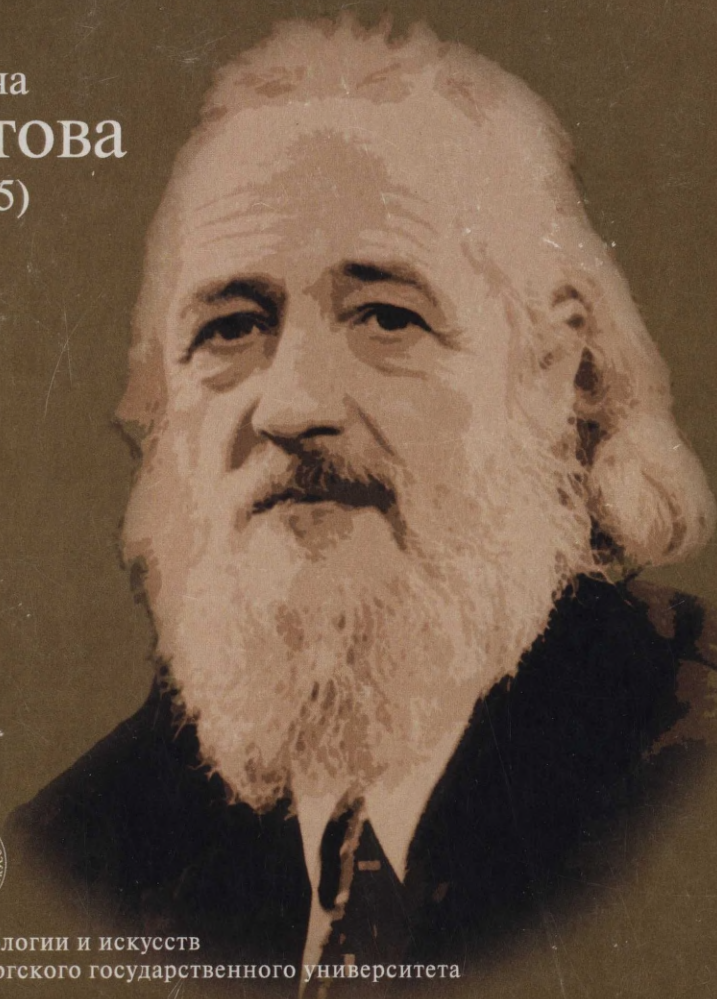


HOMO UNIVERSITATIS

Памяти
Аскольда
Борисовича
Муратова
(1937–2005)
Сборник
статей



Факультет филологии и искусств
Санкт-Петербургского государственного университета

HOMO UNIVERSITATIS

Памяти

Аскольда Борисовича Муратова
(1937–2005)

Сборник статей

Под редакцией А. А. Карпова

Факультет филологии и искусств
Санкт-Петербургского государственного университета
Санкт-Петербург
2009

ББК 74.268.1

X76

Редколлегия:

С. И. Богданов, П. Е. Бухаркин, В. М. Маркович, М. В. Отрадин

Нотa universitatis: Памяти Аскольда Борисовича Муратова (1937–2005): Сборник статей / Под ред. А. А. Карпова. — СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. — 512 с.

ISBN 978-5-8465-0835-4

Сборник посвящен памяти выдающегося русского ученого и педагога профессора Санкт-Петербургского государственного университета А. Б. Муратова (1937–2005). Он включает работы филологов России, Великобритании, Германии, Швейцарии. Разнообразие публикаций отражает уникальную широту научных интересов А. Б. Муратова. Для литературоведов, лингвистов, а также всех интересующихся проблемами филологии.

ББК 74.268.1

978-5-8465-0835-4

© Коллектив авторов, 2009

© Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009

© С. В. Лебединский, оформление, 2009

В. М. Маркович (С.-Петербург)

HOMO UNIVERSITATIS

Вся профессиональная деятельность А. Б. Муратова совершалась в стенах Ленинградского—Санкт-Петербургского университета. Здесь в 1955—1960 годах он учился на русском отделении филологического факультета, здесь в 1963 году закончил учебу в аспирантуре, а в 1967-м защитил кандидатскую диссертацию. Здесь же в 1982 году им была защищена докторская диссертация, здесь он был избран доцентом (1970) и профессором (1984). В Издательстве ЛГУ (позднее СПбГУ) вышли основные монографии Муратова. Наконец, в 1983 году он стал заведующим кафедрой истории русской литературы (сначала «по приказу», а затем — четыре раза «по конкурсу»). Заведующим кафедрой он оставался до самой смерти в конце 2005 года.

Уже по одной указанной причине представление об Аскольде Борисовиче Муратове было и остается неотделимым от представления об университете. Сказанное прежде всего относится к alma mater Аскольда Борисовича — Ленинградскому, а потом Санкт-Петербургскому университету, но едва ли не в такой же мере — и к университету вообще, к университету как общественно-культурной институции. А вот для этого последнего были, конечно, причины более глубокие. Попробуем их перечислить.

Университетским был уровень образованности Муратова. Конечно, его знания имели пределы, положенные принадлежностью к определенной эпохе и определенной школе. Но то, что следовало знать ученому и педагогу соответствующего типа, он знал почти исчерпывающим образом. Особенно впечатляющим было равное знание общих закономерностей литературного процесса (их он удерживал в поле своего видения всегда) и огромной массы конкретных фактических подробностей, в которых этот процесс осязаемо вопло-

щался. Факты Муратов не только знал, но и любил, устанавливая и воспроизводя их с почти самоцельным удовольствием.

Аскольда Борисовича отличала чисто университетская добротность всех видов работы. Каждый человек что-то делает небрежно — у Муратова этого не бывало, на мой взгляд, никогда. Особенно памятны коллегам по кафедре его маленькие «вступительные слова», звучавшие при открытии конференций и научных заседаний. Слушая эти миниатюрные монологи, присутствующие обнаруживали, что, готовя их, председательствующий прочитал намного больше, чем все последующие ораторы с их «полномерными», проблемными докладами. То же самое можно было сказать о многих муратовских репликах, вклинивавшихся в ход дискуссии.

В литературоведение Муратов пришел как ученик Г. А. Бялого, продолживший историко-литературные исследования учителя в нескольких направлениях. Самым заметным из них было изучение позднего Тургенева. Муратов начал с обстоятельных комментариев к «Дыму», подкреплявших интерпретацию этого романа, которая была предложена Бялым. Отдельные муратовские статьи о «Дыме» объединились в кандидатскую диссертацию, защищенную в 1964 году. В 1972 году диссертация вошла в состав книги «Тургенев после “Отцов и детей”». Позднее, уже в 1980-е годы, была защищена докторская диссертация «Проблема реализма в позднем творчестве И. С. Тургенева: Повести и рассказы 1860–1880 годов», основанная на двух книгах: «Повести и рассказы И. С. Тургенева 1867–1871 годов» (1980) и «Тургенев–новеллист (1870–1880-е годы)» (1985). Все эти работы были посвящены характерным «бяловским» проблемам (политический контекст поздней тургеньевской прозы, поэтика «таинственного», вопрос о «падении романного творчества Тургенева» и др.). И всякий раз ученик не повторял, а продолжал усилия учителя, продвигаясь вперед прежде всего за счет привлечения более обширного и более детально обследованного материала. Расширение тургеньевского «репертуара» Г. А. Бялого проявилось и в разработке лишь слегка затронутых у Бялого тем: к примеру, можно отметить несколько муратовских работ о драматургии Тургенева.

Подобно Бялому, Муратов проявлял повышенный интерес к писателям второго и третьего ряда, достигнув в изучении их творчества немалых успехов (например Альбов и Мордовцев были открыты им для литературоведения — так же, как Шпажинский и И. Соколов были свое время открыты Бялым). Так же как и Бялый, Муратов

много сил отдал небольшим очеркам или справочным статьям о почти совсем уже забытых деятелях русской культуры (таких, например, как А. Н. Бенецкий или В. И. Бибииков). Как и Бялый, он с увлечением занимался такими «пограничными» и явно экзотическими для литературоведения темами, как литературные взгляды А. Ф. Кони или служба И. А. Гончирова в Министерстве финансов. Наконец, Муратов так же охотно занимался литературным краеведением: книгу «Тургенев в Петербурге» (1970) он написал в соавторстве с Бялым.

У Муратова, кроме того, был еще и собственный способ расширения методологических горизонтов. Этим способом оказалось интенсивное изучение фрагментов истории литературоведения. Он писал о теоретической поэтике А. А. Потебни, о проблемах стилистики, разработанных Б. З. Томашевским, о теоретическом осмыслении языка художественной литературы в трудах В. В. Виноградова, о характере мышления Б. М. Энгельгардта и др. Очевидно, что внимание ученого привлекали «спецификаторы», стремившиеся выявить и изучить особую природу словесного искусства как такового, а в их ряду чаще интересовали создатели синтетических построений, объединявших лингвистику и литературоведение. Вопросы о специфическом назначении и дисциплинарном единстве филологии занимали его все больше: он, в частности, упорно искал основания для ее превращения в некоторую «систему систем»¹.

Можно возразить, что об истории литературоведения (правда, намного меньше) писал и Бялый. Можно вспомнить хотя бы его известную статью «Б. М. Эйхенбаум — историк литературы» в сборнике, вернувшем работы одного из лидеров формальной школы в сферу «открытого доступа»². Однако сравнение сразу же покажет, что интерес Муратова к выдающимся русским филологам имел особенный смысл. Ясно, что это был интерес к идеям и принципам, самому Муратову как исследователю во многом чуждым. А между тем он углублялся в изучение этих идей и принципов так, как будто стремился их усвоить и применить. И только весь ход исследовательского сюжета обнаруживал методическое «бескорыстие» исследователя: у Муратова каждый раз получалось явно неприменимое

¹ См. «Список научных трудов А. Б. Муратова» в настоящем сборнике.

² См.: *Эйхенбаум Б.* О прозе. Л., 1969. С. 5–21. — Одновременно вышел и сб. Б. Эйхенбаума «О поэзии» (1969).

построение, способное удовлетворить автора и читателя своей самоценной чистотой и законченностью. Порой может показаться, что, реконструируя и объясняя далекие от его собственной методологии идеи формалистов или феноменологов, Муратов осуществлял перевоплощения, заменявшие ему прямое и «грубое» их использование. Последовательный эмпирик, позитивист и сторонник детерминистского, каузально-генетического объяснения литературных явлений, он обретал возможность пожить в мире этих экзотических для него идей, не изменяя своей обычной позиции. Позитивист и эмпирик оставался верным себе, в себе, тем не менее, не замыкаясь.

Такое же примерно сочетание особенностей прослеживается и в деятельности Муратова на посту заведующего кафедрой. Ему и здесь были свойственны здоровый консерватизм и традиционализм, но веяния времени он ощущал достаточно чутко и считаться с ними умел. Когда группа молодых тогда еще преподавателей, возглавленная Н. М. Герасимовой, предложила ввести на русском отделении беспрецедентно обширный цикл теоретических курсов, включавший риторику, структуральную поэтику, герменевтику, изучение современных литературоведческих теорий и методов, Муратов, не переставая быть традиционалистом, поддержал этот смелый проект и помог осуществиться новаторскому замыслу кафедральной молодежи. Можно сказать, что без энергичных усилий заведующего проект остался бы просто темой для дискуссий. Произошло это вполне закономерно, потому что он следовал одной из важнейших университетских традиций — традиции толерантности. Эту традицию он всегда укреплял и охранял.

Явно чувствовалось в нем еще одно характерное университетское качество — традиционное для петербургско-ленинградской университетской профессуры сочетание демократизма и либерализма. Оно как-то удачно совмещалось с партийным билетом — он даже в КПСС был демократически настроенным либералом. В факультетской парторганизации он играл самую положительную роль. Об этом сегодня могут вспомнить многие. Например, Александр Долинин, ныне крупнейший исследователь творчества Набокова, — Муратов вытащил его из опасной истории, связанной с проявлением сочувствия «Пражской весне» 1968 года.

Муратовская демократичность давала себя знать не только в драматических ситуациях подобного рода. Не менее последовательно проявлялась она в ситуациях повседневных — Муратову удавалось

и это. Удавалось постольку, поскольку демократичность была его естественным свойством и вместе с тем частью его культуры. Проявлялось это во многом — от распределения аудиторных часов до стиля общения и взаимоотношений с многочисленными сотрудниками кафедры. Отношения с ними (а ведь они больше 20 лет были его подчиненными и привыкли к подчиненному положению) складывались по-разному, но никогда не становились иерархическими и авторитарными.

Он бывал внимательным к любому, а если проявлял раздражительность, то опять же по отношению к любому, не делая различия между профессором и лаборантом. Чувство равенства проявлялось и в той сфере, где проявить его, пожалуй, было труднее всего. Показательной была его лекционная нагрузка, регулярно превышавшая нагрузки ассистентов и старших преподавателей. Он читал едва ли не все курсы, от которых по тем или иным причинам отказывались другие. Казалось бы, что стоило заведующему «в приказном порядке» обязать одного из своих подчиненных заменить другого? Муратов предпочитал иной выход — взять чужую нагрузку на себя. В этом тоже проявлялось нечто университетское — ощущение профессионального братства.

Муратов возглавил кафедру в трудный для нее момент. Его предшественник, Георгий Пантелеймонович Макогоненко, был вынужден отказаться от заведования под давлением университетского и партийного начальства. Условием своего «добровольного» ухода он поставил передачу своих обязанностей (о конкурсе в той ситуации и речи не было) только что защитившему докторскую диссертацию Муратову. Это было общим решением ведущих профессоров кафедры, последних представителей филфаковского Золотого века. Все они верили в то, что их «Алик» сохранит славные кафедральные традиции, объединявшие высокий профессионализм и нравственную воспитанность с относительной свободой в рамках узаконенной научно-педагогической деятельности. «Старики» исходили из того, что верность этим чисто университетским ориентирам сможет сохранить лишь университетский по самой своей сути человек. Таким человеком они считали своего воспитанника и младшего коллегу, уже догонявшего их по части преподавательского опыта, научных заслуг и авторитета внутри факультетского сообщества. Время показало, что они не ошиблись.

М. А. Турьян (С.-Петербург)

АНТОНИЙ ПОГОРЕЛЬСКИЙ И А. К. ТОЛСТОЙ: У ИСТОКОВ КОЗЬМЫ ПРУТКОВА

В проблеме генезиса Козьмы Пруткова важное место занимает вопрос культурных традиций — изучение «той сферы общения и того круга идей, под влиянием которых складывалось отношение к миру и слову “соавторов” Козьмы Пруткова»¹.

С этой точки зрения наиболее интересной представляется фигура А. К. Толстого — и не только потому, что он, старший среди творцов образа директора Пробирной палатки, к моменту «рождения» Пруткова имел за плечами литературный и эпистолярный опыт, отмеченный в том числе и ярким сатирическим началом. Толстой, как никто среди «прутковцев», мог, в силу жизненных обстоятельств, непосредственно наследовать поведенческие и литературные традиции старшего поколения через своего дядю и воспитателя Алексея Алексеевича Перовского, известного на писательском поприще под именем Антония Погорельского. Значительное влияние Перовского на формирование эстетических вкусов племянника признается давно — однако лишь походя и в назывных предложениях. Вопрос же его непосредственного воздействия на ироническое мироощущение Толстого специально рассматривается, кажется, впервые. Это объясняется, очевидно, как малой изученностью творческого наследия самого Погорельского, так и необыкновенной скудостью материалов, кото-

¹ *Ронинсон О. А.* Истоки языковой и литературной позиции создателей Козьмы Пруткова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1988. С. 3. — Диссертация Ронинсон — одна из считанных работ, посвященных арзамасской «ветви» в прутковской «генеалогии», но только лингвостилистическому аспекту проблемы — и лишь на материале творчества Алексея Жемчужникова.

рыми мы располагаем: едва ли не большая часть архива обоих писателей по смутным причинам канула в неизвестность. Между тем фигура Перовского в ряду «первоисточников» Пруткова интересна вдвойне: не только лично, но и тем, что его литературная позиция и творческая практика определялись дружескими и творческими связями как раз с теми литературными кругами, от которых исследователи ведут, в частности, прутковскую «генеалогию»: это традиции «домашнего» сатирического стихотворства, идущие от известного московского поэта-дилетанта С. А. Неелова к И. П. Мятлеву и С. А. Соболевскому, и поэтика комического, сложившаяся в кругу «Арзамаса». Таким образом, проблема как непосредственного, так и опосредованного влияния Перовского-Погорельского на сатирическое и юмористическое творчество Толстого приобретает особенно важное значение.

Алексей Перовский, выпускник Московского университета, вступил в самостоятельную жизнь уже с явной склонностью к «пробе пера». В 1810-е годы в Первопрестольной он органично входит в орбиту своего кумира Карамзина, вокруг которого группируется новое литературное поколение, эстетически, однако, довольно независимое и далекое от пуританства в повседневном быту. Среди ближайших друзей Перовского этой поры — и до конца дней — будущие «арзамасцы» В. А. Жуковский и П. А. Вяземский, оба уже, между прочим, известные эпиграммысты; Жуковский же вскоре прославился и как классик пародийной арзамасской «галиматьи». Пародийное и эпиграмматическое творчество становится важной частью развернувшейся борьбы «архаистов» и «новаторов» за новые эстетические ориентации. Оно развивается в атмосфере уже фактически сложившегося «“Арзамаса” накануне “Арзамаса”», или «поддевического “Арзамаса”», как позже — по месту встреч в домике А. Ф. Воейкова на Девичьем поле — окрестил московское дружеское литературное сообщество первого десятилетия XIX века один из его участников — А. И. Тургенев². При всем безусловном уважении к Карамзину именно на периферии строгой карамзинской эстетики в литературной практике его своеобразных «птенцов» формируется поэтика «бесмыслицы» и «галиматьи» с ее дерзкими новациями в области се-

² Подробнее см.: Вацура В. Э. В преддверии пушкинской эпохи // Арзамас: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 5–10; Гиллельсон М. И. Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974. С. 3–4, 142–143.

мантики и стиля³. Однако это — не только плод «чистого» литературного творчества, но и отражение определенного образа жизни, определенной формы бытового поведения московской аристократической молодежи. Ведь именно в те поры Вяземский — «безумец, расточитель молодой» — «прокипятит» на картах полмиллиона. Да и за самим Перовским очень скоро утвердилась репутация яркого остроумца и «проказника милого». Не последнюю роль в этом играла принадлежность обоих к кругу Сергея Алексеевича Неелова, первого на Москве остролова и автора хотя и неуклюжих, но метких эпиграмм и фривольных сатирических стихотворений на любой случай московской жизни и светских происшествий, разлетавшихся изустно по обеим столицам. Вяземский ценил в его «дурацких амфигури» (род «домашней» сатирической поэзии. — *М. Т.*) умение «выражать общежитие» и считал Неелова «основателем стихотворческой школы, последователями коей были Мятлев и Соболевский»⁴. Не без явного удовольствия отдавал должное незаурядности Неелова и Пушкин: «Стихи Неелова прелесть, — писал он Вяземскому, — недаром я назвал его некогда *le chantre de la merde!* (Это между нами и потомством буди сказано.)»⁵.

Характеристики Вяземского и Пушкина не случайны: в «галиматье» Неелова и его друзей оба ясно ощущали близкие себе традиции «домашней» поэзии и стихотворного балагурства. Крупнейший знаток вопроса П. Н. Берков в известном смысле причислял, например, к последователям Неелова и самих Вяземского и Пушкина, также культивировавших эпиграмматическую устную традицию⁶.

Широко процветало в этом кружке и «бытовое» мистификаторство — и Перовский был непременно участником веселых и дерзких розыгрышей. По сохранившимся воспоминаниям, в числе других известен, например, следующий эпизод: Перовский явился к тогдашнему ректору Московского университета и председателю Общества любителей российской словесности А. А. Прокоповичу-Антонскому с одним из своих амфигур и со всей серьезностью настаивал на

³ См.: Лотман Ю. М. Поэзия 1790–1810-х годов // Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971. С. 25–26; Вацуро В. Э. В преддверии пушкинской эпохи. Кн. 1. С. 7.

⁴ Вяземский П. Старая записная книжка. Л., 1929. С. 118.

⁵ Письмо от 25 мая и около середины июня 1825 г. (Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 205); *le chantre de la merde* — певец навоза (*фр.*)

⁶ См.: Берков П. Н. Козьма Прутков (Литературная биография) // Козьма Прутков. Полн. собр. соч. М.; Л., 1933. С. 12.

разрешении прочитать их на публичном заседании Общества. Стихотворный же текст звучал следующим образом:

Абдул визирь
На лбу пузырь
Свой холит и лелеет.
Вауле, геометр,
Взяв термометр,
Пшеницу в поле сеет.

А Бонапарт
С колодой карт
В Россию поспешает.
Садясь в балон,
Он за бостон
Сесть Палу приглашает.

Но Папин сын,
Взяв апельсин,
В нос батюшки швыряет.
А в море кит
На них глядит
И в ноздрах ковыряет <...>

Пикантность ситуации заключалась в том, что отец Перовского занимал в то время должность министра народного просвещения, и бедный Антонский тем самым был поставлен в комически-отчаянное положение.

Кстати, эту блестящую «галиматью», которой могли бы, кажется, позавидовать и абсурдисты нынешнего века, сохранил для нас один из альбомов Неелова, куда стихи были вписаны автором, вызвав спустя некоторое время пародийное переложение хозяина альбома в виде стихов «на случай» — характерный прием «домашней» поэзии⁷:

Пускай монах
В монастырях
Обедни отправляет,
Пусть архирей
Всех стерлядей
Икру себе собирает <...>

⁷ См.: *Погорельский Антоний*. Избранное. М., 1985. С. 366–367, 414–415.

Пусть Бонапарт
С колодой карт
В пасьянс один играет.
Пусть Пий святой
С душой простой
Добра ему желает <...>⁸

Между прочим, при сравнении обеих амфигури отчетливо видно, насколько ярче разработана у Перовского сама образная система абсурда и та «эстетика нелепости», которая станет потом определяющей в творчестве Пруткива.

Весьма примечательно также, что оба стихотворения отмечены вольной антицерковной стихией, предвосхищающей столь распространенное у «арзамасцев», в духе просветительских традиций, пародирование библейских текстов. Отголоски этого пародийного приема проявятся потом и в сатирическом творчестве Толстого.

Духом легкого мистификаторства и литературной игры отмечены и иные из дошедших до нас писем Перовского. «Нового у нас здесь много: — писал он, например, из Петербурга Вяземскому в начале 1812 года, — все улицы покрыты снегом, а набережные обложены гранитом, иные уверены, что на Исаакиевской площади воздвигнут монумент Петру Великому, изображающий его сидящего на коне, но наверное тебе сие утверждать не могу»⁹.

Оказавшись снова в столице в 1816 году — после участия в войне 1812 года и пребывания в Германии, — Перовский окунается в среду не только уже программно сформированного, но и расцветшего «Арзамаса», — и ему, «арзамасцу» по духу и складу характера, среда эта несомненно близка и созвучна. В одном из писем этой поры А. И. Тургенев, подтверждая Вяземскому, что Жуковский «уничтожает» свои «пьяные вечера», добавлял: «...несмотря что мы упивались иногда только одним веселием и шутками Перовского, весьма, впрочем, благочинными»¹⁰. Атмосфера веселого и безоглядного сокрушения архаических канонов также находит в Перовском несомненный отклик. В 1820 году он яростно защищает в печати от нападок классицистов новаторский метафоризм стиля «Руслана и Людмилы», не только

⁸ Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Фонд Киселевых. Ф. 129. № 204. Л. 63.

⁹ *Погорельский Антоний*. Избранное. С. 397.

¹⁰ Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 1. С. 136.

«озвучивая» позицию «старших арзамасцев», но и широко используя «арзамасский язык» с его игровым и пародийным началом, тонкими каламбурами и комически парадоксальными оксюморонными и перифрастическими сочетаниями¹¹. Пушкин, находясь в южной ссылке и еще не зная об авторстве Перовского, отметил, что статьи эти «умнее всех», а позже назвал их «остроумными и забавными»¹². Пушкина, несомненно, привлекла не только система аргументации его защитника, но и пародийный метод Перовского. «Невозмутимо-серьезное и точное, но абсурдно-логическое изложение основных мыслей чужой статьи по пунктам» будет отличать в дальнейшем пародийную публицистику самого Пушкина»¹³. Когда же спустя год вышла в свет первая в русской литературе фантастическая повесть Антония Погорельского «Лафертовская маковница», автор ее подвергся нападкам того самого рационалиста А. Ф. Воейкова, от которого он еще недавно защищал «Руслана и Людмилу», — и за тот же раскованно-ироничный стиль повествования, который положен в основу и пушкинской поэмы. Зато «Лафертовская маковница» вызвала неподдельный восторг Пушкина. «Душа моя, что за прелесть бабушкин кот! — писал он брату. — Я перечел два раза и одним духом всю повесть, теперь только и брежу Тр. Фал. Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажмура глаза, повертывая голову и выгибая спину»¹⁴. Ощущение литературного родства сохранилось у обоих писателей и в дальнейшем, при личном знакомстве, сразу перешедшем в дружескую близость.

