальме» (КО, 248 и др. примеры на той же стр.); во-вторых, выделить любопытный пример, показывающий чисто лексикологическую ориентацию работы. В статье дается подробный (по существу статистический, по принципу «больше — меньше») перечень лермонтовских цветообозначений и их сочетаний («Но главная прелесть лермонтовских красок в их сочетаниях», КО, 247). Один из примеров: «*Румяный с золотом* (румяным вечером иль утра в час златой). (Звезда полночная и луч румяного заката).» — наглядно показывает, что речь идет о сочетании *слов*, а не красок, т. к. у Лермонтова сопологаются слова, описывающие разновременные явления.

¹⁶ Все они вошли в КО, кроме первых двух («Стихотворения Я. П. Полонского как педагогический материал» и «Сочинения гр. А. К. Толстого как педагогический материал» // Воспитание и обучение, 1887. № 6 и 8).

¹⁷ Ср. в письме к А. Н. Веселовскому (по приглашению которого был прочитан доклад — ср. «Ваше приглашение говорить о поэтическом стиле»): «Я имел в виду <...> написать доклад *научного* характера, и во всяком случае могу быть спокоен за то, что он был вполне *серьезен*» (КО, 592—3, курсив авт.). Ср. в статье список отвлеченных слов (КО, 116) и форм множественного числа от них («поэт вывел из оцепенелости сингулярных форм

нии (в аспекте «язык и поэзия») сюда можно добавить и набросок «Что такое поэзия?»¹⁸, предназначавшийся для предисловия к «Тихим песням». К сожалению, объем заметки не позволяет привести текстуальные параллели из этих статей, они представляют существенный интерес с точки зрения взаимоотношений «Программы» с контекстом творчества Анненского.

В этой связи нужно отметить еще две особенности работы Анненского. Во-первых, Г. М. Пономарева, возводя метод Анненского к разборам античных авторов, в самом конце статьи делает полуоговорку-полувопрос: не было ли аналогичных методических приемов и в школьном изучении русской словесности (с. 130). Она видит некоторые черты сходства в методике Л. Поливанова, но скорее можно было бы указать и на педагогические статьи самого Анненского, где встречаются такие приемы¹⁹ (например, «Педагогические письма» или цитируемый ею же [ib, с. 126—7] классный разбор «Валкирии» А. Майкова). Во-вторых, хотя это и очевидно, хочется все же напомнить, что самой методикой разбора классиков пользовались сотни гимназических учителей, но никто из них не перенес эти приемы в научную поэтику, в частности — поэтику русской литературы.

Текст представляет собой литографию с рукописи (видимо, писарской) на двух сложенных листах. После текста на л. 3 от руки чернилами вписаны дата и подпись (в нашей публикации даны курсивом), лл. 4 и 4об — чистые. В конце каждой заполненной страницы — знак: ‰. Печатается по единственному известному нам экземпляру Научной библиотеки Ленинградского университета, шифр L16, 110, инвентарный номер: 16791.

Программа для изучения языка и поэзии Пушкина Положения

1. Язык как изображение духовной жизни народа надо изучать в сфере его высшего проявления — поэзии.
2. Изучение языка поэта и поэзии нераздельны.

целый ряд отвлеченных слов», КО, 115 — ср. § 111 «Программы»), разных по семантике и структуре словосочетаний (116—117), «лирическое я Балмонта...» (КО, 103 и далее, ср. § 16) и т. п.

¹⁸ К его связи с перечисленными статьями ср.: «Поэт (<...> входит в новое чисто эстетическое общение с природой» (КО, 206), ср. название статьи о Лермонтове. Ср. выше пример из этой статьи, а также рассуждения об авторском я (КО, 206), или, например: «Стихи и проза вступают в таинственный союз (<...> Растет словарь. Слова получают новые оттенки (<...> Создаются новые слова и уже не сложением, а взаимопроникновением старых» (Что такое поэзия?, КО, 206)

¹⁹ Обзор таких работ Анненского см. в статье: А. К. Власов. Методическая система И. Ф. Анненского // Русский язык. Теория и методика преподавания. Душанбе, 1978. С. 199—205.

3. Пушкин является самым ярким выразителем скрытых сил и способностей русской речи.

Вот отделы, на которые распадается изучение языка в семасиологическом, лексическом и отчасти стилистическом отношениях.

I Синонимика и метафорика; 1, **Световые**, атмосферные, климатические явления; 2, **Место** — виды местности, близость, соседство; 3, **Время**, древность, продолжительность, внезапность, скорость; 4, **Вода**, воздух, камень; 5, **Растение**, его части и виды; 6, **Животный мир**; 7, **Части тела**; 8, **Человек** по возраст [л. 1 об.] ту и полу; 9, **Семья**, общественное положение, занятие, жилище; 10, **Речь**; 11, **Ощущение**, чувство, мысль; 12, **Деятельность** и страдание; 13, **Крепость**, сила, патологические явления; 14, **Аффекты**; 15, **Цвета и краски**; 16, **Мир звуков** и голосов; 17, **Форма**; 18, **Эстетическая**, умственная и нравственная оценка; 19, **Понятия политические** и научные; 20, **Понятия нравственные** и религиозные.

При синонимических наблюдениях соблюдается 1) указание на время произведения; 2) перечисляются, насколько это возможно, в генетическом порядке основные и метафорические значения слов; 3) разъясняется этимология слова. Выводом отсюда является: а) градация различных групп по обилию синонимов; б) градация их по разнообразию метафорического употребления.

II Эпитеты. Форма и род произведений (с хронологическими указаниями), где встречается больше эпитетов. Отношения между различными группами эпитетов: живописными, функциональными, живописно-субъективными.

III Имена абстрактные (для выражения понятий) и **конкретные** (для выражения представлений). Сопоставление их по [л. 2] эпохам и произведениям.

IV Лирический элемент в существительных, прилагательных и наречиях (суффиксы, характеризующие отношение субъекта к предметам, известным их признакам или обстоятельствам, в которых совершаются действия).

V Безличные обороты. Здесь излагаются наблюдения над той массой душевных явлений и явлений во внешнем мире, которые удобнее, легче, или единственно возможно выражаются имперсонально.

VI Звукоподражания непосредственные и символические. Междометия эмоциональные.

VII Распределение возможно большого количества слов по **образовательным суффиксам**. Данные для определения смысла этих суффиксов (основного и метафорического). Градация* словесных групп по **числу суффиксов** в одном слове (и по соответствующему удалению от коренного значения).

* Слог *да* вписан от руки чернилами.

VIII Сложные слова. Принципы их образования. Деление на основании отноше[л. 2.об.]ния одной части к другой. Слова двойные, тавтологии. Их размещение по эпохам произведений и роду их.

IX Собственные имена. Список в хронологическом порядке. Исторические, вымышленные. Народные, иностранные. Нет ли символического значения? Ложно-классический и реальный элемент, насколько он в них отразился.

X Слова и обороты народные и областные, с указанием на произведения, и если можно, на источник заимствования. Соответствует ли обстановка? Не изменено ли их значение, и как именно?

XI Слова и обороты церковнославянские. Списки по произведениям. Не имеют ли иронического или другого какого оттенка в значении?

XII Слова и обороты иностранные. Списки по произведениям. Из какого языка взяты? У какого писателя (если можно)? В какой мере изменены? Соответствуют ли обстановке?

XIII По возможности точные цифры, выражающие относительное преобладание того или другого элемента в ту или [л. 3] другую эпоху, в тех или иных формах Пушкинской поэзии.

XIV Вопросы и восклицания разговорные и риторические. Градация произведений по обилию и форме их.

XV Наблюдения над отрывистой речью. Далее следуют отделы изучения поэзии в собственном смысле этого слова:

XVI Наблюдения над личным местоимением 1-го лица и соответствующими глагольными формами (лицо самого автора и лицо драматическое). Каковы те положения, чувства и мысли, которые поэт выразил лично?

XVII Поэтические сравнения, распределенные по областям, из которых они взяты (горы, море, долины, деревня, город, охота, рыбная ловля, земледелие, светская жизнь, история и т. д.). Сравнения отрицательные и противопоставления.

XVIII Поэтические образы по их прототипам и категориям. **Поэтические картины** — по среде, из которой они взяты.

XIX Размер. Разнообразие размеров по [л. 3 об.] эпохам и формам произведений.

XX Рифма. Полнота рифмы. Степень искусственности и степень разнообразия (хронологически).

И. Анненский

С. Петербург

20 Декабря 1882 года

ПОЭТИКА ПАСТЕРНАКА В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ

(Б. Л. Пастернак и О. М. Фрейденберг)

Б. Гаспаров

В статье о поэтике раннего Пастернака¹ Ю. М. Лотман тонко отметил «метафизическую» ориентированность пастернаковского поэтического мышления. То, что поверхностному взгляду может представиться как типично авангардистская субъективная «остраненность» поэтического видения и экспериментальное обращение с языком, переживается Пастернаком не как чисто эстетическая инновация, но как инструмент для проникновения в скрытую, но объективно существующую сущность мира. Необходимость выйти из конвенциальных рамок диктуется тем, что мир «вещей в себе» радикально отличается от той его модели, которая укоренена в сознании в виде конвенций повседневного поведения и языковых идиом:

В словесном искусстве бытовое сознание воплотилось в семантических связях, присущих языковой норме. Поэтому построение из слов образа мира, отличного от привычных иллюзий «здорового смысла», неизбежно должно было протекать как взрыв языковой нормы смысла. <...> То, что может восприниматься в этих текстах как «субъективность», связано совсем не с погружением поэта в глубины внутренних переживаний, а с полной неожиданностью изображаемого мира.²

В настоящей статье я хочу показать, что такая позиция является не просто чертой поэтического мира Пастернака, имплицитно присутствующей в созданных им поэтических картинах, но есть результат вполне сознательной — хотя и выражающей себя преимущественно через символы и иносказания — позиции Пастернака как художника. В этом смысле Пастернак — при всей идиосинкретичной спонтанности его стиля — в полной мере продолжает традиции русской метафизической поэзии XIX века.

Важным индикатором философского субстрата творческого мира Пастернака служат его отношения с О. М. Фрейденберг. Мне кажется, что их многолетний «диалог» сыграл важную роль

¹ Ю. М. Лотман. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. *Труды по знаковым системам, IV* (Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, 236). Tartu, 1969. С. 206—238.

² Ю. М. Лотман. *Op. cit.* С. 223—224.

в формировании как историко-культурных концепций Фрейденберг, так и художественной метафизики Пастернака. Анализ этого диалога и тех соответствий с творчеством обоих корреспондентов, которые он в себе заключает, создает перспективу, важную для понимания этой стороны творчества Пастернака.

Зимой 1919—20 гг. О. М. Фрейденберг, в то время студентка классического отделения Петроградского университета, избрала, в качестве предмета семинарского чтения, апокрифические Деяния Феклы. Работа была прервана длительной болезнью, в продолжение которой Фрейденберг «вчитывалась» в текст памятника. По собственному ее свидетельству в автобиографических «Записках», «апокриф о Фекле, оставшийся у меня на руках так случайно, сыграл такую же решающую роль в моей жизни, какая часто бывает у случайностей. Я стала им заниматься». /ПФ : 59/³ Эта работа переросла в магистерскую диссертацию («Греческий роман как Деяния и Страсти», 1924) и книгу о происхождении греческого романа (оставшуюся неопубликованной); с нее началась научная деятельность Фрейденберг.

Хотя в своих «Записках» Фрейденберг называет это стечение обстоятельств «случайностью», однако ее собственное объяснение, почему ее так заинтересовал именно этот памятник, весьма примечательно:

Я, от нечего делать, вчитывалась в этот текст. Он пленял меня. Еще бы! Деяния начинались с того, как Фекла завороженно внемлет своему учителю, Павлу. Апокриф говорил мне. Я ощущала его любовный, языческий аромат, его художественность. Бороздин, Желобев, Толстой, Буш. Мои учителя. Все привело меня к Фекле и поставило у ее окна. /ПФ : 59/

«Деяния Феклы»⁴ повествуют о девушке из богатого семейства, которая, услышав проповеди апостола Павла (речи апостола составляют значительную часть текста), отказалась от брака, остригла свои длинные волосы и решила посвятить себя проповеди христианства. По жалобе ее жениха и матери, ее бросают в ров с тиграми и львами, однако звери не трогают святую; она выходит на свободу и удаляется вслед за апостолом в пустыню. Очевидно, в истории Феклы для Фрейденберг

³ «Записки» О. М. Фрейденберг до сих пор опубликованы только в отрывках. В настоящей работе цитируются по изданию: Борис Пастернак. *Переписка с Ольгой Фрейденберг*, под ред. Эллнота Моссмана, New York — London, 1981 (в дальнейших отсылках — ПФ). В скобках указана страница по этому изданию.

⁴ Я имел возможность познакомиться с «Деяниями Феклы» в английском переводе одной из версий этого памятника: *The Book of Thekla*, publ. by Edgar J. Goodspeed. Chicago: The University of Chicago Press, 1901.

отразилось ее собственное преобразование из «светской» молодой дамы в ученого. Личный подтекст, на который она намекает в приведенных выше словах, усиливается тем обстоятельством, что свою болезнь, в течение которой она изучала апокриф, Фрейденберг описывает как смертельную: врач говорит о «скоротечной чахотке» и определяет срок ее жизни «примерно в один месяц»; в этой проекции, ее возвращение к жизни (в новом качестве) как бы соотносится чудесному спасению святой. И наконец, картина «гонений», переживаемых университетом в годы военного коммунизма («Страшные дни! Жизнь пустела. Профессора умирали. Живых арестовывали»), делает еще более полной раннехристианскую проекцию этого эпизода ее автобиографии.

Решающую роль в духовном преобразении Феклы играют речи апостола Павла. В аллюзионном повествовании о своей жизни, Фрейденберг относит этот мотив к своим университетским учителям, называя их поименно. Однако сама множественность такой отсылки существенно ослабляет ее значение. Ведь в апокрифе у Феклы **один** учитель; его противостоят жениху Феклы, олицетворяющему ее прошлую жизнь, сообщает историю контуры романного треугольника. Это обстоятельство было чрезвычайно важно для Фрейденберг, поскольку именно оно определило направление ее исследования: в своей диссертации она выдвинула тезис о связи агнографии с жанром эротического романа.⁵

Я позволю себе высказать предположение, что в подтексте этого признания Фрейденберг лежит память о несколько более отдаленном событии — ее общении с Пастернаком весной и летом 1910 года, в период их краткого, но очень интенсивного платонического романа. В эти месяцы отношения между Фрейденберг и ее московским кузеном приобрели напряженно эмоциональный характер. Они встретились в Петербурге, затем провели часть лета на даче родителей Пастернака в Меррекуле. После отъезда Пастернака в Москву они продолжали обмениваться пространными письмами. Фрейденберг собиралась приехать в Москву; внезапно она переменяла свое решение, а на письмо Пастернака ответила резко и насмешливо. Следующий раз они увиделись лишь в 1912 году, во время учебы Пастернака в Марбурге. (Впоследствии Фрейденберг не раз будет поступать так же — в последний момент отказываться от настойчивых приглашений Пастернака приехать в гости, или каких-либо иных

⁵ Этот аспект исследования Фрейденберг был опубликован в виде статьи: «Евангелие — один из видов греческого романа». *Атеист*, № 59 (1930, декабрь). С. 129—147. См. также комментарий Э. Моссмана: *ПФ*. С. 357.

планов увидаться; соответственно, и Пастернак не раз уклонялся от возможности приехать в Ленинград. Они продолжали переписываться более сорока лет, однако после революции виделись крайне редко).

Лейтмотивом их встреч в 1919 году служат устные и письменные монологи Пастернака — импульсивные, бесконечно растекающиеся, одновременно многозначительные и косноязычные. В одном из писем этого времени Фрейденберг нарисовала шутивно-пародийную картину этого пастернаковского «говорения»:

А ночью случилось нечто в твоём духе: одна девица, все время сосредоточенно молчавшая, вдруг заговорила... о синопском сражении!! Воображаю, если б на моем месте лежал ты! Конечно, ты ответил бы ей тирадой о преимуществе венской мебели над мягкой, а она продекламировала бы что-нибудь из Андрея Белого или Саши Черного... что это была бы за прелесть!
<...>

Сегодня началась попытка: надо передавать новые впечатления. Стараюсь издавать дикие звуки или просто мычать. Но в мою неменяемость никто не верит, даже после того, как я клятвенно уверяю, что провела пять дней под одной кровлей с тобой... /ПФ : 3/

В ее «Записках», однако, эта ситуация, в ретроспекции, получает совсем иное освещение:

Он говорил, обычно, целыми часами, а я шла молча. Признаться, я почти ничего из того, что он говорил, не понимала. Я и развитием была неизмеримо ниже Бори, и его словарь был мне непонятен. Но меня волновал и увлекал простор, который открывали его глубокие, вдумчивые, какие-то новые слова. Воздвигался новый мир, непонятный, но увлекательный, я вовсе не стремилась знать точный вес и значение каждой фразы; я могла любить и непонятное; новое, широкое, ритмически и духовно близкое вело меня прочь от обычного на край света. <...> У Бори было красивое одухотворенное лицо, и ни один смертный не был на него похож ни видом, ни душой. /ПФ : 8—9/

Нарисованная здесь картина перекликается с приведенными выше словами о Фекле, «за мороженом внимающей» речам апостола; и вид «учителя», и переживания слушательницы, и много раз повторяемый эпитет «новое» — все это включает в себе живой резонанс с агиографическим повествованием, в том его восприятии, которое так сильно пережила Фрейденберг более десяти лет спустя. Эта скрытая связь придает дополнительный

смысл ее словам о «любвонной» и художественной» ауре, в которой предстал ей апокриф, и тому факту, что предметом ее специального интереса стало генетическое родство между Деянием и античным эротическим романом.

Однако значение для Фрейденберг общения с Пастернаком не ограничивалось эмоциональным впечатлением, след которого проявился впоследствии при выборе ею научного пути. Можно утверждать, что само направление, в котором двигалась научная мысль Фрейденберг, содержание ее культурно-исторических идей, несли в себе резонанс с теми мыслями, которые Пастернак стремился выразить на протяжении всего своего творческого пути — от косноязычных юношеских монологов до афористических формулировок, вложенных в уста положительных героев «Доктора Живаго».

След этих мыслей отпечатался в их переписке лета 1910 года, которая, несомненно, служила продолжением устного общения. Центральной темой этих писем является мучительная попытка выразить нечто, лежащее за пределами языковых возможностей и потому выражению не поддающееся. Эта погоня за ускользающей «сущностью» происходит в виде бесконечных напряженных попыток, каждая из которых, после того как проходит творческое усилие, оказывается неудачей:

/Фрейденберг — Пастернаку/: Хочется сказать что-то выше слов — поднимается чувство, напрягается ум, и становится больно от этого хаоса и сознания своей беспомощности. Письмо выбрасывается под стол... /ПФ : 7/

/Пастернак — Фрейденберг/: Прогулка по комнате, и потом порыв: зарегистрировать, отметить навсегда все вокруг: пляшущие мысли, состояние просветления, остановку, имя, все, чем можно отметить, пометить даже этот миг. Это набрасывается у окна, масса листов. <...> Сквозняк и вдруг все эти белые приметы «одиначества в экстазе» летят за окно. /ПФ : 18/

Аналогичным образом, почти двадцать лет спустя, Пастернак изобразит творческие усилия Сергея Спекторского («Повесть», 1929). Герой садится писать письмо, которое непроизвольно «растекается», пока не превращается в черновой набросок его будущего сочинения:

Это был первый черновой набросок из тех, что пишутся один или два раза в жизни, ночь напролет, в один присест. Они по необходимости изобилуют водой, как стихией, по самой своей природе предназначенной воплотить однообразные, навязчиво-могучие движения.

⟨...⟩ Местами он выводил слова, которых нет в языке. ⟨...⟩ Он верил, что эти промойны, признанные и всем понятные, придут ему на память, и их предвосхищение застилало ему зрение слезами, точно оптическими стеклами не по мерке. /ВП : 176—177/⁶

В этой импульсивности проявляет себя творческий принцип, сформулированный в одном из ранних стихотворений Пастернака, — «чем случайней, тем вернее». Художник лихорадочно спешит — хотя бы на мгновение, хотя бы только в самоощущении в процессе работы — прикоснуться к сути изображаемого предмета, которая все время ускользает, все время оказывается по ту сторону его усилий. Отсюда постоянное ощущение неокончателности, предварительности каждого усилия; художник все время находится в пути, в середине творческого процесса, на переходной, «эскизной» стадии воплощения своего замысла. В «Охранной грамоте», вспоминая о своей юности, Пастернак скажет об открывавшихся творческому восприятию «мирах», которые «жили и двигались, точно позируя», то есть как бы приглашая делать торопливые зарисовки-эскизы; это ощущение погружает поэта в лихорадочное состояние «хронической нетерпеливости». /ВП : 204/

Такая позиция передает не только личное эмоциональное самоощущение Пастернака как художника; она составляет квинтэссенцию патернаковского понимания смысла и назначения художественного творчества. В «Охранной грамоте», писавшейся два-три года спустя после того, как В. Гейзенберг сформулировал «принцип неопределенности»,⁷ Пастернак использовал этот образ в качестве эмблемы, воплощающей в себе самую суть искусства:

Его нельзя направить по произволу — куда захочется, как телескоп. Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещения. /ВП : 231/

Согласно «принципу неопределенности», сам акт наблюдения вносит изменение в состояние наблюдаемого объекта, в силу чего «объективная» картина, существующая вне и до наблюде-

⁶ Здесь и далее прозаические произведения Пастернака (за исключением «Доктора Живаго») цитируются по изданию: Борис Пастернак, *Воздушные пути. Проза разных лет*, М., 1983 (в дальнейших отсылках — ВП). В скобках после цитаты указывается страница этого издания.

⁷ Впоследствии Гейзенберг дал развернутое изложение философских аспектов квантовой механики в работе: Werner Heisenberg. *Physics and Philosophy*, New York: Harper and Row Publishers, 1962.

ния, оказывается недостижимой для наблюдателя. Пастернак помещает искусство «на переходе» между субъектом-наблюдателем, с одной стороны, и наблюдаемым объективным миром, с другой. В условиях «принципа неопределенности», эта промежуточная, посредническая роль искусства делает его средством того «смещения», которое возникает при попытке субъекта вступить в контакт с миром «вещей в себе».

Искусство не в силах воссоединить сознание субъекта с объективной действительностью. Но оно способно разорвать замкнутую целостность этого сознания, «сместить» установившиеся каналы, через которые субъект осознает мир. Именно в момент такого разрыва, в момент обнаружившегося несоответствия между понятием и действительностью, в момент невозможности выразить ощущаемый смысл «словами» — происходит акт постижения: мир как бы проглядывает в щели, возникшие в монолитной оболочке установленных наименований. Таким образом, искусство исполняет свою посредническую миссию как бы негативно: не в достижении, но в неудачах и затруднении, не в результате, но в попытках.

Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим, состоянием. Помимо этого состоянья все на свете названо. Не названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство. Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение (...)
/ВП : 229/

В приведенном ранее высказывании из «Охранной грамоты» искусство, в этой своей роли, имплицитно противопоставлено науке — вернее, позитивистской, эмпирической науке, — символом которой служит «телескоп». Наука произвольно «направляет» свои наблюдения, как бы диктуя объекту свою позицию; она не знает эффекта «смещения», не знает о разрыве между «действительностью» и «чувством». Это символическое соотношение ролей между искусством и наукой имело глубокие корни в художественном самосознании Пастернака.

Выбор Пастернаком литературного пути совместился с отказом от научного поприща, более того, он как бы получил «оформление» через посредство этого отказа; в «Охранной грамоте» описывается, как летом 1912 года в Марбурге Пастернак, оставив без ответа приглашение Когена, впервые полностью отдается «стихописанию». В письме к А. Штиху, написанному по свежим следам этого события, в июле 1912 г., Пастернак объясняя свое решение, отозвался об университетской ученой среде следующим образом: «Ах, они не существуют; они не спрягают-

ся в страдательном. Они не падают в творчестве. Это скоты интеллектуализма».⁸

В «Охранной грамоте», написанной почти 20 лет спустя, тон, конечно, совсем иной. Но при всем высоко позитивном звучании главы о Марбурге и ее главом герое — Когене, смысл позиции Пастернака остается, в сущности, тем же. Пастернак рисует образ марбургской науки как мира твердых истин, твердо установленных точных ответов:

У него в семинариях читали классиков. Он обрывал среди чтения и спрашивал, к чему клонит автор. Назвать понятие требовалось наотруб, по-солдатски. Не только расплывчатости, но и близости к истине взамен ее самой он не терпел. /ВП : 232—233/

Далее рассказывается анекдотический эпизод, как Пастернак отвечал на семинаре по Канту: «допустим, что по таблице умножения идей на это полагалось ответить как на пятью пять, — «двадцать пять», — ответил я». Здесь очень хорошо выражен дух формализованной научной школы, понятийный язык которой настолько точно и подробно разработан, что осознание любой идеи совершается как простой перевод на этот язык по его имманентным правилам, гарантирующим строгий и предсказуемый результат, — получается своего рода «таблица умножения идей».

Аналогичный смысл имеет другой анекдотический эпизод, относящийся к выпускным экзаменам в Московском университете. В своих воспоминаниях Н. Н. Вильмонт передает его со слов К. Г. Локса, однако последний, конечно, знал о нем от самого Пастернака. Накануне экзамена Локс беспокоится, зная о проблемах в подготовке Пастернака:

— Боря, — со страхом спросил Локс, — что вы будете делать, если вас спросят о Тертуллиане?

— Я скажу: «Credo quia absurdum», — смеясь, ответил он, — и что-нибудь навру.

Через минут восемь он уже говорил о Тертуллиане и произнес обещанное: «Credo quia absurdum».

— . . . est! — поправил его скрипучим голосом сидевший рядом с экзаменатором, профессором Лопатиным, ныне покойный профессор Соболевский (< . . . >): он не потерпел опущенной *сорула* (связки). Экзамен сошел отлично.⁹

⁸ Чудо поэтического воплощения. (Письма Бориса Пастернака). Публикация Е. В. Пастернак. *Вопросы литературы*, 1972, № 9. С. 143.

⁹ Н. Вильмонт. *О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли*, М., 1989. С. 107.

«Наука» говорит здесь «скрипучим голосом» непреложных, раз навсегда установленных правил, которые ни при каких обстоятельствах не могут быть нарушены. Парадоксальным образом эта точность приводит к полной «абсурдности» ситуации; реакция, основанная на применении формального правила («как на пятью пять»), полностью заслоняет смысл и суть происходящего.

Та же идея получает символическое воплощение в характерах повести «Детство Люверс». Героиня повести — девочка-подросток, носительница пробуждающегося «женственного начала». В этом качестве она — в полном соответствии с трактовкой женственности в немецкой романтической традиции — балансирует на грани между двумя полярными мирами: миром бессознательного «младенчества», с одной стороны, и взрослым миром рационального знания — миром «мужским» по своей сущности, с другой. Первый мир лишен индивидуации — младенческое сознание принимает впечатления внешнего мира как данность, полностью отождествляясь с ними; личность не выделена из среды, не сознает себя как субъект, способный к рефлексии. Второй мир, напротив, определяется рефлексией субъекта, его «знанием» о мире. Впечатления из внешнего мира поступают к нему в категориях этого знания: любое впечатление он осмысляет, применяя имеющуюся в его сознании рациональную формулу. В итоге субъект оказывается не только выделен из объективного мира, но отделен от него непроницаемой стеной готовых понятий.

В самом начале повести мы застаем героиню в «младенческой» стадии. Когда она пугается ночью незнакомых картин и звуков, отец успокаивает ее:

— Это — Мотовилиха. стыдно! Такая большая девочка... Спи.

Девочка ничего не поняла и удовлетворенно сглотнула катившуюся слезу. Только это ведь и требовалось: узнать, как зовут непонятое, — Мотовилиха. В эту ночь это объяснило еще все, потому что в эту ночь имя имело еще полное, по-детски успокоительное значение. /ВП : 57/

В младенческом сознании имя действительности сливается с самой действительностью в неразложимый симбиоз.

Второе полярное состояние воплощено в образе брата героини, Сережи. Чем взрослее становился Сережа, тем более ясной и исчерпывающей делается его заурядность. Он усваивает готовые формулы — будь то прописные школьные знания, или кодекс гимназических ценностей, или стандартная житейская мудрость — и следует им без размышлений и колебаний. Жи-

вое содержание не может пробиться сквозь стену стереотипных ответов и готовых формул.

Когда поезд, в котором семья Люверс едет из Перми в Екатеринбург, пересекает границу Европы и Азии, Женя поражена несоответствием между драматизмом этого символического перехода из одного мира в другой (к которому она готовится как к спектаклю «географической трагедии») и сплошным, нечленимым потоком ее реальных впечатлений. Но для Сережи здесь нет никакой проблемы, у него готов ответ:

— Чем же это — Азия? — подумала она вслух.

Но Сережа отчего-то не понял того, что наверняка бы понял в другое время: до сих пор они жили парой. Он раскатился к висевшей карте и сверху вниз провел рукой вдоль по Уральскому хребту, взглянув на нее, сраженную, как ему казалось, этим доводом:

— Условились провести естественную границу, вот и все. /ВП : 71/

Понятия для Сережи раз и навсегда установились в их «условном» отношении к реальности, избавляя от необходимости задумываться как о смысле этих слов-понятий, так и о стоящей за ними реальности. Позднее Сережа становится «типическим гимназистом», что означает, что у него «не стало лица». (Любопытно, что эта перемена в Сереже совершается в связи с поступлением его в гимназию, символизирующую мир стереотипного «школьного» знания; Женя продолжает учиться дома. Можно вспомнить в этой связи, что домашнее образование самого Пастернака поневоле затянулось: первая попытка определить его в гимназию окончилась неудачей, ввиду ограниченности квоты для приема евреев¹⁰).

И бессознательное «младенчество», и рациональное знание сходны в своей монолитной самодостаточности; оба состояния «совершенны» и закончены в своей замкнутости в самих себе. В отличие от этого, героиня повести постоянно переживает драматические сдвиги в своих представлениях о мире. «Готовое» знание, получаемое из заданных словесных формул, литературных сюжетов, общепринятых суждений, то и дело перебивается спонтанным течением «жизни», вторгающейся в этот мир готовых понятий всяческими неожиданными. Это обрекает героиню не только на напряженную внутреннюю работу, но и на многочисленные затруднения, неудачи, даже катастрофы.

Позиция героини Пастернака в полной мере соответствует его собственному представлению о срединной, или «переходной»

¹⁰ См. Е. Б. Пастернак. *Борис Пастернак. Материалы для биографии*, М., 1989. С. 47—49, где указано на параллелизм между обстоятельствами поступления в гимназию Пастернака и Жени Люверс.

позиции искусства, и о вытекающем из этого его призвании. Этот взгляд выражен уже в одном из писем к Фрейденберг 1910 года, где говорится о роли «сравнений» (под последними несомненно разумеется ассоциативное, метафорическое мышление вообще): «сравнения имеют целью освободить предметы от принадлежности интересам жизни или науки, и делают их свободными качествами.» /ПФ: 14/ Не отождествляться ни с бессознательной рутинной «жизни», ни с рациональными формулами «науки», все время оставаться в зоне «смещения», разрыва, несоответствия — таково, в представлении Пастернака, отличительное свойство художественного мышления.

Рассмотрим теперь, какие соответствия этому кругу представлений можно найти в научных концепциях Фрейденберг. Многие ее исследования объединяет центральная тема: интерес к историческим трансформациям культурных форм, к возникновению одних форм сознания и словесного творчества из других в ходе исторического развития. Подобно многим своим современникам — от Н. Я. Марра (чьи работы хотя не принимались ею полностью, но несомненно имели на нее известное влияние) и И. Г. Франк-Каменецкого (оказавшего наиболее прямое и непосредственное воздействие на ее развитие как ученого) до Ю. Н. Тынянова и Г. А. Гуковского, Фрейденберг мыслит культурно-исторический процесс в «стадиальных» категориях, унаследованных от гегельянской философии истории (часто — через посредство марксизма). В рамках такого подхода история «мышления» (либо «культуры», либо языка как отпечатка идеологии, либо литературных форм) осмысливается как постепенно разворачивающийся процесс, проходящий через ряд закономерно следующих друг за другом этапов; каждый новый этап возникает на базе предыдущего, как его «снятие» или «отрицание». Обычно вся картина развития помещается в пределах шкалы признаков, задаваемой оппозицией двух полярных, диаметрально противоположных состояний.

Таковыми полюсами, служащими координатами исторического процесса, для Фрейденберг служат «миф» и «история», или «мифологическое» и «понятийное» мышление.

Первая из этих полярных стадий являет синкретическое знание о мире, зафиксированное в устойчивых, всегда тождественных самим себе формулах. Эти формулы находятся в идеальном симбиозе с жизненным опытом; они безусловно «узнаются» в любом новом переживаемом опыте. Для мифологической стадии характерна «слитность субъекта и объекта, познаваемого мира и познающего этот мир человека». /Фрейденберг 1973, стр. 182/¹¹

¹¹ Образ и понятие. В кн.: О. М. Фрейденберг. *Миф и литература древности*, М., 1978. С. 171—487. В дальнейших отсылках — Фрейденберг 1973; в скобках указана страница по этому изданию.

Достижение понятийной стадии означает полную эмансипацию идеи от первоначального идиосинкретичного контекста, в окружении которого она представляла в мифе. Теперь, в качестве абстрактного концепта, эта идея получает способность свободно сочетаться с другими идеями, включаться в состав любых новых идеологических построений. Возникает понятие личности, наделенной свободной волей и направляющей эту волю на осмысление мира: «объект отделяется от субъекта, актив от пассива». /ПФ : 250/

Античная эпоха являет собой «переходную» стадию на этом пути; инструментом этого перехода оказывается нарождающееся в эту эпоху художественное творчество, античная литература. Фрейденберг мыслит становление и развитие античных литературных форм как закономерный процесс, глубинное содержание которого составляет переход от первой из полярных «форм сознания» ко второй: от мифа, через эпос и лирику, — к трагедии, роману и историографии; от мифологического синкретизма слова и образа, через метафорические «сдвиги» сложившейся в мифе образной системы, — к формированию понятий, вовсе независимых от предметной образности; от первоначальной предметности мышления (то есть связи слова-понятия с конкретным единичным опытом) — к абстрагированию. Вся история греческой культуры, от классического периода до эпохи эллинизма, представляется ей полем множественных «промежуточных» трансформаций на пути от первого состояния, которое она процедирует в догомеровскую Грецию, — ко второму, которое в полной мере будет достигнуто лишь цивилизацией нового времени.

Этот комплекс идей направлял многочисленные конкретные исследования Фрейденберг в области истории античных литературных форм. Их общая формулировка была осуществлена в конце ее научного пути, в монографии «Образ и понятие», над которой она работала в последние десять лет своей жизни (1945—1954) и которую она сама в «Записках» оценивала как свой итоговый труд:

Античная литература еще вся в процессе становления. Ее ход определяется соотношением между старой, образной, и новой, понятийной мыслью. <...> Мифологический образ (предметное, чувственное мышление) и понятие (отвлеченное мышление) — два метода мировосприятия, исторически различные, имеющие свои датировки. /Фрейденберг 1973 : 178, 181/

Вопрос о двух кардинально различных «типах» мышления, в их диахроническом либо типологическом соотношении, занимал важное место в историко-культурных построениях, начиная с 1910—1920-х гг., когда он был поставлен в трудах Л. Леви-Брюля, Э. Кассирера, Марра, вплоть до работ по семиотике и

культурной антропологии 1960—1970-х гг. В этом отношении концепция Фрейденберг выглядит весьма значительным, но вполне типичным продуктом научного мышления, господствовавшего на протяжении большей части этого столетия. Ее наиболее интересный и оригинальный аспект составляют, на мой взгляд, не столько выдвинутые ею общие типологические параметры, сколько взгляд на античность как на **переход** между двумя «диалектически» противоположными состояниями. Для Фрейденберг Древняя Греция становится средоточием преимущественно «художественного» начала как транзитного состояния между мифологической и понятийной стадией.

Метафора/сравнение/символ — эти инструменты художественного, или лирического, мышления — возникают изнутри мифа, как разрыв мифологической смысловой ткани. Перенос значения нарушает симбиоз вещи и слова, идеи и конкретного опыта, характерный для мифологической стадии. Однако вначале, в античном искусстве, такой перенос осуществляется не произвольно, но на основании «подобий»; сама идея подобия (то есть понимание того, что может восприниматься как «подобное») укоренена в предыдущем опыте, относит новый смысл к предыдущему состоянию. В этом смысле, «античная метафора» стоит на полпути между мифом и понятийным мышлением.

Нетрудно увидеть параллель между этим историко-культурным построением и мыслями Пастернака о назначении и сущности искусства. Однако данная параллель оттеняет и различие, существующее между двумя этими позициями. Фрейденберг, в качестве ученого (вернее — ученого своего времени), мыслит феномен «переходности» в категориях исторического детерминизма. То, что она называет античным метафорическим мышлением, существует для нее как преходящая историческая стадия. Что касается современной поэзии, то в ней она видит не что иное, как продукт современного абстрактного мышления, с его независимостью от устойчивых формул и способностью к произвольной образной комбинаторике, не стесненной никакими наперед данными ограничениями: «Современная метафора может создаваться по перенесению признака с любого явления на любое другое». /Фрейденберг 1973, стр. 188/ В «Записках» это общетеоретическое рассуждение дополняется примером из стихов Пастернака, показывающим, кого в первую очередь Фрейденберг имела в виду в качестве носителя «современного» метафорического мышления:

Греческая поэтическая метафора черпает свое переносное значение из своего же конкретного. Д diamетральная противоположность этому — современная лирика. <...> Метафора и реальный смысл разорваны, между ними бесконечная свобода. У Пастернака

новый микрокосм, но в нем нет мифологизма, он снимает условную старую семантику и вводит многоплановость образов. Греческий лирик берет метафоры не из свободно созерцаемой действительности, он смотрит глазами древних образцов. /ПФ : 257/

Иначе говоря, Фрейденберг понимает современное искусство, и в частности искусство Пастернака, в авангардном, футуристическом (или ОПОЯЗ'овском) ключе — как выражение свободной воли, которую «активный» субъект диктует «пассивному» материалу. Феномен, лично ей наиболее близкий, возникающий на «смещении»-переходе между мифом и понятием, вещью и мыслью, объектом и субъектом, агиографией и эротическим романом, — отнесен целиком к прошлому, к античному миру.

В отличие от этого, у Пастернака сходные типологические состояния не выстраиваются в историческую последовательность, но наслаиваются друг на друга, в качестве различных, симультанно присутствующих аспектов сознания. Художественное мышление и для него выступает в качестве «переходного» феномена; но эта «переходность» мыслится как неотъемлемое свойство всякого искусства. В представлении Пастернака, всякий художник в момент творчества оказывается в состоянии «перехода» или «смещения»; категория перехода имеет для него не исторический, но метафизический смысл.

Пастернак принципиально подходит к проблеме не как «ученый», но как «художник». Его перспектива отсчитывается не от «понятийной» стадии как конечной цели исторического пути, но от «лирической» стадии как медиатора между двумя другими состояниями, каждое из которых само по себе ограничено в своей односторонней замкнутости. Научное построение Фрейденберг и художественная метафизика Пастернака оказываются как бы двумя различными проекциями, или различными инкарнациями сходной общей идеи.

Мне кажется, что это соотношение имеет принципиальную важность для понимания эстетической позиции Пастернака. Пастернак мыслил искусство не как замкнутую в себе деятельность, но как медиацию между миром бессознательного, с одной стороны, и миром рационального, с другой — между «интересами жизни» и «интересами науки», по его словам. Творческое формирование его как поэта — от музыки (этого наименее артикулированного и наиболее «стихийного» из всех искусств), через занятия философией, к словесному искусству — наглядно отражает такое понимание роли художника. Художественный мир Пастернака не просто являет собой альтернативу миру «науки» — это такая альтернатива, которая формируется в соотношении с миром рациональных концептов, как их сознательное «смещение».

Отказ от философии и обращение к поэзии не означали для Пастернака поглощенность чисто эстетическими задачами, последние продолжают проецироваться на философский субстрат его творческого мышления. Пастернак находит в искусстве разрешение кардинальной философской проблемы, занявшей центральное место в метафизике после Канта: вопрос о том, как может приобщиться к объективному миру «вещей в себе» субъект, отделенный от мира непреодолимой преградой — категорией своего собственного сознания.

Свойством всякого субъекта является свобода воли и способность к активной и целенаправленной деятельности; это свойство отличает, но вместе с тем отделяет его от объективного мира. Поиск путей, на которых мог бы быть преодолен этот дуализм, сделался центральной темой немецкой романтической философии.

В этой связи представляются глубоко знаменательными приведенные выше слова Пастернака об ученой среде, произнесенные в тот момент, когда он бесповоротно решил с этой средой расстаться: «Они не спрягаются в страдательном». В этих словах, при всей их внешней косноязычности, отражена самая сущность понимания назначения искусства, в его соотношении с наукой.

Пастернаковской вариацией на тему послекантовской метафизики оказывается идея **«страдательного субъекта»**, реализующегося в художественном творчестве и жизненном пути художника. Пастернаковский субъект-художник — это субъект «страдательного залога». Он использует данную ему свободу воли для добровольного **отказа** от «своеволия», для того, чтобы «открыть» себя стихийному внешнему воздействию. По Пастернаку, не художник «сдвигает» и пересоздает картину мира силой своего искусства, — но напротив, мир «сдвигает» художника и создаваемую им картину. В этом качестве он разрушает исходную дилемму «актива» и «пассива».

Такое понимание роли художника, в сущности, было диаметрально противоположно тому образу современного (авангардного) искусства, в проекции на который Фрейденберг воспринимала поэтику Пастернака. Категории пастернаковской поэтики внешне, действительно, сродни футуристической «сдвигологии» и ОПОЯЗ'овской теории остранения; разница, однако, состоит в том, что для него эти категории не являются «поэтикой» в собственном смысле, то есть чистым продуктом творческой воли художника. Авангардистское порывание из заданного мира приобретает у Пастернака не завоевательный, а страдательный характер; оно проявляет себя не в виде разрушения старого ради новых построений, а как эрозия творческого мира художника, которой он добровольно подвергает себя и все создаваемое им.

В системе эпистемологических понятий, разработанных не-

мецкой романтической метафизикой, искусству отводилась центральная роль. Согласно учению Шеллинга, именно искусство — в отличие от науки и повседневного опыта — являет собой высшую форму познания, способную преодолеть односторонность и замкнутость в самих себе объективного и субъективного мира. Художественный «гений», по Шеллингу, призван выполнить эту мессианистическую роль в силу своей способности к совершенному, всеобъемлющему синтезу, достижимому только в искусстве. Творение «гения», будучи продуктом целенаправленной человеческой деятельности, в то же время преодолевает ограниченность, обычно свойственную такой деятельности, и достигает совершенной «органичности», конгениальной органическому единству объективного мира.¹²

Пастернак в полной мере унаследовал от этой традиции и представление о посреднической позиции искусства, и о вытекающем из этого — его призвании. Однако у Пастернака художник выполняет свое мессианистическое предназначение не путем творческого синтеза, но в силу его «страдательной» открытости деформациям, разрывам, смещениям. Сила искусства — не в его всеобнимающей органичности, но напротив, в его вечной незавершенности, эскизности, транзитности. «Страдательный субъект» оказывается медиатором между рационально мыслящим «активным субъектом» и бессознательным объективным миром «вещей в себе».

Таким образом, для Пастернака имело принципиальную важность отличие его позиции от того, что в его метафизической системе связывалось с миром «науки», то есть миром упорядоченного рационального знания. Его диалог с Фрейденберг — сначала в роли юной девушки, чья реакция носит чисто интуитивный характер, а затем в качестве ученого, видящего важные для него самого явления в иной, рационалистической перспективе, — служил еще одним важным воплощением того вечного «диалога», той медиации между «интересами жизни» и «интересами науки», из которой возникает искусство.

Одним из символов, в которых для Пастернака воплотилось посредствующее положение искусства между миром бессознательного и миром рационального, стал образ Москвы, в ее соотношении с Петербургом. В письмах Пастернака образ Петербурга вообще, и семьи Фрейденберг в частности (не только самой О. М., но и ее отца — крупного инженера-изобретателя), не раз выступает в ауре строгой упорядоченности, интеллектуализма, твердости и силы характера — в противоположность автопортретным характеристикам, атрибутами которых неизменно слу-

¹² «Das Kunstwerk reflektiert uns die Identität der bewußten und der bewußtlosen Tätigkeit. (...) Der Grundcharakter des Kunstwerks its also eine bewußtlose Unendlichkeit (Synthesis von Natur und Freiheit).» F. W. J. Schelling. *System des transzendentalen Idealismus*, 6. Hauptabschnitt, § 2.

жит слабость, хаотичность, непоследовательность и легко признаваемая «виноватость» перед всем и всеми. Смысл такого соотношения «петербургского» и «московского» мира проявляется во второй автобиографии Пастернака «Люди и положения». Вспоминая начало века, Пастернак рисует образ Москвы 1890-х годов как «живописного в своей сказочности захолустья с легендарными чертами третьего Рима или былинного стольного града». Однако с наступлением «нового века» Москва внезапно преображается:

Москву охватило неистовство первых мировых столиц. Бурно стали строить высокие доходные дома на предпринимательских началах — быстро прибыли. На всех улицах к небу поднялись незаметно выросшие кирпичные гиганты. Вместе с ними, обгоняя Петербург, Москва дала начало новому искусству — искусству большого города, молодому, современному, свежему. /ВП : 419—420/

Портрет Москвы дан в движении: она стремительно «переходит» из захолустного и легендарного (то есть «мифологического») состояния к бурной современности, с ее меркантильной суетой и урбанистическим пейзажем. Москва не просто становится в ряд «первых мировых столиц» — она оказывается **на пути** к этому состоянию. В полном соответствии с категориями пастернаковской метафизики, эта способность к стремительному сдвигу-переходу находит преимущественное выражение в искусстве; в качестве художественного центра, Москва «обгоняет» Петербург.

Многолетний диалог, который Пастернак вел с Фрейденберг, был важен для него не только проявлявшимся в нем духовным сродством, но и различием, точнее — неразрывным единством того и другого. Духовная близость Пастернака и Фрейденберг, постоянно подчеркиваемая ими обоими, отчасти основывается именно на том факте, что это — сходство, а не тождество, родство, а не внутрисемейный симбиоз. Говоря в одном из писем о постоянном стремлении «дорассказаться», выразить себя с недостижимой полнотой, Пастернак добавляет:

Так, вот, цельней всего потребность эта пробуждается во мне представленьем четырех окон на канал, сейчас и в прошлом, а может быть, и в вечности. Отчего же не образом¹³ родителей и родных сестер? Тут удовлетворенье общительности оголено во всем противоречьи и настоящим полно до предела. Слишком реальна и велика близость. /ПФ : 98/

¹³ В цитируемом издании — «образцом»; я полагаю, что это опечатка.

Такая позиция проявляется и в постоянном стремлении Пастернака выйти из узкого идиосинкретичного круга друзей и почитателей, много раз высказывавшееся им недоверие и даже раздражение по поводу восторженного отношения в этом кругу к его творчеству, — в сочетании с постоянным пристальным интересом к голосам, доходящим до него «издалека»: от неизвестных читателей, из-за границы. Об этих отзывах он пишет Фрейденберг:

Мне кажется, они и человечнее и мудрее тех, которые слышишь в семье. Это — отзывы и переводы иностранцев, статьи в лучшей, т. е. не черносотенной эмигрантской печати, и множество проявлений большой, высокой, облагораживающей любви, рассеянной во времени и в пространстве, и этою сеялкой очищенной до греческой, до вечной чистоты. /ПФ : 95/

И наконец, отголосок этой же позиции звучит в одном из центральных тезисов «Доктора Живаго» — мысли о том, что христианство означает отмену «родового» принципа и связанного с ним понятия «народа»: «В том, сердцем задуманном новом способе существования и новом виде общения, которое называется Царством Божиим, нет народов, есть личности». /ДЖ : IV, 12/¹⁴ Прямым следствием этого принципа являются знаменитые слова по поводу «еврейского вопроса»: «Опомнитесь. Довольно. Больше не надо. Не называйтесь, как раньше. Не сбивайтесь в кучу, разойдитесь. Будьте со всеми». /Ibid./

Это отрицание всяческого симбиоза и замкнутой в себе монолитности, напряжение между «далеким» и «близким», потребность в любви — но любви «очищенной» рассеянием «во времени и пространстве», составляет еще одно воплощение той посредствующей позиции, в которой Пастернак видит призвание художника. Его отношения с Фрейденберг в полной мере реализуют этот аспект его творческого мира: стремление выйти вовне, никогда не оставаться в сложившейся оболочке, «переносить» свой мир (по принципу метафоры) в иную (хотя частично сходную) сферу.

Послевоенное десятилетие стало особенно важным временем в творческом развитии обоих корреспондентов. Пастернак работает над романом; Фрейденберг создает монографию «Образ и понятие». В феврале 1947 г., получив от Фрейденберг конспект ее будущего труда, Пастернак отвечает восторженным письмом. Примечательны выражения, в которых Пастернак оценивает значение ее идей:

¹⁴ Б. Пастернак. *Доктор Живаго*, изд. Фельтринелли, 1957. В скобках после цитаты указан номер части и главы романа.

Три странички твоего конспекта — это дело бездоннейшей глубины и целый переворот, вроде коммунистического манифеста или апостольского послания.
/ПФ : 257/

Это полушутливое обращение как бы возрождает стилистику «Деяний», которая служила фоном отношений Пастернака и Фрейденберг более четверти века назад. (Надо сказать, что их письма этого времени вообще часто носят реминисцентный характер; вновь и вновь всплывают многие детали времен их молодости, до этого десятки лет не упоминавшиеся). Соответственно, после того как Фрейденберг познакомилась с рукописью первой части «Доктора Живаго» и опубликованными стихами из романа, ее реакция выразилась в том же стилистическом и реминисцентном ключе:

Милый друг мой! Сейчас я паду к твоим ногам и начну тебя восхвалять! /ПФ : 319/

Последнее письмо Фрейденберг к Пастернаку написано в ноябре 1954 года — за семь месяцев до ее смерти:

Боря, родной мой, твое письмо такое беглое, но оно совершенно потрясло меня каким-то эпическим величием твоего духа. Ты так мудр, благороден и высок, так велико твое понимание жизни и истории, что человек не может, читая тебя, не потрясаться. Слезами могу ответить тебе. Не словами. /ПФ : 325/

В этом обращении слышится отзвук той символической ситуации, с которой начался путь Фрейденберг как ученого: «Фекла замороженно внемлет своему учителю, Павлу». Ее реминисцентное возрождение было вполне уместным в качестве ответа на роман, философская концепция которого утверждала принцип личности в противовес симбиотическому единству «народа» — утверждала словами «апостола языков» о том, что «в Царстве Божием нет эллина и иудея». /ДЖ : IV, 12/

ЮРЯТИНСКАЯ ЧИТАЛЬНЯ И БИБЛИОТЕКАРША АВДОТЯ

(Археопэтика «Доктора Живаго». 6.)

Е. Фарино

Юрий и Юрятин

На уровне подразумеваемой, так сказать, референтной реальности Юрятин, естественно, существует как крупный город. На уровне же реальности текста, его эксплицитности, он представлен в романе крайне бегло, считанными деталями. Романый Юрятин, скорее всего — просто системный пастернаковский «город» с именем «Юрятин».

Описываемые в романе местности описываются, как правило, в связи с происходящими там событиями или попадающими туда персонажами. Поэтому заслуживает внимания факт, что несмотря на относительно частые посещения Юрятина доктором Живаго и на то, что он там (у Лары) некоторое время даже и живет, в смысле реалий этот город в романе почти отсутствует. Прежде чем попасть в Юрятин, доктор Живаго видит сначала издали из окна вагона общую панораму города, затем получает некие к ней объяснения от Самдевятова, а значительно позже — примерно год спустя — собственно лично знакомится с городом, но тоже не сразу и тоже опосредствованно: через библиотеку и окна читального зала. Однако и с этого момента в нем частично описаны лишь зал городской читальни, «дом с фигурами», дом и квартира Лары с видом из окна на задворки, швейная мастерская, названы три улицы и вскользь упомянуты некоторые учреждения, больница и вокзал.

Юрятин, само собой разумеется, не безлюден. Но персонально Живаго почти ни с кем здесь не сталкивается (таких контактов у него куда больше в Варыкине или в Мелюзееве). Те, кого он знает или с кем хотя бы раз встречается, это Самдевятов, три библиотекаря, три сестры Тунцевы, Лара с Катенькой, обстреливающий город Антипов-Стрельников (муж Лары), генерал Галлиулин, нагрянувший к Ларе ее бывший соблазнитель Комаровский и безмянные посетители библиотеки, безмянная толпа читающих объявления на доме с фигурами да безмянные же мастерицы в швейной мастерской, куда Живаго заглянул в поисках ножниц, чтобы постричься.

Название города «Юрятин» содержит в себе повтор имени доктора Живаго «Юрий». В этом отношении Юрятин, вопреки фабуле, — не столько локус Лары, сколько локус Юрия Живаго. И если пойти за этой одноименностью персонажа и локуса, то следовало бы усматривать в них и определенный их изосемантизм. Тогда, в частности, в Юрятине надлежало бы пред-

полагать некоторую связь с 'земледелием', с народно-христианским сюжетом о Егории-Георгии, с семантикой остальных имен доктора (т. е., «Андреевич», «Живаго», «Веденяпин»), с его профессией «доктор» и с его 'писательской' деятельностью. Аналогичным образом с этим же комплексом смыслов должны были бы быть связаны как посещаемые доктором заведения, так и встречающиеся ему жители Юртына. Кстати сказать, с данной точки зрения восприятие доктором города через посетителей библиотеки (Пастернак 1989 : 220; IX—10)¹:

До этих выездов в библиотеку Юрий Андреевич редко бывал в Юртыне. У него не было никаких особенных дел в городе. Доктор плохо знал его. И когда на его глазах зал постепенно наполнялся юртынскими жителями, садившимися то поодаль от него, то совсем по соседству, у Юрия Андреевича являлось чувство, будто он знакомится с городом, стоя на одном из его людных скрещений, и будто в зал стекаются не читающие юртынцы, а стягиваются дома и улицы, на которых они проживают.

— не столько деталь психологического портрета Юрия Живаго и не столько риторическая фигура (синекдоха), сколько реализация смысловой структуры романного мира и одно из проявлений экспликативного принципа пастернаковского текстопостроения (при этом небезынтересно отметить явственную анаграмматическую тенденцию данного пассажа, т. е. стремление к семемам 'Юрий Живаго' в «Юртынскими ЖИТелями — Юртынцы <...> проЖИВАют» и 'знать/зреть' в «ЗНАЛ его. <...> на его ГЛАЗах ЗАЛ <...> ЯВлялось чувство, будто он ЗНАКОмится <...> и будто в ЗАЛ стекаются не ЧИТАЮЩИЕ»).

За окном — Афон

Согласно повествованию, Живаго не раз слышал «название города» в воспоминаниях Анны Ивановны и в частых упоминаниях сестры Антиповой, но впервые видит этот город из окна вагона Стрельникова на пригородной станции Развилье. (191; VII—29). При этом существовадно, что он не знает, что это Юртын и что опознать его как «Юртын» по виду из окна.

Данный вид многоступенчат: «остаток путей», «станция Развилье на горе», «деревянная лестница с тремя площадками» → «большое паровозное кладбище» → «кладбище пригорода» с

¹ Далее ссылки на это издание романа даются сокращенно: указанием страниц и/или части (римской цифрой) и главы (через черточку арабской).

исчезающими под вывесками строениями» → рассеивающийся туман «как полы театрального занавеса» и → «Там, верстах в трех от Развилья, на горе, <...>, выступил большой город <...>, как гора Афон <...> с большим собором посередине на макушке» → «'Юрятин!' — взволнованно сообразил доктор. — 'Предмет воспоминаний покойницы Анны Ивановны и частых упоминаний сестры Антиповой!'».

Железнодорожный и житейский пути здесь прерваны мотивом «кладбища». Теперь предстоит 'путь восхождения', представленный мотивами «лестницы», «горы» и числом 'три'. Это восхождение повторено мотивом «гора Афон или скит пустынножителей», т. е. мотивом страстного пути в Боге, и завершается оно «большим собором посередине на макушке». Вот этот смысл Юрятина и опознается Юрием как «Юрятин!». Короче говоря, Юрию открывается не столько реальный город, сколько сущность данного локуса, сущность, имеющая прямое отношение к св. Георгию как к повтору Предтечи и Христа.²

Открывшийся Юрию вид — не только видение 'Святой Горы Афон', но и видение 'воскресения'. «Паровозное кладбище», знаменующее собой 'локус психопомпов', переходит в «Старые локомотивы без тендеров с трубами в форме чаш и сапожных голенищ стояли обращенные труба к трубе среди груд вагонного лома». «Локомотив» значит буквально 'место' (locus), '(военная) позиция, обстоятельства, положение, состояние; возможность, случай' (loco) и mōtio, mōtūs — 'порыв, побуждение, вдохновение; душевное движение, волнение, страсть; возбуждение' (при этом loco ассоциируется у Пастернака и с locutio — 'речь, разговор, беседа, произношение'). «Тендер» восходит, в свою очередь, к англ. to tend — 'вести, стремиться к; заботиться, опекать, беречь/стеречь' и лат. tendo — 'тянуть, устремляться, направлять'. Эти «локомотивы» оказались «без тендеров» = 'без водителя', но зато «с трубами в форме чаш и сапожных голенищ». На уровне натюрморта они образуют эмблему 'голго-

² Такой вид города в романе повсеместен: сходным образом представлена Москва в эпизоде приезда из Мелюзева (131; V—16), Дуплянка из остановившегося на болоте поезда (24; 1—7), Варыкино при подъезде к нему (207; VIII—8). В самом общем смысле все эти 'видения' подразумевают 'небесный град', 'икону мироустройства', 'Божий мир'. Дифференция же между ними, так сказать, 'иконографична', она призвана выявлять ту или иную сторону Благодати. Сравнение с Афоном подсказывает, что Юрятин, как и Афон, — Земной Удел Богоматери. «Полы театрального занавеса» могут поэтому отсылать к изображениям св. Афонской горы, где Богоматерь в небесах над Афоном распространяет свой омофор, плат, покров (собственно, с мотива Покрова роман и начинается — 15; 1—2). Если учесть, что одна из улиц Юрятина — «Малая Спасская», то можно полагать, что «собор на макушке» соотносим с церковкой Преображения на неприступной скалистой вершине Афона. Пониже под церковкой расположена келия св. Георгия. Описание Афона см. хотя бы в проведении Зайцева *Афон* (Зайцев 1973: 120, 131—132, 186—7 примеч. 12).

фы', а на уровне семантики выражают идею 'воскресения': «сапожные голенища» являют собой повтор «труб» (этимология сближает «сапог» с «сопель, сопеть» и предполагает деривацию «трубка духового инструмента → трубка → голенище»), где «трубы» способны актуализовать свою библейскую и апокалиптическую символику³, а «чаши» — смысл Чаши евхаристической. Весь этот «натюрморт» в следующем абзаце дается «под белым небом, обваренным раннею утреннею зарей» и этим самым подводит к устойчивому в романе и в пастернаковской системе вообще мотиву волшебной/чудесной 'варки/обновления'.

«Кладбищу» уподоблен и сам пригород. На этот раз прежняя эмблематичность подменена «вывесками» и «надписями», которых Юрий не читает, он занят тем, что под ними скрыто, т. е. смыслом их референтов:

В Москве Юрий Андреевич забыл, как много в городах попадалось вывесок, и какую большую часть фасада они закрывали. Здешние вывески ему об этом напомнили. Половину надписей по величине букв можно было прочесть с поезда. Они так низко налезали на кривые оконца покосившихся одноэтажных строений, что приземистые домишки под ними исчезали как головы крестьянских ребятишек в низко надвинутых отцовских картузах.

«Кривые оконца» и «покосившиеся строения», конечно, и бытовая деталь. Но ее выбор произведен из-за 'кривизны/скошенности', которые у Пастернака означают сдвиг-смещение и перевод в иной, сущностный, статус (часто в искусство, в запредельность, в сверхбытие). Это и выражено здесь мотивом 'исчезания' и 'невидимости' под «картузами» (кстати, такова основная функция у Пастернака всех упоминающихся головных уборов). Более того: «фасад» восходит к *facies* (*facies*) — 'внешний образ, наружность; лицо, лик, зрелище, приносить в жертву'. А это ведет к представлению о 'закрытом/обязанном лице' и к мотиву воскрешения Лазаря. Не случайно здесь речь не о реалистически более уместных рабочих, а о «КРЕСТЬЯНСКИХ» ребятишках.

Теперь и раздвигается туман, «как полы театрального занавеса». «Театр» — *theatro* (*γ*), 'зрительный зал' от *θεα* — 'вид' (при *θεα* — 'богиня'). Этот 'вид' с «Афоном» сменил собой прежнюю 'обваривающую жару', но и прежние «трубы» «вывес-

³ Трубы, и водосточные, и заводские, у Пастернака часто сочетаются или даже контаминируются с крестами и с распятием. Таково, к примеру, «коленчатое голенище водосточной трубы» миланского собора в *Охранной грамоте* (Пастернак 1982: 242). В этот же ряд включается и упоминаемая в романе *Флейта-позвоночник* Маяковского (139; VI—4).

ки» и «картузы» — их место занимает теперь «собор посередине на макушке». Если помнить, что головной убор переводит в иной ранг его носителя и в ряде обрядов приобщает к святости, то завершение разбираемой парадигмы «собором на макушке» самоочевидно. Тем не менее на этом 'видение' Живаго не обрывается — оно подлежит повтору, эксплицирующему смысл увиденного.

Когда Живаго 'опознал' «Юртин!», «В эту минуту внимание военных, склонившихся над машинкой, было привлечено чем-то за окном. Они повернули туда головы. Последовал за их взглядом и доктор». По сюжету, Живаго все время смотрел «в противоположные окна». Но по последовательности текста его 'видение' потеряло 'оконные рамки' и жанр 'вида из окна' — стало самостоятельным и как бы внебытовым 'видением'. Теперь, возвращаясь к «окну» и как бы повторно глядя туда, Живаго видит реальность, поставленную в позицию реализации или иллюстрации того 'видения':

По лестнице на станцию вели несколько захваченных в плен или арестованных, среди них гимназиста, раненного в голову. Его где-то уже перевязали, но из-под повязки сочилась кровь, которую он размазывал ладонью по загорелому, потному лицу. <...>

С обмотанной головы гимназиста поминутно сваливалась фуражка. Вместо того чтобы снять ее и нести в руках, он то и дело поправлял ее и напяливал ниже, во вред перевязанной ране, в чем ему с готовностью помогали оба красноармейца.

В этой нелепости, противной здравому смыслу, было что-то символическое. И уступая ее многозначности, доктору тоже хотелось выбежать на площадку и остановить гимназиста готовым, рвавшимся наружу изречением. Ему хотелось крикнуть и мальчику, и людям в вагоне, что спасение не в верности формам, а в освобождении от них.

Доктор перевел взгляд в сторону. Посреди помещения стоял Стрельников, только что сюда вошедший прямыми, стремительными шагами.

<...>

Неизвестно почему, сразу становилось ясно, что этот человек представляет законченное явление воли. Он до такой степени был тем, чем хотел быть, что и всё на нем и в нем неизбежно казалось образцовым.

<...>

Гимназист «с обмотанной головой» и 'напяливающий фуражку' весьма прозрачно ассоциируется с крестным ходом Христа

и терновой короной. Но символичность этого эпизода не только в этом. Она, во-первых, в том, что данный эпизод видится с позиции 'Афона': аналог Голгофы разыгрывается по эту сторону, в реальности — раздвинувшийся «театральный занавес» открыл не 'сцену', а 'зрительный зал', 'сцена' же — здесь, в мире земном. Во-вторых, желание доктора выбежать и «крикнуть», что «спасение не в верности формам, а в освобождении от них» родственно учению Христа и перетолкованию им ветхозаветных законов и обрядов. В-третьих, «переведя взгляд», доктор видит то же самое, но в своей идеальной ипостаси — «верность формам», их «образец», своеобразную 'новую ветхозаветность' и ложное представление о «спасении».