И «шутейный» опыт, и вкус к мистификациям оказались очень полезны: и то и другое органично вошло в литературный метод Погорельского, в полной мере сказавшись и в последующих его произведениях — «Двойнике, или Моих вечерах в Малороссии» и романе «Монастырка» с их игровым началом и свободой в обращении с читательской аудиторией. По справедливому наблюдению Е. Н. Пенской, именно «Двойником» подсказана отчасти пародийная манера общения Козьмы Пруткова с читателем и «игровое воспроизведение современного литературного мира»¹⁵.

¹¹ Погорельский Антоний. Избранное. С. 372–390, 416–420.

¹² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937. Т. XIII. С. 21. Т. IV. С. 282.

¹³ См.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 507.

¹⁴ Письмо от 27 марта 1825 г. (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XIII. С. 157). — Пушкин перепутал имя этого персонажа повести — кот-оборотня: его зовут Аристарх Фалелеич.

¹⁵ Пенская Е. Н. Генезис пародийной маски Козьмы Пруткова в русской литературе XVIII–XIX вв.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1989. С. 17.

В свете сказанного нетрудно заметить несомненные черты сходства сатирического и юмористического письма Погорельского и А. К. Толстого.

Перовский неусыпно занимался воспитанием племянника. Среди сохранившегося эпистолярия — его письма к маленькому Алеше, красноречиво свидетельствующие, в частности, и о том, что дядя исподволь формировал эстетический вкус будущего писателя, для которого изначально становится литературным конфидендом. Не менее важно, что как раз в пору раннего детства Толстого, в тиши привольного поместья с превосходной библиотекой рождались и пронизанные мягким юмором первые произведения писателя Антония Погорельского, и не лишено оснований предположение о столь же непринужденно-веселом тоне устного его общения с близкими. В этом смысле можно, кажется, универсализировать более позднее замечание Вяземского по поводу «Монастырки», в которой, по его авторитетному мнению, «веселость не вымышленная, не подготовленная». Перовский, по его словам, «очень хорошо передает себя в слоге своем»¹⁶. В сознание впечатлительного мальчишка Толстого остро и на всю жизнь вошла память тех лет. «Мое детство было очень счастливо и оставило во мне одни только светлые воспоминания», — сообщал он в 1874 году в автобиографическом письме итальянскому литератору А. де Губернатису¹⁷. Воспоминания о счастливом детстве лейтмотивно пронизывают и самые сокровенные его письма — наряду с признаниями о том, что он испытывал к дяде, несмотря на рано сформировавшуюся во многом иную систему взглядов, «огромное доверие»¹⁸.

В письме тому же Губернатису Толстой признавался, что «начал мараить бумагу и писать стихи» с шестилетнего возраста и, как явствует из писем Перовского к племяннику, эти первые литературные опыты — между прочим, среди них и басня — тут же доверительно отдавались на суд дяде. Только из этих писем узнаем мы и о раннем замысле первого печатного произведения Толстого — фантастической повести «Упырь». Кстати, приверженность Толстого фантастическому жанру — также прямое творческое «наследие» писателя Погорельского.

¹⁶ Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 3. С. 220–221.

¹⁷ Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1964. Т. 4. С. 423.

¹⁸ См., напр., письма А. К. Толстого к С. А. Миллер от 22 августа 1851 г. и от 6 января 1853 г. // Там же. С. 51, 60.

В 1831 году Перовские совершают большое путешествие в Италию, оставившее в душе мальчика глубокий эстетический след и запечатленное им в дневнике. Этот факт биографии Толстого хорошо известен и достаточно прокомментирован, однако за пределами внимания остался весьма важный для нашей темы факт: встреча в Риме с Сергеем Александровичем Соболевским, еще одним остроязычным приятелем Алексея Перовского и другом Пушкина, блестящим последователем мятлевского «ненормативного» стихотворства, «неизвестным сочинителем всех известных эпиграмм». «Сегодня утром прибыли мы в Рим <...>, — записывает 30 апреля в своем дневнике четырнадцатилетний Толстой. — Наняв дом, принадлежащий одному трактиру, дяденька послал человека за г. С<оболевским>, который тотчас к нам явился»¹⁹. 2 мая Перовские вместе с Соболевским осматривают Ватикан, 5 мая Толстой и Соболевский вдвоем идут во Дворец кесарей, «чтобы искать древностей. Мы долго там ходили, — простодушно записывает мальчик, — но ничего не нашли». Присоединился Соболевский к Перовским и в дальнейшем их путешествии в Неаполь и Помпеи. Иными словами, жадно впитывавший разносторонние впечатления подросток провел в обществе Сергея Александровича достаточно времени. Непосредственный эмоциональный след этого общения на дневниковых страницах не отразился — дневник вообще отличают лаконизм и почти сугубая фактографичность — но при скудости фактов, которыми мы располагаем, эту известную нам встречу — наверняка, впрочем, не единственную, — безусловно следует поставить в ряд знаковых впечатлений, так или иначе отозвавшихся потом в творческом сознании Толстого. Именно в этой связи важно, что у нас есть счастливая возможность услышать «живой голос» Соболевского той поры: в письмах из Рима в Петербург старинному другу В. Ф. Одоевскому он излагал хронику своего итальянского путешествия. «Хоть я приехал не в пору, хоть мне не к роже восхищаться, — писал он в одном из “шутейных” посланий, — скажу тебе, что тот, кто не видал Рима, человек темный. Взойдя в С<вятого> Петра, я понял тех индейских философов, у которых заходит от восхищения, глядя на солнце; будь у меня послабее нервы, быть бы греху и в моих штанах. Я здесь сделал глупость: тем и начал, что бросился в Ватикан; от этого чувства притупились, и я не могу уже получить должного впечатления от других церквей и художественных

¹⁹ Там же. С. 22 и сл.

собраний. Так и хочется сказать, глядя на них, как говаривал покойник Дурасов: так, это ничего-с, это говно-с»²⁰.

Спустя несколько лет совершенно в той же «шутевойной» стилистике, несомненно усвоенной от дяди и его окружения, начнет писать письма и сам Толстой — его столь схожие с «арзамасскими» послания Н. В. Адлербергу 1837–1838 годов, пересыпанные юмористическими и пародийными стихами и интермедиями²¹, — справедливо считаются несомненным предвосхищением Козьмы Пруткова, «родившегося» лишь десять с лишним лет спустя.

К 1830-м годам — времени окончательного формирования эстетических взглядов и литературных вкусов Толстого — Перовский вводит его в свой литературный круг, отдавая произведения молодого сочинителя на суд друзьям. «И Жуковского я видел, любезный Карапузик, — писал Перовский племяннику 27 марта 1835 года. — Он апробует последнюю твою пиэсу и велел тебе сказать, что он отроду не говорил Ване, что “Вершины Альп” не хороши: они, напротив, ему нравятся. Он только сказал ему, что греческие пиэсы твои он предпочитает потому, что они доказывают, что ты занимаешься древними»²². Незадолго до этого мать А. К. Толстого, Анна Алексеевна, писала из имения Алексея Перовского Погорельцы брату Льву в Петербург: «Алеша абсолютно счастлив; наслаждается деревенской жизнью, как может. Сейчас его герои — Геркулес и Ахилл. Расхаживает, не выпуская из рук палицы либо копья»²³. Ранние занятия «древними», без сомнения, были также стимулированы Перовским, изрядным их знатоком. Реплика рассказчика — alter ego писателя — в его «Двойнике»: «Признаюсь, что я имею некоторое пристрастие к древним» — носит, как и многое здесь, автобиогра-

²⁰ Письмо от 27/15 июня (июля ?), б/г. // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 539 (В. Ф. Одоевского). Оп. 2. № 1003. Л. 21 и об. — Это было не первое посещение Рима Соболевским и, поскольку в письме не проставлен год, трудно с абсолютной уверенностью утверждать, что оно не было написано годом ранее. Однако существа дела это не меняет.

²¹ Толстой А. К. Собр. соч. Т. 4. С. 460.

²² Погорельский Антоний. Избранное. С. 402. — «Древними» Толстой имел возможность зачитываться еще в Погорельцах. Много позже, описывая Н. М. Жемчужникову тамошнюю библиотеку, он писал: «...есть хорошие и редкие издания, как, например, большое описание Египта, составленное по распоряжению Наполеона...» (Толстой А. К. Собр. соч. Т. 4. С. 98).

²³ Письмо от 18 июня 1834 г. (РГИА. Ф. 1021 (Перовских). Оп. 2. № 56. Л. 1–3. Подлинник по-фр., пер. Н. Л. Дмитриевой.

фический характер²⁴. Это увлечение юного Толстого с блеском сказалося потом в «творчестве» Козьмы Пруtkова, где не последнее место занимают пародии на «ложно-величавых» «антологистов» 1840–1850-х годов — и лучшие «антологические» образцы этого жанра принадлежат как раз перу Толстого, вроде наиболее знаменитого «Древнего пластического грека».

Люблю тебя, дева, когда золотистый
И солнцем облитый ты держишь лимон,
И юноши зрю подбородок пушистый
Меж листьев аканфа и белых колонн.

Или не менее известного «Письма из Коринфа»:

Целый день я на солнце сижу.
Трусь елеем вокруг поясицы.

Как знак осознанной литературной преемственности воспринимается, скажем, и такой «проходной», но красноречивый факт: уже после смерти Перовского, в 1840 году, Толстой подписывает одно из своих мистифицирующих писем, адресованное П. А. Плетневу, псевдонимом дяди, изменив в нем лишь имя: Афанасий Погорельский²⁵.

Одобрил в свое время первые робкие стихотворные опыты Толстого и Пушкин — их личная встреча произошла в 1836 году, также в доме Перовского.

Наследие великого поэта сохранялось в творческом сознании Толстого на протяжении всей жизни, и этот интерес остался запечатленным в том числе в уникальном по-своему опыте шуточного комментирования пушкинских стихотворений.

По мнению некоторых исследователей, «прутковское» стихотворение Толстого «К моему портрету», которым открывается поэтическое «наследие» директора Пробириной палатки, тоже соотносено с Пушкиным и представляет собой пародию на его стихотворение «Поэт» («Поэт, не дорожи любовью народной...»)²⁶.

²⁴ Погорельский Антоний. Избранное. С. 14, 128–129.

²⁵ См.: Толстой А. К. Собр. соч. Т. 4. С. 46.

²⁶ Жуков Д. Козьма Прутков и его друзья. С. 58–60.

Однако особый интерес в этой связи представляет одна из лучших стихотворных сатир Толстого «Бунт в Ватикане», не входящая в собрание Козьмы Пруtkова, но написанная спустя всего лишь год после его «смерти». Интересна же она, как можно предположить, не только тонкой адаптацией «чужого текста», но и своеобразным синтезом перекрещивающихся традиций. «Бунт в Ватикане», который отличается к тому же нехарактерными для серьезной лирики Толстого эротическими мотивами, мог быть навеян отчасти Пушкиным, точнее — развязкой «Сказки о Золотом петушке», когда ослепленный бесплодной страстью звездочет-скопец требует себе в награду у царя Дадона шамаханскую царицу, на что следует гениальный по лаконизму и силе гротескного эффекта резонный вопрос Дадона: «И к чему тебе девица?» Как раз на этой эротической теме и построен «Бунт в Ватикане»:

Взбунтовались кастраты...
Входят в папины палаты:
«Отчего мы не женаты?
Чем мы виноваты?»

Говорит им папа строго:
«Не боитесь ли вы Бога?
Это что за синагога?
Прочь! Долой с порога!»

Те к нему: «Тебе-то ладно,
Ты живешь себе прохладно,
А вот нам так безотраднo, —
Очень уж досадно!» <...>

Говорит им папа: «Дети!
Было б прежде вам глядети:
Потерявши вещи эти,
Надо уж терпети...

Эта вещь, — промолвил папа, —
Пропади хоть у Приапа, —
Нет на это эскулапа...
Эта вещь... не шляпа. <...>²⁷

²⁷ Толстой А. К. Полн. собр. соч.: В 4 т. СПб., <1914>. Т. 1. С. 489. — Стихотворение известно в нескольких списках. При жизни Толстого было запрещено цензурой, которая сочла, что оно «чрезвычайно цинично и неблагопристойно и крайне оскорбительно для

По мнению исследователя сюжетной семантики «Сказки о Золотом петушке» В. В. Вацура, «борьба за “девицу” приобретает характер абсурда, фантазмагории; ее движущей силой оказывается ослепляющая, неконтролируемая страсть, порождающая преступление». В литературе отмечался и пародийный характер этой сцены²⁸. Думается, Толстого как раз и мог привлечь этот «характер абсурда», сюжетно преломленный им в бунте кастратов, также ведущем, между прочим, к преступлению — попытке оскопить самого папу:

А не хочешь ли, для дива,
Сам пропеть нам «Casta diva»?
Да не грубо, а пискливо,
Тонко, — особливо?

Нельзя не вспомнить и об антицерковных мотивах приводившего выше амфигури Перовского, причем характерно, что в обоих случаях — и у Перовского, и у Толстого — выпады направлены против Римской католической церкви (у последнего, кстати, случай не единичный). Это дает основание рассматривать опыт Перовского как возможную «генетическую» идейную и литературную первооснову, на которую наложился пушкинский импульс.

Поскольку же принципы толстовской сатирической поэтики и в послепрутковский период в основе своей остались неизменны, это наблюдение, как кажется, может помочь дальнейшему выявлению новых корней в «творчестве» самого Пруткива.

И наконец, говоря о преемственности традиций, нельзя пройти мимо того общеизвестного факта, что образ Козьмы Пруткива зарождался в той же атмосфере единства жизненной и литературной практики, как некогда зарождался и программно нацеленный на травестирование «Беседы» «Арзамас», начиная с московской его прелюдии и азартных кунштюков нееловского кружка — в том числе и Перовского.

Аналогичные проделки «прутковского кружка» — братьев Жемчужниковых и А. К. Толстого — многократно описаны в литературе,

римского первосвященника». См. также: *Толстой А. К.* Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 320–324, 581.

²⁸ Вацура В. В. «Сказка о Золотом петушке» (опыт анализа сюжетной семантики) // Пушкин. Исследования и материалы. СПб., 1995. Т. XV. С. 132.

и потому нет нужды останавливаться на них особо. Однако регуляторы их «группового поведения» — в нарушение общепринятых правил — в существенных своих чертах были уже иными и диктовались как другими общественно-историческими предпосылками, так и другими идейными, этическими и эстетическими нормами. Но это — отдельная тема.

Предпринятый же здесь частный опыт изучения истории становления Толстого-сатирика преследует лишь узкую и определенную цель: в неразрешенных до сих пор спорах об «удельном весе» братьев Жемчужниковых и Толстого в формировании образа, стиля и идеологии Козьмы Пруtkова приведенные факты, как представляется, должны явиться еще одним аргументом в пользу тех, кто полагает, что, несмотря на меньшую в сравнении с Жемчужниковыми продуктивность, именно Толстой явился наиболее авторитетным, а возможно, и главным генератором идей, сцементировавших туповатый и самодовольный облик бессмертного директора Пробирной палатки²⁹.

²⁹ См.: *Сукисова И. М.* Язык и стиль пародий Козьмы Пруtkова. Тбилиси, 1961.

О. Н. Гринбаум, В. Г. Тимофеев
(С.-Петербург)

ОНЕГИН И ДОН КИХОТ: ДВА ТЕКСТА, ДВА ОБРАЗА, ДВЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Проблеме российской рецепции Дон Кихота и как произведения, и как образа, который получил в сознании русской интеллигенции поразительную, а с точки зрения традиции западной мысли необъяснимо притягательную силу, посвящено немало достойных работ¹. И хотя считать эту тему завершенной еще, бесспорно, рано, авторы настоящей работы не ставили перед собой задачи внести сколько-нибудь серьезный вклад в изучение этой проблемы. Более того, мы отдаем себе отчет в том, что работаем именно на полях этой проблемы, точнее на полях двух проблем, более того — двух чужих проблем.

Именно межпроблемный и во многих смыслах маргинальный подход позволил выработать предлагаемую гипотезу.

Суть гипотезы, точнее ее первую часть, можно сформулировать в виде теоремы. Если в одной и той же культурной среде имеют место параллельно протекающие во времени процессы рецептивной деформации двух (или по крайней мере двух) различных литературных образов при совпадении параметров деформации, то можно утверждать, что за эти деформации отвечает общий (или максимально совпадающий) набор нормативно-ценностных характеристик данной культуры.

Иными словами, множественные синхронные процессы сходной рецептивной деформации носят парадигматический характер.

¹ Айхенвальд Ю. Дон Кихот на русской почве. Т. 1, 2. New York, 1982; 1984; Багно В. Е. 1) Дорогами «Дон Кихота». М., 1988; 2) Русская интеллигенция: искушение донкихотством // Humanitāro Zinātņu vēstnesis. Daugapils. 2002. N 2. С. 24–36.

Предложенная «теорема», как и положено хорошей теореме, кажется банальностью (или аксиомой), как только ее сформулировали и доказали. Мы допускаем, что наша «теорема» вполне банальна и без доказательств, тем более что предлагаемая гипотеза имеет и вторую часть — сеанс применения «теоремы» (разоблачения не обещаем). Но начнем по порядку.

Рецептивная деформация № 1: образ Дон Кихота. Авторитетные эксперты (Ю. Айхенвальд, В. Е. Багно) в этой области единомышленны: «Дон Кихот существует двояко: как идея, имя-притча, толкование которой менялось, и как целая вереница живых воплощений»². Развивая эту мысль, В. Е. Багно отмечает, что исходной точкой водораздела (положительный или отрицательный герой) «послужила эпоха романтизма, реабилитировавшая сервантесовского героя, но, как показало время, не отменившая прежние оценки, а лишь усложнившая, обогащая картину»³. Сложность, точнее двойственность картины, обеспечивается динамикой от сдержанных оценок — «отсутствие такта действительности» у В. Г. Белинского — до «высокое начало самопожертвования» (И. С. Тургенев) и «положительно прекрасный человек» у Ф. М. Достоевского. Нас в этой картине интересуют не столько детали, сколько вектор, а он достаточно четкий: отрицательный компонент сервантесовского образа, отчетливо «услышанный современниками» и не забытый западной культурой впоследствии, в России (во всяком случае XIX века) «привлекал значительно меньше внимания»⁴.

Рецептивная деформация № 2: образ Евгения Онегина. Известный пушкинист Ю. Н. Чумаков вполне справедливо полагает, что в интерпретациях романа «Евгений Онегин» (далее — *ЕО*) отчетливо видны два типа, два направления. Одно из них связано с поиском исторических, социокультурных, поведенческих соответствий романа и жизни, другое ставит во главу угла поэтику текста. В методологическом отношении оба эти направления противостоят друг другу, но практически выступают, как правило, комбинированно, попеременно доминируя и не достигая крайних точек.

XIX век представлен в этом вопросе именами В. Г. Белинского, Д. И. Писарева, А. И. Герцена и Ф. М. Достоевского, а XX век — Ю. Н. Тыняновым, М. М. Бахтиным, Ю. М. Лотманом, Ю. Н. Чумако-

² Айхенвальд Ю. Указ. соч. С. 19.

³ Багно В. Е. Русская интеллигенция... С. 29.

⁴ Там же. С. 33.

вым, С. Г. Бочаровым, В. С. Непомнящим и др. Разоблачительный памфлет Писарева, на наш взгляд, способствовал в конечном итоге лишь *возвышению* романа, выполнив функцию карнавального развенчания шедевра (Ю. Н. Чумаков). Белинский, Герцен и Достоевский, опираясь на фабулу и рассматривая героев как живых людей, задали в двоянной парадигме оценок Онегина то социально-историческое направление, которое во многом влияет и на современное восприятие романа.

В XX веке исследователи полагали героев персонажами, функциями романного сюжета, рассматривали композицию, структуру, дискурс, стилистику. Все это настолько контрастировало с видением XIX века, что вполне можно было бы говорить о полной несовместимости двух подходов. Однако они не исключают, а скорее дополняют друг друга. Применительно к *ЕО*, эти два типа интерпретаций могут быть названы, по меткому выражению Ю. Н. Чумакова, «тангенциальным и радиальным»⁵.

«Тангенциальное» направление интерпретаций *ЕО* господствовало со времени Белинского более ста лет, хотя критики во времена А. С. Пушкина преимущественно исходили из поэтики в ее тогдашнем понимании. В 1920-е годы произошла революция в прочтении *ЕО*, осуществленная формальной школой, и в первую очередь Тыняновым. Однако спустя десятилетие прежняя линия, став официальной, снова надолго возобладала.

Господство «тангенциального» направления оборвалось внезапно и как бы в момент его окончательного торжества. В конце 40-х годов XX века Г. А. Гуковский напечатал статью об *ЕО*, на которую мало кто обратил внимание. Но когда она была перепечатана в книге «Пушкин и проблемы реалистического стиля»⁶, разразилась бурная дискуссия, поскольку Гуковский осуществил переворот в оценке героев романа (Онегина и Татьяны), поменяв места, установленные схемой Достоевского (приписанной Белинскому). Гуковский эффектно возвел Онегина в *декабристы*, и Татьяна вынуждена была уступить ему первую позицию. Академическая дискуссия в Институте мировой литературы оставила в конце концов за Онегиным название «*лишнего человека*». Далее этот аспект уже мало кого интересовал, а на авансцене появилось новое поколение читателей *ЕО*.

⁵ Чумаков Ю. Н. В сторону Онегина // Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск, 1998. № 4. С. 37.

⁶ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.

Вернемся, однако, к оценкам XIX века, поскольку установку Белинского на необходимость положительного восприятия образа Онегина отстаивали позже Герцен, Достоевский, Тургенев, Ап. Григорьев и др. «Мы помним, — писал Белинский в 1844 году, — как горячо многие читатели изъявляли свое негодование на то, что Онегин радуется болезни своего дяди и ужасается необходимости корчить из себя опечаленного родственника, —

Вздыхать и думать про себя:
Когда же чёрт возьмет тебя!

Многие и теперь этим крайне недовольны»⁷.

Белинский взял Онегина под свою защиту: мотивы поведения Евгения Онегина и его размышления, считал критик, не заслуживают обычного взгляда на героя как на «холодного, сухого и эгоиста по натуре».

Работы Белинского задали вектор для понимания пушкинского «молодого повесы» как человека «вообще не из числа обыкновенных, дюжинных людей» и, следовательно, имеющего законные основания отвергать общественные условности. Герцен писал, что в последнекабрьскую эпоху Пушкин «нарисовал нам печальный и вполне национальный образ Онегина, “лишнего человека”»⁸. Достоевский считал Онегина «скитальцем»: и в начале романа, в деревне, и позднее, когда герой «скитается в тоске по родной земле и по землям иностранным, он, как человек бесспорно умный и бесспорно искренний, еще более чувствует себя и у чужих себе самому чужим»⁹.

Советское литературоведение подвело лишь «научно-законодательную» базу под уже сложившееся в XIX веке восприятие Онегина как положительного героя. Не обошлось и без идеологии: Онегин прочно вошел в число «лишних людей» — значит лучших, значит передовых, значит прикосновенных к «первому этапу освободительного движения» (В. И. Ленин), значит слишком пристальное внимание к недостаткам героя стало по меньшей мере нетактичным.

Теперь обратимся к пушкинскому тексту.

С Онегиным мы знакомимся в самом начале романа, а строфа «Мой дядя самых честных правил» — не только самая известная и

⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 452.

⁸ Герцен А. И. Соч.: В 9 т. М., 1958. Т. 8. С. 158.

⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 26. С. 140.

знаменитая, но и самая загадочная — в смысловом отношении. Действительно, первое, что пытается установить наше сознание при чтении этой строфы, — о ком идет здесь речь: о дяде Онегина, который «самых честных правил» и который смертельно болен, или о самом Онегине, точнее об эмоциональной оценке героем романа той ситуации, в которой он, Онегин, очутился.

Напомним, что современники Пушкина опирались в своих негодующих оценках именно на первые строки первой строфы романа, дающие повод обвинять Онегина в «безнравственности».

В первой главе «первые пять стихов, — писал В. В. Набоков¹⁰, — заманчиво неопределенны. Полагаю, что на самом деле таков и был замысел нашего поэта: начать рассказ с неопределенности, дабы затем постепенно эту первоначальную туманность для нас прояснить»¹¹. Чтобы смысл написанного стал более явным, следует, по мнению Набокова, после первой строки поставить двоеточие, а не запятую, как в академическом варианте текста романа. Иначе неизбежен тот «ляпсус», с которого начинается прозаический перевод Тургенева (совместно с П. Виардо) на французский язык: «Стоит ему серьезно заболеть, мой дядя исповедует самые нравственные принципы»¹². Набоковское же двоеточие предлагает иное прочтение: опасная болезнь дяди — это *поступок поистине честного человека*; это именно тот смысл, который как будто бы изначально и подразумевал Пушкиным в размышлениях Онегина.

Другой аспект тех же противоречивых интерпретаций обусловлен разными взглядами на фразу «самых честных правил»: если Набоков и Бродский считали ее «ироническим» применением к дяде стиха из басни Крылова «Осел и мужик» (1819): «Осел был самых честных правил»¹³, то, скажем, Ю. М. Лотман подобную трактовку считал убедительной¹⁴.

¹⁰ В. В. Набоков в своих исследованиях опирался на второе полное издание *ЕО* (*ЕО*, 1837), в отношении первой строфы идентичное первому полному изданию романа (*ЕО*, 1833: 1).

¹¹ *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. А. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 103.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 102; *Бродский Н. А.* «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина. М., 1950. С. 32.

¹⁴ *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983. С. 121.

Одним словом — или Пушкин построил первую фразу романа, мягко говоря, не совсем удачно, или мы ее неверно читаем и понимаем.

Важнейшим для нашего видения проблемы является тот факт, что первое издание первой главы *ЕО* (1825 г.) и первое посмертное издание всего романа (1838 г.) не дают «повода ни для одного из перечисленных недоумений»¹⁵:

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог;
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог;

Здесь после слова «занемог» — точка с запятой¹⁶. Это значит, что две первые строки составляют *законченную фразу*, содержащую определенное утверждение. В этой фразе «когда» имеет смысл не времени, а условия: «...самых честных правил *в том случае, когда*», «в том случае, если» или просто «если» («коли»). Такое значение «когда» встречается у Пушкина на каждом шагу: «Когда б надежду я имела...», «Когда б вы знали, как ужасно...», «Когда помилует нас Бог, Когда не буду я повешен...» и т. д.

Обратимся теперь к одному из черновых вариантов первых строк романа, где вообще не указаны знаки препинания:

Мой дядя самых честных правил
Он лучше выдумать не мог
Он уважать себя заставил
Когда не в шутку занемог¹⁷

Тут, по оценке Непомнящего, почти что взрыв восторга — «изумленного, но и иронического, по случаю в высшей степени приятного сюрприза» — некоего чрезвычайно благородного и к тому же необыкновенно остроумного поступка человека, от которого ничего благородного и остроумного ожидать было, по мнению героя, нель-

¹⁵ *Непомнящий В. С.* Пушкин. Русская картина мира. М., 1999. С. 186.

¹⁶ В издании 1838 г. в третьей строчке стоит запятая, а в четвертой — двоеточие, что в целом смысл и динамику чтения текста не меняет (*ЕО*, 1838: 1).

¹⁷ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937–1959. Т. 6. С. 214. — Далее при ссылках на это издание в тексте указываются страницы.

зя¹⁸. Иначе говоря: дядя Онегина не вообще «самых честных правил» — он *оказался* таким, *оказался* способен на достойный «уважения» поступок, и «выдумал» дядя не что-нибудь, а — *не в шутку* (т. е. смертельно) заболел.

Такая жесткость — не в правилах Пушкина, он не любил разоблачать и явственно обличать своих героев; набросав первые строки в двух разных вариантах (с. 213), он выбрал для белой рукописи тот, который затуманивает смысл и смягчает ход мысли — этот текст нам хорошо известен:

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог (с. 5).

Откровенно восторженная интонация исчезла, а эмоциональная реакция героя на болезнь родственника стала более приглушенной и завуалированной.

Итак, в черновом варианте обнаруживаются синтаксически и семантически бесспорные основания для появления *точки с запятой* после слова «занемог» — знака, закрепляющего смысл: *мой дядя — человек самых честных правил потому, что он заболел — и сразу смертельно; только это заставило Онегина уважать дядю — и лучше дядя (для Онегина) выдумать не мог.*

Таким образом, не только структура чернового начала, но и начало строфы из первого издания¹⁹, т. е. реакция одного человека на возможность близкой смерти другого, — жестоки до беспощадности; говоря словами Баратынского, тут «правда без покрова» — человек представлен в своем голом эгоизме.

Однако, повторимся, Онегин вошел в число «лишних людей» и — слишком пристальное внимание к недостаткам героя стало по меньшей мере бестактным.

Вопрос же о том, почему исчез знак препинания, возвращающий первым строкам романа синтаксическую правильность и семантическую вразумительность, весьма интересен в историко-литературном отношении и заслуживает дополнительного исследования.

¹⁸ *Непомятый В. С.* Указ. соч. С. 186.

¹⁹ А. С. Пушкин не принимал участия в подготовке и выпуске издания 1825 г., он в это время находился в Михайловском.

Но для целей данной работы более существенна еще одна (эмоциональная и потому важнейшая) составляющая поэтического текста — его ритм. Вспомним слова С. М. Бонди о том, что «с помощью ритма художник (музыкант, поэт, актер) овладевает нами, заставляет наше сердце быстрее или медленнее биться, ровно или прерывисто дышать, ощущать всем своим организмом время и его течение... Погруженные с помощью ритмических воздействий в особое состояние, когда наш организм **резонирует**, заражается этим ритмом, мы начинаем особенно чутко воспринимать все детали этого воздействующего на нас ритмически организованного процесса и особенно сильно реагировать на них»²⁰.

Рассмотрим этот вопрос с позиций современного стиховедения.

Наука о стихе с ее пониманием ритма как упорядоченного **чередования** ударных и безударных слогов в русском стихе и в рамках бинарной модели ударности слогов в принципе не может и никогда не пыталась рассматривать столь деликатные проблемы эмоционально-смысловых модуляций речи. А ведь уже почти сто лет назад А. Белый писал, что «содержание и ритм в большинстве случаев совпадают. Ритм прорывается непосредственно: непосредственно он **аккомпанирует** смыслу»²¹.

Разделяя взгляды А. Белого по вопросу о единстве ритма и содержания стиха и понимая роль ритма как фактора «особого художественного ритмического волнения»²², нам хотелось бы ответить на вопрос о том, существуют ли способы обнаружения и формального представления этого особого ритмического волнения, и если да, то какова степень их согласия с эмоционально-содержательными аспектами **конкретных** поэтических фрагментов.

Чтобы иметь возможность изучать столь тонкую и неоднозначную материю, какой является чувственная сторона поэтического текста, следует признать, во-первых, что ритм есть **отношение**²³, а не **чере-**

²⁰ Бонди С. М. О ритме // КОНТЕКСТ 1976: Литературно-теоретич. исследования. М., 1977. С. 122.

²¹ Белый А. О ритмическом жесте // Структура и семиотика художественного текста // Учен. зап. Тартус. ун-та. Вып. 515. Тарту, 1981. С. 139.

²² Бонди С. М. Указ. соч. С. 116.

²³ «Ритм есть гармония отношений», — писал в 1917 г. А. Белый. Не менее значим и тот факт, что, напр., в биомеханике «ритм — это временная мера *соотношения* частей движений. Он определяется по соотношению длительности частей движения: $\Delta t_1 : \Delta t_2 : \Delta t_3 \dots$ » (Донской Д. Д., Зацюрский В. М. Биомеханика. М., 1979. С. 25).

дование ударных и безударных слогов (в русском стихе), и, во-вторых, отказаться от ошибочной теории, согласно которой ритм может быть представлен как нечто среднее в условной (среднестатистической) стихотворной строке. Ибо последнее аналогично средней температуре всех пациентов больницы и к реальности восприятия поэтического текста никакого отношения не имеет.

Именно в первом случае ритм как имманентный фактор любого процесса обретает реальный статус временного параметра, характеризуемого как минимум двумя величинами:

- а) динамикой изменения собственного значения;
- б) скоростью изменения этого значения.

Первый параметр ритмики стиха оценивается по величине ритмико-гармонической точности РГТ, т. е. по относительной величине отклонения силлаботонических значений стиха от гармонической пропорции «золотого сечения». Изменив масштаб данных с помощью взятия логарифма от вычисленных значений, исследователь (согласно психофизиологическому закону Вебера—Фехнера) получает возможность оперировать темпоральными оценочными величинами ритмоопущений, которые возникают при чтении (слушании) текста²⁴. Второй параметр — это относительная скорость изменения величин РГТ в процессе чтения текста от начала и до его конца. Этот параметр назван нами коэффициентом экспрессивности гармонических ритмоопущений Кэ.

Прежде чем рассматривать возможности нашего метода ритмико-смыслового анализа поэтического текста применительно к первой строфе *ЕО*, обсудим некоторые весьма тонкие моменты, связанные с процессом чтения этой строфы.

Первый момент связан с необходимостью неоднократного возвращения и повторного прочтения художественного текста. Такая процедура есть следствие функционального устройства человеческого мозга, который вначале пытается понять что-либо, и лишь затем, когда познавательный интерес нашего сознания уже в значительной степени удовлетворен, т. е. вопрос «что» в дуализме «что — как» (в эстетико-философском понимании «содержание — форма») во многом уже не актуален, именно тогда сознание, освобожденное от интенсивной познавательной деятельности, получает возможность

²⁴ Гринбаум О. Н. Эстетико-формальное стиховедение: Методология. Аксиоматика. Результаты. Гипотезы. СПб., 2001. С. 24.

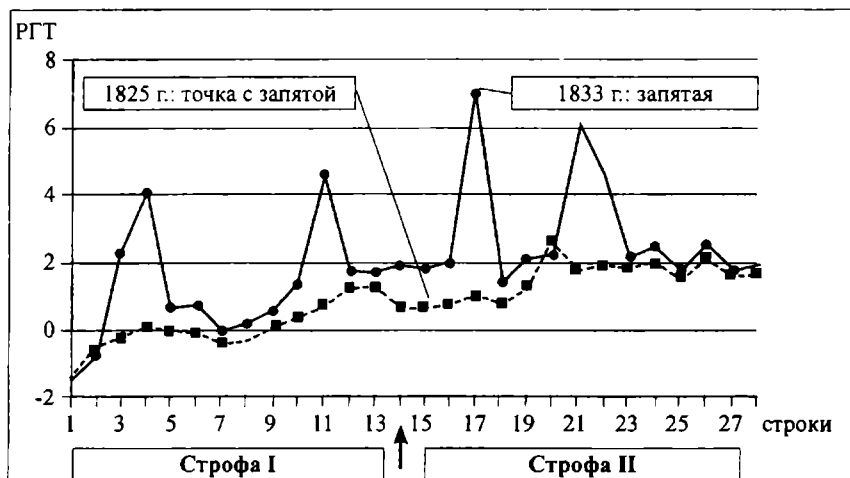


Рис. 1. Гармония ритма для двух вариантов пунктуации в первой строфе *ЕО*

мыслить безо всякой на то причины, безо всякой для себя пользы или цели, т. е. получает возможность оценивать художественную (эстетически значимую) сторону текста²⁵.

В случае первой строфы *ЕО*, как мы уже отмечали, явная потребность в многократно повторенном чтении не вызывает никакого сомнения.

Только прочитав вторую строфу первой главы, приходит осознание того факта, что в первой строфе мы встречаемся с внутренним монологом Онегина, со «смутно-дремотными обрывками его мыслей»²⁶. Более того, после второй строфы мы понимаем, что Онегин мчится в почтовой карете, глотая пыль и немилосердно подпрыгивая на ухабах известных своим качеством российских дорог. Но тогда читать первую строфу следует совсем иначе, чем, например, вторую, — медленнее, приглушеннее и отрывистее, после каждого слова будто бы встречая междометие «ой».

В практическом плане ритмико-смыслового анализа это означает, во-первых, что каждое слово первой строфы ударно, но поскольку при *бормотании* разность в силе произнесения полнозначных и не-

²⁵ *Энгельгардт Б. М.* Введение в теорию словесности // *Энгельгардт Б. М.* Феноменология и теория словесности М., 2005. С. 133.

²⁶ *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. А. Пушкина «Евгений Онегин». С. 103.

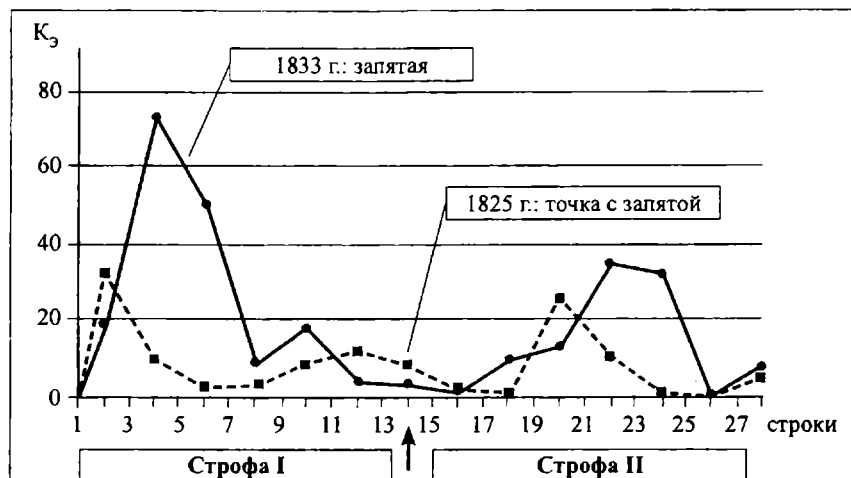


Рис. 2. Экспрессия ритма для двух вариантов пунктуации в первой строфе ЕО

полнозначных слов не столь значительна, бинарная схема градации ударных слогов (0–1) должна быть заменена как минимум на тернарную (0–½–1).

Второй момент связан с тем, что для текстов 1825 и 1833 годов неизбежна разница в произнесении второй и третьей строк первой строфы — в первом случае точка с запятой в конце второй строки обуславливает понижающую интонацию и, следовательно, ослабленное ударение на слове «занемог». Во втором случае чтение столь же решительным образом не прерывается, интонационный контур не имеет явного спада и строка заканчивается полноударным словом. Далее, запятая во второй строке (редакция 1833 года) процесс чтения не прерывает, он плавно захватывает третью, а затем и четвертую строки — поэтому в третьей строке на слове «Он» нет полновесного сверхсхемного ударения (спондея); в редакции 1825 года такой полновесный спондей, безусловно, присутствует.

Излишне говорить, что формальные средства традиционного стиховедения в своих статистических подсчетах подобного рода тонкости не учитывают. Но закон «золотого сечения» обладает таким несомненным достоинством, как сверхчувствительность, а динамический принцип *божественной пропорции*, лежащий в основе вычислений параметров РГТ (рис. 1) и K₃ (рис. 2) позволяет наглядно

метров РГТ (рис. 1) и Кэ (рис. 2) позволяет наглядно увидеть ритмико-смысловые особенности двух редакций первой строфы *ЕО*.

Отметим еще раз, что параметр РГТ отражает степень гармоничности нашего восприятия речевого движения в стихе (от начала текста), а коэффициент Кэ — экспрессивность восприятия этого движения. Значение РГТ = 1 соответствует среднему значению этого параметра для всей первой главы *ЕО*.

Итак, в первой строфе двух редакций значения РГТ для первых двух строк примерно одинаковы (рис. 1), а величина Кэ для первой редакции (1825 г., *точка с запятой*) в 1,7 раза больше (рис. 2), чем для второй редакции (1833 г., *запятая*). При отрицательных значениях РГТ этот факт свидетельствует о более явно выраженной негативной составляющей наших впечатлений именно для первой редакции текста. Дальнейшее поведение кривых только лишь усиливает этот вывод: на третьей и четвертой строчках и значения РГТ, и величины Кэ для второй редакции резко возрастают, тогда как для первой редакции строфы значение Кэ падает весьма значительно, а величины РГТ по-прежнему отрицательны. Следовательно, положительные эмоции явным образом проявляются у читателя в первом четверостишии второй редакции, тогда как для первой редакции отрицательный эмоционально-смысловой характер повествования лишь усиливается. Еще раз: гармоническая составляющая ритма в первом четверостишии редакции 1825 года весьма незначительна, а экспрессивная составляющая, «подпрыгнув» на второй строчке в 1,7 раза сильнее, чем для редакции 1833 года, уменьшается, тогда как для редакции 1825 года оба параметра РГТ и Кэ продолжают расти до конца четвертой строки.

Именно здесь кроется разгадка трех вариантов начала первой строфы романа (чернового и двух беловых редакций 1825 года и 1833 года), которую обнаружили, но не сумели довести до законченного ритмико-смыслового толкования ни Набоков, ни Непомнящий.

Вспомним мнение Непомнящего о том, что Пушкин затушевывал явно эгоистическое восприятие Онегиным ситуации, связанной с болезнью дяди, уводя читателя от эгоизма своего героя с помощью перестановки строк из чернового варианта первой строфы. Но когда современники обрушили на поэта шквал критики, Пушкину достаточно было вернуться к своему первоначальному выбору и заменить всего лишь один (!) знак пунктуации (точку с запятой на запятую),

усиливая тем самым положительные эмоции у читателей романа и нивелируя их негативную оценку характера Онегина.

Пятая строчка «Его пример другим наука» почти сближает графики РГТ в двух прижизненных редакциях романа (рис. 1). Для редакции 1833 года в конце этой строки значение РГТ резко падает, а для первой редакции величина РГТ если и уменьшается, то незначительно. Именно резкое ослабление гармонической составляющей движения в строках с пятой по десятую позволяет выявить основу той позиции, которую занял Белинский, указывая на реализм Пушкина в характеристике своего несколько *циничного* героя. Далее по тексту картина следующая: во втором варианте строфы на 11-й строке следует новый всплеск РГТ, а затем уже во второй строфе кривая РГТ еще дважды достигнет своих локальных максимумов; начиная с 23-й строки «Онегин, добрый мой приятель» кривые РГТ для обоих вариантов становятся практически идентичными друг другу.

Не разбирая более вопросы поведения параметров РГТ и Кэ и их эмоционально-смысловых соответствий, особо отметим, что наши исследования наглядно демонстрируют скрытые возможности трансформации образа Онегина, зафиксированные в разных вариантах начальных строк романа Пушкина и проявившие себя в реальных оценках его главного героя:

1. Онегин — циник и эгоист (черновой вариант 1-й строфы);
2. Онегин — циник, но вряд ли эгоист (вариант 1825 года);
3. Онегин — циник (вариант 1833 года).

Теперь вернемся к нашей теореме: **если в одной и той же культурной среде имеют место параллельно протекающие во времени процессы рецептивной деформации двух (или по крайней мере двух) различных литературных образов при совпадении параметров деформации, то можно утверждать, что за эти деформации отвечает общий (или максимально совпадающий) набор нормативно-ценностных характеристик данной культуры.**

В соответствии с этой теоремой Онегин был обречен на рецептивную деформацию: из него с неизбежностью сделали бы то, что сделали. История с пунктуацией — лишь «игра судьбы». Это во-первых, а во-вторых, Непомнящий, как нам представляется, не совсем прав, обвиняя академическую (советскую) науку в закреплении деформированного образа Онегина. Образ (деформированный или нет) закрепляется не наукой, а культурой. В случае с Онегиным это произошло еще в XIX веке. При этом нельзя не обратить внимание на

то, что основные фигуранты по «делу Дон Кихота» и «делу Онегина» совпадают. Для русской культуры Тургенев и Достоевский — фигуры куда более авторитетные, чем советские академики.

В заключение отметим, что науке сподручнее заниматься изучением истории, условий и других аспектов создания, формирования, функционирования «образа», а не насаждением его, даже если он представляется самым «правильным». Поскольку «правильного» в культуре быть не может по определению.

Иохен-Ульрих Петерс (Цюрих)

АБСУРДНЫЙ ТЕКСТ И ЕГО ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ О соотношении абсурдного, комического, сатирического, гротескного писания в русской литературе

Цель этой статьи очень узка и скромна. Я ни в коем случае не пытаюсь развить собственную, более или менее оригинальную, теорию абсурдного. Принципиальная сложность более узкого и, таким образом, более точного определения этого понятия, как мне кажется, состоит в том, что абсурдное лишь в соединении с драмой является категорией литературоведения и соответственно эстетики. Абсурдное же как таковое, напротив, является центральным понятием французской философии XX века. Так, для Камю абсурдное (l'absurde) проистекает из ситуации современного человека, который ставит вопрос о смысле мира и человеческого существования, не обладая возможностью ответить на него ни посредством философского дискурса, ни посредством религиозного метаповествования. Таким образом, абсурдное явно является центральной категорией как модерна, так и постмодерна.

У Сартра абсурдность (l'absurdité) в еще более экзистенциальном понимании базируется на опыте отвращения или скуки, предпосылкой которых оказывается состояние современного мира. Однако Камю и Сартр, а вместе с ними и такие драматурги, как Ионеско, Беккет, Аррабал, Мрожек, идут значительно дальше, чем их предшественники Чехов, Метерлинк или Пиранделло.

Таким образом, сначала с точки зрения истории понятий следует установить различие между широко понимаемой философско-миро-

воззренческой категорией и понятием абсурдного, обоснованным с позиций эстетики и теории литературы. Последнее, несомненно, представляет собой для литературоведов, искусствоведов и киноведов особый интерес.

Анализируя понятие абсурдного в рамках эстетики и литературной теории, целесообразно связать его с комическим, сатирическим, гротескным и одновременно отграничить его от этих более точно определенных категорий искусства и литературы. Однако при этом следует с самого начала учитывать, что и этим терминам нельзя дать однозначных определений, поскольку они, как и описываемые ими объекты, вновь и вновь меняются в процессе историко-культурного развития. Конечно, между абсурдной драмой Д. Хармса или С. Беккета и абсурдным романом В. Пелевина есть общее. Но, несомненно, так же важны и различия или даже контрасты, которые проистекают не только из различных жанровых традиций, но и из различных исторических и литературно-культурных контекстов.

Так, именно сравнительное чтение Беккета и Пелевина обнаруживает, что не трагическое, а комическое является той категорией, с которой теснее всего связано абсурдное. Даже если абсурдное одновременно обнаруживает вполне трагическое звучание, возникающее в результате соприкосновения современного человека со ставшим бессмысленным и безбожным миром. Поэтому сначала я хотел бы обозначить несколько особенностей комического, так как, по моему мнению, комическое представляет собой основную категорию, с которой соотносятся сатирическое, гротескное, а также абсурдное.

Действительно, «внезапность», «нарушение норм» и «непропорциональность» литературно-художественного изображения имеют для комического центральное значение. Так, не только и не впервые у Гоголя человек снова и снова изображается как животное или как безжизненная «вещь», как это особенно отчетливо заметно в механических движениях клоуна в цирке. И даже в цирке прием «острашения» в понимании Шкловского или же Брехта играет такую важную роль, что и клоун высвечивает резкий контраст между тем, что есть, и тем, что должно быть. Отдельные приемы, достаточно важные и для абсурдного, как алогизм, пародия, каламбур или ирония, сильнее связаны с языком и являются приметам литературных комических текстов, и прежде всего таких знаменитых комедий, как «Ревизор» Гоголя, «Вишневый сад» Чехова или «Клоп» и «Баня» Маяковского.

Особенно типичный комический текст, на примере которого особенно отчетливо различимы структура и приемы комического, можно найти у Войновича уже в самом начале «Чонкина», когда описывается колхоз, в котором Чонкин совершает вынужденную посадку своего военного самолета:

В «Ворошилове» за последние два года сменилось три председателя: одного посадили за воровство, другого за растление малолетних, а третий, которого прислали для укрепления, сперва немного поукреплял, а потом как запил, так и пил до тех пор, пока не пропилил личные вещи и колхозную кассу, и допился до того, что в припадке белой горячки повесился у себя в кабинете, оставив записку, в которой было одно только слово «эх» с тремя восклицательными знаками. А что это «Эх!!!» могло значить, так никто и не понял. Что касается здешнего председателя, то он хотя тоже пьет без всякого удержу, однако на что-то еще надеется¹.