Едва ли не все относительно законченные эпизоды романа начинаются и завершаются мотивами 'слова' (в разных ипостасях) и 'окна'. То же, что помещается в таких рамках, стоит в позиции 'смысла', 'реализованной семантики' или, так сказать, 'видения', 'визуальной семы' окружающей или наблюдаемой реальности.

Так, когда Живаго попадает в вагон и в ожидании Стрельникова смотрит в окна, «Доктор с порога увидел свои бумаги» и наблюдает две неполадки — телефонной связи и пишущей машинки. Мотив «машинки» замыкает 'видение', мотив 'связи' — объемлет и появление Стрельникова, а мотив «документов» еще шире: включает и непосредственный контакт «Стрельников — Живаго». Во всех этих случаях 'слово' связано с 'судьбами' и во всех внутренних пассажах даются разные варианты 'судеб' — 'путей': от инвариантного христианского 'пути—спасения' — до частной жизни. Повторяя друг друга эти варианты с разной степенью явственности и эксплицитности манифестируют наиболее элементарный смысл Слова евангельского, через которое всё «начало быть» и которое «стало плотью, и обитало с нами» (Иоанн 1: 1—18). Даже «бумаги» доктора в конце главы (193) обернулись «трудовой книжкой» и «документами», где *documentum* буквально значит 'поучение, пример, образец; назидание, урок, предостерегающий пример, предостережение', 'свидетельство, доказательство' (что потом еще раз, уже в разговоре со Стрельниковым, эксплицируется вербально в главе 31).

Ничего не вижу — ничего не слышу

Вернувшись к своим в свой вагон, Юрий узнает, что Юрятингород «не принимает» и что их пустят «обходом» и они без пересадки доедут до Торфяной, зато будут сначала «долго маневрировать». Все это им разъяснил подсевший в их вагон «всевед-всезнайка» Анфим Ефимович Самдевятов (197—198; VIII-3). И вот, пока они «маневрируют» «взад и вперед по забытым пу-

тям», Самдевятю объясняет попадающиеся на глаза виды города и пригородов и отчасти вводит их в местные дела.

То, что город их не принимает, — закономерно: это, с одной стороны, реализация прерывного, требующего некоторой трансформации от прибывающего⁴, пастернаковского пути. Закономерно и то, что им встретился теперь Самдевятю — в «шляпе» и «всевед»: он поставлен здесь в позицию «психопомпа», посредника между разноранговыми локусами. Менее закономерно то, что они едут все-таки без пересадки. Пересадка (с поезда на белую кобылу, к тому же с белым стариком Ваххом) произойдет позже, на станции Торфяной (VIII—7, 8). Теперь же пересадка подменена меной места в самом вагоне: тут Юрий уже не у «окошка», а в дверях: «Доктор и Самдевятю сидели на полу теплушки с краю, свесив за порог ноги» (198). Сидячая позиция на полу и пороге — катахрестическая пастернаковская позиция, с которой и должно начаться «перерождение» Юрия и, следует ожидать, — его приобщение к «Юрятину» (так сказать, процесс его изоморфизации или изосемантизации).

Пастернаковские «виды из окон» на самом деле не «виды из окон». Они — «видения». По своему составу они обычно совпадают, но различны семантически и семиотически. Это значит, что в виденное за окном нельзя попасть обычным путем, например, просто выйдя из помещения. Это еще значит, что при выходе наружу вполне закономерно могла бы появиться совершенно иная картина. Вот это и происходит теперь с «видами города», обозреваемого не из «окна», а с «порога» теплушки. А точнее: Живаго теперь почти ничего не видит. На все показывания и объяснения Самдевятю он только и отвечает «Ничего не вижу. Как это вы различаете?», «Повторите. Не слышу», «Опять ничего не разобрал», «Не слышу. Что вы сказали?» (198—199; VIII—4).

Изо всего, что сообщает о городе повествование, Живаго, по всей вероятности, видит (но это повествованием особо не отмечается) «кончики фабричных труб, кресты колоколен», «дым пожара», «телеграфные столбы в поле», «соперничающую красоту с рельсовым путем» «мошенную дорогу», «высокие круглостенные нефтехранилища», «промышленные рекламы на высоких столбах», одна из которых «два раза попавшаяся на глаза доктору, была со словами: 'Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки'» и, наконец, у «входной стрелки у семафора, пожилая стрелочница с привязанными к кушаку молочным бидоном».

Эта последовательность, собственно, имеет тот же смысл, что и прежний вид «Афона» из окна и стоит в позиции «путеводи-

⁴ Ср. хотя бы стихотворение *Воробьевы горы* (Пастернак 1965: 132):
Здесь пресекусь рельсы городских трамваев.
Дальше служат сосны. Дальше им нельзя.
Дальше — воскресенье. <...>

теля-путеуказателя'. Но этого доктор как бы не опознает или не осознает. Он сосредоточен на Самдевятове.

Переспросы Самдевятова конструируются так, что, хотя его повторные разъяснения уже и якобы не к месту, ведут к экспликации прежде увиденного или сказанного, к их сущности. Первая серия переспросов такова:

〈...〉 Анфим Ефимыч приближал лицо к доктору и, надрываясь от крика, повторял сказанное прямо ему в уши.

— Это иллюзион «Гигант» зажгли. 〈...〉

— Ничего не вижу. Как это вы различаете?

— А это Хохрики горят, ремесленная окраина.

〈...〉 Пожар небольшой. Центр пока не затронут.

— Повторите. Не слышу.

— Я говорю, — центр, центр города. Собор, библиотека. Наша фамилия, Самдевятовы, это переделанное на русский лад Сан Донато. Будто из Демидовых мы.

— Опять ничего не разобрал.

— Я говорю, — Самдевятовы это видоизмененное Сан Донато. Будто из Демидовых мы. Князя Демидовы Сан Донато. А может, так, вранье. Семейная легенда. А эта местность называется Спирькин низ. Дачи, места увеселительных прогулок. Правда, странное название?

Перед ними простиралось поле. Его в разных направлениях перерезали ветки железных дорог. По нему семимильными шагами удалялись, уходя за небосклон, телеграфные столбы. Широкая мощеная дорога извивалась лентою, соперничая красотой с рельсовым путем. Она то скрывалась за горизонтом, то на минуты выставлялась волнистою дугой поворота. И пропадала вновь.

— Тракт наш знаменитый. Через всю Сибирь проложен. Каторгой воспет. Плацдарм партизанщины нынешней. Вообще, ничего у нас. Обживетесь, привыкнете. Городские курьезы полюбите. Водоразборные будки наши. На перекрестках. Зимние клубы женские под открытым небом.

〈...〉

По концам поля краснели высокие круглостенные нефтехранилища. Торчали промышленные **рекламы** на высоких столбах. Одна из них, два раза попавшая на глаза доктору, была со словами:

— «Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки». (198: — 199; VIII—4)

Реакция Живаго «Ничего не вижу» на «иллюзион» правильна — он реагирует, так сказать, на *illusio* — ‘насмешка, обман, заблуждение’. Самдевятов тем временем ‘читает’ эту «иллюзию» как ‘зрелище-видение’, что следует как из подробностей, так и из их внешне бессвязной парадигматики: «ремесленная окраина» → «центр города. Собор, библиотека» → «Сан Донато» со смыслом ‘умения — храм, книга — подаренный или даже святой дар’. Досказанное «Будто из Демидовых мы» вводит еще «Демид» — *Dios* (от *Zeus*) и *mēdomai* — ‘обдумывать’, т. е. ‘задуманный/обдуманый Богом или ‘Божий Промысел’ (потом эти смыслы получают вид мотивов «промышленных реклам» и «отцовской смекалки»).

Повторные разъяснения говорят: «Самдевятовы это видоизмененное Сан Донато», «А эта местность называется Спирькин низ. Дачи, места увеселительных прогулок. Правда, странное название?», где «Спирькин» читается как связанный со *spiritus* (дуновение, дух, душа) и *Spiridon* со значением ‘хлебница, хлебная корзина’⁵, а «дачи» и есть ‘подаренная (князем) земля’. «Увеселительность» же — перевод «иллюзиона» — ‘развлечение’ и сближение с христианским понятием ‘радости’ (не случайно тут речь о «прогулках», которые связаны в системе Пастернака с ‘ходьбой’ как актом ‘перерождения-воскресения’).

В итоге Самдевятов, показывая Юрятин, показывает свою сущность, свой локус. Его имя «Анфим» значит ‘покрытый цветами; цветной’ (*anthinos*), отчество «Ефимович» — ‘благочестивый, священный’ (*euphēmos*), а «Сан Донато», видоизмененное в «Самдевятов», возводит его в ранг ‘десятого’, замыкающего один и открывающего очередной цикл.⁶ Если учесть, что «Юрий» — ‘Георгий’, т. е. ‘землевозделыватель’ то по ‘аграрному’ признаку Самдевятов есть и дубль «Юрятина» и дубль «Юрия». В таком контексте не удивительно, что все это Самдевятов кричит, «приближая лицо к доктору» и «прямо ему в уши», т. е. непосредственно ‘вовнутрь’.

Первая парадигма переспросов завершается «полем», продолжающем прежний подспудный смысл ‘хлеба’ и ‘духовности’. Но это «поле» особое. Оно — локус ‘путей-дорог’ и «телеграфных столбов» со значением ‘связи’ и ‘далекописи’. Переходя в «каторжный тракт» — ‘путь искупления’, данная парадигма за-

⁵ По своей связи с ‘Георгием’ Юрятин вообще — ‘город хлебный’. В частности, часовой, проводивший Юру от Стрельникова, говорит (196; VIII—2) «— Установилась погода. Яровые сеять, овес, белотурку или, скажем, просо, самое золотое время. А гречиху рано». По этому признаку он соотносим с московским Мучным Городком, где Свентицкие устраивают рождественскую елку. Но если там была «елка», здесь — «Сеялки. Молотилки», и если тот соотносился с Вифлеемом / буквально «Вифлеем» и значит ‘дом хлеба’) то этот с ‘Иерусалимом’ и ‘Голгофой’, но и с ‘городом’ *Откровения*.

⁶ О семантике образований числовых обозначений с морфемой «сам» см. в: Степанов 1989.

вершается мотивом «водоразборных будок», которые даже уже теперь ассоциируются с евангельским колодцем воды живой. Очередной пассаж вводит «нефтехранилища» — одна из пастернаковских ипостасей 'елея' («нефть» здесь уместна еще и потому, что она продолжает собой мотив «воды»: «нефть» восходит к авест. *parpa-* — 'влажный')⁷.

Вторая серия переспросов связана с рекламным столбом «Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки»:

— Солидная фирма была. Отличные сельскохозяйственные орудия производила.

— Не слышу. Что вы сказали?

— Фирма, говорю. Понимаете, — фирма. Сельскохозяйственные орудия выпускала. Товарищество на паях. Отец акционером состоял.

— А вы говорили, — двор постоялый.

— Двор двором. Одно другому не мешает. А он, не будь дурак, в лучшие предприятия деньги помещал. В иллюзион «Гигант» были вложены.

— Вы, кажется, этим гордитесь?

— Смекалкой отцовской? Еще бы!

— А как же социал-демократия ваша?

— А она причем, помилуйте? Где это сказано, что человек, рассуждающий по-марксистски, должен размазною быть и слюни распускать? Марксизм — положительная наука, учение о действительности, философия исторической обстановки. (199)

Вобрав в себя все смыслы предшествующей парадигмы, эта реклама в состоянии выражать принципиальный смысл Евангелия: Евхаристии в «Моро и Ветчинкин» и притч о сеятеле и жатве и напоминаний о третьем крещении, огнем, и о Страшном суде в «Сеялки. Молотилки». Пока, однако, она прочитывается на омонимном бытовом языке: «Солидная фирма», «Сельскохозяйственные орудия».

Трижды повторенное «фирма» и «Товарищество на паях» в семантическом отношении соответствует евангельскому смыслу: *firmus* — 'крепкий, прочный; мощный, могучий; надежный, достоверный; устой, опора', *solidus* 'прочный, надежный, незыбле-

⁷ Не исключено, что тут в парадигму «водоразборные будки — нефтехранилища» как ее промежуточное звено включается имя «Крюгер» (в словах о Тоне появляется «вылитый»: «Вылитый Крюгер» — 199), которое может читаться как производное от нем. *Krug*, *Krüge* — 'кувшин, кружка', *Krüger* — 'кабатчик, трактирщик' и соотносимое с «Моро» в рекламе «Моро и Ветчинкин», где «Моро» отчетливо стоит в позиции 'вино' (ср. частые у Пастернака варианты «сало и водка», «пиво и мясо» или в романе «дичь и водка». «утка и спирт», «блины и водка» — 138; VI—4; 218; IX—8).

мый; полный, цельный', а «пай» — 'часть, доля'. Но с другим планом выражения, с другим манифестантом-референтом, еще сильно удаленном от своего инварианта. Отсюда и переспросы и перетолкования.

Легко заметить, что они следуют в обратном порядке: «двор постоянный — иллюзион 'Гигант'», где «постоянный двор. Семь троек в разгоне ходило» (197; VIII—2) имеет и смысл 'катахрестического локуса, места переходного-переправляющего' и смысл 'бытового-заведения', а «иллюзион» — его повтор, опять-таки на обоих уровнях, но 'визуального' характера, в том числе как бы и 'провидческого'. Последнее результирует мотивом «отцовской смекалки», соотносимой с 'Промыслом'. Откуда и переход на «учение о действительности» и к спору об 'учении истинном' (но это уже другая тема).

Если теперь вернуться к мотиву «пожара», то понятнее становится, почему его «дым», «развевающейся конскою гривой тянулся по всему небу», почему — «Это иллюзион 'Гигант' зажгли» и почему «Центр» («собор, библиотека») «пока не затронут». Все это и реальный пожар, и апокалиптическое очищение от 'иллюзии' = 'не-истины' или реализация формулы INRI — 'огнем обновляется вся природа' через страсти Христовы. Свидетелем такого обновления (INRI) и предстоит стать Живаго в Юрятине (в изосемантическом себе локусе, так сказать, 'в земле своей' или 'в своем мире').

Примечательно при этом, что этот «пожар» — 'обновление' воспринимает Самдевятков очень близко к евангельскому смыслу, но не замечает, что не он его субъект, что он сам всего лишь участник и исполнитель (как и Стрельников или Лесных) высшего Промысла. Этого же не видит еще и Живаго — пока и он воспринимает Самдевяткова и Стрельникова) субъектно. То же, что такие как он, по словам Елены Прокловны, «бич Божий наш и кара небесная» (212; VIII—10) — ему пока не открывается. Отсюда, с одной стороны, восприятие собственного генезиса (сущностного смысла) Самдевятковым в терминах «иллюзиона, вранья, легенды, марксизма» и бытовой «смекалки» — 'деловитости', а, с другой, — Живаговские «Ничего не вижу» и «Не слышу». Конечно, они общаются в разбираемом эпизоде на омонимных, но двух разных языках. Но тем не менее оба говорят 'истину'. Дело только в том, что как субъекты речи они не знают, что говорят на третьем, тоже, омонимном, языке, и что по отношению к этому третьему не они говорят, а тот язык-истина говорит ими. Эта говоримость языком свыше откроется Живаго гораздо позже, когда он будет записывать свои стихи *Рождественская Звезда*, *Зимняя ночь* и другие: «В такие минуты Юрий Андреевич чувствовал, что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его» (328; XIV—8).

Микулицын и четыре северянки

Едва ли не всё Живаго узнает сначала с чужих слов, и лишь некоторое время спустя сталкивается с референтами этих слов, опознает их самостоятельно и повторно именуется (идентифицирует) вспоминающимися некогда услышанными именами. Первые именованья имеют статус референциальных бытовых сведений, повторные же — сущностной семантики непосредственно встреченного, своеобразной его разгадки. Конечно, это явление было бы невозможно, если бы первые именованья не были адекватны сущности называемого и если бы они не были одновременно словами и сущностного (семантического) языка, хотя и не сразу опознанного.

Так обстоит дело с опознанием 'Юрятина' в «Юрятине» при виде Юрятина из окна вагона, так обстоит дело с разъяснениями панорамы города Самдевятовым и так же организованы в романе его рассказы о некоторых жителях Варыкина и Юрятина, т. е. о Микулицыных и о трех сестрах Тунцевых. При этом показательно, что с ними так или иначе Живаго сталкивается порознь и в той последовательности, в какой рассказывал ему про них Самдевятов.

Когда окрестности горящего города, цилиндрические баки, телеграфные столбы и торговые рекламы отступили в даль и скрылись, и пошли другие виды, перелески, горки, между которыми часто показывались извивы тракта, Самдевятов сказал:

— Встанем и разойдемся. Мне скоро слезать. Да и вам через перевал. Смотрите не прозевайте. (200: VIII—5)

Переходной локус с панорамой-видением 'Голгофы' пройден и ознаменован меной позиции с 'сидячей', сопричастной 'смерти', на 'стоячую', связанную с 'воскресением' или возвратом в 'жизнь': «— Встанем и разойдемся. Но поскольку теперь «пошли другие виды» с часто показывающимися «извивами тракта», естественно ожидать, что тут речь не столько о 'воскресении', сколько о 'пути к воскресению'. Естественно ожидать еще, что то, что успевает Самдевятов рассказать до своей высадки, тесно связано с Живаго и для него судьбоносно, и если не в событийном плане, то по крайней мере, семантически.

Сначала Самдевятов рассказал о Микулицыне, потом о его второй жене и под конец о трех юрятинских сестрах первой, умершей, жены Микулицына.

По своей фамилии Микулицын — 'Николаев', nikolaos — 'народный победитель': по имени «Аверкий» — 'отвращающий, обращающий в бегство' (от averto); по отчеству «Степанович»

— 'венец, увенчанный' (Stephanos) с отсылкой к христианскому первомученику апостолу Стефану.

По соотносимости с «Николой» он — вариант «русского народного Бога». Не случайно его сын Ливерий — «Лесных» и предводитель «лесного воинства». Как 'Никола' или как 'сопричастный Николе' он атрибутирован «кораблестроительным» прошлым⁸, 'отстрасткой волков' (207: «Степаныч в Шутьме волков пужая»), 'опекой над странствующими' и цитатой «ничтоже сумняшеса, еже и понеже» (202) из *Деяний* (10 : 20), отсылающей к эпизоду Петра и Корнилия и обращения язычников в Кесарии.

Как «Степанович» и как 'покровитель путешественников' он — повтор Самдевятова «Анфима» — 'цветочного' и его роли 'психопомпа'. Опять весьма закономерно от Самдевятова Живаго передается «Вакху» на станции «Торфяной», который и привозит его к «Микулицыным». Но и это не все. По фамилии «Микулицын» — повтор или некий дубль дяди Живаго «Николая Николаевича Веденяпина», богослова, а по семантике 'nikolaos' — вариант самого «Юрия» как 'Георгия Победоносца' / 'Егория Храброго'. Короче: Живаго и тут попадает в 'свой локус' (не зря ему все уже знакомо по 'воспоминаниям покойницы Анны Ивановны» — с. 191, 206, 63).

Если Микулицын соотносим со св. Николой, то его умершая жена Агриппина Тунцева должна иметь нечто общее с женским коррелятом Николы — с Богородицей или, по крайней мере, с Параскевой Пятницей. Так или иначе, Ливерий Лесных и ее сын, а вторая жена Микулицына «Елена Прокловна» — ее заместительница-дубль, обладающая всеми признаками народного варианта Параскевы. т. е. Мокоши.

Имя «Агриппина» возводят к гр. Agrippas и расшифровывают как 'которая есть охотничья нога' (от агга — 'охота, ловля' и роῦς — 'нога'). Но она же и «Аграфена Севериновна», т. е. 'неписанная, бесписьменная, без-порочная' и 'строгая' (от āgraphos и severus). Связь с 'письмом' соотносит ее с 'Софией' и 'софийностью'. И это эксплицируется рядом особенностей ее двойника «Елены Прокловны», такими, к примеру, как страсть «экзаменовать» и «ликовать, срезав вас и посадив в калашу» (202), прикидываться «полевым жаворонком» (202), торопливость «отвлечь внимание от своей внешности» (210), пересекающая ее шею шляпная «резинка» (с возможностью квазиморфемы 'рез-') и вообще необычность ее первого появления:

⁸ Ср. в одном из самых ранних упоминаний о Микулицыне в романе: «Для вас якорь спасения в Микулицыне, имя которого вы так любите повторять» (163; VII—2). Тут важно еще, что это говорит Александр Александрович Громеко, своей фамилией связанный с 'громом' и 'Ильей'. Народный же Никола, как известно, вариант Ильи и в ряде сюжетов они вступают друг с другом в спор и состязание по покровительству урожаем.

Елена Прокловна возвращалась по двору из лесу с вечерней прогулки. <...> Ее открытую шею перехватывала спереди резинка, на которой болталась ее скинутая на спину соломенная шляпа.

Ей навстречу шел с ружьем ее муж, поднявшийся из оврага и предполагавший тотчас же заняться прочисткой задымленных стволов, в виду замеченных при разрядке недочетов. (207—208; VIII—9).

В контексте предваряющей фразы «Степаныч в Шутьме волков пужая» (207, конец главки 8) этот выход «из лесу» и «с ружьем» «из оврага» подводит к интерпретации Елены Прокловны как 'волчицы-оборотня' и к известной средневековой легенде о Мелюзине (в романе в части V действие происходит в Мелюзееве — соответствии Варыкина). В сочетании с именем «Елена» все это читается как 'падшая София', или 'софийность' низшего, земного, чувственного уровня бытия.

По имени «Юрий» / 'Георгий' Живаго тоже связан с 'землей', а по материнской линии он еще и «Веденяпин» — 'благореченный, благо-слов' (от «Венедикт» — *Benedictus*). Таким образом, Живаго и в этом отношении попадает в свой локус, где должна каким-то образом проявиться и его 'софийность'. В частности, если четыре сестры Тунцевы рассматривать как аналог Софии и ее трех дочерей, то вполне уместно учитывать и народные песни о Егории Храбром, где Егорий оказывается сыном Софии, родившимся четвертым после трех дочерей.

Фамилия «Тунцевы» по своей форме как-будто 'рыбья', от «тунец». Тогда она могла бы включаться в христологическую-сотериологическую мотивику романа. Но может восприниматься и как производная от удмурдского «туна» *tuno* — 'пририцатель' или лат. *tundo tūnsunt* — 'стучать, бить, колотить' Имена же значат: «Авдотья» — 'благоволение' (гр. *eudokia*); «Глафира» — 'изящная, стройная' (гр. *glaphura*); «Серафима» — 'огненная, жгучая' (от др.-евр. *s'erāfīm, s'ārāf*), а «Симушка» может ассоциироваться еще с 'Симон' / *Sim'ōn* от др.-евр. *sāma'* — 'слушать, услышать'. Само собой разумеется, что соответствующая семантика имен в той или иной степени должна быть отражена в атрибутике, занятиях или поведении их носителей. Самдевятов характеризует их так (202—203; VIII—6):

<...> Остальные Тунцевы, своячницы Аверкия Степановича, по сей день в Юрятине. Девы вековушки. Переменились времена, переменились и девушки.

Старшая из оставшихся, Авдотья Севериновна — библиотекаршей в городской читальне. Милая, чер-

ленькая барышня, конфузливая до чрезвычайности. Ни с того ни с сего зардеется как пион. Тишина в читальном зале могильная, напряженная. Нападает хронический насморк, расчихается раз до двадцати, со стыда готова сквозь землю провалиться. А что вы поделаете? От нервности.

Средняя, Глафира Севериновна, благословенные сестер. Бой-девка, чудо-работница. Никаким трудом не гнушается. Общее мнение, в один голос, что партизанский вожак Лесных в эту тетку. Вот ее видели в швейной артели или чулочницей. Не успеешь оглянуться, а она уже парикмахерша. Вы обратили внимание, на Юрятинских путях стрелочница нам кулаком грозила? Вот те фунт, думаю, в сторожихи на дорогу Глафира определилась. Но, кажется, не она. Слишком стара.

Младшая, Симушка, — крест семьи, испытание. Ученая девушка, начитанная. Занималась философией, любила стихи. И вот в годы революции, под влиянием общей приподнятости, уличных шествий, речей на площадях с трибуны, тронулась, впала в религиозное помешательство. Уйдут сестры на службу, дверь на ключ, а она шаст в окно и пойдет по улицам, публику собирает, второе пришествие проповедует, конец света. Но я заговорился, к своей станции подъезжаю. Вам на следующей. Готовьтесь.

Когда Анфим Ефимович сошел с поезда, Антонина Александровна сказала:

— Я не знаю, как ты на это смотришь, но по моему человек этот послан нам судьбой. Мне кажется, он сыграет какую-то благодетельную роль в нашем существовании.

Слова Тони «человек этот послан нам судьбой» референциально имеют в виду Самдевятова, но семантически эксплицируют им рассказанное, и слово «судьба» не что иное, как собирательное сущностное имя сестер Тунцевых. На уровне мифологемы их можно соотнести с парками, мойрами или славянскими рожаницами, учитывая, конечно, все особенности их пастернаковского переосмысления.

Авдотья и Симушка связаны со 'словом' — с «библиотекой» и «проповедью», срединная же Глафира — с 'делом' и 'бытом'. Авдотья связана с 'могилой, подземным миром': «Тишина в читальном зале *могильная*», «готова *сквозь землю провалиться*». Симушка — с 'окном': сестры «дверь на ключ, а она шаст в окно и пойдет махать по улицам». «Окно» — выход особый: это выход в запредельное, в иной мир; в ряде мифических и

народных представлений это и выход души, а в христианских представлениях — выход в сакральную сферу. Поэтому, когда Симушка «шасть в окно» «второе пришествие» проповедовать, то это одновременно и 'второе рождение'⁹. Если теперь вернуться к Авдотье, то ее 'могильность' и 'библиотекарство' — 'первое рождение', первое воплощение слова. Не случайно, она «расчихается раз до двадцати»: 'чих/чох' — признаки 'ожидания', 'прибывания с того света'. «Расчихается» она «от нервности», но *pegvus* и значит 'сила, крепость, мощь; движущая сила, ведущее начало; тетива, нить, струна, струнная и духовая музыка; жила, сухожилие' и входит в пастернаковскую систему (под разными видами) как нечто, на чем держится мир. Сюда, в частности, входят и мотивы «слюны» и даже «соплей», чем и мотивируется ее «хронический насморк», что, собственно, надо бы толковать как 'временная жизнеродная грязь'¹⁰. Тунцевы — «Девы вековушки», а в сочетании с 'хроничностью' получается мифологема 'вечно-периодически рождающего начала'. Эту периодичность размыкает Симушка — проповедуя «второе пришествие» и «конец света», она проповедует выход в вечность смерти не знающей.

Промежуточная сестра — Глафира — «бой-девка, чудо-работница» оказывается символом человеческой трудовой жизни от рождения до смерти. Мена ее занятий — это мена следующих друг за другом этапов жизни от 'швей' до 'парикмахерши', где первая созидает жизненную материю, а последняя переправляет 'на тот свет' (такова, во всяком случае, позиция парикмахеров-брадобреев и в пастернаковской системе и в системе русского авангарда в целом). Поэтому она же может быть и 'дорожным сторожем, путеводителем'.

Самдевятов не уверен, Глафиру или не Глафиру он видел у семафора под Юрятиным. Но это и не существенно, поскольку тут речь не столько об индивидуальной судьбе, а о судьбах 'Слова', заложенного в человеке и в роде людском, о путях 'Софии'. Парадигма «Авдотья → Глафира → Симушка» начинается 'библиотекой', следует через «общее мнение, в один голос» и вожака партизан «Лесных» и завершается 'философией, стихами и проповедническим словом'. Глафира или ее двойник у «семафора» тоже 'словесна'. «Семафор» и есть 'знак несущий' (от гр. *sema* и *phoros*), а к тому, отпустив «поезд за сема-

⁹ Это именно Сима сопоставляет, к примеру, «переход иудеями Красного моря» и новозаветное непорочное зачатие, означающее «нетленность» (309—310; VIII — 17).

¹⁰ Позже, в библиотеке, она будет в «черной шелковой кофте», где, с одной стороны, эта кофта противостоит «шерстяному платку» как более 'духовная', а с другой — своим 'шелком' включается в общероманную парадигму 'самотрансформации' и 'самотканности' из 'слюны-слова', а в пределе из 'Благодати'.

фор» стрелочница «показала знак намозолившим ей глаза болтунам на полу вагона» (200). Это, так сказать, границы полномочий стрелочницы-Глафиры. В их пределах она атрибутирована «молочным бидоном»¹¹, «вязаньем» и «переводными стрелками», т. е. она — 'кормилица' (в частности, «Русь-матушка»), 'вязальщица жизненной ткани' и 'регулирующий путей'. Не безразлично, конечно, что она «грозила кулаком» и «показала язык» вслед поезду: «кулак» — угроза земная, «язык» же — обоюдоострый меч Апокалипсиса. И не исключено, что «за semaфор, на простор» значит в 'за знаковую сферу', в 'область чистого смысла' и 'чистых откровений'.

В сердцевине картины

В Юрятинской читальне Живаго знакомится с городом непосредственно, а по «читающим юрятинцам» и по заказанным книгам (221; IX—11: «Перед ним лежали журналы по местной земской статистике и несколько работ по этнографии края»). Возникающая картина приводит на память виденное с порога теплушки, но не увязывается с тем образом (221; IX—10):

И странно, по непонятному сцеплению идей, перед лицом действительного города за окном и воображаемого в зале, а также по какому-то сходству, вызываемому всеобщей мертвенной одутловатостью, точно все заболели зобами, Юрий Андреевич вспомнил недовольную стрелочницу на железнодорожных путях Юрятина в утро их приезда и общую панораму города вдали, и Самдевятова рядом на полу вагона, и его объяснения. И эти объяснения, данные далеко за пределами местности на большом расстоянии, Юрию Андреевичу хотелось связать с тем, что он видел теперь вблизи, в сердцевине картины. Но он не помнил обозначений Самдевятова, и у него ничего не выходило.

Прежде всего, это указание для читателя сопоставить ту панораму и те разъяснения и актуальное описание и затем отыскать те точки, которые вызвали в памяти Живаго Самдевятова, но в последовательности «стрелочницу → общую панораму города → Самдевятова рядом на полу вагона, и → его объяснения». Ответ, по всей вероятности, прост: этот читальный зал изосемантичен той панораме.

¹¹ «Бидон» (фр. bidon) — 'дорожная фляга'. По функции — снабдитель питанием в пути. В романе, видимо, атрибут жизненных сил. А если предположить его общность с лат. bidēns, то и атрибут 'жертвенности'.

Данный читальный зал, «многооко́нный», «на сто человек», несомненно, — та же «библиотека», про которую Самдевятюв сказал: «центр, центр города. Собор, библиотека. Наша фамилия, Самдевятювы, это переделанное на русский лад Сан Донато. Будто из Демидовых мы». Попав между «собор» и «Сан Донато/Демидовы» эта «библиотека» стоит в позиции локуса 'Слова-Дара', 'Промысла'.

Живаго чувствует себя, «будто он знакомится с городом, стоя на одном из его людных скрещений, и будто в зал стекаются не читающие юрятинцы, а стягиваются дома и улицы, на которых они проживают». Живаго поставлен здесь в позицию 'центра-собора-Слова', а этим самым — в позицию прежних «столбов» («телеграфных» и «рекламных»), «семафора» и «стрелочницы» (это та позиция, которая в евангельских категориях осмысляется в стихотворениях *Гамлет* и *Гефсиманский сад*, в последней строфе).

Было бы странным, если бы в этой позиции Юрию Живаго открывался некий вид за окнами «читального зала». Такого вида нет. Он, как сказать, 'безвиден', некая 'красота' (220—221):

Однако и действительный Юрятин, настоящий и невымышленный, виднелся в окнах зала. У среднего, самого большого окна стоял бак с кипяченою водой. Читающие в виде отдыха выходили покурить на лестницу, окружали бак, пили воду, сливая остатки в полоскательницу, и толпились у окна, любуясь видами города.

Несколько позже говорится, что Живаго читал, «не подымая глаз от книги, с тем чувством, что состав их не изменится до самого его ухода, как не сдвинется с места церкви и здания города, видневшиеся в окне», и что «солнце не стояло» — «Теперь оно светило в окна южной стены, ослепляя наиболее близко сидевших, и мешая им читать». (222; IX—11)

Первый вид в окнах подменен «баком с кипяченою водой», которую пьют и затем любуются «видами города». Последовательность «Юрятин виднелся в окнах → у окна → бак с водой → покурить на лестнице → бак, пили воду → у окна → любуясь видами города» явственно трансформационна: «Юрятин» трансформирует в «город», конкретный город в 'модель мира'. Трансформирующие же звенья — «вода» и «лестница», на которой «курят». Пастернаковское «курить» — галлюциногенно и ментально, всегда связано с 'мыслью', а здесь, возможно, и с 'огнем'. Это своеобразная 'лестница', 'повышатель ранга', 'переводчик на иную ступень'. При таком чтении и «вода», дважды упомянутая, соотносится со сказочной 'мертвой/живой', с христианской крестильной и евангельской водой жизни.

У этого «бака» есть предтеча: «водоразборные будки», которые Самдевятюв определил как «зимние клубы женские под открытым небом», сменившиеся тут же «нефтехранилищами» и «цилиндрическими баками» (199—200). Позже его сменит «колодец» в эпизоде встречи с Ларой, который однозначно отсылает к притче о Самарянке. (224—225; IX—13)

Парадигма «бак с водой», подменивший собой ожидаемый 'вид', → «церкви и здания, видневшиеся в окне» → «солнце», которое «светило в окна южной стены, ослепляя наиболее близко сидевших» оборачивается, в свою очередь, финальным видением *Откровения* (21 : 21—27, 22 : 1—4), видением 'города-света' (не исключено, что стих «И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего: ибо слава Божия осветила его, и светильник его — Агнец», реализуется в акте смягчения «ослепляющего солнца»: «библиотекарша <...> направилась к окнам. На них были складчатые, напускные занавески из белой материи, приятно смягчающие свет. Библиотекарша опустила их на всех окнах, кроме одного. Это, крайнее, затененное, она оставила незавешенным» — 222).

Видневшийся вдаль, в центре «панорамы» города «собор посередине на макушке» и рядом с «библиотекой» (191, 198; VII—29, VIII—4) теперь как бы исчез. Быв элементом «панорамы» (буквально: 'все-вида'), он теперь стал 'панорамогенным', отправной инстанцией 'всевидения'. Поэтому Живаго 'не видя видит' или 'видит читая/смотря книги'. Так визуальная панорама обернулась 'ментальным видением.' «Собор» почти буквально обернулся 'собором' книг, «библио-текой», и читающих. Не случайно «Люди из народа с красивыми здоровыми лицами, одетые опрятно, по праздничному, входили в зал смущенно и робко, как в церковь, и появлялись шумнее, чем было принято, не от незнания порядков, а вследствие желания войти совершенно бесшумно и неумения соразмерить свои здоровые шаги и голоса» (221) и не случайно несколько позже они сами приравнены «церквям» (222), носителям 'слова Божьего'. Кроме этого здесь имеет место и реализация стиха «Улица города — чистое золото, как прозрачное стекло. Храма же я не видел в нем; ибо Господь Бог Вседержитель — храм его, и Агнец» (*Откровение* 21 : 21—22). Но 'храмовость' как таковая, сущностная, конечно, не исчезает, наоборот — повышается в ранге.

Не описанный после «бака с кипяченою водой» вид города трансформирован в описание посетителей читальни и ее служащих (221; IX—10):

Напротив окон в стене было углубление. В этой нише на возвышении, отделенные высокою стойкой от остального зала, занимались своим делом служа-

щие читальни, старший библиотекарь и две его помощницы. Одна из них, сердитая, в шерстяном платке, без конца снимала и напяливала на нос пенсне, руководствуясь, по-видимому, не надобностями зрения, а переменчивостью своих душевных состояний. Другая, в черной шелковой кофте, вероятно, страдала грудью, потому что почти не отнимала носового платка от рта и носа, говорила и дышала в платок.

У библиотечных служащих были такие же опухшие, книзу удлинённые, оплывшие лица, как у половины читающих, та же дряблая, обвисшая кожа, землястая, с празеленью, цвета соленого огурца и серой плесени, и все они втроем делали попеременно одно и то же, шопотом разъясняли новичкам правила пользования книгами, разбирали билетки с требованиями, выдавали и принимали обратно возвращаемые книги и в промежутках трудились над составлением каких-то годовых отчетов.

Три библиотекаря «в углублении-нише» за «стойкой» «напротив окон в стене» напоминают 'алтарь-икону' и ассоциируются с иконными сюжетами, в частности, Троицы, Снятия с Креста или Софии-Премудрости Божьей. Такая 'троица' у Пастернака системна — она очень отчетлива, например, в *Детстве Люверс*. Там тоже вся тройка рассматривает «атлас-альбом», который тут же выдает свой смысл 'библейской книги жизни' или 'судеб мира' Более того: подсмотрев 'тройку с атласом', Женья Люверс вдруг открывает для себя некое «дикое» начало в своей матери и ее сходство с беременной Аксиньей, в которой «было что-то земляное, как на огородах, нечто напоминавшее вздутые картофелины или празелень бешеной тыквы» (Пастернак 1982: 78—80). Та и романная 'тройка' ведут себя сходным образом и тоже отмечены 'чернотой', означающей у Пастернака земную, жизнеродную ипостась Бога. Эта 'тройка' занята «составлением каких-то годовых отчетов», Живаго заказал журналы «по местной земской статистике и несколько работ по этнографии края». Это, конечно повтор мотива с правкой рукописи Воскобойникова (18—19; 1—5):

— Между тем статистика смертей и рождений показывает, — диктовал Николай Николаевич.

— Надо вставить, за отчетный год, — говорил Иван Иванович и записывал.

Живаго «попробовал затребовать еще два труда по истории Пугачева, но библиотекарьша в шелковой кофте шопотом через прижатый к губам платок заметила ему, что так много книг не выдают сразу в одни руки и что для получения интере-

сующих его исследований он должен вернуть часть взятых справочников и журналов» (221—222; IX—11).

«Статистика смертей и рождений» «за отчетный год» и «годовые отчеты», «местная земская статистика», «этнография» — 'народописание' и «история» образуют парадигму 'книги бытия' — и частного, и общего. Примечательно при этом, что книг «по истории Пугачева» Живаго не получает. Дело в том, что этих книг «две», где 'два' — символ разлада, конфликта, смерти, страстей. Дело еще и в том, что это Живаго предстоит испытать самому, пережить, и что этим ведает другая Тунцева — не Авдотья, а Глафира.

«Мертвенная одутловатость, точно все заболели зобами» — повтор сказанного Самдевятовым о библиотеке «Тишина в читальном зале могильная, напряженная». Но теперь она читается как признак 'беременности жизнью', как признак смещения духовного, 'логосового', начала с земным. И не потому в данный момент Живаго вспомнились «стрелочница» и «Самдевятов», что тут он заметил некий референт тех объяснений (референты как раз не совпадают и даже вообще умалчиваются повествованием), а по принципу явственнее проявляющегося смысла. Даже Самдевятов как 'цветочный' вспоминается в рамках признаков 'одутловатости-беременности' вполне естественно. Но эта связь станет очевидной позже, когда Живаго пойдет в Юрятине на службу. Тогда он посещает дом, «пожертвованный городу отцом Анфима, Ефимом Самдевятовым, в память покойной жены, которая умерла в родах, дав жизнь Анфиму. В доме помещался основанный Самдевятовым Институт гинекологии и акушерства. Теперь в нем были размещены ускоренные медико-хирургические курсы имени Розы Люксембург. Юрий Андреевич читал на них общую патологию и несколько необязательных предметов» (305; XIII—15). Переименование института акушерства в «курсы имени Розы Люксембург» только отчасти отражает «патологию» 'падение' прежних жизнеродных инстанций. Это скорее признак поверхностных искажений и следствие непонимания. Сущность же сохраняется и в символике имени «Роза» (оно подключается к «Анфиму», и к определению «как пион» по отношению к Авдотье Тунцевой, и к 'Георгию' Живаго, и ко всем иным 'цветочным-аграрным' именам в романе) и в семантике имени «Люксембург» — буквально 'город света, светоносный город'. А это объясняет еще одно: переход в описании читальни к мотиву и «света» и внезапного появления Лары. Этот «свет» — не только 'свет истины, Логоса', но и 'свет любви и зачатия' (такой 'свет-панспермия' наиболее однозначно выделен у Пастернака в *Детстве Люверс*, особенно в эпизоде встречи с китайцами — Пастернак 1982: 81: «Солнце било сбоку, из-за кустов, и пеленало толпу странных фигурок в женских кофтах. Солнце окатывало их белым хлещущим

светом, который, казалось, хлынул из сапогом опрокинутого ведра, как жидкая известка, и валом бежал по земле. <...> в это время из-за угла, оттуда, куда шли китайцы, вышло несколько женщин. <...> Те, что были на дороге, стали гоготать и подбираться к ним, извиваясь так, как если бы у них руки были скручены веревкой за спину»).

Библиотекарша с носовым платком

Одна библиотекарша в оговариваемой 'троице' «без конца снимала и напяливала на нос пенсне, руководствуясь, по-видимому, не надобностью зрения, а переменчивостью своих душевных состояний» (221). В данном случае «пенсне» отчетливо приведено в соответствие с «душевным состоянием» и этим самым вводит смысл 'сверхзрячести', 'внутреннего ока' или 'ока души'. Связанное и этимологически и текстуально с «носом», это «пенсне» может рассматриваться и как атрибут 'остромыслия' и 'интуитивного (душевного) умения различать добро и зло, истину и ложь' (и в этом плане могло бы соотноситься как-то с мотивом «Сеялки. Молотилки»).

Другая библиотекарша значительно сложнее. Она, «в черной шелковой кофте, вероятно, страдала грудью, потому что почти не отнимала носового платка от рта и носа, говорила и дышала в платок» (221).

Безотносительно к первой, такая атрибутика включает ее в сквозной мотив романа, да и всего творчества Пастернака, — мотив «медсестры» «сестры милосердия» и, в пределе, 'сестры-жизни'. Как член парадигмы с первой, она ее сущностный дубль. Если та все-таки 'овнешнена' и 'визуальна' («пенсне», «по-видимому», «зрения»), то эта — 'спиритуальна' («вероятно», «страдала грудью», «говорила и дышала»).

Сам по себе прижатый ко «рту и носу» «платок» подключается к евангельскому платку воскрешаемого Лазаря. В этом отношении у него есть целый ряд эквивалентов в романе, и он подключается к мотиву рекламного столба «Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки» (тем более, что весь этот пассаж про библиотекаршей стоит в позиции эквивалентной позиции столба в Юрятинской панораме). Это значит, что он только отчасти знак смерти («могильная тишина» и «мертвенная одутловатость» в читальне), и что прежде всего он — залог 'жизни', 'второго рождения', а точнее — 'одухотворения бренного'.

Последнее станет явственнее, если учесть, что в обряде крещения в порядке приобщения к божественному плану и к божественной истине рот и ноздри мажутся слюной. Тогда данный платок следовало бы рассматривать как 'крестильный'. Сюда, конечно, свободно подключается и более широкая мифология «платка», в том числе и «носового», как исцеляющего, с

одной стороны, и как 'креативного' — 'магического', с другой (таковы, в частности, чудотворные исцеляющие платки, функционально именно носовые, св. апостола Павла — см. *Деяния* 19: 11—12, и платки в волшебных сказках, в заговорах или в базирующихся на архаике цирковых фокусах). В таком контексте и следовало бы читать «шопот» библиотекарши «через прижатый к губам платок». Станным может показаться только то, что этот 'нашептанный платок' никому не передается. Но он прячется «в карман», уже за ненадобностью: 'чудо' свершилось — между двумя упоминаниями этого «платка» в зале произошла существенная перемена: появилась Лара, а многие из читателей «улыбались». Как ни смотреть, получается, что Лара появилась из «платка».

Ни платок библиотекарши, ни появление в такой связи Лары в романе не первые — родственный эпизод был уже на елке у Свентицких (73—74; III—14):

Теперь, танцая с неизвестным кавалером и при повороте задевая за сторонившегося и хмурившегося Юру, Тоня мимоходом пожимала ему руку и выразительно улыбалась. При одном из таких пожатий платок, который она держала в руке, остался на Юриной ладони. Он прижал его к губам и закрыл глаза. Платок издавал смешанный запах мандариновой кожуры и разгоряченной Тониной ладони, одинаково чарующий. Это было что-то новое в Юриной жизни, никогда не испытанное и остро пронизывающее сверху донизу. Детски-наивный запах был задушевно-разумен, как какое-то слово, сказанное шопотом в темноте. Юра стоял, зарыв глаза и губы в ладонь с платком и дыша им. Вдруг в доме раздался выстрел.

<...>

Юра обомлел, увидав ее. Та самая!

У платка Тони есть и еще одна особенность, он — «батистовый»: Тоня «поминутно вынимала из-за кушака или из рукавчика батистовый платок, крошечный как цветы фруктового дерева, и утирала им струйки пота по краям губ и между липкими пальчиками» (73), где «батистовый» почти буквально реализует свой смысл 'помазанный, крестильный', т. е. смысл этимона *baptisma* — 'погружение в воду, омовение; крещение'.

Тонин платок тоже связан со «словом» и «шепотом». Поэтому уместно напомнить, что и первое упоминание Лары в романе и первое столкновение с ней Юры сопровождаются мотивами «журналов» ('визуальных, с образцами поз и фасонов' в швейной мастерской — 29; II—2) и «фотографий», «нот», «бу-

маг и альбомов на письменном столе» (в номере «Черногорин» — 56; II—21).

В Юрятинской читальне ни «журналы/книги», ни «выстрел», ни даже «цветы фруктового дерева» не пропали бесследно. Они всего лишь трансформировались. И тут Лара появляется и во время погруженности Юры в чтение и сама как «читающая». При этом появляется она после отказа библиотекариши выдать Юре «два труда по истории Пугачева» и как бы взамен за «Пугачева» в роли содержания «истории». Прежний Ларин «выстрел» звучит теперь как «пугачевский» трансформирован в «чиханье» библиотекариши: «когда она чихнула в десятый или двенадцатый раз, Юрий Андреевич догадался, что это свояченица Микулицына, одна из Тунцевых, <...>. Тогда он заметил <...> сразу узнал Антипову» (222).

‘Десяти/двенадцатикратность’ символичны сами по себе как знаки завершения одного и начала другого цикла или состояния мира. Но поскольку эпизод в библиотеке интертекстуально перекликается с финалом *Откровения*, не безынтересно иметь в виду и стих 22 : 2 «Среди улицы его и по ту и по другую сторону реки, древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой; и листья дерева — для исцеления народов». Этот стих про ‘двенадцатикратно плодоносящее дерево’ без натяжек объединяет на высшем смысловом уровне ‘фруктовый платок’ Тони, рождественскую елку у Свентицких и происходящее в читальне.

«Платок» библиотекариши прячется «в карман», но как носитель сущностного смысла он, в иной ипостаси, уже в виде повязанной «кукушкой» косынки Лары и сорванной «новым порывом ветра» появляется в эпизоде у колодца, отсылающем к притче о Самарянке (224—225; IX—13).

Но прежде чем расчихаться библиотекариша опустила на окнах смягчающие свет занавески, оставляя незанавешенным одно затененное. «Потянув за шнур, она отворила в нем откидную форточку и расчихалась». Вот тогда Живаго опознал в ней «Тунцеву» и увидел в читальне Лару. В этом смысле Лара появилась не только из «платка», но и из ‘чиха’ и ‘форточки», как бы из ‘чудесно-волшебного ниоткуда’, из ‘потусторонности’.

Если помнить, что младшая из Тунцевых «шась в окно», то ‘впускание’ через окно вполне естественно связывается со старшей, с Евдокией. В какой-то мере такое появление ‘через форточку’ естественно и Ларе — ее девичья фамилия «Гишар» может прочитываться как французское *guichet*, т. е. ‘калитка, окошечко, билетная касса, впускное-выпускное отверстие (печи, аппарата и т. п.)’.

Крайне показательно еще и то, что как Живаго не заметил реального входа Лары, точно так же не заметил он и ее ухода (223; IX—12):

<...> Но когда, поднявшись, он окинул взглядом читальню, он не обнаружил Антиповой, в зале ее больше не было.

На стойке, куда доктор перенес свои тома и брошюры, еще лежала неубранная литература, возвращенная Антиповой. <...>

В книжки заложены были требования Ларисы Федоровны в каталожную. Билетики торчали концами наружу. В них проставлен был адрес Ларисы Федоровны. Его легко можно было прочесть. Юрий Андреевич списал его, удивившись странности обозначения. «Купеческая, против дома с фигурами».

И появление/уход и случайно обнаруженный «странный» адрес — все это напоминает сюжет волшебных сказок (в частности и цветаевской *Царь-Девуцы*). Он возможен на базе омонимии «Лара»/'лар', т. е. римский *lār* — 'дух, хранитель домашнего очага'. И на базе пастернаковской 'Музы', появляющейся из-за оконных занавесок. В стихотворении *Вальс с чертовщиной*, где речь о новогодней елке, такой «дух» появляется в последней строфе (Пастернак 1965: 402—403):

Время пред третьими петухами.
И возникающий в форточной раме
Дух сквозняка, задувающий пламя,
Свечка за свечкой явственно вслух:
Фук. Фук. Фук. Фук.

Но в разбираемом романном эпизоде «Антипова» переименована на «Лариса Федоровна», т. е. 'божий дар, дарованный Богом' (аналогично «Самдевятову/Сан Донато»), а адрес «против дома с фигурами» на «у пяти углов» со знаменательным для Пастернаковской числовой системы числом «пять», обозначающим 'человека, пятаую стихию, любовь' и одновременно и 'пентаграмму' со всей ее сакральной символикой¹².

В имени «Лара» содержится также и возможность квазиморфемы и семы 'ларь', 'ларец', а этим самым подключаемость Лары к сквозному и едва ли не центральному мотиву романа, получающему вид «гроба», «ящика», «шкафа», «ларцев», «городка» — 'кремля' и т. п. На одном полюсе этой парадигмы располагается мифонародное представление о хранилище тайны

¹² Название «у дома с фигурами» приравнено здесь аналогичным именованиям «по церковным приходам в Москве» и «у пяти углов' в Петербурге». Парадигма «фигуры — церкви — Петербург» выдает в последнем связь с 'градом св. Петра', а наличие «Москвы» вводит смысл 'кремль-ковчежец'. «Театральность» же этого дома «с фигурами» «у пяти углов» связывает его с пассионарностью, с пятью ранами Христа.

бытия, 'жизни/смерти' (таковы, к примеру «ящики комода» с «выкройкой» — 'образом' и «иголкой» в стихотворении Разлука — 397; XVII—16), а на другом — то же, но в христианском плане: 'ковчежец, дарохранительница, град небесный (таков смысл отсылки к видению отроку Варфоломею и к *Столпу* Флоренского во второй главке части 1 или видения 'кремля-городка' в лесу «с детинцем и златоверхими теремами» — 258; XI—6). Эта мотивика однозначно связана и с самой Ларой. Ср.: «Юра смотрел по сторонам и видел то же самое, что незадолго до него попадалось на глаза Ларе. <...> Светящиеся изнутри и заиндевелые окна домов походили на драгоценные ларцы из дымчатого слоистого топаза. Внутри них теплилась святочная жизнь Москвы, горели елки» (70; III—10); «Ларе приоткрыли левое плечо. Как втыкают ключ в секретную дверцу железного, вделанного в шкаф тайничка, <...>. В глубине открывшейся душевной полости показались хранимые ее душою тайны. Чужие посещенные города, чужие улицы, чужие дома, чужие просторы потянулись лентами» (277; XII—7); «ящики» с «иголкой» в *Разлуке*.

«Библиотека» буквально значит 'книгохранилище', от гр. *bibliōn* — 'книга' и *thēkē* — 'место хранения, хранилище, шкаф, 'потайное место, тайник', 'коробка, ящик, ларец'. Вот поэтому первая из сестер Тунцевых, если их читать как аналог 'парок' или 'Софии', — «библиотекарша». И поэтому же Живаго видит Лару в Юрятине впервые именно в «библиотеке», т. е. в «сердцевине» своего (он ведь «Веденяпин» — 'благослов' и *doctog* — 'учитель, учитель богословия') и ее сущностного локуса. Несколько позже из окна ее комнаты (это «окно» «в стене против двери» и по своей позиции отвечает «нише» библиотекарей в читальне — 226; IX—14) он увидит вывеску «на двух столбах» «Моро и Ветчинки. Сеялки. Молотилки»); у Глафиры будет «стричься» на «Малой Спасской», в «швейной мастерской», а Симу услышит за «портьерой». При этом Сима будет говорить о «чуде жизни», о 'пресуществлении' и возвращать ему слова его дяди — Николая Николаевича Веденяпина (XIII—5, 6; 17, 18).

Литература

- Зайцев Б., 1973 Избранное. New York.
Пастернак Б., 1965 Стихотворения и поэмы. Москва—Ленинград;
1982 Воздушные пути. Проза разных лет. Москва; 1989 Доктор Живаго. Москва.
Степанов Ю. С., 1989 Счет, имена чисел, алфавитные знаки чисел в индоевропейских языках. «Вопросы Языкознания» 1989, № 4. Москва.
Фарино Е. (Фагуно J.), 1987a Археопозитика «Писем из Тулы» Пастернака. «Wiener Slawistischer Almanach», Sonderband 20. Wien; 1987b Бульвар, собаки, тополя и бабочки (Разбор одной главы «Охранной грамоты» Пастернака). «Studia Slavica Hung.», 33/1—4. Budapest; 1988

Иконизм и иконность поэтики Пастернака (Тезисы). [В:] VIII Musica Antiqua Europae Orientalis. Vol. 2: Acta Slavica. Bydgoszcz; 1989 Поэтика Пастернака («Путевые записки» — «Охранная грамота»). Wien (= «Wiener Slawistischer Almanach», Sonderband 22); 1990a Княгиня Столбунова-Энрици и ее сын Евграф (Археопэтика «Доктора Живаго». 1.). [В:] Поэтика Пастернака — Pasternak's Poetics. Pod. ed. Anny Majnieskulow. WSP Bydgoszcz; 1990b Холодная телятина — Желвак — Рябина — Фосфорическое слово (Археопэтика «Доктора Живаго». 5). [В:] Semantic Analysis of Literary Texts. Elsevier, Amsterdam-New York-Oxford-Tokyo.

КОСМОЛОГИЧЕСКИЕ УТОПИИ В ВОСПРИЯТИИ БОЛЬШЕВИСТСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ И АНТИКОСМОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ 1920—1930-Х ГОДОВ

(«Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама)

В. Живов

1. Проблема того, насколько самый ход революции и последующего переустройства России основывались на религиозно-утопических идеях, насколько значимыми были эти идеи в революционном процессе и в пропаганде нового строя, требует широких и разнообразных исследований прежде всего в области социальной психологии и народной религиозной культуры. нас интересует существенно более частный вопрос: какую роль играли религиозно-утопические представления в осмыслении революции русским образованным слоем, насколько существенное место занимали эти представления в том языке, на котором прочитывались революционные и послереволюционные события. Речь, таким образом, не идет о самом революционном процессе, а лишь об осмыслении этого процесса, причем при таком подходе одинаково существенна и положительная рецепция, когда создание нового строя воспринималось как истинное начало космического преобразования, и рецепция отрицательная, когда те же явления прочитывались как попытки ложного преображения (анти-преображения). Как бы ни смотрели на новый мир — как на начаток новой гармонии или как на зловещего оборотня, этот начаток извратившего, — в любом случае восприятие оперировало с комплексом религиозно-утопических идей, сформировавшихся в предреволюционную эпоху в рамках религиозных поисков, более или менее сознательно отступавших от церковной религиозной традиции.

Оглядываясь назад, на предреволюционные годы, В. Ф. Ходасевич видел в них — как одну из важнейших характеристик времени — напряженное мистическое ожидание. «Каждая вещь, каждый шаг, каждый жест, — пишет он в «Некрополе» — как

бы отражался условно, проектировался в иной плоскости, на близком, но неосязаемом экране. Явления становились видениями. Каждое событие, сверх своего явного смысла, еще обретало второй, который надобно было расшифровать... Все совершающееся мы ощущали как предвестия. Чего?» (Ходасевич 1976, с. 102—103). На этой социально-психологической почве извлекались из разнообразных источников и приобретали новую актуальность утопические построения, накопленные мировой культурой за много предшествующих веков, и в ряд с ними становились новые, составленные порой из вполне опознаваемых старых элементов, неожиданно обретших поразительную жизненность. Исследователь этих построений преимущественное внимание должен уделить не филологической разработке их источников (это второстепенный вопрос), а воссозданию их нового религиозно-культурного контекста.

Русская религиозно-утопическая мысль начала XX в. означена такими разнообразными концепциями, как, например, историософские теории Мережковского, Тернавцева и Бердяева с их «новым религиозным сознанием» и типично утопической триадической схемой «Трех Заветов», напоминающей Иаохима Фиорского и имеющей выраженный космологический аспект («Отец воплощается в Космосе; Сын — в Логосе; Дух — в соединении Логоса с Космосом, в едином соборном вселенском Существо — Богочеловечестве» — см.: Зеньковский, II, с. 298), различные трансформации традиционных народно-утопических эсхатологических идей в творчестве так наз. крестьянских поэтов и связанные с ними миллениаристские декларации эсеров («Новый Иерусалим» Иванова-Разумника), опыты преобразования человеческого содружества в своего рода общине, образованной В. И. Вернадским, С. Ф. Ольденбургом, И. М. Гревсом и др., получившие как социальное (кооперативное движение), так и натурфилософское развитие (теория ноосферы Вернадского). Этот перечень можно было бы существенно расширить, пополнить его, в частности, русской рецепцией антропософских и теософских построений. Особое место в этом ряду занимает философствование Н. Ф. Федорова и его последователей, сконцентрировавшее в себе основные темы религиозного утопизма этой эпохи, существенные для осмысления последующего исторического процесса.

При всех кардинальных различиях перечисленных систем эти основные темы могут быть выделены в каждой из них. Можно назвать следующие определяющие моменты. (а) *Социально-прагматическая установка*, которая предполагает, что преображение человека и космоса произойдет не от неподвластного человеку Промысла, но в силу (или при участии) человеческого социального творчества, благодати противопоставляется труд, как замечал относительно Федорова Г. Фло-

ровский (Флоровский 1937, с. 327), причем характерно, что именно этот момент федоровских построений особо приветствовал Бердяев; в этом моменте религиозный утопизм наиболее резко отклоняется от церковной традиции и до известной степени отличает данный мировоззренческий комплекс от народных и средневековых утопий; вместе с тем актуализируется значение науки как способа сознательного воздействия на вселенную и переделки человеческого бытия. (b) *Космологизм*, т. е. усвоение человеком миссии преобразования не только социума, но и космоса; две эти задачи органически соединяются, и отсюда проистекают два взаимосвязанных следствия: человеческие бедствия (вражда, войны, социальное неустройство) приобретают характер космической катастрофы, человеческое же обустройство (духовное, социальное, научное) рассматривается как средство преобразования космоса. (c) *Антиисторизм*, т. е. понимание истории, временного бытия человечества как его наказания, исключения из космической гармонии; история предстает как тяготевший над человеком рок, и Федоров провозглашает «величайшую, безусловную ненависть к року» (Федоров, II, с. 162); новая жизнь человечества означает радикальное преодоление истории, переход в новое состояние, предполгающее разрыв со всякой традицией и в частности с бытом как материализовавшимся прошлым; новое Царство не вызревает в предшествующем, а отрицает его. (d) *Общинность*, вхождение в это новое Царство совершается не каждым в отдельности, но общинно; это вовсе не означает отрицания личности, однако акцент переносится на соединение разрозненных поколений в новый организм, обладающий собственным духовным статусом, — в форме ли «общего дела», круга дружбы и любви, метаморфоз традиционной крестьянской общины или соборности, понимаемой как народность, у Тернавцева и Розанова (ср.: Вальер 1978).

Очевидно, что у Федорова эти идеи выразились наиболее ярким, можно сказать, гротескным образом. Социальный активизм приобретает у него онтологический статус, поскольку Боговоплощение оказывается не осуществленным спасением человечества, а лишь залогом той сотериологической деятельности, которая предназначена самому человечеству. Эта деятельность должна преобразить космос, и его преобразование мыслится с фантастической конкретностью: заселение звездных миров, собирание космического вещества и т. п.; научно-технологический прогресс оказывается при этом органической частью духовного совершенствования, а история — врагом этого прогресса («История есть... разорение природы и истребление друг друга» — Федоров, I, с. 135). Прогресс этот совершается общинно, есть общее дело, которому должно предаться человечество, преодолев свое «небратство». С наибольшей ради-

кальностью формулируется и цель этой деятельности — материальное преодоление смерти и воскрешение предков. Эта цель и требует развития науки, освоения космоса, преодоления разобщенности и совместного делания, преобразующего природу человека и природу вселенной. Понятно, что этот фантастический надрыв цивилизации как бы воплощает в себе всю духовность всех религиозно-утопических движений начала века и ясно указывает на разрыв с христианской традицией, для которой ни преодоление смерти, ни преобразование космоса никак от материальной деятельности человечества не зависит. В силу этого федоровская идея воскрешения мертвых и победы над смертью может выступать как символ всего утопического движения. Эта символическая роль федоровских идей существенна для понимания литературного процесса позднейшего времени.

2. Мировая война и революция потребовали от утопической историософии анализа и осмысления, поскольку размах событий неизбежно ставил вопрос, есть ли эта катастрофа начало нового царства или полное разорение едва народившейся новой духовности. Радикальная ломка социальных структур, отказ от традиции и разрушение быта, отказ от исторического наследия и, по существу, от самой истории, декларированный коллективизм новой власти и ее глобальные притязания могли восприниматься как нарожение — пусть в муках и крови — нового порядка, т. е. нового человечества и нового космоса. Бесчеловечность и агрессивный материализм большевиков подсказывали, естественно, иную интерпретацию: у хилистического царства всегда был двойник-оборотень в виде царства зверя, и черты этой роковой подмены легко опознавались в сумерках революционного террора. Оба эти восприятия существовали бок о бок. Для Мережковского, Розанова, Бердяева разорение, ненависть и беспредельное убийство отчетливо указывали на «русский апокалипсис» и «новое средневековье». Для некоторых федоровцев те же события при всей их пугающей реальности были все же началом преобразования. Показательно, что для ряда мыслителей интерпретация не была очевидной и они колебались между двумя обозначенными выше полюсами: текст истории в любом случае читался в религиозно-утопическом ключе, и проблема состояла в опознании надвигающегося нового царства. В этом плане можно указать на эволюцию Ключева от «Красного рыка», в котором кровь революции воспевается как пролог всечеловеческого и космического обновления, к «Погорельщине», где большевистская Россия является в образе разгулявшегося зверства, надругавшегося над ликом Богородицы¹. Сходное развитие можно наблюдать и у Есенина.

¹ В ключевском «Красном рыке» находим полную парадигму религиозно-утопической мысли со всеми теми признаками, которые выделялись

Значение религиозно-утопических идей, прежде всего федоровских, для литературы послереволюционной эпохи исследуется сейчас достаточно активно. Федоровский пласт вполне отчетливо выделяется у Хлебникова и Маяковского, у Брюсова и поэтов «Кузницы», у Заболоцкого и Платонова (ср.: Семенова 1990, с. 346 сл.), и можно думать, что дальнейшие более детальные исследования позволят обнаружить отзвуки тех же идей у многих других авторов. Наиболее прямой и однозначный механизм интерпретации революционного процесса в терминах федоровских концепций находим у Маяковского. Основные тематические элементы этого механизма исследованы К. Поморской (Поморская 1983а; 1983б); они образуют обычный комплекс идей преобразующего труда (у Маяковского нового труда в социализме, сочетающего физическую работу и поэзию, ср. мужиков в «Хорошо»), переустройства космоса (особенно в

выше. Этот набор признаков и отнесен к революции, которая, соответственно, прочитывается как начало новой вселенской жизни. Ср., например, мотив преобразующего, обладающего магической силой труда в совокупности с космологической темой:

Мы, рать солнценосцев, на пупе земном
Воздвигнем стобашенный, пламенный дом;
Китай и Европа, и Север, и Юг
Сойдутся в чертог хороводом подруг,
Чтоб Бездну с Zenитом в одно сочетать:
Им Бог — восприемник, Россия же — мать.
Из пупа вселенной три дуба растут:
Премудрость, Любовь и волхвующий Труд...
(Клюев, I, с. 463).