Тогда как в этом смешном описании колхоза и его различных председателей доминирует очевидно насмешливый смех и, таким образом, обнаруживается ярко выраженное родство комического и юмора, эти веселость и безобидность не распространяются на сатирический текст. В слишком мало учитываемой статье, которую М. Бахтин написал еще в 30-е годы для Литературной энциклопедии и которая была опубликована лишь в 1991 году, сказано:

Сатира, вид комического, отличающийся от других видов (юмора, иронии) резкостью обличения. Специфика сатиры не в том, что она вскрывает отрицательные, вредные или позорные явления, но в том, что она всегда осуществляет это средствами особого комического закона, где негодование составляет единство с комическим изобличением, изобличаемое показывается как нормальное, чтобы затем обнаружить через смешное, что эта норма только видимость, заслоняющая зло².

Это определение сатиры и сатирического текста германист В. Прайзенданц, не зная статьи Бахтина, развил следующим образом. Сатирическое в противоположность комическому должно обнаруживать однозначную негативность, которая, однако, ни в коем случае не

¹ Войнович В. Малое собр. соч. М., 1993. Т. 2. С. 8.

² Литературная энциклопедия. Т. 10 (Reprint: München, 1991). С. 561–562.

выводится исключительно из превратностей подразумеваемой фактической реальности. В большей степени, по Прайзенданцу, сатира отличается от полемики, оскорбительного выступления или критики тем, что она добивается узнаваемости своего предмета посредством деформации³. Таким образом, сатирическое для Прайзенданца и многих других теоретиков сатиры состоит в самых различных техниках искажения, сокращения и преувеличения, которым подчинена подразумеваемая, имеющаяся в виду действительность, «остраненная» по моделям метонимии, синекдохи, гиперболы⁴.

Однако поскольку в соответствии с этим сатира должна базироваться на принципе транспарентного искажения, возникает прямая связь как с комическим началом, так и с эпическим театром Брехта. Ведь как в поучительной пьесе Брехта «Карьера Артуро Уи», так и в «Трехгрошовой опере» речь идет об «отрицающем изображении отрицательного», призванном убедить зрителя в жестокости существующих общественных отношений и одновременно в возможности их изменить. Даже если у Булгакова эта ярко выраженная дидактически просветительская тенденция недолго доминирует, все же и его тексты обнаруживают типичные приемы разоблачающей сатиры, которые позволяют классифицировать его ранние рассказы 1920-х годов как «сатирические повести». Ведь и в них центральную роль играют гиперболизация и пародия, саркастическая ирония, карикатурное преувеличение и типизированное изображение фигур. Но вместе с тем, например, повесть «Дьяволиада», несмотря на все интертекстуальные отсылки к повести Гоголя «Нос» или к повести Достоевского «Двойник», можно понимать как очень прямое комически-сатирическое изображение советской реальности первой половины 20-х годов. Так, уже в начале рассказа говорится:

В то время, как все люди скакали с одной службы на другую, товарищ Коротков прочно служил в Главцентрбазспимате (Главная Центральная База Спичечных Материалов) на штатной должности делопроизводителя и прослужил в ней целых 11 месяцев.

Пригревшись в Спимате, нежный, тихий блондин Коротков совер-

³ *Preisendanz W. Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem // Preisendanz W. R. Das Komische. Warning (Hrsg.) München, 1976. S. 411–413.*

⁴ *Ср.: Jochen-Ulrich Peters. Tendenz und Verfremdung. Studien zum Funktionswandel des russischen satirischen Romans im 19. und 20. Jahrhundert. Bern; Berlin, 2000.*

шенно вытравил у себя в душе мысль, что существуют на свете так называемые превратности судьбы, и привил взамен нее уверенность, что он — Коротков — будет служить в базе до окончания жизни на земном шаре. Но, увы, вышло совсем не так...⁵

Хоть булгаковский текст и показывает, что сатиру нельзя однозначно отделить от гротеска, все же современной теорией литературы были предприняты вполне убедительные попытки отграничить гротеск от сатиры. Так, англист Герхард Меншинг в своей диссертации о «гротескном в современной драме» верно предостерег от того, чтобы учитывать только философско-мировоззренческую направленность гротеска, как это происходит и в работах В. Кайзера, и в книге М. Бахтина о Рабле. Меншинг, напротив, определяет гротеск прежде всего формально, как неожиданное чередование реалистического и фантастического уровней изображения. Поэтому он утверждает: «Два аспекта пересекаются, два уровня накладываются один на другой, наблюдатель не находит твердой почвы под ногами, угла зрения, при котором предлагаемое обнаружит некий обладающий смыслом порядок»⁶.

Таким образом, воздействие гротескных текстов, вызывающее утрату ориентиров, ужас или отвращение, ни в коем случае не происходит только лишь из содержания и соответственно из изображаемой реальности гротескных текстов. Оно всегда является и следствием специфического литературно-художественного изображения, которое происходит из сознательно немотивированной комбинации несовместимых уровней изображения. В соответствии с этим позднее Кристиан Томпсон в книге «Гротескное и английская литература» сумел установить: «Неконгруэнтность, сплавление несовместимых форм, разрушение горизонтов ожидания для гротескных текстов конститутивны, по ту сторону всех исторически обусловленных различий»⁷. Разумеется, это определение не исключает того, что речь, прежде всего в связи с прозой и комедиями Гоголя, вполне может идти о комическом, трагическом, сатирическом или просто игровом гротеске.

Особенно известным и особенно впечатляющим примером этой

⁵ Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. Москва, 1989. Т. 2. С. 7.

⁶ Mensching G. Das Grotleske im modernen Drama. Bonn, 1961. S. 33.

⁷ Thomsen C. W. Das Grotleske im englischen Roman des 18. Jahrhunderts. Erscheinungsformen und Funktionen. Darmstadt, 1974. S. 33.

многосторонности и мультиперспективности гротеска, несомненно, является повесть Гоголя «Нос». Не случайно на примере этого произведения как В. Виноградов, так и Ю. Манн сумели показать, каким образом манифестируется гротескное как в композиции, так и в стиле повести, так что именно в «Носе» происходит слияние реалистического и фантастического уровней изображения. Интересно, что эта гротескная структура в начале третьей и последней части повести явно тематизируется, что позволяет в духе Шкловского и Эйхенбаума говорить об «обнажении приема»:

Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия: вдруг тот самый нос, который разъезжал в чине статского советника и наделал столько шуму в городе, очутился как ни в чем не бывало вновь на своем месте, то есть именно между двух щек майора Ковалева. Это случилось уже апреля 7 числа. Проснувшись и нечаянно взглянув в зеркало, видит он: нос! хватъ рукою — точно нос! «Эге!» — сказал Ковалев и в радости чуть не дернул по всей комнате босиком тропака, но вошедший Иван помешал. Он приказал тот же час дать себе умыться и, умываясь, взглянул еще раз в зеркало: нос. Вытираясь утиральником, он опять взглянул в зеркало: нос!⁸

Правда, именно история рецепции повести «Нос», проходившая в высшей степени разными путями, показывает, что слишком часто оказывается невозможным однозначно отделить друг от друга комическое, сатирическое, гротескное и абсурдное, поскольку разные читатели совершенно по-разному читают и интерпретируют текст. Так, Ю. Манн недавно сумел на примере «Носа» продемонстрировать поразительную близость Гоголя и Кафки и таким образом доказать родство гротескного и абсурдного текстов⁹.

И все же в заключение попытаемся отграничить абсурдный текст от комического, сатирического и гротескного. В недавно выпущенном новом издании «Справочника по истории немецкой литературы» дается важное разграничение. С одной стороны абсурдное и, соответственно, абсурдный текст ссылаются на *объективно* бессмысленное, т. е. на мир и человеческую экзистенцию в целом. С другой

⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1938. Т. 3. С. 73.

⁹ Манн Ю. Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь) // Вопросы литературы. 1999. № 2. С. 162–186.

стороны, абсурдное означает и *субъективную*, проявляющуюся также и непосредственно в литературе позицию по отношению к этой бессмысленности: «противоречащий рассудку, <...> внутренне противоречивый бунт против бессмысленности человеческого существования, одновременно признаваемой неизбежной»¹⁰.

И именно это двойное, объективное и субъективное, обоснование абсурдного проясняет, как мне кажется, особое родство абсурдного с драмой и театром XX века, в котором основополагающие элементы классической драмы обращаются в свою явную противоположность: характеры более не являются индивидуализированными и психологически правдоподобными; отсутствует связанное развитие действия, направляемое к определенным поворотным пунктам; невербальные элементы представления, так называемые ремарки, функционируют как самостоятельные театральные знаки. Еще в значительно большей степени, чем у Чехова, монологи и диалоги персоналий сводятся к механическому цитированию предложений, которые более не обладают коммуникативными функцией и воздействием. Персонажи подчас двигаются и говорят, как безжизненные автоматы, чтобы именно таким способом на уровне актерской игры продемонстрировать бессмысленность мира и одновременно, подобно Сизифу, показать тщетность протеста против этой бессмысленности. Таким образом, кажется, что для абсурдного текста конститутивным оказывается не только техника отстранения, как для комического и сатирического или гротескного, а одновременно изображение «отчуждения». Ведь Хармс, Ионеско, Беккет, Мрожек или Хавел вновь и вновь пытаются в своих пьесах по возможности наиболее впечатляюще продемонстрировать отчуждение человека от самого себя и от окружающего его мира, и прежде всего — от языка, а таким образом и от своих партнеров по диалогу.

А тот факт, что именно эта центральная техника «отчуждения» может использоваться и в прозе, демонстрирует короткий отрывок из «Принца Госплана» Пелевина:

— Читал последние «Аргументы»? — спросил Борис Григорьевич через минуту.

— Я не выписываю.

¹⁰ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft / Hrsg. von K. Weimar. Band 1. Berlin; New York, 1997. S. 5.

— Зря, — сказал Борис Григорьевич, поднимая с пола свернутые листы и потряхивая ими в воздухе, — отличная газета. Я не понимаю, на что только коммунисты надеются? Пятьдесят миллионов человек загубили и сейчас еще что-то бормочут. Все же всем ясно.

— Ага, — сказал Саша.

— Или вот, в Америке около тысячи женщин беременны от инопланетян. У нас тоже таких полно, но их КГБ где-то прячет.

«Чего он хочет-то?» — с тоской подумал Саша.

Борис Григорьевич задумался и помрачнел лицом¹¹.

Я признаюсь, что на меня не только эта часть текста, но и все повествование не произвело ни комически-сатирического, ни фантастически-гротескного впечатления, только вопрос: чего он хочет?

Однако то, что на этот вопрос не удалось ответить и после повторного прочтения текста, очевидно, именно и входило в планы Пелевина. Ведь в повествовании, распределенном между различными, лишь с трудом соотносимыми друг с другом «уровням», связь с вне-литературной реальностью и с нашим собственным обычным опытом познания мира настолько ослаблена или даже прервана, что любая логичная интерпретация опровергается самим текстом.

Соответственно абсурдный текст, несомненно, требует от читателя или литературоведа совершенно новой формы рецепции и совсем иного рода анализа, который более не спрашивает о прямых или же лишь символических или аллегорических связях между текстами и окружающим их универсумом. Таким образом, абсурдный текст отличается от комического, сатирического и гротескного текстов не в последнюю очередь тем, что он предполагает наличие у читателя совсем иного эстетического восприятия и совсем иной рецепционной установки, а также еще и дополнительно провоцирует их посредством совсем иного использования поэтического языка. Может быть, Пелевин стал таким известным писателем в традиции русского постмодернизма именно потому, что многие читатели его текстов не понимают, подобно тому как раньше читатели не поняли «Носа» Гоголя.

¹¹ Пелевин В. Омон Ра. Жизнь насекомых. Затворник и Шестипалый. Принц Госплана. М., 1999. С. 348.

Н. А. Гуськов (С.-Петербург)

ПОДТЕКСТ В РОМАНЕ А. Ф. ПИСЕМСКОГО «ТЫСЯЧА ДУШ»

В 2006 году исполнилось 125 лет со дня смерти А. Ф. Писемского. «В современных историях литературы, — писал А. Б. Муратов, — Писемский — признанный классик, однако его имени не знают школьники, оно редко упоминается в вузовских историко-литературных курсах, и его произведения (регулярно и обильно издававшиеся. — *Н. Г.*), как правило, не входят в круг обязательного чтения студентов»¹. Скучна и научная литература о писателе, которого враждовавшие между собой критики середины XIX века единогласно ставили наравне с Тургеневым и Гончаровым. Значительные работы о Писемском детализируют высказывания рецензентов 1850-х годов и — как ни парадоксально для научного текста — больше перечисляют черты, отсутствующие в прозе писателя, нежели выявляют то, что ей присуще². Лишь в последнее время появились основательные исследования об отдельных произведениях и некоторых частностях творчества Писемского, и все чаще повторяется вопрос: почему литературоведение упорно игнорирует одного из классиков прозы XIX века?³ Предлагаемая статья оставляет этот вопрос в стороне, хотя он не

¹ *Муратов А. Б.* А. Ф. Писемский (из курса лекций по истории русской литературы второй половины XIX в.) // Вестник С.-Петерб. ун-та. Сер. 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. 2006. Вып. 1. С. 3.

² Этой проблеме посвящена большая часть наиболее полной монографии о поэтике Писемского: *Пустовойт П. Г.* Писемский в истории русского романа. М., 1969.

³ Отметим лишь работы о «Тысяче душ»: *Синякова Л. Н.* Полемиическая мотивация характера в романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ» // Книга и литература. Новосибирск, 1997. С. 165–170; *Безлов В. А.* Поиск «героя времени» в романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ» // Из-за черты. Стерлитамак, 1999. С. 38–53.

празден, а разноречивые ответы на него заслуживают серьезного рассмотрения. Однако причина «обойденности» Писемского — в специфике его творчества, которую каждый трактует по-своему и которая так мало изучена, что вряд ли возможно судить, насколько объективны догадки о ней, выдвинутые учеными. Вместе с тем самый осторожный филолог вправе утверждать, что методы изучения творчества Писемского и его современников неоправданно различаются.

Новейшие исследователи русского реализма обычно обращаются к текстам многоплановым, которые дают простор интерпретаторам и признаны потому классическими. Круг таких произведений узок, романы Писемского в него не допущены, поскольку смысл их многим представляется очевидным. Филологов, ищущих многозначности и проходящих мимо «простой» прозы Писемского, не смущает, что самый известный роман писателя «Тысяча душ» до сих пор не имеет относительно единой интерпретации: суть этого текста, столь ясная любому исследователю, трактуется, однако, всякий раз несходным, а то и противоположным образом. Не каждый роман Достоевского или Тургенева вызвал такую разноголосицу мнений, а литературоведение ее не замечает и не стремится привести в систему⁴.

Невнимание к суждениям коллег, не характерное для исследователей литературы XIX века, свидетельствует, что авторы работ о Писемском не всегда руководствуются наблюдениями над материалом: часто выводы их априорно известны и основаны на репутации романиста, которая сложилась в 1850-х годах и только сейчас перестает приниматься на веру. Еще до конфликта Писемского с либеральной журналистикой сформировалось представление о нем как о наиболее «трезвом», последовательном реалисте-бытописателе, который воспроизводит действительность, но не осмысляет ее и не оценивает эмоционально. Никакого подтекста в творчестве такого писателя, конечно, не может быть, все мастерство его — в эффект-

⁴С. С. Дудышкин, напр. (Отечественные записки. 1859. № 1. Отд. 2. С. 1–21), оценивал и весь роман, и характер Калиновича апологетически, П. В. Анненков (*Анненков П. В. Критические очерки*. СПб., 2000. С. 179–201) и Н. Д. Ахшарумов (*Весна*. СПб., 1859. С. 291–344) хвалили книгу, но осуждали героя, М. Де-Пуле (*Русская беседа*. 1859. № 2. Отд. 3. С. 1–46) и Н. А. Добролюбов (*Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч.* Л., 1935. Т. 2. С. 3) отвергли весь текст. Работы А. М. Скабичевского, С. А. Венгерова, А. И. Кирпичникова, И. И. Иванова, В. Е. Чешихина (Ветринского), П. Н. Беркова, Н. И. Прудкова, М. П. Еремина, А. П. Могилянского, И. А. Мартынова, П. Г. Пустовойта, Л. М. Лотман являются вариациями перечисленных точек зрения.

ности внешнего оформления, точности отображения жизни. Такого мнения придерживались столь несходные по убеждениям Ап. Григорьев и Д. И. Писарев, противопоставлявшие реализм Писемского идеализму Тургенева. После первых антинигилистических очерков писателя демократическая критика «отлучила» его от классической литературы: постулировалась однозначность его текстов, к которым не только читатели, но и исследователи применяли принципы поверхностного чтения. В XX веке оценки смягчились, но серьезно не поверялись анализом текста.

Подобный непродуктивный для науки подход применялся и к творчеству И. А. Гончарова и А. Н. Островского. Канонизировав частично справедливые суждения Добролюбова, этих писателей целое столетие считали не более чем великими бытописателями, которые копируют жизнь, не проникая в ее сущность. В последней трети XX века литературоведение установило, что вопреки расхожим представлениям о цельности и жестком детерминизме «скопированного» с жизни реалистического художественного мира в текстах середины XIX века наряду с самодостаточной, подчиненной объективным закономерностям действительностью авторы изображают и сферы если не противостоящие реальности, то не согласующиеся с общепринятым взглядом на нее. Возникает своеобразное двоимирие, не тождественное, однако, романтическому. Формируется оно прежде всего посредством подтекста. Исследователи заговорили о вмешательстве таинственных внешних (высших) и внутренних (подсознательных) сил в судьбы героев Тургенева, Гончарова, Лескова, Достоевского, Островского, об интертекстуальных связях сочинений этих авторов, порой трансформирующих художественную реальность по прототипической модели. Пьесы Островского, романы Гончарова замерцали множеством смыслов. Проанализировать же глубинные уровни сочинений Писемского почти никто не пытался: странной казалась сама мысль о том, что в прозе «трезвого реалиста» возможны несобственно-прямая речь, иносказания, символика, обыгрывание цитат и иные приемы. Доверившись литературоведческому преданию, романы Писемского до сих пор обычно анализируют как документ.

Быть может, невниманием к тексту, вернее — к подтексту романов Писемского, и обусловлены противоречия в научной литературе о писателе. В предлагаемой статье сделана попытка взглянуть на «Тысячу душ» не сквозь репутацию автора, а исходя из представлений современной филологии о реалистической классике. Не претендуя

на подробный анализ романа, попытаемся прояснить роль подтекста в «Тысяче душ» и перспективы его изучения.

Внешне сюжет «Тысячи душ» типичен для литературы середины XIX века, а ход действия объясним социальными и производными от них психологическими факторами: талантливый разночинец, изведавший и ненавидящий общественную несправедливость, стремится добиться личного счастья и реализовать незаурядные способности, следуя по возможности прогрессивным, благородным убеждениям. Для достижения цели он вынужден подчиниться циничным законам общества и, совершая этот шаг, лишает себя возможности победить противников, господствующих в обществе (бюрократию и дельцов). В работах о «Тысяче душ» конфликт сведен к противостоянию деятельного героя косной среде, но единой трактовки идеи романа и характера героя все же нет, ибо анализируется не текст, а бытовой материал, лежащий в основе сюжета, и авторское преподнесение материала подменяется общественной и эстетической позицией критика.

Филологический анализ опровергает расхожее мнение о том, что «Тысяча душ» — тенденциозная пропаганда политических взглядов автора. Жизненный материал помещен Писемским в трехмерную систему координат, основанную на следующих оппозициях: *пространственная* (столица — провинция); *временная* (старина — современность); *сущностная* (внешнее, видимое — внутреннее, истинное; обычно, подчеркивает повествователь, они не совпадают⁵). Один и тот же персонаж или мотив поочередно соотносится с системами ценностей, действующими на полюсах перечисленных оппозиций, и оценка данного персонажа или мотива меняется. Поскольку материал включен одновременно в несколько парадигм, воспроизведение его становится не линейно-тенденциозным, а объемным. Наличие же оппозиции внутреннего и внешнего не позволяет изучать роман, не учитывая подтекста.

Неоднородность текста, обилие идейных споров позволяют выделить в «Тысяче душ» помимо событийного плана действия «идейный», на котором обнаруживается борьба двух жизненных и философских принципов — прагматического, опирающегося на законы

⁵ См. описание жизни уездного города и отступление о балах: Писемский А. Ф. Собр. соч.: В 9 т. М., 1959. Т. 3. С. 60–62, 347–348. — Далее при ссылках на этот том в тексте указываются страницы. Курсив всюду мой.

реальности, ориентированного на материальные ценности, и сентиментального, синтезирующего гораццианские идеи (довольство малым, естественность образа жизни, совмещение приятного с полезным) с христианской религиозностью. Между этими точками зрения, первую из которых персонифицирует князь Иван, вторую — семья Годневых, колеблется Калинович, его внутренняя борьба и составляет основной интерес романа. Вообще конфликт развивается не столько через непосредственные столкновения героя со средой, сколько в сфере его сознания, как позднее в прозе Достоевского.

Перенесение конфликта в ментальный план осуществляется благодаря подтексту, проявления которого не замечались или объявлялись художественными просчетами. Подтекст показывает, что в романе привычную читателю действительность властно изменяют непостижимые законы идеальных миров (литературного и мистического), объективная реальность которых не опровергнута автором и очевидна героям: им кажется, что они живут на грани этих миров («Она начала жить в каком-то особенном мирочке, наполненном Гомерами, Орасами, Онегинными, героями французской революции» — с. 23–24; «Я не рожден для счастья семейной жизни в бедной доле. Честолюбие живет во мне, кажется, на счет всех других страстей и чувств, как будто бы древний римлянин возродился во мне» — с. 285).

Приведем примеры подтекста, который в «Тысяче душ» проявляется разнообразно, как и в иных романах XIX века (стоит, впрочем, учесть, что зрелые романы Достоевского, Толстого, Тургенева (кроме «Рудина»), «Обломов» и «Обрыв» Гончарова появились позже и использование Писемским подтекста не лишено новаторских черт).

1. *Бытовой подтекст*: обыденные предметы обретают символический смысл, предсказывающий судьбы героев. Так, учителей, идущих представляться Калиновичу, встречает баба с лоханью помоев. Эта деталь предвещает сцену унижительного приема у начальника (с. 29–30). Годнев терпеть не мог луку и на рынке всегда журил луковницу, но сжалившись, покупал пряжку, которую отдавал первому нищему со словами: «Только без хлеба не ешь, горько будет... Поди ко мне на двор: там тебе хлеба дадут...» (с. 5). Лук — традиционная метафора горя, видеть которое рядом с собой добрейший старик не в силах: чужое горе он готов разделить (купить) или смягчить своим гостеприимством; это неоднократно подтверждает сюжет.

2. *Психологический подтекст*: внешность, манеры героев прощаются о ходе действия. Так, показателен разговор с настоятелем монастыря после молебна в честь публикации повести Калиновича:

— *Здоровы ли вы?* — спросил отрывисто, но благосклонно настоятель.

— *Живу*, святой отец, — отвечал Петр Михайлыч, — а вы вот благословите этого молодого человека; это наш новый русский литератор, — присовокупил он, указывая на Калиновича.

Настоятель благословил того и потом, посмотрев на него своими проницательными глазами, вдруг спросил: — *Который вам год?*

— *Двадцать восьмой*, — отвечал несколько удивленный этим вопросом Калинович.

— *Как вы старообразны*, — проговорил настоятель и обратился к Настеньке, посмотрел на нее тоже довольно пристально и спросил:

— *Вы о чем расплакались?*

— *От полноты чувств*, отец игумен, — отвечала Настенька.

— *На молитве плакать не о чем, кроме разве оплакивать свои грехи и проступки вольные и невольные*, — проговорил настоятель... Настенька покраснела (с. 102).

Фанатически верующий посредник между людьми и высшими силами непостижимо проницателен: бодрый Петр Михайлыч скоро умрет от горя, принесенного в его дом рассудительным не по годам (*психологически старообразным*) Калиновичем и Настенькой, страдающей от непримиримости страсти с совестью, обремененной нарушением дочернего и христианского долга⁶.

3. *Стилистический подтекст*: языковая игра поясняет характеры. После безыскусного рассказа Настеньки о принесенных ради поездки к Калиновичу великих жертвах, он «поцеловал ее в раздумье:

— *Нет, так любить невозможно!* — проговорил он.

— *Отчего невозможно?* — проговорила Настенька.

— *Так невозможно*, — проговорил Калинович, и на глазах его снова навернулись слезы» (с. 293–294).

⁶ Ср. построение сцен карточной игры (с. 56–57), верховой прогулки в поместье (с. 156–157).

Скреп («невозможно — проговорил(а)») фиксирует внимание читателя, а намеренная нейтральность ремарки не позволяет четко определить значение слова «невозможно»: «нереально» или «непозволительно». Вероятно, подразумеваются оба смысла, ведь из сюжетного контекста ясно: честолюбивому Калиновичу льстила исключительность Настенькиной любви, но самоотверженность возлюбленной вызвала недовольство, пробуждая угрызения совести и стесняя свободу героя (сам он к жертвам не готов)⁷.

4. *Литературный подтекст*: действие предопределено прототипической литературной моделью. Включение бытового романа в систему интертекстуальных связей мотивировано: любимое занятие Годневых — чтение, Калинович, Белавин, Зыков — литераторы, Иволгин — артист, их сознание сформировано искусством. Кроме того, Писемский, как все «люди сороковых годов», не мог не откликнуться на актуальные эстетические вопросы (борьба «гоголевского» и «пушкинского» начал в искусстве, спор о романтизме, о жоржандизме).

Среди литературных аллюзий много гоголевских (на «Ревизор», «Мертвые души») ⁸. Примеряясь к уездной жизни, Калинович безуспешно разыгрывает роль Чичикова и Хлестакова (визиты, особенно к генеральше, где героя приняли за столичного чиновника, ожидаемого в городе; хлестаковская с обеих сторон беседа князя и Калиновича о литературе). В поместье князя герой вдруг умиляется наивно-му диалогу княжны с отцом: «— Папа, это какая птичка? — Ворона, *sheге amie*, ворона» (с. 154). Ср.:

Марья Антоновна (*смотрит в окно*). Что это там, как будто бы полетело? Сорока или какая другая птица?

Хлестаков (*целует ее в плечо и смотрит в окно*). Это сорока⁹.

Гоголевский колорит подчеркивает пошлость персонажей, развенчивает претензии Калиновича на славу романтического героя. При рассказе о Годневых чувствуется пушкинский тон (отступление об

⁷ Ср. обыгрывание выражений «не должен» и «нравственно переродиться» (с. 104–105).

⁸ Некоторые отсылки к Гоголю и Пушкину уже отмечались исследователями (см.: Володина Н. В. «Литературные реалии» в романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ» // Вестник Челябинского ун-та. Сер. 2. Филология. Челябинск, 1996. № 1. С. 34–45).

⁹ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 4. С. 75.

уездных барышнях 1820-х годов, которым уподоблена Настенька, — с. 15–17). Аллюзию на «Евгения Онегина» содержит любовная линия романа, выстроенная зеркально. Примечательны и иные интертекстуальные связи: психологические отсылки к Шекспиру (с. 276–278), уподобление столицы Дантову аду (с. 268–269), пародийная переключка с финалом «Кандида». Описание души Петербурга, тоскующей в ночи, в образе шарманки (с. 227) повторил в «Преступлении и наказании» Достоевский. Сочинение Калиновича из светской жизни «Странные отношения» пародийно сбилось в браке героя с Полиной.

Особое место занимают отсылки к романам Ж. Занд¹⁰, внушившей своей поклоннице Настеньке убежденность в праве распоряжаться судьбой по воле чувств. Специально упомянуты «Индиана», «Жак» и «Орас». Первый роман подробно разобран героями (с. 54–55). Судьбу Индианы, обманутой легкомысленным, эгоистичным Реймоном и оберегаемой флегматичным Ральфом, отчасти повторила Настенька, дважды покинутая Калиновичем и рыцарственно хранимая дядей (лишь по прочтении «Тысячи душ» выясняется, почему ему понравился Ральф). Реймона Настенька, способная на безрассудную страсть, защищала, а Калинович жарко обличал, не желая признать в себе двойника этого героя. Калиновичу льстило, что возлюбленная звала его не Яковом, а *Жаком*. Возможно, он мнил, что подобен герою Ж. Занд: холодный, ироничный, в душе страстный и несчастливый избранник судьбы (для Настеньки важна также разница в возрасте). Еще до знакомства с Годневыми Калинович положил в основу своей повести идею «Жака», но скрытая в душе героя Ж. Занд детскость чужда старообразному Калиновичу, не способному на жертвы ради счастья любимой. Он не стал новым Жаком, его повесть вышла рассудочной, неискренней. Калинович, подобно Орасу, необоснованно претендует на роль романтика; гораздо ближе к Жаку капитан.

5. *Историко-культурный подтекст*: поведение персонажей обусловлено архетипическими законами и проясняется через культурные модели прошлого. Так, бытовое поведение Годневых, по словам автора, типично для культуры начала века. Простодушное, но церемонное гостеприимство, наслаждение благами умеренной жизни, кроткая

¹⁰ Некоторые наблюдения над жоржзандовским подтекстом содержатся в работах: *Кафанова О. Б. Жорж Санд и русская литература XIX в.: Мифы и реальность: 1830–1860 гг.* Томск, 1998. С. 194–195; *Смирнова Л. Л. Доктрина и жизнь («Тысяча душ») А. Ф. Писемского* // Вестник Новгородского гос. ун-та им. Ярослава Мудрого. Сер.: Гуманитарные науки: история, литературоведение, языковедение. Т. 21. Великий Новгород, 2002. С. 45–49.

чувствительность, покой в кругу близких людей, на лоне природы, в занятиях чтением и творчеством — все это напоминает ценных Петром Михайлычем Державина, Озерова, сентименталистов.

Сквозь эту культурную парадигму просматриваются ее прототипы: античность и естественное (первобытное) состояние, идиллически трактованные в духе карамзинской эпохи. Интересна планировка сада Годневых:

От... беседки в различных расстояниях возвышались деревянные статуи олимпийских богов... Из числа этих олимпийских богов осталась *Минерва без правой руки, Венера с отколотою половиной головы* и ноги какого-то бога, а от прочих уцелели одни только пьедесталы. Все эти остатки богов и богинь были выкрашены яркими красками. Место это Петр Михайлыч называл *разрушенным Олимпом*:

— Надобно бы мне Олимп мой реставрировать; *мастеров только здесь не найдешь!* — часто говорил он... (с. 52)

Жилище Годневых — обломок античной идиллии, обреченной на гибель в жестоком и меркантильном современном мире. Символичны фигуры богов: *беспомощный разум* и *полоумная любовь* олицетворяют судьбы Калиновича и Настеньки. Калинович сравнивает себя с римским гражданином, презирающим семейную идиллию, Петр Михайлыч уподоблен мудрецам классического Рима, не ведающего о грядущей гибели: гостеприимному вельможе («Этакой, господа, рыбы и ботвиньи *сам Лукулл* не едал» — с. 6), даже Горацию («Надо давать время занятиям, время отдыху и время сну» — с. 7; «В жизни надо мешать *utile cum dulce*» — с. 52).

«Первобытный» колорит вносят аллюзии на «Индиану» и романы Купера. Настенька росла как естественный человек: ее отец вслед за Руссо считал, что «воспрещать ребенку резвиться — значит отравлять самые лучшие минуты жизни и омрачать самую чистую, светлую радость» (с. 18). К мифу просветителей об идеальном дикаре отсылают прозвище Настеньки («*дикарочка*») и ее лучшая пропись «*Америка очень богата серебром*». Верный рыцарь героини, капитан, и его друг Лебедев, опытные охотники, «дикообразные», но благородные, напоминают героев Купера, суровых и великодушных друзей индейцев. Сходство усиливается функцией трубки¹¹, с которой не

¹¹ Здесь очевидна также отсылка к «Жаку» Ж. Санд и прозе Смоллетта, ценимой Писемским.

расстается капитан. Курение обратилось у Годневых в священнодействие, подобное приобщению к индейской трубке мира (с. 14). Отвергнув при первом же визите предложенную трубку, Калинович противопоставил себя идиллии Годневых. Сталкивая современное сознание с естественным, Писемский, как и Купер, не идеализировал последнее (Годневы поданы не без иронии), но связывал его с душевной чистотой.

Возвышенность чувств, смирение, жертвенность героев подчеркнуты ассоциациями с образами ранних христиан. Сад-Олимп заканчивается обрывом и хижинкой, где, по преданию, спасался отшельник. Жизнь одухотворенных затворников ведут и Годневы. Чистая и твердая вера помогает Петру Михайльчу прощать ближним недостатки («Зло есть у всех, только мы у других видим сучок в глазу, у себя бревна не замечаем» — с. 67) и не бояться ударов судьбы («Грех... искушать судьбы божии, надобно жить честно и праведно, а тут, буди его святая воля» — с. 44–45), а Настеньку наделяет даром предчувствия (с. 123) и терпением в несчастьях. На мировоззрение Годневых повлиял игумен, суровый и мудрый ревнитель веры. В описании подвластного ему монастыря историко-культурная отсылка заявлена прямо: «В своих черных клобуках и широких рясах, освещенные сумеречным дневным светом, падавшим на них из узкого, затемненного железной решеткой окна, они были в каком-то полумраке и пели складными, тихими басами, как бы напоминая собой *первобытных христиан, таинственно совершавших молебствие в мрачных пещерах*» (с. 101).

6. *Мистический подтекст*: приметы, сакральные действия совпадают с переломными моментами сюжета и направляют судьбу героев. Таких совпадений в романе много. Так, отвергнутый Настенькой Медиокритский мажет ворота ее дома дегтем в тот момент, когда девушка решила на первое интимное свидание с Калиновичем (с. 87). Важную роль играет символический образ ворона/вороны, совмещающий зловещий, роковой смысл с бытовой, иронической сниженностью пророческого знака. Настенька просит Калиновича поклясться в верности на могиле ее матери.

— *Клянусь*, — проговорил он. *И в самый этот момент* выпорхнула из растущей около густой травы какая-то черная масса и понеслась по воздуху. Калинович побледнел и невольно отскочил. Настенька оставалась спокойной.

— Чего же ты испугался? *Это ворон*, — проговорила она (с. 195).

Герой знал, что нарушит клятву, и воспринял ворона как роковой знак. Предательство и не принесло Калиновичу счастья.

Мистическим подтекстом оркестрован рассказ об отношениях князя и Калиновича:

Голова его решительно помутилась: то думалось ему, что не найдет ли он *потерянного бумажника* со ста тысячами, то нельзя ли *продать черту души за деньги* и, наконец, *пойти в разбойники, награть и возвратиться жить в общество*. Вдруг раздался сзади его голос: «Яков Васильевич!» Калинович вздрогнул всем телом. Это был голос князя Ивана, а через минуту и сам он стоял перед ним... (с. 304)

Князь появляется, подобно вызванному духу, его мифистическая функция очевидна. «Вызвав» его греховными помыслами, заключив с ним сделку, Калинович *продался ему* (предав любовь и убеждения), *обрел деньги* и уподобился тем, кого считал *грабителями*, но вернуться к полноценной жизни уже не смог.

Выше приведены лишь некоторые примеры, но и они свидетельствуют о том, что подтекст возникает в «Тысяче душ» как важный художественный прием, игнорирование которого искажает и обедняет интерпретацию романа. Наличие разных видов подтекста включает один и тот же элемент произведения в разные виды дискурса, следовательно, однозначная оценка героев и положений оборачивается насилием над текстом и пренебрежением к авторскому замыслу. Лишь детальное изучение внутренних, подтекстовых связей наряду с внешними, фабульными позволит осмыслить проблематику романа, своеобразии творческой манеры, идейной позиции Писемского, подлинное его место в литературе. Этот труд требует времени и усилий многих ученых, однако уже теперь позволительно обозначить некоторые возможные направления исследования «Тысячи душ».

1. Рассмотрение, как и в других классических романах, метафорического принципа организации материала наряду с метонимическим. Обнаружение подтекстовых ассоциативных рядов должно решить важную проблему изучения «Тысячи душ»: одни литературоведы считают этот роман гармонически цельным, другие утверждают, что он распадается на автономные части, последняя из которых противоречит остальным, нарушает логику развития образов и потому «антихудожественна». Подлинную логику образов в «Тысяче

душ», где событийный ряд подан прерывисто, может выявить именно подтекст.

2. Изучение игрового, пародийного аспекта и влияния литературного и историко-культурного контекста на смыслопорождение в романе. М. В. Отрадин, предприняв попытку «проследить, как литературный контекст способствует выявлению в гончаровском герое сложного сочетания социально-типологического и общечеловеческого, универсального начала»¹², обнаружил неожиданные смысловые основы прозы Гончарова, во многом, по наблюдениям критиков, близкой прозе Писемского. Контекстуальный анализ не менее перспективен для «Тысячи душ», чем для современного ей «Обломова».

3. Исследование топики. Как показывают примеры подтекста, традиционные «топосы» обильно представлены в «Тысяче душ» и переводят содержание романа из плана социально-бытового и психологического в универсально-философский. Так, разработано классическое уподобление друг другу возрастных фаз человека, человечества, типов поведения и деятельности, стилей искусства и мышления, душевных состояний; актуализированы подтекстом метафорические топосы трапезы (пира), войны, пути, дома, театрального спектакля и др.

4. Изучение отклонений от модели «культурно-героического» романа, сложившейся в читательском восприятии и литературоведческой традиции; своеобразия манеры Писемского, обусловленной не меньше, чем у Тургенева и Гончарова, его мировосприятием. Считается, что «Тысяча душ» — роман сугубо социальный, где философская позиция не актуализируется. В доказательство приводят письмо Писемского А. Н. Майкову, где изложен замысел будущего произведения. Нельзя, однако, забывать, что этот важный документ отправлен в 1854-м, а книга закончена лишь в 1858 году. За такой срок, притом в столь динамичную, плодотворную для искусства и общественной мысли эпоху, замысел не мог не подвергнуться изменениям. Приведенные примеры подтекста показывают, что проблематика «Тысячи душ» шире социальной. Художественная реальность романа порой оборачивается цепью случайных совпадений, подчиняется законам не природной или социальной среды, а судьбы. Персонажи «Тысячи душ» — это самостоятельно действующие, более или менее виновные натуры, но степень участия их воли в ряде со-

¹² Отрадин М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте. СПб., 1994. С. 4.

бытий (явлении князя Калиновичу, повторении Настенькой судьбы Индианы и т. д.) неясна. Конфликт человека со средой оборачивается конфликтом с судьбой и восходит на философский уровень. Герои понимают судьбу по-разному: как неразумный случай, который надо направить к выгоде (князь Иван); как враждебный, непреодолимый рок (Калинович); как благое Провидение (Годневы). Дополняющий интригу подтекст и подтверждает, и опровергает каждую точку зрения. Властелин случая князь Иван оказался жертвой рока, Калинович не выдержал испытания на роль гонимого судьбой романтического героя. Равно несчастны поймавший фортуна Калинович и верящая Провидению Настенька.

Автор уклоняется от установления причинно-следственной связи, словно признает фатальность происходящего. Показательна печальная ирония начала романа, настраивающая на раздумья о ничтожности человека перед судьбой: «Прочитав... приказ, автор невольно задумался: “Увы! — сказал он сам себе, — в мире ничего нет прочного. И Петр Михайлыч Годнев больше не смотритель, тогда как по точному счету он носил это звание ровно 25 лет”» (с. 3).

С фаталистической позицией повествователя связаны и некоторые черты писательской манеры. Так, Писемский избегает биографических или психологических мотивировок, ограничиваясь неопределенными, но знаменательными формулами: «Еще в Москве он женился на какой-то вдове, бог знает из какого звания... по милости которой он, говорят, и пить начал» (с. 10); «Приехав, — неизвестно как и за чем, — в уездный городишко, сначала чуть было не умерла с голоду...» (с. 6); «Петр Михайлыч... всех и каждого готов был к себе звать обедать, бог знает зачем и для чего» (с. 33); «Первоначально с ней сделался, бог уж знает отчего, удар...» (с. 109). Нетипично для русского реализма, но показательна для Писемского и то, что биография центрального героя дана только в его собственном изложении с уклончивыми комментариями автора, т. е. изначально лишена объективной основы. Исследователи используют рассказ Калиновича как достоверное свидетельство. Оснований не верить Калиновичу, казалось бы, в самом деле нет, но гиперболический тон рассказа и авторских ремарок, не чуждых иронии, заставляет усомниться в его объективности:

Грустно и тошно становится! — почти воскликнул Калинович, ударяя себя в грудь. — Наконец, злба берет, когда оглянешься на свое

прошедшее; хоть бы одна осуществившаяся надежда! Неблагодарные труды и вечные лишения — вот все, что дала мне жизнь!.. Как хотите, с каким бы человек ни был рожден человеческим характером, невольно начнет ожесточаться!.. (с. 74–75).

Реконструировать биографию из подобных риторических тирад можно лишь частично. Писемский не стремился подчинить ее очевидным законам среды, напротив — выделил Калиновича из общего ряда как исключительную личность, подчиненную непостижимым установлениям высшего порядка. Вместе с тем избранность героя — во многом его измышление, социально и психологически мотивированное. Вообще художественная реальность романа Писемского предстает полной острых, трагических и потому философски значимых противоречий.

Анализ подтекста позволяет осмыслить характер Калиновича, поданный со множеством недомолвок и вызвавший столько споров. Поскольку «Тысяча душ» — прежде всего роман о герое, произвольное истолкование характера Калиновича лишает смысла анализ произведения. Быть может, именно изучение подтекста внесет необходимые поправки в разноречивые суждения интерпретаторов романа. Необходимость обращения к творчеству Писемского становится в наши дни все очевиднее для литературоведения, и время серьезных научных трудов о «Тысяче душ», быть может, близко. Остается надеяться, что, независимо от репутации писателя, его сочинение предстанет нам во всей полноте и неоднозначности.

И. В. Столярова (С.-Петербург)

ЧУДО ПРЕОБРАЖЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕСКОВА И ЕВАНГЕЛЬСКОЕ ПРЕДАНИЕ О ПРЕОБРАЖЕНИИ ГОСПОДНЕМ

Проблема возможного преобразования человека, его высвобождения из-под власти бытующих в обществе ложных поведенческих норм, разнородных влияний, приближения личности к христианскому идеалу — одна из самых главных в творчестве Лескова на всем протяжении его литературной деятельности. Непосредственные наблюдения писателя над общим состоянием русской пореформенной жизни, над превалированием в ней «беспочвенных» и «безнатурных» людей, лишенных высоких духовных ориентиров, удручали Лескова, порождали у него нарастающее беспокойство за судьбы страны. В личной переписке и в газетных статьях он нередко сетовал на измельчание характеров, все более и более теряющих, на его взгляд, свою былую крепость и самобытность.

О тенденциях к нивелированию личностей, только усиливающихся в наступившие меркантильные времена, как о большой беде Лесков писал, например, в программной статье, опубликованной в первом номере нового тогда периодического издания, газеты «Русский мир» (1871. 18 сент.), влиятельным сотрудником которой в это время он становится. Досадуя на то, что в современном ему русском обществе «преобладает характер уносчивости, легкости и той покладливости, которая заставляет наших людей всему легко верить, всему подчиняться», писатель тут же замечал, что такая «шаткость» — «явление очень печальное, но она не неотъемлемое и не природное, не нацио-

нальная наша черта»¹. В доказательство своего взгляда на вещи он предлагал вспомнить «рыцарски возвышенные характеры» киевского и московского периодов русской истории (эпохи Ивана Грозного).

Подобные же размышления об эволюции русского национального характера пронизывают собой историческую концепцию Лескова в хрониках «Соборяне», «Старые годы в селе Плодомасове», «Захудалый род». Критический взгляд писателя на современное ему состояние общества и господствующий в нем тип личности, имеющий много общего с представлениями Ф. М. Достоевского и А. К. Толстого, влечет за собой в творчестве Лескова постановку сложной, почти неразрешимой проблемы изменения сложившейся ситуации, возвращения современного человека к духовным истокам национальной культуры, восстановления утраченных им связей с прошлым, возможности его внутреннего преображения. По логике лесковских раздумий, очищение личности от наносных влияний, чудо ее возможной метаморфозы — это не только нравственно-философская проблема, имеющая первостепенное значение для судьбы лица, но и проблема исторического будущего страны. Показателен в этом отношении ход мыслей эпического героя «Соборян» (1872) Савелия Туберозова. Удрученный падением живой веры в сердца прихожан, их индифферентностью к высшим вопросам жизни, нарастающей в обществе тотальной цинической шутливостью, Туберозов пытается однажды поделиться своими тревогами с дворянским предводителем Тугановым. Протопоп привык видеть в нем мыслящего человека, живущего рядом с ним, т. е. имеющего свои корни в глубинном русском быту. «Без идеала, без веры, без почтения к делам предков великих... — это... это сгубит Россию!»² — восклицает протопоп в ходе уединенной беседы с Тугановым на рауте у исправника. Однако его почти отчаянный вопль не только не находит отклика в душе предводителя, но и вызывает с его стороны реакцию резкого внутреннего отторжения. «Да что же ты ко всем лезешь, ко всем пристаешь: “идеал, вера”? Нечего, брат, делать, когда этому всему, видно,

¹ Общественные заметки // Русский мир. 1871. 18 сент. № 1, б. п. С. 1–2. — Атрибуцию этого обозрения см. в моей статье: Проблема национального характера в газетных статьях Н. С. Лескова начала 1870-х годов // Новое о Лескове: Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 2. Йошкар-Ола, 2006. С. 64.

² Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 4. С. 183. — В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома (римской цифрой) и страницы.

время прошло» (там же), — с раздражением пеняет ему собеседник, создающий себя личностью, стоящей на высоте общественного прогресса. В глазах предводителя Туберозов на старости лет — «маньяк», упрямо пренебрегающий реальностью. Туганов бросает ему это обидное слово прямо в лицо, а чуть позже протопоп ненароком слышит, как Туганов повторяет оскорбительную реплику в его адрес в кругу других гостей исправника, что только усиливает душевную боль отца Савелия.

Итак, силы спорящих сторон как будто бы неравны. За позицией Туганова — ход вещей, который и подталкивает его к «нигилистическому» отрицанию всех высших, еще недавно общепризнанных ценностей. Однако и автор хроники, и его страждущий герой далеки от подобных умонастроений: по неизменному убеждению писателя, истины Евангелия вечны.

Оценивая положение, в котором оказывается протопоп, с неистовством «огнепального» Аввакума отстаивающий свои верования, Лесков изображает его фигурой трагической, обреченной на одиночество, однако не только страдательной, но и духовно активной, не прекращающей борьбы за людские умы и сердца. Более того, писатель открывает перед протопопом возможность и в это тяжкое для него время, когда меркантильные устремления в обществе заметно возросли, пережить новый взлет духа, умножающий его силы как «ратая веры». Настойчиво требуя внутренних перемен от других, он сам неожиданно для самого себя переживает процесс преобразования, освобождающего его от излишней рефлексии и открывающего перед ним путь к подвижничеству.

Заслуживает особого внимания та многосложная художественная мотивировка, которую вводит писатель в повествование о произошедшем в его герое благодетельном внутреннем переломе. Туберозов выведен автором на этот момент за пределы обычно окружающей его обстановки: он находится вне своего светлого уютного дома, где о нем ежечасно печется любящая его жена, «лилейная подруга», как нежно и благодарно называет ее протопоп на страницах дневника, великодушно прощая ей то, что она не в силах понять и разделить отягощающие его думы. В эти дни отец Савелий далеко удаляется от своего храма, от своей паствы. Завершая объезд своей епархии, усталый протопоп располагается на отдых на опушке Королькового леса, с которым связаны многие древние предания, не лишённые мистической окраски. Здесь, на этом овеванном героическими

легендами историческом месте, Савелий Туберозов оказывается непосредственно обращен и взглядом и помыслом ко всему мирозданию, и прежде всего к миру «Божьему», природному, объятому тревогой и страхом перед собирающейся грозой.