Преображающий труд носит общинный характер, космос преобразается коммуной:

Братские груди-котлы
Выварят звездную повесть.
Повесть потомки прочтут, —
Строк преисподние глубы...
Ярый, строительный труд
Только отважный полюбит.
Боже, Коммуну храни —
Красного мира подругу! (I, с. 472).

История прекращается, традиционный быт (в разных его формах) превращается в несуществующее, рай нового братства предполагает анигиляцию прошлого:

Обожимся же, братья, на яростной свадьбе
Всенародного сердца с Октябрьской грозой,
Пусть на полке Тургенев грустит об усадьбе,
Исходя потихоньку бумажной слезой. (I, с. 497).

Ср. еще:

Вперяйтесь в глубинность, там нищие в бармах
И с девушкой пляшет Кумачневый Спас.
Не в книгах дозреет, а в Красных Казармах
Адамотворящий, космический час.
Погибла Россия — с опарой макитра,
Черница-Калуга, перинный Устюг!
И новый Рублев, океаны — палитра,
Над Ликом возводит стоярусный круг... (I, с. 506).

«150 000 000» и в «Про это»), расправы с временем и историей (история — «пасть гроба» в «Хорошо», постоянные выпады против «быта» как «мертвечины»), «единого человеческого общежития» («Товарищу Нетте»), в которое вырастает обновленный человек. Большевицкое революционное строительство рассматривается как прямое осуществление этих задач. Во главе же всех этих задач стоит материальное бессмертие, о котором Маяковский говорит в разных формах с почти маниакальным постоянством (разговор с «небесным химиком» в «Про это», «Пойдем излучаться в несметных просторах» в «150 000 000», материализованное бессмертие Нетте и т. д.).

Реализация федоровских идей в осмыслении послереволюционных процессов у других авторов могла быть существенно более сложной. Это, в частности, относится к Платонову. Федоровские источники «Котлована» и «Чевенгура» с их идеями бессмертия и воскрешения, общинного труда и мирового обновления очевидны, и выявившие их исследования лишь зафиксировали эту безусловную преемственность. Однако через оба эти романа Платонова проходит тоска о неосуществимости замысла, которая не в меньшей степени оказывается темой платоновской мысли, чем сам этот замысел. Если для Маяковского основное значение имело появление обновленного человека, то для Платонова — неустройство этого человека в мире, который не смог преобразиться. Это же относится в существенной мере и к «Торжеству земледелия» или «Безумному волку» Заболоцкого.

События 1920—1930-х годов были плохим основанием для утопического оптимизма, очертания нового мира, проступавшие из «дали социализма», менее всего напоминали космическое преображение и победное шествие всеобщего «братства», о которых мечтал Федоров. Тем не менее мечта не уступала реальности. Безостановочная социально-преобразовательная деятель-

Интересно отметить, что у Клюева появляется и мотив всеобщего воскрешения, и пацифистская тема, столь характерные для Федорова, ср.:

От Нила до кандалного Байкала
Воскреснут все, кто погибли.
Обернется солнце караваем,
Полумесяц — ножик застольный,
С избяным киноварным раем
Покумится молот мозольный.

(I, с. 489).

Сгинут кровосмесители, проститутки,
Церковные кружки и барский шик,
Будут ангелы срывать незабудки
С луговин, где был лагерь пик.

(I, с. 473).

Вопрос о том, можно ли говорить о прямом влиянии Федорова на Клюева, требует, естественно, особого исследования (о знакомстве Клюева с федоровскими идеями — через Иону Брихничева — см.: Семенова 1990, с. 349; о федоровских мотивах у других крестьянских поэтов см. там же, с. 352).

ность большевистского режима могла отвергаться в своем существовании, однако сам кровавый процесс переработки человеческого материала способствовал вере в возможность планомерного обновления человечества — надо было лишь исправить направление труда. Замечательно, что даже в 1940-е годы В. И. Вернадский был уверен в скором построении ноосферы и полагал, что «это не фатализм, а эмпирическое обобщение» (Борисов, Перченко, Рогинский 1990, с. 241).

Во всяком случае комплекс религиозно-утопических идей сохранял свою значимость, оставаясь той системой понятий, в которой читалась эпоха. В силу своего рода сознательного философского оскуднения она могла выступать в редуцированном виде — как сочетание идей нового преодолевшего рефлексии человека и планомерного преображающего всеобщего труда. В этой своей редукации, однако, система продолжала определять жизненные установки тех поэтов и художников, которые восприняли революцию как начало нового мира и остались в России, чтобы не остаться в прошлом; она была для них оправданием и опорой. Уже в 1930-е годы Пастернак писал (I, с. 413):

Мы в будущем, твержу я им, как все, кто
Жил в эти дни. А если из калек,
То все равно: телегою проекта
Нас переехал новый человек.

Однако это вхождение в будущее не было автоматическим, для него необходимо было «хотеть, в отличие от хлыща В его *существовании кратком* [противоположность бессмертию], Труда со всеми сообща» (там же, с. 421). Это растворение в общем труде нового человека и было залогом «будущих безумств» (там же, с. 376), в котором «не получают сдачи Разменным бытом с бытия» (там же, с. 381), т. е. бытие выступает освобожденным от пут обветшавшей истории.

По мере того как новый человек становился реальностью и приходилось осознать, что «поэтический труд» никак не влияет в соиздание преображенного человечества, поэзия (живопись, музыка, философия) умолкала. Поэтому необходимой предпосылкой нового творчества, обретения голоса в «паучьей глухоте» осуществившейся утопии делался пересмотр самих жизненных установок, переосмысление исходного комплекса идей. И это вновь обращало к Федорову как символическому воплощению данного комплекса. Этот пересмотр становится по существу рубежом новой эпохи (новой поэзии и новой мысли), поэтому выделить в литературном процессе его начальные элементы оказывается важнейшей исследовательской задачей².

² Типологически чрезвычайно схожий перелом происходит в Европе в середине XVII в. Рубеж XV—XVII вв. также отмечен усиленным развитием религиозно-утопической мысли, апеллирующей к нераскрытым по-

3. Высказанные выше соображения о литературном процессе и роли историософских построений религиозно-утопического сознания в динамике его идей могут рассматриваться как предварительные обобщения, необходимые для интерпретации одного из наиболее философски насыщенных стихотворений в русской поэзии XX в. — стихов О. Э. Мандельштама о неизвестном солдате (1937 г.). То, что в этих стихах Мандельштам пробегает по всем темам обозначенного выше спектра — космология, человеческое братство и его судьбы, война и смысл истории, смерть и воскресение — очевидно. Однако стихотворение построено как сложная мозаика тем со множеством подтекстов, и контуры смыслового рисунка проступают лишь при тщательном переборе всех составляющих.

Фабульная основа стихов обнаружена и описана О. Роненом (Ронен 1979). Этой основой является «научно-мистико-фантастическая» книга Фламариона «Рассказы о бесконечном», в которой дух астронома Люмена рассказывает о своем космическом путешествии. Его скорость превышала скорость света, и поэтому он видел события земного прошлого, получал те вести, которые нес из прошлого световой луч («Весть летит светопыльной дорожкой — И от битвы вчерашней светло»). В книге Фламариона специально говорится о наполеоновских войнах, Люмен созерцает наполеоновские сражения и осуждает ужасы войны. Эта фабула, согласно Ронену, перевоплощается у Мандельштама в сложное повествование о поэте и его собеседнике, о судьбах — земных и посмертных — человечества и о роли поэзии в этих судьбах³. Открытие этой фабульной основы

тенциям человеческого творчества и его космическим возможностям (Джордано Бруно, Джон Ди и др.). Эти утопические построения воплощаются в социально-политической программе — в деятельности союза протестантских князей Германии и в особенности в тех попытках обновления Европы, которые предпринимает Фридрих V, электор-палатин (Ейтс 1975). Как известно, эта деятельность приводит к Тридцатилетней войне, разорению Европы и падению традиционных социальных институтов. Как реакция на эту катастрофу возникает новое культурное и политическое сознание — рационализм в мировоззренческой сфере и полицейское государство в области социально-политической. И в данном случае этот перелом оказывает глубокое влияние на характер литературного процесса (ср.: Лотман 1983; Живов 1989).

³ О. Ронен пишет: «Полет, который задуман в (1) и происходит в (4), — полет самоотверженного духа и стиха ('Я губами несусь в темноте'), одновременно прижизненный и посмертный, в некое 'небохранилище', ... в 'глазницы' всевидящей вселенной, вслед за 'миллионами убитых задешево', которое 'протоптали тропу в пустоте', — вслед за неизвестными солдатами и неизвестными читателями, чья реальность, как говорилось в статье 'О собеседнике', вызвана к жизни реальностью существования поэта и слова, и наоборот. Сами стихи — посол 'от лица земляных крепостей', от уцелевших и от калек земного шара (5), к хлебниковскому государству 22-летних, ... воскресение которых, торжество вечной памяти над безмянностью, достигнуто таинственным переливанием жертвенной крови от оставшегося в живых ... год рождения зажат в руке как талисман или пропуск в некое иное рождение или бессмертие» (Ронен 1979, с. 220).

позволяет прояснить композицию стихов и ряд мотивов, однако многие моменты остаются непонятными: какое отношение имеет к этому сюжету неизвестный солдат, воздушные могилы, тропа, протоптанная в пустоте миллионами убитых задешево и т. д.? В любом случае очевидно, что фабульная схема является для Мандельштама лишь отправной точкой для построения совершенно нового смыслового пространства.

Координаты этого пространства также исследованы. В статье Ю. И. Левина (Левин 1979, с. 191) выделяются три основные темы: космос (или природа), война и смерть и страдания (или шире — ущербность). Он прослеживает эти темы в различных мотивах и образах стихотворения, однако цельного смысла не реконструирует, замечая, что в этих стихах «все подано в загадочно раздробленном виде» (там же, с. 195). Из сказанного выше о значимости федоровских идей для всей после-революционной историософии очевидно, что, говоря о космосе, смерти, посмертном космическом существовании и т. д., Мандельштам не мог не иметь в виду (в большей или меньшей степени) федоровские идеи, которые, несомненно, были известны ему — если не в первоисточнике, то в многочисленных их изложениях, полемических пересказах и т. п. Как только мы привлекаем к реконструкции смысла стихов эти идеи, проясняются многие содержательные пласты стихотворения и становится понятным, с какой целью использован фламарионовский сюжет.

Стихи о неизвестном солдате предстают в этом случае как своего рода мистериальный спор о душе между жизнью и смертью, в котором противоплагаются неповторимость личности и безымянность космоса. Это обуславливает и само название стихотворения. Действительно, неизвестный солдат ставит историческую мысль прежде всего перед проблемой личности, сталкивая обобщенную синтетическую личность (представителя всех погибших солдат), не имеющую собственного имени и обличья, и отдельного человека с неповторимой судьбой, которого ненароком занесло в странную могилу. Могилы неизвестного солдата, не вписывающиеся в христианскую традицию с ее принципиальным персонализмом, — это одно из наиболее ярких свидетельств замены живой органической взаимосвязи общества социальной абстракцией; эта замена лежит у истоков заката Европы и является в то же время одной из составляющих религиозного утопизма. Она прямо связана с проблемой бессмертия: обобщенное абстрактное бессмертие противостоит бессмертию лучному, бессмертию для каждого отдельно — хотя бы и «с гурьбой и гуртом»; отсюда и ее тематическая значимость для Мандельштама (равно как и для Ходасевича — см. ниже) в его размышлениях над судьбами Европы и человечества.

3.1. Безличный, «безымянный» космос предстает у Мандельштама как пристанище безличных «оптовых» смертей — в противность космосу как пространству оптового же, безличного воскрешения, о котором грезил Федоров, космосу, в атомах и молекулах которого растворены, согласно Федорову, тела умерших, и из которого потомкам, объединенным в «общем деле» (т. е. тоже в растворении личного), предстоит их собрать. С картины космоса, противостоящего человеческому страданию, и начинается стихотворение. Именно он, на мой взгляд, описывается как «океан без окна» (т. е. слепой), пожирающий без разбора («всеядный и деятельный») «холодных и хилых» людей в их «землянках» (или — позднее — окопах) и обращающий их в космическое «вещество». Это федоровская мотивика, с самого начала обозначающая подтекст стихотворения: темы холода, голода, военных бедствий и бессилия человека присутствует у Федорова постоянно и связываются с необразованностью космоса, с тем, что «нынешняя вселенная стала слепой» (Зеньковский. II, с 141) и что «солнечная система остается слепую, не свободную, смертоносною силою» (Федоров, I, с. 331), поскольку в ней «все вещество есть прах предков» (там же, I, с. 329) и в нем их «следы... могут изглаживаться и исчезать» (там же, I, с. 330).

Видимо, развитием той же Федоровской космической темы является упоминание дождя, «неприветливого сеятеля» и его «безымянной манны». Во всяком случае, установив федоровский подтекст в первой строфе, трудно отказаться от мысли, что для третьей строфы подтекстом служат первые страницы «Философии общего дела» (взгляд на которые падает даже при беглом ознакомлении с этой книгой), где в связи с голодом 1891 г. идет речь о «великом значении открытия возможности посредством взрывчатых веществ, или вообще посредством всего, что употребляется на войне производить дождь» и о «значении этого открытия, как средства избавления от голода и войны» (I, с. 1). Федоров пишет: «И вдруг, как отрядный луч света для 'седающих во тьме и сени смертной', известие, переворачивающее все, благая весть [т. е. εὐαγγέλιον], что все средства, изобретенные для взаимного истребления, становятся средством спасения от голода и является надежда, что разом будет положен конец и голоду, и войне», — и видит в этом «действительнейшее доказательство бытия Божия, и Божия Промысла» (I, с. 3). Понятно, что в перспективе мировой войны, означенной с самого начала названием стихотворения, это утопическое пророчество приобретает гротескный характер. В этом контексте «лесистые крестики» следует скорее всего понимать как «деревянные кресты на солдатских могилах» (Левин 1979, с. 195), как следы или меты погибших солдат в океане-космосе, в который «боевым клином» (ср. ниже «треугольным журавлем», ср. еще «журавли-

ный клин» в «Бессонница. Гомер») вторгаются (летят) умершие. Эта память дождя об умерших и их могилах предваряет четвертую строфу, где разворачивается картина военных бедствий («Будут люди холодные, хилые Убивать, холодать, голодать») и говорится о могиле неизвестного солдата («И в своей знаменитой могиле Неизвестный положен солдат»).

Упоминание неизвестного солдата, о значении которого было сказано выше, вводит второй полюс семантической структуры стихотворения — неповторимость личности. Это введение подчеркнуто первым появлением речи от первого лица («Как мне...»). Собеседником поэта оказывается «ласточка хилая, Разучившаяся летать», которая в рамках мандельштамовской поэтики (см. «Tristia») реконструируется как психея (-душа-слово), обессилевшая в просторах смерти, т. е. перед нами мистериальный (орфический) разговор поэта и души (поэта и тени) о смерти и ее необоримости и безличности — поэт (его слово) не может «совладать» «с этой [т. е. неизвестного солдата] воздушной [т. е. летящей в океан-космос] могилой». Как уже говорилось, тема оборимости смерти — это основная тема Федорова, требовавшего совладать со смертью с помощью «мировой регуляции» (Федоров, II, с. 406), распространяющейся «на все миры, на все системы миров до окончательного одухотворения вселенной» (I. с. 407). Горестное вопрошание поэта, у которого нет «руля и крыла», — это отказ от утопии в пользу трагедии, и именно в этой связи в следующей строфе вводится лермонтовская тема.

Эта тема также предварена лермонтовскими подтекстами предшествующих строф: «воздушным океаном» и «без руля и без ветрил» из «Демона» и «воздушным кораблем». т. е. воздушную могилу Наполеона (ср. еще «Воздушный корабль» в «Красном рыке» Клюева и летящую в «кругах планетного движения» «великолепную могилу» орла в стихах Гумилева «Орел» [«Жемчуга»]). Лермонтовская тема, как мне представляется, также имеет непосредственный федоровский подтекст — правда, не самого Федорова, но статьи В. С. Соловьева «Лермонтов», написанной в развитие федоровских идей. В этой статье, обличая нищезанство, Соловьев говорит об общей цели человечества, цели «победы и одоления над смертью» (Соловьев, VIII, с. 390), которую он противопоставляет нищезанской концепции как подлинное сверхчеловечество. Эта цель и есть «настоящий критерий для оценки всех дел и всех явлений жизни человеческой, а в особенности справедливо и полезно прилагать этот критерий в тех случаях, когда люди, сверх общего уровня одаренные, чувствующие истинную цель и смысл нашего существования, способные, а следовательно и призванные, т. е. обязанные более прочих к ней приблизиться и других приблизить, превращают эту общую цель в личное и бесплодное притязание, заранее

отвергая необходимое условие для ее достижения» (там же). Именно в этом отступничестве и оказывается повинен Лермонтов (равно как и «его ближайший приемник Ницше» — там же, с. 391). По мнению Соловьева, «религиозное чувство, часто засыпавшее в Лермонтове, никогда в нем не умирало и, когда пробуждалось — боролось с его демонизмом», однако чаще «пером Лермонтова водил настоящий демон нечистоты» (там же, с. 401, 402⁴).

Для нас существеннее всего, что Соловьев не только оценивает жизненный путь Лермонтова, но и говорит о его загробной судьбе. Он пишет: «Если жизненный путь продолжается и за гробом, то, очевидно, он может продолжаться только с той степени, на которой остановился. А мы знаем, что как высока была степень прирожденной гениальности Лермонтова, так же низка была его степень нравственного усовершенствования. Лермонтов... был призван сообщить нам, своим потомкам, могучее движение вперед и вверх к истинному сверхчеловечеству, — но этого мы от него не получили» (там же, с. 403—404). Далее Соловьев рассуждает о том, какова наша обязанность в отношении усопшего Лермонтова, одного из наших «отцов в человечестве». «Обязанность сыновней любви к такому отцу, — утверждает Соловьев, — конечно, потребует от нас не того, чтобы мы восхваляли его заслуги и дарования, а того, чтобы мы помогли ему снять с себя или, по крайней мере, облегчили удручающее его бремя... Обличая ложь воспетого им демонизма, только останавливающего людей на пути к их истинной сверхчеловеческой цели, мы во всяком случае подрываем эту ложь и уменьшаем хоть сколько-нибудь тяжесть, лежащую на этой великой душе» (там же, с. 404).

Подобное «исправление в могиле», предлагаемое Соловьевым, и приводит на ум пословицу «горбатого могила исправит», которую парафразирует Мандельштам в строке «Как сутулого учит могила», причем эпитет *сутулый* специально относит эту максиму к Лермонтову, о сутулости которого говорили современники.

⁴ В плане интертекстуальных связей «Стихов о неизвестном солдате» может быть любопытно сопоставление у Соловьева эротической поэзии Пушкина и Лермонтова; оно иллюстрируется следующим сравнением: «В один пасмурный день в деревне видел я ласточку, летающую над большой болотистой лужей. Что-то ее привлекало к этой темной влаге, она совсем опустилась к ней и, казалось, вот-вот погрузится в нее или хоть зачерпнет крылом. Но ничуть не бывало: каждый раз, не коснувшись поверхности, ласточка вдруг поднималась вверх, и щебетала что-то невинная. Вот вам впечатление, производимое этими шутками у Пушкина: видишь тинистую лужу, видишь ласточку и видишь, что прочной связи нет между ними, — тогда как порнографическая муза Лермонтова — словно лягушка, погрузившаяся и прочно засевшая в тине» (Соловьев, VIII, с. 400—401). Не находя здесь прямого подтекста «разучившейся летать ласточки» или влечения к «воздушной яме», не могу все же не отметить той дополнительной (развивающей фетовскую) семантики ласточки, которую создает этот фрагмент.

менники (см. Левин 1979, с. 196). Мандельштам отрицает самую мысль о таком исправлении и готов на этом посмертном судилище дать за Лермонтова «строгий отчет» (о суде должно, видимо, напоминать написание имени после фамилии, обуславливающее канцелярско-судебные коннотации). Вместе с тем этот отчет о судьбе и смерти Лермонтова оказывается частью разговора поэта с душой (ласточкой) о трагедии личности. Лермонтов и появляется здесь как поэт трагический по преимуществу, в своем трагическом влечении сознательно искавший смерти («воздушная яма [т. е. небесная могила] влечет»). Содержание «строгого отчета» составляет, видимо, самоценность трагедии поэта и завершенность его судьбы, противопоставленные федоровскому коллективистскому видению, в котором «сыны по человечеству» исправляют своих усопших отцов и оценивают их жизнь и смерть с точки зрения всеобщей цели человечества и его космических задач. Это и есть та апология личности, которая не оставляет места для устремлений в безмянный космос⁵.

3.2. Две следующие части «Стихов о неизвестном солдате» являются как бы разработкой тем первого фрагмента — можно сказать, темы и противозаключения, ср. о музыкальном (ораториальном) принципе организации этих стихов: Левин 1979, с. 188—190. Вторая часть стихотворения может рассматриваться как развитие космической темы, темы гумилевского «звездного ужаса». Ее интерпретация как описания газовой атаки достаточно очевидна и не раз указывалась исследователями (ср.: Мандельштам 1987, с. 247; Левин 1979, с. 198). Она подтверждается черновиком первой строфы «Яд Вердена — всеядный и деятельный — Океан без окна, вещество...» (Мандельштам 1987, с.

⁵ Обращение к Лермонтову значимо, видимо, и в связи с мыслью Мандельштама о том, что поэт сам выбирает свою судьбу (смерть), высказанной им в дошедшем до нас докладе «Пушкин и Скрябин» (о значимости тем этого доклада для Стихов о неизвестном солдате см.: Ронен 1979, с. 220). Цитируя «Сон» Лермонтова («В полдневный жар в долине Дагестана»), Соловьев пишет: «Лермонтов не только предчувствовал свою роковую смерть, но и прямо видел ее заранее... Одною этого стихотворения, конечно, достаточно, чтобы признать за Лермонтовым врожденный... гений» (Соловьев, VIII, с. 396). Вместе с тем о гибели Лермонтова он говорит: «Все подробности его поведения, приведшего к последней дуэли, и во время самой этой дуэли, носят ясные черты фаталистического эксперимента... По существу это был безумный вызов высшим силам, который во всяком случае не мог иметь хорошего исхода. В страшную грозу, при блеске молнии и раскатах грома, перешла эта бурная душа в иную область бытия» (там же, с. 403). Мандельштам, конечно, не мог сочувствовать такому пониманию. Для него предвидение поэтом своей смерти и влечение к исполнению своей судьбы были не «фаталистическим экспериментом», а свидетельством высшей природы самой поэзии. Можно предположить, что статья Соловьева была одним из предметов, обсуждавшихся в утерянном докладе. Поэтому строка «И воздушная яма влечет» обозначает не только тему трагизма личности, но и тему трагизма поэзии, ее онтологической ценности.

248). В этих же строках, однако, небо в облаках газовой атаки («яд Вердена») соединяется с космосом («океан без окна»). Это соединение и разрабатывается во второй части; оно становится совершенно понятным, если помнить, что небо газовой атаки — это последнее видение космоса, представляющее умирающему в этой атаке солдату. Данная часть, таким образом, построена на контрапункте двух основных тем: это безличность космоса, увиденная личностью в момент ее наивысшего трагизма. Ужас космоса как бы раскрывается в этом видении. «Шевелящиеся виноградины» — это слепые глаза космоса (ср. тему слепой вселенной в первой части), бельма, которыми космос смотрит на человека, а мираж ядовитых облаков оказывается теми жизнями, которые космос пожирает («городами украденными»). В этом фрагменте следует еще обратить внимание на выражение «растяжимых созвездий шатры», которое, возможно, указывает на теорию разбегающейся вселенной (ср. ниже о красном смещении).

Третья часть дает как бы противоположную перспективу — перспективу космоса, глядящего на землю. Она начинается с картины космоса «в себе» с реминисценциями Эйнштейна (см.: Иванов 1990). Затем, во второй строфе, космос как бы встречает летящих в него погибших солдат («А за полем полей поле новое Треугольным летит журавлем»), вслед за полями мертвых появляется «весть». Можно предположить, что это весть о мире или весть о последней войне («Я не Лейпциг, не Ватерло»), весть о прекращении братоубийственных войн, от которой «будет свету светло». Какие именно планы всеобщего мира (например, Венский конгресс или проекты разоружения Николая II) или надежды на него имеются в виду, остается неясным, но соотнесение с пацифистской утопией (в частности, федоровской) представляется достаточно правдоподобным.

Появляющаяся в этом контексте наполеоновская тема, предваренная «воздушной могилой» — «воздушным кораблем» в первой части, вряд ли поддается столь однозначной трактовке, как это предлагает О. Ронен, видящий здесь реплику антинаполеоновских пацифистских речей Люмена из книги Фламариона (Ронен 1979, с. 216). Для такой интерпретации в стихах слишком много лермонтовских аллюзий — которые, конечно, ведут к романтическому Наполеону, а не к Наполеону пацифистскому. Романтический Наполеон не обязательно вступает в конфликт с общим пацифистским звучанием «Стихов о неизвестном солдате»: трагедия личности и ужас войны дополняют друг друга. В то же время Наполеон как трагическое личное воплощение войн начала XIX в. может быть противопоставлен неизвестному солдату как безличному воплощению новой мировой войны. На трагическую трактовку указывают, кажется, и черновые варианты (Мандельштам 1987, с. 248):

Свет опальный — луч наполеоновый
Треугольным летит журавлем.

Очевидно, что «треугольный журавль» ассоциируется здесь с наполеоновской треуголкой, а «свет опальный» — с его заточением. В этом случае строки «В глубине черномраморной устрицы Аустерлица погас огонек» можно отнести к смерти Наполеона. «Черномраморная устрица» — это, по убедительному предположению О. Ронена (1979, с. 221) «космическая раковина звездной ночи» (или беззвездной), та космическая ночь («мачеха звездного табора») и темнота («несусь в темноте»), которая поглощает усопших, превращая их в федоровское космическое вещество. В этой темноте и гаснет «огонек Аустерлица» — возможно, не поле сражения, а Наполеон (*огонек Аустерлица по модели гений Аустерлица*). В этом случае «Средиземная ласточка щурится», вглядываясь в Наполеона, умирающего на Св. Елене, а «чумный Египта песок» повторяет «знойный песок пирамид», в котором покоятся гренадеры, из «Воздушного корабля»⁶.

3.3. Четвертая часть вводит голос поэта и зрение поэта, соотнося их с оптовыми смертями и надеждой воскресения и предвосхищая тем самым финальный фрагмент стихотворения. Она начинается с того же видения космоса мертвецов. «Аравийское месиво, крошево» продолжает «чумный Египта песок», т. е. ту же тему космической могилы, космического вещества, в котором размолоты или искрошены жертвы войны (вместе с тем *крошево* может рассматриваться как анаграммированное *воскрешение*). В одном из черновых вариантов находим «Начинающих смерть скоростей» — речь идет, видимо, об устремляющихся в космос умерших (их превращение в космическое вещество и начинается с их смертью). Это видение и предстает поэту («Луч стоит на сетчатке моей»). Он видит этот луч как тропу, протоптанную «миллионами убитых задешево» в пустоте космоса.

Это видение предстает вместе с тем как задача поэзии и ее оправдание; поэзия, а не космос сохраняет подлинную жизнь и является тем самым формой бессмертия. Поэт «несется губами», т. е. своим словом вслед за «миллионами убитых задешево» как их голос, остающийся жить в стихе. Поэзия и есть, по словам О. Ронена (1979, с. 220), «торжество вечной памяти над безымянностью», она доносит до собеседника «неподкупное небо окопное» как «небоохранилище» надежды и страдания, с ко-

⁶ При такой реконструкции упоминаемые события выстраиваются в прямом, а не обратном (как полагал О. Ронен — 1979, с. 216) порядке: Лейпциг, Ватерлоо, смерть Наполеона, т. е. в том порядке, в котором мертвые прибывают в космос, ср. прямой же хронологический порядок в переключке мертвецов в последней части стихотворения.

торами умирающие солдаты смотрели на него из окопов. Этот ход мысли также, видимо, содержит полемический антифедоровский момент: бессмертие создается поэзией, а не космологическими утопиями. В этом контексте, на мой взгляд, должна рассматриваться и тема пророка, эксплицитно намеченная в одном из черновых вариантов:

Аравийское месиво, крошево
Начинающих смерть скоростей —
Это зренье *пророка* подошвами
Протоптало тропу в пустоте.
Миллионы убитых задешево —
Доброй ночи! Всего им хорошего —
В холодеющем Южном Кресте.
(Мандельштам 1987, с. 250—251).

Речь идет о пророке (лжепророке), предвозвестившем бессмертие в звездах, и это более всего подходит к Федорову, причем это ложное бессмертие оборачивается в подлинных судьбах человечества опловыми смертями (Южный Крест выступает, может быть, как зашифрованная аллюзия этой темы: *крест — воскрешение*): пророк проложил тропу смерти. Впоследствии это упоминание о «пророке смертей» («Это зренье пророка смертей» в другом черновике) было установлено, возможно, как слишком прямой полемический выпад, сужающий общую значимость темы⁷.

Пятая часть представляет собой своего рода интермеццо (Левин 1979, с. 189) на тему военного братства — братства в судьбе и смерти. При этом, на мой взгляд, Швейк и Дон Кихот олицетворяют подчеркнуто человеческое начало в противоположность космическому, романтический момент в этом братстве

⁷ Принципиально иную интерпретацию пророческой темы дает Вяч. Вс. Иванов. Он пишет: «Сам Мандельштам, судя по черновикам, склонен был считать все стихотворение о неизвестном солдате и особенно часть, связанную с упоминанием скорости света, пророческой:

Это зренье пророка подошвами
Протоптало тропу в пустоте.

Эта строка, раскрывающая мандельштамовскую самооценку его апокалиптического видения, позднее из его сочинения была устранена. Но реальность лежащего за ней духовного опыта не подлежит сомнению: глаза Мандельштама видели ту картину слепящего света атомной бойни, которая составляет основу всего стихотворения» (Иванов 1990, с. 361). Дело не только в том, что заявления о собственном пророческом даре абсолютно чужды мандельштамовской поэтике. Странно было бы думать, что Мандельштам осознает себя как «пророка смертей»: в годы миллионных смертей такая самооценка кажется мало правдоподобной. Эти слова должны относиться к витии из прошлого, а настоящее выступать как реализация его пророчеств. Что касается «атомной бойни», то она явно принадлежит к вольным домыслам исследователя.

означен рыцарскими доспехами (стальными сапогами — «рыцарской птичьей плюсной»). Это товарищество («Эй, товарищество — шар земной!») выступает как подлинное братство в страдании и смерти, противопоставленное тому утопическому братству, сознательно работающему над всеобщим космическим воскрешением, которое проповедовал Федоров. Калеки («И дружит с человеком калека») подчеркивают уязвимость и смертность этого братства⁸.

Шестая часть — стихи о черепе. Их тематическая структура в значительной степени выяснена: темы черепа как микрокосма, человеческого родства, торжества человеческого духа и т. д. (Ронен 1979, с. 221; Иванов 1990, с. 361—362; здесь же о хлебниковских подтекстах). В этом перечне недостает одной важной составляющей — человеческой эволюции, той биологической темы, значимость которой для позднего творчества Мандельштама очевидна (ср. «Ламарк»). Убеждение в духовной неоправданности дарвиновской схемы эволюции объединяет Мандельштама с Федоровым; для последнего принцип естественного отбора как принцип вымирания совершенно неприемлем и ставит лишь один кардинальный вопрос — для чего? У Федорова ответом на этот вопрос оказывается невыводимое из естественного отбора развитие человека как духовного организма, своим трудом спасающего вселенную. В этом контексте возникает у Федорова и размышление о черепе: «Существо наименее защищенное, наиболее подверженное опасности, всеуязвимое, смертное по преимуществу и потому в высшей степени чувствительное к смерти, — человек в восстании, во взорах, обращенных к всеобъемлющему небу выразил искание средств против опасностей, которые людям грозили на земле отовсюду. За взором, обращенным к небу, и голос устремился в высь [ср. «я губами неусь...»]... Голос оказал действие на нервы, приводящие в действие, в сокращение мускулы; ноги выпрямились, а руки, аккомпанируя голосу, поднялись вверх. За взором, за голосом, — или вместе с ними, а может быть и прежде их,

⁸ Странный состав мирового «товарищества» — из людей и калек — является, возможно, аллюзией на цитировавшиеся выше стихи Пастернака из «Второго рождения», в которых новый человек советской утопии переезжает телегой калек из прошлого. Мандельштам, видимо, не принимает этого противостояния, противопоставляя ему товарищество в страдании (ср. его определение «Второго рождения» как «советского барокко» — Герштейн 1986, с. 52). Не исключено, что и «Аравийское месиво, крошево», аллюзивно связанное с «аравийским ураганом» из «Пира во время чумы» («И в аравийском урагане... Бессмертья, может быть залог»), соотносено с пастернаковским «И арфой шумит ураган аравийский, Бессмертья, быть может, последний залог» («Лето» из того же «Второго рождения»; о чтении Мандельштамом этих стихов см.: Герштейн 1987, с. 195). В любом случае перед нами здесь общая романтическая тема трагедии личности как основы ее бессмертия — та самая проблема, которая поставлена в первой части «строгим отчетом» за Лермонтова.

— мысль возвысилась, что физиологически выразилось в росте передней и верхней части головы, и в перевесе ее над задней и нижней частями, т. е. в поднятии лба, чела» (Федоров, II, с. 266). Шестая часть является, таким образом, как бы повторением федоровского вопроса с подчеркиванием федоровской же темы бессмысленности войн («Не могли не вливаться войска»). Повторение вопроса, естественно, не означает повторения ответа.

3.4. Ответ, насколько я понимаю, содержится в последних двух частях и состоит в утверждении абсолютной ценности индивидуальной человеческой трагедии и личного — со своим временем и со своей судьбой — воскресения. Седьмая часть начинается с картины разлетающегося космоса, ясных и зорких звезд, которые «мчатся в свой дом». В этой связи упоминается эффект Доплера (эффект красного смещения — «Чуть-чуть красные мчались в свой дом», ср.: Левин 1979, с. 202). Зоркость звезд этой части перекликается с глядящими изветливыми звездами начала стихотворения и ставит вопрос о том, как осмысляются звезды в стихотворении в целом и почему они противостоят космосу: они глядят в космос («океан без окна») «в осужденье судьбы и свидетеля», а темный космос («ночь, что будет сейчас и потом», ср. полет губ в темноте в четвертой части, ср. выше о «черномраморной устрице») содержит их, как мачеха («мачеха звездного табора»)⁹.

Мне представляется, что ответ лежит в тождестве души — звезды, интертекстуально связанным чуть ли не со всей европейской поэтической традицией. Специальным же подтекстом

⁹ Как и в других частях стихотворения, здесь можно видеть определенное знакомство Мандельштама с новыми для его времени физическими и космологическими теориями, в частности, с теорией относительности (ср.: Иванов 1990, с. 358—359). Мандельштам, видимо, соотносил новые идеи в естественных науках с новой духовностью XX в. и с модернизмом в искусстве (ср. его характеристику Хлебникова — «какой-то идиотический Эйнштейн»). Каковы были при этом его оценки и пристрастия, установить сейчас вряд ли возможно. Существенно отметить, что научные открытия XX в. могли в русской литературной среде восприниматься в связи с религиозно-утопическими идеями — неведомый потенциал науки становился опорой утопии. Характерны, например, воспоминания Яковсона о Маяковском: "When in the spring of 1920 I returned to Moscow... I brought with me recent books and information about scientific developments in the West. Mayakovsky made me repeat several times my somewhat confused remarks on the general theory of relativity... The idea of the liberation of energy, the problem of the fourth dimension, and the idea that movement at the speed of light may actually be a reverse movement in time — all of these things fascinated Mayakovsky... 'Don't you think,' he suddenly asked, 'that we'll at last achieve immortality?'" (Яковсон 1973); теория относительности была явно воспринята как подтверждение федоровских идей. Любопытно отметить в этой связи, что мотив посмертного полета в космосе в «Стихах о неизвестном солдате» интертекстуально связан с аналогичным мотивом в стихах Маяковского на смерть Есенина.

может быть стихотворение Тютчева 1828—1830 гг. «*Душа хотела б быть звездой*» (см. «*Сии светила, как живые очи . . .*»; «*Они, как божества, горят светлей В эфире чистом и незримом*») ¹⁰. При таком осмыслении звезды-души в своем «обморочном» (еще не просветленным воскресением) бытии и заполняют («затоваривают») космос — «*Оба неба с их тусклым огнем*», что вновь возвращает нас к федоровским идеям. «*Тусклый огонь*» вызывает ассоциации с преисподней, и «*оба неба*» могут пониматься, как створки «черномраморной устрицы» (Ронен 1979, с. 221). Из разнообразных возможных подтекстов «обоих небес» нельзя не указать федоровский, ср. у него: «*Таким образом начинало созидаться Коперникианское мировоззрение; небо было не только верхом, но и низом; оно обняло собою землю*» (Федоров, I, с. 405). Отсюда выясняется и смысл «*тары обаянья в пространстве пустом*» — как душ-звезд, ожидающих воскресения, которое, видимо, должно остановить их расширяющийся полет, положив конец разбегающемуся космосу в целом (ср. о падающих звездах и конце мира у Федорова — II, с. 253—254). Непросветленное воскресением (а не работой воскрешения) бытие («полуобморочное») «затоваривает» сознание, постоянно возвращая человека к смерти, поскольку вся вселенная наполнена мертвым веществом. Отсюда «*Я ль без выбора пью это варево, Свою голову ем под огнем?*». Вяч. Вс. Иванов справедливо указывает на хлебниковский подтекст этой темы «вынужденного каннибализма» (Иванов 1990, с. 362); это, однако, не исключает и соловьевско-федоровского подтекста, см. в письме Соловьева к Федорову: «*Простое физическое воскресение умерших не может быть целью. Воскресить людей в том состоянии, в каком они стремятся пожирать друг друга, воскресить человечество на степени каннибализма было бы и невозможно и совершенно нежелательно . . .*» (Зеньковский, II, с. 144).

В рамках этой структуры становится понятной и парадоксальная антиномичность второй строфы данной части, в которой с наибольшей эксплицитностью говорится об абсолютном достоинстве человека: с одной стороны, утверждается ценность «избыточного» (видимо, в противовес необходимому), с другой — борьба за «прожиточный воздух», т. е. необходимое, объ-

¹⁰ Отмечу, что связанные с приведенным текстом стихи Тютчева «*Как океан объемлет шар земной*» также, видимо, значимы для анализируемых стихов Мандельштама, входя в предысторию «тусклого огня» и «окружающих огнем столетий» как образа космоса усопших (см. «*Небесный свод, горящий славой звездной . . . И мы плывем, пылающею бездной Со всех сторон окружены*»).

Принимая отождествление звезд и душ, мы получаем еще один лермонтовский подтекст в первой части стихотворения. «*Изветливые звезды*» соотносятся с «*Звезда с звездой говорит*» и неоднократными обращениями Мандельштама к этому лермонтовскому мотиву («*Грифельная ода*» и т. д., см. Ронен 1983).

является беспримерной славой. Эта антиномия разрешается, если под избыточным подразумевается то самое стремление человека к преодолению себя, которое влечет его к «воздушной яме», к сверхчеловечеству (обличаемому Соловьевым и Федоровым) и создает тот неустрашимый трагизм личности, ее неповторимость, которые и служат залогом воскресения. В силу этого смерть («воздушная яма») — это «не провал, а промер», т. е. не безвременье и безымянность космоса, а время истории, мера, подводящая к воскресению. Трагизм жизни сам по себе (а не коллективный труд «регуляции») подводит к этой черте, и поэтому «бороться за воздух прожиточный Это слава другим не в пример»¹¹. Трагедия вновь противопоставляется утопии, и выбор трагедии декларируется с предельной прямоотой. В этом контексте последние строки данной части («Слышишь, мачеха звездного табора — Ночь, что будет сейчас и потом?») звучат как вызов человека, сражающегося за прожиточный воздух, безличному и враждебному непретворенному космосу (мачехе-ночи). Заключительная же часть стихотворения являет эту последнюю грань, воскресение, причем воскресение не в безымянности космоса, а с «годом рождения» как знаком личного и неповторимого времени. Среди череды воскресающих восстает и поэт, рожденный «в ночь с второго на третье», и его как навечно запечатленный трагический голос эпохи окружает пылающее время — «столетья Окружают меня огнем».

4. В «Стихах о неизвестном солдате» сосредоточены все основные темы мандельштамовского творчества, они как бы подводят итог многоголосию его поэзии. Естественно, что и антиутопическая мотивика не ограничена в его творчестве данным произведением, но обнаруживается и в ряде других стихотворений. Здесь можно назвать, в частности, «Заблудился я в небе, что делать?», «Может быть, это точка безумия» и т. д. Не анализируя здесь этих стихов, укажу на более общую проблему — места данной проблематики в послереволюционном литературном процессе. Как мне представляется, эта проблема может быть предметом особого большого исследования, которое явно выходит за рамки настоящей статьи. Соответствующие вопросы так или иначе затрагиваются в разных стихах разных поэтов, и это свидетельствует о целесообразности восстановления общей

¹¹ Возможно, и в данном случае обнаруживается тютчевский подтекст, «Два голоса», с той же темой борьбы за жизнь как победы и трагедии одновременно, ср.: «Мужайтесь, боритесь, о храбрые други, Как бой ни жесток, ни упорна борьба — Над вами безмолвные звездные круги, Под вами немые, глухие гроба... Кто, ратуя, пал — побежденный лишь роком — Тот вырвал из рук их победный венец».

Борьба за «прожиточный воздух» может быть, видимо, связана и с мандельштамовской темой задыхания и «выпрямительного вздоха» и, соответственно, с «обескровленным ртом» из последней части стихотворения.

картины. Отмечу лишь некоторые ее потенциальные компоненты.

Выше уже упоминались стихи Ходасевича о неизвестном солдате — его баллада «Джон Боттом» (1926 г.), входящая в «Европейскую ночь». По своим формальным характеристикам эти стихи стоят в творчестве Ходасевича особняком в силу своей явной ориентации на иноязычную (английскую) поэтическую традицию — имею в виду и балладный стих, и обыгрывание характерного для английской баллады сюжета возвращения мертвеца. Сюжетная незамысловатость побуждает воспринимать эти стихи как *suī generis* философическую притчу — в роде тех рассказов из жизни, которые вводит в свои «Три разговора» Вл. Соловьев.

О принципиальном значении темы неизвестного солдата мы уже говорили выше в связи со стихами Мандельштама (было бы интересно выяснить, знал ли Мандельштам стихи Ходасевича). Это противопоставление социальной абстракции, порожденной европейской цивилизацией, личностному существу трагедии. В связи с разбираемыми стихами об этом писал Ю. Айхенвальд, говоря о «неизвестном солдате», на самом деле составленном из двух солдат, об этом Кто-Нибудь, об этом общем и ничьем Анониме, который, однако, имел когда-то на земле свое имя, свою жену, 'Джонову жену', и свою собственную руку, теперь замененную рукой посторонней. Такого упрека войне, как в этой... балладе, еще до сих пор не было сделано никем» (Ходасевич 1983, с. 371). Ходасевич благодарил Айхенвальда за это точное понимание его стихов (см. там же), однако очевидно, что такая интерпретация не является исчерпывающей.

В самом деле, речь идет не столько об ужасе войны, сколько об ужасе безымянности, причем безымянности не в смерти, а после смерти. Апостол Петр отказывает умершему Боттому, когда тот просит позволить ему спуститься на землю и сказать, что неизвестный солдат — это и есть он, Джон, т. е. позволить ему избавиться от безымянности в своем бессмертии.

И молча, с дикою тоской
Пошел Джон Боттом прочь,
И все томится он с тех пор,
И рай ему не в мочь.

«Дикая тоска» относится в данном случае именно к безымянности бессмертия, и здесь уже заметна явная переключка с той проблематикой, которая обсуждалась выше — вопросом о неповторимости личности и ее посмертном существовании. Такая же переключка стоит, возможно, и за мотивом чужой руки — гротескного символа «неправильного» воскрешения, произведенного человеческими усилиями (распорядительных германцев,

которые положили Джона в гроб), а не Божьей волей. Равным образом, в стихах «Лежит безвестный, общий всем, Отец, и муж, и сын» можно видеть макаберное обыгрывание идей возрождения человеческого «братства» и преодоления «неродственности». Совокупность этих моментов делает не столь уж неправдоподобным федоровский подтекст этого стихотворения (не как единственный, но как один из нескольких). В этой связи можно напомнить, что федоровские идеи воскрешения могут выступать как яркий обобщенный образ всего религиозного утопизма. К утопической же духовности в целом Ходасевич в свои поздние годы был весьма чувствителен: здесь можно указать его принципиальный историзм, отвращение от «мистических» соблазнов, резко негативное отношение к Маяковскому и т. д.

Если видеть в федоровских космологических проектах воскрешения общезначимый символ утопии, обольщавшей русскую духовность начала века, то какое-то его употребление можно найти, видимо, и у Ахматовой. В отличие от большинства своих современников Ахматова никогда ни в какой мере «утопическим» соблазнам причастна не была и всегда ощущала их как одно из явлений «духоты... предвоенной, блудной и грозной». В «Поэме без героя», в значительной степени посвященной предвоенному духовному помрачению в целом, можно, видимо, обнаружить и ряд аллюзий, связанных с религиозным утопизмом. Я имею в виду, например, такие строки из первой главы, как

С той, какую была когда-то,
В ожерелье черных агатов,
До долины Иосафата
Снова встретиться не хочу...
Не последние ль близки строки?..
Я забыла ваши уроки,
Краснобаи и лжепророки! —
Но меня не забыли вы.
Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет —
Страшный праздник мертвой листвы.

Естественно предположить, что в число «краснобаев и лжепророков» попадают среди прочих и те старшие современники поэта (например, Брюсов), которые чаяли скорого конца старого мира и исповедовали федоровские идеи или иные варианты религиозного утопизма. С этим, возможно, следует связать и упоминание долины Иосафата; Ахматова пишет здесь об ужасе перед прошлым, но сама идея его возвращения может соотноситься с идеей непросветленного воскрешения. И наконец, «праздник мертвой листвы», подтекстом для которого служат, надо думать, стихи Мандельштама («Сухие листья Октября, Глухие

вскормленники мрака»), может пониматься как «страшная» реализация этих утопий прошлого.

В дальнейшем обсуждение федоровских идей встречается в «Докторе Живаго» Пастернака (ср.: Семенова 1990, с. 373 сл.), федоровской проблематикой окрашены здесь рассуждения Н. Н. Веденяпина, мотивы воскресения, истории человечества как космического процесса и т. д. сложным образом вплетаются в сюжет и входят, видимо, в идеологическую основу повествования. При этом та апология истории и отдельной личности как квинтэссенции эпохи, которая проходит через роман, отчетливо противостоит религиозному утопизму. Думается, что соответствующие подтексты могут быть обнаружены и в Стихах из романа, и в «Когда разгуляется».

Во всех этих случаях изучение текстов и их интертекстуальных связей представляется весьма перспективным. В плане подобных перспектив существенно указать, что в послереволюционные десятилетия эпоха религиозного утопизма (как, впрочем, и утопизма внерелигиозного) завершается, так что для века нашей исторической памяти утопические построения начала века кажутся чем-то незначимым и малоправдоподобным. Как я пытался показать, такой взгляд не оправдан. Само его существование указывает на перелом исторического сознания, и было бы неправомерным рассматривать его как совершившийся сам по себе, без сосредоточенной духовной работы послереволюционных поколений. Эта работа, т. е. переосмысление утопизма и выработка противостоящих ему принципов, имеет первостепенное значение для духовной истории России. Важность этой проблемы я старался продемонстрировать, взяв для анализа всего лишь один — хотя и весьма существенный — поэтический текст¹².

Литература

Борисов, Перченков, Рогинский 1990 — В. М. Борисов, Ф. Ф. Перченков, А. Б. Рогинский. О социально-психологических источниках учения В. И. Вернадского о ноосфере. — Механизмы культуры. М., 1990, 231—247.

Вальер 1978 — P. R. Valliere. The Idea of Council in Russian Orthodoxy in 1905. — Russian Orthodoxy under the Old Regime. Ed. by R. L. Nichols and T. G. Stavrou. Minneapolis, 1978, 183—201.

Герштейн 1986 — Э. Г. Герштейн. Новое о Мандельштаме. Paris, 1986.

Герштейн 1987 — Э. Герштейн. Слушая Мандельштама. — Новый мир, 1987, № 10, 194—196.

Эйтс 1975 — Fr. A. Yates. The Rosicrucian Enlightenment. London — Reading — Fakenham, 1975.

¹² Автор глубоко благодарен коллегам, прочитавшим длинную статью в рукописи или обсуждавшим с автором рассматриваемые в статье проблемы: Р. Вроону, М. Л. Гаспарову, Н. В. Котрелеву, А. Л. Осповату, Р. Д. Тименчику. Ошибки и недочеты полностью остаются, естественно, на совести автора.

Живов 1989 — В. М. Живов. Государственный миф в эпоху Просвещения и его разрушение в России конца XVIII века. — Век Просвещения. Россия и Франция. Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1987». Вып. XX. М., 1989, 141—165.

Зеньковский, I — II — Прот. В. В. Зеньковский. История русской философии. Изд. 2-е. Т. I — II. Paris, 1989.

Иванов 1990 — Вяч. Вс. Иванов. «Стихи о неизвестном солдате» в контексте мировой поэзии. — Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990, 356—366.

Клюев, I — II — Николай Клюев. Сочинения. Под общей ред. Г. П. Струве и Б. А. Филлипова. Т. I—II. Neimans Verlag, 1969.

Левин 1979 — Ю. И. Левин. Заметки о поэзии О. Мандельштама тридцатых годов, II («Стихи о неизвестном солдате»). — Slavica Hierosolymitana, IV, 1979, 185—213.

Лотман 1983 — Ю. М. Лотман. Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова. — Известия АН СССР. Серия лит-ры и языка, т. 42 (1983), № 3, 253—262.

Мандельштам 1987 — Надежда Мандельштам. Книга третья. Paris, 1987.

Пастернак, I — V — Борис Пастернак. Собрание сочинений в пяти томах. М., 1989 (продолжающееся издание).

Поморска 1983a — K. Pomorska. The Utopian Future of the Russian Avant-Garde. — American Contribution to the IX International Congress of Slavists, Kiev, September 7—13, 1983. Columbus, 1983, 371—386.

Поморска 1983b — K. Pomorska, A Semiotic Approach to the 'Literature of Fact': Majakovskij's Poem «To Comrade Nette». — American Journal of Semiotics, vol. 2. п. 3 (1983), 71—87.

Ронен 1979 — Омри Ронен. К сюжету «Стихов о неизвестном солдате» Мандельштама. — Slavica Hierosolymitana, IV, 1979, 214—222.

Ронен 1983 — O. Ronen. An Approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983.

Семенова 1990 — С. Семенова. Николай Федоров. Творчество жизни. М., 1990.

Соловьев, I — VIII — Вл. С. Соловьев. Собрание сочинений. Т. I—VIII. СПб., 1902—1903.

Федоров, I—II — Н. Ф. Федоров. Философия общего дела. Статьи, мысли и письма. Т. I. Верный, 1906; Т. 2. М., 1913.

Флоровский 1937 — Г. Флоровский. Пути русского богословия. Париж, 1937.

Ходасевич 1976 — В. Ф. Ходасевич. Некрополь. Воспоминания. Париж, 1976.

Ходасевич 1983 — Владислав Ходасевич. Собрание сочинений. Под ред. Дж. Мальмстеда и Р. Хьюза. Т. I. Стихотворения. Ann Arbor, 1983.

Якобсон 1973 — R. Jakobson. On a generation that squandered its poets. — Major Soviet Writers. Ed. by E. Brown. Oxford Univ. Press, 1973.

С РУССКОГО НА РУССКИЙ: «ПЕРЕВОДЧИК» Д. С. УСОВА

М. Гаспаров

ПЕРЕВОДЧИК

И ход часов так непохож на бегство.
Недвижный вечер с книгою в руках,
Передо мною в четырех строках
Расположенье подлинного текста:

«В час сумерек звучнее тишина,
И город перед ночью затихает.
Глядится в окна полная луна,
Но мне она из зеркала сияет».

От этих строк протягиваю нить;
Они даны — не уже и не шире:
Я не могу их прямо повторить,
Но все-таки их будет лишь четыре:

«В вечерний час яснее каждый звук,
И затихает в городе движенье.
Передо мной — не лунный полный круг,
А в зеркале его отображенье».

15 февраля 1928.

Автор этого стихотворения — Дмитрий Сергеевич Усов (1896—1944), московский филолог, поэт и переводчик. Начинал он в кругу авторов, связанных с альманахом «Жатва» (1911—1916), печатался очень мало, переводил преимущественно с немецкого (и на немецкий; его немецкие переводы из русских поэтов XX в., от Блока до Тихонова, вероятно, можно найти в немецких журналах 1920-х гг.), был членом секции по изучению художественного перевода в ГАХН. Был добр и кроток: «скоро звезды отражать будет», писал о нем в письме Вс. Рождественский. В 1935 г. был арестован по «делу о немецко-русском словаре», работал на Беломоре, умер в Ташкенте («ничего не боящийся и всем напуганный», по выражению Н. Я. Мандельштам). Архив его почти не сохранился. Наиболее обширное собрание его стихов хранится в ОР ГБЛ, ф. 218, к. 1071, ед. 24. Здесь записано и стихотворение «Переводчик» (л. 13 об.). Публикуется оно впервые.

Стихотворение изображает процесс перевода: вторая строфа пересказывается в четвертой близкими, но не тождественными словами, как бы в переводе с русского на русский. Такие парафрастические стихи (не только двукратные, но и многократные) были знакомы поздней античной поэзии; Усов их знал по греческой «Палатинской антологии», из которой сам сделал немало переводов. Русской поэтической традиции такие разработки чужды. Ближе всего к ним подходят, пожалуй, «двойчатки» и «тройчатки» в стихах Мандельштама; большинство их написано позднее, чем усовское стихотворение, но первый образец их — «Соломинка» — относится еще к 1916 г. Любопытно, что в «Соломинке» тоже присутствует образ зеркала, как бы мотивирующий повторение (и притом в обратном, «зеркальном» порядке образов).

Чем отличаются друг от друга II строфа Усова и IV строфа? Можно ли быть уверенными, что именно первая из них являет-

сы оригиналом, а вторая переводом, а не наоборот? Может быть, их можно переставить? Что теряет и что привносит переводчик?

Количественно — немного. Коэффициент точности «перевода» (доля сохраненных знаменательных слов от общего числа знаменательных слов оригинала) — 38%, а если считать, что «звучнее» = «звук» и «луна» = «лунный», то и 54%. Коэффициент вольности (доля привнесенных слов от общего числа слов перевода) — 33%. Это близко к наиболее частым показателям точности и вольности в настоящих русских стихотворных переводах XIX—XX вв. (по крайней мере, по обследованному кругу их образцов — пока еще не очень широкому). Интереснее не количественная, а качественная, структурная перестройка текста.

Самое заметное место в стихотворной строке — конец ее: там — рифма, там — усиленное ударение. В первой паре строк «оригинала» рифмующие слова — «тишина», «затихает», в «переводе» — «звук», «движенье», вместо покоя — непокой. Во второй паре строк в «оригинале» — «луна», «сияет», в «переводе» — «круг», «отображенье», вместо реальности — подобие. Первая пара строк дает фон, вторая — суть перевода. В «оригинале» фон ступешван, а перевод ярок; в «переводе» фон активен, а перевод выщвел.

Посмотрим внимательнее на деформацию образов фона. «В час сумерек» стало «В вечерний час»: вместо зрительного образа — отвлеченное, понятийное обозначение времени. (Слово «сумерки» — это полусвет-полутьма, безразлично, утренняя или вечерняя; а слово «вечер» обозначает определенный отрезок суток, независимо от того, ясно в воздухе или туманно).

«Звучнее тишина» стало «яснее каждый звук»: слуховой образ остался слуховым, но по содержанию стал противоположным — вместо тишины на первый план вышло звучание.

«И город . . . затихает» стало «затихает в городе движенье»: вместо слухового образа — двигательный, слово «затихает» переменило буквальное свое значение на метафорическое. Подлежащим вместо «города» стало «движенье», от этого двигательный образ из более статичного стал более динамичным.

«Глядится в окна полная луна, но мне она из зеркала сияет» стало «Передо мной не лунный полный круг, а в зеркале его отображенье». Две фразы слились в одну, межфразовый контраст заменился внутрифразовым, сила контраста ослабела (в «оригинале» противопоставляются два положительные утверждения, в «переводе» — отрицательное и положительное). Вместо «сияния» перед зрителем «круг»: зрительный образ из цветового (светового) становится графическим. Вместо нарастания интенсивности «глядится — сияет» — спад интенсивности «круг — отображенье». «Отображенье» — последнее,

ключевое слово стихотворения, темой которого является словесное отображение — перевод.

За образным уровнем следует стилистический. По сравнению с «оригиналом» «перевод» теряет стилистические фигуры — как бы выцветает. Снят двойной оксюморон: 1) «звучнее тишина», 2) «тишина звучнее, а город затихает». Снят параллелизм «глядится в окна . . . луна — она из зеркала сияет» (с хиастическим расположением подлежащих и сказуемых). Вместо олицетворения, хоть и слабого — «город . . . затихает» — является прозанческая точность — «затихает в городе движенье». В последних двух строках строфы из двух глаголов не остается ни одного: глагольный, действенный стиль сменяется на назывной репрезентирующий (луна не «глядится» и не «сияет», а лишь является «передо мной»). Это тоже примета перевода: подсчетами установлено, что существительные переходят из оригинала в перевод в большем количестве, чем остальные части речи, для переводчика как бы важнее, «о чем говорится», нежели «что говорится».

Синтаксис стихотворных строк в «перевод» становится беспорядочнее. Это видно всего по такому признаку, как концестремительность строки. В русском языке большинство синтагм (колонов) ориентированы на последнее слово: оно вступает как в контактные сочетания с предыдущим, так и в дистанционные с предпредыдущими словами. В стихе строки стремятся совпадать с синтагмами и принимают то же строение. В «оригинале» степень концестремительности плавно нарастает от первой строки к последней: I) последнее слово замыкает только одно словосочетание, «звучнее тишина»; II) последнее слово замыкает два словосочетания, «город затихает» и «перед ночью затихает»; III) оно замыкает тоже два словосочетания, но одно из них более тесное (аттрибутивное), «глядится луна» и «полная луна»; IV) оно замыкает целых три словосочетания, «мне сияет», «она сияет» и «из зеркала сияет». В «перевод» такого плавного нарастания нет: I) последнее слово замыкает два словосочетания, «яснее звук» и «каждый звук»; II) оно замыкает только одно словосочетание, «затихает движенье»; III) оно опять замыкает два словосочетания, из них одно — большое, трехсловное, «предо мной — круг» и «лунный полный круг»; IV) оно замыкает тоже два сочетания, но без трехсловных, «в зеркале отображенье» и «его отображенье». В крайнем случае можно сказать, что здесь, вместо плавного нарастания, налицо два убывания — от первой строки ко второй и от третьей к четвертой; но нет уверенности, что это непосредственно ощутимо при восприятии.

За стилистическим уровнем следует фонетический: стиховой и звуковой. Подбор стихотворных ритмов в «оригинале» более упорядочен, в «перевод» более пестр и хаотичен. В «оригина-

ле» первые две строки имеют пропуски ударений на II и IV стопах, последние две строки — только на IV стопе: строки о фоне и строки о луне отчетливо противопоставляются друг другу. Это подкрепляется расположением последнего словораздела: в первых двух строках он женский («звучнее...», «ночью...»), в последних двух дактилический («полная...», «из зеркала...»); остальные словоразделы беспорядочны. В «перевode» все строки различны по ритму: в первой пропусков ударений нет, во второй ударение пропущено на I и IV стопах, в третьей только на I стопе, в четвертой на II и IV стопах. Словоразделы беспорядочны все; может быть, следовало бы отметить, что в мужских строках три последних словораздела располагаются тождественно, но нет уверенности, что это сколько-нибудь ощутимо.

Фоника ударных гласных в четырех строках «оригинала» дает расположение: У-Е-А; О-О-А; ИОО-А; ЕАЕ-А; в четырех строках «перевода»: ЕАЕАУ; АО-Е; ОУОУ; Е-О-Е. В «оригинале» движение артикуляции от закрытости к открытости во всех строках плавное (и только в четвертой изломанно, ЕАЕ-А); в «перевode» движение от открытости к закрытости во всех строках изломанное (и только во второй плавное, АО-Е).

Все строки «оригинала» кончаются на широко открытое А (традиционная «звуковая точка», по выражению А. В. Артюшкова), тогда как внутри строк это А появляется лишь единожды; налицо отчетливый контраст. Строки «перевода» кончаются на У и Е, и внутри строк эти У и Е появляются еще четыре раза; рифмующий звукоряд не контрастирует, а сливается с внутренними. В строках «оригинала» — 4 повтора ударных гласных, из них два — подряд (О-О и ОО); в строках «перевода» — 5 повторов ударных гласных, но из них ни одного — подряд; от этого звукозапись кажется пестрее и беспорядочнее.

Фоника согласных (без учета твердости-мягкости и позиционных оглушений) в четвертых строках «оригинала» дает следующую картину внутрисклочных повторов: В-ЧСС-В-ЧНН; РД-РД-ТТ; ЛНа-ЛНа-ЛНа; ННН-ЗЗ. В четырех строках «перевода»: ВВЧННЧаСИаСНН; ТТВ-ДДВ; ПНН-НЛННН-ПЛННН; ВР-ВР. В «оригинале» повторами захвачена меньшая доля консонантного состава, чем в «перевode» (42% против 53%), зато повторяющиеся согласные расположены упорядоченнее, и повторы, по-видимому, ощутимее.

Рифмы «оригинала» — субстантивная и глагольная; рифмы «перевода» — только субстантивные. Глагольные рифмы считаются предосудительно легкими, и современные переводчики избегают их даже тогда, когда в подлиннике они налицо. Таким образом, эта перемена тоже характерна для разницы между «оригиналом» и «переводом».

Наконец, оглянемся на обрамление «оригинала» и «перевод-

да» — на строфы I и III. Первая строфа — три фразы (1+1+2 строки) и в них стилистический диссонанс — прозаизм «Расположение подлинного текста». Точно такое же строение, как мы видели, имеет не парная к ней вторая строфа («оригинал»), а зеркально расположенная четвертая, последняя строфа («перевод» — с прозаизмом «И затихает в городе движение»). Третья строфа — четыре фразы (по I строке каждая); точно такое же строение имеет зеркально расположенная вторая строфа («перевод»). Таким образом, композиция всего стихотворения оказывается построена по зеркальному принципу, зеркальный принцип подсказан образом зеркала, а образ зеркала — темой стихотворения: переводом, «отображением».

Из сказанного видно, что расположение материала по строфам стихотворения никак не случайно. Если мы поменяем местами «оригинал» и «перевод» — II и IV строфы, — то образы от начала к концу станут ярче, стилистика богаче, фонетика упорядоченнее, «отображенье» станет выразительнее своего образца. Соответствие формы содержанию разрушится или, во всяком случае, станет сложнее и трудноуловимее. В настоящем же виде тема «перевода-зеркала» полностью определяет строение стихотворения.

Считается, что соответствие формы содержанию — привилегия великих литературных произведений. Разбор скромного стихотворения Д. С. Усова показывает, что, пожалуй, не только великих. Было бы интересно аналогичным образом обследовать гипотетически перестроенный вид этого стихотворения — с переставленными II и IV строфами. Несомненно, композиционные закономерности удалось бы найти и там, но они были бы сложнее. Когда удастся меру такой сложности выражать в объективных количественных показателях, тогда, вероятно, можно будет выявить оптимальную степень сложности, соответствующую интуитивно ощущаемым (разными читателями по-разному) характеристикам «хорошо — плохо».

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ В ЭСТОНИИ

Газета «Свободная Россия» («Свобода России», «За свободу России»)

С. Исаков

История русской периодической печати (как и русской печати вообще) в Эстонии еще совершенно не изучена. Нет ни ее обзоров, ни исследований отдельных газет и журналов; более

того — нет сколько-нибудь полной печатной библиографии русских изданий в Эстонии.¹

В истории русской журналистики в Эстонии можно выделить три периода: 1) до февраля 1918 г., 2) с ноября 1918 по июнь 1940 г. и 3) с июня 1940 г. Одним из наиболее интересных периодических изданий, открывающих второй период, была издававшаяся в Таллинне в 1919—1920 гг. газета «Свободная Россия», не раз вынужденная менять свое название («Свобода России», «За свободу России»).

Газета возникла как официоз Северо-западного правительства, сформированного в Таллинне 10—11 августа 1919 г. Инициатива создания газеты, видимо, принадлежала министру торговли, снабжения и народного здравия Северо-западного правительства М. С. Маргулиесу, который уже 14 августа поставил вопрос о необходимости издания полуофициального органа правительства. Решено было предложить возглавить газету известному деятелю кадетской партии И. В. Гессену и журналисту Г. Л. Кирдцеву, находившимся в это время в Гельсингфорсе. И. В. Гессен отказался, и организовать выпуск новой газеты, получившей название «Свободная Россия», было поручено Г. Л. Кирдцеву. На издание газеты правительство выделило средства. Был найден и формальный ответственный редактор (Sitz-redactor) газеты, им стал бывший московский присяжный поверенный поручик А. Н. Троицкий.² В журнале заседаний Совета министров Северо-западного правительства от 23 августа 1919 г. записано, что «Свободная Россия» будет полуофициозным органом и «курс газеты будет курс правительства».³

Первый номер «Свободной России» вышел в свет 26 августа 1919 г. Она имела подзаголовок «Литературно-политическая газета. Орган независимой демократической мысли».

Чтобы понять позицию газеты в первые месяцы ее существования, надо принять во внимание облик и общественно-политическую программу Северо-западного правительства. Большинство в нем составляли левые или лево-центристские деятели: левые кадеты, эсеры, радикал-демократы, беспартийные социалисты, был и социал-демократ (плехановец). Правительство поддерживал созданный незадолго до этого русский социалистический блок в Таллинне, включавший эсеров и социал-де-

¹ Правда, имеется достаточно полная машинописная библиография: Периодические издания на иностранных и русском языках, изданные в Эстонии, 1681—1940: Указатель литературы (составлен в Научной библиотеке АН Эстонии и хранится там же).

² См.: Маргулиес М. С. Год интервенции. Кн. 2. Берлин, 1923. С. 220—239.

³ Горн В. Гражданская война на северо-западе России. Берлин, 1923. С. 161.

мократов — меньшевиков. «Северо-западное правительство определенно перенимало задачи разогнанного большевиками Российского Временного правительства и категорически подчеркивало свой радикально-демократический облик, — справедливо писал В. Горн (социал-демократ, занимавший в правительстве пост Государственного контролера). — В этом смысле оно было, пожалуй, единственным из всех белых правительств».⁴

В опубликованной в № 1 газеты «Декларации» Северо-западного правительства выдвигались следующие программные положения: «Решительная борьба как с большевиками, так и со всеми попытками восстановить старый режим»; «всероссийская власть должна быть воссоздана на основе народовластия» с созывом Всероссийского Учредительного собрания; «земельный вопрос будет решен согласно с волей трудового земледельческого населения», пока что земля остается за крестьянами, ею ныне владеющими; «рабочий вопрос разрешается на началах 8-ми часового рабочего дня, правительственного контроля над производством, всемерной охраны труда и интересов рабочего класса».⁵ В декларации также содержалось признание независимости Эстонии.

Эти положения были повторены в опубликованном в № 16 от 12 сентября обращении правительства «Граждане солдаты!». Этих принципов — борьба и против большевиков, и против reactionеров-монархистов, за демократическую Россию — газета придерживалась весьма последовательно. Они утверждались в передовых и политических статьях, которые чаще всего принадлежали перу реального редактора Г. Л. Кирдцова и активного сотрудника газеты Б. В. Дюшена, заменявшего редактора в случае его отсутствия, а также члена русского социалистического блока К. А. Башкирова (выступал также под криптонимом К. Б. и псевдонимом Серебрянников⁶). В газете сотрудничали и министры Северо-западного правительства, причем исключительно левые или центристы; со статьями выступали В. Л. Горн, П. А. Богданов, премьер-министр С. Г. Лианозов (под псевдонимом «Трибун»⁷).

Итак, газета «Свободная Россия» придерживалась линии демократического большинства Северо-западного правительства, которая в свою очередь находила поддержку русского социалистического блока в Таллинне (к нему принадлежало

⁴ Горн В. Цит. соч. С. 145.

⁵ Свободная Россия, 1919. 26 авг. № 1.

⁶ Источник раскрытия псевдонима: Новая Россия, 1919. 6 окт. № 156.

⁷ Источник раскрытия псевдонима: Горн В. Цит. соч. С. 154.

руководящее ядро редакции газеты).⁸ Это же ставило газету в оппозицию к командованию Северо-западной армии во главе с генералом Н. Н. Юденичем, стоявшему на право-монархических позициях и стремившемуся к восстановлению старых порядков. Вообще взаимоотношения Северо-западного правительства и Северо-западной армии были сложными и в целом неприязненными. «Северо-западное правительство было одно, а Юденич фронт другое. Правительство сидело в Ревеле и сочиняло там законы и циркуляры, полные самых благих намерений, а власть на фронте и в ближайшем тылу фактически находилась в руках Главнокомандующего, который ни на минуту не переставал смотреть на себя как на наместника Колчака и в грош не ставил правительственные циркуляры и распоряжения».⁹ К демократическим лозунгам правительства и его полуофициоза военное командование относилось негативно и всячески мешало распространению газеты в армии.¹⁰ Впоследствии морской министр контр-адмирал Палкин даже обвинял газету в том, что она «разлагающе действовала на армию».¹¹

Это не могло не отражаться на отношении газеты к руководству Северо-западной армии. Правда, вначале, при наступлении белой армии на Петроград, редакция старалась не акцентировать своих разногласий с военным командованием и ратовала прежде всего за единство белых сил в борьбе с красными, но после того, как Юденич потерпел в ноябре поражение, критика военной верхушки, стремившейся восстановить старые порядки, резко усилилась.

Далеко не безоблачно складывались и отношения газеты с эстонскими властями, хотя редакция ее с самого начала признала независимость Эстонии (в отличие от руководства Северо-западной армии, правительства Колчака и подавляющего большинства эмигрантских объединений за пределами Эстонии, продолжавших стоять на позиции «единой и неделимой Российской империи»). Эстонские власти с настороженностью и даже враждебностью относились и к армии Юденича, и к Северо-западному правительству, видя в них опасную для самостоятельной Эстонии силу. Особенно жесткой антирусской линии придерживался тогдашний министр внутренних дел Эстонского

⁸ См. признание редактора: «Сев.-зап. правительство я поддерживал в своих статьях лишь постольку, поскольку оно реально творило возмеченные им в своей декларации подлинно демократические принципы» (Кирдецов Г. У ворот Петрограда (1919—1920 гг.). Берлин, 1921. С. 30). Ср. утверждение монархиста А. Черниговского (псевдоним А. В. Чернявского) — «Последние известия». 1921. 28 окт. № 261.

⁹ Кирдецов Г. Цит. соч. С. 227—228.

¹⁰ Об этом сохранилось много свидетельств, см.: Кирдецов Г. Цит. соч. С. 252—253; Маргулис М. С. Цит. соч. С. 284—287.

¹¹ Горн В. Цит. соч. С. 347.

правительства А. Хеллат.¹² 16 сентября 1919 г. по его распоряжению газета «Свободная Россия» была закрыта, а ее редактор А. Н. Троицкий заключен под стражу. Основанием для запрета послужила небольшая заметка в № 19 газеты от 16 сентября 1919 г. под названием «Валюты», в которой говорилось о падении курса эстонской марки, одной из причин же этого объявлялись слухи о готовящихся мирных переговорах между Эстонией и Советской Россией.¹³ На заметку последовала жалоба министра финансов Й. Кукка, что и дало А. Хеллату повод для закрытия газеты, которая, по его мнению, вообще придерживалась враждебных эстонцам позиций. Все попытки министров Северо-западного правительства спасти газету и избавить редактора от наказания успехом не увенчались.¹⁴

Издатели и редакция газеты прибегли к старому и испытанному средству: уже через день, 18 сентября, возобновилось издание газеты, но под слегка измененным названием — «Свобода России» — и с новым формальным редактором (сначала В. К. Тронесневский, затем с № 18 Э. Я. Вейман и позже его сестра М. Я. Вейман). Возобновленная газета продолжала ту же линию, что и «Свободная Россия». Газета призывала к борьбе с большевиками и с этих позиций поддерживала Северо-западную армию, но в то же время всячески отрешивалась от реакционно-монархического лагеря и призывала белых не восстанавливать старых порядков и утвердить демократию в России, взывала к гуманности, в то время как стали известными факты белого террора на освобожденной от красных территории.¹⁵ Газета с еще большей решительностью, чем раньше, декларировала полное признание независимости Эстонии и необходимость дружеских отношений между русскими и эстонцами.¹⁶ Эта ли-

¹² См. его воспоминания: Hellat A. Tallinna raatuses ja Toompeal // Mälestused iseseisvuse võitluspäevilt. Kd. 2. Tallinn, 1930. Lk. 259—272.

¹³ Maaliit. 1919. 17 sept. Nr. 195; Vaba Maa. 1919. 17 sept. Nr. 201; Päevaleht. 1919. 17 sept. Nr. 200. Ср.: Kas kõik on korras? // Maaliit. 1919. 18 sept. Nr. 196, где выражалось сомнение в обоснованности и целесообразности закрытия газеты.

¹⁴ См. об этом: Маргулис М. С. Цит. соч. С. 313—314; Горн В. Цит. соч. С. 182—185. Между прочим, министр финансов Й. Кукк отнюдь не требовал столь суровых мер против газеты да и не все эстонские министры были согласны с распоряжением А. Хеллата, но, тем не менее, Совет министров Эстонии утвердил 18 сентября это распоряжение.

¹⁵ См., напр.: Богданов П. Кто виноват? // Свобода России. 1919. 30 сент. № 11. Г. Кирдецов (Цит. соч. С. 257) почему-то приписывает эту статью В. Горну.

¹⁶ См.: Трибун [С. Г. Лианозов]. Наши задачи // Свобода России. 1919. 23 сент. № 5; Дюшен Б. Независимость Эстонии // Там же. 19 нояб. № 53; Богданов П. Тем, кто сеют вражду // Там же. В этой связи можно еще отметить, что газета, в отличие от большинства других русских зарубежных газет, печатала много материалов об украинцах и белорусах, поддерживала их национальные устремления, регулярно публиковала интервью с представителями Украинской Рады и Белорусской Народной Республики.

ния, в особенности усилившаяся с конца ноября критика Н. Н. Юденича и военного командования Северо-западной армии, вызывала конфликты в редакции,¹⁷ но в целом редакция весьма последовательно проводила ее в жизнь.

В декабре 1919 г., после разгрома Юденича под Петроградом и отступления его армии в Эстонию, Северо-западная армия и Северо-западное правительство фактически прекратили свое существование. Это, естественно, не могло не сказаться на газете. Если до этого «Свобода России» была полуофициозом Северо-западного правительства, то теперь она становится независимым органом русских в Эстонии,¹⁸ причем не всех русских, а прежде всего тех, кто примыкал к левому лагерю русской общественности в молодой республике. Соответственно в 10-х числах декабря 1919 г. сменяется и фактический редактор газеты — им становится председатель русского социалистического блока в Эстонии Б. В. Дюшен.¹⁹ Вначале оставшиеся в Таллинне в качестве представителей при эстонских властях министры уже фактически не функционировавшего Северо-западного правительства, в частности (В. Л. Горн и П. А. Богданов, пытались еще оказывать некоторое влияние на редакцию и стремились через газету выражать свою точку зрения на происходящие события,²⁰ но очень скоро редакция стала проводить свою линию, кое в чем продолжавшую старую, но кое в чем с ней расходившуюся. Газета становится и формально независимой: Б. Дюшен закрепил юридически право собственности на «Свободу России» за сотрудниками газеты на правах паевого товарищества.²¹

На первых порах сохранялась связь газеты с русским социалистическим блоком, но в конце декабря в блоке произошел раскол. Единые в признании того, что вооруженная борьба белых армий против большевиков доказала свою несостоятель-

¹⁷ О конфликте Б. Дюшена с И. Тютрюмовым и Кальмановичем см.: Маргулис М. С. Цит. соч. Кн. 3. С. 119.

¹⁸ См.: Дюшен Б. Гости // Свобода России. 1919. 17 дек. № 77.

¹⁹ Борис Вячеславович Дюшен (1886—1949), инженер-технолог по образованию, член РСДРП (меньшевик) с 1903 г., автор ряда книг по проблемам народного образования и техники, был в 1917 г. Ярославским губернским комиссаром Временного правительства, затем председателем Ярославской губернской земской управы, по списку меньшевиков был избран во всероссийское Учредительное собрание. Летом 1918 г. был одним из руководителей знаменитого Ярославского восстания против большевиков и был приговорен ими заочно к смертной казни; целый год скрывался, а в 1919 г. эмигрировал в Эстонию (см. Дюшен Б. Вынужденные строки // Свобода России. 1919. 19 марта. № 64). Позже видный сменовеховец, вместе с Г. Л. Кирдецовым активный сотрудник сменовеховской газеты «Накануне». В 1926 г. вернулся в СССР (см.: Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О. Русский Берлин. Paris, 1983. С. 130—131).

²⁰ См. об этом: Горн В. Цит. соч. С. 355—356.

²¹ Горн В. Цит. соч. С. 363; Горн В. [Письмо в редакцию] // Народное дело. 1920. 15 дек. № 112.

ность и что попытки военной диктатуры лишь укрепляют власть красных, эсеры («народники») и социал-демократы («марксисты»), входившие в блок, разошлись «в практических выводах из этих положений. Марксисты стали на точку зрения отказа от вооруженной борьбы и призывали ограничиться делом демократической пропаганды и организации русских масс в Совдепии и за границей, народники же на точку зрения продолжения вооруженной борьбы при условии изъятия ее из рук реакционных элементов и в тесном контакте с трудовой демократией окраин и Европы».²² В социалистическом блоке большинство оказалось на стороне эсеров («народников»), редакция же становится на позицию меньшинства — социал-демократов (меньшевиков, «марксистов») и начинает последовательно проводить в газете их точку зрения. Наряду с Б. Дюшеном (выступал иногда под псевдонимом Д. Никитин²³) и К. Башкировым ведущим публицистом и автором многих политических статей становится Л. Павлович (псевдоним Леонида Михельсона). Эсеры постепенно отходят от «Свободы России»²⁴ и в июле 1920 г. создают свой орган печати — газету «Народное дело».²⁵

Прежними остаются в газете выступления и против большевиков, и против реакции, монархистов, против восстановления старых порядков в России, декларации верности Февральской революции и тем демократическим преобразованиям, которые за ней последовали.²⁶ Новым был после заключения в феврале 1920 г. мирного договора между Эстонией и Советской Россией призыв к местным русским перейти к мирной работе и на этой основе объединиться, отказ от участия в военных «авантюрах» против Советской России.²⁷ Усиливается интерес к эстонской жизни и увеличивается число материалов, ей посвященных.

Дальнейшая эволюция газеты «Свобода России» закономерно вписывается в один очень важный процесс в русском зарубежье — процесс формирования того течения в нем, которое

²² М. В блоке русских социалистов // Свобода России. 1919. 30 дек. № 85.

²³ Источник раскрытия псевдонима: Михельсон Л. (Павлович) [Письмо в редакцию] // Народное дело. 1920. 15 дек. № 112 (редакционное примечание).

²⁴ См. письмо в редакцию П. Богданова от 19 июня 1920 г. с отказом от сотрудничества по идейным соображениям (Свобода России. 1920, 23 июня. № 133).

²⁵ Вообще в 1920—1921 гг. Эстония была одним из центров эсеровской партии за рубежом. Здесь печатался орган партии журнал «Революционная Россия», сюда бежал из Советской России один из руководителей эсеров В. Чернов и т. д.

²⁶ См.: передовую: Дюшен Б. Гроза // Свобода России. 1920. 12 марта. № 58.

²⁷ См.: Павлович Л. Великое и малое // Свобода России. 1920. 3 февр. № 27.

принято обозначать термином «сменовеховство».²⁸ Как известно, сборник «Смена вех», с которого обычно начинают историю этого идеологического течения, вышел летом 1921 г., однако процесс его формирования, еще не изученный, относится к более раннему времени. В этом плане история газеты «Свобода России» представляет безусловный интерес.

Принципиальное значение имела тут передовая статья Б. Дюшена «Россия жива» (Свобода России. 1920. 25 апр. № 92). Мы отрезаны от России и не знаем, что там происходит, — писал Б. Дюшен. Нам все время доказывали, что в России остались лишь одни предатели да взбунтовавшаяся чернь, но большевики победили. Это свидетельствует о великой внутренней силе новой России, которую нам необходимо открыть и понять, отрешившись от стихии ненависти и взаимной вражды. «А понять — значит найти и средство не насилем, огнем и мечем, а одухотворенным трудом устранить из ее жизни всё больное и уродливое». От изучения надо идти к участию в культурном строительстве новой России.

За этим на страницах газеты последовали выступления против иностранной интервенции, вообще против иностранного вмешательства в русские дела. Красная армия теперь воспринимается как русская национальная армия, победившая интервентов на 14 фронтах, как «истинная гордость русского народа».²⁹ Газета поддерживает возвращение беженцев в Россию; это будет способствовать внутреннему преобразованию страны, ее культурному развитию.³⁰

Б. Дюшен ратует за признание Советской России и власти коммунистов, ибо это реальность: «Дело идет вовсе не о признании большевиков как законной и желательной для России власти, а только о признании того очевидного факта, что фактическая власть вот уже почти три года принадлежит им и все, кто пытались ее опрокинуть, разбили только себе головы».³¹ На Руси должен наступить мир, борьба с большевизмом должна принять иную форму — форму мирной «переработки почвы», поднятия культурного и материального уровня народных масс и «установления демократии и свободы» таким путем.

Газета «Свобода России» очень отрицательно отнеслась к походу польской армии во главе с Ю. Пилсудским на Россию и Украину и в этом вопросе встала на сторону «красных».³² Уже с мая 1920 г. Б. Дюшен в передовых статьях выступает

²⁸ О сменовеховстве см.: Струве, Глеб. Русская литература в изгнании. Изд. 2-е, испр. и доп. Paris, 1984. С. 30—40.

²⁹ Дюшен Б. Россия в огне // Свобода России. 1920. 8 мая. № 102.

³⁰ Дюшен Б. Тяга в Россию // Свобода России. 1920. 9 мая. № 103.

³¹ Дюшен Б. На распутье // Свобода России. 1920. 11 мая. № 104.

³² См.: Дюшен Б. «Кто победит в неравном споре?» // Свобода России. 1920. 22 мая. № 113.

против всех белогвардейских сил и правительств — и против Колчака и против Деникина, а затем Врангеля. Кстати, критику белой армии мы находим и в художественных произведениях, печатавшихся на страницах газеты.³³

Эта позиция газеты не без основания была расценена эстонскими властями как пробольшевистская, и 23 июня по распоряжению военных властей газета «Свобода России» была закрыта, а ее редактор Б. Дюшен арестован и выслан из Эстонии. Формально запрет мотивировался «оскорблением» в газете «союзных и дружественных Эстонии правительств» (т. е., видимо, Польши и Англии), но фактически просоветской позицией «Свободы России».³⁴

Уже на следующий день, 24 июня, вместо нее вышла газета «За свободу России». Правда, уже после четвертого номера наступил 5-недельный перерыв в издании газеты, вызванный, как будто, типографскими трудностями. 5 августа выпуск газеты возобновился, причем редакция продекларировала верность прежней позиции, «независимой демократической мысли».³⁵ И, действительно, «За свободу России» продолжала линию предшественницы. В печатавшихся на страницах газеты статьях мы находим те же выступления против Польши, против Врангеля и остатков белого движения, которое квалифицируется как «авантюра», где проливается «кровь своих же братьев»,³⁶ и утверждение, что в России создается новый мир, «новая демократия», она «живет новой и интенсивной жизнью».³⁷ Газета хотела бы стать примиряющим началом в ожесточенном споре двух лагерей — белых и красных. И завершением этой линии явилась статья Ник. Негорева (явно псевдоним, но кто скрывается под этим псевдонимом, не совсем ясно) «Тогдашники» в последнем номере «За свободу России» (1920. 26 авг. № 23), где утверждалось, что крики о кончине России исходят от тех, «которые отождествляют гибель своих воцелений и чаяний с кончиною великой страны». На самом же деле Россия не умерла, только это уже не «их Россия». «Возможно, что мысли эти иным покажутся проявлением большевистского духа. Смею вас уверить, что здесь действует, с одной стороны, логика, а с другой, сознание исторической подзаконности — и только».

³³ См., напр.: Вершинин, Алексей. По злобе людской // Свобода России. 1920. 6 мая. № 100; Он же. Часть // Там же. 1920. 23 мая. № 114.

³⁴ См.: Kaja. 1920. 25 juuni. Nr. 138; Vaba Maa. 1920. 25 juuni. Nr. 139; Tallinna Teataja. 1920. 25 juuni. Nr. 139; Päevaleht. 1920. 26 juuni. Nr. 140; Imelik juhtumine Tallinna Vene lehega // Sotsiaaldemokraat. 1920. 26 juuni. Nr. 141.

³⁵ От редакции // За свободу России. 1920. 5 авг. № 5.

³⁶ Башкиров К. Две силы // За свободу России. 1920. 8 авг. № 8. См. также: Павлович Л. Мыльный пузырь // Там же. 1920. 10 авг. № 8; Он же. Вороны над трупами // Там же. 1920. 25 авг. № 22.

³⁷ Башкиров К. Отзвуки жизни // За свободу России. 1920. 15 авг. № 14.

Такая позиция газеты не могла не вызывать возмущения в правых эмигрантских кругах, чьим органом была таллиннская газета «Последние известия», и опасения эстонских властей. В обществе получили распространение слухи о том, что «За свободу России» — это большевистский орган, который прямо связан с советским представительством в Таллинне и финансируется им. Эти слухи проникали и в печать.³⁸ Результатом всего этого явилось 26 августа 1920 г. — ровно через год после выхода в свет первого номера — запрещение газеты военными властями по предложению министра внутренних дел. В редакции газеты был произведен обыск, все рукописные материалы конфискованы, а ответственные редакторы Э. и М. Вейманы, ведущие сотрудники редакции Л. Михельсон и К. Башкиров арестованы. Если верить газетам, основной причиной закрытия газеты и явилась, с одной стороны, ее пробольшевистская позиция и, с другой стороны, связи с советским постпредством.³⁹ Все же надо заметить, что закрытие газеты вызвало и протесты в эстонской прессе.⁴⁰ Орган эстонских социалистов «Sotsiaaldemokraat» (1920. 28 авг. № 165) прямо писал, что обвинения редакторов и сотрудников газеты в связи с большевиками не обоснованы; на самом деле сотрудники «За свободу России» демократы и истинные русские патриоты, болеющие душой за свою родину. От имени эстонской демократии редакция «Социал-демократа» призывала власти прекратить преследование газеты.

Нам осталось рассказать о литературных материалах, печатавшихся на страницах интересующего нас издания. Все же не случайно газета во всех ее «модификациях» имела подзаголовок «литературно-политическая». В ней был очень сильный литературный отдел, много публикаций художественных произведений.

Надо вообще учесть, что в Эстонии в 1919—1940 гг. русские журналы и альманахи выходили лишь эпизодически, отдельных изданий книг местных русских авторов также было немного и основным местом публикации русскоязычных художественных произведений были газеты.

В газете «Свободная Россия» («Свобода России», «За свободу России») регулярно печатались рассказы, очерки, эссе. В отдельных случаях выпускались и чисто литературные номера, таков был пасхальный номер в 1920 г. (4 апр. № 76). Преобладала документальная проза; к документальности и очерковости

³⁸ См. более позднее: О газете «Свобода России» // Последние известия. 1920. 29 сент. № 41, — со ссылкой на немецкие источники.

³⁹ См.: Последние известия. 1920. 27 авг. № 13; Kaja. 1920. 27 aug. Nr. 169; Vaba Maa. 1920. 27 aug. Nr. 192; Päevaleht. 1920. 27 aug. Nr. 191; Sotsiaaldemokraat. 1920. 27 aug. Nr. 164; Tallinna Teataja. 1920. 27 aug. Nr. 191, 3 sept. Nr. 197.

⁴⁰ См. «Sa Svobodu Rossii» toimetajad sunnitakse Eestist lahkuma // Vaba Maa. 1920. 3 sept. Nr. 198.

тяготело и большинство рассказов, публиковавшихся на страницах газеты. Стихотворения выходили реже (Н. Рудникова, Кальма и др.), и их художественный уровень не высок.

Из известных писателей в газете печатался А. И. Куприн, вместе с Северо-западной армией перебравшийся в Эстонию и проживший в ноябре 1919 г. примерно три недели в Таллинне.⁴¹ Еще в октябре «Свобода России» перепечатала из газеты «Приневский край», в издании которой писатель принимал самое активное участие, публицистическую статью Куприна «Еда» (1919. 29 окт. № 36). В начале ноября Куприн из Ямбурга предложил Г. Л. Кирдецову свое сотрудничество в «Свободе России».⁴² Проживая в Таллинне, Куприн опубликовал в газете три вещи: публицистические статьи «Памяти Леонида Андреева» (1919. 20 нояб. № 54) и «Там» (1919. 23 нояб. № 57) — типичные образцы его антибольшевистской публицистики тех лет — и любопытную ироническую антиутопию «Речь, сказанная товарищем Лениным в торжественном заседании 25-го октября 1924-го года...» (1919. 22 нояб. № 56). Действие в ней происходит в 1924 г., когда все основные западные державы — Англия, Франция, США — не только признали Советскую Россию, но и сами пошли по коммунистическому пути. Во Франции установился «коммунистический образ правления» и Собор Парижской богородицы «преобразован в кинематограф для агитационных целей». И только остатки белой армии, повторяя «нелепое слово «Родина»», все еще не хотят сдаваться, предпочитая смерть плену. На этом сотрудничество Куприна в «Свободе России» прекратилось. Это, вероятно, связано не только с переездом писателя в Гельсингфорс, но и с тем, что ему, придерживавшемуся в это время весьма правых воззрений, по его собственному выражению, «пламенному барду С.-З. Армии», была неприемлема позиция газеты «Свобода России».⁴³

Игорь Северянин в газете не сотрудничал. Известна публикация лишь одного его стихотворения — «Поэзы о Эстонии» (Свобода России. 1919. 13 нояб. № 48), правда, идейно очень созвучного позиции газеты.

Наиболее плодовитым и интересным автором, активно сотрудничавшим в газете в первые пять месяцев ее существования, был Гавриил Елачич де Бужим. Его рассказы и «очерки с фронта» весьма правдиво и в запоминающейся художественной фор-

⁴¹ См.: Куприна К. А. Куприн — мой отец. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1979. С. 107. Интересные подробности о пребывании Куприна в Таллинне см. в анонимных воспоминаниях: Mälestusi Kuprinist: Kohtamine vene kirjanikuga Tallinnas // Agu. 1925. Nr. 11. Lk. 317.

⁴² См.: Маргулис М. С. Цит. соч. Кн. 3. С. 96. Здесь (с. 113, 115, 119) и сведения о пребывании Куприна в Таллинне.

⁴³ Впоследствии А. И. Куприн весьма негативно отзывался о газете, ее редакторах и сотрудниках (см.: Куприн А. И. Купол св. Исаакья Долматского. Рига, 1928. С. 69).

ме рисовали как фронтовые будни белой армии, так и жизнь тыла, в первую очередь, русской деревни под властью белых. Автор, конечно, на стороне белых, но он стремится более или менее объективно описывать происходящее, в особенности умонастроение русского крестьянства, которому, собственно, одинаково чужды и красные, и белые. Рассказы и очерки Г. де Бужима (он чаще всего выступал под этим псевдонимом) нередко построены в форме диалогов, умело стилизованных под просторечье и производящих впечатление подлинности. Во время октябрьского наступления Северо-западной армии в 1919 г. Г. де Бужим стал своего рода летописцем белой армии и напечатал в газете много «корреспонденций с фронта», по существу, представляющих собой художественные очерки — зарисовки фронтовой жизни.

С фронтовыми очерками и фельетонами (в старом значении этого слова) выступал также Нео-Сильвестр (псевдоним Г. И. Гроссена), а с очерками-«путевыми впечатлениями» — Историк (псевдоним К. Тиандера).

В 1920 г. основными авторами рассказов и очерков в газете становятся К. Башкиров, Л. Павлович и Н. Негорев, как мы видели, выступавшие и с политическими статьями. Среди публикаций К. А. Башкирова, наряду с произведениями о печальной судьбе русских беженцев и солдат-северозападников в Эстонии, мы встречаем и очерки-воспоминания о Февральской революции, о событиях 25 октября 1917 г. в Петрограде, о разгоне Учредительного собрания в январе 1918 г., свидетелем которых он был.

Очерки и рассказы очеркового типа, пожалуй, самого плодотворного автора «Свободы России» Л. Павловича, как правило, посвящены недалекому прошлому — белой армии, причем отношение автора к офицерству и особенно к генералитету весьма критичное, порою ироническое. Более всего удавалось Л. Павловичу иронические портреты-зарисовки: «Прапорщик Грей» (портрет по-своему яркого типа — бреттера и авантюриста прапорщика Грея), «В маленьком гарнизоне: «Превосходительный полковник»» (сатирические портреты двух полковников — «превосходительного» и «непревосходительного»), «Студент Клякс» (полуфантастический шуточный рассказ о студенте, продавшем черту свою душу), «Гусар смерти», «Оригинальная профессия» (о некоем Феофилакте Эрастовиче Купчикове, «принципиально» отсидивающемся в лазаретах) и др.

В такой же реалистической и в то же время сатирико-иронической манере написаны рассказы и очерки Льва Тонкого (явно псевдоним, но раскрыть его нам не удалось).

Наиболее резким критическим отношением к белой армии отличаются рассказы и очерки Алексея Вершинина. Ему же принадлежат и интересные мемуарно-документальные произведения «Последние минуты Северо-западной армии (Из дневни-

ка офицера)», «В царстве тифа», «Как мы путешествовали (Из рассказов старого белоармейца)», «Без родины (Наброски из жизни русских беженцев в Юрьеве)».

Весьма разнообразна литературная продукция часто печатавшегося в 1920 г. Ник. Негорева. Он выступал и с рассказами, и с путевыми очерками, и с эссе о современной жизни и о писателях и художниках прошлого, и со статьями на литературные темы, с эссеистическими заметками о литературе и искусстве («Смех» — о роли смеха в жизни и о смехе в современной литературе) и т. д.

В целом литературный отдел «Свободной России» («Свободы России», «За свободу России») выдержан в традиционном реалистическом духе. Нет почти никаких следов модернистских течений начала XX в. Кстати, это характерная черта почти всех русских газет в Эстонии тех лет.

Газета откликнулась целым циклом публикаций на смерть Леонида Андреева. Некоторые из них имеют историко-литературный интерес (см., напр., П. О. † Памяти Леонида Андреева // Свобода России. 1919. 20 сент. № 3).

В газете печатались сообщения о русской литературной жизни в Советской России (их становится больше с середины декабря 1919 г.)⁴⁴ и за рубежом. С апреля 1920 г. на страницах газеты изредка появляется рубрика «Литературные новости». Встречаются единичные перепечатки из русской советской литературы, в частности, две из М. Горького.

Большие статьи о литературе редки и появляются лишь с марта 1920 г. Наибольший интерес из них, пожалуй, представляют две статьи об Игоре Северяnine — Ник. Негорева «Ветер с моря» (Свобода России. 1920. 11 марта. № 57) и С. Ш. <тейна> «Песни усталости» (Свобода России. 1920. 19 мая. № 110), — в которых предпринята одна из первых в русской критике попыток выявить и проанализировать те изменения, что произошли в творчестве, в поэтике Игора Северянина после революции. Н. Негореву и С. Штейну, а также С. Марину принадлежат и некоторые другие заслуживающие внимания статьи на литературные темы.⁴⁵

Начиная с сентября 1919 г., в газете регулярно печатались

⁴⁴ См., напр.: Советская поэзия // Свобода России. 1920. 3 янв. № 2; Башкиров К. Отзвуки жизни // За свободу России. 1920. 15 авг. № 14; Белов В. Книга в Советской России // Там же. 1920. 18 авг. № 16. См. также: Шумаков. Театр в Советской России // Свобода России. 1920. 20 янв. № 15; Е.-Г.-т. Музыка в Советской России // Там же. 1920. 23 мая. № 114.

⁴⁵ См., напр. Штейн, Сергей. Беглые заметки о Пушкине // Свобода России. 1920. 1 июня. № 119; Негорев Н. Мечтания августовской ночи // За свободу России. 1920. 8 авг. № 8 — о В. Зоргенфрее с воспоминаниями о нем; Марин, Сергей. Запад и мы // За свободу России. 1920. 24 авг. № 21.

рецензии на представления русских театральных трупп, на концерты и всевозможные музыкальные вечера, а иногда с 1920 г. — и на эстонские спектакли и концерты. Впрочем, интереса к эстонской культуре не заметно. Театральные и музыкальные рецензии, как правило, подписаны криптонимами или псевдонимами (Ксения М-н — она же, видимо, К. М.; Л. П., К., Г. Е., М. Я. У., А. П-в, Ник. З-н).

Газета «Свободная Россия» («Свобода России», «За свободу России»), без сомнения, один из наиболее интересных органов русской печати в Эстонии в смутный период 1919—1920 гг.

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТЕКСТЫ И ПЕТЕРБУРГСКИЕ МИФЫ (Заметки из серии)

В. Топоров

С неизменным живым интересом и чувством глубокой благодарности автор этих заметок не раз слушал рассказы-воспоминания Юрия Михайловича о городе, в котором он родился и жил, откуда он ушел на войну и куда он с нее вернулся. В многосоставности научного и человеческого облика Юрия Михайловича «петербургское» остается и сейчас, после десятилетий, прожитых вне родного города, наиболее ярким и диагностически важным элементом. Эта верность истокам при всей открытости иным опытам заслуживает и внимания и уважения.

В ответ на эти «петербургские» дары Юрия Михайловича автор хотел бы предложить своего рода возвратный дар — ἀντιδωρον, серию заметок под названием — «Петербургские тексты и петербургские мифы». В течение сорокалетнего петербургского «романа» автора он старался не упустить возможности прислушаться к тому, что город говорит о самом себе — неофициально, негромко, не ради каких-либо амбиций, а просто в силу того, что город и люди города считали естественным выразить в слове свои мысли и чувства, свою память и желания, свои нужды и свои оценки.

Эти тексты составляют особый круг. Они самодостаточны: их составители знают, что нужное им не может быть передоверено официальным текстам «высокой» культуры. И они правдивы, по крайней мере, на уровне «авторских» интенций. Срок жизни этих текстов короток, и время поглощает их — сразу же, если сказанное не услышано и не запомнено, до первого дождя, тряпки уборщицы, метлы дворника, предпраздничной побелки, покраски дома или ремонта. Лишь немногие классы этих текстов могут рассчитывать на годы, десятилетия и даже столетия существования. Таковы эпитафии, хотя нужно

подчеркнуть, что более устойчивы ко времени именно эпитафий-типы, эпитафии-образцы определенной традиции кладбищенски-погребального красноречия; чем индивидуальнее текст эпитафии, тем больше шансов на его скорое уничтожение. Но скоротечность жизни подобных текстов в значительной степени уравнивается тем, что время не только стирает тексты, но и репродуцирует новые, так или иначе восстанавливающие учитываемые образцы. Ни одно культурологическое исследование не может претендовать на целостный взгляд, если оно не учитывает подобные тексты и зарождающиеся в них элементы и их схемы, которые в одних условиях формируют новые мифы, а в других оказываются не востребованными и остающимися на уровне фантомов. Невнимание и тем более пренебрежение к таким текстам — ничем не оправданное расточительство и сужение объема самого понятия культуры, особенно опасное в условиях экспансии «официальных» форм культуры.

Из обширного материала в несколько сотен записей в «Петербургские тексты и петербургские мифы» здесь включено семь заметок, которых, вероятно, недостаточно, чтобы по ним вполне представить себе целое. Для того чтобы была уяснена общая макрopersпектива, нужно подчеркнуть, что тема «Петербургские тексты и петербургские мифы», при первом и неизбежно поверхностном взгляде столь противоположная теме «Петербургский текст русской литературы», при более глубоком рассмотрении оказывается связанной с последней как связаны два полюса, два крайних предела единой «сверх-темы» — «Петербург в слове».

I. Тексты Блаженной Ксении Петербургской и ее культа (по материалам Смоленского кладбища, 70—80-е годы)

Короче и весомее всего о духовном подвиге Блаженной Ксении и его значении сказано в двух литургических текстах: «Нищету Христову возлюбивша, безсмертныя трапезы ныне наслаждаешия, безумием мнимым безумие мира обличивши, смирением Крестным силу Божию восприяла еси, сего ради дар чудодейственных помощи стяжавшая, Ксения Блаженная, моли Христа Бога избавитися нам от всякаго зла покаянием» (Тропарь, глас 7) и «Днесь светло ликует град Святаго Петра, яко множество скорбящих обретают утешение, на Твоя Молитвы надеющиеся, Ксение Всеблаженная, Ты бо еси граду сему похвала и утверждение» (Кондак, глас 3). И еще один текст — об эмпирии жизненного пути: «Во имя Отца и Сына и Святого Духа. На сем месте положено тело рабы Божией Ксении Григорьевны, жены придворнаго певчаго в ранге полковника Андрея Федоровича. Осталась после мужа 26 лет, странствовала 45 лет.

А всего жития 71 год, звалась именем Андрей Федорович. Кто меня знал, да помянет мою душу для спасения души своей. Аминь» (надпись на плите, которая некогда лежала на могиле Блаженной Ксении)¹.

Поскольку о Блаженной Ксении, недавно причисленной к лику святых, существует довольно значительная литература и ей предполагается посвятить более обширную работу, здесь позволено ограничиться темой, обозначенной в заглавии и ограниченной в данном случае лишь частью имеющегося материала, собиравшегося автором в течение многих лет. Тем не менее два предварительных замечания все-таки необходимы.

Первое. Блаженная Ксения, конечно, наиболее петербургская из святых. Простой народ, особенно женщины, сознает свою преимущественную близость к ней, наличие постоянной тесной, носящей необычно интимный характер связи. Молодая, счастливая в браке женщина, в 26 лет потеряв мужа, но не признав этой потери, а напротив, приняв его в себя вместе с его именем, а себя, Ксению, похоронив², вступила на путь подвижничества, выбрав именно эту, редчайшую в истории христианской святости, форму. И этот подвиг был почти сразу же понят, принят и высоко оценен. Молва, народное устное предание (рассказы о Ксении более века назад собирал священник Стефан Опатович) донесло живую память о Ксении че-

¹ В литературе известна и в несколько ином варианте. Текст надписи, находящейся на наружной стене часовни Блаженной Ксении, с левой стороны, и ориентированный на надпись на могильной плите, добавляет: «В 1794—1796 году принимала участие в построении Смоленской церкви, тайно по ночам таская на своих плечах кирпичи для строящейся церкви». Из литературы о Ксении ср.: Свящ. *Опатович С. И.* Смоленское кладбище в Санкт-Петербурге. Исторический очерк. — «Русская Старина» 1873, т. 8, 168—200; *Он же.* Церковь во имя Смоленской иконы Божьей Матери на кладбище. — «Историко-статистические сведения о СПб. епархии», вып. 4. СПб., 1875, 76 и сл. (второй пагинации); Протоиерей *Петров Л.* Справочная книга для петербургских богомольцев. СПб., 1883, ч. 2, 58—60; *Булгаковский Д.* Раба Божия Ксения или юродивый Андрей Федорович. СПб., 1893, 7-ое дополн. изд.; *Белорус Ф.* Юродивый Андрей Федорович или раба Божия Ксения, погребенная на Смоленском кладбище в Петербурге. Очерк. СПб., 1893; *Пыляев М. И.* Старое житье. Очерки и рассказы. СПб., 1892, 218—220; Протоиерей *Рахманн Е.* Раба Божия Ксения, почивающая на Смоленском православном кладбище в СПб., 1913, 4-ое изд. и др. В последнее время, после канонизации Блаженной Ксении, ср. *Кумыш В.* В память Святой Блаженной Ксении Петербургской. — «Церковная жизнь Северо-Запада», 1990, № 2. О литургических текстах см. особо.

² Когда ее окликали по имени, она не отзывалась, а когда пытались урезонить ее, она свято веря, что муж воплотился в нее, сердясь, отвечала: «Ну какое вам дело до покойницы Аксиньи, которая мирно покоится на кладбище: ведь она вам ничего худого не сделала». На вопрос благожелательницы и покровительницы Ксении некой Прасковьи Ивановны, как она теперь будет жить без мужа, Ксения отвечала: «Да что, ведь я похоронил свою Ксеньюшку, и мне теперь больше ничего не нужно. Дом я подарю тебе, Прасковья, только ты бедных даром жить пускай; вещи сегодня раздам все, а деньги на церковью снесу, пусть молятся об успокоении души рабы Божией Ксении».

рез два века до наших дней, когда она причислена к лику святых («книжная» и официальная память сформировалась позже, причем на основе именно устного народного предания). Благодаря народной памяти мы знаем не только о подвижничестве Ксении, но и о деталях ее жизни, где она жила, с кем встречалась, что делала и что говорила. Память о Ксении сохранялась и в десятилетия гонений и преследований, попыток уничтожить всё, что связано с ее почитанием. Зародившись в узком локусе Петербургской Стороны, тогдашнего Городского острова, на улице под названием Андрей Петров (вариант — Андрей Петрович), с 1877 г. — Лахтинская, и будучи перенесенной на Смоленское православное кладбище³, память о Ксении стала достоянием всего города. Сюда, к часовне Блаженной Ксении и в друдные годы приезжали с разных концов России. Зарубежная православная церковь первой канонизировала Блаженную Ксению. Престолы в ее память освящены в Греции и в Америке, а теперь и в храме Смоленской Иконы Божией Матери, на Смоленском кладбище, продолжающем оставаться центром культа и памяти Святой Блаженной Ксении Петербургской.

Второе. Под текстами Блаженной Ксении понимаются свидетельства о ней весьма разного рода, хотя отдельные разновидности этих текстов часто, а иногда, в силу сказанного выше о роли народного предания, и неизбежно пересекаются и контаминируются, и выделение «чистых» типов нередко возможно лишь теоретически. Целесообразно говорить о следующих разновидностях текстов: 1) тексты Ксении — подлинные ее слова, как эту подлинность понимает народная традиция⁴; 2) тексты о Ксении, принадлежащие ее современникам и легшие в основу широкого разветвленного устного предания, сохраняющегося и в наши дни (в значительной степени эти тексты реконструируются по данным других текстов); 3) эпитафически-мемориальные тексты (начиная с первой надписи на надгробной плите); 4) официальные литургические тексты,

³ В 1903 г. неподалеку от кладбища, на Малом проспекте Васильевского острова, был открыт епархиальный Дом трудолюбия для бедных женщин духовного звания в память рабы Божией Ксении.

⁴ Два таких высказывания Ксении приведены выше. Наиболее известные слова были произнесены 24 декабря 1761 г. в связи с предсказанной Ксенией смертью императрицы Елизаветы Петровны. Переходя из улицы в улицу, она кричала: «Пеките блины, пеките блины, вся Россия будет печь блины» (на следующий день Елизавета умерла). За три недели до гибели Иоанна Антоновича в Шлиссельбургской крепости Ксения каждый день плакала; когда ее спрашивали о причине слез («Не обидел ли кто тебя»), она твердила: «Там речки налились кровью, там каналы кровавые, там кровь, кровь, кровь!» Выйдя из дома купчихи Крапивиной и взглянув на окна, Ксения сказала: «Зелена крапива, а скоро завянет» (вскоре Крапивина, действительно, умерла). Придя к своей знакомой на Петербургскую сторону и увидя, что она пьет кофе со своей дочерью, уже невестою, Ксения обратилась к девице: «Ты вот кофе распиваешь, а твой муж на Охте жену хоронит» (ни мать, ни дочь

относящиеся к культуре Ксении (молитва, тропари, стихиры, кондаки, канон молебный /«песни»/, подступы к житию и т. п.)⁵; 5) синтезирующие исследовательские и эмпирически-собира- тельские тексты о Ксении (ср. выше литературу о ней); 6) художественные тексты⁶; 7) тексты о Блаженной Ксении и ее культе, записанные в последние годы (собственно, именно они и составляют предмет этого раздела статьи); 8) иконо- графия Святой Блаженной Ксении⁷.

не могли понять этих загадочных слов; пошли на Охту, встретили процессию, провожающую на кладбище какую-то покойницу; спустя некоторое время вдовец стал мужем девицы, распивавшей кофе). В доме купца Разживина Ксения, подойдя к зеркалу, сказала: «Вот зеркало-то хорошо, а поглядеться не во что». Тут же зеркало падает на пол и разбивается вдребезги. Пообедав у одной знакомой, Ксения поблагодарила ее и, улыбувшись сказала: «А уточки-то пожалела дать; да ты ведь мужа своего боишься» (хозяйка сконфузилась, потому что в печи у нее, действительно, была жареная утка). Бывало, что, приходя в чей-нибудь дом, она требовала пирога с рыбою; когда ей нарочно говорили, что такого пирога не пекли, Ксения решительно возражала: «Нет, пекли, а не хотите мне дать», после чего она получала именно пирог с рыбою. Встретив на улице одну знакомую, Ксения подала ей медный пятак и сказала: «Возьми, возьми пятак, тут царь на коне, пожар потухнет». Как только расставшись, знакомая дошла до своей улицы, она увидела, что ее дом в огне, она бросилась к нему, но не успела добежать, как пожар был потушен. Как-то зайдя к Прасковье Антоновой, Ксения сказала: «Ты вот чулки тут штопаешь, а тебе Бог сына послал. Иди скорей на Смоленское». Добежав до Большого проспекта, Прасковья увидела толпу: извозчик сшиб беременную женщину, которая тут же родила младенца, а сама умерла; не найдя отца ребенка, Прасковья взяла его на свое попечение и вырастила как сына. Кроткая Ксения однажды не выдержала и бросилась с палкой на дразнивших ее мальчишек: «Окаянные Жиденяты!» Наконец, Ксении принадлежат слова ее надгробной надписи: «Кто меня звал, да помянет мою душу для спасения своей души» (см. выше).

⁵ См. Служба стѣи и блженнѣй во Хртѣ Ксении бездомнѣй й страницѣ Петрова града. Jordanville, New York, 1978 и др.; ср. литургические тексты, относящиеся к Ксении, в ее часовне на Смоленском кладбище.

⁶ Особенно речь идет о простом упоминании или частностях. Ср. рассказ Е. Гребенки «Петербургская сторона» (из «Физиологии Петербурга»; об улице *Андрей Петрович*) или «Сестру печали» В. Шефнера: «[...] а тут без тебя чудо случилось [...]» В газетах, понятно, об этом нет, а так уж все в городе знают. Я с вечерни шла от Николы, так мне одна дама попутная рассказала. А чудо вот какое. Одна вдова на Смоленском пошла могилку мужа навесить. Вдруг видит — навстречу ей женщина самоходом идет по воздуху. То, конечно, не женщина была, а святая Ксения Блаженная. И говорит ей Ксения Блаженная: «Не по мужу плачь, по себе плачь. Готовь себе смертное к осени, к наводнению великому. Вода до купола на Исакии дойдет, семь дней стоять будет!». Тут эта вдова бряк с катушек — час пролежала. — Я ничего не сказал тете Ыре в ответ на ее историю с Ксенией Блаженной, Я понимал, что ее не переубедишь» (рассказ отнесен к августу 1940 г.).

⁷ Ср., помимо «парижской» иконы, изображения Блаженной Ксении в ее часовне на Смоленском кладбище, во владимирской церкви (Владимирская площадь) и др. Особенно характерна иконная композиция, где Блаженная Ксения изображена на фоне храма.

Приводимые далее тексты относятся к 70—80-ым годам до канонизации Блаженной Ксении. Место действия — Смоленское кладбище, обычно около часовни Ксении. Почти всегда кто-то из верующих или любопытствующих находился около часовни, двери и окна которой были заколочены, или поблизости, нередко всем видом показывая, что они как бы сами по себе и их присутствие здесь никак не связано с Ксенией. Когда у часовни собиралось несколько человек (преимущественно женщин), начинались, нередко издалека, разговоры, тема которых — Ксения. Чувствовалась неуверенность, оглядывались по сторонам, иногда давался сигнал («кто-то идет») и собравшиеся расходились в разные стороны: одни спешно, другие — соблюдая достоинство. Мне не раз приходилось присутствовать при появлении милиционера или людей в штатском. Мое пребывание здесь их несколько озадачивало, и они проявляли сдержанность, не свойственную им в отношении к женщинам. Впрочем, кажется, моя личность смущала и последних, и нужно было некоторое время, чтобы они снова сходились к часовне. Среди женщин были представительницы разных слоев городского населения; простой народ преобладал, но были и интеллигентные люди; часто среди собравшихся были приезжие издалека; мужчины оказывались у часовни довольно редко, обычно с отсутствующим видом или некоторой внутренней напряженностью.

Введением в ситуацию может быть разговор с кладбищенской уборщицей 27 апреля 1980 г. (выходя с кладбища, у широкой полосы, на которой могилы были уже уничтожены):

— Что, говорят, что кладбище собираются закрывать? — Нет. А вы откуда? — Из Москвы. — А вы не коммунист? — Нет, нет. — Тогда я вам расскажу. У нас развелось много атеистов. После войны они потребовали сделать вместо кладбища парк. Разрушили некоторые могилы⁸. Решили, что парк будет через 25 лет. Когда 25 лет прошло, снова стали требовать выполнения решения. Но в Женеве, в Швейцарии, духовная конвенция запретила разрушать кладбища. Это было в 1962—63 гг.⁹ У нас об этом, конечно, не писали, но объявили, что кладбище не будет разрушено еще 30 лет. А вы верующий или нет? — Да, верующий. — Тогда я скажу, только вы меня не продайте. Я работаю на кладбище уже 18 лет. Это мой долг. На моем участке божница, которую я охраняю. Раз явились ко мне две девушки из Москвы. Одной из них во сне было видение. Явилась Божья Матерь и сказала: «Иди в Киев, возьми божницу (ведь Киев во время войны несколько раз переходил из рук в руки)

⁸ С этими планами была связана и эксгумация Блока, о которой оставил леденящее душу свидетельство Д. Е. Максимов («Методія о перенесении праха А. А. Блока»).

⁹ Так! — нарушение хронологии (В. Т.).

и отдай ее в Питере на кладбище Смоленской Божьей Матери». Она так и сделала. Вот я и храню ее. И если уж Божья Матерь так велела, то кладбище будет стоять не 30 лет, а вечно. — Ну, слава Богу. Спасибо вам. — А вы видели доску у входа на кладбище? — Конечно. Арине Родионовне, что ли? — Да, да. Ведь она не здесь похоронена. Доску-то специально повесили, чтобы кладбище не трогали. Говорят, что здесь Арина Родионовна, а в каком месте, неизвестно¹⁰, вот, будто, ее и ищут. Только никому не выдавайте меня.

Следующая запись — более или менее обычные «духовные беседы» у часовни Блаженной Ксении (27 июня 1982 г., 4 часа дня):

Свечи, конфеты, цветы (их сажают тут же почитатели Блаженной Ксении, в частности, на соседней могиле какого-то архитектора). Оживленно. Часовня разрушается, но подновляется таким образом, чтобы нельзя было делать надписи: стена на высоту вытянутой руки облицована пористым материалом, торкрет. Поэтому надписей мало. Вокруг часовни 8—10 пожилых женщин. Одна (как бы ведущая) лет 70, в синем старомодном плаще и голубом платке, из простых; невысокая, седая, большие голубые глаза, два зуба, северный говор, хотя и не очень ярко выраженный. В хозяйственной сумке целая кипа исписанных листов, среди них — большая тетрадь с молитвами. Разговор начинается с поучения ею двух молодых женщин, одна из которых — служительница кладбища. Разговором очень заинтересовалась женщина в желтой кофте, с восточными чертами лица. Несколько раз прикладывалась к кресту, нарисованному на часовне, осеняла себя крестом. Первая женщина («ведущая») говорит окружающим, что у нее есть молитва, которая помогает от всего. История записи молитвы:

Лет 10 назад она была на даче у одной приятельницы. Как-то та ушла в лес за грибами, а гостя стала мыть полы. У этой женщины было очень много икон, среди них — Иоанн Златоуст. Большая икона, а по бокам молитва. Рассказчица списала молитву. Читает с выражением длинную молитву — расширенный вариант Ефрема Сирина. После нее читает другую небольшую — на исцеление недугов. Далее начинает говорить, воодушевляясь, глаза загораются, выразительная мимика, явный драматический талант и учет публики, в том числе и «внешней» — случайных прохожих. Не без элемента импровизированной проповеди (рассказ-поучение, рассказ-быль).

Основная мысль: необходимо молиться, в молитве и посте — спасение, от молитвы — благодать.

¹⁰ Арина Родионовна, как считалось, была похоронена на Большеохтинском кладбище, и проходящая севернее его Евдокимовская улица в феврале 1939 года на этом основании была переименована в Ариновскую.

«Мы ведь пост забыли. Вот сейчас Петровский пост. Две недели прошло, и две недели будет. А мы что делаем? Все забыли, все у нас есть, все едим. Пусть молодежь мясо ест, они Бога забыли. А ты помолись, кто может — на коленях, а кто не может — так, только надо в пояс кланяться (показывает), а потом попей чайку с хлебом, да возьми простого хлеба, не булку, а потом почитай о Боге, и так тебе хорошо будет (на лице выражение умиленного восторга). Вот мы в блокаду собирались у одной женщины, у нее книг много было (она сейчас на Украину уехала, чтобы там книги читать, повезла), и вот читали и молились, и так нам хорошо было. Про молитву нельзя забывать, молитва от всего помогает. Вот у меня нога болела, все врачи отступились, а я помолилась, и Господь дал избавление. А то так сильно заболела, 9 дней лежала, ничего не ела, только молилась — и выздоровела. Господь вылечил. Он нам болезни посылает, за грехи наши, Он нас и лечит.

Язык наш — вот враг. Лучше не с соседями «бала-бала», а молиться. А если кто обидит — не ругать! Ругать его или ее никак нельзя! А надо помолиться и сказать: «Прости ей, Господи, ибо не знает что делает». И тебе будет хорошо, а ее Бог накажет. Он накажет! И все мы будем на Страшном Суде, и Господь будет судить. Он будет судить!

Вот я читала о Блаженной Ксении. Она была богатой, но все раздала, и ходила по улицам, и ее все зазывали, чтобы она на конке проехала или чтобы в лавке купила, хоть на копейку, чтобы у них дело пошло. А она не покупала. Ее били, хлестали. Она ходила и за всех молилась. Об этом я в книге читала. Надо книги читать».

В это время женщина средних лет, в платочке, с хорошим благочестивым, чистым лицом, торопясь, несколько стесняясь, говорит: «Вот у меня книга есть, давайте, я вам прочитаю». Какая-то подслеповатая бабка встречается, чтобы посмотреть, что за книга, где ее можно достать. Ее довольно резко осаживают, говоря, что теперь таких книг нет, не продаются, и нечего мешать. Владелица книги начинает читать с выражением и хорошим литературным произношением (запнулась один раз на слове *корчемщици* — *корчемники*). В это время первая женщина незаметно уходит, поглядев формально книгу и сказав: «А, эту книгу я читала, очень хорошая!».

Содержание притчи: Некий простец, недовольный своей участью, приходит к святому старцу просить себе доли. Старец предлагает ему выбрать и взнести в гору один из нескольких крестов — золотой, серебряный, медный, железный, каменный, деревянный. Простец выбрал «золотой крест», но он, как все остальные, кроме деревянного, оказался ему не по силам. Толкование: золотой — царский, самый тяжелый — забота обо всех, нет покоя. Серебряный — духовенство, министры. Медный

— богатые. Каменный — купечество. Железный — солдаты. Все, что прельщает, имеет плохую сторону: либо много тягот, либо опасности, либо впадаешь в грех. Не лучше ли довольствоваться своей долей и жить в бедности, но весело, спокойно и честно. Беседа продолжается.

В притче о простеце существенно, что у всех есть и преимущества и тяготы, кроме доли простеца: у него нет ни того ни другого, и поэтому он один может вести благочестивую естественную жизнь. То, что само дарование жизни — величайшее благо, звучало у первой рассказчицы: надо благодарить Господа за то, что мы живем.

Но основную и постоянно обновляемую массу текстов, пока часовня была закрыта и службы не совершались, составляли надписи на стенах часовни или на временном заборе, воздвигнутом, чтобы не делались надписи на стенах. Круг просьб, с которыми люди обращаются к Ксении, очень обширен и поучителен. Жизнь предстает в этих просьбах и мольбах под знаком горя, беды, несчастий, но и надежд, желаний, планов.

Вот лишь две выборки. Первая сделана 13 октября 1980 года.

Ксения мать преподобная, освобождающая от болезней и грехов, спаси Сашу от болезни. — Ксения, сохрани и помилуй меня, моего сына и мужа. Раба Т. З. — Ксения блаженная, помоги нам во всем. — Ксения блаженная, помоги мне поступить в театральную студию. — Блаженная Ксения, помоги от зла. Верни Юрия. Боюсь одиночества. — Блаженная Ксения! Моли Бога о нас. — Ксения Блаженная, помоги от болезни, просим тебя помогли и от злых людей. — Ксения, помоги мне выйти замуж. — Ксения, дай мне келью одной. — Ксения блаженная, помоги дочери Ирине. — Ксения блаженная, благослови меня на супружескую жизнь. — Дорогая Ксения, не покидай меня, прости. Надя. — Ксения блаженная, помоги мне сдать экзамены. — Блаженная Ксения, помоги нам, дай утешения и избавь от зла, помоги получить отдельную квартиру. Вера, Ира. — Блаженная Ксения, подай нам здоровья, помоги мне устроить жизнь, подай исцеление и здоровье моей бабушке. — Блаженная Ксения, образумь Славу. — Ксения Блаженная, помоги, чтобы мой муж Иван не пил. — Ксюша, помоги поступить в университет. — Ксения Блаженная, образумь Валерия, спаси Ольгу и Татьяну. — Ксения Блаженная, помоги в горе. — Ксения, помолись за Джона. — Ксения, помоги поступить в училище в этом 1980 году. — Ксения Блаженная, помоги нам с учебой, дай Бог здоровья и счастья Марина, Олег. 09. 09. 80. — Ксения преподобная, спаси сыновей Григория и Сергия от пьянства и от всего плохого, от хамства. Пошли мне силы и здоровья. Раба твоя Галина. — Ксения Блаженная, помоги моим детям, вразуми их и отведи от пьянства Р. Б. Александра и Р. Б. Ана-

толия. — Пошли благополучного размена и спокойствия. — Избавь от злобы, верни сердце сына, к матери любовь и чтобы жил с мамой. — Ксенюшка Блаженная, сделай, чтобы мой муж вернулся как можно скорее, помоги, умоляю, верни моему ребенку отца. — Дорогая Блаженная Ксения, помоги мне в учебе, чтобы в училище меня полюбили и я кончил его на отлично и мне хорошее место досталось, и чтобы я не болел никогда и чтобы мне хорошо было. — Ксения Блаженная, помоги Ирочки сдать экзамен и поступить в институт. — Ксения Блаженная, дай здоровье матери моей Нине, брату Владимиру, Раисе, отцу Анатолию. — Ксеничка, попроси у Бога, чтобы снял с меня грусть, тоску одиночества, горечь обид, чтобы простил мой грех. Р. Б. Евгений. 19. 07. 80. Дай счастья, сегодня мой день рождения, помоги мне, чтоб всё было хорошо. — Ксения, помолись за меня, чтобы она меня не бросила. — Ксения Блаженная, помоги нам избавиться от алиментов за незаконно рожденную. — Ксения! Помоги мне и моей сестре выйти замуж за хороших людей в этом году. Анна, Алла. — Ксения Блаженная, миленькая, прошу тебя, помоги, чтобы между детьми был мир, чтобы все были здоровы, чтобы Ирина бросила пить, курить, ругаться, чтобы жизнь у нее устроилась. — Блаженная Ксения, что мне делать, если плохо. Прости. — Блаженная Ксения, помоги устроиться на дневное отделение. — Помолись за нас, Блаженная Ксения. — Блаженная Ксения, молись за меня, сына и врача — Дорогая Ксения, Блаженная, помоги моему внуку Дмитрию обойтись без операции. — и т. д. [пока происходит переписывание надписей, старуха-уборщица рассказывает любопытствующим:

Ксения Блаженная была княжеского рода и полюбила офицера, а он ей изменил. Тогда она раздала все свое состояние и пошла странствовать и была хорошей предсказательницей, предсказывала людям будущее. Потом умерла и, раньше говорили христиане, а теперь граждане собрались и поставили ей часовню, а сейчас нашлись люди, которые часовню закрыли, и она вся рушится, а снаружи ее граждане покрасили].

Вторая выборка сделана 13 мая 1987 года.

— Ксения Блаженная, спаси Россию от войны. — Ксения, моли Бога о нас. Помяни рабу Божию Екатерину со чадою. — Ксения, дай мне сил душевных. — Ксенюшка, помоги Ольге и Виктору. Христос воскрес! — Блаженная Ксения, помоги мне закончить на 5. Иван. — Я Седов Гена, помоги мне окончить школу, пожалуйста и бросить курить. — Я Федоров Юра помоги мне окончить школу. — Ксения Блаженная, помоги Николаю вернуться к Лидии [нрзб.] и креститься. — Ксения, огради от бед. — Ксения, сделай так, чтобы [нрзб.]. — Блаженная Ксения, спаси, охрани и помилуй дочь мою Наталью, защити ее. — Ксения помоги, чтобы всё было хорошо в доме и семье. — Ксения блаженная бла-

гослови и защити нас. — Отвергни всех врагов от нас [нрзб.]. — Ксения, милая, помоги мне в этом году поступить по моему большому желанию. Маша. — Ксения матушка сними грех ненависть и неправду к человеку [нрзб.]. — Ксения блаженная молю тебя верни ко мне Виктора навсегда, чтоб жили с ним до конца жизни. — Ксения Блаженная, дай здоровья мне и моим детям. — Ксения блаженная помоги мне сдать экзамены. Руслан. — Ксения блаженная помоги мне сдать экзамены. Леша. И еще одна просьба помоги мне в любви. Леша. — Ксения Блаженная наведи нас на правильный путь. Пусть мои мечты сбудутся. Анто/но/вы [записка! — В. Т.]. — Ксения блаженная помоги мне без тоски прожить. — Ксения блаженная молю тебя сделай так, чтобы Виктор бросил ту женщину и вернулся ко мне навсегда, что бы была у нас семья. — Ксюша! образумь моего мужа или пошли мне другого. Вера. — Ксения Блаженная! Помоги мне, пожалуйста, искупить свой грех. Навеки твой. Игорь. — Блаженная Ксения помоги рабе Божьей Любви и сгуби недругов ее и врагов. — Нет войне. — Святая Ксения дай моей маме здоровья и мне счастья. Вечно раба твоя Наталья. — Помири нас с бабкой. — Ксения Блаженная помоги чтобы суд окончился в мою пользу. Раба Валентина. — Ксения прошу тебя как женщина помоги мне во всех моих желаниях. Раба твоя навеки Елена. — Спасите моего брата и т. д.

, На заборе листок-объявление: Православные! В воскресенье 14-го сентября, после обедни (после 12-ти часов) организуется воскресник по уборке строительного мусора в часовне и на территории вокруг нее. Ваше, даже малое, участие в работе ускорит ход ремонта часовни и принесет радость всем. Оденьтесь попроще. Инвентарем (лопатами, ведрами, рукавицами) вас обеспечат на месте. Приглашаем вас принять посильное участие в воскреснике по ремонту церкви Блаженной Ксении!¹¹

Осенью 1985 г. переломный момент. С одной стороны, часовня изолирована от проходящих: забор с настойчивыми надписями — «Осторожно! Не ходить! Здание в аварийном состоянии». Писать негде. Но, с другой стороны, многочисленные следы заботы: к восточной стороне забора пристроены полочки, на которых едва уместаются разнообразные сосуды с цветами, и жестяная конструкция с крышей, предохраняющей десятки горящих свечей от дождя. Посередине забора выше большой лист плотной бумаги с тропарем и двумя кондаками. Подписано: Фонд Блаженной Ксении.

Через полгода в мае 1986 года на заборе лист с текстом, отчасти размытым дождем: День Ангела сегодня Блаженной Ксении / и тысячи сердец к ней [нрзб.] / радостью стучат

¹¹ И на стене часовни: По субботам и воскресеньям в часовне Ксении блаженной производятся большие работы. Кто может — ждем вас в 10-30.