Подготавливая миг кульминации, Лесков строит описание таким образом, что вначале круг наблюдений протоппа довольно невелик и ограничен. С вниманием натуралиста он пристально следит за малейшими изменениями, которые происходят на самом низу, на нижнем ярусе леса, у его корней, в мире самых малых его зверушек, спешащих прижаться к земле, укрыться в кустарнике или высокой траве от надвигающегося разгула стихий. Подчиняясь предгрозовой истоме как существо тварное, протопп впадает на некоторое время в сонное забытие, однако затем, по выходе из нее, поле его наблюдений чрезвычайно расширяется. С первыми устрашающими раскатами грома, сверканием молний, их причудливыми зигзагами, оживляющими в памяти героя фантастические сюжеты местных поверий, его взгляд устремляется в ежеминутно меняющиеся небеса с их загадочной жизнью. Все происходящее он воспринимает теперь как некую грозную, таинственную мистерию. Слух и зрение Туберозова обостряются настолько, что у него возникает впечатление, что он почти осязательно соприкасается с высшими, горными силами, ни с чем несоизмеримыми в своем могуществе. Это очень важный момент в художественной структуре кульминационной сцены в хронике: Лесков намеренно предельно сближает друг с другом доступные человеку, на его взгляд, два уровня познания: эмпирического, объектом которого является ближайший к нему мир, мир природный, живущий по простейшим законам, и познания духовного, приоткрывающего человеку в особые, редкие мгновения его существования высшие тайны сущего, поскольку человек несет в себе не только тварное, но и божественное начало. Поразительная точность описаний напряженной жизни леса в последние часы перед грозой, которые даны в хронике как фиксация непосредственных натуралистических наблюдений протоппа, заранее предрасполагает читателя к полному доверию и к совершенно новому ряду впечатлений и переживаний, во власти которых оказывается герой во время разразившейся грозы. Вместе с этим новым внутренним опытом к протоппу и приходит непреложная убежденность, что именно с высшими силами, а не с какими-либо преходящими «веяниями» и обманчивыми представлениями о ближайшем своем благе следует человеку сообразовывать

свое поведение и поступки, и наскоро написанный по горячим следам пережитого потрясения набросок проповеди — свидетельство тому. Его вера обретает новую глубину и безусловность, и вместе с тем у него рождается окрыляющее его ощущение полноты своих сил, истинности своего духовного самоопределения. Таким образом, одним из самых главных жизнеутверждающих кульминационных эпизодов хроники оказывается данный в ней крупным планом, детально разработанный в психологических подробностях эпизод очистительного катарсиса и преобразования личности, проникающей возвышающим ее сознанием приближения к истине.

Следует обратить внимание, что до Лескова в русской литературе, во второй половине XIX века активно разрабатывающей проблему возможной внутренней метаморфозы человека, возжелавшего стать «другим», пожалуй, только Лесков и Л. Толстой («Война и мир», «Анна Каренина») решаются живописать самый момент нравственного и духовного кризиса, который переживает герой, обретая просветление и новые силы, новую жизненную энергию. Вспомним, что Достоевский, считавший главной миссией литературы восстановление личности современного человека, обычно только подводил своего героя (например, Раскольникова) к моменту преобразования, но тут же обрывал свое повествование и заявлял, что это тема другого романа.

Примечательно, что в своем противостоянии все более распространяющемуся в обществе духу неверия и цинизма, затронувшему и сердца прихожан его храма, Савелий Туберозов непосредственно опирается на евангельское предание о Преображении Господнем. В «Демикотоновой книге», дневнике протопопа, есть запись об учительном слове, которое он произнес однажды в храме в день Преображения Господня, т. е. в день одного из «двунадесятых» праздников, который в конце лета отмечает православная церковь. Памятная всем евангельская притча приводилась в проповеди Туберозова прежде всего в доказательство возможных перемен, которые могут произойти во «внутреннем устройении» человека, даже далеко прежде отстоявшего от идеала верующей и «самообладающей» личности, если только он проникнется необходимостью самоусовершенствования и захочет исполниться иным, «более достойным» духом. В чуть более позднем лесковском произведении, рассказе «Очарованный странник» (1873), такое желание будет изъявлено его главным героем Иваном Северьянычем Флягиным, после долгих лет стихийного существо-

вания и связанных с ним мытарств устыдившимся вдруг своего «самоничтожного духа» (IV, 511). Запись в дневнике Туберозова от 6 августа, при всей своей краткости, живо передает созидательную направленность праздничной проповеди протопопа, желающего быть понятым своей паствой, а потому оперирующего в своем обращении к ней самыми доступными для нее образами, почерпнутыми из житийской практики. «Сегодня я говорил слово к убеждению в необходимости всегдашнего себя преобразования, дабы силу иметь во всех борьбах коваться, как металл некий крепкий и ковкий, а не плочиться, как низменная глина, иссыхая сохраняющая отпечаток последней ноги, которая на нее наступила» (IV, 36). Именно этот, почерпнутый из Евангелия, взыскующий взгляд на человека, обязывающий его к необходимым собственным усилиям на пути самоусовершенствования, и в то же время взгляд, исполненный веры в возможность приближения и «малых сих» к высокому идеалу, лежит в основе той гуманистической концепции человека, которую настойчиво, а порой и с полемической горячностью развивает Лесков во всех своих художественных произведениях и в своей публицистике.

В одном из наиболее важных своих литературно-критических сочинений «Граф Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский как ересиархи (Религия страха и религия любви)» (1883), Лесков с наибольшей полнотой раскрывает свою нравственно-философскую позицию: с присущей ему горячностью писатель противопоставляет каким бы то ни было общим рассуждениям о человечестве позитивный, исполненный внимания и надежды взгляд на природу человека как такового, на возможности отдельного лица, его собственные ресурсы. По убеждению Лескова, они нередко превышают силы преходящих влияний времени и среды. Критические выпады, имеющие место в этой темпераментно написанной полемической статье, адресованы не только К. Леонтьеву, только что публично уличившему Толстого и Достоевского якобы в вольном и одностороннем истолковании христианской этической концепции, но и тем идеологам, которые, апеллируя к обществу, были склонны либо переоценивать меру его устремленности к высоким идеалам, либо целиком погружаться в апокалиптические предчувствия. В этой связи в защиту обоих писателей Лесков высказывает существенное критическое замечание относительно общих тенденций, превалирующих, на его взгляд, в современном общественном сознании, и поддерживает инакомыслие Достоевского и Л. Толстого. «Верят в человечество, в человека не верят

больше. Г. Достоевский, по-видимому, один из немногих мыслителей, не утративших веру в *самого человека*³. Сохраняя в своей душе эту веру, Лесков и создает, как известно, целую галерею «праведников», характеры которых возвышаются «над чертою простой нравственности» (VI, 643), поведение их не вписывается в каноны бытовой «общественной» нормы, а реальная история жизни многих из них становится легендой. Большая часть таких рассказов впоследствии вошла в цикл «Рассказы о праведниках». «Маленькие великие люди...»⁴, — восхищался впоследствии М. Горький лесковскими героями, которые оказывались способными стать выше «исторической необходимости». Отчетливо сознавая весь драматизм положения этих людей, нередко чреватый для них, поборников подлинно христианской нравственности, психическим срывом или физической гибелью, Лесков тем не менее считал своим писательским долгом рассказывать о тех, кто, не уступая давлению обстоятельств, слышит «музыку далеких небесных сфер» (Иван Северьяныч Флягин в рассказе «Очарованный странник» — IV, 467 и донкихот Рогожин в хронике «Захудалый род» — V, 60), кто, забыв о собственной житейской неустроенности, возгорается духом, сталкиваясь с социальной несправедливостью или с проявлениями человеческой низости («Однодум»), кто, будучи связан по рождению с людьми аристократического столичного кружка, пренебрегающими какими бы то ни было нравственными законами, сохраняет чистоту души и обнаруживает готовность идти в народ и лечить страждущего мужика, не гнушаясь струпами на его теле (Лидия в рассказе «Зимний день»). Авторитет евангельских истин остается в глазах писателя нисколько не поколебленным участвовавшими в русском быту случаями, демонстрирующими снижение уровня взаимоотношений людей до зоологической их оголенности, до уровня «дел природы». Избирая для своих повествований о «праведниках» другие сюжеты, также заимствованные из современной ему жизни, Лесков внушает читателям мысль о возможности «самостоянья человека» (А. Пушкин) Характерен в этом отношении зачин одного из таких произведений, рассказа «Инженеры-бессребреники»: представляя трех героев, воспитанников инженерного училища Брянчанинова, Чихачева и Николая Фермора, автор предупреждает читателей, что знакомство с их судьбами не только

³ Цит. по: Н. С. Лесков о литературе и искусстве. Л., 1984. С. 114.

⁴ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 231.

позволит им живо представить себе исторический дух николаевского времени, но может также поспособствовать уяснению «современных разномыслий по поводу мнений о значении школы и о независимости человеческого характера» (VIII, 232).

Наиболее близкие автору герои нередко проявляют себя в рассказах о «праведниках» убежденными поборниками почерпнутого из той же христианской этики принципа нравственного императива, обязывающего человека к активности. «Ополчайся!» — не раз приговаривает Иван Северьяныч Флягин, требуя от самого себя и от других решительных действий против вражеских, в том числе и бесовских, сил («Очарованный странник»). В позднем рассказе «Юдоль» (1892) дальняя родственница автора, тетя Полли, приехавшая на Орловщину в голодный для нее 1840 год помочь «деревенским людям» (IX, 239), страдающим не только от бескормицы, но и «от голода ума, сердца и души», тихим голосом внушает им мысль о необходимости личного усилия для преодоления собственной слабости: «Надо подниматься» (IX, 298).

В собственном духовном и нравственном развитии Лесков считал себя более всего обязанным «хорошо прочитанному Евангелию» (XI, 599), и естественно, что его герои, близкие ему по духу, принимают в трудные моменты жизни к тому же источнику.

Одной из драматических сторон русской жизни был для Лескова вопрос о глубине и искренности религиозного чувства тех, у кого оно в силу тех или иных причин не получило правильного воспитания и развития. От взгляда писателя не могло укрыться то, что на массовом уровне религиозность его современников носила поверхностный, обрядовый характер. В его статьях и художественных произведениях нередко высказывается горестная мысль о том, что христианство у нас возведено, но не проповедано. По сути дела именно такой взгляд на вещи определяет драматизм сюжетных коллизий в рассказе «Воительница» (1866), в котором в ответ на отчаянный вопль вконец запутавшейся Леканидки: «А где же есть сожалительные, добрые христиане»? Где они? Где?», не чувствующая за собой никакого греха многоопытная сводница Домна Платоновна самоуверенно заявляет, что они, конечно, есть: «...вся Россия — все христиане, и мы с тобой христианки» (I, 180). Тем большее значение для писателя приобретают те мало кому известные характеры праведников и подвижников, которые, как это ему представляется, в своей внутренней цельности, в органическом слиянии своих помыслов и поступков с

заповедями Христа зримо воплощают возможность претворения евангельского учения. В письме к А. С. Суворину от 9 октября 1883 г. Лесков пишет ему, что христианство, по его убеждению, «учение *жизненное*, а не отвлеченное» (XI, С. 287). Именно поэтому столь любовно обрисованы в рассказах Лескова солигаличский «антик», «бескасательный» кварталный Рыжов («Однодум»); сотворивший подвиг человеколюбия во время губительной эпидемии чумы орловский мужик Голован, ставший еще при жизни фигурой легендарной («Несмертельный Голован»); внешне совершенно на него непохожий, неприметный, махонький, скромный отец Кириак, распространивший свое милосердие и на «темняков», обитающих в дальнем краю («На краю света»). В ряду этих произведений особое место занимает все еще мало известный рассказ Лескова «Томление духа» (1890).

Впервые в раннем своем варианте под названием «Коза» он был напечатан в юбилейном сборнике журнала «Игрушечка» (1890), в том же году был включен Лесковым в вариант шестого (опального) тома издания его сочинений, вышедшего в свет в 1890 году. В течение долгого времени этот рассказ не входил в советские издания (в том числе и наиболее полное одиннадцатитомное), очевидно, в силу духа глубокой религиозности, которой он проникнут. Именно в этом коротком, но очень емком и художественно выразительном в своей «учительной» направленности произведении наиболее непосредственным образом обнаруживает себя связь его содержания и поэтики с евангельской притчей о Преображении Господнем, которой посвятил одну из своих проповедей Савелий Туберозов.

Сакральный смысл этой евангельской легенды заключается прежде всего в том, что ученикам Христа, которых он взял с собой на гору Фавор, чтобы вознести там молитву Богу Отцу, была зримо явлена божественная природа их Учителя. Лицо молящегося Христа осветилось вдруг неземным светом, воссияло как солнце, а из облака сошел глас, обращенный к ученикам: «Это сын мой возлюбленный, в котором все мое благоволение. Его слушайте!» (Мф. 17:1–8; Лк. 9:28–36; Мк. 9:1–8). Так с очевидностью открылась свидетелям этого чуда слава Христа как единородного от Отца.

В рассказе «Томление духа», в котором разрабатывается этот евангельский сюжет, мотив чудесной метаморфозы, претерпеваемой скромным домашним учителем, по существу, имеет сходную функцию: утвердить как непреложную мысль о божественной природе человека как Сына Христа, а не только существа природного.

Сила впечатления, которое производит на читателя сцена преобразования Козы, в значительной степени определена ее художественной подготовкой. Лесков использует в структуре повествования излюбленный им принцип контраста. Вначале бродячий учитель Иван Яковлевич (фамилия его забыта, рассказчику помнится только нелепое прозвище его учителя — Коза) выглядит ничем не примечательным «маленьким человеком», чудаковатым и даже немного жалким. Правда, в его душе таится высокое начало, на что намекают ходячие отзывы о нем как о человеке «очень смирном и хорошем, но с “фантазиями”»⁵. Однако в глазах окружающих «фантазии», одолевающие Ивана Яковлевича, — это пустой бред, с которым невозможно мириться. Именно поэтому учителю-фантазеру в господских домах, где он учит детей, нередко указывают на дверь. Так происходит и в данном случае: Иван Яковлевич, пораженный дурным поступком подростка, оклеветавшего безответного бедного мальчика, позволяет себе со всем жаром души укорить его мать, знатную гостью дома, в неправильном воспитании сына. Дерзкого правдолюбца тут же бесцеремонно выпроваживают. Покинув рано утром свое пристанище, он вынужден добираться до города по большой дороге пешком, закинув за спину небольшую котомку со скарбом. Прозвище Ивана Яковлевича — Коза как будто провоцирует читателя увидеть в нем существо, близкое природе, тварное, примитивное. Однако по логике дальнейшего развития сюжета следует, что такое предположение ложно: это всего лишь ход, предпринятый автором рассказа только для того, чтобы тут же опровергнуть подобный домысел. Скромный домашний учитель Иван Яковлевич, как свидетельствуют все его поведение и поступки, его отношение к детям и взрослым, в отличие от многих не только молится Христу, но и «облекается в Христа». Он всецело проникнут духом его учения, а потому, навлекая на себя гнев и раздражение «крепких», пренебрегает утвердившимися в обществе иерархическими принципами, что и делает его житейское положение чрезвычайно шатким. Однако внутренние силы его, верного приверженца и поборника высоких евангельских истин, не иссякают. Поэтому-то в финале рассказа в очередной раз потерявший свое место учитель идет по пыльной дороге, сохраняя неколебимую твердость духа, внутреннюю свободу, неуязвимость для насмешек,

⁵ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 12. С. 382. — В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы.

которым он только что подвергся со стороны «крепких». «Коза шел не только спокойно, но как бы торжественно, а лицо его было даже весело и выражало удовольствие» — таким видят своего наставника поджидающие его дети (с. 395). Неожиданная для учителя встреча с ними, именно она, а вовсе не мелкое в его глазах недавнее житейское происшествие, мгновенно лишает Ивана Яковлевича спокойствия и приводит в высокое состояние катарсиса. Побудительные причины столь резкой перемены далеко не тривиальны: говоря словами Лескова из другого его рассказа «Павлин», в своих недавних учениках Коза видит в эту минуту «зерна, которые уже *прозябли* и пошли в рост» (V, 213). Великая радость учителя, свободная от примеси самолюбия, тщеславия, гордыни, и порождает у него высокий духовный взлет, благодаря которому в глазах детей он обретает почти божественное величие. В ходе прощального общения учителя с детьми и возникает ситуация, через которую явно просвечивает евангельский сюжет о Преображении. Иван Яковлевич, сжав на груди руки, читает на немецком языке (сам он обрусевший немец) молитву «Отче наш», и ученики молятся вместе с ним (ср.: Лк. 9: 28–30); вспомним молитву Иисуса Христа и его учеников на горе Фавор).

Горячо убеждая своих воспитанников следовать высокому примеру Христа и везде «делать божие дело» (с. 196), дело добра, учитель несколько раз повторяет его слова: «Никого не бойтесь!», чуть варьируя этот призыв (с. 395–396). Призыв заимствован из той же легенды о Преображении, в которой имеет место следующий эпизод: услышав во время молитвы Учителя «глас, из облака глаголющий “Сей есть Сын Мой Возлюбленный”...», ученики Христа «пали на лица свои и очень испугались. Но Иисус, приступив, коснулся их и сказал: встаньте и не бойтесь» (Мф. 17: 6–8).

Важно заметить, что вся вдохновенная прощальная речь Ивана Яковлевича исполнена созидательного пафоса: она пронизана убеждением в возможности подражания Христу, которой располагает каждый человек и даже самый слабый из людей. Он уверен в этом, благодаря собственному внутреннему опыту, благодаря новому для себя самочувствию, которым проникся во исполнение слов Учителя: «Даже я победил страх!» (с. 395).

При всей своей обыкновенности Иван Яковлевич изображен в рассказе человеком настолько целостно и самозабвенно проникнутым желанием подражания Христу, что в самой последней, кульминаци-

онной сцене произведения с ним происходит чудо преображения, почти повторяющее то, о котором повествует Евангелие. В этот момент Иван Яковлевич и внешне становится богоподобным. Он уже почти было ушел, но на зов учеников остановился и обернулся. Вот тут-то, как видится это детям, в его облике происходит удивительная перемена: «...и показалось нам, будто он вдруг сделался какой-то другой: вырос как-то и рассветился» (с. 398). Вспомним, как описано в Евангелиях преображение Христа: «...и просияло лице Его, как солнце...» (Мф. 17:2); «И когда молился, вид лица Его изменился, и одежда сделалась белою, блистающею» (Лк. 9:29).

Важно заметить, что, повествуя о чуде достижения героем высот богоподобия, Лесков вводит в рассказ этот чрезвычайно важный для него мотив искусно и деликатно: патетическому описанию изменившегося облика учителя предшествует модальная глагольная конструкция («и показалось нам, будто...»), допускающая момент субъективности в новом видении детьми хорошо знакомого им человека, выглядевшего ранее совершенно обычным. Глаголы, употребленные в изъявительном наклонении («сделался какой-то другой», «вырос как-то и рассветился», «голос... тоже изменился»), близко соседствуют здесь с указанным выше модальным оборотом. Читатель волен по своему усмотрению выбрать одну из возможных трактовок кульминационной сцены рассказа: окрашенную в тона религиозного мистицизма или, напротив, близкую естественно-научному взгляду на вещи. Сам повествователь колеблется в выборе одной из них, не скрывая своего замешательства. Знаменательно, что вначале он готов уступить духу времени и дать произошедшей на его глазах метаморфозе с учителем простое физическое объяснение: «Вероятно, это происходило оттого, что он теперь стоял на холме и его освещало солнце» (с. 398), однако тут же ему приходит на ум и возражение против такого предположения: к изумлению учеников, «и голос у него тоже изменился. Он как будто лил слова по воздуху...» (там же). Последняя фраза заслуживает особенного внимания: в голосе Козы, никогда не производившего на окружающих впечатления властного и сильного человека, вдруг слышится неземная мощь, благодаря чему образ учителя обретает монументальность. Торжественная стилистика процитированного описания, его высокая тональность снова вызывают ассоциации с евангельским преданием о гласе, раздавшемся с небес и удостоверившем божественную природу Христа. В таком контексте предположение об оптическом эффекте, причудливо изме-

нившем внешность учителя, немедленно компрометируется, выглядит нарочито упрощенным.

Таким образом, в финале рассказа образ Козы претерпевает существенную трансформацию: личность учителя достигает последней ступени усовершенствования в богоподобии; возникает иллюзия, что она теряет свою материальную природу, возносится в мир горний и почти полностью сливается с Богом Отцом.

Можно уловить несколько фаз в этом удалении Козы прочь от земли. Голос его, отвечающий на вопросы детей, начинает звучать все глуше и глуше; нарушая земные законы, долгое время он оказывается впереди бегущих за ним учеников и все «дальше и дальше от глаз» (с. 399). Пространство теряет для него свою физическую реальность. Следуя уже не столько какому-либо житейскому установлению, сколько высшему евангельскому постулату: дух веет, где хочет, он обещает детям, не желающим терять своего учителя, что время от времени будет видеться с ними, и это обещание, по слову рассказчика, впоследствии сбывается. С тщательной прорисовкой подробностей представлен и тот самый как будто бы неуловимый момент, когда Коза окончательно покидает дольний мир: «...а сам все дальше и дальше от глаз, и вдруг как-то будто даже смешно затрепетал ручками и побежал-побежал. И скрылся...» (XII, 399).

В контрастных противопоставлениях силы и слабости, присущих главному герою рассказа, Лесков близок к нравственной философии и поэтике Достоевского: достаточно вспомнить в этой связи роман «Идиот», где необыкновенно обаятельной личности князя Мышкина, к которому влечется за помощью и поддержкой множество самых разных людей, свойственны также черты детскости и болезненной физической хрупкости. Близок Мышкину и центральный образ в рассказе Достоевского «Сон смешного человека». Комические начала и в том, и в другом случае, как уже не раз отмечалось, не снижают героев, а лишь приближают их к читателю.

Изображая в своих произведениях больших и малых жанров сцены катарсиса и чудесного преображения героев, обретающих возвышающее их состояние внутренней свободы, новой полноты сил, Лесков выполнял ту самую задачу, которую считал самой важной для литературы: укреплять в человеке смутного кризисного времени влечение к идеалу, веру в возможность активно противостоять злу и соединяться друг с другом в служении добру. Евангельский сюжет о Преображении Господнем, с «дерзновением веры» перенесенный

писателем из горних сфер в область здешнего, дольного мира, предоставил Лескову возможность актуализировать, оживить в сознании современников возвышающую человека идею возможного для него богоподобия, достигаемого на пути «живого человеколюбия и участливости» (XI, 285). «Время гнусное, — с горечью замечал Лесков в том же письме к С. Н. Шубинскому от 20 августа 1883 года, — но тем теснее надо добрым людям стоять друг возле друга и поддерживать друг в друге веру в человека» (там же). Несколькими годами позже, наблюдая за процессом нарастающего «оподления» общества, вторжением «гадостности» и в художественную среду, Лесков настойчиво призывал Репина также обратиться к религиозным сюжетам. «Хорошо сказать то, что говорят “Запорожцы”, но идея “Св. <ятого> Н<иколая> пробой выше» (XI, 416). В это безыдейное время он считает долгом художника писать то, что может наиболее непосредственно и действенно повлиять «на установление взглядов толпы» (XI, 415), приблизить ее к восприятию христианской этики. В письме к А. С. Суворину от 11 марта 1887 года, выражая вслед за Л. Толстым критическое отношение к «догматическому богословию», писатель требует первостепенного внимания к живой личности Христа и его заповедям: «Наш век есть торжество в разъяснении учения Христа» (XI, 340). Следуя этому убеждению, Лесков с присущей ему горячностью и предпринимает в своем творчестве опыт активного духовного учительства. Того же требует он и от других. В письме к пасынку, Б. М. Бубнову, вступившему на литературную стезю (4 сентября 1891 г.), он убеждает его избегать мелких тем. «Бери глубже, — поднимай свой дух и дух читателя...» (XI, 498). Эти слова можно считать девизом творчества самого Лескова.

Е. В. Душечкина (С.-Петербург)

Н. С. ЛЕСКОВ О ПРИЧИНАХ «ПЕЧАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ РУССКОГО ДУХОВЕНСТВА»

Пятого апреля 1872 года в газете «Русский мир» появилась «практическая заметка» Н. С. Лескова «Семинарские манеры»¹. Заметка начинается риторическим вопросом:

Кому в русском обществе не доводилось слышать о так называемых *семинарских манерах*, то есть о дурных, нескладных и безвкусных манерах, которыми <...> постоянно отличались <...> люди, воспитанные в наших духовных училищах?

«*Семинарские манеры*, — утверждает писатель, — это такая заправка, от которой человек страдает целую жизнь <...> *семинарские манеры* так внедряются и срастаются с человеком, что даже при самом страстном желании вырвать их из себя <...> человек бывает лишен возможности освободиться от них...» Лесков называет имена знаменитых людей духовного происхождения, которые до конца жизни так и не смогли полностью изжить в себе семинарские манеры. Один из них — это «даровитейший из всех русских светских людей семинарского воспитания» М. Сперанский, в котором «до самой его смерти осталось то семинарское *нечто*», за что он получил прозвище: «*notre fils de поп*» («наш попovich»). Даже после многих лет своей светской карьеры он «не мог настолько освободиться от

¹ См.: Лесков-Стебницкий Н. Семинарские манеры. Практическая заметка // Русский мир. 1872. № 88. 5 апр. С. 1–2.