[нрзб.] / *Благодаря Творца в хвалебном / пении. Возносят в небо [нрзб.] Свят, свят, свят!!! // Когда-то у Святой могилы, / Священник ладоном кадил. / Молил, чтоб нас Ты не забыла, / И людям помощи просила — / И милость Божия рекою / Через Тебя нам посылалась. / Ты светишь яркою звездой; / В христианском мире — не таясь / Прими-же скромную молитву, / Наставь на верные пути! / Исполни во благих прощенья / И любящим Тебя — свети. / Вечная тебе память, / приснопамятная Ксения./Аминь/ 6 II — день ангела¹². — Тут же иконка с надписью: Святая блаженная Ксения. Она в красного цвета одежде, с посохом в руке, над головой нимб. Фон — часовенка Ксенин, могилка с крестами, деревья.*

Верность верующего люда Ксенин (Ксениюшке, Ксюше) помогла пройти через все испытания: 10 августа 1987 года тогдашний митрополит Ленинградской и Новгородской осыятил обновленную часовню.

II. «Исторические» тексты Царского Села

... И снова дух смятен и потревожен
Истомной скукой Царского Села.
Пять лет прошло. Здесь всё мертво и немо.
Как будто мира наступил конец.
Как навсегда исчерпанная тема,
В смертельном сне покоится дворец.
«Первое возвращение» (1910)

Для поверхностного взгляда (а он, конечно, и был преобладающим, хотя и не ведал о своей поверхностности) Царское Село в начале века было как бы изъято из истории: для него всё было в прошлом. Все соглашались, что оно наиболее «благонадежное» и спокойное место, с размеренной до скуки (*Истомной скукой* . . .)¹³, до тоски (излюбленное слово Анненского, своего рода поэтический знак профилирующего царскосельского настроения)¹⁴ мучительно влекущейся однообразной жизнью. Здесь не было ни террористических актов, ни даже революционных кружков, рабочего движения, ни сколько-нибудь явных социальных, национальных или вероисповедных конфликтов

¹² 6 февраля (24 января) чествуетея преподобная Ксения «Римлянина», чья икона находится в часовне Святой Блаженной Ксенин Петербургской.

¹³ Тема «воскресной скуки» дежурная для царскоселов тех лет, и она отразилась как в разговорах, так и в печати — в местной периодике, позднейших воспоминаниях, художественной литературе.

¹⁴ Ср. в заглавиях стихотворений из цикла — «Трилистник тоски», «Тоска отшумевшей грозы», «Тоска припоминания», «Тоска белого камня», «Тоска вокзала», «Тоска маятника», «Тоска мимолетности» — все из «Кипарисового ларца».

(хотя в городе жили люди многих и разных социально-экономических статусов, национальностей и конфессий). «Благонадежность» Царского Села была столь велика, что даже злой дух революции дважды показывался здесь, чтобы под видом празднования Пасхи (2 апреля 1895 г.) провести совещание в доме М. А. Сильвина, посвященное дальнейшим планам «Союза борьбы за освобождение рабочего класса», или избавиться от слезки во время нелегальной поездки из Пскова в Петербург в мае 1900 г. В свете того, что составило главное, хотя и подлинной глубины не отражающее, содержание истории России XX века, Царское Село — полный контраст Петербургу и как бы пустое для истории место. Здесь она — *навсегда исчерпанная тема*. И как бы ни проявляло себя «историческое» вовне, казалось, что «шум истории» сторонился места сего (*Но в этом парке не слышали шума...*), что отсюда видно только прошлое, и тень юноши, склонившегося в лицейском окне над томом Апулея, застит всё остальное и отводит взгляд даже от того, что уже при дверях. Но то, что не воспринималось царскосельскими обывателями — от дворца до собственных уютных домиков¹⁵ — и лежало в не истории, стало источником и стимулом подлинной глубины, остроты и напряженности личностного переживания истории именно для царскоселов — Анненского, Комаровского или Ахматовой. Но кто догадывался тогда, что «историческое» знает и *такой* модус существования, столь непохожий на общеизвестный, более того, что само чувство «исторического», наполовину коренящееся в подсознании и формирующееся на несравненно более широком круге фактов, признаков, намеков, предчувствий, оповещает о совершенно новой форме этого «исторического» — о личностном переживании его? И вот для возникновения этой новой формы «исторического» Царское Село стало исключительно благоприятной почвой. На роковом пороге материя истончилась здесь до того, что всё стало казаться прозрачным¹⁶, но эта потеря «материальности» компенсировалась всё большим обострением чувства и своего рода ясновидением духа.

До поры равновесие между нейтральным «внеисторическим» и отмеченным «историческим» (точнее, обостренно-историческим, предполагающим переживание истории как своей личной и личностной судьбы) сохранялось, хотя дистанция между двумя безднами, равно опасными для собственно «исторического» и

¹⁵ Впрочем, нечувствие к «историческому» нужно отличать от той мистической завороченности надвигающимся, отнимающей возможность действия, которая, несомненно, охватила некоторых из главных участников вот-вот имеющей совершиться трагедии.

¹⁶ Ср. у Ахматовой о Царском Селе — *Ворон криком прославил / Этот прозрачный мир...* и стихотворение «Призрак» — *И странно царь глядит вокруг / Пустыми светлыми глазами.*

самой истории, быстро увеличивалась. Но когда выяснилось, что Царского Села, по сути дела, как бы и нет или во всяком случае не должно быть уже потому хотя бы, что его имя ложное и «самозванное», а есть совсем другая реальность — *Детское имени товарища Урицкого*, подлинный смысл и ценность которой были «восстановлены» в результате тотального и даже в то время поражавшего своей грубостью и агрессивностью переименования «всего, что ни есть» в Царском Селе, указанное выше равновесие было обречено на гибель. Его составляющие члены преобразовались: нейтральное «внеисторическое» было заменено агрессивно-антиисторическим с отчетливой «хамской» установкой, а отмеченное «обостренно-историческое» («лично-историческое») всё более обнаруживало тенденцию к нейтрализации и сползанию к более примитивным формам «исторического», прежде всего к сохранению, хотя бы чисто знаковому, «номенклатурному», некоторых исторических привязок *места сего*, к какому бы ни было продолжению (хотя бы с помощью перевода в долговременную память) старой культурной традиции, которая для всё более редующего круга лиц, стала одним из жизненных прибежищ и в новых условиях обнаружила новые ценности и смыслы.

Этот промежуточный период нашел такого внимательного и пронизательного описателя, каким был Вагинов. В «Бамбочаде» неизлечимо больной молодой человек Евгений Фелинфлеин попадает в санаторий в Царском Селе. «Агрессивно-антиисторическое» (как, впрочем, и «инокультурное», не сознающее своей несовместимости с традиционной культурой этого места) начинается в самой санатории и в его ближайшем окружении¹⁷. Но здесь важно не столько оно само, сколько как бы скрытно осуществляющееся влияние этого начала на «царско-

¹⁷ Ср.: «Рядом с пьянино стоял покрытый серебрянной (так! — В. Т.) краской экран; под пьянино висел портрет Энгельса [...]; внизу сидели за шашечными столиками компании больных, играли в шашки. Немного подале, так называемые костоеды, дулись в домино [...]. На стене рядом с курортом на дому висел цветочный плакат «человек-машина». В просторных помещениях «человека-машины» работали люди; одни лазали по лестницам, складывали крахмал и сахар; другие подавали; третьи служили привратниками; четвертые мыслили по поводу прочитанного; пятые сидели на деревянных кобылах, шесть снимали аппаратом (глаз); седьмые слушали у телефона (ухо); девушки в голубых и сероватых платьях сидели у аппаратов (нервы) [...]. Евгений от скуки стал рассматривать это условное и аллегорическое изображение; несомненно, был очень интересный плакат; цель его была заставить трудящихся запомнить, какие органы что вырабатывают, где они находятся и как действуют. Для Евгения этот плакат выражал целое мировоззрение [...]. Там [в другой комнате. — В. Т.] [...] на полированных столах лежали газеты; на одном из шкафов чернел громкоговоритель; на стенах были приколоты лозунги: «Пленникам капитала, борцам за мировой Октябрь, пламенный привет рабочим», «Ударим по рукам провокаторов новой войны — помещиков и капиталистов». На подоконнике среднего окна белели гипсовые бюсты Маркса, Калинина, Фрунзе».

сельские» тексты, те граффити, которыми и новая «наступательная» и старая отступающая культуры ведут неравный спор между собой.

Избавившись от назойливого спутника и желая наконец-то остаться наедине с самим собой, Евгений пошел в парк (Екатерининский), к увеселительному павильону, в надежде почитать книгу о сильфах. Он «сел на скамью и вдруг увидел на полуколоннах прелестные нежные надписи: *Внимай, мой друг, как здесь прелестно. 30. VIII. 27. — Будет осень, ты придешь и вспомнишь то милое время, когда мы были с тобой так счастливы. 14. V. 27.*

Евгений, заинтересовавшись, встал и принялся читать надпись [...] *Тут я тоже побывал и остался очень доволен после виденного мною прекрасного парка. 20. VIII. 29. Серг. С. — Зачем вы под серой шинелью красноармейца подозреваете царского солдата и грязное мнение Ваше несправедливое. Нет! — Отец с сыном во время своего отдыха посетили этот чудесный уголок. — Здесь были мама и Ляля, сучали о папе. Папа в Ташкенте. 16. VI. 27.*

Надписи сплетались в гирлянды [...] Простое констатирование факта: *Табуреткин дальше отказался говорить. 12. V. 29.* Или: *Здесь были красноармейцы Взвода Связи. Федя, Вася, Петя, Андрияша. Или: Здесь арка свиданий преспокойно сплеталась с изречением в стихах: Коль боишься поцелуя, / Так старайся не любить, / А любовь без поцелуя / Никогда не может быть. М. — Прорывалось: Vera Smirnoff. — Опускалась сонетом: Когда-то здесь узывчивой и нежной / Музыкою гремел блестящий зал, / Шел разговор приятный и небрежный, / И шелк шумел, и женский смех дрожал. / [...] / Здесь в сумерках ротонды глубина / Вчера двоих укрыла на ступени. / В его шинель закуталась она, / А он, смеясь, ей целовал колени. / Александр Алексеев. — Наискось другой рукой было начертано: Прекрасной и сильной [...] Гваренги милое создание, / Классический и стройный облик твой / Меня пленил невольно, и порой / Тебя воспеть приходит мне желание / [...] / Ал. Ал. — Пониже на полуколонне: Здесь был В. С. Чханов. — Перелетало на другую: Посоветовал бы писать на современные темы и посылать в редакции, чем писать их на стенах. Конечно, стихи писать дело хорошее, но только не на стенах. — Убегала гирлянда под окно: Прощай, мечта, прощай. 18 июля 29 г. — Пряталась гирлянда в подоконные карнизы: Будет осень, ты придешь и вспомнишь, то милое время, когда мы были с тобой так счастливы. 14. V. 27. — Гордо выступало на простенках: Таня, ты будешь моей женой. 14. V. 27. — Здесь прождал Петров Александр. — 1/1 — 30 г.*

С глубоким интересом обходил Евгений увеселительный павильон, построенный знаменитым архитектором. Черные, синие,

фиолетовые, красные надписи вызывали вокруг павильона особую атмосферу [. . .]; он был в своей стихии, ему стало жалко, что сейчас все же, несмотря на зеленую траву, зима, и что статуи стоят в дощатых футлярах. Он думал о том, сколько нежных и памятных надписей начертано на их пьедесталах.

Евгений наших дней не испытал бы подобного чувства: весь набор типов подобных надписей был бы ему известен — «Здесь были А, В . . . N из X» (иногда с указанием специальности или предприятия, учебного заведения и т. п.), и «А+В=любовь» и под. с небольшими вариациями и отдельные слова или фразы айсхрологического характера (ср., напр., коллекцию надписей на нееловском Мраморном мосту в Екатерининском парке, до реставрации, еще не оконченной)¹⁸. Это резкое сужение топики, стилей, форм, типологии надписей разительно и, конечно, не может быть отделено от той культурной и исторической амнезии, которая, как Божье наказание, поразила широкий круг тех, кто по своему местожительству, биографии, социальному и образовательному статусу обязан был бы знать и помнить несравненно больше¹⁹.

На этом мрачном фоне подарком судьбы для пишущего эти строки стала встреча, состоявшаяся 28 сентября 1989 года в Царском Селе и имевшая своим итогом подлинно «исторический царскосельский» текст, тем более важный, что принадлежит он свидетелю, во многих случаях непосредственному, пере-

¹⁸ К «предистории» ср. вагиновского Костю Ротикова из «Козлиной песни» и всю соответствующую традицию: «Особой зловещей тихостью и особой нищенской живописностью полн Обводный канал [. . .] Железные уборные времен царизма стоят на ножках, но вместо них постепенно появляются домики с отоплением, того же назначения, но более уютные с деревьями вокруг. По-прежнему надписи в них нецензурны и оскорбительны, и как испокон веков стены мест подобного назначения покрыты подпольной политической литературой и карикатурами. Некоторые молодые люди вынимают здесь записные книжечки из кармана и внимательно смотрят на стены и, тихо ржа, записывают в книжечки изречения народа [. . .] Костя Ротиков вышел, [. . .] спрятал записную книжечку и направился далее, к следующей уборной. В воскресные дни он обычно совершал обход и пополнял книжечку».

¹⁹ Поражает не только характерное сужение набора исторических идентификаций, но и крайне низкий уровень знания топографии, использующейся в наши дни, если только она не привязана к «практически полезным» объектам. Трудно поверить, но решительное большинство современных царскоселов не знает, где находятся Казанское кладбище, София, Колоничка, Баболовский парк и т. п., а иногда и не знакомы с самими названиями. Екатерининский и Александровский парки и дворцы нередко не различаются и идентифицируются вторично по культурно-исторически несущественным признакам. О многих даже скромных, но дореволюционных постройках на вопрос о том, что здесь раньше было, дается стереотипный ответ: «Богатые люди, графы здесь жили», «Здесь цари жили-гуляли. Раньше тут было лучше» и т. п. (реальные ответы в связи с участком дачи великого князя Бориса Владимировича). Удручающая стереотипность таких ответов подтверждается многими десятками примеров, связанных с самыми разными объектами.

даваемых событий. Ниже приводится отчет об этой встрече и излагается сам текст по возможности близко к услышанному рассказу (запись была сделана сразу же после встречи; она синтетична в том отношении, что помимо самого рассказа включает в себя и некоторую характеристику всей ситуации и рассказчика; кроме того в этой записи, насколько можно, устранено присутствие слушателя, если не считать предведомительного замечания)²⁰.

В названный осенний день, выйдя из Екатерининского парка через Орловские ворота, я сел на автобус № 378 с тем, чтобы доехать до входа в Баболовский парк со стороны Баболовского дворца. Автобус шел не вполне регулярно, пропустив остановку, которая мне была нужна, и остановился на углу Соболевской улицы, у развилки на Александровку. На остановке же я спросил женщину средних лет, местную жительницу, как короче пройти в Баболовский парк. Это название, кажется, ничего ей не говорило, и она не могла мне помочь. В это время проезжую часть улицы пересекал старый человек, довольно крупных размеров, в бедноватой одежде, с газовым баллоном в руке. Не было сомнения, что он тоже местный житель, и я с тем же вопросом обратился к нему. Внимательно выслушав меня, он, не торопясь и очень толково, можно сказать, профессионально, с указанием частей пути, которые мне предстояло пройти, и их приблизительной длины в метрах, объяснил весь путь до Баболовского дворца. Вероятно, заметив мой несправданный интерес к месту, мой собеседник не спешил уйти — тем более, что его домик был тут же, около остановки. Его речь была сильно затруднена, прерывиста, и явно была заметна, особенно по рукам, частая мелкая дрожь, как я узнал несколько позже, результат контузии во время войны. Лицо этого человека, весь его облик, то, что он и как он говорил, не могло не внушить доверия и симпатии почти с самого начала нашей беседы. Ум, серьезность, бескорыстная расположенность и чувство собственного достоинства отсылали к какой-то иной жизни и иным временам. Во всяком случае было ясно, что передо мной человек редкой сейчас породы.

Моим собеседником оказался Алексей Евгеньевич Леммергирдт. Чтобы не было сомнений, он специально сказал о двух *мм* и конечном *дт*. Но с некоторым колебанием, примериваясь к моим возможностям, он всё-таки решился сказать: «это значит «пастух ягнят»». В пояснение А. Е. сказал, что, по семейному преданию, предки его еще при Петре I переехали из Гол-

²⁰ Запись, конечно, короче рассказа, и ее публикатор ручается за верность смысла (всегда) и последовательность его развертывания (почти всегда). Было сочтено целесообразным передать рассказ в основном в третьем лице, лишь в наиболее надежных случаях вводя перволичную речь рассказчика.

ландии в Петербург для работы в Аптекарском саду²¹. Он сказал, что ему скоро исполнится 91 год, что всю свою жизнь он прожил здесь, на участке, где стоит им самим построенный скромный одноэтажный домик дачного типа (раньше до войны на этом месте стоял красивый двухэтажный дом, принадлежавший отцу А. Е. и им построенный). Правда, у А. Е. есть хорошая квартира в Ленинграде, где он жил спорадически. Смущено и как бы оправдываясь, сказал: «Ветеранам разрешают иметь дачу, несмотря на ленинградскую квартиру». И тут же, чтобы не создалось впечатление, что все хорошо: «Но я последний Леммергирдт, на мне всё кончается: дети носят уже другую фамилию». И снова о славном прошлом: «У Андерсена (так! — В. Т.) есть рассказ «Повелитель блох», там говорится о Левенгукке, но упоминается и Леммергирт из Амстердама. Так что наш род — первые микробиологи»²².

Учился А. Е. в Первом Реальном училище на Госпитальной («теперь Пролеткульта, угол Московской»). «Плата была высокой, 450 рублей в год, зато учились все, кто мог платить. Рядом сидели и сын бедных родителей, и сын миллионерши Фокиной. Учили так, как сейчас у нас нигде не учат и никогда не будут учить. Классическая гимназия была дороже и более словна, туда, бывало, устраивали и по протекции». В детстве не раз видел в Царском Селе царя и всю царскую семью. «С наследником, с Алешей, раз даже играл в снежки». Помнит Распутина. Сославшись на то, что сейчас стали много писать о нем, сказал, что авторы допускают много неточностей и ошибок (в частности, А. Е. имел в виду некую конкретную статью в каком-то журнале, им не названном), особенно в связи с местом захоронения Распутина (А. Е. спросил меня, знаю ли я точно, где оно было, и моим ответом удовлетворен не был) и посмертными испытаниями, выпавшими на его долю. «Распутин был похоронен в 600 метрах от места, где мы стоим (при этом А. Е. обозначил рукой направление. — В. Т.), в Кузьминской церкви, в так называемом Вырубовском городке, который начал строиться перед войной и к 17-му году не был еще достроен. Тело Распутина поместили в цинковый гроб, короткий, но чень высокий. Дело в том, что после убийства тело окосте-

²¹ Документальные данные, действительно, подтверждают, что среди первых «аптекарских» работников в тогдашнем Аптекарском огороде были голландцы и немцы, сперва как практики, а потом и как ученые, среди которых были специалисты европейского масштаба.

²² «У Андерсена» — скорее всего оговорка, нужно — Гофман. Действительно, в «Meister Floh» отчетливо представлены и голландская тема, и специально Левенгук и «микроскопно-оптическая» тема, и сам Леммергирт, объявленный уже в «Einleitung» (Die Weihnachtsbescherung bei dem Buchbinder Lämmerhirt in der Kalbächer Gasse und Beginn des ersten Abenteuers), ср. также Loewenhoek, «Sehr wunderbare Wirkung eines ziemlich kleinen mikroskopischen Glasses», «Die schöne Holländerin» и т. п.

нело в согнутом состоянии, сначала хотели перерезать сухожилия, но царица запретила и тогда сделали высокий гроб. Гроб положили в большой ящик черного дуба и поместили его в подполье церкви». А. Е. помнит толпы приехавших из Петербурга и пришедших из Царского Села на похороны Распутина. «После февраля началось хулиганство. В церковь приходили пьяные, на стенах писали неприличные стихи: *Царь уехал за границу, / А Распутин... царицу. / Он сказал тогда²³ народу: / Вот вам х..., а не свободу*. Полковник Мальцев (такой, как вы) был начальником зенитной части, которая стояла здесь, на Кудринском поле. Это было первое соединение в истории нашей противовоздушной обороны (еще одна часть стояла неподалеку от Александровского дворца²⁴); у них были обычные трехдюймовые орудия, но на особых станках — так, что они могли поворачиваться на 360 градусов и менять подъем. Чтобы избежать бесчинств, Мальцев приказал тайком перевезти тело Распутина на Шуваловское кладбище и там похоронить его. Надо сказать, что перед этим нарушили целостность гроба, отогнув несколько листов против лица покойного». А. Е. видел лицо Распутина в гробу и был поражен его коричневым цветом. «Но случилось так, что тело пришлось отвезти не на кладбище, а в Лесной институт, где его и сожгли (об этом рассказчик знает от бывшего студента Лесного института Королева. — В. Т.), но кости и даже остатки плоти, кажется, на бедрах, не сгорели, так как мощность печи была недостаточной. Их отвезли в Политехнический институт, где было шесть больших мощных котлов. Там останки и сожгли, прах снова привезли в Лесной институт, и всё там же развеяли».

Сам А. Е. назвал себя инженером-строителем (отец его, кажется, был архитектором). Он заведовал кафедрой техники безопасности в железнодорожном институте, «но когда началась номенклатура, я как беспартийный должен был уйти». В годы войны А. Е. был на фронте, в Синявинских болотах, получил сильную контузию головного и спинного мозга, последствия которой не прошли. «Командир, увидев, что руки-ноги целы, приказал работать на кухне — носить дрова, чистить и т. д. Так, что я пролежал в лазарете всего один день». В заключение спросил меня, не писатель ли я, и снова сжато объяснил дорогу к Баболовскому дворцу. Когда, распрощавшись с А. Е., я отправился по указанному маршруту, минуя дачный участок вглубь от дороги, я еще раз увидел А. Е. Он стоял у задней ограды участка и как бы проверял, правильно ли я усвоил его объяснения.

²³ В точности этих трех слов уверенности нет, но общий смысл не вызывает сомнения.

²⁴ Ср. у Ахматовой — *На Белой башне дремлет пулемет* («Русский Трианон. В Царскосельском парке»).

III. И «иные» тексты

В один из приездов в Ленинград, весной 1966 года, не найдя места для ночлега, я решил искать «счастья» на стороне и поехал в Комарове. Было бессезонье, и мне неожиданно легко удалось устроиться. Меня поселили в маленькой запроходной комнатке. Потом мне не раз пришлось бывать в этом доме, и я чувствую за собой право рассказать о хозяйке, моей благодетельнице Евдокии Павловне Голубевой («Дусе»), которая по вечерам, когда я возвращался из города, любила рассказывать мне о своей жизни. Дусе было к семидесяти, ее «сожителю» Коле (Николаю Павловичу Павлову) лет на 10—12 меньше. Оба они были из Псковской области, жили в одной деревне и крестьянствовали. О молодых годах Дуся вспоминала как о счастливом времени. Рассказчица она была превосходная, знала секреты жанра, не просто рассказывала, но «изображала», перевоплощаясь в тех, о ком шла речь в рассказе. Пафос благородного негодования чередовался с лирическим «смягчением», подкрепляемая ею собственная высокоморальная позиция с сомнительными эпизодами, ставящими эту позицию под сомнение, мифопоэтическое с деталями быта. Воспроизвести ее рассказы не в моих силах и поневоле приходится излагать лишь немного, в отрывках и лишь иногда ее словами, которые — произносимые ее голосом — я помню и сейчас.

Дусина жизнь складывалась по-разному, средняя часть ее — не менее трех десятилетий — была тяжелой. В начале войны одна (первый муж погиб в 20-ых годах) с тремя детьми уходила пешком от немцев, куда глаза глядят. Сын Володичка (когда она говорила о нем, ее глаза сразу же наполнялись слезами) погиб. Пригнало ее куда-то, как можно было догадаться, в район Невской Дубровки, хотя почему-то там оказались и финны («очень вреднючие»). Как она выжила, Дуся не могла понять сама. После войны ее поселили в Комарове. Жила от дачников летом и «лыжников» зимой. Денег хватало на водку и на хлеб. Занятий никаких не было, если не считать маленького огорода. После войны второй раз вышла замуж, но муж был больной, видимо, чахоткой, она тяготилась им, но вела себя благородно: когда «Синдихаев-татарин» предложил «Павла-мужа» ткнуть лицом в снег и поддержать так минуты две-три и тем решить проблему (меня поразила простота и техническая проработанность этого способа), Дуся — и тут она выступала как персонализация добродетели и благородства — поборолла соблазны и как отрезала: «Ня надо, он ня виноват». Не хочу ни иронизировать, ни судить. Слишком иная жизнь и совсем другой контекст²⁵.

²⁵ В очередной приезд я заметил, что Дуся очень грустна и спросил о причинах такого настроения. «А я и ня знаю», — ответила она. А вечером,

Ни Дусе, ни сожителю Коле (он, правда, подрабатывал грузчиком в ближайшем продовольственном магазине), по сути дела, заняться было нечем кроме питья — регулярного, ежедневного, обильного. Они были люди, «отбитые» от их прежней, не отменимой, как им ранее казалось, как закон природы, жизни, и жизнь, которую они вели сейчас, была фантастической и для внешнего наблюдателя, и для них самих: «у нас всё есть и ничего не надо делать» — так они понимали свою ситуацию. Но теперь не было главного — смысла жизни и сопряженной с ним подлинной радости²⁶. Водка могла дать только забвение глубинно сознаваемого неблагополучия жизни, вернее, ее несоответствия какому-то неписанному закону, память о котором душа еще хранила²⁷.

Потому-то так часто Дуся и обращалась в своих воспоминаниях к дням молодости, когда она была красавицей всем на удивление («Косишша — во! грудишша — во!», — говорила

когда я вновь увидел ее, она встретила меня словами (первыми): «А я вспомнила, Петя-внук разбился на мотоцикле на Пасху» (это произошло за две недели до разговора; слово «мотоцикл» — результат сложной реконструкции автора этих заметок).

²⁶ Коля (его положение в доме было зависимое, и время от времени он Дусей отлучался), человек скромный, совестливый, сознающий и свою выброшенность из жизни и то, что он плохой и грешный, лишь однажды «взошел» на исповедь мне. В частности, о причинах своего теперешнего состояния он сказал приблизительно так: «Советская власть отбила меня от земли, а я ничего не умею, только знаю, как крестьянствовать, а теперь делать нечего и я пью». Кажется, он понимал, что все беды именно от того, что людей «от земли отбило» («Вон финны сами себя кормят, а у них земля хуже нашей. А в Америке тоже богато живут. Там колхозникам на трудодень по полтора килограмма зерна дают»).

²⁷ Сценарий вечера, перед сном, был отработан. Идея выпивки всегда приходила в голову как на редкость удачная, но неожиданная (пили каждый день) находка. Настроение поднималось: Дуся могла и пошутить, сказать что-нибудь безобидно-ироническое. Но дальше все быстро менялось. Начиналась (Дусей) матерная брань. Деликатный Коля урезонивал ее: «Перестань материться, так твою мать (à toutes lettres), люди отдыхать приехали (или: люди ученые), а ты...» (обо мне Коля говорил всегда неопределенно-лично и во множественном числе; меня они считали учителем — фигура, воплощающая ученость; впрочем, Дуся однажды осторожно спросила меня: «А вы не Манергем будете?» — Нет, что вы». — «А то мне соседка снизу сказала: «Дуся, говорю тебе, к тебе Манергем приехал»). Но далее у Коли появлялись и другие претензии и упреки к «сожительнице», и тогда, с пафосом и во всем блеске риторики, произносилось стандартное: «Ишш сыбе честную постель!» Далее тон менялся: «Лагерник (Коля после войны сидел в лагере, видимо, как пленный. — В. Т.), дождэси, я тябя посажу, будешь знать». Когда дело шло к драке и поножовщине, я приоткрывал дверь (она, кстати, не только не запиралась, но и не прикрывалась до конца) и пытался успокоить тяжущихся. «Простиття мяня, грешную», — картинно произносила Дуся свою формульную фразу, кланяясь в пояс. Постепенно стихало. Коля куда-то исчезал. Наступала ночная тишина, время от времени прерываемая криками Дуси во сне, который, кажется, исчерпывался одним сюжетом: кого-то режут — или ее или «мужука». Иногда среди ночи она врывалась в мою комнату, ничего не соображая с перепоя, но в страшном смятении: «Где ж это у мяня мужик? Нет мужика. Мужука маво разрезали!».

она в таких случаях, подчеркивая сказанное соответствующими движениями руки), и особенно к своему звездному часу, когда она, нарядная, одетая по-городскому (кофта в талию), приехала в соседнюю деревню и, посрамив одетых по-деревенски местных девок, покорила сердце самого статного молодца, ставшего ее мужем. Во время таких рассказов она воодушевлялась и хорошела, хотя ее главным козырем, как можно было догадаться, была все-таки не красота, а жизненная сила, темперамент, решительность, максимализм, игровое начало. Себя она ставила высоко и в старости, когда я ее знал. Сохранив дар кокетства, она все-таки, пожалуй, более всего гордилась своей нравственной высотой. «Вот Гуревич-доктор, хоть и еврейга (пить нельзя, — сказал, — только фекир/кефир. — В. Т./), говорит мне: «Ты, Дуся, самая чыстая баба в Комарове»»²⁸. Меня Дуся сделала конфидентом и просила, чтобы я читал ей письма (сама она была неграмотной; когда она чего-нибудь не понимала в моей речи, смущенно опустив глаза, говорила: «я непонимáт-ная»). Думаю, что эти письма (два из них я запомнил) ей кто-то читал и до меня, но дело было не в содержании писем, не в желании что-то забытое вспомнить или непонятное прояснить: чтение письма было ритуалом, лицо Дуси светлело и становилось торжественным, казалось, что за произносимыми словами ею угадывается нечто иное, высшее. В одном письме «доброжелательница» давала ценные советы: «Дуся, живи сама, а Коле не давай компоту» — такой была моя первая дешифровка. — «Ага, не давать компоту!» — догадывалась Дуся. Прочитав письмо до конца, я усумнился в прочтении этого места. Для Дуси, как и для Коли, компот был *ges incognita*, да и лишение Коли компота было бы слишком слабой воспитательной мерой. Вернувшись к началу письма, я понял, что речь шла не о компоте, но о комнате, не давая которую Коле, действительно, был резон. — «Ага, значит не давать комнату!» — заключила Дуся. Но, как я понял, из дальнейшего, никакого противоречия между этими двумя версиями прочтения для Дуси не было. В сознании ее, видимо, осталось — «не давать Коле комна-

²⁸ Что же касается физической чистоты, то здесь было много противоречий. Как только утром я выходил первый раз из комнаты, слышал профилактическое: «А с нямытой рожей чай не пьют» (для нее самой утреннее умывание лица было правилом — скорее ритуальным, чем гигиеническим). Тем не менее мне каждый раз объявлялось, что она полгода не мылась — «некому мяня в байню сводить» и выражалось желание — «кто бы мяня помыл». Мое же умывание перед сном сначала удивило, а потом возмущало ее; как бы *a parte* производилось: «как маленькие дети, каждый день мыться! что они работают что ли, потеют!» Вместе с тем эпитет «маленький» был у нее в определенных контекстах окрашен в шутивно-осуждающие тона («как маленькие всё ранно»). Когда она была довольна собой, шутивно произносилось — «я как большая», а уж когда ей было совсем хорошо, она расплывалась в несколько смущенной улыбке и говорила: «я как большунная».

ты и какого-то компота»²⁹. Второе письмо было от подруги из Краснодарского края, с которой Дуся познакомилась в конце войны. Это письмо ценилось особо, и его требовалось читать не торопясь, с выражением, потому что оно было не связано со злобой дня, как первое, было не деловым письмом, а имело какой-то высший статус — «дружеский», как у достойных людей. Запомнилось начало: «Здравствуй, дорогая подруга Дуся. Тебе кланяются Иван Сидорович, Вася, Маня... (далее длинный список имен. — В. Т.). Дуся, жива ли ты, ай может, уже и померла...». Дуся понимающе кивала, и слезы выступали на глазах от того, что письмо может говорить так кратко и точно о такой жизненной ситуации.

Вообще она была натурой эмоциональной, художественной, артистичной и жила в том мире мифопоэтической архаики, на который мало влиял окружающий современный мир, о котором она могла судить в основном по своим ленинградским дачникам и по поездкам в «байню» в Терийоки (в Ленинграде она практически не бывала, и едва ли он занимал какое-то место в ее представлениях о мире). Правда, первое мое соприкосновение в этом доме с мифопоэтическим произошло не на почве архаики, а наоборот, в связи с самыми актуальными явлениями современной жизни. Однажды вечером, довольно поздно, к Дусе и Коле пришел какой-то мужчина с бутылкой водки и был сразу радушно принят. Завязался оживленный разговор, где главная роль принадлежала гостю: он был активен, речист, по-своему развит и даже политизирован и агрессивен в навязывании своей точки зрения. Главной темой стали негры (это слово ни разу не было названо) в Москве «Что же это такое, — восклицал гость, — светопреставление начинается. Умные люди говорят, понаехали в Москву черно.óпики, тьма тьмущая, ходют, где попало, как будто так и надо, даже на Красную площадь приходят, к м а в з о л е ю. И к нам придут. Нет, нет, конец све-

²⁹ Впрочем, о Коле она иногда проявляла и заботу. Так ее очень беспокоило, что Коля в очередной раз пропил все, даже кальсоны. Восстановить эту деталь туалета ей казалось совершенно необходимым: «Коля, купи кальсоны. Ведь помрешь, что ж в трусах в ямле лежать будешь?» Одна мысль о таком нарушении этикета казалась кошунственной. Возможно, что Коля послушался этого разумного совета. Не знаю, как дело обстояло с кальсонами, но однажды в воскресенье около магазина я чуть было не узнал его в довольно представительном господине в зеленой велюровой шляпе и приличном, хотя и несколько потрепанном, с чужого плеча, пальто, которому перед воскресной публикой (среди нее была и куча собутыльников), видимо, лестно было на равных поговорить со мной. Вскоре Коля умер от рака, умирал мучительно, без всяких врачей и лекарств. Когда я увидел его в последний раз, он лежал в белой нижней рубашке, спокойный, достойный, даже просветленный. Со смертью он, действительно, был на равных и встречал ее как нечто должное и высокое. Те несколько слов, которые он сказал мне при прощании, я не забуду. Сейчас его тело покоится в левом дальнем углу комаровского кладбища, где лежит Ахматова и многие другие знаменитые покойники — люди литературы, искусства, науки.

та!»³⁰ Пророчество продолжалось: эсхатологическое переплеталось с провокационным. На какое-то время разговор прервался, я отвлекся, пока не услышал (мне показалось, что всё произошло внезапно и немотивированно), как гостя взаши выталкивают на лестницу. Воистину, несть пророка в отечестве своем.

«Мифопоэтическое» Дуси было иного рода; оно составляло органическую часть ее души и сознания; ничего иного, несмотря на весь «современный» опыт, она, собственно, и не знала, и в призме этого «мифопоэтического» она только и видела происходящее вокруг: всё индивидуальное, конкретное, находящееся на поверхности сводилось к типовому, парадигматическому, архетипическому. Этому соответствовал ее драматический дар, перевоплощение в героев своих мифологизированных меморатов, изменение голоса и даже фонетики. Тот, кого она называла устоячиво *змей вьючий* и *враг*, хотя в разных историях эту функцию и это имя воплощали разные персонажи, но различал в своей речи шипящих и свистящих, звук *л* произносил «сладкоязычно» или как мягкое *л'* и вообще говорил как-то обуженно, с соответствующим изменением резонатора. *Змей вьючий* был реальностью и всегда был рядом. У женщины-подруги умер муж, и кто-то стал приходить к ней по ночам; она переживала, боялась, стала сохнуть; наконец, добрые люди догадались, что это «змей вьючий» и посоветовали туго-натуго заплести перед сном косы; «змей вьючий» явился в очередной раз, но сразу всё понял и вихрем улетел в трубу. Больше он никогда не прилетел. Но «змей вьючий» знает ход и в ее собственный дом: муж куда-то уехал, и молодая Дуся осталась одна, забралась на печь и заснула, а в доме был еще свекор, который улегся на лавку под печкой; ночью она услышала какой-то шорох, шипение; просну-

³⁰ Тогда же мне показалось, что я где-то что-то похожее слышал. Не сразу вспомнил о беседе Степки с сапожником Бессмертным в Колпине из «Петербурга» Андрея Белого: «От табаку и водки все и пошло; знаю то, кто и спаивает: японец!» — «А откуда ты знаешь?» — «Про водку? Перво сам граф Лев Николаевич Толстой — книжечку его «Первый винокур» изволили читать? — ефто самое говорит; да еще говорят те вон самые люди, под Питербурхом». — «А про японца откуда ты знаешь?» — «А про японца так водится: про японца все знают... Еще вот изволите помнить, ураган-то, что над Москвою прошел, тоже сказывали — как мол, что мол, души мол, убиенных, с того, значит, света, прошлись над Москвою, без покаяния, значит, и умерли. И еще это значит: быть в Москве бунту». — «А с Петербургом что будет?» — «Да что: кумирню какую-то строят китайцы!» [...] — «А что, Степка, будет?» — «Слышал я: перво-наперво убения будут, апосля же всеопечее недовольство; апосля же болезни — мор, голод, ну а там, говорят умнейшие люди, всякие там волнения: китаец встанет на себя самого; мухамедане тоже взволнуются оченно, только етта не выйдет». — «Ну а дальше?» — «Ну все протчее соберется на исходе двенадцатого года; только уж в тринадцатом году... Да что! Одно такое пророчество есть [...] и потом опять — рождение отрока нового [...]». — «Да о чем же мы шепчемся?» — «Все о том, об одном: о втором Христовом пришествии».

лась и видит: «змей вьючий» встает с лавки и собирается лезть на печку. Но «змей вьючий» не только в прошлом: он может появиться и сейчас, стоит только потерять бдительность. Некоторые рассказы о нем были столь мифологичны, что я не мог отделаться от ассоциаций индоевропейского временного горизонта³¹.

Дуся знала несколько заговоров, верила в их силу и не очень охотно позволяла записать их. Так как это варианты известных уже заговоров, два из них позволю себе здесь привести. Оба они как бы «личные» (своим полным именем она считала Авдотья). Ср. первый заговор: *Пойду раба Божжа в лясиише, / В лясиише старый старичишише, / Грыже кожурышишу, / Ня грыжы кожурышишу, / Грыжы рабе Божжей Авдотье грыжышишу: / Шулятную, полшулятную, / Пупковую, полупупковую, / Знудовую, ползнудовую, / Ломовую, полумомовую, / Косцяную, полукосцяную, / Жильную, полужильную. / Чим цабе тут побываць, / Лучшарцы бранные, напитки пьяные.* — Другой заговор — на сон (строки о плачущем дитяти произносились умиленно, со слезой в голосе): *Зорюшка-зарица, / Красная девица, / Посватаемся, побратаемся. / Твоя дитя плаче, есть хоче, / Моя дитя плаче, спать хоче, / Возьми бяссонную сонницу, / Дай рабу Божжему* (так. — В. Т.) *Авдотьи / Сондрямі.*

Умиление вызывали у Дуся и воспоминания о том, как на Святках ходили «гадаць на хрясты» (на перекресток дорог). Отправляясь «на хрясты», надо было прежде всего снять нательный крест (кстати, и в старости Дуся носила его). «Как гадаюць? — Нащাপлю лучину, в голову положу лучины чатыре и пятый крюк. [...] *Суженый-ряженный, / привяди свою лошадь / поить на мой колодец. // Суженый-ряженный, / приди ко мне овес жать.* [—] Ходюць на хрясты. валяцца на зямлю и слушаюць колокол звониць из-под зямлі»³². Гадали и в «байне». Надо было «подпяциць задницу» в окно, но, бывало, что молодые парни, нарушая запрет, подсматривали с улицы, вызывая притворный испуг и всеобщий веселый смех. На Крещение «полюли снег» и пели: *Полю-полю беленький снежок, / Полю*

³¹ Любопытно, что *вьючий* восходит к праслав. **vьjǫtʹ* — и. -евр.

**vǐ-ont-io-* 'вьющийся', 'извивающийся'. Внешне эта форма сильно напоминает эпитет ведийского «змея вьючего» Вритры — *vyàmsa-*, из **vi-am̐sa-*, букв. 'с расставленными плечами' или, наоборот, 'бесплечий' (противоречие, объясняемое на более глубоком уровне). Кстати, эпитет Вритры — *ahi-*, букв. 'змей' из и.-евр. **ǵʰhi-* (слово того же корня, что русск. *уж* < **ǵʰz̥* <

**ang^uh-is*, ср. лат. *anguis* и т. п.).

³² Мотив слушания колоколов, звуки которых идут из-под земли, рассмотрен в статье автора (см. «Балтославянские исследования 1985». М., 1986, 163—168). — Роль колодца во встрече суженых известна с библейских времен, если говорить о самых известных примерах.

беленький снежок / Ты залай-залай, собачка, / Залай, буренький волчок, / Ты залай в тую сторонку, / Где мне замужем бываць (далее последний стих звучал несколько иначе — *где мой миленький живёць*). Вспоминала *Темную пятницу* (сразу после Ильи). На вопрос, почему она так называется, с некоторым сомнением отвечала: «погода была плохая, камно́». На Темную пятницу была ярмарка, большое веселье, пели песни. На Ивана Купалу собирали Иваньску траву. На «сячение головы Иваны (29 августа) варили свеклу. «Зимний Ягорий» приходился на Рождественский пост, стригли овец, играл «гармонщик» и, кажется, тоже было весело, хотя и не так, как на Темную пятницу. Когда я спросил, как выглядел Егорий, не изображал ли кто-нибудь его, ответ был: «Нет, такого покрушения ня было́». Верила в сны и не только в свои. Ее очень смущал сон старухи, жившей внизу, хотя она была «ня в сябе», «ошалевала». Той приснился сон, в котором она видела Дусю (в пересказах и самое себя), как «я в красных чулках на елыне сижу». Язык моей хозяйки был столь оригинален, что заслуживал бы особого рассмотрения, но сейчас, когда ее давно нет, трудно решиться на такую смелость³³.

IV. Миф дома Половцова на Каменном острове (к трактовке двух скульптурных изображений)

На западной оконечности Каменного острова стоит дом, до революции принадлежавший сенатору Александру Александровичу Половцову и построенный в 1912—1916 гг. (по некоторым источникам — в 1911—1915 гг.; во всяком случае «Весь Петербург на 1915 год» уже фиксирует этот дом как место проживания Половцева)³⁴. Первоначальный адрес дома — Набережная Большой Невки, 22; теперешний — Набережная Средней Невки, 6.

³³ Лишь несколько на выбор примеров: *Ня пень, ня колода, ня волчий хвост* (скороговорка); *г л у х о й, к а к в а л у й* (когда я что-то не услышу); *дай мне ухó* или *под ухó*, т. е. слушай! (приступ к началу рассказа); *муж звал меня винохóда* (быстрой на ноги, ср. *иноходь*); *градобойная харя* (о человеке с лицом, покрытым оспинами; Бог метит оспой в наказание); *цаперь и в пост ухваруюць скоромное*; *здынули хохот окыль старухи*; *я разúмилась* (в сомнении); *пасёстра* любовница; *пол мыоць гварстой* (песком); *какой вятролом был!* (ураган); *я заветnúла* (дала зарок, завет); *мужично, пуздрище во!*, *Бульня* (об отце невесты своего внука); *наклали в мешок хатули* и т. п. Когда Дуся вспомнила о самых тяжелых днях своей жизни, она говорила: «Я ня видала пространства никакова» (т. е. просвета, свободы). Но и современной лексике была не чужда: *няльзя радиву включыць? телепай хочу послухаць* (телетайп, который, как я заметил, она очень ценила).

³⁴ Дом Половцова (с фотографией портика главного фасада) еще успел попасть в книгу Г. К. Лукомского «Современный Петербург» (Пг., 1917. С. 63—65).

Этот дом, называемый также дачей, особняком и даже дворцом, расположен в удивительнейшем месте города, где чаще, чем где-либо еще, можно испытать чувство, близкое к блаженству. Вода и зелень — две основные стихии *места сего*. Большая и Средняя Невка, Крестовка, Крестовский канал окружают его, два затейливой формы пруда типа старинных «агличских рек» находятся здесь. Дыхание близкой Малой Невки, отделяющей Каменный остров от собственно города, Петербургской стороны (бывшего Городского острова), ощутимо отчетливо. Зелень не столько обильна, сколько разнообразна, распределена в пространстве и как-то по-особому свежа. Эта та стихия зелени, влажности, свежести, с которой Достоевский не раз связывал именно острова и которая, хотя бы на время, приносит человеку города чувство освобождения. От дома Половцова открываются виды — на разное расстояние и под разными углами зрения — на Елагин и Крестовский, на бывшую заречную Новую Деревню. Но эта «открытость» вовне как-то незаметно уравновешивается «укрытостью» от внешнего взгляда. Деревья и кусты прикрывают вид на дом как раз с той стороны, которая хорошо обозрима от дома. Сам же дом раскрывается только для взгляда изнутри острова, но зато открывающееся ему видение многочисленных ионических колонн — и вдоль обоих боковых ризалитов и в два ряда вдоль портика — захватывает дух как некое сказочное чудо.

У этого локуса и своя история. Как раз на месте дома Половцова (ныне на участке № 20/18 по набережной Большой Невки; прежде он был лишь частью владения) еще в XVIII веке был построен дом загородного типа. 21 августа 1836 года, здесь на даче Ф. И. Доливо-Добровольского³⁵, где проводил это лето Пушкин, был написан «Памятник». Можно думать, что это был один из последних счастливых дней поэта в череде трудных, иногда мучительных дней, о которых пишут очевидцы³⁶, прорыв к высшей форме творческой свободы, когда — раз в жизни — позволительно сказать о себе то, что до сих пор оставалось неизвестным самому или подлежало умолчанию. Это место, возможно, было не просто удобно, но и любимо Пушкиным. Отсюда он видел то, что может видеть и теперешний посетитель

³⁵ Неподалеку от дома Половцова еще сохраняются остатки деревянной постройки, находившейся некогда при даче Доливо-Добровольского (Кухонный флигель).

³⁶ «При последнем свидании с братом, в 1836 году (в конце июня) Ольга Сергеевна была поражена его худобой, желтизной лица и расстройством его нервов. Александр Сергеевич с трудом уже выносил последовательную беседу, не мог сидеть долго на одном месте, вздрагивал от громких звонков, падения предметов на пол; письма же распечатывал с волнением; не выносил ни крика детей, ни музыки». См. *Павлицев Л. Н.* Воспоминания об А. С. Пушкине. М., 1890. С. 87.

этого места — Елагин дворец напротив, шустовский деревянный театр сбоку и даже особняк Клейнмихеля (арх. Штакенштейдер), законченный как раз в 1836 году, но позже перестроенный (арх. Претро, парадные ворота и решетка — Мельцер). Как бы то ни было, как бабочку на огонь, Пушкина влекло к этим местам. В 1833 и 1835 гг. лето проводил он в Новой Деревне (где в это время стоял кавалергарды), на Черной речке, в доме Миллера (угол Языкова пер., участок № 57), — там, где прочнее всего завязывался тот узел, который требовал, по понятиям Пушкина, смертельной развязки. Не прошло и полугодя с того дня, когда был написан «Памятник», и эта развязка состоялась на той же Черной речке, за комендантской дачей.

Дом Половцова лучшее творение И. А. Фомина и, может быть, всего русского неоклассицизма начала века, в котором достигнута удивительная органичность синтеза палладианства с традициями русского классицизма — величественность, за которой чувствуется внутренняя мощь и высота замысла, и почти аскетическая сдержанность, но не холодящая и отстраняющая, а напротив, как бы приглашающая к общению на равных и намекающая на достойно-интимный характер встреч. Идее «приглашения» как нельзя лучше отвечают украшенные колоннадами низкие боковые крылья, вовлекающие гостя в преддомовое пространство, и внушительный портик, как бы сделавший, подобно приветливому хозяину, два-три шага навстречу этому же гостю и более повелительно намечающий ось приглашающего движения внутрь дома³⁷.

Пишущий эти строки не раз ощущал на себе эту мягкую императивность, подчинялся и ей и в не меньшей степени собственным желанием, и оказывался вознагражденным, попав внутрь дома. Так было и 13 сентября 1981 года, когда, идя из глубины острова, я приближался к дому Половцова, который до недавнего времени был занят клиническим санаторием ВЦСПС для страдающих болезнями органов пищеварения. Контраст между фасадом дома и примыкающим к нему самым непосредственным образом пространством (горы антрацита, какие-то доски, бочки, известка, металлические контейнеры с отбросами кухни, давно не вмещающимися в предназначенные им емкости и разбросанными в радиусе нескольких метров, неистребимые запахи гниения и дешевых шей и т. п.) — тяжелое испытание, которое, однако, надо вынести, чтобы попасть

³⁷ В кругу перед портиком стоит скульптура девушки в хитоне, в человеческий рост. Правая рука ее у плеча поддерживает складки одежды, а левая чуть отведена в сторону и ненавязчиво приглашает гостя приблизиться. В известной степени эта статуя девушки подхватывает идею «приглашения», но уже на персонифицированном уровне.

внутри дома³⁸. Просьба к привратнице разрешить осмотреть интерьеры почти всегда заканчивается отказом, нередко агрессивным. Приходится прибегнуть или к вороватости (дождаться, когда привратница на какое-то время покинет свой пост) или к наглости (попытаться изобразить собой обитателя санатория, страдающего болезнями пищеварительных органов). В тот день были использованы оба варианта: невозбранно очутившись внутри я, как всегда, осмотрел Белоколонный и бывший Гобеленовый зал, замечательное помещение Зимнего сада, столовую с парными коринфскими пилястрами, библиотеку, поднялся по красивейшей овальной лестнице на более скромный второй этаж, но уже при выходе, в вестибюле, был опознан сестрой-привратницей как «чужой» и в свое оправдание вынужден был сказать, что я очень ценю это здание и приехал из Москвы, чтобы посмотреть его. Моя собеседница, женщина лет 55, была, видимо, несколько польщена моим интересом к дому, который именно она сейчас передо мной представляла. Она стала предлагать посмотреть мне те или иные помещения, но я их знал, и это мое знание несколько разочаровало ее. Но это знание было поверхностным, визуальным, не опиравшимся на традицию, одной из носительниц которой она и являлась. В этом у нее передо мной было преимущество, и, пользуясь им, она рассказала мне следующую «подлинную» историю, «как это было на самом деле». Предварительно, однако, нужно напомнить, что разговор происходил в красивом круглом вестибюле, стены которого прорезаны мраморными пилястрами ионического ордера, а верх венчается кессонированным куполом; против двери с улицы, у прохода из вестибюля во внутренние покои, стоит статуя нимфы и сатира в хорошо известном со времен Ренессанса варианте (сатир находится у ног нимфы, несколько сзади и снизу вверх бросает на нимфу любострастный взгляд; она традиционно красива, он подчеркнута некрасив).

«Вот вы не знаете, что тут у нас произошло, — начала рассказчица. — Вот подойдите, я вам покажу эту статую. У Половцова была дочь, и она подружилась с одним молодым парнишкой, так что у них была любовь. А отец и узнай об этом и сказал дочери: «Вот я велю изобразить тебя бесстыдницей, голый, а его чертиком с рожками, и чтоб вы всегда тут стояли». А она от стыда надела свое свадебное платье и с третьего этажа выбросилась сюда. (И показывая рукой) Там, где теперь ее статуя стоит. Там раньше был колодец. Она бросилась в него и утонула».

Речь идет об уже упоминавшейся статуе девушки в хитоне перед портиком, которая, действительно, похожа на портретное

³⁸ Внутри дома иные испытания — лозунги, портреты, олеография на революционные темы и общее несоответствие людей и стен, осязаемое, кажется, и теми и другими.

изображение³⁹. Некоторый курьез состоит в том, что единственное окно, из которого можно было выбраться, — полукруглое окно фронтона на уровне третьего этажа. Но, во-первых, оно разделено слишком большим расстоянием от статуи и, следовательно, колодца и, во-вторых, даже если предположить сверхдальний и сверхметкий полет, выбросившись, упасть можно было не на землю, а на обширную крышу портика, находящуюся практически на одном уровне с нижним срезом фронтонного окна. И тем не менее, судя по некоторым данным, рассказанное не ad hoc придуманная история и не просто индивидуальный миф, а как бы квазиисторическое предание места сего, предполагающее лежащий в его основе меморат.

V. Графитти лестничной клетки («ротонды») дома Евментьева (Фонтанка, 81)

Не плоть, а дух растлился в наши дни,
И человек отчаянно тоскует . . .
Он к свету рвется из ночной тени,
.
Безверием палим и иссушен,
Невыносимое он днесь выносит . . .
И сознает свою погибель он,
И жаждет веры — но о ней не просит . . .

Но в наши дни уже и просит и повторяет то, о чем поэт сказал — *Не скажет век: / «Впусти меня! — Я верю, Боже мой! / Приди на помощь моему неверью! . . .»*

На пересечении Гороховой с Фонтанкой находятся две примечательные предместные площади: на левом берегу полукруглая площадь, одна дуга которой — здание казармы местных войск (наб. Фонтанки, 90, на месте старой усадьбы, носившей в XVIII в. название «Глебов дом»; арх. Ф. И. Волков, вероятно), а другая дуга — том Петровых (наб. Фонтанки, 92; за этим домом во дворе оригинальное круглое в плане, с круглым двором, здание, построенное по проекту Шарлеманя); на правом берегу прямоугольная площадь, ограниченная домом Куканова (наб. Фонтанки, 79, арх. А. И. Мельников) и домом Евментьева, первоначально Яковлева (наб. Фонтанки, 81, арх. не известен). Названные четыре здания образуют единый ансамбль, внутри которого различаются два полуансамбля (условно — дуговой, желто-белый левый и прямоугольный, зеле-

³⁹ Воспроизведение (частичное) статуи девушки в хитоне (неизвестный скульптор; мрамор. 160×84×41) см. в кн.: Декоративная скульптура садов и парков Ленинграда и пригородов XVIII—XX веков. Л., 1981, илл. № 13 в разделе «Сады в городе», а также стр. 367.

новатый, «портиковый» /по 8 колонн/ правый). Весь ансамбль сложился лишь в 30-ых годах XIX в., но представить его себе можно было уже в самом начале того же века, когда три из четырех зданий (кроме дома Куканова) уже были построены.

Дом Евментьева самый старый из этих домов. Он был построен в 80-ые годы XIX в., и этой постройкой был поставлен важный градостроительный акцент, определяющий не только «ближнее» пространство двух формирующихся предместных площадей, но и оформляющий важный узел «дальней» перспективы, завершающейся центральным объемом Адмиралтейства, увенчанным шпилем. Сам дом Евментьева скромнен; сейчас он проигрывает по высоте и этажности (три этажа) смежному дому Лихачева (83), который некогда состоял из двух этажей, а теперь, после войны, из четырех⁴⁰. Но в этой скромности есть своя специфика и своя прелесть: восьмиколонный, коринфского ордера портик, белые горизонтальные тяжи между этажами, гармонирующие и с белыми колоннами и с белыми сандриками первого этажа, крутая крыша, контрастирующая с пологой («нейтральной») крышей дома Куканова и сама по себе говорящая о преимуществе в своем возрасте. Но главная особенность здания внутри его: там, где на углу «фонтанной» и «гороховой» частей дома, находится круглая в плане парадная лестница (вход во двор в первые ворота со стороны Гороховой). На уровне первого этажа эта «ротонда» украшена шестью свободно стоящими колоннами; металлические лестницы (1856 г.) ведут на второй этаж, где лестничная площадка огибает вдоль стен всю ротонду; стены третьего этажа декорированы пилястрами; вертикаль завершается красивым куполом; диаметр «ротонды» достаточно велик, и вся она производит впечатление размаха в сочетании с оригинальностью проработки деталей. К сожалению, «ротонда» находится (во всяком случае до самого недавнего времени) в удручающем состоянии.

Но сейчас речь о другом. В силу изолированности и «закрытости» этой «ротонды» для случайного посетителя, пространности помещения, известной таинственности, необычности, романтичности этого места, наконец, из-за обилия оштукатуренного пространства, годного для делания надписей, в последние годы (видимо, с конца 70-ых) «ротонда» сделалась местом, где более или менее регулярно и во всяком случае преднамеренно собирается городская молодежь,⁴¹ в основном объединенная духом нонконформизма (негативный аспект) и поисками новых духовных путей и состояний, которые помогли бы найти выход из «вы-

⁴⁰ Между прочим, дом Лихачева примечателен любопытной лестницей начала прошлого века (вход из-под арки): две каннелированные дорические колонны, стены с пилястрами, архитрав с чередованием триглифов и розетт.

⁴¹ Ленинградские газеты не раз упоминали об этом месте и об этих собраниях, но здесь речь идет именно о граффити.

носимого» ими «невыносимого», если перефразировать поэта (позитивный аспект). Преобладающая часть надписей отражает именно эти поиски Бога, веры, истины. Заметен интерес к иному, дальнему, чужому, незнакомому и к эмоционально-поэтическому стилю выражения. Чаще всего надписи наивны, иногда просто примитивны, и обнаруживают, что их авторы не только и не столько неопиты, сколько просто ищущие (не всегда ясно чего) люди, в ряде случаев более заинтересованные в самом выражении, нежели в находке искомого. Модернизм и мода окрашивают и определяют многое. Неприличных надписей почти нет. Некоторое представление о типологии этих надписей можно составить по приводимым ниже образцам.

I. Господи, если Ты есть! / Я живу в ночи, но я хочу видеть звезды. / Сделай так, чтобы он и мои / Друзья были счастливы, и пусть будут / счастливы те, кого они любят.

Господи, если Ты есть! / Мне 19 лет и я прошу за него / Ты не можешь отказать; один / среди всех, Ты был добрым.

Господи, если Ты есть! / Я люблю его каждую секунду / Своей жизни и больше нее. / Это правда. Но я не могу ему / помочь. Тогда зачем я живу?

Иисус, сын Марии! / Сделай так, чтобы / он был счастлив, / а больше мне ничего / не надо от тебя!

II. К тебе, господи, вознесу душу мою. / Народ! Пока я его вижу, / Я жив еще. / И на судьбу я не обижен, / Не возмущен / Насилием над духом и над волей, / Что здесь творят. / Но недоверием не болен / Не каплет яд / Из уст познавших боль и радость, / Народ людской / Все это душ ослепших слабость / Я не такой.

Лишь тем силен, что вы со мною / И с нами Бог! / Пускай нас горсть перед толпой, / но дайте срок — / толпа пойдет за нами следом / туда, где свет / тем, кто не верует в свободу, / Здесь места нет. — Ленинград. Июнь 87 г.

III. Бог един



мы с тобой одной крови человек!

и это кайф.

IV. Божия коровка / улети на небо / здесь дают котлетки / Только тем, кто в клетке.

V. Покидая Петербург, я сохраню в памяти то, что видела здесь. Инна.

VI. Бхагведагита



VII. Харе Кришна. Мы дети Кришны.

VIII. Ребята, все кто писал эти надписи, давайте соберемся 13. 11. 86 в 23 часа и поговорим. Я думаю, есть о чем!

VI. Из разговоров в общественных уборных

Принято считать, что «сортирные» тексты это надписи и что они всегда «неприличные», причем неприличие состоит не столько в используемой лексике, сколько в эротической тематике и соответствующей образности, нередко выражаемой не только в слове, но и в рисунке. Оба эти «общих» мнения, как правило, верны, но тем большее значение имеют исключения: не надписи, а разговоры и не «неприличное», а «приличное», т. е. такое, что даже при использовании обычно табуируемой лексики не содержит установки на эротичность, соответствующую образность или вовлечение собеседника в определенный круг тем. Такие разговоры могут носить почти «этикетный» характер (своего рода деликатность требует нечто сказать, хотя бы столь же необязательное, как разговоры о погоде в известной ситуации) и ничего более не значить или преследовать некоторые практические цели. Любопытно, что в этих коротких высказываниях нередко возникают религиозно-мифологические образы, иногда обнаруживающие и связи со сферой архетипического или, напротив, колоритные бытовые детали во «фламандском» духе. Что же касается первого, то этому даже и не приходится удивляться: широта размаха позволяет объединить и святое и обценное (*В Бога, в душу, в мать...*), хотя говорить здесь о причинах этого нет возможности⁴².

⁴² Сказанное относится и к надписям. В старой деревянной пристанционной уборной в Комарове, снесенной в конце 60-ых годов параллельно с литературно изощренной «интеллигентской» надписью, имеющей особый резон в месте, где находятся ленинградские дома творчества (*Художники, писатели / Уборных стен маратели, / Нельзя ли вас, приятели, Послать: к... ёной матери*), находилось граффити совсем иного рода, отсылающее в своих истоках чуть ли не к эпохе мирового дерева: *Для царя здесь кабинет, / Для царицы спальня, / Для сохатого буфет, / Для Ивана... альня*. Верхний слой очевиден, учитывая, что перед нами «сортирный» текст, что подтверждается последним стихом и последним словом-ропт'ом, просящим, чему посвящен этот текст (*... слово найдено*). Все стихотворение может быть представлено как загадка: *Что такое царский кабинет?* и т. п. — с ответом: *отхожее место* (или как в тексте). Почему уборная — кабинет царя? (кстати, эта стихотворная надпись может пониматься как обращение самой уборной, отражающее схему архаичной авто-загадки, реализуемой в некоторых культурах близкими по типу надписями на вещах — посуде, утвари, одежде, оружии и т. п.). Первый стих об уборной как кабинете для царя отсылает и к *кабинету задумчивости*, и пониманию уборной как кабинета, куда сам царь своими ногами ходит, и к образности «книзачального» типа: высокий трон и низкий нужник равны друг другу в том отношении, что и на том и на другом сидит царь и т. п. Второй стих об уборной как спальне царицы и третий об уборной как кормушке сохатого, похоже, находят свое частичное объяснение в рамках схемы мирового дерева и соответствующих ритуальных песен. Связь царского трона с мировым деревом (сам трон одна из исторических трансформаций мирового дерева) основательно проанализирована в ряде работ. Трон стоит у ствола дерева. Свадебные обряды происходят у дерева *с тремя угодыцами* (ср. русские выюнишные песни): на вершине — птицы, посередине — пчелы ярые, *Под корень дерева — / Кровать нова тесова / ... / На той на кро-*

Три примера (Ленинград, май 1986 г.). Первый. Вход в уборную, приветливо улыбаясь, как бы в предвосхищении облегчения — «По . . ать и пё . нуть — как в церковь сходить!». Второй. Замешкавшемуся у писсуара: «Ну, что ты . . й, как поп крест из-за пазухи, никак не достанешь!». Третий. «Очередник» торопит предыдущего: «Ну, что застрял? Скорее!» — «А чего торопиться. Придешь домой, штаны снимешь, а внучек тут же: Бабка! а дедка опять в штаны на . . ал. А бабка ими прямо тебе по морде. Вот и торопись!»

VII. Эпитафия на могиле Сарры Моисеевны Кац

На Волковом Немецком (Лютеранском кладбище, в самой середине его, среди пышных темных надгробий дореволюционной эпохи с полустершимися готизированными надписями и прогнивших крестов и заросших могил — скромная небольшая белая стела. На ее передней грани несколько слов:

Здесь 18—IX в 5 часов вечера / похоронена / любимая и незабвенная / жена, мать и бабушка Пинхаса / Миши, Оли, Сени, Саши, / Иды, Симы и Ларочки / Кац / Сарра Моисеевна / 1873— $\frac{17}{IX}$ 1935.

Конечно, немногие из них остались в живых. Но что испы-

ватушке Ефимушка лежит, / С молодой своей женой / Со Оксиньюшкой душой . . . (текст типовой, формульный, многократно воспроизводимый). Каждая свадьба — повторение иерогамии; поэтому жених и невеста в этом ритуале функционально приравниваются к царю и царице, и постель — образ их совместного трона. В известной картине Петруса Кристуса «Мадонна сухого дерева» (ср. XV в.) Богоматерь стоит посередине дерева, на его развилке, где начинаются ветки, образующие вокруг нее род кольца-ореола. Но в ряде традиции именно в этом месте дерева изображается ложе, на котором покоится женщина священного, в ряде случаев конкретно царского, статуса. В этом контексте объясняется образ спальни царицы, ее ложа (как существенный ресурс объяснения остается обычай ритуального соития в отхожем месте, на кладбище и т. п.). Образ буфета (кормушки) для сохатого трудно отделить от клишированного фрагмента схемы мирового дерева — парнокопытное, крупное рогатое животное (нередко именно лось, как в ряде сибирских традиций) пасется на лугу у ствола мирового дерева, щипля траву. Иван находится в самом низу, и сам он представлен исключительно своим телесным низом (ср. «Ярмарку с театральным представлением» Брейгеля Старшего с фигурой человека, делающего то же, что и Иван, у большого дерева, стоящего на переднем плане). Этот конкретный образ Ивана, резюмирующий ситуацию, индуцирует подобную топику и в предыдущих стихах. Связь верха с низом, царя с Иваном, царской власти с производительной функцией объясняет, по каким критериям мир-царство сопоставим с антимиром отхожего места (золото — атрибут царя, но «золото»-фекалии характеризуют и Ивана, ср. *золотáрь*). Народная низовая комика предлагает два типа нейтрализации ситуации или ее перевертывания: царь проваливается в отхожее место, Иван садится на трон; место царицы — ложе неизменно, но принадлежит оно то царю, то Ивану. — К «сродству» скатологии и эсхатологии ср. *Schwartz M. Scatology and Eschatology in Zoroaster.* — In: *Papers in Honour of Professor Mary Boyce. Leiden, 1985, 473—496.*

тали они в своей жизни и что стало с ними? Каждому поколению — мужу, детям, внукам — досталось свое. 1937-ой, лагеря, война, блокада, 1949-ый, опять лагеря и любой другой год. И равнодушие, отчуждение, унижения, оскорбления, обиды. Расставание со страной, где они родились и где, наверное, лежат в земле не только их мать и бабушка. Мы подлинно знаем только одно: Сарра Моисеевна была любима и незабвенна. И то, за что ее любили и обещали всегда помнить, хочется верить, унаследовали и те, кто ее знал, любил и так дружно и горячо выразил свои чувства в этой надписи.

СЕМИОСФЕРА ВЕНИЧКИ ЕРОФЕЕВА

Ю. Левин

Повесть (или поэма) «Москва—Петушки» (МП) заслуживает внимательного изучения не только как одно из лучших произведений «младшей ветви» русской литературы последней трети века и как исходный пункт для многого последующего, но и как почти уникальный образец «центонной» прозы. Цитаты у Вен. Ерофеева служат не просто расширению смыслового пространства вещи — на них строится вся вещь: если изъять их из повести, она просто перестанет существовать.

В единственной известной мне работе, посвященной МП, — блестящей статье И. А. Паперно и Б. М. Гаспарова «Встань и иди» (*Slavica Hierosolymitana*, v. V—VI, Jerusalem, 1981) — вскрыта большая часть цитатных слоев повести, показана связь между этими слоями, фундаментальная роль «евангельского» слоя и функции цитации в композиции целого. Настоящая статья представляет собой скромное дополнение к этой работе.

Термин «цитата», «цитирование» употребляются в данной статье в широком смысле, уточняемом перечислением возможных объектов цитирования в разд. II.

I. «Упомянутая клавиатура»

Фабула МП разворачивается в вагоне электрички, ресторане Курского вокзала и на прилежащих к этому вокзалу улицах (и подъездах). Однако десятки и сотни ссылок на деятелей и объекты мировой культуры и истории распахивают пространство повести до глобальной европейской семиосферы.

Если говорить только об упоминаемых (прямо или через их произведения) и цитируемых деятелях культуры и истории, то это:

в сфере русской литературы: Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тютчев, Тургенев, Достоевский, Толстой, Чехов, Горький, а так-

же Герцен и Огарев, А. Н. Островский, Аксаковы, Г. Успенский, Помяловский, Писарев, Гаршин, Бунин, Куприн, Блок, Пастернак, Есенин, Эренбург, Н. Островский, Солоухин;

в сфере мировой литературы: Гомер, Саади, Данте, Корнель, Шекспир, Гете, Шиллер, Байрон, Арагон, Э. Триоле, Сартр, Боувар, Сент-Экзюпери, Ларни;

в сфере музыки: Сальери, Россини, Бетховен, Шопен, Лист, Вагнер, Дворжак, Мусоргский, Римский-Корсаков, Шаляпин, Козловский, Эрдели, Дулова;

в сфере философии: Диоген, Гипатия, Кант, Гегель, Ницше;

в сфере религии: многочисленные персонажи Ветхого и Нового Завета, а также Лютер, св. Тереза;

в сфере русской истории: Борис Годунов, царевич Димитрий, Минин и Пожарский, Петр Великий, Кибальчич, Перовская, Засулич;

в сфере мировой истории: Лукреция и Тарквиний, Митридат, Клеопатра, Юлий Цезарь, Гус, Жижка, Жанна д'Арк, Кромвель, Марат, Робеспьер, Наполеон, Чемберлен;

в сфере коммунистической идеологии: Маркс, Энгельс, Плеханов, Ленин, Ф. Каплан, Ин. Арманд, Мичурин, Стаханов, Папанин, Водопьянов;

в сфере современной политики: А. Эбан, М. Даян, Л. Лонго, Тольятти, де Голль, Помпиду, Улаф, Франко, Г. Вильсон, Гомулка, Циранкевич, Сухарто, Дубчек.

Область, очерченная приведенными именами, намного расширяется за счет упоминания многочисленных культурно-исторических объектов, от Геркуланума и Нотр-Дам до Декрета о земле и Гимна демократической молодежи. На 80-ти страницах повести перед нами предстает в основных чертах чуть ли не вся история европейской культуры (другой вопрос — как она здесь препарирована и в каких целях).

Поскольку повесть написана от первого лица, естественно возникает вопрос об источниках эрудиции Венички (это вопрос, относящийся к внутренней структуре вещи, а не к биографии Вен. Ерофеева!). Нетрудно заметить, что основу приведенного списка составляют имена, входящие в школьную программу по литературе и истории. Это обстоятельство подтверждается настойчивым цитированием навязших на зубах именно у школьников 40 и 50-х гг. выражений типа «в жизни всегда есть место подвигу», «в человеке все должно быть...» и мн. др. На эту школьную основу наслаивается влияние радио; отсюда, кроме обильных политических штампов 60-х гг., довольно обширный список музыкантов (и музыкальных произведений), — причем некоторые детали, вроде рассуждений о симфонии Дворжака, заставляют вспомнить о так называемых «музыкально-образовательных передачах», очень обильных в радиовещании 40-х—60-х гг. (косвенным подтверждением влияния радио служит

крайне убогий список художников). Наконец, на всё это (к радио, конечно, надо добавить и текущую прессу) накладывается достаточно бессистемное «внепрограммное» чтение, круг которого, однако же, имеет свой центр — Св. Писание, и особенно Евангелие (подробнее о социальном контексте повести см. в разд. VI).

II. «Объекты» цитирования и их трансформации

1. Цитирование текста (собственно цитаты): объектом является тот или иной фрагмент ранее созданного текста (в т. ч. заглавия, крылатые слова, клише и т. д.). Примеры:

глупое сердце, не бейся (Есенин)
учиться, учиться, учиться (по Ленину)
у бороды на клине (Маяковский)
томление духа и суета (по Екклесиасту)
выкурил я 13 трубок (по Эренбургу)
постоял, колеблясь, как мыслящий тростник, а потом...
рухнул (по Паскалю-Тютчеву)
сжечь их... своим глаголом (по Пушкину)
всю ее исходил босой и в рабском виде (по Тютчеву)
с извечными законами бытия нам, дуракам, не совладать
(по Пушкину)
чувство законной гордости; это не должно повториться
(публицистическое клише)
Господа Бога твоего не искушай (по Евангелию)
облеку тебя в пурпур и крученый виссон (по Библии)
содрогнется земля и камни возопиют (по Библии)
«Уйди, Дарья, ... уйди! Перестань высекать огонь из души человека!» (по Бетховену).

Как видно уже из этих примеров, многие цитаты так или иначе трансформированы и/или переосмыслены. Перечислять типы грамматических лексических и семантических трансформаций было бы излишним педантизмом. Ограничусь несколькими образцами переосмысления цитат.

... Довольно в мутной воде рыбку ловить, — пора ловить человеков! (454*) — «вы будете ловцами человеков» (Мк. 1:17), «я сделаю вас ловцами человеков» (Мф. 4:19): «духовная» ловля заменена сыском на предмет пропавшей четвертинки; евангельская цитата через глагол «ловить» зацеплена с поговоркой.

Я согласился бы жить на земле целую вечность, если бы прежде мне показали уголок, где не всегда есть место подвигу (423): обратное переосмысление горьковской цитаты.

* МП цитируется (иногда с указанием страниц) по изданию: Весть, М., 1989.

... и вот я, возлюбивший себя за муки, как самого себя... (428) — контаминация слов Отелло и Мф. 19:19, причем «другой» заменен на «я».

Но теперь — «довольно простоты», как сказал драматург Островский (454): переосмысление заглавия пьесы через изменение семантико-синтаксического статуса слова «довольно».

Хочешь... остановиться в Эболи, — пожалуйста... Хочешь идти в Каноссу — никто тебе не мешает... Хочешь перейти Рубикон — переходи (474): переосмысление разнообразных речений под общим знаменателем свободы (передвижения), с которым ни одно из этих речений ничего общего не имеет.

«... в ногах правды нет»... «Но правды нет и выше» (480): забавная увязка — в качестве пароля и отзыва — «низкой» пословицы и «высоких» слов пушкинской трагедии.

«... всё во мне содрогалось — и лицо, и одежда, и душа, и мысли» (500): расхожая цитата из Чехова, иронически переосмысленная в духе Достоевского.

Что тебе осталось? утром — стон, вечером — плач, ночью — скрежет зубовой (502): «разъединение» евангельской цитаты (Мф. 8:12 и др.). Отметим в связи с этим, что многие стилизованные под Писание места МП являются сборными цитатами: напр., «содрогнется земля и камни возопиют» контаминируют Иоиль 3:16 и Лк. 19:40.

2. Цитирование ситуации: объектом является не столько словесный фрагмент, сколько ситуация, описанная в том или ином тексте, либо историческое событие (ситуация). Например, сцена изгнания героя из ресторана цитирует соответствующую сцену из «Записок из подполья», а также ряд других аналогичных ситуаций у Достоевского: изгнание Голядкина из дома Олсуфия Ивановича или Аркадия Долгорукого с рулетки; финал МП представляет собой, по-видимому, цитату финальной сцены «Процесса» Кафки, а мотив недостижимости Красной площади, равно как и то обстоятельство, что до Петушков герой так и не доезжает, может быть, намекают и на «Замок».

Общим принципом смысловой трансформации ситуационных цитат является, как и в случае текстовых цитат, снижение. Сниженному переосмыслению подвергаются и локальные ситуации, и грандиозные мировые события, и литературные сюжеты.

Локальная ситуация: «... я повешу им [детям] на стену портрет прокуратора Иудеи Понтия Пилата, чтобы дети росли чистоплотными. Прокуратор стоит и умывает руки...» (485); «— Ты лучше вот чего: возьми и на ходу с электрички выпрыгни. Вдруг да и не разобьешься... — Не-а, не буду... И Сатана ушел, посрамленный» (488) — ср. Мф. 4, Лк. 4: крыло храма заменено идущей электричкой; ангелы, посылаемые Богом, заменены на «вдруг да и не разобьешься»; а «не искушай Господа твоего» на «не-а, не буду».

Литературные сюжеты: «... я дал им почитать «Соловьиный сад»... Там в центре поэмы... лирический персонаж, уволенный с работы за пьянку, блядки и прогулы» (433). Отметим, что изложение фавулы поэмы Блока здесь достаточно точное; напротив, эпизоды «Первой любви» Тургенева сильно искажены: «Про первую любовь расскажи, про Зиночку, про вуаль, и как тебе хлыстом по роже съездили...» (466).

Литературные сюжеты (в частности, библейские) часто контаминируются: «... Месяцок поблядую и под поезд брошусь! А потом в монастырь и схиму приму!» («Анна Каренина + «Дворянское гнездо» и, может быть, «Гамлет»); ср. описание «золотого века», где объединены различные мотивы, связанные с обретением чего-либо заповеданного или обещанного: «В тот день истомившийся Симеон скажет наконец: «Ныне отпускаеши...». И скажет архангел Гавриил: «Богородица Дева, радуйся...». И доктор Фауст проговорит: «Вот — мгновенье!...» И все запоют «Исайя, ликуй!», и Диоген погасит свой фонарь. И возьмает волк рядом с агнцем...» (477—8). Здесь же — явные включения из «Братьев Карамазовых» и «Подростка».

Огромная ситуационная цитата разветвляется при описании пьяной «революции» в Елисейкове (479—85). «Цитируется» при этом история Октябрьской революции и первых лет советской власти. Обсуждается проблема, «назрела ли ситуация»: «Я, как выпью немножко, мне кажется, что хоть сегодня выступай, что и вчера было не рано выступать. А как начинает проходить — нет, думаю, и вчера было рано, и послезавтра не поздно» (тут и отзвук Маяковского). Далее появляются 14 тезисов, прибитые к воротам сельсовета — контаминация лютеровских 95 тезисов в Виттенберге и «Апрельских тезисов». Вместо почт, телеграфа и банков восставшие занимают «жизненные центры... — от магазина в Полеме до... склада сельпо». Далее — сразу «съезд победителей», и снова «белополяки», «гражданская война» — в смеси с королем Норвегии Улафом, Франко, заливом Акаба, Гомулкой, польским коридором и т. д. — и, конечно, декреты: о передаче народу земли «со всеми спиртными напитками и без всякого выкупа», переход на декретное время, реформа орфографии («какую-нибудь букву вообще упразднить, только надо подумать какую»), декларация прав, «а потом уж выпьем и — учиться, учиться, учиться...».

Отметим наличие гибридных случаев, когда цитируется ситуация, составной частью которой является словесный текст, напр., «Искупитель... маме... говорил: Что мне до тебя» (420). И здесь — те же механизмы трансформации, включающие снижение и контаминацию. Вот характерный пример: «... я был во гробе, я уже четыре года лежал во гробе, так что уже и смердеть перестал. А ей говорят: «Вот — он во гробе. И воскреси, если сможешь». А она подошла ко гробу... и говорит: «Та-

лифа куми». Это значит . . . : «Тебе говорю — встань и ходи» . . . » (464). Кроме того, что Иисус заменен здесь «плохой бабой», — тут еще совмещены эпизоды воскрешения Лазаря (Ио. 11; при этом с усилением: 4 дня превращены в 4 года, а «уже смердит» в «уже и смердеть перестал»), дочери Иаира (Мк. 5) и исцеления больного (Ио. 5:8).

3. Цитирование стиля, как правило, в форме пародийной стилизации. Примеры:

Благоуханные плеча, незаренные туманы, розовые башни в дымных ризах (как бы по Блоку);

Господь, вот, Ты видишь, чем я обладаю . . . (как бы по Библии);

марionетки пушечных королей, игрушки идеологов монополий (по газетной публицистике).

Разнообразнейшими фрагментами такого рода МП насыщены до отказа (особо отмечу многочисленные стилистические цитаты из Достоевского). В числе стилистических источников МП надо назвать и сентименталистов — Стерна, Радищева, Карамзина. От них идет:

а) сам жанр «сентиментального путешествия» (вспомним, что цель «путешествия» героя МП — сугубо сентиментальная; это относится особенно к чаемому свиданию с сыном);

б) система названий глав по населенным пунктам (от Радищева, с характерной трансформацией — не сами станции, а перегоны между ними; при этом содержание главы — всегда в МП и часто у Радищева — никак не связано с этими географическими пунктами);

в) диалог с собой как одна из основ повествования, а также (как у Радищева) частые обращения к Богу;

г) некоторые мотивы МП общи с радищевским «Путешествием» — мотив женщины-спасительницы, бреда во сне и наяву и др.;

д) отступления на самые разные темы от основной линии повествования;

е) чрезвычайное изобилие цитат, ссылок и имен;

ж) постоянная игра на переходах «высокого» и «низкого», восходящая прежде всего к Стерну; сам Вен. Ерофеев, говоря о своих литературных учителях, первым (из трех) называет Стерна (Театр, 1989 № 4).

4. «Цитирование» культурно-исторических имен, названий и терминов. Примеры имен см. в разд. I; ср. также «Неутешное горе», «Песня о буревестнике», Лоэнгрин, «Отелло, мавр венецианский», баллада ля бемоль мажор, «Девятый вал», клятва на Воробьевых горах, «зарезали Марата, а он был неподкупен», сверхчеловек, ноуменально, мировая скорбь, бельканто, Логос, ан зихь и фюр зихь и т. д.

Здесь основные особенности: сниженность, неуместность на-

громождение различного. Наиболее обычный прием — постановка имени (или его носителя) или термина в сниженный или просто нелепый контекст: Лоэнгрин выдавливает чирьи, Ольга Эрдели вызывает неодолимое влечение, Митридат «весь в соплях измазан», шум в вагоне напоминает «этюд Ференца Листа «Шум леса» до диез минор», а рекомендуемая повествователем методика питья иллюстрируется особенностями нумерации симфоний Дворжака. Или приятели называют героя Каином и Манфредом за то, что он никогда не скажет: «Ну, ребята, я... ать пошел!» В «загадках Сфинкса» Стаханов ходит по нужде, Чемберлен поскальзывается на чьей-то блевотине и т. д. Собутыльники героя так используют имена популярных израильских политических деятелей: «Ну как? Нинка из 13-ой комнаты даян эбан?» Кантовские термины «ан зихь» и «фюр зихь» используются для классификации видов икоты, а «ноуменально» — как обстоятельство к «пукнуть».

III. Функции цитаты во внутреннем пространстве произведения

1. Повествователь (или персонаж) хочет сообщить нечто — и пользуется для этого цитатой как элементом словаря. Иначе говоря, цитата используется как первичное средство коммуникации. В основном это происходит в сфере «рассуждений», когда повествователь «философствует». Это — наиболее продуктивный способ введения цитаты:

Что-то неладное в мире. Какая-то гниль во всем королевстве и у всех мозги набекрень (487) (Шекспир);

... те носки, которые я носил на родине, те действительно пахли, да. Но я перед отъездом их сменил, потому что в человеке всё должно быть прекрасно: и душа, и мысли, и... (475) (Чехов);

Я увезу тебя в Лобню, я облеку тебя в пурпур и крученый виссон (445) (Библия);

... эта сучья белизна в глазах, белее, чем бред и седьмое небо (444) (Пастернак);

Чтобы по ней [общественной лестнице] подниматься, надо быть жидовской мордой без страха и упрека, пидором, выкованным из чистой стали с головы до пят (435) (Герцен—Ленин);

Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий... — эти глаза не сморгнут. Им всё божья роса (428) (Тургенев);

... И есть душа, пока еще чуть приоткрытая для впечатлений бытия. Раздели со мной трапезу, Господи! (427) (Пушкин);

Я согласился бы жить на земле целую вечность, если бы прежде мне показали уголок, где не всегда есть место подвигу (423) (Горький);

Нет, то не туман, то пламень и лед (499) (Пушкин);
... я был противником этой авантюры, бесплодной, как
смоковница (480) (Евангелие);

Сначала разреши свою мысль: куда ты едешь? ... Мысль
разрешить или миллион? ... (494) (Достоевский);

Низы не хотели меня видеть, а верхи не могли без смеха
обо мне говорить (435) (Ленин);

— Ну, разве это прецеденты! ... Полет шмеля это, забавы
взрослых шалунов (483) (Римский-Корсаков, Пушкин);

Жизнь дается человеку один раз, и прожить ее надо так,
чтобы не ошибиться в рецептах (451) (Н. Островский);

Мы не можем ждать милостей от природы. А чтобы взять
их у неё, надо ... знать их точные рецепты (450) (Мичурин);

Мы — дрожащие твари (450) (Пушкин—Достоевский).

И так далее, вплоть до:

«Есть бытие, но именем каким его назвать? — ни сон оно,
ни бденье» (497), — где развернутая заковыченная цитата из
Тютчева используется как готовое «слово» для описания состоя-
ния крайнего опьянения.

2. Цитата может выполнять вторичную («внефабуль-
ную») функцию: как иллюстрация, пример (exemplum), поясне-
ние (в том числе в виде сравнения) к первичному («фабульно-
му») материалу. Если в п. 1 цитата берется как бы из языко-
вого словаря, то здесь — из «словаря культуры» (или энцикло-
педии).

Что касается сравнений, то во многих случаях это
использование примыкает к описанному в п. 1:

постоял, колеблясь, как мыслящий тростник, а потом ... ру-
хнул (479) (Паскаль—Тютчев);

Вот и я, как сосна ... Она такая ... одинокая-одинокая-оди-
нокая, вот и я тоже (441) (Лермонтов);

Это было как Везувий, Геркуланум и Помпея (427);

У третьего [индивидуальный график] — биение гордого
сердца, песня о буревестнике и девятый вал ... (434) (Досто-
евский, Горький, Айвазовский);

А вот примеры более независимых от фабулы сравнений:

... в тот день мое сердце целых полчаса боролось с рассу-
дком. Как в трагедиях Пьера Корнеля ...: долг борется с сер-
дечным влечением (436);

Кувыркался из угла в угол, как великий трагик Федор Ша-
ляпин ... Может я играл в бессмертной драме «Отелло, мавр
венецианский» (428);

Ни дать, ни взять — копия с «Неутешного горя», копия с
тебя, Ерофеев (494);

Как будто тот пианист ..., утонув в волосах, заиграл этюд
Ференца Листа «Шум леса» до диез минор [о шуме в вагоне]
(458).

Exempla:

... есть такая заповеданность стыда, со времен Ивана Тургенева ... и потом — клятва на Воробьевых горах (430);

Смотри, Господь, вот: розовое крепкое за рупь тридцать семь ... И весь в синих молниях, Господь мне ответил: — А для чего нужны стигматы св. Терезе? ... (427);

Не знаем же мы вот до сих пор: царь Борис убил царевича Димитрия или наоборот? (420);

И апостол предал Христа, куда третий петух не пропел ... А у меня и костра нет, и я с недельного похмелья. И ... я предал бы его до семижды семидесяти раз (503);

... ведь они [женщины] зарезали Марата перочинным ножиком (443).

Грандиозная серия exempla развертывается в вагонной дискуссии о пьянстве (458—61): тут и Куприн с Горьким, которые «вообще не просыпались», и смерть Чехова, и творческий процесс Шиллера, и Гоголь у Аксаковых, и Мусоргский с Римским-Корсаковым, и Онегин с «брусничною водой», и декабристы «между лафитом и клико» и т. д. до бесконечности.

3. Моделирование фабульных событий и ситуаций с помощью ситуационного цитирования.

Речь идет о тех случаях, когда то или иное «реальное» событие кодируется знаками, заимствованными из той или иной исторической или литературной ситуации. Это иной случай, чем рассмотренные в п. п. 1—2, однако пересекающийся с ними. Во-первых, сюда могут вторгаться прямые текстовые цитаты, как в п. 1. Во-вторых, такое моделирование может интерпретироваться как свернутое сравнение реальной ситуации с исторической или литературной, как в п. 2. Вот примеры:

Распятие совершилось — ровно через 30 дней после вознесения. Один только месяц от моего Тулона до моей Елены. Короче, они меня разжаловали ... (435);

... Я был во гробе, я уже четыре года лежал во гробе, так что уже и смердеть перестал. А ей говорят: «Вот — он во гробе. И воскрес, если сможешь ...» Подошла ко гробу и говорит: «Талифа куми» ... (464);

Все трое подхватили меня под руки и через весь зал — о, боль такого позора! — ... провели меня и вытолкнули на воздух (424) (Достоевский);

... Я сказал себе: «Талифа куми, то есть встань и приготовься к кончине ... Это уже не талифа куми ..., это лама савахфани, как сказал Спаситель ... То есть: «Для чего, Господи, Ты меня оставил» — Господь молчал (505—6).

Особый случай такого моделирования: когда ему подвергается не изложение событий, а сами события, т. е. события, сами ли по себе, или по сознательному намерению уча-

стников, разворачиваются по готовой модели. Конечно, наиболее подходящая обстановка для этого — пьяный бред, индивидуальный:

«Искушать сейчас начнет, тупая морда!..» — Ты лучше вот чего: возьми и на ходу из электрички выпрыгни. Вдруг да и не разобьешься... — Не-а, не буду... И Сатана ушел, посрамленный (488), — или как бы коллективный — «революция» в Елисейкове (см. II 2), которая вся совершается по модели Октябрьской революции и последующих событий (а начинается с имитации выступления Лютера в Виттенберге).

4. Еще одним продуктивным вариантом цитирования является прямое введение культурных объектов в фабулу повествования. В слабой форме это может быть просто ссылка на тот или иной текст или культурно-историческое имя в речи персонажа или повествователя.

Мало ли зачем я пришел? Может быть... съесть бефстроганов и послушать Ивана Козловского или что-нибудь из «Цириульника»... (422);

Мой глупый земляк Солоухин зовет вас в лес солёные рыжики собирать [имеется в виду его «Третья охота»]. Да плюньте вы ему в его солёные рыжики! (448).

В частности, в качестве «культурного объекта» может выступать цитата — со ссылкой на источник или без нее:

Я шел и пел: «Королева Британии тяжело больна...» (474);
— ... Что говорил Максим Горький на острове Капри? «Мерило всякой цивилизации — способ отношения к женщине» (464);

«... в ногах правды нет», и каждый... повторял условную фразу из Антонио Сальери: «Но правды нет и выше» (480).

Более «сильный» случай — интерпретация или обсуждение того или иного текста, входящие в фабульную ткань: эпизоды с «Соловьиным садом» и «Первой любовью» Тургенева (см. II 2).

Наиболее сильный вариант этого приема — прямое использование исторических, культурных или литературных персонажей в качестве фабульных:

... Растут агавы и тамаринды, а под ними сидит Максим Горький... И пальцем мне грозит: «не бери сдачи» (464);

— Председатель у нас был... Лоэнгрин его звали... и каждый вечер на моторной лодке катался... плывет и чирья из себя выдавливает... (467).

Сюда же относится эпизод с Ольгой Эрдели и Верой Дуловой (465—6), а также рассказ героя о его путешествии по Европе, где персонажами становятся Тольятти, де Голль, Арагон, Э. Триоле и т. д. (472—3).

Естественной мотивировкой этого приема опять служит, конечно, пьяный бред:

... ворвались полчища Эриний... Богини мщения, остановитесь! ... И хохотала Суламифь (498—9);

... кто-то очень знакомый, Ахиллес не Ахиллес... О! теперь узнал: это понтийский царь Митридат. Весь в соплях измазан... (499);

Выплыли двое этих верзил со скульптуры Мухиной, рабочий с молотом и крестьянка с серпом... И рабочий ударил меня молотом по голове, а потом крестьянка — серпом по яйцам... (500).

IV. Кодирование с помощью цитат

Как уже говорилось, цитаты в МП часто используются в качестве элементов словаря. Автор стоит перед задачей описать то или иное действие, состояние или ситуацию. Он может сделать это «своими словами»: отыскать в словаре слова, могущие служить кирпичиками такого описания, и соединить их по законам языка, следуя картине, стоящей перед его умственным взором. Другой путь — воспользоваться не малыми кирпичиками, а готовыми блоками, заимствуя их из словаря своей семиосферы, т. е. попросту готовыми цитатами, относящимися к аналогичной ситуации. Вен. Ерофеев, как правило, идет третьим, «ироническим», путем: он пользуется готовыми блоками-цитатами, но для описания данной ситуации берет цитаты, относящиеся к совершенно другим ситуациям. Это и создает атмосферу пародийности, присущую МП.

Проиллюстрируем это на смысловом комплексе, связанном с пьянством.

1. Состояние похмелья кодируется с помощью публицистических клише: «... почти минутой молчанья два этих смертных часа [до открытия магазинов]... Это не должно повториться. Я обращаюсь... ко всем людям доброй воли...» (424), — или цитаты из Пушкина: «... душа, пока еще чуть приоткрытая для впечатлений бытия» (427) и т. д.

2. Желание выпить: «сердце целых полчаса боролось с рассудком. Как в трагедиях Пьера Корнеля...: долг борется с сердечным влечением. Сердце мне говорило: «Тебя обидели... Поди, Венчик, и напейся. Встань и поди напейся, как сука» (436).

3. Процесс опохмеления: «А потом переходил от созерцания к абстракции; другими словами, вдумчиво опохмелялся» (447) (Ленин).

4. Физические мучения во время этого процесса: «Это было как Везувий, Геркуланум и Помпея, как первомайский салют...» (427); «... возлюбивший себя за муки, как самого себя, ... я принял себя душить» (428).

5. Состояние крайнего опьянения. Тут Тют-

чев: «Есть бытие, но именем каким его назвать? — ни сон оно, ни бденье» (497); «Простоял, колеблясь, как мыслящий тростник, а потом . . . рухнул» (479); Пушкин: «нет, то не туман, то пламень и лед» (499); Чехов: «. . . всё во мне содрогалось — и лицо, и одежда, и душа, и мысли» (500); Шекспир: «Что-то неладное в мире. Какая-то гниль во всем королевстве» (487) и мн. др.

6. «Регламент»» питья: «А выдержав паузу, приступить непосредственно к десятой [дозе], и точно так же, как 9-ую симфонию Антонина Дворжака, фактически 9-ую, называют пятой, точно так же и вы: условно назовите 10-ой свою 6-ую» (447).

7. Рецептúra и качество коктейлей: «Мы не можем ждать милостей от природы. А чтобы взять их у нее, надо . . . знать их точные рецепты» (450); «Это даже не аромат, а Гимн демократической молодежи» (451); названия коктейлей: «Иорданские струи», «Звезда Вифлеема», «Дух Жене́вы», «Пощелуй без любви, или Инесса Арманд» (451) и т. д.

Если на протяжении всей повести пьяная тематика кодируется, главным образом, с помощью русской классики, то в одном из эпизодов дискуссии в электричке (458—61) проделывается до некоторой степени обратная операция: едва ли не вся история русской культуры XIX в. описывается с алкогольной точки зрения — с кругом цитат от «между лафитом и клико» до предсмертной просьбы Чехова о шампанском.

В том же духе кодируются и другие тематические сферы. Так, эротическая тема подается преимущественно в библейском коде (но не только). Особенно характерны смешения различных цитатных сфер — именно в этих случаях «словарный» характер цитат выявляется наиболее полно. Вот пример — ситуация 'украденная четвертинка': «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 человеков!» (454) — тут и переосмысленный Островский, и европейское крылатое слово (скорее всего, взятое из «Героя нашего времени»), и Ян Гус, и Данте, и русская поговорка, и Евангелие (стоит обратить внимание и на технику зацепления цитат в этом фрагменте).

V. Высокий и низкий регистры

Повесть построена на переплетении двух миров — мира «низкой жизни» (конституирующего фабулу) и мира культуры (в котором живет или пытается жить дух героя и который составляет средства и материал кодирования элементов фабулы). Уже само по себе такое построение предопределяет постоянные перепады «низкого» и «высокого». Огрубляя, можно сказать,

что повесть написана в двух регистрах, низком и высоком, отчего и возникают эти перепады, то «снижения», то «возвышения». Хотя стилистически структура МП и напоминает классическую пародию, но специфическое для пародии снижение — только одна сторона этой структуры: постоянное переключение регистров обуславливает диалектический процесс снижения высоко-го/возвышения низкого; каждый переход, например, в низкий регистр, не только снижает то высокое, в котором мы пребывали только что, но и возвышает то низкое, в которое мы вступили, — и обратно. Может быть, более точно было бы сказать, что каждое низкое явление имеет и свою высокую ипостась, и наоборот: «Господь, вот ты видишь, чем я обладаю? . . . Смотри, Господь, вот: розовое крепкое за рупь тридцать семь . . .» (426). Конечно, Господь здесь не совсем тот, что в Псалтири, — но и «розовое крепкое» тоже не то, что в откровенно приземленной «черной» прозе. Вообще, результатом такой двухрегистравой структуры и взаимовлияния высокого и низкого регистра является то, что МП звучит не так черно и безнадежно, как многие другие произведения «другой литературы», от Карамзина до Петрушевской. У Ерофеева происходит своеобразное «преодоление материала формой» — не по модели Выготского, а проще: если алкаш свое состояние выражает с помощью цитат из Евангелия или Тютчева, то не всё еще потеряно, не всё так отчаянно безнадежно. Или рассуждения о «Соловьином саде» (« . . . уволенный с работы за пьянку, блядки и прогулы . . .») — это не только пародийная вульгаризация Блока, но и некоторое возвышение и поэтизация собственной жизни.

Во всем этом нельзя не увидеть следования доброй русской традиции: достаточно вспомнить беседы героев Достоевского о «последних вопросах» в грязных трактирах или полупьяного Митю Карамазова, декламирующего Шиллера.

VI. Заключение

1. Каков источник этого речевого строя МП, ориентированного на переосмысленную и сниженную цитату?

Как современник и ровесник Вен. Ерофеева, я склонен думать, что наиболее непосредственным источником послужила определенная речевая субкультура, процветавшая в различных кругах нашего поколения с конца 40-х годов. Общение между сверстниками очень часто было языковой игрой, построенной на иронической цитации и стилизации, базой которых служил школьный курс литературы, от «Слова о полку Игореве», через Пушкина и Гоголя, до Маяковского. На эту основу накладывалась, конечно, радио-газетная фразеология, а также другие тексты, чаще всего — Ильфа и Петрова. Особый шик заклю-

чался в том, чтобы максимум возможного выразить, не выходя за пределы «чужого слова». Взрослые часто упрекали нас в «кривлянии», в том, что мы «словечка в простоте не молвим». В эпоху «оттепели», как мне представляется, наступил спад, но с конца 50-х эти игры у моих слегка повзрослевших современников возобновились на несколько иной основе: это могла быть «эзотерическая» (по тем временам) поэзия (Блок, Тютчев, Пастернак, Мандельштам), Библия и т. д. (первый этап совпал с нашими школьными, второй — со студенческими или послестуденческими годами); роль публицистических штампов всегда оставалась существенной, как и роль Ильфа и Петрова; позднее (и у более молодых) последних потеснил Булгаков.

Прямой проекцией этой речевой манеры — хотя и возведенной в «перл создания» — и стала поэма Вен. Ерофеева. Собственно, он сам сказал об этом в эссе «Василий Розанов глазами эксцентрика»: «... всё, влитое в меня с отроческих лет, плескалось внутри меня, как помон, переполнило чрево и душу, и просилось вон — оставалось прибежать к самому проверенному из средств: изблевать всё это посредством двух пальцев. Одним из этих пальцев стал Новый Завет, другим — российская поэзия...». То есть последние два «источника» стали средством очищения и избавления от «переполнившей чрево и душу» литературно-публицистической семиотической помойки.

2. Но раз так, то возникает вопрос о социальных корнях этих речевых игр.

Прежде всего, нужно отметить чисто словесный характер школьного образования в 40—50-х годах, восходящий к специфически словесному «символическому» характеру всей советской культуры, где слова оторваны от вещей и социальных реалий, и только словам придается значение: важно не то, что «есть», а то, что «пишут». Отсюда обостренное — и притом специфическое — внимание к «каноническим» текстам (напр., входящим в школьную программу) и выделение в них «ударных» мест, становящихся носителями целого узла смыслов, — и отсюда же повышенный интерес к «антиканоническим», запретным или полузапретным текстам — типа Библии или стихов русских поэтов серебряного века.

С этой ситуацией, когда каждого объемлет довлеющая себе семиосфера, отгораживающая от мира реалий и не связанная с ним, связан кризис сознания, отражающий тупиковое состояние общества, в котором каждый пассивен, и никакое общественное действие невозможно. Окружающая реальная жизнь бедна, беспросветна, в ней нет ничего существенного, питающего душу, она девербализована. Своих слов для ее описания нет, а если бы они и были, сказать ими было бы нечего. Поколение, вошедшее в жизнь в конце 60-х — начале 70-х, имело в своем распоряжении «звуковой шатер», сотканный из рок- или поп-музыки.

А у ровесников Вен. Ерофеева была только вышеописанная семиосфера. Выход — в забвении (пьянство, карты, ...) и/или игре, материалом для которого могли служить лишь готовые кубики-слова. (Заметим, что в МП есть и пьянство, и — немного — карты и, конечно, словесные игры.) Повесть Вен. Ерофеева — не о пьянстве, а прежде всего о наготе человека и о попытках ее прикрыть. «Смотри, Господь, вот: розовое крепкое за рупь тридцать семь...» — тут оба выхода: и забвенье, и словесная игра. Жизнь ужасающе пуста: характерно, что герой так и не доезжает до возлюбленной и сына — даже они из цели его сентиментального путешествия превращаются скорее в повод для словесных построений. Герой наг, и слова-цитаты — его единственное прикрытие. Из словесного шатра надо вырезать, скроить и сшить как можно более причудливое — чтобы не было так скучно, холодно и невыносимо — одеяние, а инструментом для шитья может служить только ирония. В ход идет всё, от вчерашних газет до Библии, от Пушкина до Пастернака, — и самые неподходящие куски сшиваются вместе, другие перелицовываются — отсюда вся поэтика повести. В результате, кроме одеяния, возникают и дыры в этом удушающем семиотическом шатре, сквозь которые входит в повесть освежающий воздух искусства.

О РАЗЛИЧИИ НАУЧНЫХ РОЗЫГРЫШЕЙ И ФАЛЬСИФИКАЦИЙ*

Б. Егоров

В данной статье имеется в виду только печатная продукция. Розыгрыши и фальсификации научного или, точнее, псевдонаучного характера, воплощенные в поведенческих ситуациях, в каких-то предметах, заслуживают специального рассмотрения.

Статьи-розыгрыши имеют давнюю традицию, особенно на Западе, главным образом, в связи со днем 1 апреля. За последние годы эта хорошая традиция стала активно проникать и в нашу страну. Отметим, например, великолепную редакционную заметку «Гений спит — служба идет»¹, где внешне абсолютно серьезно рассказывается об одной зарубежной фирме, которая, якобы учитывая результативность научных прозрений во сне,

* Научная молодость старожиллов кафедры русской литературы Тартуского университета проходила, как и полагается юному возрасту, в гуще розыгрышей, застолий, игр, шарад, тем более, что обстановка хрущевской «оттепели» была хорошим социально-политическим фоном нашего оптимизма, нашей душевной раскованности. Посвящаю эту статью высокой и романтической памяти о наших пятидесятых годах.

¹ Химия и жизнь. 1988, № 4, обложка.

перевела своих теоретиков на ночной режим надомной работы; спальня теоретика снабжается сложной системой чувствительных датчиков, которые в случае сонных открытий подают звуковой сигнал, человек просыпается, немедленно записывает на компьютере приснившуюся идею, и т. д. Конечно, апрельский номер журнала «Химия и жизнь» и предварительная осведомленность читателей относительно склонности редакции к шутке настраивает на понимание истинной сути такого сообщения.

В розыгрыше или утверждается совершенно «безумная», фантастическая идея, или, чаще, вполне научная и здравая мысль утрируется, остраивается, сдвигается в парадоксальную или просто в необычную сферу. Некоторые оттенки такого розыгрыша могут встречаться и во вполне серьезных статьях (см., например, статью автора этих строк «Простейшие семиотические системы и типология сюжетов» в сб. Труды по знаковым системам. II. Ученые записки Тартуского университета, 1965. Вып. 181. С. 106—115).

Но в любом случае розыгрыш предполагает скрытый юмор: автор надеется на понимание, на солидарность читателя, на корректировку высказанных идей. А фальсификация, разумеется таит в себе прямой обман. Так как чрезвычайно трудно юридически доказать преднамеренный обман, то уклонимся в дальнейшем от обвинений в сознательной лжи: не исключено, что авторы субъективно честны и лишь невольно заблуждаются...

Всегда ли легко отделить розыгрыш от фальсификации? Увы, очень трудно. Ведь читатели могут юмористически воспринять тексты, задуманные вполне серьезно!

Приведем пример. П. Г. Рындзюнский и В. М. Жуков в статье «Община и трудовая артель в системе взглядов Н. Г. Чернышевского» всячески стремятся отделить революционного демократа от славянофилов, с их упованием на крестьянскую общину, и сделать его чуть ли не апологетом городского рабочего класса. А как быть с известными дифирамбами Чернышевского об общине как основе грядущего социалистического строя? Очень просто: это Чернышевский в обход цензурных запрещений (!? почему-то славянофилы могли свободно восхвалять общину!) говорил противоположное тому, что он на самом деле думал; он якобы нередко употреблял следующий прием: «... высказать явно неверное суждение с целью обратить внимание читателя на рассматриваемый объект (будем впредь такой прием условно называть приемом «обратного утверждения»)».²

А как узнать, «обратное» ли перед нами утверждение или прямое? Этого авторы нам не говорят. Но ведь подстановкой такого приема можно доказать все, что угодно! Перед ловкими

² Н. Г. Чернышевский и современность. М., 1980. С. 368.

авторами раскрываются широкие возможности: все, что не укладывается в концепцию, считать «обратным утверждением».

Попробуйте теперь определить: разыгрывают нас два историка или обманывают? Пока наша методика, к сожалению, бессильна ответить на этот вопрос.

Еще один пример с тем же Чернышевским. В. М. Корочкин в статье «Об оценке Н. Г. Чернышевским «Капитала» К. Маркса» очень хочет доказать весьма сочувственное отношение русского демократа к Марксу. Фактов нет. Но есть горячее желание. И тогда появляются домыслы похлеще «обратного утверждения».

Чернышевский в письмах к сыновьям в марте-апреле 1878 г. упоминает Ньютона и Лапласа. Корочкин считает, что это — псевдонимы классиков марксизма: «Вполне возможно, что в данном случае Чернышевский использовал конспиративный прием подстановки фамилий».³

Здесь еще употреблена предположительная, «сослагательная» модальность, но ниже Корочкин считает уже решенным этот вопрос. Цитируется большой отрывок из письма Чернышевского: «За несколько лет перед началом первого года нашего столетия кончилось неимоверно трудное дело печатания великой работы Лапласа, «Небесной механики» (...) Когда, лет через 60, понадобилось, по распродаже экземпляров того издания, которое, последнее, напечатано было при жизни Лапласа, сделать новое издание «Небесной механики», собрался целый комитет первоклассных математиков читать корректуры...»⁴. По Корочкину, это не о Лапласе говорится, а об Энгельсе, о его книге «Положение рабочего класса в Англии», с которой «Современник» в 1861 г. знакомил своих читателей. А «целый комитет первоклассных математиков» — это сам Чернышевский, М. Л. Михайлов, Н. В. Шелгунов.⁵

То, что Чернышевский неоднократно и ранее говорил о Ньюtone и Лапласе как о великих ученых, что он еще в 1876 г. советовал сыну Александру, математику, штудировать труды Лапласа, — это все игнорируется. Остается также неясным, как сыновья могли догадаться, что под именами Ньютона и Лапласа подразумеваются Марк и Энгельс? Данная статья еще сильнее, чем предыдущая, подтягивает читателя к предположению, что перед нами розыгрыш. Однако восторженный серьезный прием, который был оказан статье в группе историков по изучению революционной ситуации в России XIX в., возглавлявшейся покойной М. В. Нечкиной, колеблет такое предположение.

³ Вопросы истории, 1980, № 3. С. 182.

⁴ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 16 т. Т. 15, М., 1950. С. 170.

⁵ Вопросы истории, 1980, № 3. С. 184.

Так что объективно статья оказывается как бы научной фальсификацией.

Астраханская исследовательница С. В. Свердлина десять лет не могла опубликовать честную статью «Чернышевский и Маркс», лишь недавно увидевшую свет (кажется, с некоторыми сокращениями)⁶, а такие работы, как рассмотренная, получали «зеленую улицу».

Сложный для классификации случай представила литературовед Т. Ф. Рябцева. Она передала Н. Н. Скатову интересные копии материалов из архива А. В. Дружинина (ЦГАЛИ): его рукописный листок, полностью повторяющий отрывок из статьи Чернышевского о Л. Толстом, и дневниковую запись Дружинина с похвалой Чернышевскому. Н. Н. Скатов использовал эти тексты в статье «А. В. Дружинин — литературный критик», со ссылкой на архив и Т. Ф. Рябцеву⁷. Но предпринятые попытки обнаружить данные материалы в архиве, согласно ссылкам, не увенчались успехом: единица хранения 21а (отрывок из статьи Чернышевского) вообще отсутствует в архиве, а № 48 не содержит никаких дневниковых записей о Чернышевском. Обращения к Т. Ф. Рябцевой (она — моя бывшая аспирантка) не увенчались успехом, она не ответила на запрос. Зная ее интерес к театру, к игре (некоторые ее статьи посвящены игровому началу в фельетонах и в художественной прозе Дружинина), можно с достаточным основанием предположить, что перед нами типичный розыгрыш коллег.

Пожалуй, наиболее показательный, хотя и не слишком строгий критерий, отделяющий розыгрыш от фальсификации, — невежество автора. Как правило, розыгрыш требует не только свободы и гибкости мышления, но и некоторого запаса знаний. И, наоборот, консерватизм, неподвижность мысли, не отягощенной эрудицией, скорее ведут к фальсификации, чем к розыгрышу. Упомяну Ф. Я. Прийму, автора книги «Шевченко и русская литература XIX века» (М.; Л., 1961). За этот труд Ф. Я. Прийма получил Ленинскую премию, что делало его 30 лет почти недостижимым для серьезной научной полемики: печатные органы боялись ее публиковать. Даже совсем недавно, уже в годы перестройки, моя статья с критикой Приймы была вынута руководящими работниками Ленинградского отделения издательства «Наука» (гл. редактор А. С. Турундаевский, зав. редакцией литературы М. А. Зубков) из сборника «Res philologica», посвященного памяти академика Г. В. Степанова (сборник вышел в 1990 г.).

⁶ Свердлина С. В. О заметках Чернышевского на страницах сочинений Маркса. — В сб.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. 11. Изд. Саратовского ун-та, 1989. С. 43—59.

⁷ Русская литература. 1982, № 4. С. 118.

А премия Прийме была чуть ли не последним волюнтаристским актом Н. С. Хрущева в 1964 г., незадолго до его изгнания с политической сцены: кто-то из украинского партийного руководства пожаловался премьеру, что к столетию со дня смерти Шевченко вышли ценные труды о поэте, но они не получили достойных наград; Хрущев потребовал данные, ему назвали четыре имени, в том числе и Ф. Я. Приймы, и он приказал дать Ленинскую премию. Комитет не осмелился возражать властителю страны, и все четыре неожиданно, на последнем этапе, были включены в список и получили премию.

Забавно проходило чествование награжденного Приймы в Пушкинском Доме. Директор института В. Г. Базанов начал заседание так: «Прежде чем приступить к повестке Ученого совета, я хотел бы поздравить с высокой наградой...» — и вдруг увидел, что сидевший напротив В. Е. Гусев, хороший фольклорист и хороший человек, поднял руку.

— Что вы? — недовольно спросил Базанов, прервав речь. — Василий Григорьевич, прежде чем поздравлять, мне хотелось бы узнать, каким образом Федор Яковлевич получил Ленинскую премию? Ведь в предварительном списке его фамилии не было.

Базанов покраснел, как рак, и начал выкручиваться: дескать, не обязательно, чтобы учреждения выдвигали кандидатов, могут и отдельные лица... И далее в том же духе, Хрущева так и не назвал, хотя история была секретом Полишинеля.

— Удовлетворены ли вы, Виктор Евгеньевич, моим ответом?

— Нет, — не задумываясь отпарировал Гусев, — я больше удовлетворен своим вопросом.

Хохот всего зала смазал торжественность поздравления...

Несмотря на броню (Ленинская премия), Прийму все-таки нет-нет, да укалывали в печати за попытку сделать другом украинской литературы, другом Шевченко В. Г. Белинского, который на самом деле относился не просто (скорее негативно) и к Шевченко, и к украинской литературе в целом⁸. В дискуссии о революционных демократах, развернувшейся в журнале «Вопросы литературы» в 1973—1977 гг., в статьях Б. Ф. Егорова, Н. К. Гея, М. Я. Полякова, Е. Г. Плимака и др. труды Приймы о Белинском оказались, по меркам тех лет, явно под обстрелом критики, хотя далеко не все аспекты тогда можно было осветить.

Ф. Я. Прийма в обширных статьях, опубликованных журна-

⁸ Свободно, откровенно эта тема освещалась в украинской зарубежной печати (эти работы нам пока недоступны). Впрочем, уже и внутри страны стали появляться критические статьи, пусть и не во всем объеме показывающие фантазии Приймы; см., например: Шубравський В. Е. Шевченко в оцінці Бєлінського: припущення і дійсність — Українська мова і література в школі. 1988, № 3. С. 10—15. См. также честный обзор советской печати: Бройде А. М. К полемике о Белинском в советском литературоведении. — Svantevit. Dansk tidsskrift for savistik. 1975. S. 43—55.

лом «Русская литература» (1974—1976), решительно оспаривает своих оппонентов. Белинский в письмах к П. В. Анненкову от 1—10 декабря 1847 г. и от 15 февраля 1848 г., в свете своей критики утопических идей, чрезвычайно резко отзываясь об утопических социалистах Запада, а также о Шевченко, воспринимавшемся Белинским как утопист и украинский сепаратист. Но для Приймы такая трактовка абсолютно неприемлема: «его» Белинский никак не мог думать таким образом, поэтому изобретаются две причины, объясняющие текст: одна, уже известная нам по статье Рындзюнского и Жукова, — оглядка на цензуру и потому «обратное утверждение» (хотя Белинский, как он сам сообщал, посылал письма через границу с дружеской оказией, а не почтой); вторая — весьма оригинальная, ранее не встречавшаяся: якобы Белинский приспособивался к ограниченному либеральному мышлению Анненкова и поэтому высказывал ему письменно мнения, противоположные реальным идеям революционного демократа (поразительно это представление о Белинском как о лукавом обманщике; делать ему, видно, было нечего, кроме как сочинять многостраничные письма с «обратными утверждениями»; на самом деле Анненков был одним из ближайших друзей Белинского и одним из умнейших и благороднейших людей его окружения).

Прийму, естественно, критикуют за такую фальсификацию. А он в статье «Новые заплатки на старой концепции» пытается доказать, что Белинский сам якобы подтверждает свою приспособляемость к либеральному мышлению таких адресатов, как В. П. Боткин, Анненков, К. Д. Кавелин; например, Белинский якобы писал Кавелину 7 декабря 1847 г.: «... я вовсе не такой человек <...>, который не умеет влезть <...> в чужую кожу и посмотреть на дело глазами людей, которые это дело видят иначе, и с которыми, следовательно, необходимы умолчания, обходы и т. п.». Далее следует объяснение Приймы: «Письмо к Анненкову от 15 февраля 1848 года было написано в условиях, когда Белинский гораздо чаще, чем обычно(!?), вынужден был «влезать в чужую кожу» и прибегать, выражаясь его словами, к различного рода «умолчаниям» и «обходам»».⁹

Но если мы обратимся к академическому Белинскому (т. 12. М., 1956. С. 458), откуда якобы была взята цитата, то обнаружим, что там и по тексту, и по смыслу после «иначе» следует «и с которым», т. е. речь идет не о чужих людях, а о самом Белинском: он и не думал прославлять умолчания и обходы, а, наоборот, решительно подчеркивал, что он прямой откровенный человек, который даже в трудном и разноречивом деле требует разговора без обиняков. Таким образом, ошибочно поставленная лишняя буква совершенно изменила смысл фразы;

⁹ Русская литература. 1975, № 3, с. 107.

на самом деле цитата не только не подтверждает концепции Приймы, но разрушает ее.

А в конце статьи «Крутые повороты и новые просчеты...» Ф. Я. Прийма, желая дискредитировать П. В. Анненкова, чтобы и с этой стороны упрочить свой тезис о приноравливании Белинского к либеральному мышлению адресата, утверждает, что Анненков находился «в добрых отношениях с агентом русского правительства Я. Н. Толстым», со ссылкой для доказательства на книгу П. Н. Сакулина, вышедшую в 1924 г.¹⁰ Конечно автору следовало бы обратиться к последующим изданиям воспоминаний Анненкова, где исправлена ошибка Сакулина (точнее, более ранняя ошибка Д. Рязанова, Сакулин лишь повторяет ее), но, положим, Прийма не читал комментариев к мемуарам Анненкова или А. Я. Панаевой. Однако уж совсем невероятно предположить, что специалист по Некрасову не читал большой статьи К. И. Чуковского «Григорий Толстой и Некрасов», где подробно разъясняется: таинственный Толстой, с которым встречались в Париже Маркс и Анненков, — вовсе не Яков Николаевич, агент русского правительства, а оригинальный прогрессист, казанский помещик Григорий Михайлович.¹¹

Ф. Я. Прийма не берет с Толстыми: И. Г. Ямпольский уже указывал на его ошибку,¹² допущенную в статье «Поэзия Некрасова в общественно-литературном движении конца XIX — начала XX в.»; среди других промахов Прийма приписал статью известного музыкального и литературного критика Феофила Матвеевича Толстого («Ростислава») еще более известному однофамильцу, графу Федору Петровичу, медальеру и скульптору.¹³

Ф. Я. Прийма — рекордсмен путаницы (мог бы удостоиться записи в книгу рекордов Гиннеса!): он махрового реакционера В. Г. Авсеенко причислил к «умеренно-либеральной критике»,¹⁴ нашел у И. Аксакова в предреформенные годы стихи «о мужике»¹⁵ (ничего подобного нет у поэта), путал дактиль с анапестом, а анапест с хореем,¹⁶ ямб — с хореем¹⁷ (совсем по-онегински!) и т. д., список можно длинный составить (ошибки автора были отмечены в статьях И. Г. Ямпольского, С. А. Рейсера, П. А. Руднева, Е. С. Смирновой-Чикиной и др.). Но Прийма превзошел сам себя, превратив Белинского в двуличного собеседника, в обманщика...

¹⁰ Там же, 1976, № 4. С. 130.

¹¹ Лит. наследство. М. 1946. Т. 49—50. Н. А. Некрасов. I. С. 365—396.

¹² Ямпольский И. Г. Еще раз о точности. — Вопросы литературы. 1975, № 11. С. 183.

¹³ Некрасовский сб. Л., 1973. Вып. V. С. 44—45.

¹⁴ Русская литература. 1971, № 4. С. 8.

¹⁵ Там же. С. 6.

¹⁶ Там же. 1963, № 1. С. 152.

¹⁷ Некрасовский сб. Л., 1967. Вып. IV. С. 37.

Но, еще раз повторим, при современном уровне науки невозможно объективно отличить розыгрыш от фальсификации и, тем более, фальсификацию от искреннего заблуждения. Можно, при сомнении и несогласии, полемизировать с соответствующими авторами, но нельзя юридически обвинять их в преднамеренном обмане. Разве что — в случае придуманных «цитат» и ссылок.

ЧИТАТЬ И СРАВНИВАТЬ

Витторио Страда

Компаративное изучение литературы на элементарном уровне напоминает ситуацию мольеровского героя, который вдруг открыл, что, сам того не зная, говорит прозой. Существует неосознанный, не привитый методом компаративизм, присущий любому литературоведу, а в зачаточных формах — и любому читателю. Его суть в том, чтобы связывать то или иное литературное явление (текст, автора, жанр, направление) с другими явлениями того же самого или другого национального ареала, между которыми ощущается близость, как будто между ними и тем, что изучается или просто прочитано, идет переключка и они помогают лучше понимать это явление или только глубже в него вчитываться. Понять, что представляет собой дисциплина, называемая «компаративным литературоведением», — значит преодолеть стихийный компаративизм с целью уяснения проблематики и трудностей, возникающих в процессе сравнения, и выработки подходящих приемов для плодотворного применения сравнительного метода.

На высшем уровне компаративное изучение литературы повторяет ситуацию другого литературного героя — гетевского Фауста, с его стремлением видеть все явления мироздания в их взаимосвязи и взаимодействии, для того чтобы понять, каким образом они составляют единое целое. Компаративизм, доведенный до предела, взламывая границы академического специализированного знания, должен, казалось бы, подчиняться этому фаустовскому желанию и стремиться к пониманию универсальной литературы не как суммы ее отдельных фрагментов, а как единства разнообразия, как сущностного синтеза различных проявлений того, что носит название литературы. Однако теоретическое и методологическое сознание, как и практика работы, подсказывают, что такой идеал осуществим лишь на уровне дилетантства или компиляции или же, в лучшем случае, ведет к ненадежному синтезу, представляющему собой результат коллективной работы разных специалистов и имеющему скорее характер мозаики, чем цельной картины. И хотя здра-

вый смысл отговаривает от программ-максимум в компаративном литературоведении, все-таки не стоит отказываться от идеи универсального охвата литературы в качестве регулятивного идеала, лежащего в основе любого частного вклада в этом направлении: идея литературы как динамической системы, упорядоченной во множественности подсистем, первоначально обособленных и чуждых, которые стремятся к взаимодействию и взаимопересечению, устанавливая на основании литературных универсалий оппозитивные отношения и ассоциативные связи.

Между полюсами наивного и тотального компаративного изучения литературы лежит область нормального, то есть прикладного и прагматического компартивизма, действующего в определенных сферах исследований и совершенствующего свои специфические методы работы. Однако компаративное литературоведение не может игнорировать того, что оно лишь один из видов компартивизма и не может не поставить для себя вопрос о том, в каком отношении оно состоит с себе подобными. В каком-то смысле для литературоведа-компартивиста эта проблема не что иное, как расширение той, с которой он сталкивается, уже когда рассматривает литературное явление не с позиций компартивизма или же, если допустить, что это невозможно, с нулевой степенью компартивизма, то есть проблема отношения литературы к другим сферам культуры. Аналогично компаративное литературоведение подстраивается к компаративному религие- философии- искусствоведению и т. д. — шире — к культурному, историческому, антропологическому компаративизму.

Признавая автономию литературы и литературоведения, как и любой другой сферы культуры и каждого относящегося к ней ведения, следует подчеркнуть, что проблема единства культуры вполне закономерна и ставит многочисленные проблемы содержания и методологического характера, если только не провозглашать абстрактного или нивелирующего единства. В отношении компартивизма это означает необходимость установить критерии и методы его применения скорее в сфере литературы, чем в каких-либо других, выявляя при этом моменты взаимодействия разных компартивизмов в сложносочетанном и динамическом единстве культуры.

Намеченная здесь перспектива может показаться слишком прямолинейной, так как, принимая идею универсальной литературы (и культуры) в качестве регулятивной идеи компаративного литературо- (и культуро-)ведения, как раз постулируется универсальное единство литературы (и культуры), с выходом из сферы конкретных штудий и незаконным вторжением в сферу тотальной гуманитарной метафизики. Оставаясь в пределах компаративного литературоведения, спросим себя, можем ли

мы говорить о «литературе» вообще, когда даже знание одной только нашей, европейской, литературной традиции подсказывает нам, что это понятие не однозначно и не постоянно, а меняется во времени и пространстве, поэтому ее насильственное объединение упрощает многогранное разнообразие того, что мы обозначаем словом «литература». Первое элементарное или предварительное сопоставление должно бы затрагивать именно отличие явлений, которые мы называем литературой или искусством. Но это еще не все. Не связан ли разговор о единстве, хотя бы регулятивном или принципиальном, литературы, как объекта компаративного исследования, не только с насильственным объединением в одной понятийной категории, но и с не менее насильственной и еще более рискованной пространственно-временной централизацией? И не окажется ли неизбежно этот центр в том особом литературном (и культурном) ареале, а именно, европейском, в частности, в современном западноевропейском — сердце компаративизма?

Это неизбежные вопросы для компаративизма, не ограничивающегося пусть и полезными эмпирическими исследованиями и стремящегося к осознанности теории и метода, адекватной новой исторической ситуации, которую я определяю как завершившуюся глобализацию мира, так как мир и географически и культурно — это земной шар, конечный и освоенный, в котором больше не осталось неизведанных или захолустных уголков. Мировая литература должна пониматься не как нечто возвышающееся над остальными национальными литературами, но как объединительный процесс, протекающий в этих литературах и через них. Мировой характер литературы отражается и проявляется в каждом отдельном локальном литературном явлении, начиная с эпохи промышленной революции и связанного с нею образования мирового рынка культуры и литературы, вобравшего в себя существовавшую до этого ограниченную рамками места творческую деятельность и включившего ее в более широкий цикл потребления и выработки новой художественной продукции, производя все более усложняющийся диахронический отбор произведений отдельных литератур с точки зрения их универсальности. Литература не является мировой — литература таковой становится. Сегодня более, чем вчера, имеет смысл говорить о мировой литературе именно потому, что процесс коммуникации, включая литературную, стал глобальным, и не суть важно с этой точки зрения, что достигнутая на сей день универсальность литературы, носящая печать массивности, не вызывает восторгов: оставляя в стороне всякую оценочную реакцию, «универсальность литературы» — реальность. В этой новой исторической ситуации любой вид компаративизма должен ставить новые вопросы, развивая все то, что в прошлом выработали наиболее дальновидные из компаративистов. Речь

идет о таком осмыслении компаративного метода, которое бы не терялось в чересчур отвлеченных обобщениях, но, открываясь общей проблематике литературы и культуры сегодняшнего дня, освещало бы совокупность конкретных ситуаций, связанных с компаративными исследованиями.

Ключевые понятия компаративизма в любой сфере (здесь мы ограничимся литературой, не теряя из виду общую проблему культуры) — перевод и память. Вместо понятия перевода обычно прибегают к понятию влияния, но понятие перевода предпочтительней, поскольку любое влияние осуществляется через перевод, понимая под этим термином не просто переложение с одного языка на другой, но и внутриязыковую передачу, причем это происходит и тогда, когда иноязычный текст читает представитель другой литературы или культуры и когда такой текст читается внутри собственной литературы или культуры. В любом случае влияющий текст является текстом воспринимаемым и преобразованным и понимание его воздействия возможно только через его перевод в широком смысле этого слова. В принципе компаративный анализ не расчленяется на интер- и интракультурный, поскольку способы влияния и перевода в сущности идентичны, когда они применяются в пространственно-временном отношении. В обоих случаях, независимо от текстологической идентификации, возникает проблема смыслового тождества текста, преобразующегося в разных пространственно-временных контекстах, то есть встает проблема инварианта перевода, которая значительно легче поддается разрешению в языковом, чем в культурном переводе. В культурном отношении тождество текста всегда «открыто» и множественно, пока такой текст живет, иными словами, пока его читают.

Второе ключевое понятие компаративизма, память, — предпочтительнее более широко распространенного понятия традиции. Оба они фиксируют коммуникативную передачу от прошлого к настоящему по цепочке, представляющей собою сочетание непрерывности и прерывности, как наполнений, так и пустот. Память — активное выражение передачи, ее обретений и потерь в процессе, который никогда не отличается ни постоянством, ни непрерывностью, наоборот, это всегда обновляющийся и чередующийся процесс. В коллективной и индивидуальной памяти традиция — поле напряженности и противоречивости, а вовсе не спокойное, пассивно получаемое наследство. Как влияние — перевод влияющего текста, так традиция — память передаваемых из поколения в поколение текстов. Компаративное изучение литературы — это компаративное чтение, как потому, что взаимодействующие тексты читаются, так и потому, что обнаруженные взаимодействия — это плод помнящего ума, памяти, хранилища которой — преемственность культуры и которую тот или иной представитель этой

культуры активизирует. Культура и литература, как ее существенный компонент, — это память, воплощенная в непрерывно переводимых текстах, бесконечная система, в которой каждое целое — часть и каждая часть — целое. Если представить Бога-компаративиста, то только его дух мог бы воспринять целостность культурных текстов так, как она отражена в каждом отдельном тексте. Компартивисту-человеку дано конструировать ограниченные динамические целостности в их взаимосопоставлении.