семинарских манер, чтобы они в нем не чувствовались и даже не осязались». Это, по мнению Лескова, мешало Сперанскому спокойно обращаться в тех сферах, в которых ему приходилось жить и работать. Другой знаменитый «семинарист», которого также вспоминает Лесков в своей заметке, — митрополит Евгений (Болховитинов). Глядя на семинаристов Киевской духовной академии, митрополит Евгений часто сожалел об их нескладности, называя их «неповоротнями», понимая, что эта «нескладность» впоследствии не раз будет для семинаристов серьезным препятствием в жизни. Лесков отмечает также, насколько скованно и приниженно держат себя сельские священники в помещичьих домах, причем не только в тех, где священника игнорируют и где им пренебрегают, но и там, где с ним обращаются вполне дружественно. Его любят, но в самой этой любви чувствуется что-то насмешливое, чего никогда нет в отношениях прихожанина-лютеранина или католика к пастору или ксендзу.

Заговорив о проблеме, которая уже не в первый раз привлекала внимание русского общества, Лесков направляет острие своей критики в первую очередь на книгу архимандрита Викторина (к тому времени уже епископа и инспектора Петербургской духовной академии) «Истинный друг духовного юноши». Викторин (в миру В. Д. Любимов), сын священника Калужской епархии, по окончании семинарского курса служил священником, но, вскоре овдовев, поступил в Петербургскую духовную академию, где, еще будучи студентом, постригся в монашество. По окончании академического курса он был назначен инспектором Смоленской семинарии, откуда переведен на ту же должность в Петербургскую духовную академию с возведением в сан архимандрита. В академии Викторин был профессором нравственного и пасторского богословия, однако в 1858 году из-за конфликта со студентами его уволили, и с тех пор, вплоть до рукоположения в епископы в 1868 году, он занимал должность ректора в различных семинариях. Его книга, вышедшая в 1858 году и представленная им как «практическое наставление воспитанникам духовных училищ», и стала объектом критики в заметке Лескова. Несмотря на неодобрительный отзыв о ней митрополита Филарета (Дроздова), посчитавшего ее пустой «тратой времени со стороны Викторина»²,

² Письма Филарета, митрополита Московского и Коломенского, к высочайшим особам и разным другим лицам. Тверь, 1888. Ч. 2. С. 64.

она тем не менее «возбудила в свое время много похвальных отзывов»³.

Лесков иронически отмечает, что сформулированные Викториним правила представлены им как «обязательные для духовного юношества» и «полезные», потому что «они от Бога». Писатель включил в свою заметку «самые краткие извлечения из советов, какие преподает Викторин к *непрерывному исполнению* духовному юношеству». Приведу здесь лишь несколько из процитированных Лесковым наставлений Викторина: «Не носи ни манжет, ни воротничков, дабы после не скучать скромною одеждою священника»; «Раздетый не показывайся людям посторонним, от опасности подать другим соблазн своею полунаготою»; «Встретив на улице толпу, не останавливайся даже из любопытства»; «Увидав еврея или раскольника, не смотри на них грубо и с презрением, но приветливо и с сожалением»; «Не ходи в театры, воксалы и на публичные гулянья и не принимай участия в светских увеселениях»; «Если случатся в обществе молодые женщины и девицы, то, при разговоре с ними, никогда не смотри им прямо в глаза, чтобы не выразить какой-нибудь нескромности. Остерегайся, чтобы тебе не быть подобным тому, который помизгает оком и знамение дает ногою, учит же помованием перстов»; и наконец: «Во время разговоров, если ты стоишь, то опусти свои руки, или пальцы одной руки положи на пуговицы сюртука твоего, когда же сидишь, держи их на коленях».

Приведя эти и ряд других, не менее показательных цитат из «практического руководства» Викторина, Лесков утверждает, что «духовный юноша», воспитанный на таких наставлениях, постоянно должен терзаться от невозможности примирить их с правилами самой скромной вежливости. Ему остается на выбор две крайности: либо совершать грех и быть ослушником, либо прослыть чудаком и возбуждать насмешки окружающих.

Заметка Лескова вызвала мгновенную реакцию газеты «Современность»: через четыре дня после ее опубликования газета поместила свой полемический отклик: «Кое-что о “семинарских мане-

³ Родосский А. Библиографический словарь студентов первых XXVIII-ми курсов Санкт-Петербургской духовной академии: 1814–1869 гг. СПб., 1907. С. 74–75. — Кстати, второе сочинение Викторина «Азбука по новому способу обучать детей грамоте» (СПб., 1867), представляющее собой составленную по звуковому методу азбуку, долгое время считалось одним из лучших учебных руководств и выдержало 4 издания.

рах»⁴). Политическая, общественная и литературная газета «Современность» (1871–1881) по преимуществу, была посвящена интересам церкви и духовенства. Она издавалась при популярном духовном журнале «Странник», редактором-издателем которого (равно как и самой газеты) на протяжении семнадцати лет был В. В. Гречулевич (в монашестве Виталий). Гречулевич являлся лицом достаточно заметным в русской духовной истории: в течение многих лет он служил законоучителем в разных учебных заведениях, а затем — епископом Острожским, викарием Волынской епархии и епископом Могилевским. Автор отклика на заметку Лескова, скрывшийся за псевдонимом N***, если и не был самим Гречулевичем, то, несомненно, принадлежал к близкому ему церковному кругу. Он был лично задет «статейкой» Лескова, что и обусловило как его раздраженный тон, так и упреки в наивности писателя, якобы назвавшего главной причиной «дурных, нескладных и безвкусных манер» семинаристов книгу епископа Викторина. Не возражая в принципе против ее оценки Лесковым, автор, однако, отрицает факт ее широкого распространения в семинариях. По его убеждению, правила Викторина «никогда не имели общеобязательного применения в духовно-учебных заведениях и большинству учащихся» этих заведений были «совсем неизвестны», а потому, по его мнению, нельзя говорить об их дурном влиянии на «духовное юношество». Да и вообще, критика Лесковым столь «ветхого памятника» ввиду недавних преобразований духовно-учебных заведений представляется автору по меньшей мере странной.

Под «недавними преобразованиями» автор имеет в виду принятый в 1867 году новый устав семинарий, а также «Заключение учебного комитета относительно устройства воспитательной части в духовных семинариях». Правила эти, кстати, печатались в февральских номерах «Современности» того же 1872 года. Оппонент Лескова выражает надежду, что в самое ближайшее время эти внедряющиеся в жизнь меры коренным образом изменят положение.

Действительно, реформа духовенства, первойшей целью которой была забота об улучшении быта духовного сословия и возвышении его юридического и общественного положения, проводившаяся в конце 1860-х — начале 1870-х годов, была направлена на радикальное преобразование духовных школ, семинарий и академий. Согласно принятому в 1867 году уставу (на который ссылается оппонент

⁴ N*** Кое-что о «семинарских манерах» // Современность. 1872. № 29. 9 апр. С. 1.

Лескова), доступ в учебные заведения духовного ведомства был открыт молодым людям всех сословий, а детям священников была предоставлена возможность беспрепятственного выхода из духовного звания и беспрепятственного поступления в гимназии и в другие светские учебные заведения. (Последнее допускалось и раньше, но не иначе как при наличии у поступающего определенных бумаг и ручательств.) Цель преобразований состояла в уничтожении замкнутости духовного сословия. Над новым уставом духовных учебных заведений в 1866–1867 годах работал специальный комитет при Синоде, и устав этот широко обсуждался в печати⁵. Полемизирующий с Лесковым корреспондент «Современности» высказывает надежду, что после вхождения проводимой реформы в жизнь семинарские манеры, обусловленные «всей житейской обстановкой семинаристов», отомрут сами собой.

На этом, однако, полемика между Лесковым и газетой «Современность» не завершилась. Лесков ответил на статью резкой заметкой⁶, вызвавшей, в свою очередь, еще более хлесткий выпад того же автора. Очевидно, что тон оппонента Лескова объясняется крайним его недовольством тем фактом, что обсуждение проблем жизни духовенства ведется человеком *светским*, человеком *извне*, а значит, безусловно некомпетентным и, что еще важнее, явно не сочувствующим духовенству. В результате Лесков был обвинен не только в наивности и невежестве, но и в свойственных «некоторым писателям» «дурных литературных манерах». Эти манеры, по мнению автора заметки, характеризуются «слишком нескромною самоуверенностью», «фанфаронством и щегольскою фразою в ущерб основательности», «бесцеремонностью в выборе предмета для писания» и т. п. Автор «Современности» полемизирует здесь не только с Лесковым, но и с газетой «Русский мир» в целом, которая, как он отмечает, «не отличается большой разборчивостью в деле помещения статей <...> по вопросам о духовенстве». В частности, он указывает на опубликованную в «Русском мире» 1 мая 1872 года заметку А. Ивановского, где «проглядывает тенденция выставить <...> с хорошей стороны католическое духовенство» в противоположность православному.

⁵ См., напр.: *Щебальский П.* О православном духовенстве в России // *Русский вестник*. 1869. Т. 83. С. 349–387.

⁶ *Лесков-Стебницкий Н.* О семинарских манерах. Письмо в редакцию // *Русский мир*. 1872. № 101. 21 апр. С. 2–3.

Полемика между Лесковым и газетой «Современность» затронула широко обсуждавшуюся в печати 1860–1870-х годов и весьма болезненную для церковных кругов проблему, касающуюся положения в обществе людей духовного сословия: их места, роли, поведения, а также причин «печального состояния русского духовенства», как писал об этом С. М. Соловьев⁷. Положение и быт европейского духовенства неоднократно привлекали к себе пристальное внимание русских священнослужителей, отмечавших его материальную независимость, а также высокий политический и общественный статус. К. Л. Кустодиев, например, писал о сельском духовенстве англиканской церкви: «Не отделяясь от высших классов ни безбрачием, ни предубеждением сословной касты, ни чрезвычайною бедностью, сельский викарий свободно принимает участие во всех развлечениях приходского общества»⁸. Не так было в России. Несмотря на проводившуюся реформу, бедственное положение, в котором в течение многих десятилетий находилось в России белое духовенство, продолжало вызывать тревогу. По распространенному мнению, духовенство в России было даже не сословием, а *кастой*, как называет его священник Иоанн Середонин⁹.

С одной стороны, и само духовенство, и выходцы из него нередко вызывали в обществе пренебрежительно отрицательную оценку. Показательным примером этого может послужить запись Достоевского (1876–1877): «*Семинарист*, сын попа, составляющего *status in statu*, а теперь уж и отщепенца от общества <...>. Он обирает народ, платьем отличается от других сословий, а проповедью давно уже сообщается с ними. Сын его семинарист (светский), от попа оторвался, а к другим сословиям не пристал, несмотря на все желанья. Он образован, но в своем университете (в Духовной академии). По образованию проеден самолюбием и естественною ненавистью к другим сословиям <...>. С уничтожением помещиков семинарист мигом у нас воцарился и наделал много вреда отвлеченным пониманием и толкованием вещей и текущего»¹⁰.

С другой стороны, о бедственном положении в России людей духовного сословия, только в конце XVIII века освобожденного от

⁷ Соловьев С. М. Избр. труды. Записки. М., 1983. С. 233.

⁸ Кустодиев К. Жизнь сельского духовенства в Англии // Православное обозрение. 1867. Июль. С. 409.

⁹ См.: Середонин И. Несколько мыслей по поводу реформ в духовенстве // Современность. 1872. № 8. 27 янв. С. 1–3.

¹⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1982. Т. 24. С. 241.

телесных наказаний, многие авторы (особенно выходящие из духовной среды) писали с большим сочувствием и пониманием¹¹. Писали они и о презрительном отношении к духовенству дворянства, и об издевательствах, которым подвергаются священники и семинаристы в литературных произведениях, и о том, «что ругнуть попа считается даже признаком хорошего тона», и о причинах «дурных семинарских манер» и др. Историк духовно-учебных заведений Б. В. Титлинов с горечью отмечает, что семинаристов всегда окружала крайне грубая среда как вне школьной жизни, так и в школе, где они «не получали никаких облагораживающих впечатлений». Им запрещались светские пение и музыка, чтение беллетристических произведений, посещение театра, устройство театральных представлений, танцы и т. п. (Одним из свидетельств таких запретов может послужить книга Викторина.) Результатом всего этого и стала та «нравственная порча», которая, по мнению Б. В. Титлинова, характеризует духовное сословие¹². О том же пишет А. Антонов в статье «Некоторые черты семинарского воспитания»¹³ и ряд других авторов.

Действительно, в 1850–1870-х годах порядки в духовном ведомстве в целом и в духовных учебных заведениях в частности стали излюбленным объектом критики в светской литературе (хрестоматийный тому пример — «Очерки бурсь» Н. Г. Помяловского, написанные в 1862–1863 гг.). Вполне понятно, что подобное изображение семинарской жизни и быта вызывало болезненную реакцию духовенства. Так, например, А. Попов, констатируя обилие современной литературы о духовенстве и выступая со «словом самозащиты», отмечает, что литература преимущественно представляет духовных лиц «не так верно, а как желательно», изображая либо «тип мироеда, смотрящего на прихожан, как на хамов», либо «рутинного семинариста». На этом фоне, по мнению А. Попова, выгодно отличается роман Лескова «Соборяне», который он называет «первым опытом широкого и серьезного» и, главное, — сочувственного изображения жизни духовенства. «...По беспристрастию и теплому отношению к духовному сословию ни одно произведение из духовного быта не

¹¹ См., напр.: *Знаменский П.* Приходское духовенство в России со времен реформы Петра. Казань, 1873.

¹² *Титлинов Б. В.* Духовная школа в России в XIX столетии. Вильна, 1908–1909. Вып. 1. С. 288–289.

¹³ *Антонов А.* Некоторые черты семинарского воспитания // *Духовный вестник*. 1863. Т. 4. С. 459–481.

может быть поставлено наряду с «Соборянами»), — пишет он¹⁴. Лесков действительно был одним из немногих светских писателей, сочувственно и заинтересованно относящихся к священникам и прекрасно осведомленных в их насущных проблемах. В «Соборянах» упоминается «записка» протопопа Савелия Туберозова «О положении православного духовенства и о средствах, как оное возвысить для пользы церкви и государства», а также нашумевшая брошюра священника И. С. Беллюстина «Описание сельского духовенства» (Berlin; Paris; London, 1858), вышедшая за границей анонимно¹⁵.

Все это объясняет тот факт, что именно в начале 1870-х годов Лесков, как раз во время работы над хроникой «Соборяне», обращается к обсуждению в печати вопроса о «семинарских манерах». Высмеивая устаревшую, но все еще актуальную книгу Викторина, он с горечью констатирует незначительность перемен в отношении к православному духовенству, произошедших в обществе в пореформенные годы.

¹⁴ Попов А. Типы духовенства в русской художественной литературе за последнее 12-летие // Православный собеседник. 1884. Май. С. 46; см. также: Милюков А. П. Отголоски на литературные и общественные явления. СПб., 1875; Б<ровкович> А. Наша светская духовная печать о духовенстве. СПб., 1884.

¹⁵ См. о ней: Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1937. Т. 4. С. 237–252; 343–347; см. также современные исследования, затрагивающие обсуждаемую проблему: Paperno I. Chernyshevsky and the Age of Realism: a Study in the Semiotics of Behavior. Stanford University Press, Stanford, California, 1988 (рус. пер.: Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М., 1996); Сажин В. Н. Книжки горькой правды. М., 1989; Белоусов А. Ф. «Внук дьячка» // Philologia: Рижский филологический сборник. Вып. 1: Русская литература в историко-культурном контексте. Рига, 1994. С. 30–41.

Е. И. Ляпушкина (С.-Петербург)

«ЧТО МОГУТ ОЗНАЧАТЬ ТАКИЕ ВЫХОДКИ?» Поэтика эпатажа в романе Ф. М. Достоевского «Бесы»

Эпизод романа Ф. М. Достоевского «Бесы», о котором пойдет речь в предлагаемой работе, разворачивается во второй главе первой части романа («Принц Гарри. Сватовство») и представляет собой небольшой фрагмент в целом весьма обширной предыстории главного героя «Бесов» — Николая Всеволодовича Ставрогина. Этот эпизод относится к тому событийному плану романа, который лишь предвывает его основное сюжетное действие, подготавливая и в значительной мере мотивируя некоторые позднейшие события, но оставаясь при этом за рамками собственно сюжета. Показательно, однако, что, несмотря на кажущуюся частность, сюжетно-композиционную периферийность упомянутого эпизода, многие персонажи романа на протяжении всего его действия неоднократно мысленно обращаются к описанным в этом эпизоде событиям. Более того, к ним постоянно возвращает внимание читателя и сам автор, устанавливая сложные смысловые переключки между ними и целым рядом других сюжетных событий и мотивов романа.

Речь идет о нескольких поступках, совершенных Ставровиным во время его первого из описанных в романе посещения губернии (т. е. посещения, имевшего место за четыре года до начала основных сюжетных событий). Напомним, что полугодичное пребывание Николая Всеволодовича в имении его матери, не предвещавшее никаких неожиданностей (сказано, что прожил он эти полгода «вяло, тихо, довольно утрюмо; являлся в обществе и с неуклонным вниманием исполнял весь губернский этикет»¹, «ни разу ни с кем не поссорился

¹ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 37. — Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

и никого не оскорбил, а уж вежлив был так, как кавалер с модной картинки» — X, 40), завершилось целым каскадом «невозможных дерзостей» со стороны Ставрогина по отношению к местному обществу. Отметим особо, что все эти оскорбительные дерзости были совершены публично и соответственно получили самую широкую огласку.

Безобразия Ставрогина начались с выходки в губернском клубе — выходки, жертвой которой стал «один из почтеннейших старшин клуба», Павел Павлович Гаганов. О Гаганове, в частности, сказано, что он имел «невинную привычку ко всякому слову с азартом приговаривать: “Нет-с, меня не проведут за нос!”» (X, 38). Именно эта безобидная присказка и стала причиной унижительной экзекуции, которой Ставрогин подверг Павла Павловича: во время одного из собраний клуба в ответ на уже привычные для всех слова Гаганова Ставрогин вдруг подошел к нему, «неожиданно, но крепко ухватил его за нос двумя пальцами и успел протянуть за собою по зале два-три шага» (X, 39).

Второй скандал произошел на следующий день в доме Липутина, где до сих пор Ставрогин никогда не бывал и куда теперь был приглашен на вечеринку по поводу дня рождения жены Липутина. Во время танцев «Николай Всеволодович поднял мадам Липутину — чрезвычайно хорошенькую дамочку, ужасно пред ним робевшую, — сделал с нею два тура, уселся подле, разговорил, рассмешил ее. Заметив наконец, какая она хорошенькая, когда смеется, он вдруг, при всех гостях, обхватил ее за талию и поцеловал в губы, раза три сряду, в полную сласть. Испуганная бедная женщина упала в обморок» (X, 41).

И наконец, в третий раз Ставрогин отличился в доме губернатора, Ивана Осиповича, решившего по-свойски, на правах хоть и дальнего, но родственника, объясниться с «Nicolas» по поводу столь «необузданных поступков» последнего. Во время разговора с Иваном Осиповичем, воспользовавшись его доверчивостью и, главное, любопытством, Ставрогин съмитировал желание прошептать ему на ухо какой-то «интересный секрет», объясняющий странность его поведения. Губернатор с готовностью подставил свое ухо Ставрогину и вдруг почувствовал, что тот это ухо «прихватил зубами и довольно крепко стиснул в них верхнюю его часть» (X, 43). Затем «притиснул ухо побольнее», и лишь доведя несчастного до того состояния, когда он «еще мгновение, и, конечно, умер бы от испуга», «помилował и выпустил ухо» (там же).

Комментируя поступки Николая Всеволодовича, Хроникер отмечает их главную, общую и более всего поражающую особенность: все они были совершены «черт знает для чего» и «совершенно без всякого повода» (X, 38). Причем в такой характеристике Хроникер выражает не просто собственное недоумение — он озвучивает общественное мнение, в его оценке сказывается общая растерянность. Очевидно, что наиболее сильное впечатление на всех произвели не столько сами поступки, само их, так сказать, содержание, сколько именно необъяснимость этих поступков. Отсутствие видимых мотивов и целей поведения Ставрогина — вот что становится самым мучительным для окружающих. Какова бы ни была реакция на ставрогинские выходы (негодование, раздражение, ненависть со стороны общества; ужас и трепет матери героя, Варвары Петровны Ставрогиной; смущение и страх губернатора и т. д.), это в любом случае прежде всего реакция на самих себя, на собственную невозможность понять причины и мотивы происходящего. Не случайно именно на устранение этой непонятности оказались направлены всеобщие усилия сразу после описанных событий. О Варваре Петровне сказано, что «ей хотелось, чтобы Nicolas по крайней мере хоть что-нибудь ей сказал, хоть объясниться бы удостоил» (X, 40). Иван Осипович во время рокового для него разговора со Ставрогиным обращается к последнему с вопросом: «Скажите, что побуждает вас к таким необузданным поступкам, вне всяких принятых условий и мер? Что могут означать такие выходы?» (X, 42).

Потребность во что бы то ни стало найти объяснение происходящему приводит к скороспелому и потому сомнительному решению, которое, однако, в данный момент становится в известном смысле спасительным для общества (лучше что-нибудь, чем ничего). В поведении Николая Всеволодовича поспешили увидеть, по слову Хроникера, «безобразие рассчитанное и умышленное <...> а стало быть, составлявшее умышленное, до последней степени наглое оскорбление всему обществу» (X, 39). В этой характеристике общественного мнения бросается в глаза неоднократное указание на «расчет» и «умысел». Показательно, однако, что и то и другое осознается Хроникером как свойства, не столько присущие самим поступкам Ставрогина, сколько охотно приписываемые этим поступкам окружающими: «Любопытен был для меня и тот взрыв всеобщей ненависти, с которою все у нас накинудись на “буяна и столичного бретера”. Непременно *хотели видеть* (курсив мой. — Е. Л.) наглый умысел и рассчитанное намерение разом оскорбить все общество» (X, 40).

Очевидно, что поспешность, с которой поведение Ставрогина попытались объяснить его желанием нанести оскорбление обществу, свидетельствует в первую очередь о том, что само сознание объясняющих не справляется с фактом, выпадающим из системы привычных, понятных, общепринятых причинно-следственных отношений. Необъясненное поведение Ставрогина лишает упорядоченный до сих пор мир стабильности и надежности; этот мир перестает быть миропорядком: он оказывается раскоординированным, непредсказуемым, и в таком мире невозможно больше ориентироваться. Поэтому-то все общественные усилия и бросаются на то, чтобы залатать образовавшуюся брешь в цепи причинно-следственных связей, т. е. сделать непонятное понятным. Именно стремление восстановить нарушенный порядок слышится в обращенных к губернатору требованиях членов клуба «немедленно обуздать вредного буяна», найти «и на господина Ставрогина какой-нибудь закон» (X, 39).

Здесь чрезвычайно показательной становится эта апелляция к «закону»: действительно, именно закон гарантирует порядок. Но для того чтобы применить закон, необходимо определить «состав преступления», что, в свою очередь, предполагает прежде всего типологизацию конкретного, частного случая или рассмотрение отдельного, в данном случае поведенческого, казуса как проявление общей модели поведения. Таким образом, в неожиданном, неслыханном поведении Ставрогина необходимо было увидеть общий принцип — только в этом случае можно было бы «обуздать буяна», т. е. применить к нему закон, и соответственно только в этом случае порядок мог быть восстановлен. Но отыскать общий принцип в случае со Ставрогиным как раз и оказалось наиболее затруднительным делом: его поведение не укладывалось ни в какие определения (или, что то же самое, не поддавалось никакому обобщению). Оно предстало как уникальный, ни на что не похожий и потому не соотносимый ни с какой моделью поведения опыт. Приговор же об умышленном оскорблении общества (вынесенный самим обществом) потому и оказался спасительным, что, при всей своей неубедительности, позволил хоть как-то классифицировать, по слову Хроникера, «совсем неслыханные, совершенно ни на что не похожие, совсем не такие, какие в обыкновенном употреблении» дерзости Ставрогина (X, 38).

Между тем очевидно также и то, что найденное на скорую руку решение не очень-то всех удовлетворяет, в его истинность не очень верят. Не случайно весть о помешательстве Ставрогина, о последо-

вавшем у него вскоре после событий в доме губернатора (укушенное ухо) приступе «сильнейшей белой горячки») (X, 43) воспринимается всеми как спасительная: она позволяет отказаться от очевидно компромиссного решения о «расчете» и «умысле» в пользу гораздо более убедительного объяснения. Рассказ о болезни Николая Всеволодовича Хроникер начинает словами: «И наконец-то все объяснилось!» (X, 43) — в этом восклицании слышится почти катарсическое разрешение всеобщего напряжения. Если бы первоначальные мотивировки поведения Ставрогина казались удовлетворительными, т. е. обладали достаточной объяснительной силой, их позднейшее опровержение не воспринималось бы как «все объясняющее». Само риторическое вступление рассказчика в тему болезни героя свидетельствует о разрешающей силе этой темы: помешательство Ставрогина все ставит по своим местам, восстанавливая порядок мира, потому что расстройство рассудка может узаконить даже незаконность поступков.