Существуй божественный компартивист, то его целостность не имела бы иерархической организации и центра, это была бы целостность совершенная, но ненужная тем, кто, как нормальный компартивист, участвует в сети взаимосвязей и взаимодействий в их непрерывном становлении, наравне с любым другим создателем культурных текстов. Где найти критерий, на основании которого упорядочена эта никогда не достигающая завершения литературно-культурная целостность и завершение которой можно представить лишь как конец культуры и литературы? Наряду с двумя ключевыми понятиями перевода и памяти вступает в действие понятие диалога, являющееся фундаментальным понятием компартивизма в любой области. Этот термин предпочтительнее термина интертекстуальности потому, что обозначает не механическое отношение между текстами, не элементарное присутствие одного текста в другом, а активно-дискурсивное отношение вопроса и ответа, и в этом своеобразном диалоге роль спрашивающего принадлежит элементу, который в традиционном компартивизме выполняет роль воспринимающего, как если бы влияние было механической причиной, а его результат — пассивным следствием. В литературном и вообще культурном диалоге, наоборот, спрашивающий ищет себе партнера по диалогу, даже когда последний представляется ему как бы случайной, то есть он ищет его как момент своего самотворчества, отбирая среди других возможных партнеров и выбирая внутри себя моменты диалогического со-творчества. Диалог культурных и литературных текстов никогда не мирный и редко симметричный: зачастую он полемичен, порою гегемоничен. Одним словом, он соревнователен, потому что через диалог одна какая-нибудь культура или ее представитель ищет свое собственное тождество, которое возможно только через посредство «другого» и через сопоставление с «другим». Диалог между текстами, будь то микротексты (отдельные литературные произведения) или макротексты (совокупность текстов, вплоть до целых национальных культур) — всегда диалог контекстов — исторических ситуаций в становлении, о которых свидетельствуют другие тексты (разумеется, не обязательно письменные).

В литературоведческом анализе эта бесконечная уплотняю-

щаяся и усложняющаяся по мере утверждения глобальности мира система диалогов сосредотачивается на отдельном явлении (произведении, авторе, эпохе и т. д.) и заставляет ограничивать сеть отсылок — документированных, аналогических, типологических —, но всегда фокусирует всю доступную исследователю совокупность данных на неповторимости рассматриваемого явления, которое надо анализировать в его внутреннем единстве и напряженности, с одной стороны, и в генеалогии в проекциях вовне, с другой. Компаративист — это повествователь романских приключенческих сюжетов и встреч, относящихся не только к прошлому рассматриваемого явления, но и к его будущему, которое для него уже и прошлое, и настоящее. Есть синхронный компаративизм, помещающий объект своего исследования в горизонте индивидуальных (и общих) литературных и культурных явлений (связанных с автором и его средой) эпохи, в которой этот объект сложился, и есть компаративизм диахронный, воспринимающий объект в масштабе прошлого и будущего, в большом времени развития не только предпосылок и следствий объекта, но и самых его конструктивных принципов (жанра, стиля, идей и т. д.).

Внутри более или менее однородной культурной общности диалог представляет моменты преемственности, преобладающие над моментами прерывности, при всей конфликтности, присущей каждому случаю диалога. Диалог между разнородными культурными и литературными общностями идет через преодоление глубоких различий и не всегда даже есть гарантия их преодоления, хотя бы потому, что диалогическое отношение исторически проявляется не в оптимальных условиях равенства, но в условиях неравномерности сил участников диалога. Наиболее, пожалуй, наглядным примером этого может служить отношение между европейской и не-европейской культурами, объединяя схематически в двух общих образованиях явления, в действительности весьма различные между собой. Как бы ни складывались в прошлом отношения между ними — колониальной ли подчиненности, заемного ли экзотизма, под воздействием исторического процесса, имевшего прежде всего технико-экономический характер, шло и идет все растущее коммуникативное объединение этих двух великих сфер культуры, несмотря на все препятствия и различия, всегда возникающие на пути коммуникативного отношения, особенно такой сложности и масштабов. Диалог прошлого с настоящим одной и той же традиции и диалог разных традиций — основа принципиально наметившегося объединения культуры и литературы, диалог, в котором его участникам позволялось бы максимально сохранять отличительное своеобразие, сберегая становящееся тождество отдельных культур в общей судьбе мира, объединенного в нераздельное целое научно-техническим развитием и менталь-

ностью, явившейся предпосылкой и результатом такого развития. Парадокс диалогичности в том, что она, как плод особой, а именно европейской, культуры, является предпосылкой децентрализации этой культуры в новое реляционное единство человеческой культуры, внутри которой различные тождества, как отдельных национальных ареалов, так и отдельных культурных текстов — тождества чисто диалогические, а вовсе не сущностные, основанные на сознании того, что нам предшествовали другие, а после нас последуют другие и что мир пронизан этим прошедшим-будущим во всех его существующих текстовых узлах, включая и литературные.

Перевод, память, диалог — три узловых принципа культурно-литературного компаративизма, три принципа, очерчивающие духовный горизонт компаративистской работы и вместе с тем обосновывающие специфические критерии этой работы во всех секторах, ибо читать — значит сравнивать. Компаративизм — это не только совокупность дисциплин, но и глобальное мировоззрение, мудрость, которую можно обозначить термином диасофия, мудрость, не привязанная к одному единственному локусу, а возникающая в точке схождения многих локусов: локусов культуры и литературы, полиморфных, не сводящихся один к одному, но тайно соединенных связующей нитью времени.

МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ ТРУДОВ ПРОФЕССОРА Ю. М. ЛОТМАНА

Составитель Л. Киселева

Первый относительно полный список трудов Ю. М. Лотмана был опубликован в сборнике к его 60-летию «Finitis duodecim lustris» /Таллин, 1982/. Он был составлен нами в сотрудничестве с Г. М. Пономаревой и И. А. Черновым, однако в его основе лежал рукописный список, сделанный рукою З. Г. Минц. Зара Григорьевна многие годы вела кропотливый учет печатных работ своего мужа. С годами такой учет становилось вести все труднее, и в конце концов он оказался не по силам одному, притом очень занятому человеку. Уже в 1970-е гг. возросло число работ, стремительно вырос поток иностранных публикаций, а также перепечаток в разного рода отечественных изданиях, не всегда доходивших до автора. Тем не менее, не будь фундамента, заложенного Зарой Григорьевной, «Материалы к библиографии», опубликованные в 1982 г. /а значит и настоящий список, в состав которого они вошли в несколько дополненном виде/, были бы, несомненно, менее полными. Зара Григорьевна всячески поддерживала тогда наш труд, надеялась на его продолжение. Данный ею импульс лежит в основе настоящих «Материалов».

Хочется выразить искреннюю благодарность всем, кто помогал нам в нашей работе. Многими ценными указаниями мы обязаны Генриху Барану, Михаилу Безродному, Розанне Джакуинта, Ренате фон Майдель, Либуше Хечковой. Будем искренне признательны тем будущим читателям, кто возьмет на себя труд сообщить нам свои исправления и дополнения.

Список построен по хронологическому принципу, внутри каждого года работы расположены в алфавитном порядке. В дальнейшем предполагается составление полной библиографии с учетом всех появившихся рецензий на труды проф. Ю. М. Лотмана, литературы о нем, с приложением вспомогательных индексов, что на данном этапе работы оказалось, к сожалению, невозможным.

СПИСОК ТРУДОВ Ю. М. ЛОТМАНА

1949

1. «Краткие наставления русским рыцарям» М. А. Дмитриева-Мамонова: (Неизвест. памятник агитац. публицистики ран. декабризма) // Вестн. Ленингр. ун-та. — 1949. — № 7. — С. 133—147.

1950

2. Из истории литературно-общественной борьбы 80-х годов XVIII века: А. Н. Радищев и А. М. Кутузов // Радищев: Ст. и материалы. — Л., 1950. — С. 81—128.
3. Kangelane astub ellu: [Рец. на изд.: Барто А. Стихи детям. М., 1950] // Ohtuleht. — 1950. — 15. juuni.

1951

4. А. Н. Радищев в борьбе с общественно-политическими воззрениями и дворянской эстетикой Карамзина / Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Тарту, 1951. — 18 с.

1952

5. [Комментарий к стихотворению «Молитва»] // Радищев А. Н. Избр. соч. — М., 1952. — С. 631—632.
6. О некоторых вопросах эстетики А. Н. Радищева // Науч. тр., посвящ. 150-летию Тарт. ун-та: 1802—1952. — Таллин, 1952. — С. 158—192.
7. A. N. Radištševi (1749—1802) 150. surma-aastapäevaks // Rahva Hääl. — 1952. — 24. sept.
- 8: Positiivse kangelase probleemist A. N. Radištševi esteetikas // Looming. — 1952. — Nr. 9. — Lk. 1038—1045.
9. Revolutsioonilis-demokraatliku mõtte rajaja Venemaal // Rahva Hääl. — 1952. — 16. aug.
10. Suur vene satiirik: D. N. Fonvizini 160. surma-aastapäevaks (1745—1792) // Ibid. — 1952. — 12. dets.
- 11: «Vedomosti Moskovskogo Gossudarstva» ja XVIII. sajandi vene ajakirjandus // Looming. — 1952. — Nr. 12. — Lk. 1379—1383.

1953

12. Suur revolutsioonäär-demokraat: [K 125-летию со дня рождения Н. Г. Чернышевского] // Rahva Hääl. — 1953. — 24. juuli.

13. Tšernõševski ja tema ajastu vene demokraatlik kirjandus // Looming. — 1953. — Nr. 7. — Lk. 865—881.
14. Uusi uurimusi Puškini, Lermontovi ja Gogoli kirjandusliku pärandi kohta // Ibid. — 1953. — Nr. 2. — Lk. 252—254.

1954

15. Безграмотный комментатор // Правда. — 1954. — 28 ноябр. — Без подписи; совм. с Б. Ф. Егоровым.
16. A. S. Gribojedovi koht kirjanduses: kirjaniku hukkamise 125. aastapäeva puhul // Looming. — 1954. — Nr. 2. — Lk. 231—241.
17. Vene kirjanikud ja Eesti: Eesti ja vene rahva kultuurisidemetete sügava uurimise eest // Edasi. — 1954. — 28. dets. — Совм. с Б. Ф. Егоровым.

1955

18. Tartu ülikooli professor A. S. Kaissarov // Edasi. — 1955. — 15. jaan.
19. Uusi materjale dekabristide võitlusest balti aadli vastu: Dekabristide ülestõusu 130. aastapäevaks // Ibid. — 1955. — 25. dets.

1956

20. Был ли А. Н. Радищев дворянским революционером? // Вопр. философии. — 1956. — № 3. — С. 165—172.
21. Стихотворение Андрея Тургенева «К Отчеству» и его речь в «Дружеском литературном обществе» // Лит. наследство. — М., 1956. — Т. 60: Декабристы-литераторы. [Т.] 2, кн. 1. — С. 323—338.

1957

22. Изучение русской революционной литературы XIX века в советской науке // Teaduslik sessioon, pühendatud Suure Sots. Oktoobrirevolutsiooni 40.-ndale aastapäevale: Ettekannete teesid. — Tartu, 1957. — Lk. 24—26. — Совм. с Б. Ф. Егоровым.
23. Неизвестный текст стихотворения А. И. Полежаева «Гений» // Вопр. литературы. — 1957. — № 2. — С. 165—172.
24. [Публикация и комментарий к стихотворению «Гений»] // Полежаев А. И. Стихотворения и поэмы. — Л., 1957. — С. 42—45, 426—427.
25. Эволюция мировоззрения Карамзина (1789—1803) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1957. — Вып. 51. — С. 122—166. — (Тр. ист.-филол. фак-та).

26. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1958. — Вып. 63. — 192 с.
27. А. Н. Радищев и русская военная мысль в XVIII в. // Там же. — Вып. 67. — С. 194—207. — (Тр. по философии).
28. «Два слова постороннего» — неизвестная статья П. А. Вяземского // Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков. — М.; Л., 1958. — С. 301—305.
29. К вопросу о том, какими языками владел М. В. Ломоносов // XVIII век. — М.; Л., 1958. — Сб. 3. — С. 460—462.
30. К характеристике мировоззрения В. Г. Анастасевича: (Из истории обществ. мысли первой четверти XIX в.) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1958. — Вып. 65. — С. 17—27. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 1).
31. Мерзляков А. Ф. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. — Л., 1958. — 327 с.
32. О слове «папорзи» в «Слове о полку Игореве» // Тр. Отд. древнерусской лит. — 1958. — Т. 14. — С. 37—40.
33. О третьей части «Почты духов» И. А. Крылова // XVIII век. — М.; Л., 1958. — Сб. 3. — С. 511—512.
34. Радищев и Мабли // Там же. — С. 276—308.
35. Рукопись А. Кайсарова «Сравнительный словарь славянских наречий» / Вступ. ст. и публ. // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1958. — Вып. 65. — С. 191—203. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 1).

36. К биографии Я. П. Козельского // Вопр. философии. — 1959. — № 8. — С. 97—99.
37. Матвей Александрович Дмитриев-Мамонов — поэт, публицист и общественный деятель // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1959. — Вып. 78. — С. 19—92. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 2).
38. Новые издания поэтов XVIII века: [Рец. на изд. соч. А. Д. Кантемира, А. П. Сумарокова, И. Ф. Богдановича в Большой сер. «Библиотеки поэта»] // XVIII век. — М.; Л., 1959. — Сб. 4. — С. 456—466.
39. Писатель, критик и переводчик Я. А. Галинковский // Там же. — С. 230—256.
40. [Рец. на изд.:] Ученые записки Саратовского гос. университета. Т. VI, вып. филологический // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1959. — Т. 18, № 6. — С. 539—542. — Совм. с Б. Ф. Егоровым.

41. Романтический спектакль в постановке молодых железнодорожников // Молодежь Эстонии. — 1959. — 21 марта.
42. Neue Materialien über die Anfänge der Beschäftigung mit Schiller in der russischen Literatur // Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst Moritz Arndt-Universität Greifswald. — 1958/59. — Jg. 8. — S. 419—434.
43. Hea algatus // Edasi. — 1959. — 6. märts.

1960

44. Записи народных причитаний XIX века из архива Г. Р. Державина // Рус. лит. — 1960. — № 3. — С. 145—150.
45. Историко-литературные заметки: 1. «Бедная Лиза» Карамзина в пересказе крестьянина; 2. О так называемой «Речи» Д. В. Давыдова при вступлении в «Арзамас»; 3. Жуковский-масон; 4. Неизвестный отзыв о лицейском творчестве Пушкина; 5. Пушкин — читатель Сен-Жюста; 6. Пушкин и Ривароль // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1960. — Вып. 98. — С. 310—314. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 3).
46. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин: Исслед. и материалы. — М.; Л., 1960. — Т. 3. — С. 131—173.
47. Книга о поэзии Лермонтова: [Рец. на изд.: Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. Л., 1959] // Вопр. лит. — 1960. — № 11. — С. 232—235.
48. Новонайденная повесть XVIII в. «История о португальской королеве Анне и гишпанском королевиче Александре» / Публ. и вступ. ст. // Тр. Отд. древнерусской лит. — 1960. — Т. 16. — С. 490—505. — Совм. с Л. А. Дмитриевым.
49. Основные этапы развития русского реализма // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1960. — Вып. 98. — С. 3—23. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 3. — Совм. с Б. Ф. Егоровым и З. Г. Минц).
50. П. А. Вяземский и движение декабристов // Там же. — С. 24—142.
51. Проблема народности и пути развития литературы преддекабристского периода // О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы: Сб. ст. — М.; Л., 1960. — С. 3—51.

1961

52. Великий русский революционный демократ: [К 150-летию со дня рождения В. Г. Белинского] // Коммунист Эстонии. — 1961. — № 6. — С. 13—18.

53. Историко-литературные заметки: 1. Неизвестные стихотворения А. Мещевского; 2. Лермонтов: Две реминисценции из «Гамлета»; 3. Из комментария к поэме «Мцыри» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1961. — Вып. 104. — С. 277—284. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 4).
54. Кто был автором стихотворения «На смерть К. П. Чернова» // Рус. лит. — 1961. — № 3. — С. 153—159.
55. Неизвестные и утраченные исторические труды А. О. Корниловича // Там же. — 1961. — № 2. — С. 121—125.
56. П. А. Вяземский и Эстония // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1961. — Вып. 104. — С. 293—295. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 4). — Совм. с С. Г. Исаковым.
57. Поэт, ученый, патриот: [К 250-летию со дня рождения М. В. Ломоносова] // Сов. Эстония. — 1961. — 19 нояб.
58. Поэты начала XIX века / Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. — Л., 1961. — 658 с.
59. Просветительство и реализм // Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века: [Сб. ст.]. — М.; Л., 1961. — С. 158—162.
60. Пути развития русской литературы преддекабристского периода / Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Л., 1961. — 31 с.
61. Пути развития русской прозы 1800-х — 1810-х годов // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1961. — Вып. 104. — С. 3—57. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 4).
62. Пути развития русской просветительской прозы XVIII века // Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века: [Сб. ст.]. — М.; Л., 1961. — С. 79—106.
63. [Рец. на изд.:] Чернов С. Н. У истоков русского освободительного движения. Саратов, 1960 // Вопр. истории. — 1961. — № 5. — С. 137—139.
64. Suur vene revolutsiooniline demokraat: [К 150-летию со дня рождения В. Г. Белинского] // Eesti Kommunist. — 1961. — Nr. 6. Lk. 12—16. — См. № 52.
65. Oppigem keeli! // Tartu Riiklik Ülikool. — 1961. — 21. apr:

1962

66. Восприятие идей Руссо в русской литературе конца XVIII — начала XIX века // Тез. конф., посвящ. 250-летию со дня рождения Ж.-Ж. Руссо: 1712 $\frac{28}{VI}$ 1962: 16—18 июня 1962 г. — Одесса, 1962. — С. 78—80.
67. Идеи́ная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. — Псков, 1962. — С. 3—20.

68. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1962. — Вып. 119. — С. 3—77. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 5).
69. Источники сведений Пушкина о Радищеве (1819—1822) // Пушкин и его время. — Л., 1962. — Вып. I. — С. 45—66.
70. [О докладе Г. Дьюи] // IV Междунар. съезд славистов: Материалы дискуссии. — М., 1962. — Т. I. — С. 276—277.
71. [О проблеме барокко] // Там же. — С. 149—150.
72. Проблема сходства искусства и жизни в свете структурального подхода // Тез. докл. 1-й науч. региональной сессии. — Горький, 1962. — С. 92—102.
73. Профессор, издатель и партизан [А. С. Кайсаров] // Сов. Эстония. — 1962. — 25 сент.
74. Походная типография штаба Кутузова и ее деятельность // 1812 год: К 150-летию Отечественной войны: Сб. ст. — М., 1962. — С. 215—232.
75. Радищев — поэт и переводчик // XVIII век. — М.; Л., 1962. — Сб. 5. — С. 435—439.
76. «Слово о полку Игореве» и литературная традиция XVIII — начала XIX в. // Слово о полку Игореве — памятник XII века: [Сб. ст.]. — М.; Л., 1962. — С. 330—405.
77. A. I. Herzen // Looming. — 1962. — Nr. 4. — Lk. 625—632.
78. [Õppimisvõimalustest vene filoloogias osakonnas] // Tartu Riiklik Ülikool. — 1962. — 20. apr.

1963

79. Готовимся к новому приему: [Отд-ние рус. филологии Тарт. ун-та] // Сов. Эстония. — 1963. — 18 мая.
80. Из истории полемики вокруг седьмой главы «Евгения Онегина»: (Письмо Е. М. Хитрово к неизвестному издателю) // Временник Пушкинской комиссии, 1962. — М., Л., 1963. — С. 52—57.
81. Неизвестный читатель XVIII века о «Путешествии из Петербурга в Москву» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1963. — Вып. 139. — С. 335—338. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 6).
82. О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры // Вопр. языкознания. — 1963. — № 3. — С. 44—52.
83. «Сочувственник» А. Н. Радищева А. М. Кутузов и его письма к И. П. Тургеневу / Вступ. ст. // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1963. — Вып. 139. — С. 281—297. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 6).
84. Тарутинский период Отечественной войны 1812 года и развитие русской общественной мысли // Там же. — С. 8—19.

85. Die Entwicklung des Romans in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts // Veröffentlichungen des Instituts für Slavistik; N. 28. — Berlin, 1963. — S. 22—51. — (Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts; Bd. 1).
86. Kirjanduse uurimise matemaatilistest meetoditest // Teaduslik konverents «Kaasaegne matemaatika ja tema rakendusala», 3.—5. mai 1963. — Tartu, 1963. — Lk. 65.
87. Vastuseks Heikki kirjale // Tartu Riiklik Ülikool. — 1963. — 19. apr.

1964

88. Вступительное слово // Программа и тез. докл. в Летней школе по вторичным моделирующим системам, 19—29 авг. 1964 г. — Tartu, 1964. — С. 3—5.
89. Гнедич Н. И.; Дмитриев-Мамонов М. А. // Крат. лит. энцикл. — М., 1964. — Т. 2. — Стб. 204—205, 706—707.
90. Игра как семиотическая проблема и ее отношение к природе искусства // Программа и тез. докл. в Летней школе по вторичным моделирующим системам, 19—29 авг. 1964 г. — Tartu, 1964. — С. 32—33.
91. Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1: (Введение, теория стиха) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1964. — Вып. 160. — 195 с. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 1).
92. От редакции // Блоковский сборник: Тр. науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 г. — Tartu, 1964. — [Вып. 1] — С. 3—4. — Без подписи; совм. с Д. Е. Максимовым.
93. Проблема знака в искусстве // Программа и тез. докл. в Летней школе по вторичным моделирующим системам, 19—29 авг. 1964 г. — Tartu, 1964. — С. 57—58.
94. С кем же полемизировал Пнин в оде «Человек»? // Рус. лит. — 1964. — № 2. — С. 166—167.
95. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока // Блоковский сборник: Тр. науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 г. — Tartu, 1964. — [Вып. 1] — С. 98—156. — Совм. с З. Г. Минц.
96. Lermontov ja kaasaeg // Tartu Riiklik Ülikool. — 1964. — 16. okt.
97. Sur la délimitation linguistique et littéraire de la notion de structure // Linguistics. — 1964. — № 6. — P. 59—72. — См. № 82.
98. Vene kirjandus // Eesti NSV Entsüklopeedia märksõnastik: NSV Liidu rahvaste ja väliskirjandus. Kirjandusteooria. Rahvaluule. Raamatukogundus: [Projekt]. — Tallinn, 1964. — Lk. 3—5.

99. Методические указания по курсу «История русской литературы» для студентов-заочников. — Тарту, 1965. — 120 с. — Совм. с З. Г. Минц, П. С. Рейфманом, С. Г. Исаковым, В. И. Беззубовым.
100. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1965. — Вып. 181. — С. 210—216. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 2).
101. О проблеме значений во вторичных моделирующих системах // Там же. — С. 22—37.
102. От редакции // Там же. — С. 5—8.
103. Отражение этики и тактики революционной борьбы в русской литературе конца XVIII века // Там же. — Вып. 167. — С. 3—32. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 8: Литературоведение).
104. Радищев — читатель летописи / Вступ. заметка и публ. // Там же. — С. 213—234.
105. In memoriam: [Науч. конф., посвящ. памяти Г. А. Гуковского] // Tartu Riiklik Ülikool. — 1965. — 2. arg.
106. Inimene sõjas: Mihhail Šolohhov ja põukogude proosa arengu varajane etapp // Looming. — 1965. — Nr. 5. — Lk. 780—784. — Подп.: Jürisalu, Siina; совм. с З. Г. Минц.
107. Lomonosovs Stellung in der Geschichte des russischen gesellschaftlichen Denkens: Zum 200. Todestag M. V. Lomonosovs // Zeitschrift für Slawistik. — Berlin, 1965. — Bd. 10, H. 5. — S. 682—701.

108. Беседа А. А. Иванова и Н. Г. Чернышевского: (К постановке источниковедческой проблемы) // Вопр. лит. — 1966. — № 1. — С. 131—135.
109. В толпе родственников: [Рец. на изд.: Шторм Г. Потаенный Радищев: Вторая жизнь «Путешествия из Петербурга в Москву». М., 1965] // Учен. зап. Горьк. гос. ун-та. — 1966. — Вып. 78. — С. 491—505. — (Сер. ист.-филол.).
110. Восприятие лирики Пушкина в Германии [Рец. на изд.: Raab H. Die Lyrik Puškins in Deutschland (1820—1870). Berlin, 1964] // Рус. лит. — 1966. — № 2. — С. 250—253. — Совм. с Ю. Д. Левиным.
111. Замечания по программе занятий // Тез. докл. во второй Летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—26 авг. 1966 г. — Тарту, 1966. — С. 3—5.

112. Историко-литературные заметки: 1. Об одной самооценке Радищева; 2. Городничий о просвещении // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1966. — Вып. 184. — С. 137—141. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 9: Литературоведение).
113. К проблеме типологии текстов // Тез. докл. во второй Летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—26 авг. 1966 г. — Тарту, 1966. — С. 83—91.
114. Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений / Вступ. ст. сост., подгот. текста и примеч. — М.; Л., 1966. — 424 с.
115. Кайсаров А. С.; Катенин П. А.; Кутузов А. М. // Крат. лит. энцикл. — М., 1966. — Т. 3. — Стб. 314—315; 447—448; 930—931.
116. Масонство // Сов. ист. энцикл. — М., 1966. — Т. 9. — Стб. 167—169.
117. О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах // Тез. докл. во второй Летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—26 авг. 1966 г. — Тарту, 1966. — С. 69—74.
118. О построении типологии культуры // Там же. — С. 82—83.
119. Об одном читательском восприятии «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина: (К структуре массового сознания XVIII в.) // XVIII век. — М.; Л., 1966. — Сб. 6: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры: К 70-летию со дня рождения чл.-кор. АН СССР П. Н. Беркова. — С. 280—285.
120. Об отношении Пушкина в годы южной ссылки к Робеспьеру // Русско-европейские литературные связи: Сб. ст. к 70-летию акад. М. П. Алексева. — М.; Л., 1966. — С. 316—319.
121. Художественная структура «Евгения Онегина» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1966. — Вып. 184. — С. 5—32. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.]9: Литературоведение).
122. Miks vene keele õpetamine kõikjal veel ei laabu? // Nõukogude Õpetaja. — 1966. — 12. veebr. — Совм. с Т. Ф. Мурниковой, С. С. Смирновым, А. А. Метса.
123. O. exaktnosti v literárni vědě // Literárni poviny. — 1966. — № 45. — S. 3.
124. Sõjast osavõtnud meenutavad // Tartu Riiklik Ülikool. — 1966. — 7. mai.
125. Vanavene kangelaslugu eesti keeles: [Рец. на изд.: Lugu Igori sõjaretkest / Tlk. A. Annist. Tallinn, 1965] // Keel ja Kirjandus. — 1966. — Nr. 3. — Lk. 188—199. — Совм. с С. Г. Исаковым.

126. К проблеме типологии культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1967. — Вып. 198. — С. 30—38. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 3).
127. К проблеме типологического изучения культуры // Конф. «Проблемы типологии русского реализма», 10—12 мая 1967 г.: Тез. докл. и сообщ. — М., 1967. — С. 2—9.
128. Литературоведение должно быть наукой // Вопр. лит. — 1967. — № 1. — С. 90—100.
129. Мерзляков А. Ф. // Крат. лит. энцикл. — М., 1967. — Т. 4. — Стб. 775.
130. Надежды и тревоги // Молодежь Эстонии. — 1967. — 13 апр. — Совм. с С. Г. Исаковым.
131. Методические указания по курсу «История русской литературы» для студентов-заочников. — 2-е изд. — Тарту, 1967. — 130 с. — Совм. с З. Г. Минц, П. С. Рейфманом, С. Г. Исаковым, В. И. Беззубовым.
132. О задачах раздела обзоров и публикаций // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1967. — Вып. 198. — С. 363—366. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 3).
133. Об оппозиции «честь — слава» в светских текстах Киевского периода // Там же. — С. 100—112.
134. От редакции // Там же. — С. 5—6.
135. [Письмо в редакцию] // Лит. газ. — 1967. — 23 авг.
136. Руссо и русская культура XVIII века // Эпоха Просвещения: Из истории междунар. связей рус. лит. — Л., 1967. — С. 208—281.
137. [Советская литературная наука и вопросы классического наследия: Ответ на вопросы анкеты] // Вопр. лит. — 1967. — № 9. — С. 31—32.
138. Тезисы к проблеме: «Искусство в ряду моделирующих систем» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1967. — Вып. 198. — С. 130—145. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 3).
139. «Akadeemilise elu» õhkkond // Edasi. — 1967. — 15. dets.
140. Az irodalomkutatásnak tudományos kell valója // Heliikon. — 1967. — № 3—4. — Old. 395—404. — См. № 128.
141. Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica // Strumenti critici: Anno I. — 1967. — Fasc. 2. — P. 107—127.
142. Problèmes de la typologie des cultures // Social Science Information. = Information sur les sciences sociales. — 1967. — Vol. 6, № 2/3. — P. 29—38. — См. № 126.
143. Semiootika ja kirjandusteadus // Keel ja Kirjandus. — 1967. — № 1. — Lk. 1—5.
144. Semiootika, lingvistika, kirjandusteadus // Noorte Hääl. — 1967. — 16. veebr.

145. Анализ двух стихотворений [«Расстались мы, но твой портрет...» М. Лермонтова, «Заместительница» Б. Пастернака] // III Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Кяэрику, 10—20 мая 1968 г.: Тез. — Тарту, 1968, — С. 191—224.
146. Замечания к проблеме барокко в русской литературе // *Ceskoslovenská rusistika*. — 1968. — № 1 (13). — С. 21—22.
147. Историко-литературные заметки: 1. Неизвестное письмо А. М. Кутузова И. П. Тургеневу; 2. Кто был автором стихотворения «Древность» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1968. — Вып. 209. — С. 358—365. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 11: Литературоведение).
148. О метаязыке типологических описаний культуры: [Ре-принт]. — Warszawa, 1968. — 44 с.
149. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1968. — Вып. 209. — С. 5—50. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 11: Литературоведение).
150. Русская поэзия 1800—1810-х гг. // История русской поэзии. — Л., 1968. — Т. 1. — С. 191—213.
151. Семантика числа и тип культуры // III Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Кяэрику, 10—20 мая 1968 г.: Тез. — Тарту, 1968. — С. 103—109.
152. Текст и функция // Там же. — С. 74—88. — Совм. с А. М. Пятигорским.
153. Художественный текст и изучение неродного языка // Рус. яз. в нац. школе. — 1968. — № 1. — С. 17—19.
154. A struktúra fogalmának nyelvészeti és irodalomtudományi elhatárolásáról // *Helikon*. — 1968. — № 1. — Old. 77—86. — См. № 82.
155. Avvakum Petroviš; Baratõnski, J. A.; Belõi, A.; Davõdov, D. V.; Deržavin, G. R.; Dmitrijev, I. I. // *Eesti Nõukogude Entsüklopeedia*. — Tallinn, 1968. — Kd. I. — Lk. 266, 294, 319, 468, 485, 516.
156. Die Frühafklärung und die Entwicklung des gesellschaftlichen Denkens in Russland // Veröffentlichungen des Instituts für Slawistik; 28. — Berlin, 1968. — S. 93—119, 557—559. — (Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts; Bd. 3).
157. Kunsti semiootilise uurimise tulemusi tänapäeval // *Keel ja Kirjandus*. — 1968. — № 10. — Lk. 577—585.
158. Le nombre dans la culture // *Tel Quel: Science/Littérature*. — 1968. — № 35. — P. 24—27. — См. № 151.
159. Lektsii po struktural'noi poetike: Vvedenie, Teoriia stikha. — Providence (Rhode Island), 1968. — 191 s. — См. № 91.

160. Poetika, rytmus, verš: [Výbor z prací M. Bachtina, B. Eichenbauma, R. Jakobsona, V. Proppa, B. Tomaševského, J. Tuňanova, V. Vinogradova, G. Vinokura /Uspořádal Ľurij Lotman]. — Praha, 1968. — 145 s.
161. Tumačenje kniževnosti mora postati znanost // Mogućnosti (Split). — 1968. — № 5—6. — S. 717—724. — См. № 128.
162. Õnn kaasa // Tartu Riiklik Ülikool. — 1968. — 5. juuli.

1969

163. Актуальная мысль // Вопр. лит. — 1969. — № 9. — С. 195—197. — Совм. с З. Г. Минц, Л. П. Новинской, П. А. Рудневым, Л. С. Сидяковым.
164. Люди и знаки // Сов. Эстония. — 1969. — № 27.
165. О метаязыке типологических описаний культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1969. — Вып. 236. — С. 460—477. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 4). — См. № 148.
166. О некоторых принципиальных трудностях в структурном описании текста // Там же. — С. 478—482.
167. О типологическом изучении литературы // Проблемы типологии русского реализма: [Сб. ст.]. — М., 1969. — С. 123—132.
168. От редакции // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1969. — Вып. 236. — С. 5—6. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 4). — Без подписи.
169. Руссо и русская культура XVIII — начала XIX века // Руссо Жан-Жак. Трактаты. — М., 1969. — С. 554—604.
170. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1969. — Вып. 236. — С. 206—238. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 4).
171. Художественный текст и изучение неродного языка // Литературоведение и школа. — Тарту, 1969. — С. 10—17. — См. № 153.
172. Esinemisest esimese kursuse üliõpilaste ees // Tartu Riiklik Ülikool. — 1969. — 12. sept.
173. Il problema di una tipologia della cultura // I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico. — Milano, 1969. — P. 309—318. — См. № 126.
174. Le texte et la fonction // Semiotica. — 1969. — Vol. 1, № 2. — P. 205—217. — См. № 152.
175. O metajazyce typologických popisů kultury // Orientace (Praha). — 1969. — № 2. — S. 67—80. — См. № 148, 165.
176. O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących // Pamiętnik literacki. — 1969. — Z. I. — S. 279—294. — См. № 101.

177. On aeg minna sõnadelt tegudele // Nõukogude Õpetaja. — 1969. — 29. märts. — Совм. с Т. Ф. Мурниковой.
178. Otázky štruktúrálnej poetiky // Slavica Slovacaе. — 1969. — № 4. — S. 380—386.
179. Semantika broja i typ kulture // Telegram (Zagreb). — 1969. — 28. veljače. — См. № 151.
180. Semiootika? Teadus märkidest // Edasi. — 1969. — 3. detš.
181. Valmar Adamsi juubel // Tartu Riiklik Ülikool. — 1969. — 7. veebr.
182. Verbum habet professor // Ibid. — 30. apr.

1970

183. В. И. Ленин об идеологической сущности движения декабристов // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1970. — Вып. 251. — С. 3—6. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 15: Литературоведение).
184. Из истории изучения стиля Ленина // Там же. — С. 11—13.
185. Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя // Там же. — С. 17—45.
186. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина: (Проблема авторских примечаний к тексту) // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та. — Вып. 434: Пушкин и его современники. — Псков, 1970. — С. 101—110.
187. О двух моделях коммуникации и их соотношении в общей системе культуры // Тез. докл. IV Летней школы по вторичным моделирующим системам, 17—24 авг. 1970 г. — Тарту, 1970. — С. 163—165.
188. О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры // Там же. — С. 98—101.
189. О соотношении поэтической лексики русского романтизма и церковно-славянской традиции // Там же. — С. 85—87.
190. П. Н. Берков: [Некролог] // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1970. — Вып. 251. — С. 383—384. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 15: Литературоведение).
191. Предложения по программе IV Летней школы по вторичным моделирующим системам // Тез. докл. IV Летней школы по вторичным моделирующим системам, 17—24 авг. 1970 г. — Тарту, 1970. — С. 3—5. — Без подписи.
192. Семиотика культуры // Информационные процессы, эвристическое программирование, проблемы нейрокибернетики, моделирование автоматами, распознавание образов, проблемы семиотики: (Материалы V Всесоюзн. симпоз. по кибернетике, Тбилиси, 25—29/X 1970 г.). — Тбилиси, 1970. — С. 307—308. — Совм. с Б. А. Успенским.

193. Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы. — Тарту, 1970. — Вып. 1. — 106 с.
194. Структура художественного текста. — М., 1970. — 384 с.
195. Условность в искусстве // Филос. энцикл. — М., 1970. — Т. 5. — Стб. 287—288. — Совм. с Б. А. Успенским.
196. Харальд Рааб: [Некролог] // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1970. — Вып. 251. — С. 385. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 15: Литературоведение).
197. Az alacsonyabb rendű elemek ismétlődőképessége // Heliikon. — 1970. — № 3—4. — Old. 382—398.
198. Fet, A. A., Fonvizin, D. I., Glinka, F. N.; Greditš, N. I.; Gogol, N. V.; Gribojedov, A. S. // Eesti Nõukogude Entsüklopeedia. — Tallinn, 1970. — Kd. 2. — Lk. 311, 337, 428, 431—432, 435, 455.
199. Kuidas kõneleb kunst? // Noorus. — 1970. — Nr. 9. — Lk. 46—47.
200. Lectii de poetică structurală. — București, 1970. — 272 p. — См. № 91.
201. Le hors-texte // Change (Paris). — 1970. — № 6. — P. 68—81. — См. № 91.
202. Predavanja iz strukturalne poetike: (Uvod, teorija stiha). — Sarajevo, 1970. — 287 s. — См. № 91.
203. Teze uz pitanje «umjetnost u nizu modelnih sustava» // Kritika (Zagreb). — 1970. — № 4. — S. 244—255. — См. № 138.

1971

204. Борн И. М.; Воейков А. Ф.; Иванов Ф. Ф.; Кайсаров А. С.; Мерзляков А. Ф.; Милонов М. В.; Пнин И. П.; Попугаев В. В.; Сумароков П. И.; Тургенев Андрей И. // Русские писатели: Биогр. слов. — М., 1971. — С. 201, 221—222, 340—341, 343—344, 435—436, 436—437, 521—522, 540—541, 610, 641—642.
205. Доклад Б. М. Эйхенбаума о поэзии и прозе / Вступ. ст. и публ. // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1971. — Вып. 284. — С. 476—480. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 5).
206. Еще раз о понятиях «слава» и «честь» в текстах Киевского периода // Там же. — С. 469—474.
207. Заметки о структуре художественного текста: 1. О двухступенчатости исследовательских моделей художественного текста; 2. О принципах художественной фантастики // Там же. — С. 281—287.
208. О семиотическом механизме культуры // Там же. — С. 144—166. — Совм. с Б. А. Успенским.
209. От редакции // Там же. — С. 5—6, 547. — Без подписи.

210. От редакции: [Памяти К. И. Чуковского] // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1971. — Вып. 266. — С. 3. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 18: Литературоведение).
211. Поэты 1790—1810-х годов / Вступ. ст., сост., вступ. заметки, биогр. справки и примеч. — Л., 1971. — 911 с. — Вступ. заметки, биогр. справки и примеч. совм. с М. Г. Альтшуллером.
212. Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та — 1971. — Вып. 284. — С. 167—176. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 5).
213. Тексты советского литературоведческого структурализма = Texte des sowjetischen literaturwissenschaftlichen Strukturalismus. — München, 1971. — 648 S. — См. № 82, 88, 101, 121, 117, 118, 126, 133, 128, 152, 145, 170, 166.
214. Функция понятия точности в семиотическом механизме культуры // Точные методы в исследованиях культуры и искусства: (Материалы к симпозию.). — М., 1971. — Ч. 2. — С. 181.
215. A kultúra tipológiájának problémájához // Valóság. — 1971. — № 1. — Old. 89—94. — См. № 126.
216. A művészet a modelláló rendszerek sorában // Strukturalizmus: II kötet: Modern Könyvtár 208. — Budapest, 1971. — Old. 42—67. — См. № 138.
217. Jakobson, R.; Jeršov, P. P.; Kantemir, A. D.; Karamzin, N. M. // Eesti Nõukogude Entsüklopeedia. — Tallinn, 1971. — Kd. 3. — Lk. 249, 266, 402, 417.
218. O probléme významu v druhotných modelujúcich systémoch // Slovenské pohľady. — 1971. — № 2. — S. 113—120. — См. № 101.
219. Problèmes de la typologie des cultures // Essays in semiotics = Essais de sémiotique. — The Hague; Paris, 1971. — P. 46—56. — См. № 126.
220. Struktura khudozhestvennogo teksta. — Providence (Rhode Island), 1971. — 381 p. — (Brown University Slavic Reprint; № 9). — См. № 194.
221. Teser till problemet «Konstens plats bland de modellbildande systemen» // Form och struktur. — Stockholm, 1971. — P. 281—289. — См. № 138.
222. Zwei Kapitel zur strukturellen Poetik // Sprache im technischen Zeitalter. — 1971. — № 38. — S. 110—120. — См. № 91.

1972

223. Анализ поэтического текста: Структура стиха — Л., 1972. — 270 с.

224. Семиотика и искусствоведение: Современ. зарубеж. исслед.: Сб. переводов / Вступ. ст., сост. и ред. — М., 1972. — 364 с. — Сост. и ред. совм. с В. М. Петровым.
225. Стихотворение Блока «Анне Ахматовой» в переводе Деборы Вааранди: (К проблеме сопоставительного анализа) // Блоковский сборник: Тр. Второй науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока. — Тарту, 1972. — [Вып.] 2. — С. 4—24. — Совм. с А. Э. Мальц.
226. A «vezdet» és a «vég» fogalmak szerepe a művészi szövegek modellálásában // Irodalmi Szemle. — 1972/1973. — № 15. — Old. 248—250. — См. № 117.
227. Die Struktur literarischer Texte. — München, 1972. — 430 S. — См. № 194.
228. El problema de una tipología de la cultura // Casa de las Américas (La Habana). — 1972. — № 71. — P. 43—48. — См. № 126.
229. Introducción a las lecciones de poética estructural // La gaceta de Cuba. — 1972. — № 105. — P. 30—32. — См. № 91.
230. Koltsov, A. V.; Kozma Prutkov; Krölov, I. A.; Lermontov, M. J.; Lihhatšov, D. S.; Lomonosov, M. V.; «Lugu Igori sõjaretkest» // Eesti Nõukogude Entsüklopeedia. — Tallinn, 1972. — Kd. 4. — Lk. 76—77, 160, 208, 422—423, 437, 487, 508—509.
231. La struttura del testo poetico. — Milano, 1972. — 361 p. — См. № 194.
232. O pojęciu tekstu // Pamiętnik literacki. — 1972. — Z. 2. — S. 207—215. — См. № 194.
233. Secondo questionario: Risposte // Bianco e nero. — 1972. — Fasc. 3—4. — P. 27—28.
234. Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik: Einführung, Theorie des Verses. — München, 1972. — 233 S. — См. № 91.

1973

235. Замечания о структуре повествовательного текста // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1973. — Вып. 308. — С. 382—386. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 6).
236. Знаковый механизм культуры // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1973. — С. 195—199.
237. Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело» // Пушкинский сборник. — Псков, 1973. — С. 3—23.
238. Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов // Сборник статей во вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1973. — С. 96—98. — Совм. с З. Г. Минц.

239. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: Сб. ст. — М., 1973. — С. 16—22.
240. Миф — имя — культура // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1973. — Вып. 308. — С. 282—303. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 6). — Совм. с Б. А. Успенским.
241. Николай Иванович Мордовченко: Заметки о творческой индивидуальности ученого // Историографический сборник. — Саратов, 1973. — № 1 (4). — С. 205—213.
242. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1973. — Вып. 308. — С. 227—243. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 6).
243. О метаязыке типологических описаний культуры // Recherches sur les systèmes signifiants: Symposium de Varsovie 1968. — The Hague; Paris, 1973. — P. 545—574. — См. № 148, 165.
244. О мифологическом коде сюжетных текстов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1973. — С. 86—90.
245. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Проблемы поэтики и истории литературы: (Сб. ст.). — Саранск, 1973. — С. 20—36.
246. О. М. Фрейденберг как исследователь культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1973. — Вып. 308. — С. 482—489. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 6).
247. Сатира Воейкова «Дом сумасшедших» // Там же. — Вып. 306. — С. 3—45. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 21: Литературоведение).
248. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — Таллин, 1973. — 137 с.
249. Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории лит. — Тарту, 1973. — Вып. 2. — 95 с.
250. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Semiotyka i struktura tekstu: Studia poświęcone VII Międzynarodowemu kongresowi sławistów. Warszawa, 1973. — Wrocław, 1973. — S. 337—355. — См. № 249.
251. Тезисы к семиотическому изучению культур: (В применении к славянским текстам) // Ibid. — S. 9—32. — Совм. с В. В. Ивановым, А. М. Пятигорским, В. Н. Топоровым, Б. А. Успенским.
252. Die Struktur des künstlerischen Textes. — Frankfurt a. M., 1973. — 470 S. — См. № 194.
253. Different Cultures, Different Codes // Times Literary Supplement. — 1973. — 12 Oct. — P. 1213—1215.
254. Einige prinzipielle Schwierigkeiten bei der strukturellen Textbeschreibung // Sprache im technischen Zeitalter. — 1973. — № 48. — S. 278—284. — См. № 166.

255. Funzione modellizzante dei concetti di «fine» e «inizio» // Il verri. — 1973. — № 2. — P. 25—31. — См. № 117.
256. Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa primo del XX secolo // Ricerche semiotiche: Nuove tendenze delle scienze umane nell' URSS. — Torino, 1973. — P. 40—63. — См. № 193.
257. Kultúraszemiotika: (1970) // Helikon. — 1973. — № 2—3. — Old. 375—376. — См. № 192.
258. La structure du texte artistique. — Paris, 1973. — 415 p. — См. № 194.
259. Le problème de la traduction poétique // Change (Paris). — 1973. — № 14. — P. 14—18. — См. № 91.
260. L'illusione della realtà // Rassegna sovietica. — 1973. — № 6. — P. 107—119. — См. № 248.
261. Mikula Seljaninovitš; Narežnõi, V. T.; Nikitin, Affanasi; Novikov, N. I. // Eesti Nõukogude Entsüklopeedia. — Tallinn, 1973. — Kd. 5. — Lk. 180, 311, 356, 387.
262. O nacim načelnim teškoćama structuralnog opisa teksta // Vidik. — 1973. — Br. 14—15. — S. 29—33. — См. № 166.
263. Om Chaplin // Ord och Bild. — 1973. — № 7. — S. 400—401. — См. № 248.
264. Ricerche semiotiche: Nuove tendenze delle scienze umane nell' URSS / A cura e introduzione. — Torino, 1973. — XI—XXVII, 470 p. — Совм. с Б. А. Успенским.
265. Rozbor dvou básní // Sovětská literární věda: II. Vybrané texty k dějinám metodologie. — Praha, 1973. — S. 419—437. — См. № 145.
266. Semantika broja i tip kulture // Vidik. — 1973. — № 14—15. — S. 60—62. — См. № 151.
267. Szöveg, modell, típus. — Budapest, 1973. — 408 old. — См. № 194, 193, 126, 133 и др.
268. Texte et hors-texte // Change (Paris). — 1973. — № 14. — P. 32—44. — См. № 91.
269. Theses on the Semiotic Study of Culture: (As Applied to the Slavic Texts) // Structure of Texts and Semiotics of Culture. — The Hague; Paris, 1973. — P. 1—28. — См. № 251.

1974

270. Восприятие мира, или три монолога об одном и том же: [Интервью] // Молодежь Эстонии. — 1974. — 11 июня.
271. Гоголь и соотнесение «смеховой культуры» с комическим и серьезным в русской национальной традиции // Материалы I Всесоюз. (5) симп. по вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1974. — С. 131—133.

272. Динамическая модель семиотической системы. — М., 1974. — 23 с. — (Ин-т рус. яз. АН СССР: Пробл. группа по эксперим. и приклад. лингвистике: Предвар. публ.; Вып. 60).
273. Динамические механизмы семиотических систем // Материалы I Всесоюз. (5) симп. по вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1974. — С. 76—81.
274. К семиотической типологии русской культуры XVIII века // Художественная культура XVIII века: Материалы науч. конф. (1973). — М., 1974. — С. 259—282. — Совм. с Б. А. Успенским.
275. Несколько замечаний по поводу статьи проф. Марии Р. Майеновой «Поэтика в работах Тартуского университета» // Russ. Lit. — 1974. — № 6. — С. 83—90.
276. О глубинных элементах художественного замысла: К дешифровке одного непонятого места из воспоминаний о Блоке // Материалы I Всесоюз. (5) симп. по вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1974. — С. 168—175. — Совм. с З. Г. Минц.
277. О редукции и развертывании знаковых систем: (К проблеме «фрейдизм и семиотическая культурология») // Там же. — С. 100—108.
278. О соотношении первичного и вторичного в коммуникативно-моделирующих системах // Там же. — С. 224—228.
279. Первый всесоюзный: [Симп. по вторичным моделирующим системам в Тарту] // Tartu Riiklik Ülikool [Русская страница]. — 1974. — 22 февр.
280. Пространство в эпическом произведении // Образцы изучения текста художественного произведения в трудах советских литературоведов. — Ижевск, 1974. — Вып. I: Эпическое произведение. — С. 103—118. — См. № 149.
281. Теория реалистической драмы в России: [Рец. на изд.: Аникст А. История учений о драме: Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972] // Театр. — 1974. — № 6. — С. 90—92.
282. Художественный ансамбль как бытовое пространство // Декоратив. искусство СССР. — 1974. — № 4. — С. 48—51.
283. Четыре угла зрения: [Интервью] // Молодежь Эстонии. — 1974. — 18 апр.
284. Acerca del mecanismo semiótico de la cultura // Santiago. — 1973—1974. — № 13—14. — P. 109—140. — См. № 208.
285. Analysis of a Poetic Text: The Structure of Poetry: [Excerpt] // Soviet Studies in Literature: A Journ. of Translations. — 1974. — Vol. 10, № 2. — P. 3—41. — См. № 223.

286. Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. — Kronberg (Ts.), 1974. — 452 S. — См. № 195, 93, 207, 235, 249, 166, 167, 170, 121, 149, 148, 152, 193, 249, 236, 272.
287. Den poetiska texten. — Stockholm, 1974. — 194 s. — См. № 223.
288. Du rapport primaire/seconde dans les systèmes modèles de communication // Sémiotique (Paris). — 1974. — № 81—84. — P. 38—42. — (Recherches internationales à la lumière du marxisme). — См. № 278.
289. Dwa teksty semiologiczne: [1] O pojęciu przestrzeni geograficznej w średniowiecznych tekstach staroruskich; [2] O redukcji i rozwijaniu systemów znakowych: (W sprawie «Freudyzm i kulturologia semiotyczna») // Teksty (Warszawa). — 1974. — № 3 (15): — S. 93—113. — См. № 100, 277.
290. Esimene üleliiduline: [О I всесоюз. симпоз. по вторич. моделирующим системам] / Edasi. — 1974. — 14. märts. — См. № 279.
291. Fabuła w filmie // Dialog (Warszawa): — 1974. — № 4 (216). — S. 139—146. — См. № 248.
292. Luuletaja, teadlane, õppejõud [В. Адамс] // Tartu Riiklik Ülikool. — 1974. — 8. veebr.
293. Mit — ime — kultura // Izraz. — Kn. 35, br. I. — S. 3—21. — См. № 240.
294. Narracja filmowa // Dialog (Warszawa). — 1974. — № 3 (215). — S. 151—155. — См. № 248.
295. Observations on the Structure of the Narrative Text // Soviet Studies in Literature: A Journ. of Translations. — 1974. — Vol. 10, № 4. — P. 75—81. — См. № 235.
296. Oglendi iz tipologije kulture // Treći program: Radio Beograd. — Jesen, 1974. — P. 439—586. — См. № 193.
297. On Some Principle Difficulties in the Structural Description of a Text // Linguistics. — 1974. — № 121. — P. 57—64. — См. № 166.
298. On the Mythological Code of Plotted Texts // Soviet Studies in Literature: A Journ. of Translations. — 1974. — Vol. 10, № 4. — P. 82—87. — См. № 244.
299. Polotski, Simeon; Prokopovič, F.; Puškin, A. S.; Radištšev, A. N. // Eesti Nõukogude Entsüklopeedia. — Tallinn, 1974. — Kd. 6. — Lk. 165, 239, 276—277, 368.
300. Studii de tipologie a culturii. — București, 1974. — 120 p. — См. № 193.
301. The Individual Creative Career and the Typology of Culture Codes // Soviet Studies in Literature: A Journ. of Translations. — 1974. — Vol. 10, № 4. — P. 88—90. — См. № 238.

- 302: The Sign Mechanism of Culture // *Semiotica*. — 1974. — Vol. 12, № 4. — P. 301—305. — См. № 236.
303. Thèses pour l'étude sémiotique des cultures: (En application aux textes slaves) // *Sémiotique* (Paris). — 1974. — № 81—84. — P. 125—156. — *Recherches internationales à la lumière du marxisme*. — См. № 251.
304. Zur Distinktion des linguistischen und des literaturwissenschaftlichen Strukturbegriffs // *Formalismus, Strukturalismus Geschichte*. — Kronberg (Ts.), 1974. — S. 105—120. — См. № 82.

1975

305. Ветераны вспоминают: [Интервью] // Тарт. гос. ун-т. — 1975. — 7 мая.
306. Вяземский — переводчик «Негодования» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1975. — Вып. 369. — С. 126—135. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 26: Литературоведение). — Совм. с И. А. Паперно.
307. Два слова новым студентам // Тарт. гос. ун-т. — 1975. — 19 сент.
308. Декабрист в повседневной жизни: (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов: [Сб. ст.]. — Л., 1975. — С. 25—74.
309. Игровые моменты в поэме «Двенадцать» // Тез. I Всесоюз. (III) конф. «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». — Тарту, 1975. — С. 53—63. — Совм. с Б. М. Гаспаровым.
310. Несколько слов по поводу рецензии Я. М. Мейера «Литература как информация» // *Russ. Lit.* — 1975. — № 9. — С. 111—118.
311. О Хлестакове // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1975. — Вып. 369. — С. 19—53. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 26: Литературоведение).
312. О семиотико-эстетическом трактате Мукражовского // Там же. — 1975. — Вып. 365. — С. 242. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 7).
313. Об одной цитате у Блока: (К проблеме: «Блок и декабристы») // Тез. I Всесоюз. (III) конф. «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». — Тарту, 1975. — С. 102—103.
314. Об одной цитате у Лермонтова // *Рус. лит.* — 1975. — № 2. — С. 206—207.
315. Отделение русской филологии // Тарт. гос. ун-т. — 1975. — 14 марта.

316. Памяти Петра Григорьевича Богатырева // Учен. зап. Тарт. гос.ун-та. — 1975. — Вып. 365. — С. 5—6. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 7). — Без подписи.
317. Посвящение «Полтавы»: (Текст, функция) // Проблемы пушкиноведения: Сб. науч. тр. — Л., 1975. — С. 40—54.
318. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс: Ввод. лекции в изучение текста. — Тарту, 1975, — 109 с.
319. Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры: («Происшествие в царстве теней, или судьбина русского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва) / Публ., вступ. ст. и коммент. // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1975. — Вып. 358. — С. 168—322. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 24: Литературоведение). — Совм. с Б. А. Успенским.
320. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX в. // Там же. — Вып. 365. — С. 120—142. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 7).
321. Die Analyse des poetischen Textes. — Kronberg (Ts.), 1975. — XIV, 203 S. — См. № 223.
322. Il concetto di testo // Teoria della letteratura. — Bologna, 1975. — P. 86—87. — См. № 194.
323. La ripetibilità al livello fonologico // Ibid. — P. 236—241. — См. № 194.
324. La struttura del testo poetico // Ibid. — P. 133—139. — См. № 194.
325. Mito — Nome — Cultura // Lotman Jurij M., Uspenskij Boris A. Semiotica e cultura. — Milano; Napoli, 1975. — P. 97—131. — См. № 240.
326. Myth — Name — Culture // Soviet Studies in Literature: A Journ. of Translations. — 1975. — Vol. 11, № 2—3. — P. 17—46. — См. № 240.
327. Notes on the Structure of a Literary Text // Semiotica. — 1975. — Vol. 15, № 3. — P. 199—205. — См. № 207.
328. O modelującym znaczeniu «końca» i «początku» w przekazach artystycznych: (Tezy) // Semiotyka kultury. — Warszawa, 1975. — S. 374—379. — См. № 117.
329. O semiotycznym mechanizmie kultury // Ibid. — S. 177—201. — См. № 208.
330. O semiotyce pojęć «wstyd» a «strach» w mechanizmie kultury: (Tezy) // Ibid. — S. 202—205. — См. № 188.
331. Observations on the Structure of the Narrative Text // The Soviet Rev. — 1975. — Vol. 14, № 2. — P. 59—65. — № 235.
332. On the Metalanguage of a Typological Description of Culture // Semiotica. — 1975. — Vol. 14, № 2. — P. 97—123. — См. № 148, 165.

333. Point of View in a Text // New Literary History. — 1975. — Vol. 6, № 2. — P. 339—352. — См. № 194.
334. Rõlejev, K. F.; Sakulin, P. N.; Strukturaalne kirjandusteadus; Sumarokov, A. P., Šišmarjov, V. F.; «Zadonštšina»; Žirmunski, V. M.; Žukovski, V. A. // Eesti Nõukogude Entsüklopeedia. — Tallinn, 1975. — Kd. 7. — Lk. 12, 66, 287, 309, 391, 402, 417—418; 419.
335. Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky. — Bratislava, 1975. — 139 s. — См. № 248.
336. Sul meccanismo semiotico della cultura // Lotman Jurij M., Uspenskij Boris A. Semiotica e cultura. — Milano; Napoli, 1975. — P. 59—95, — См. № 208.
337. Sõduriks teeb sõda // Tartu Riiklik Ülikool. — 1975. — 30. mai.
338. Tekst i funkcja // Semiotyka kultury. — Warszawa, 1975. — S. 100—113. — См. № 152.
339. Tesi sull' «Arte come sistema secondario di modellizzazione» // Lotman Jurij M., Uspenskij Boris A. Semiotica e cultura. — Milano; Napoli, 1975. — P. 1—27. — См. № 138.
340. The Discrete Text and Iconic Text: Some Remarks on the Structure of Narrative // New Literary History. — 1975. — Vol. 6, № 2. P. 333—338. — См. № 235.
341. Theatre and Theatricality in the Order of Early Nineteenth Century Culture // Soviet Studies in Literature: A Journ. of Translations. — 1975. — Vol. 11, № 2—3. — P. 155—185. — См. № 249.
342. Theses on the Semiotic Study of Culture: (As Applied to Slavic Texts) // Peter de Ridder Press Publications in Semiotics of Culture [№] 2. — Lisse, 1975. — 29 p.; The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics. — Lisse, 1975. — P. 57—83. — См. № 251.
343. Tipologia della cultura. — Milano, 1975. — 299 p. — Совм. с Б. А. Успенским. — См. № 193, 208, 240, 242, 117, 148, 100, 149, 133, 188, 249.
344. Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola // Semiotyka kultury. — Warszawa, 1975. — S. 243—295. — См. № 149.

1976

345. Бытовое поведение и типология культуры в России XVIII в. // Культурное наследие древней Руси: Истоки. Становление. Традиции. — М., 1976. — С. 292—297.
346. К вопросу об источниковедческом значении высказываний иностранцев о России // Сравнительное изучение литератур: Сб. ст. к 80-летию акад. М. П. Алексева. — Л., 1976. С. 125—132.

347. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX веков: (К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского). — М., 1976. — С. 247—267. — (Материалы науч. конф. (1975)).
348. Что дает семиотический подход? // Вопр. лит. — 1976. — № 11. — С. 67—70.
349. «Являлись на балы, не снимая шпаг . . .» // Клуб и худож. самодеятельность. — 1976. — № 23. — С. 36—39. — см. № 308.
350. Analysis of the Poetic Text. — Ann Arbor (Mich.), 1976. — 309 p. — См. № 223.
351. Culture and Information // Dispositio: Revista Hispánica de Semiótica Literaria. — 1976. — Vol. 1, № 3. — P. 213—215. — (Dept. of Romance Lang., Univ. of Michigan). — См. № 191.
352. Gogol' and the Correlation of «the Culture of Humor» with the Comic and Serious in the Russian National Tradition // Soviet Studies in Literature: A Journ. of Translations. — 1976. — Vol. 12, № 2. — P. 40—43; Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union. — White Plains; N. Y., 1976. — P. 297—300. — См. № 271.
353. Kuidas kõneleb kunst? // Keel, mida me harime. — Tallinn, 1976. — Lk. 157—168.
354. La réduction et le déploiement des systèmes sémiotiques: (Introduction au problème: le freudisme et la culturologie sémiotique) // Travaux sur les systèmes de signes: École de Tartu: Textes choisis et présentés par J. M. Lotman et B. A. Ouspenski. — Bruxelles, 1976. — P. 44—51. — См. № 277.
355. La sémiotique des concepts de «peur» et «honte» dans le mécanisme de la culture // Ibid. — P. 54—57. — См. № 188.
356. La signification modélisante des concepts de «fin» et de «début» dans les textes artistiques // Ibid. — P. 197—201. — См. № 117.
357. Mythe — Nom — Culture // Ibid. — P. 18—39. — См. № 240.
358. Myth — Name — Culture // Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union. — White Plains; N. Y., 1976. — P. 3—32. — См. № 240.
359. Olustikuruum esteetilise ansamblina // Kunst. — 1976. — Nr. 2. — Lk. 35—39. — См. № 282.
360. O. M. Freidenberg as a Student of Culture // Soviet Studies in Literature: A Journ. of Translations. — 1976. — Vol. 12, № 2. — P. 3—11; Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union. — White Plains; N. Y., 1976. — P. 257—268. — См. № 246.

361. On the Modeling Significance of the Concepts «Beginning» and «End» in Artistic Texts // *Russian Poetics in Translation*. — 1976. — Vol. 3: *General Semiotics*. — P. 7—11. — *См. № 117*.
362. On the Reduction and Unfolding of Sign Systems: (The Problem of «Freudianism and Semiotic Culturology») // *Soviet Studies in Literature: A Journ. of Translations*. — 1976. — Vol. 12, № 2. — P. 44—52; *Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union*. — White Plains; N. Y., 1976. — P. 301—309. — *См. № 277*.
363. *Semiotika filma i problemi filmske estetike*. — Beograd, 1976. — 103 s. — *См. № 248*.
364. *Semiotics of Cinéma*. — Ann Arbor (Mich.), 1976. — 106 p. — *См. № 248*.
365. *Struktura umetničkog teksta*. — Beograd, 1976. — 398 s. — *См. № 194*.
366. The Content and Structure of the Concept of «Literature» // *PTL: A Journ. for Descriptive Poetics and Theory of Lit.* — 1976. — № 1. — P. 339—356. — *См. № 245*.
367. The Structure of Ideas in Pushkin's Poem «Andzhelo» // *Russian Poetics in Translation*. — Colchester, 1976. — Vol. 2: *Poetry and Prose*. — P. 66—84. — *См. № 237*.
368. Theater and Theatricality in the Order of Early Nineteenth Century Culture // *Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union*. — White Plains; N. Y., 1976. — P. 33—63; *The Soviet Rev.* — 1975/1976. — Vol. 16, № 4. — P. 53—83. — *См. № 249*.
369. Till kulturtypologins problem // *Tecken och tydning: Till konsternas semiotik*. — Stockholm, 1976. — P. 264—273. — *См. № 126*.
370. Tjutšev, F. I.; Tomaševski, B. V.; Trediakovski, V. K.; Turgenjev, vennad; Vassili Buslajev; Vene NFSV, Kirjandus (kuni 1917. a.); Venevitinov, D. V.; Vengerov, S. A. // *Eesti Nõukogude Entsüklopeedia*. — Tallinn, 1976. — Kd. 8. — Lk. 10, 22, 54, 130, 324, 367—368, 376, 377.
371. Tre texter om konstens semiotik // *Tecken och tydning: Till konsternas semiotik*. — Stockholm, 1976. — P. 44—59. — *См. № 91, 138, 194*.
372. Un modèle dynamique du système sémiotique // *Travaux sur les systèmes de signes: École de Tartu: Textes choisis et présentés par J. M. Lotman et B. A. Ouspenski*. — Bruxelles, 1976. — P. 77—93. — *См. № 272*.
373. Wykłady z poetyki strukturalnej // *Współczesna teoria badań literackich za granicą: Antologia*. — Krakow, 1976. — Z. 2. — S. 161—176. — *См. № 91*.

374. «Звонячи в прадѣдную славу» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1977. — Вып. 414. — С. 98—101. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 28: Литературоведение).
375. Из комментариев к «Путешествию из Петербурга в Москву» // XVIII век. — Л., 1977. — Сб. 12: А. Н. Радищев и литература его времени. — С. 29—39.
376. Исаак Иосифович Ревзин: [Некролог] // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1977. — Вып. 411. — С. 164. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 8).
377. Культура как коллективный разум и проблема искусственного разума. — М., 1977. — 18 с. — (Науч. Совет по комплекс. пробл. «Кибернетика АН СССР»: Предварит. публ.).
378. Место киноискусства в механизме культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та — 1977. — Вып. 411. — С. 138—150. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 8).
379. Новые аспекты изучения культуры древней Руси [Рец. на кн.: Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» древней Руси. Л., 1976] // Вопр. лит. — 1977. — № 3. — С. 148—166. — Совм. с Б. А. Успенским.
380. О «воскреснувшей эллинской речи» // Там же. — № 4. — С. 215—217.
381. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1977. — Вып. 411. — С. 65—69. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 8).
382. [Рец. на изд.:] Кислягина Л. Г. Формирование общественно-политических взглядов Н. М. Карамзина (1785—1803). МГУ, 1976 // История СССР. — 1977. — № 5. — С. 197—200.
383. Роль дуальных модулей в динамике русской культуры: (до конца XVIII века) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1977. — Вып. 414. — С. 3—36. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 28). — Совм. с Б. А. Успенским.
384. Текст и структура аудитории // Там же. — 1977. — Вып. 422. — С. 55—61. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 9).
385. Три заметки к пушкинским текстам // Временник Пушкинской комиссии, 1974. — Л., 1977. — С. 88—91.
386. A kétféle kommunikációs modell a kultúra rendszerében // Jel-kommunikáció-kultúra. — Budapest, 1977. — Old. 143—165. — См. № 272.
387. A kultúra szemiotikai mechanizmusa // Ibid. — Old. 173—188. — См. № 208.
388. Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur: (Bis zum ende 18. Jahrhunderts) // Poetica. — 1977. — Bd. 9, H. 1. — S. 1—40. — См. № 383.

389. Filmens semiotik och filmestetiska frågor. — Stockholm, 1977. — 172 s. — *СМ.* № 248.
390. Filmszemiotika és filmesztétika. — Budapest, 1977. — 147 old. — *СМ.* № 248.
391. Kulttuuri on kiehtova merkkien järjestelmä // Helsingin Sanomat. — 1977. — 8. toukokuuta.
392. La cultura come mente collettiva e i problemi dell'intelligenza artificiale. — Urbino, 1977. — 16 p. — (Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica: Università di Urbino; Ser. A, № 66). — *СМ.* № 377.
393. Mítosz — név — kultúra // Jel-kommunikáció-kultúra. — Budapest, 1977. — Old. 205—225. — *СМ.* № 240.
394. Myth — Name — Culture // Soviet Semiotics: An Anthology. — Baltimore; London, 1977. — P. 233—252. — *СМ.* № 240.
395. Numerical Semantics and Cultural Types // Ibid. — P. 227—231. — *СМ.* № 151.
396. O modelującym znaczeniu «końca» i «początku» w przekazach artystycznych: (Tezy) // Semiotyka kultury. — Warszawa, 1977. — S. 344—349. — *СМ.* № 117.
397. O semiotycznym mechanizmie kultury // Ibid. — S. 147—170. — *СМ.* № 208.
398. O semiotyce pojęć «wstyd» i «strach» w mechanizmie kultury: (Tezy) // Ibid. — S. 171—174. — *СМ.* № 188.
399. Primary and Secondary Communication-Modelling Systems // Soviet Semiotics: An Anthology. — Baltimore; London, 1977. — P. 95—98. — *СМ.* № 278.
400. Probleme der Kinoästhetik: Einführung in die Semiotik des Films. — Frankfurt a. M., 1977. — 162 S. — *СМ.* № 248.
401. Problems in the Typology of Culture // Soviet Semiotics: Anthology. — Baltimore; London, 1977. — P. 213—221. — *СМ.* № 126.
402. Problems in the Typology of Texts // Ibid. — P. 119—124. — *СМ.* № 113.
403. Readings in Soviet Semiotics: (Russian Texts). — Ann Arbor (Mich.), [1977]. — P. 76—98; 160—174; 210—243; 326—341; 364—400. — *СМ.* № 82, 151, 170, 193, 272, 347, 348.
404. Sémiotique et esthétique du cinéma. — Paris, 1977. — 188 p. — *СМ.* № 248.
405. Text and Function // Soviet Semiotics: An Anthology. — Baltimore; London, 1977. — P. 125—135. — *СМ.* № 152.
406. Text und Funktion // Textsemiotik als Ideologiekritik. — Frankfurt a. M., 1977. — S. 149—164. — *СМ.* № 152.
407. The Dynamic Model of a Semiotic System // Semiotica. — 1977. — Vol. 21, № 3/4. — P. 193—210. — *СМ.* № 272.

408. The Problem of Meaning in Secondary Modeling Systems // New Literary History. — 1977. — Vol. 8. — P. 22—37. — См. № 101.
409. The Structure of the Artistic Text. — Ann Arbor (Mich.), 1977. — 300 p. — (Michigan Slavic Contributions; № 7). — См. № 194.
410. The Structure of the Narrative Text // Soviet Semiotics: An Anthology. — Baltimore; London, 1977. — P. 193—197. — См. № 235.
411. Two Models of Communication // Ibid. — P. 99—101. — См. № 242.
412. Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola // Semiotyka kultury. — Warszawa, 1977. — S. 213—265. — См. № 149.
413. Zur Distinktion des linguistischen und des literaturwissenschaftlichen Strukturbegriffs // Textsemiotik als Ideologiekritik. — Frankfurt a. M., 1977. — S. 131—148. — См. № 82.

1978

414. Динамическая модель семиотической системы // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1978. — Вып. 464. — С. 18—33. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 10: Семиотика культуры). — См. № 272.
415. Капитанская дочка // Пушкин в школе: Пособие для учителя. — М., 1978. — С. 144—157. — См. № 67.
416. Куклы в системе культуры // Декоратив. искусство СССР. — 1978. — № 2. — С. 36—37.
417. О языке мультипликационных фильмов // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1978. — Вып. 464. — С. 141—144. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 10: Семиотика культуры).
418. Специфика литературного чтения в национальной школе // Коммунистическое воспитание учащихся-эстонцев в процессе обучения русскому языку. — Таллин, 1978. — С. 19—30. — Совм. с Л. Н. Киселевой.
419. Умер Чарли Чаплин // Тарт. гос. ун-т. — 1978. — 10 февр. — См. № 424.
420. Устная речь в историко-культурной перспективе // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1978. — Вып. 422. — С. 113—121. — (Семантика номинации и семиотика устной речи: Лингв. семантика и семиотика; [Вып.] 1).
421. Феномен культуры // Там же. — Вып. 464. — С. 3—17. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 10: Семиотика культуры).
422. A Estrutura do Texto Artístico. — Lisboa, 1978. — 488 p. — См. № 194.

423. Bungaku riron to kôrô shugi. — Tokyo, 1978. — 365 p. — На япон. яз. — См. № 194.
424. Charles Chaplin // Tartu Riiklik Ülikool. — 1978. — 27. jaan.
425. Estética e Semiótica do Cinema. — Lisboa, 1978. — 182 p. — См. № 248.
426. Estructura del texto artistico. — Madrid, 1978. — 364 p. — См. № 194.
427. Innowacja i tradycja // Punkt (Gdańsk). — 1978. — № 3. — S. 101—106. — См. № 166.
428. Kunst als Sprach-Generator... // Ästhetik: Materialien zu ihrer Geschichte: Ein Lesebuch. — Frankfurt a. M., 1978. — S. 310—314. — См. № 194.
429. Lalki w systemie kultury // Teksty (Warszawa). — 1978. — № 6 (42). — S. 46—53. — См. № 416.
430. Myth — Name — Culture // Semiotica. — 1978. — Vol. 22, № 3/4. — P. 211—233. — См. № 240.
431. Neue Aspekte bei der Erforschung der Kultur der Alten Rus // Kunst und Literatur. — 1978. — № 1. — S. 81—90. — См. № 379.
432. On the Semiotic Mechanism of Culture // New Literary History. — 1978. — Vol. 9, № 2. — P. 211—232. — См. № 208.
433. Que donne l'approche sémiotique? // Sciences sociales. — 1978. — № 1. — P. 223—226. — См. № 348.
434. Sulla poesia: testo e sistema // Problemi: Periodico quadrimestrale di cultura. — 1978. — № 52. — P. 132—146. — См. № 223.
435. Text and Function // New Literary History: — 1978. — Vol. 9, № 2. — P. 233—244. — См. № 152.
436. Theme and Plot: The Theme of Cards and the Card Game in Russian Literature of the Nineteenth Century // PTL: A Journ. for Descriptive Poetics and Theory of Literature. — 1978. — Vol. 3, № 3. — P. 455—492. — См. № 320.
437. Uwagi do semiotycznej typologii rosyjskiej kultury XVIII w. // Człowiek i światopogląd. — 1978. — № 5 (154). — S. 112—128. — См. № 274.

1979

438. Азбука судьбы: [Интервью] // Моск. комсомолец. — 1979. — 23 нояб.
439. К проблеме работы с недостоверными источниками // Временник Пушкинской комиссии, 1975. — Л., 1979. — С. 93—98.

440. К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1979. — Вып. 481. — С. 107—120. — (Семантика устной речи: Лингв. семантика и семиотика; [Вып.] 2).
441. Повесть о капитане Копейкине: (Реконструкция замысла и идейно-композиционная функция) // Там же. — 1979. — Вып. 467. — С. 26—43. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 11: Семиотика текста).
442. Речевая маска Слюняя // Вторичные моделирующие системы. — Тарту, 1979. — С. 88—90.
443. «Слово о полку Игореве» и литературная традиция XVIII — начала XIX в. // Древняя русская литература в исследованиях: Хрестоматия. — Минск, 1979. — С. 130—141. — См. № 76.
444. «Смесь обезьяны с тигром» // Временник Пушкинской комиссии, 1976. — Л., 1979. — С. 110—112.
445. Театральный язык и живопись: (К проблеме иконической риторики) // Театральное пространство. — М., 1979. — С. 238—252. — (Материалы научн. конф. (1978)).
446. Три заметки о Пушкине: 1. «Когда же чорт возьмет тебя». 2. Почему море в мужском роде? 3. «Задумчивый вампир» и «Влюбленный бес» // Вторичные моделирующие системы. — Тарту, 1979. — С. 91—106.
447. Этот трудный текст... // Лит. обозрение. — 1979. — № 3. — С. 47—48.
448. Che cosa dà l'approccio semiotico? // La semiotica nei Paesi slavi: Programmi, problemi, analisi. — Milano, 1979. — P. 225—228. — См. № 348.
449. Culture as Collective Intellect and the Problems of Artificial Intelligence // Russian Poetics in Translation. — 1979. — № 6: Dramatic Structure: Poetic and Cognitive Semantics. — P. 84—96. — См. № 377.
450. Despre continutul și structura noțiunii de «literatură artistică» // Poetică, estetică, sociologie: (Studii de teoria literaturii și artei). — București, 1979. — P. 116—138. — См. № 245.
451. Discorso d'apertura // La semiotica nei Paesi slavi: Programmi, problemi, analisi. — Milano, 1979. — P. 188—190. — См. № 88.
452. Estética y Semiótica del Cine. — Barcelona, 1979. — 153 p. — См. № 248.
453. Grotovski ja filosoofia maailmas // Voltaire. Filosoofilised jutustused. — Tallinn, 1979. — Lk. 260—289.
454. Introduzione alla semiotica del cinema. — Roma, 1979. — 141 p. — См. № 248.

455. Jedan dinamički model semiotičkog sistema // Treći program (Beograd). — 1979. — Br. 42, № 3. — S. 413—428. — См. № 272.
456. La rhétorique du non-verbal // Rhétoriques, sémiotiques: Rev. d'Esthétique. — 1979. — № 1—2. — P. 75—95. — В соавт.
457. Mit — Ime — Kultura // Treći program (Beograd). — 1979. — Br. 42, № 3. — S. 361—382. — См. № 240.
458. O treści i strukturze pojęcia «literatura artystyczna» // Literatura na Świecie (Warszawa). — 1979. — № 11. — S. 272—291. — См. № 245.
459. Ograničavanje i razvijanje semiotičkih sistema: (Uvod u problem: freudizam i semiotička kulturologija) // Treći program (Beograd). — 1979. — Br. 42, № 3. — S. 386—393. — См. № 277.
460. Postscriptum alle tesi collettive sulla semiotica della cultura // La semiotica nei Paesi slavi: Programmi, problemi, analisi. — Milano, 1979. — P. 221—224. — Совм. с Б. А. Успенским.
461. Proposte per il programma della «IV Scuola estiva sui sistemi modellizzanti secondari» // Ibid. — P. 191—193. — См. № 191.
462. See raske tekst // Edasi. — 1979. — 11. aug. — См. № 447.
463. Semiotika pojmova «strah» i «sram» u mehanizmu kulture // Treći program (Beograd). — 1979. — Br. 42, № 3. — S. 394—401. — См. № 188.
464. Tesi per un'analisi semiotica delle culture: (In applicazione ai testi slavi) // La semiotica nei Paesi slavi: Programmi, problemi, analisi. — Milano, 1979. — P. 194—220. — См. № 251.
465. The Future for Structural Poetics // Poetics. — 1979. — Vol. 8, № 6. — P. 501—507.
466. The Origin of Plot in the Light of Typology // Poetics Today. — 1979. — Vol. 1, № 1—2. — P. 161—184. — См. № 249.
467. Typologia tekstów i typologia związków zewnątrztekstowych // Człowiek i światopogląd. — 1979. — № 11 (172). — S. 78—91. — См. № 91.
468. [Статьи по семиотике литературы и культуры]. — Токуо, 1979. — 381 р. — На япон. яз.
469. [Язык и культура] // Rev. de la pensée d'aujourd'hui. — 1979. — Vol. 7, № 4. — P. 151—158. — На япон. яз. — См. № 187, 208, 278.

470. Ветераны вспоминают // Тарт. гос. ун-т. — 1980. — 16 мая.
471. К проблеме «Данте и Пушкин» // Временник Пушкинской комиссии, 1977. — Л., 1980. — С. 88—91.
472. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: Пособие учителя. — Л., 1980. — 416 с.
473. Семиотика сцены // Театр. — 1980. № 1. — С. 89—99.
474. Das Thema der Karten und des Kartenspiels in der russischen Literatur zu Beginn des 19. Jahrhunderts // Kodikas/Codes: An International Journ. of Semiotics. — 1980. — Bd. 2, № 1. — S. 39—63. — См. № 320.
475. Hannibali imelik elu: [Рец. на изд.: Леец Г. Абрам Петрович Ганнибал: Биограф. исслед. Таллин, 1980] // Keel ja Kirjandus. — 1980. — Nr. 10. — Lk. 632—638.
476. Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa: (Fino alla fine del XVIII secolo) // Strumenti critici. — 1980. — № 42—43: La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo. — P. 372—416. — См. № 383.
477. Kuidas mõista kunsti?: [Интервью] // Sirp ja Vasar. — 1980. — 1 aug.
478. La lingua orale nella prospettiva storico-culturale // Quaderni urbinati di cultura classica. — 1980. — Vol. 6 (35). — P. 7—16. — См. № 420.
479. Le origini della corrente tolstoiana nella letteratura russa degli anni 1830—40 // Tolstoj oggi. — Firenze, 1980. — P. 313—394. — См. № 68.
480. Nuovi aspetti nello studio della cultura dell'antica Rus' // Strumenti critici. — 1980. — № 42—43: La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo. — P. 347—371. — См. № 379.
481. Retorica // Enciclopedia. — Torino, 1980. — Vol. 11. — P. 1047—1066. — См. № 496.
482. Teel võidule: [Интервью] // Tartu Riiklik Ülikool. — 1980. — 8. mai.
483. Tesi sullo studio semiotico della cultura. — Parma, 1980. — См. № 251.
484. Testo e contesto: Semiotica dell'arte e della cultura. — Roma; Bari, 1980. — 234 p. — См. № 272, 320, 347, 381, 377, 421, 416, 616, 489.
485. Text a struktura auditoria // Televizni tvorba. — 1980. — № 1. — S. 19—23. — См. № 384.
486. Wędrówka Ulissesa w «Boskiej komedii» Dantego // Pamiętnik literacki. — 1980. — R. 71, z. 4. — S. 127—138. — См. № 484 (616):
487. [Семиотика сцены] // Teotoro. — 1980. — № 11. — P. 76—83. — На япон. яз. — См. № 473.

488. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя: Пособие для учителя. — Л., 1981. — 253 с.
489. Блок и народная культура города // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1981. — Вып. 535. — С. 7—26. — (Блоковский сборник; [Вып.] 4: Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики).
490. «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1981. — Вып. 513. — С. 3—16. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 32: Литературоведение: Пробл. лит. типологии и ист. предметности).
491. Идея исторического развития в русской культуре конца XVIII— начала XIX столетия // XVIII век. — Л., 1981. — Сб. 13: Проблемы историзма в русской литературе: Конец XVIII — нач. XIX в. С. 82—90.
492. Литература и мифология // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1981. — Вып. 546. — С. 35—55. — (Тр по знаковым системам; [Т.] 13: Семиотика культуры). — Совм. с З. Г. Минц.
493. Мозг — текст — культура — искусственный интеллект // Семиотика и информатика. — М., 1981. — Вып. 1. — С. 13—17.
494. Некоторые вопросы текстологии и публикации русских литературных памятников XVIII века // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1981. — Т. 40, № 4. — С. 312—324. — Совм. с Н. И. Толстым, Б. А. Успенским.
495. Несколько слов о статье В. М. Живова [Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII — начала XIX века // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1981. Вып. 546. С. 56—91] // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1981. — Вып. 546. — С. 92—97. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 13: Семиотика культуры).
496. Риторика // Там же. — Вып. 515. — С. 8—28. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 12: Структура и семиотика художественного текста).
497. Семиотика культуры и понятие текста // Там же. — С. 3—7.
498. Семиотические аспекты формализации языка и культуры // Кибернетику — на службу коммунизму. — М., 1981. — [Вып.] 10: Информационно-кибернетические идеи и методы в науках о жизни и человеке. — С. 113—148. — Совм. с В. В. Ивановым, Е. К. Гусевой.
499. Текст в тексте // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1981. — Вып. 567. — С. 3—18. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 14: Текст в тексте).

500. Текст как динамическая система // Структура текста — 81: (Тез. симпоз.). — М., 1981. — С. 104—105.
501. Черты реальной политики в позиции Карамзина 1790-х гг.: (К генезису ист. концепции Карамзина) // XVIII век. — Л., 1981. — Сб. 13: Проблемы историзма в русской литературе: Конец XVIII — нач. XIX в. — С. 102—131.
502. Die Maske in der künstlerischen Welt Gogols und die Masken Anatoli Kaplans // Gogol N. Die toten Seelen. — Berlin; Weimar, 1981. — S. 599—610.
503. Die Struktur literarischer Texte. — 2 Aufl. — München, 1981. — 430 S. — См. № 194.
504. Internatsionalismi professor: (Vene kirjanduse kat. juh. S. Issakovi 50. sünnipäevaks) // Edasi. — 1981. — 7. okt.
505. Kunst als Sprache: Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst. — Leipzig, 1981. — 501 S. — См. № 193, 138, 272, 278, 277, 245, 249, 248, 282, 100, 133, 206, 249, 121, 238, 170.
506. Lavasemiootika // Kultuur ja Elu. — 1981. — № 1. — Lk. 51—53; № 2. — Lk. 34—40; № 3. — Lk. 50—55. — См. № 473.
507. Meninio teksto daugiaplaniškumas // Estetine Kultūra; I: Menas ir laisvalaikio kultūra. — Vilnius, 1981. — S. 288—299. — См. № 194.
508. On the Language of Animated Cartoons // Russian Poetics in Translation. — 1981. — Vol. 8: Film Theory and General Semiotics. — P. 36—39. — См. № 417.
509. Semiotica della scena // Strumenti critici. — 1981. — № 44. — P. 1—29. — См. № 473.
510. Sergei Issakov viiekümnene // Sirp ja Vasar. — 1981. — 9. okt. — Lk. 6.
511. [Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — Салоники, 1981. — 186 с. — На новогреч. яз.]. — См. № 248.
- 511 а. [Пути развития русской просветительской прозы XVIII века; Руссо и русская культура XVIII века] // Annales de littérature comparée: Hikaku Bungaku Nenshi (Tokyo). — 1981. — Vol. XVIII. — P. 80—87. — На япон. яз. — См. № 62, 136.
На япон. яз. — См. № 62, 136.

1982

512. Анализ поэтического текста // Поэтика: Тр. рус. и сов. поэтич. школ. — Budapest, 1982. — С. 715—724. — См. № 223.
513. Заметки по поэтике Тютчева // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1982. — Вып. 604. — С. 3—16. (Тр. по рус. и славян. филологии; Литературоведение: Единство и изменчивость историко-литературного процесса).

514. «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода: («Свое» и «чужое» в истории русской культуры) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1982. — Вып. 576. — С. 110—121. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 15: Типология культуры. Взаимное воздействие культур). — Совм. с Б. А. Успенским.
515. К предьстории современных семиотических идей: [«Разговор о Данте» Мандельштама] // Filoloogiateadused Tartu Ülikoolis: (Konv. teesid...) = Филологические науки в Тартуском университете: (Тез. конф...). — Tartu, 1982. — Lk. 78—82.
516. Литература и мифы // Мифы народов мира: Энцикл. в 2 т. М., 1982. — Т. 2. — С. 58—65. — Совм. с З. Г. Минц, Е. М. Мелетинским.
517. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Временник Пушкинской комиссии, 1979. — Л., 1982. — С. 15—27.
518. От редакции: [О семиотич. подходе к пробл. межтекст. отношений] // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1982. — Вып. 576. — С. 3—9. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 15: Типология культуры. Взаимное воздействие культур).
519. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого: (К пробл. средневековой традиции в культуре барокко) // Художественный язык средневековья: [Сб. ст.]. — М., 1982. — С. 236—249. — Совм. с Б. А. Успенским.
520. Природа поэзии // Поэтика: Тр. рус. и сов. поэтич. школ. — Budapest, 1982. — С. 404—408. — См. № 223.
521. Рыцарь культуры: (Памяти доц. Р. Клейса) // Тарт. гос. ун-т. — 1982. — 3 сент.
522. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Поэтика: Тр. рус. и сов. поэтич. школ. — Budapest, 1982. — С. 218—229. — См. № 138.
523. Учебник-хрестоматия по литературному чтению для IX класса. — Таллин, 1982. — 208 с. — Совм. с В. Н. Невеждиновой.
524. A köznapi viselkedés poétikája a XVIII. százdi orosž kultúraban // Helikon. — 1982. — № 2—3. — Old. 251—265. — См. № 381.
525. Die grafische Folge: Erzählung und Gegenerzählung // Figura 3 Zyklen: Internationale Buchkunst-Ausstellung. Leipzig, 1982. — Leipzig, 1982. — S. 11—22.
526. Estructura del texto artístico. — Madrid, 1982. — 364 p. — См. № 194.
527. Il cervello — il testo — la cultura — l'intelletto artificiale // Intersezioni. — 1982. — № 1. — P. 5—16. — См. № 493.

528. «Kogda že čort vozьmet tebya!»: (A. S. Puškini loomin-
gus esinevast väljendist) // Edasi. — 1982. — 13. veebr. —
См. № 446.
529. Kultur und Text als Sinngeneratoren // Zeitschrift für Sem-
iotik. — 1982. — Bd. 4, № 1/2. — S. 123—133. — См.
№ 547.
530. La semiotica della scena // Rassegna sovietica. — 1982. —
Vol. 33, № 2. — P. 3—24. — См. № 473.
531. «Lermontovi entsüklopeedia» ja kirjanduslike personaal-
entsüklopeedijate probleeme: [Рец. на изд.: Лермонтовская
энцикл. М., 1981] // Keel ja Kirjandus. — 1982. — № 12.
— Lk. 662—666. — Совм. с М. Ю. Лотманом.
532. Linguaggio teatrale e pittura // Alfabetta (Milano). —
1982. — № 32. — P. 15—16. — См. № 445.
533. «Noorte Hääle» lugejate küsimustele vastab TRÜ väliskir-
janduse professor filoloogiadoktor Juri Lotman // Noorte
Hääl. — 1982. — 28. veebr.
534. Pildijada: jutustus ja jutustuse eitus // Sirp ja Vasar. —
1982. — 1. okt. — Lk. 8; 7. okt. — Lk. 16. — См. № 525.
535. Sur deux modèles de communication dans le système de la
culture // Linguistique et poétique. — Moscou, 1982 —
P. 205—224. — См. № 242.
536. The Text and the Structure of Its Audience // New Literary
History: A Journ. of Theory and Interpretation. — 1982. —
Vol. 14, № 1. — P. 81—87. — См. № 384.
537. Vene kirjandus: Õpik IX kl. — Tallinn, 1982. — 164 lk.

1983

538. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя: По-
собие для учащихся. — 2-е изд. — Л., 1983. — 255 с. — См.
№ 488.
539. Асимметрия и диалог // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. —
1983. — Вып. 635. — С. 15—30. — (Тр. по знаковым систе-
мам; [Т] 16: Текст и культура).
540. Дом в «Мастере и Маргарите» // Там же. — Вып. 645.
— С. 130—137. — (Тр. по рус. и славян. филологии: Ли-
тературоведение: Проблемы типологии русской литерату-
ры).
541. «Золотое сечение» и проблема внутримозгового диалога
// Декоратив. искусство СССР. — 1983. — № 9. — С.
31—34. — Совм. с Н. Николаенко.
542. Избыточность в смыслопорождающих системах: (На ма-
териале объектов «текст» и «культура») // Семиотические
аспекты формализации интеллектуальной деятельности:
Школа-семинар г. Телави, 29 окт. — 6 нояб. 1983 г.: Тез.
докл. и сообщ. — М., 1983. — С. 212—214.

543. Историко-литературные заметки: 1. Тютчев и Данте: К постановке пробл. // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1983. — Вып. 620. — С. 31—35. — (Тр. по рус. и славян. филологии: Литературоведение: Типология литературных взаимодействий).
544. Историко-литературные заметки: 2. Образы природных стихий в русской литературе: (Пушкин — Достоевский — Блок) // Там же. — С. 35—41. — Совм. с З. Г. Минц.
545. К построению теории взаимодействия культур: (Семантический аспект) // Там же. — Вып. 646. — С. 92—113. — (Тр. по романо-герман. филологии: Литературоведение: Теоретические и практические вопросы взаимодействия литератур).
546. К проблеме формальных моделей, имитирующих интеллектуальные процессы // Семиотические аспекты формализации интеллектуальной деятельности: Школа-семинар г. Телави, 29 окт. — 6 нояб. 1983 г.: Тез. докл. и сообщ. — М., 1983. — С. 214—215.
547. Культура и текст как генераторы смысла // Кибернетическая лингвистика. — М., 1983. — С. 23—30. — См. № 529.
548. Методические замечания к учебнику-хрестоматии по литературному чтению для IX класса // Рус. яз. в эст. шк. — 1983. — № 1. — С. 7—10.
549. Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1983. — Т. 42, № 3. — С. 253—262.
550. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Коммент. Пособие для учителя. — 2-е изд. — Л., 1983. — 416 с. — См. № 472.
551. Три заметки к проблеме: «Пушкин и французская культура» // Проблемы пушкиноведения: Сб. науч. тр. — Рига, 1983. — С. 66—81.
552. «Три путника»: Анализ стихотворения Жуковского // Рус. яз. в эст. шк. — 1983. — № 3. — С. 12—16.
553. Der Einfluss im kulturellen Feld // Wiener Slawistischer Alm. — 1983. — Bd. 12. — S. 5—19.
554. I monumenti letterari russi del XVIII secolo: alcuni problemi di redazione dei testi // Rassegna sovietica. — 1983. — Vol. 34, № 3. — P. 21—37. — См. № 494.
555. Mõni sõna Roman Jakobsonist // Keel ja Kirjandus. — 1983. — № 4. — Lk. 188—190.
556. Semiotyka filmu. — Warszawa, 1983. — 208. s. — См. № 248.

557. Дорогой друг!: [Ст.-анализ стихотворения Б. Пастернака «Дрозды» — в честь 60-летия М. Дрозды] // Wiener Slawistischer Alm. — 1984. — Bd. 14. — S. 13—16.
558. Карамзин Н. М. Письма русского путешественника / Вступ. ст., подготовка текста, примеч., дополн., прилож. — Л., 1984. — 717 с. — Совм. с Б. А. Успенским, Н. А. Марченко.
559. Книга для учителя: Метод. материалы к учебнику-хрестоматии для IX кл. — Таллин, 1984. — 135 с. — Совм. с В. Н. Невердиновой.
560. О семиосфере // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1984. — Вып. 641. — С. 5—23. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 17: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма).
561. О современном состоянии семиотических исследований (Отрывок из доклада) // Studia Russica. — Budapest, 1984. — № 7. — Old. 129—139.
562. От редакции // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1984. — Вып. 664. — С. 3. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 18: Семиотика города и городской культуры: Петербург).
563. Повесть Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» // Учебный материал по анализу произведений художественной прозы. — Таллин, 1984. — С. 66—73. — См. № 149.
564. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1984. — Вып. 664. — С. 30—45. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 18: Семиотика города и городской культуры: Петербург).
565. SVD: жанр мелодрамы и история // Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения (г. Резекне, май 1982 г.) — Рига, 1984. — С. 46—78. — Совм. с Ю. Г. Цивьяном.
566. Bachtin — sein Erbe und aktuelle Probleme der Semiotik // Roman und Gesellschaft: Internationales Michail-Bachtin-Colloquium. — Jena, 1984. — S. 32—40.
567. Da Rousseau a Tolstoj: Saggi sulla cultura russa. — Bologna, 1984. — 345 p. — См. № 136, 249, 308, 67, 68.
568. Dialogo degli emisferi cerebrali // Alfabetta. — 1984. — № 59. — P. 21—23. — См. № 541.
569. El texto en el texto // Criterios (Habana). — 1983—1984. — № 5—12. — P. 99—116. — См. № 499.
570. Hinge kasvatamine: (Õppimise, õpetamise ning kasvatusprotsessi seosest koolis) // Rahva Hää. — 1984. — 29. aug.
571. Jurij Mihailovics Lotman: [Интервью] // Petõfi Nõpe. — 1984. — 16. okt. — Old. 3.
572. Kultuur ja organism // Teooria ja mudelid eluteaduses. — Tartu, 1984. — Lk. 215—220.

573. Kuvasarja: kertomus ja vastakertomus: (J. Arrakin ja F. Goyan kuvasarjoista) // Taide. — 1984. — № 4. — P. 54—59. — См. № 525, 534.
574. La raffigurazione degli elementi naturali nella letteratura // Autografo: Quadrimestrale de Centro di Ricerca sulla Tradizione Manoscritta du Autori Contemporanei, Università di Pavia. — Pavia, 1984. — P. 9—16. — См. № 544.
575. Mensch, Dingwelt und Raum: Gedanken zur Ausstellung «Das Stilleben und sein Gegenstand». Dresden, 1983 // Dresdener Kunstblätter. — 1984. — N 2. — S. 57—62. — Zusam. mit Klaus Städtke.
576. Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky. — 2. vyd. — Bratislava, 1984. — 90 s. — См. № 248.
577. Semiotyka sceny // Dialog (Warszawa). — 1984. — S. 87—103. — См. № 473.
578. Struktura tekstu artystycznego. — Warszawa, 1984. — 452 s. — См. № 194.
579. Sulla preistoria delle idee semiotiche contemporanee: Il concetto di testo nel «Discorso su Dante» di Mandel'stam // Autografo: Quadrimestrale del Centro di Ricerca sulla Tradizione Manoscritta di Autori Contemporanei, Università di Pavia. — Pavia, 1984. — P. 3—6. — См. № 515.
580. Tjutčev e Dante // Ibid. — P. 6—9. — См. № 543.
581. The Semiotics of Russian Culture. — Ann Arbor, 1984: — 341 p. — (Michigan Slavic Contributions; № 11). — Совм. с Б. А. Успенским. — См. № 383, 379, 519, 308, 249, 311, 441, 381.
582. Oigus biograafiaie: Teksti ja autori isiksuse tüpoloogiliset suhestatusest // Looming. — 1984. — № 12. — Lk. 1684—1692. — См. № 586, 622.
583. [Кукла в системе культуры] // Russian Avantgard. — Tokyo, 1984. — P. 37—58. — На япон. яз. — См. № 416.
584. [Статья-анализ стихотворения В. Маяковского «Схема смеха»] // Ibid. — P. 178—191. — На япон. яз. — См. № 223.
585. [Художественная природа русских народных картинок] // Ibid. — P. 148—167. — На япон. яз. — См. № 347.

1985

586. Биография — живое лицо [Рец. на изд.: Гастев А. А. Леонардо да Винчи. 2-е изд. М., 1984] // Новый мир. — 1985. — № 2. — С. 228—236.
587. «Езда в остров любви» Третьяковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII в. // Проблемы изучения культурного наследия. — М., 1985. — С. 222—230.

588. Несколько слов к проблеме «Стендаль и Стерн»: (Почему Стендаль назвал свой роман «Красное и черное»?) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1985. — Вып. 698. — С. 73—75. — (Тр. по романо-герман. филологии: Литературоведение: Взаимосвязи и взаимодействие литератур).
589. О дуэли Пушкина без «тайн» и «загадок»: Исследование, а не расследование: [Рец. на изд.: Абрамович С. Л. Пушкин в 1836 году: (Предыстория последней дуэли). Л., 1984] // Таллин. — 1985. — № 3. — С. 90—99.
590. Об альманахах пушкинской поры: (Вместо напутствия) // Декоратив. искусство СССР. — 1985. — № 6. — С. 29.
- 590 а. Об одном темном месте в письме Григория Сковороды // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1985. — Т. 44, № 2. — С. 170—171.
591. Одно из высших достижений русской литературы: [800 лет «Слову о полку Игореве»] // Рус. яз. в киргиз. шк. — 1985. — № 5. — С. 62—63. — См. № 537.
592. Память в культурологическом освещении // Wiener Slawistischer Alm. — 1985. — Bd. 16. — S. 5—9.
593. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лермонтовский сборник. — Л., 1985. — С. 5—22.
594. Учебник-хрестоматия по литературному чтению для IX класса. — 2-е изд. — Таллин, 1985. — 208 с. — Совм. с В. Н. Невердиновой. — См. № 523.
595. Binary Models in the Dynamics of Russian Culture: (To the End of the Eighteenth Century) // The Semiotics of Russian Cultural History: Essays by Yurii M. Lotman, Lidia Ia. Ginsburg, Boris A. Uspenskii. — Ithaca; N. Y.; London, 1985. — P. 30—66. — См. № 383.
596. Concerning Khlestakov // Ibid. — P. 150—187. — См. № 311.
597. Die künstlerische Natur in den russischen Volksbilderbögen // Lubok: Der russische Volksbilderbögen: (Katalog des Münchner Stadtmuseumus). — München, 1985. — S. 21—34. — См. № 347.
598. Dwa teksty o semiotyce // Odra (Wrocław). — 1985. — № 11. — P. 58—61.
599. Filmikunsti koht kultuurimehhanismis // Teater. Muusika. Kino. — 1985. — № 7. — Lk. 19—28. — См. № 378.
600. Il testo e la storia: L'«Evgenij Onegin» di Puškin. — Bologna, 1985. — 179 p. — См. № 318.
601. Kultura kao kolektivno pamćenje // Gradina (Niš). — 1985. — № 4. — S. 12—14. — См. № 377.
602. La semiosfera: L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti. — Venezia, 1985. — 311 p. — См. № 560, 579, 539, 545, 549, 514, 586, 492, 564, 499, 441, 517.

603. La struttura del testo poetico. — Milano, 1985. — 361 p. — См. № 194.
604. Mózg — tekst — kultura — sztuczny intelekt // Przekazy i opinie (Warszawa). — 1985. — № 1/2 (39/40). — S. 7—22. — См. № 493.
605. Retoryka; Tekst w tekście // Literatura na Świecie (Warszawa). — 1985. — № 3. — S. 300—343. — См. № 496, 499.
606. Romani Turgenjeva u sižejnem prostoru ruskog romana // Gradina (Niš). — 1985. — № 4. — S. 5—11. — См. № 628.
607. Sull' «Ode scelta da «Giobbe» di Lomonosov // Rassegna sovietica. — 1985. — Vol. 36, № 3. — P. 3—16. — См. № 549.
608. Suurtükiväelasena suures sõjas // Tartu Riiklik Ülikool. — 1985. — 7. mai.
609. The Decembrist in Daily Life: (Everyday Behavior as a Historical-Psychological Category) // The Semiotics of Russian Cultural History: Essays by Yurii M. Lotman, Lidiia Ia. Ginsburg, Boris A. Uspenskii. — Ithaca; N. Y.; London, 1985. — P. 95—149. — См. № 308.
610. The Poetics of Everyday Behaviour in Eighteenth-Century Russian Culture // Ibid. — P. 67—94. — См. № 381.
611. Tõnjanovi romaanist «Puškin» // Tõnjanov, J. Puškin. — Tallinn, 1985. — Lk. 456—462.
612. Zum Aufbau der Theorie der Kulturwechselwirkung: (Semantischer Aspekt) // Proceedings of the X-th Congress of the International Comparative Literature Association, New York 1982. — N. Y.; London, 1985. — Vol. I: General Problems of Literary History. — P. 16—20. — См. № 545.
613. Über biographische Literatur // Kunst und Literatur. — 1985. — Bd. 3, № 5. — S. 603—612. — См. № 586.

1986

614. Архаисты-просветители // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. — Рига, 1986. — С. 192—207.
615. Вокруг десятой главы «Евгения Онегина» // Пушкин: Исслед. и материалы. — Л., 1986. — Т. 12. — С. 124—151. — Совм. с М. Ю. Лотманом.
616. Заметки о художественном пространстве: 1. Путешествие Улисса в «Божественной комедии» Данте; 2. Дом в Мастерере и Маргарите // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1986. — Вып. 720. — С. 25—43. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 19: Семиотика пространства и пространство семиотики).
617. Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи // Пушкин и русская литература: Сб. науч. тр. — Рига, 1986. — С. 24—33.

618. Замыслы гения // Известия. — 1986. — 28 дек.
619. [Интервью о книге «Сотворение Карамзина»] // Кн. обзорение. — 1986. — 11 июля. — С. 5.
620. К проблеме типологической характеристики реализма позднего Пушкина // IV Советско-японский симпозиум по литературоведению, июнь 1985 г. — М., 1986. — С. 48—56.
621. К современному понятию текста // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1986. — Вып. 736. — С. 104—108. — (Исследования по общему и сопоставительному языкознанию: Linguistica).
622. Литературная биография в историко-культурном контексте: (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1986. — Вып. 683. — С. 106—121. — (Тр. по рус. и славян. филологии: Литературоведение: Литература и публицистика: Проблемы взаимодействия).
623. Ломоносов и некоторые вопросы своеобразия русской культуры XVIII века // М. В. Ломоносов и русская культура: Тез. докл. конф., посвящ. 275-летию со дня рождения М. В. Ломоносова (28—29 нояб. 1986 г.) — Тарту, 1986. — С. 3—6.
624. Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве: (Материалы научной конф. (1984)). — М., 1986. — С. 6—14. — ([Випперовские чтения — 84]; Вып. 17).
625. От редакции: К проблеме пространственной семиотики // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1986. — Вып. 720. — С. 3—6. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 19: Семиотика пространства и пространство семиотики).
626. Память культуры // Язык. Наука. Философия. Логико-методол. и семиот. анализ. — Вильнюс, 1986. — С. 193—204.
627. Поэзия науки: (К 80-летию Дмитрия Евгеньевича Максимова) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1986. — Вып. 735. — С. 3—6. — (Блоковский сб.; [Вып.] 7: А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века).
628. Проза Тургенева и сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Annales Instituti Philologiae Slavicae Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth Nominatae. — 1986. — Vol. 23. — P. 5—24.
629. Три функции текста // Анализ знаковых систем: История логики и методологии науки: Тез. докл. IX Всесоюз. совещ. Харьков, окт. 1986 г. — Киев, 1986. — С. 76—77.
630. Университет, учитель, НТР (беседа с Ю. М. Лотманом) // Вестн. высш. шк. — 1986. — № 7. — С. 69—73.

631. За дуела на Пушкин без «тайни» и «загадки»: Изследване, а не разследване // Факел (София). — 1986. — № 2. — С. 182—190. — См. № 589.
632. За «Ода по Йов» на Ломоносов // Проблеми на културата (София). — 1986. — № 1. — С. 15—27. — См. № 549.
633. Aleksandr Sergejevič Puškin. — Tallinn, 1986. — 206 lk. — См. № 488.
634. Das Problem der «Kulturvermittlung» als ihr typologisches Charakteristikum von Kultur // Semiotika Sovietica: Sowjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären modellbildenden Zeichensystemen (1962—1973). — Aachen, 1986. — Bd. 2. — S. 839—851. — (Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung; Bd. 5. 1—5, 2). — См. № 212.
635. Das Problem des poetischen Sujets // Ibid. — Bd. 1. — S. 479—483. — См. № 223.
636. Die künstlerische Natur der russischen Volksbilderbögen // Jahrbuch für Volkskunde: N. F. 9. — Würzburg et al., 1986. — S. 34—55. — См. № 347.
637. Die modellbindende Bedeutung der Begriffe *Anfang* und *Ende* in künstlerischen Texten // Semiotica Sovietica... — Bd. 2. — S. 829—834. — См. № 117.
638. Il concetto di «Mosca Terza Roma» nell' ideologia di Pietro I // Europa Orientalis. — 1986. — Vol. 5. — P. 481—494. — См. № 519.
639. Kirjandusest, selle vaesusest ja rikkusest, kirjandusõhkkonnast ja andekaist lugejaist // Sirp ja Vasar. — 1986. — 28. märts. — Lk. 6.
640. Lecciones de poética estructural: (Introducción) // Textos y contextos: Una ojeada en la teoría literaria mundial. — Habana, 1986. — P. 141—156. — См. № 91.
641. Los estudios literarios deben ser una ciencia // Ibid. — P. 73—86. — См. № 128.
642. Mythos — Name — Kultur // Semiotica Sovietica... — Bd. 2. — S. 881—907. — См. № 240.
643. Problemy komparatystyki semiotycznej // Problemy wiedzy o kulturze. — Wrocław, 1986. — S. 5—16. — См. № 545.
644. Sergei Paradzanovi ja Dodo Abašidze filmist «Surami kindluse legend» // Teater. Muusika. Kino. — 1986. — № 12. — Lk. 43—47. — См. № 662.
645. Thesen zur semiotischen Erforschung der Kultur: (In Anwendung auf slawische Texte) // Semiotica Sovietica... — Bd. 1. — S. 85—115. — См. № 251.
646. Vene kirjandus: Õpik IX kl. — 2. tr. — Tallinn, 1986. — 167 lk. — См. № 537.

647. Vorschläge zum Programm der IV. Sommer-Schule über sekundäre modellbildende Systeme // *Semiotica Sovietica*... — Bd. 1. — S. 81—84. — См. № 191.
648. Zum semiotischen Mechanismus der Kultur // *Ibid.* — Bd. 2. — S. 853—880. — См. № 208.
649. Zur Semiotik der Begriffe «Scham» und «Angst» im Mechanismus der Kultur // *Ibid.* — S. 835—838. — См. № 188.
650. Zwei Gedicht-Analysen // *Ibid.* — Bd. 1. — S. 429—455. — См. № 145.
651. Zwei Kommunikationsmodelle im System der Kultur // *Ibid.* — Bd. 2. — S. 909—930. — См. № 242.

1987

652. Возвращаясь к истокам: [Рец. на изд.: Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина: Факс. воспроизведение... 1855. М., 1985] // *Новый мир.* — 1987. — № 6. — С. 247—250.
653. Два устных рассказа Бунина: (К пробл. «Бунин и Достоевский») // *Учен. зап. Тарт. гос. ун-та.* — 1987. — Вып. 781. — С. 34—52. — (Тр. по рус. и славян. филологии: Литературоведение: Литература и история).
654. Делиль Ж. Сады / Послесл. и примеч. — Л., 1987. — С. 191—209, 214—228. — Примеч. совм. с Н. А. Жирмунской.
655. Замыслы гения: (К 150-летию со дня гибели А. С. Пушкина) // *Вперед.* — 1987. — 3 февр.; 5 февр.
656. In memoriam: [Ю. К. Лекомцев] // *Учен. зап. Тарт. гос. ун-та.* — 1987. — Вып. 746. — С. 146—147. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 20: Актуальные проблемы семиотики культуры).
657. История культуры: движение в будущее: [Интервью с Т. Меньшиковой] // *Сов. культура.* — 1987. — 7 мая. — С. 3.
658. К проблеме нового академического издания Пушкина // *Пушкинские чтения в Тарту: Тез. докл. науч. конф., 13—14 нояб. 1987 г.* — Таллин, 1987. С. 89—95.
659. К современному понятию текста; On the Contemporary Concept of the Text // *Livstegn: Proceedings first symposium «Semiotics in Theory and Practice», 2—3 Oct. 1986 Bergen (Norway): Norwegian Association for Semiotic Studies.* — 1987. — № 3. — P. 155—163. — См. № 621.
660. Несколько мыслей о типологии культур // *Языки культуры и проблемы переводимости.* — М., 1987. — С. 3—11.
661. Неюбилейные признания: [Интервью с проф. Ю. М. Лотманом и поэтом Д. Самойловым к 150-летию со дня гибели А. С. Пушкина] // *Вперед (Тарту).* — 1987. — 14 февр.

662. Новизна легенды: [О худож. фильме «Легенда о Сурамской крепости» Д. Абашидзе — С. Параджанова] // Искусство кино. — 1987. — № 5. — С. 63—67.
663. О композиционной функции «десятой главы» «Евгения Онегина» // Пушкинские чтения в Тарту: Тез. докл. науч. конф. 13—14 нояб. 1987 г. — Таллин, 1987. — С. 3—7.
664. О сюжетном пространстве русского романа XIX столетия // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1987. — Вып. 746. — С. 102—114. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 20: Актуальные проблемы семиотики культуры). — См. № 628.
665. Об итогах и проблемах семиотических исследований // Там же. — С. 12—16.
666. «Попытки предсказывать интересны в той мере, в какой они не оправдываются»: [Интервью] // Кино (Рига). — 1987. — № 1. — С. 24—26.
667. Признание заслуг: [Интервью с Д. Кузовкиным] // Вперед (Тарту). — 1987. — 23 апр.
668. Предварительные замечания по проблеме «Эмблема — символ — миф в культуре XVIII столетия» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1987. — Вып. 746. — С. 85—94. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 20: Актуальные проблемы семиотики культуры). — Совм. с С. Г. Барсуковым, М. Ф. Гришаковой, Е. Г. Григорьевой, Л. О. Зайонц, Г. М. Пономаревой, В. Ю. Митрошкиным.
669. Пушкин 1999 года: Каким он будет? // Таллин. — 1987. — № 1. — С. 56—64.
670. Пушкиноведение: вернуться к академизму // Вперед (Тарту). — 1987. — 14 нояб.
671. Семиотика и культура второй половины XX века; Semiotics and Culture in the Second Half of the Twentieth Century // Livstegn: Proceedings first symposium «Semiotics in Theory and Practice», 2—3 Oct. 1986 Bergen (Norway): Norwegian Association for Semiotic Studies. — 1987. — № 3. — P. 7—11.
672. Символ в системе культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1987. — Вып. 754. — С. 10—21. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 21: Символ в системе культуры).
673. Сотворение Карамзина. — М., 1987. — 336 с.
674. Alcune considerazioni sulla tipologia delle culture // Uomo e Cultura: Rivista di studi antropologici (Palermo). — 1986/1987. — № 37—40. — P. 3—16. — См. № 660.
675. Architecture in the Context of Culture; Архитектура в контексте культуры // Архитектура и общество, 1987: В поисках контекста. — [София,] 1987. — С. 6—15.
676. Che cos'è un testo? // Lettera internazionale. — 1987. — N 12. — P. 37.

677. Geeniuse kavatsused: [150. aastat Puškini surmast] // Sirp ja Vasar. — 1987. — 6. veebr. — Lk. 4. — См. № 655.
678. Kutse dialoogile // Bahtin M. Valitud tööd. — Tallinn, 1987. — Lk. 5—14.
679. Le mot et la langue dans la culture du Siècle des Lumières // Septième Congrès International des Lumières. Budapest, 26 juillet — 2 août 1987. — Budapest, 1987. — P. 255—262.
680. Les grandes idées des lumières // Début et fin des lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale: Actes du Sixième Colloque de Mátrafüred, 20—25 oct. 1984. — Budapest; Paris, 1987. — P. 155—166.
681. Mida jätta, mida võtta?: [Intervjuu] // Edasi. — 1987. — 31. detš.
682. Mõtete «häbi» ja «hirm» kultuurisemiootikast // Edasi. — 1987. — 31. jaan. — См. № 188.
683. Puskin. — Budapest, 1987. — 397 old. — См. № 488.
684. Puškin. — Praha, 1987. — 485 s. — См. № 488, 472, 318.
685. Semiotyka sceny // W kręgu socjologii teatru na świecie. — Wrocław et al., 1987. — S. 334—357. — См. № 473.
686. Tartu kui kultuurimärk // Meie Tartu. — Tallinn, 1987. — Lk. 51—54.
687. Tǎrtú Mò sǐkē xué pài [Тартуско-Московская школа] // Dushu (Reading Monthly). — 1987. — № 3. — P. 137—142. — Совм. с Б. А. Успенским. — На кит. яз.
688. Väga ühiskondlik, väga vajalik raamat: Professor Juri Lotman Jaan Krossi «Keisrihullust» // Sirp ja Vasar. — 1987. — 6. veebr. — Lk. 7; 9.
689. [Семиотика кино и проблемы киноэстетики; Место киноискусства в механизме культуры. О языке мультипликационных фильмов] — Токуо, 1987. — 257 p. — На япон. яз. — См. № 248, 417.

1988

690. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. — М., 1988. — 351 с. — См. № 318, 67, 620, 517, 308, 593, 441, 149, 311, 664.
691. В. И. Ленин: «Тут надо быть 100 раз осторожным»: (О вопр. межнац. отношений) // Вперед (Тарту). — 1988. — 2 июля. — См. № 707.
692. Виноват ли Пушкин... // Рус. яз. в эст. шк. — 1988. — № 2. — С. 3—9. — Совм. с Л. Н. Киселевой.
693. Давайте подумаем...: (О пробл. преподавания рус. яз. в старших классах) // Рус. яз. в эст. шк. — 1988. — № 5. — С. 43—52.

694. Закон о языке нужен // Молодежь Эстонии. — 1988. — 1 нояб.
695. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 г.) // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. — Рига, 1988. — С. 29—49.
696. К семиотике зеркала и зеркальности // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1988. — Вып. 831. — С. 3—5. (Тр. по знаковым системам; [Т.] 22: Зеркало: Семиотика зеркальности). — Без подписи.
697. К современному понятию текста // Семиотика культуры: Тез. докл. Всесоюз. школы-семинара по семиотике культуры, 8—18 сент. 1988 г. — Архангельск, 1988. — С. 3—6. — См. № 621.
698. Клио на распутье // Наше наследие. — 1988. — № 5. — С. 1—4.
699. Колумб русской истории // Карамзин Н. М. История Государства Российского. — М., 1988. — Кн. 4. — С. 3—16.
700. Несколько заметок к проблеме «Пушкин и французская литература» // Литература и искусство в системе культуры. — М., 1988. — С. 378—393.
701. «О древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях» Карамзина — памятник русской публицистики начала XIX века // Лит. учеба. — 1988. — № 4. — С. 88—95.
702. О каузальных связях в семиотическом ряду // Семиотика культуры: Тез. докл. Всесоюз. школы-семинара по семиотике культуры, 8—18 сент. 1988 г. — Архангельск, 1988. — С. 6—10.
703. Патриотизм есть стремление быть лучше...: [Интервью с Г. Туриным] // Кн. и искусство в СССР. — 1988. — № 4/59. — С. 42—43.
704. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества: Ст. Воспоминания. Публ. — М., 1988. — С. 437—443.
705. Текст и структура аудитории // Даугава. — 1988. — № 1. — С. 93—98. — См. № 384.
706. Технический прогресс как культурологическая проблема // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1988. — Вып. 831. — С. 97—116. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 22: Зеркало: Семиотика зеркальности).
707. «Тут надо быть 1000 раз осторожным» // Коммунист. — 1988. — № 6. — С. 105—108.
708. Biografia literacka w kontekście historii kultury: (Z zagadnień typologicznych relacji pomiędzy tekstem a osobowością autora) // Kwartał: Alm. Studenckiej Rady Literackiej. — 1988. — № 5/6. — S. 139—159. — См. № 622.

709. Gespräch mit Juri Lotman über den Film // Kunst und Literatur: Sowjetwissenschaften. — 1988. — Jahr. 36, H. 2. — S. 192—198. — См. № 666.
710. Informazione e giudizio: i compiti del recensore // L'Indice dei libri del mese. — 1988. — № 8. — P. 25—26.
711. Kulturgeschichte zukunftsorientiert: (Interview mit T. Men'sikova für Sovetskaja Kul'tura, 17. 5. 1987) // Gesellschaftswissenschaften: Zeitschrift der Sektion Gesellschaftswissenschaften der Akademie der Wissenschaften der UdSSR. — 1988. — Bd. 3. — S. 167—174. — См. № 657.
712. L'histoire de la culture: cheminement vers le futur // Sciences sociales (Moscou). — 1988. — № 2 (72). — P. 155—161; Ciências sociais. — 1988. — № 2. — P. 151—157. — См. № 657.
713. Megjegyzések a művészi térről // Kultúra és közösség. — 1988. — № 1. — Old. 62—78. — См. № 616.
714. Mítosz — nev — kultúra // Ibid. — Old. 3—19. — См. № 240.
715. Natural Environment and Information // Lectures in Theoretical Biology. — Tallinn, 1988. — P. 45—47.
716. The Structure of Eugene Onegin // Russian Views of Pushkin's Eugene Onegin. — Bloomington, 1988. — P. 91—114. — См. № 121.
717. The Transformation of the Tradition Generated by Onegin in the Subsequent History of the Russian Novel // Ibid. — P. 169—177. — См. № 628.
718. Zur Rolle der zufälligen Faktoren in literarischer Evolution // Semiotics of Culture. Proceedings of the 25th Symposium of the Tartu—Moscow School of Semiotics, Imatra, Finland, 27th—29th July, 1987. — Helsinki, 1988. — P. 139—150. — См. № 727.

1989

719. В мире пушкинской поэзии // Версии: Телевиз. сценарии. — М., 1989. — С. 6—33.
720. В перспективе Французской революции // Тез. докл. науч. конф. «Великая Французская революция и пути русского освободительного движения», 15—17 дек. 1989 г. — Тарту, 1989. — С. 3—9.
721. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. — М., 1989. — С. 468—481.
722. География интеллигентности: эскиз проблемы: Дискуссия в Тарт. ун-те // Лит. учеба. — 1989. — № 2. — С. 3—17.
723. К проблеме типологической характеристики реализма позднего Пушкина // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia: Пробл. истории рус. лит. нач. XX в. — Hel-

- sinki, 1989. — С. 129—146. — (Slavica Helsingiensa; 6). — См. № 620.
724. Кому нужен закон о языке? // Вперед (Тарту). — 1989. — 14 янв.
725. Культура как субъект и сама-себе объект // Wiener Slavistischer Anz. — 1989. — Bd. 23. — S. 187—197.
726. Мир декабристов // Телевидение и радиовещание. — 1989. — № 5. — С. 27—30.
727. О роли случайных факторов в литературной эволюции // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1989. — Вып. 855. — С. 39—48. — (Тр. по знаковым системам; [Т.]23: Текст — культура — семиотика нарратива). — См. № 718.
728. Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении // Византия и Русь. — М., 1989. — С. 227—236.
729. Пушкин // История всемирной литературы: В 9 т. — М., 1989. — Т. 6. — С. 321—338.
730. Тревоги, надежды, работа: [Ответы на анкету о современном состоянии пушкинистики] // Лит. обозрение. — 1989. — № 6. — С. 17—18.
731. Я знаю пять Адамсов: [Вальмару Адамсу — 90 лет] // Вперед (Тарту). — 1989. — 28 янв.
732. Alexander Puschkin. — Leipzig, 1989. — 419 S. — См. № 488.
733. La novita della leggenda // Rassegna sovietica. — 1989. — Vol. 40, N 2. — P. 57—63. — См. № 662.
734. Merkkien maailma: Kirjoitelmia semiotiikasta. — Helsinki, 1989. — 298 p. — См. 248, 417, 473, 497, 308, 586, 622, 496.
735. Semiotiken och historievetenskapen // Dialoger. — 1989. — № 11—12. — P. 38—61.
736. Vastab Juri Lotman: [Intervjuu] // Teater. Muusika. Kino. — 1989. — N 5. — Lk. 5—14.
737. Über die Semiosphäre // Studia Russica Helsingiensa et Tartuensia: Пробл. истории рус. лит. нач. XX в. — Helsinki, 1989. — S. 7—24. — (Slavica Helsingiensa; 6). — См. № 560.
738. Vene kirjandus: Õpik XI kl. — Tallinn, 1989. — 192 lk: — Совм. с Э. Г. Минц, С. Г. Исаковым.

1990

739. Заметки о тартуских семиотических изданиях // Труды по семиотике. 1964—1989: Указ. содерж. — Тарту, 1990. — С. 3—7.

740. Культура и информация // Методическая разработка по курсу «Основы теории литературы». — Рига, 1990. — С. 5—8. — См. № 193.
741. Между вещью и пустотой: (Из наблюдений над поэтикой сб. Иосифа Бродского «Уrania») // Учен. зап. Тарт. ун-та. — 1990. — Вып. 883. — С. 170—187. — (Тр. по рус. и славян. филологии: Литературоведение: Пути развития русской литературы). — Совм. с М. Ю. Лотманом.
742. Мы сидели у Петра Андреевича Зайончковского ... [О Натане Эйдельмане] // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. — Рига, 1990. — С. 335—336.
743. Мы живем потому, что мы разные // Известия. — 1990. — 23 февр.
744. Несколько добавочных замечаний к вопросу о разговоре Пушкина с Николаем I 8 сентября 1826 года // Пушкинские чтения: Сб. ст. — Таллинн, 1990. — С. 41—43.
745. О природе искусства // Alma Mater (Тарту). — 1990. — № 2 (4). — С. 2—3.
746. О роли случайных факторов в поэтическом тексте // Rev. des Études Slaves (Paris). — 1990. — Vol. 62, N 1—2. — P. 283—289.
747. О стихотворении М. Ю. Лермонтова «Парус» // Учен. зап. Тарт. ун-та. — 1990. — Вып. 897. — С. 171—174. — (Тр. по рус. и славян. филологии: Литературоведение: Литературный процесс: внутренние закономерности и внешние воздействия: Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia; 2). — Совм. с З. Г. Минц.
748. Ошибающимся друзьям // Сов. Эстония. — 1990. — 21 нояб.
749. Политическое мышление Радищева и Карамзина и опыт французской революции // Великая французская революция и русская литература: [Сб. ст.] — Л., 1990. — С. 55—68.
750. Поэтический мир Тютчева // Тютчевский сборник: Ст. о жизни и творчестве Федора Ивановича Тютчева. — Таллинн, 1990. — С. 108—141.
751. Пушкин и М. А. Дмитриев-Мамонов // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. — Рига, 1990. — С. 52—59.
752. Реабилитация совести: [Интервью] // Alma Mater: Студенч. газ. (Тарту). — 1990. — № 2. — С. 3; Рус. мысль (Париж). — 1990. — 15 июня. — С. 12.
753. «Чем длиннее пройден путь, тем меньше вероятностей для выбора»: Междунар. студ. конф. рус. филологов // Alma Mater — 1990. — № 3. — С. 1.
754. Чему же учатся люди?: [Выступление на открытии рус. гимназии] // Там же. — 1990. — № 1. — С. 2.

755. Aleksandr Puszkin. — Warszawa, 1990. — 218 s. — СМ. № 488.
756. Iluze autentičnosti a autentičnost iluze // Drozda M. Narativní masky ruské prózy: Od Puškina k Bělému. — Praha, 1990. — S. 9—15; Česká literatura. — 1990. — N 4. — S. 347—351.
757. Klio am Scheiderweg // Kopfbahnhof. — Leipzig, 1990. — S. 135—147. — (Alm. N 2: Das falsche Dasein: Sowjetische Kultur im Umbruch). — СМ. № 698.
758. Puškin: Vita di Aleksandr Sergeevič Puškin. — Padova, 1990. — VII—XX, 226 p. — СМ. № 488.
759. Sémiotique de la culture Russe: Études sur l'histoire. — Lausanne, 1990. — 516 p. — Совм. с Б. А. Успенским. — СМ. № 383, 379, 519, 308, 490, 249, 311, 441, 381.
760. Štruktúra umeleckého textu. — Bratislava, 1990. — 373 s. — СМ. № 194.
761. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. — London; N. Y., 1990. — 288 p.
762. «Za najvýznamnejšie...» // Slovenské pohľady. — 1990. — V. 106, N 4: Semiotika: výsledky a problémy. — S. 116—118.
763. Über die Semiosphäre // Zeitschrift für Semiotik. — 1990. — Bd. 12, N 4. — СМ. № 560.

СОДЕРЖАНИЕ

А. Пятигорский. «Другой» и «свое» как понятия литературной философии	3
Ренате Лахманн. Семиотическое несчастье мнемониста	10
Eero Tarasti. A Semiotik Analysis of Musorgsky's «Pictures at an Exhibition»	19
Т. Николаева. Семантика убеждения: лингвотекстологический анализ речи Марка Антония над гробом Цезаря в драме Шекспира	53
И. Смирнов. Воля к власти	61
Л. Софонова. Три мира Г. С. Сковороды	67
М. Плюханова. Композиция Покрова Богородицы в политическом самосознании Московского царства	76
Б. Успенский. Раскол и культурный конфликт XVII века	90
Н. и С. Толстые. Жизни магический круг	130
Риккардо Пиккио. «Предисловие о пользе книг церковных» М. В. Ломоносова как манифест русского конфессионального патриотизма	142
Г. Пономарева. Посвятил своему святому	152
Л. Киселева. «Домашние» пьесы И. А. Крылова	155
И. Серман. К вопросу о смысловом единстве баллад В. А. Жуковского	163
В. Баевский. Из заметок о тексте «Евгения Онегина»	172
Л. Сидяков. Из истории комментирования «Евгения Онегина»	175
А. Долинин. Заметка к проблеме: «Пушкин и Шекспир» (О подзаголовке «Скупого рыцаря»)	183
А. Чудаков. Структура персонажа у Пушкина	190
Ю. Цивьян. Текст и жест: «Борис Годунов» в исполнении провинциальных актеров 1910-х годов	208
А. Осоват. Из комментария к текстам Чаадаева (По материалам Тургеневского архива)	225
В. Вацуро. О тексте поэмы Ю. М. Лермонтова «Каллы»	232
А. Жолковский. Семиотика «Тамани»	248
Л. Новинская, П. Руднев. Стих Тютчева и литературное направление	256
А. Штейнгольд. Феномен Бенедиктова в критике Белинского	264
П. Рейфман. Цинизм Базарова.	273
П. Тороп. Достоевский: логика еврейского вопроса	280

А. Белоусов. Акклиматизация сирени в русской поэзии	311
А. А. Хансен-Лёве. Поэтика ужаса и теория «большого искусства» в русском символизме	322
Х. Баран. Об одном источнике романа Федора Сологуба «Творимая легенда»	337
А. Лавров. «Другая жизнь» в стихотворении А. Блока «Было то в темных Карпатах...»	347
Г. Левинтон. Первая пушкинская работа И. Ф. Анненского («Про- грамма для изучения языка и поэзии Пушкина»)	358
Б. Гаспаров. Поэтика Пастернака в культурно-историческом изме- нении (Б. Л. Пастернак и О. М. Фрейденберг)	366
Е. Фарыно. Юрятинская читальня и библиотечарша Авдотья (Архео- поэтика «Доктора Живаго». 6.)	385
В. Живов. Космологические утопии в восприятии большевистской революции и антикосмологические мотивы в русской поэзии 1920—1930-х годов («Стихи о неизвестном солдате» О. Ман- дельштама)	411
М. Гаспаров. С русского на русский: «Переводчик» Д. С. Усова	434
С. Исаков. Из истории русской периодической печати в Эстонии. Газета «Свободная Россия» («Свобода России», «За свобо- ду России»)	439
В. Топоров. Петербургские тексты и петербургские мифы (за- метки из серии)	452
Ю. Левин. Семиотика Венички Ерофеева	486
Б. Егоров. О различении научных розыгрышей и фальсификаций	500
Витторио Страда. Читать и сравнивать	507
Материалы к библиографии трудов профессора Ю. М. Лотмана. Составитель Л. Киселева	514