Показательно, однако, что с самого начала всеобщее ликование по поводу найденного, казалось бы, решения загадки Ставрогина исподволь как будто подтачивается тревожным сомнением в истинности и этого решения. Суть такого сомнения точно формулирует Хроникер: «Замечательно именно то обстоятельство, что никто у нас в целом городе не приписал этого дикого поступка (в данном случае речь идет о поступке с Гагановым. — *Е. Л.*) сумасшествию. Значит, от Николая Всеволодовича, и от умного, наклонны были ожидать таких же поступков» (X, 41). Чуть позже Хроникер еще раз вернется к этой догадке: после объявления докторами ставрогинского диагноза «Иван Осипович, человек деликатный и чувствительный, очень сконфузился; но любопытно, что и он считал, стало быть, Николая Всеволодовича способным на всякий сумасшедший поступок в полном рассудке. В клубе тоже устыдились и недоумевали, как это они все слона не заметили и упустили единственное возможное объяснение всем чудесам» (X, 43). Сомнение в истинности «единственного возможного объяснения» обнаруживает себя и в той всеобщей радости, с которой принимается известие о намеченном уже, скором после выздоровления отъезде Nicolas за границу. Но если все безобразия Ставрогина объяснились его болезнью, то по излечении он уже не представлял ни для кого никакой опасности и соответственно не было никакой особенной причины желать его скорейшего отъезда. Более того, выздоровевший Николай Всеволодович нанес всем

визиты, объяснился со всеми им обиженными, был всюду извинен, и, казалось бы, инцидент мог считаться исчерпанным. Тем не менее при встрече с ним «все почему-то конфузилось и рады были тому, что он уезжает в Италию. Иван Осипович даже прослезился, но почему-то не решился обнять его даже и при последнем прощании» (X, 44). Совершенно очевидно, таким образом, что для всех окружающих выздоровление Ставрогина оказалось недостаточным залогом его надежности — не столько потому, что опасались последствий болезни, сколько потому, что сам факт болезни так и остался для многих сомнительным.

Вопрос о болезни Ставрогина оказывается мучительным вопросом романа в целом: его пытаются разрешить многие персонажи, он постоянно навязывается читателю, а в итоге так и остается не проясненным до конца. Казалось бы, финал романа дает максимально определенный, исчерпывающий, однозначный ответ: после самоубийства Ставрогина «наши медики по вскрытии трупа совершенно и настойчиво отвергли помешательство» (X, 516). Однако даже такое заключение сохраняет определенные сомнения: остается неясным, был ли Ставрогин вменяем именно в момент самоубийства, что не исключает возможности предшествующих приступов болезни, или же его рассудок вообще никогда не был подвержен расстройству. Сама сомнительность любого — утвердительного или отрицательного — ответа на вопрос о том, был ли Ставрогин сумасшедшим, уже не дает возможности свести проблему поведения героя к сугубо медицинской проблеме. И следовательно, всегда сохраняется возможность рассмотреть поведение героя как вполне осознанное, «умышленное» поведение. В свете же этой возможности важнейшей оказывается позиция самого Ставрогина в отношении вопроса о его собственном психическом состоянии: эта позиция в значительной мере и обнаруживает подлинные мотивы его поведения.

Весьма изопренные, эти мотивы наиболее откровенно раскрываются в отношениях Ставрогина с Липутиным. Отметим, что именно Липутин первым в губернском обществе разгадал тонкую игру Ставрогина, навязанную им окружающим. Причем Липутин мгновенно оценил и силу выигрышного положения самого Ставрогина, и собственные неутешительные перспективы и исходя из этой оценки избрал для себя, по-видимому, единственно возможную роль (и в этом смысле навязав себя Ставрогину) — роль, которая обеспечила бы ему наименьшую уязвимость и хоть какую-то компенсацию за

неминуемый ущерб самолюбию. Можно сказать, что в отличие от всех остальных обиженных Ставрогиным Липутин не сопротивляется своему обидчику, а подыгрывает ему, осознавая и неизбежность самой игры, и ее истинную подоплеку. Именно поэтому липутинский опыт понимания всей ситуации оказывается чрезвычайно существенным для читателя.

Напомним, что на следующее утро после скандала с мадам Липутиной оскорбленный супруг послал с поручением к Ставрогину свою работницу Агафью. «Бойкая бабенка» должна была осведомиться о состоянии здоровья Николая Всеволодовича «после вчерашнего». Понятно, что Липутин таким образом демонстрирует свою готовность списать нанесенную ему накануне обиду на счет душевного нездоровья обидчика. В сущности, для него это был единственный способ оставить выходку Ставрогина без ответа (а ответ для Липутина был затруднителен, и не потому, что он, например, как сказано в романе, не любил дуэлей (X, 44), а по совершенно другим причинам, речь о которых еще впереди) и при этом получить определенное моральное удовлетворение.

Реакция Ставрогина на столь ловкий ход Липутина («Кланяйся и благодари, да скажи ты своему барину от меня, Агафья, что он самый умный человек во всем городе» — X, 41) показательна сразу в нескольких отношениях. Во-первых, она демонстрирует несомненное здравомыслие Николая Всеволодовича. Во-вторых, становится очевидным, что его вполне устраивает предложенная Липутиным трактовка его поведения (более того, понятно, что Липутин в данном случае угадал единственную, желанную для Ставрогина трактовку). И наконец, в-третьих, ответ Ставрогина обнаруживает его полное равнодушие к той цели, которую уже приписало его поступкам общественное мнение (нанести «рассчитанное, умышленное, наглое оскорбление всему нашему обществу» — X, 39). Понятно, что Ставрогин не для того таскал Гаганова за нос, целовал у всех на глазах чужую жену и кусал за ухо губернатора, чтобы всех оскорбить. Его действия, естественно, оказались оскорбительными, но не потому, что таков был его умысел. Умысел состоял совсем в другом, что и почувствовал Липутин. Именно поэтому в данном случае всякий ответ на оскорбление был бессмыслен: он не мог стать подлинным ответом на то, что на самом деле совершал Ставрогин.

Четыре года спустя с этим свойством поступков Ставрогина — невозможностью на них ответить — впрямую столкнулся Артемий

Павлович Гаганов, сын того самого Павла Павловича Гаганова, который в свое время стал одной из жертв «принца Гарри». Артемий Павлович прибыл в губернский город с единственной целью: отомстить ненавистному Ставрогину за «срам фамилии» (X, 224). Однако опыт его отношений с Николаем Всеволодовичем обнаружил совершенную невозможность осуществить такое намерение. Самое наглядное подтверждение эта невозможность получает в сцене дуэли Гаганова со Ставрогиным. Трижды стреляя в Ставрогина с самого близкого расстояния, Гаганов трижды дает промах, и эти неудачи приобретают, несомненно, символическое значение: Гаганов не может попасть в Ставрогина, всякий его удар по этой мишени неизбежно оборачивается промахом, Ставрогин для Гаганова оказывается недостижимой целью. Строго говоря, здесь вообще невозможны дуэльные отношения, потому что Ставрогин не может быть противником Гаганову (его поступки не направлены против Гаганова, они направлены только к себе), он ему вообще никем не может быть, их не могут соединять никакие связи, в том числе и враждебные, — именно в этом и заключен «умысел» Ставрогина. И именно это оказывается недоступно пониманию Артемия Павловича и потому столь мучительно для него (о нем, в частности, сказано: «Он не понимал (курсив мой. — *Е. Л.*) поведения своего противника и был в бешенстве» — X, 222).

В отличие от Гаганова (как, впрочем, и от многих других), Липутин как раз «понимает»: он с удивительной пронизательностью понимает всю невозможность ответить Ставрогину, и это-то понимание и делает его гораздо менее уязвимым, чем всех остальных жертв Ставрогина. Он четко осознает, что поступки Ставрогина ни в коем случае нельзя рассматривать как провокационные — напротив, они именно не подразумевают ответа. Николай Всеволодович воздает должное «пониманию» Липутина, высылая ему через Агафью, по слову самого Липутина, «патент на остроумие» (X, 44), и все-таки его высокая оценка оппонента оказывается недостаточно высокой — Липутин, несомненно, переигрывает Ставрогина на этом этапе своих с ним отношений. В ответ на слова Ставрогина об уме Липутина Агафья неожиданно заявляет: «А они (т. е. Липутин. — *Е. Л.*) против этого приказали вам отвечать-с, что они и без вас про то знают и вам того же желают». Ставрогин поражен этими словами: «Вот! Да как он мог узнать про то, что я тебе скажу?» «Уж не знаю, — отвечает Агафья, — каким это манером узнали-с, а когда я вышла и уж весь

проулок прошла, слышу, они меня догоняют без картуза-с: “Ты, говорят, Агафьюшка, если, по отчаянию, прикажут тебе: “Скажи, дескать, своему барину, что он умней во всем городе”, так ты им тотчас на то не забудь: “Сами очинно хорошо про то знаем-с и вам того же самого желаем-с...”» (X, 41–42). Липутин проявил здесь действительно замечательную прозорливость. И все-таки его отношения со Ставрогиным не сводятся лишь к интеллектуальной игре, пусть даже самой виртуозной. Понятно, что, так сказать, автор этих отношений — Ставрогин, но Липутину чрезвычайно важно обозначить, что и автор не смог всего предусмотреть и что его, липутинская, воля здесь тоже присутствует. Он говорит Ставрогину о том, что, неизбежно попадая в его, ставрогинские, жернова и не будучи в состоянии что-либо сделать, чтобы этого избежать, он *понимает*, что с ним происходит, и *осознанно* занимает то место, которое предназначил ему Ставрогин. Осознанно не потому, что у него есть выбор, а потому, что для него очевидна вся бессмысленность сопротивления. В данном случае сознание собственного бессилия оборачивается силой — единственной силой, способной если не противопоставить себя воле Ставрогина, то быть соотносимой с ней, о чем Липутин и не преминул намекнуть своему обидчику.

Понятно, что во всех своих скандальных выходках Ставрогин сохраняет полное равнодушие к собственным жертвам — именно поэтому речь здесь и не может идти об умышленном оскорблении. Пускаясь в безобразия, Ставрогин тем самым не устанавливает враждебные отношения со своими жертвами, а обрывает всякие отношения, ставя себя вне каких бы то ни было отношений. Он утверждает собственную волю, свобода которой не может быть ограничена ни мотивами, ни целями, эта воля не может быть никак причинно обусловлена, она ни из чего не исходит и ни на что не направлена, кроме собственного безграничного осуществления. Таким образом, ставрогинское эпатазирующее поведение — это прежде всего бескорыстное поведение. То есть речь в данном случае идет о таком эпатаже, в основе которого лежит принцип, а не корыстное побуждение. Целью эпатажа оказывается сам эпатаж, и ничто иное. Воля при этом предстает как бы в «свернутом» виде: она есть и исходная причина, и конечная цель действия. С этой точки зрения Ставрогин своими «невозможными дерзостями» действительно никого не оскорбляет: он только ставит себя вне тех норм, которые ограничивают свободу его воли. Оскорбленные — это лишь своего рода «побочный продукт»

эпатажа, но ни в коем случае не его запланированная, так сказать, умысленная цель.

Эпатаж, отвергая всякую причинную обусловленность воли, разрывает причинные связи. Кроме того, независимость воли есть также ее ценностная независимость, которая предполагает невозможность классифицировать те или иные поступки в привычных категориях добра и зла, допустимого и запретного и т. п. Таким образом, ценностный и причинный разрыв — это и есть та единственная цель, о которой можно говорить применительно к эпатирующему поведению. И поэтому сильнейшими провокаторами такого поведения становятся любые попытки дать ему оценку или включить его в причинно-следственные цепи, приписав ему тем самым характер закономерности. Именно такую попытку предпринял было Липутин, пригласив Ставрогина к себе на вечеринку сразу после скандала с гагановским носом, за что и поплатился. Ставрогин «угадал, что Липутин зовет его теперь вследствие вчерашнего скандала в клубе и что он, как местный либерал, от этого скандала в восторге, искренно думает, что так и надо поступать с клубными старшинами и что это очень хорошо» (X, 41). Вот это «так и надо поступать» и «это очень хорошо» и подвело ставрогинского почитателя: едва усмотрев в реакции Липутина попытку как-то классифицировать его поведение, дать ему оценку, Ставрогин тут же демонстрирует решительную невозможность любой — причинной или оценочной — классификации своих действий и превращает собственного поклонника в жертву.

Итак, в своем заочном — через Агафью — объяснении Липутин и Ставрогин заключают своего рода негласный договор. Оба готовы признать, что ставрогинское поведение есть следствие болезни, но эта готовность сопровождается общим (и обоими осознаваемым как общее) пониманием того, что болезнь, конечно, мнимая и на самом деле все, что совершается, совершается вполне осознанно. Интересно, однако, что Ставрогин выказывает явное беспокойство и неудовольствие, когда впоследствии Липутин пытается этот негласный договор озвучить. Ставрогин навещает Липутина перед отъездом за границу, вспоминает об их последнем разговоре, вновь восхищаясь прозорливостью Липутина, заранее угадавшего его, ставрогинскую, реплику, и вдруг, в порыве этого восхищения, как будто спохватывается: «Но, однако, позвольте: вы, стало быть, за умного же человека меня почитали, когда присылали Агафью, а не за сумасшедшего?» (X, 44). Вопрос этот, несомненно, провокационный, это своего рода

испытание на верность тайне, и Липутин этого испытания не выдерживает. Человек тщеславный, он не может соблюсти тайну, в которой похоронена его, липутинская, прозорливость, его разгадка Ставрогина. Испытание повеличаться перед Ставрогиным оказывается столь сильным, что он тут же и выбалтывает свое тайное знание, отвечая Ставрогину: «За умнейшего и за рассудительнейшего, а только вид такой подал, будто верю про то, что вы не в рассудке...» Неосторожная откровенность Липутина, который больше уже «не подает вида», а все называет своими именами, явно настораживает Ставрогина: «“Ну, тут вы немного ошибаетесь; я в самом деле... был нездоров...” — пробормотал Николай Всеволодович нахмурившись» (X, 44). Не только мимика, сопровождающая «бормотание» («нахмурившись»), но и сам его синтаксис, обилие отточий, свидетельствующих о сбивчивости мысли, выдают замешательство и тревожное волнение Ставрогина во время объяснения с Липутиным. Николая Всеволодовича явно не устраивает та степень откровенности, «высказанности» его отношений с Липутиным, которую тот пытается им сейчас навязать. Поэтому он вновь возвращается к вопросу о своей болезни и недвусмысленно дает понять своему собеседнику собственную волю в трактовке этого вопроса: болезнь должна оставаться обязательным явным посредником в их отношениях: «...да неужели вы и в самом деле думаете, что я способен бросаться на людей в полном рассудке? Да для чего же бы это?» Умный Липутин тут же осознает собственный промах: он «скрючился и не сумел ответить» (X, 44). Не сумел ответить, потому что диалог стал невозможен: он, Липутин, неосмотрительно посягнул на тайну, которой их со Ставрогиным диалог, со всей его тонкой игрой, недосказанностью, невыраженностью внятных обоим, но скрывааемых смыслов, держался.

Примечательно, что и через четыре года после описанных событий Ставрогин продолжает настаивать на истинности тогдашнего медицинского заключения. Размышляя об истории с гагановским носом, Хроникер замечает: «Прибавлю тоже, что четыре года спустя Николай Всеволодович на мой осторожный вопрос насчет этого прошедшего случая в клубе ответил нахмурившись: “Да, я был тогда не совсем здоров”» (X, 40). Ставрогин проявляет здесь все то же, что и в давнем разговоре с Липутиным, беспокойство по поводу малейшего сомнения в том, что его безобразия были вызваны болезнью. Понятно, что он чрезвычайно озабочен тем, чтобы поддержать официальную версию о собственном нездоровье как источнике необузданных поступков. Но

понятно также и то, что в своем первом объяснении с Липутиным, выслав ему «патент на остроумие», он сам дал сильнейший повод сомневаться в истинности или во всяком случае достаточности сутобо медицинского объяснения происшедшего. Он собственными силами одновременно и поддерживает, и подтачивает это объяснение. Сумасшествие для него — своего рода охранная грамота; сумасшедший, он может совершать любые поступки. Но поправне нормы имеет смысл только тогда, когда оно совершается на глазах у нормы, а утверждающая себя в эпатаже свобода — это не тайная свобода, она всегда хочет быть публичной. Поэтому Ставрогину мало собственного знания. Ему важно, чтобы сомнение в истинности его душевного недуга сохранялось в других, чтобы, как сказано в романе, от него, «и от умного, наклонны были ожидать таких же поступков» (X, 40). Необходимо только, чтобы это сомнение оставалось *тайным*: высказанное, оно не ограничило бы свободы ставрогинской воли, но значительно затруднило бы ее осуществление в тех или иных конкретных поступках.

Таким образом, самое наслаждение для Николая Всеволодовича и заключается в том, чтобы балансировать между утверждением и отрицанием болезни, потому что именно в этом промежуточном пространстве он обретает максимальную свободу. Благодаря диагнозу он оказывается неуязвим: поведение душевнобольного может не соответствовать никаким (юридическим, нравственным и т. п.) нормам. Благодаря же сомнению в диагнозе это поведение осознается окружающими как утверждение ничем не ограниченной воли, а не следствие расстройства ума. В конце концов он добивается нужной ему реакции, суть которой Хроникер сформулировал так: «Право, некоторые у нас так и остались в уверенности, что негодяй просто насмеялся над всеми, а болезнь — это что-нибудь так» (X, 44).

Болезнь нужна Ставрогину еще и потому, что ссылка на нее оказывается верным способом прекратить поиски других причин его поведения (вспомним спасительное «и наконец-то все объяснилось!»), прокатившееся в обществе после объявления Ставрогина сумасшедшим). Всякое другое причинное объяснение для Николая Всеволодовича становится нежелательным и иногда даже мучительным, потому что такое объяснение — это всегда ограничение свободы воли. Ставрогин же претендует именно на такую свободу, которая была бы ничем не детерминирована. Сами принципы причинности не должны быть применимы к объяснению его поведения. В этом смысле можно сказать, что Ставрогину близка позиция индетерми-

низма в вопросе о волевой обусловленности. Эта позиция просматривается уже в «раннем» Ставрогине, Ставрогине предыстории романа. Сама же история героя может быть прочитана как развертывание и логическое завершение этой позиции.

Индетерминизм — это своего рода ловушка, известная в философии как парадокс «буриданова осла». Исходя из абсолютной, т. е. ничем не обусловленной, свободы воли и из признания свободной воли единственной причиной действия, индетерминизм непременно приводит к невозможности осуществлять выбор. Ничем не обусловленная, воля оказывается лишена какого бы то ни было стимула для совершения того или иного выбора. Противоположные решения становятся равновозможными, и именно поэтому выбор в конце концов оказывается неосуществим. Таким образом, абсолютная свобода воли неизбежно трансформируется в безразличие воли, а затем и в свою противоположность — полную атрофию воли, что, в свою очередь, ведет к гибели личности, поскольку сама жизнедеятельность оказывается парализована. Собственно, именно такой путь и становится романским путем Ставрогина.

В раннем Ставрогине действительно угадывается недуг, но не душевный, как полагали «члены клуба» и другие авторитеты губернского общества, а духовный. Шатов формулирует его как незнание «различия в красоте между какою-нибудь сладострастной, зверскою штукой и каким угодно подвигом, хотя бы даже жертвой жизнью для человечества» (X, 201). Этот духовный недуг сказался позднее, например в том, как, по слову того же Шатова, «в то же самое время, даже, может быть, в те же самые дни», когда он, Ставрогин, «насаждал в сердце» Шатова «бога и родину», он «отравил сердце <...> Кириллова ядом», т. е. атеистической идеей (X, 197). И при этом, в одно и то же время обольщая одного православием, а другого безверием, он, по его же собственному признанию, «ни того, ни другого не обманывал» (там же). Об обреченности ставрогинского духа быть вместилищем противоположных крайностей, способных к взаимопревращениям и потому неразличимых в своей противоположности, о трагическом его свойстве быть одновременно всем и тем самым ничем как о главной его особенности, губительной для него самого, замечательно написал Н. А. Бердяев: «Это мировая трагедия истощения от безмерности, трагедия омертвения и гибели человеческой индивидуальности от дерзновения на безмерные, бесконечные стремления, не знавшие границы, *выбора* (курсив мой. — Е. Л.) и оформ-

ления. <...> Ему дано было жизнью и смертью своей показать, что желать всего без выбора и границы, оформляющей лик человека, и ничего не желать — одно, и что безмерность силы, ни на что не направленной, и совершенное бессилие — тоже одно»². В конце концов, именно этот недуг приводит Ставрогина к гибели, которая оказалась, таким образом, тоже в известном смысле запрограммирована в одной из начальных сцен романа — в легкомысленных, казалось бы, выходках Nicolas, тяготеющих на первый взгляд скорее к жанру анекдота, чем трагедии.

Показателен в этом отношении и тот контекст, в котором неожиданно вновь, через несколько лет после описанных событий, всплывает история с губернаторским ухом. В своем обвинительном в адрес Ставрогина монологе (ч. II, гл. I) Шатов упоминает эту историю среди прочих поступков Николая Всеволодовича, на фоне которых, впрочем, укушенное ухо губернатора на первый взгляд предстает невинным чудачеством. Однако Шатов видит в этом «чудачестве» явление того же порядка, той же природы, что и принадлежность Ставрогина «к скотскому сладострастному секретному обществу» в Петербурге, развращение им детей или «позорная и подлая» женитьба его на «плюгавой, скудоумной, нищей хромоножке» (X, 201–202). Для Шатова очевидно, что все эти поступки, при всей несоизмеримости степени их злодейства, в ставрогинском исполнении оказываются одним и тем же — в том смысле, что все они суть проявления одного и того же соблазна, который Шатов называет «нравственным сладострастием» (X, 202). И здесь мы вновь сталкиваемся и с попыткой определить причину ставрогинского поведения, и с болезненной реакцией на эту попытку самого Ставрогина.

Объясняющие стратегии четырехлетней давности усилиями клубных старшин, тогдашнего губернатора и им подобных губернских умов разворачивались на почве идеологии. Шатов ищет объяснений на почве психологической. Идеологические мотивировки, как мы помним, были легко сняты, поскольку в случае с умалишенным идеология оказалась неактуальна. Шатовский же психологический подход к загадке Ставрогина, по всей видимости, обладает огромным объясняю-

² Бердяев Н. А. Ставрогин // Ф. М. Достоевский. Бесы. Роман в трех частях. «Бесы»: Антология русской критики. М., 1996. С. 520. — О ставрогинской «симметрии безразличного уравнивания доброго и злого» см. также: Бочаров С. Г. Французский эпиграф к «Евгению Онегину». Онегин и Ставрогин // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 152–168.

щим потенциалом, о чем в первую очередь свидетельствует ответное поведение самого Ставрогина. Реакция Николая Всеволодовича на предъявленное ему Шатовым обвинение в нравственном сладострастии («Вы психолог», — бледнел все больше и больше Ставрогин» — X, 202) обнаруживает, что сама апелляция к психологии мучительна для него. Психологическое объяснение не позволяет увидеть в поступке исключительно акт воления; воление перестает быть единственным и потому конечным звеном причинной цепи, ведущей к поступку. Сам психологический строй личности, предшествуя воле, причинно обуславливая ее, задает ей определенную направленность. И в этом случае поступки Ставрогина предстают уже не свободными, а в известном смысле необходимыми. Однако для Николая Всеволодовича мучительной оказывается не столько сама идея психологической мотивировки личности, сколько конкретный опыт психологического подхода лично к нему. И дело здесь не в том, например, что в результате такого подхода раскрывается его тайна, что скрываемое становится достоянием чужого сознания. Дело в том, что любое объяснение — в данном случае не важно, осуществляется оно на почве идеологии или психологии, — стремится выявить в поведении закономерность. Объяснение устанавливает связь конкретного поступка с типом или моделью поведения, связь конкретного человека с человеческим вообще. Но именно эта связь и нестерпима для Ставрогина. Он, повторим это еще раз, своими поступками порывает всякие связи, ставит себя вне каких бы то ни было связей — с людьми, с традицией, с общественными нормами поведения, с представлениями об этически допустимом и т. п. Иными словами, со всем тем, что составляет основные координаты миропорядка, или культуры в целом. По сути дела, Ставрогин своим поведением бросает вызов самой культуре, которая, помимо всего прочего, есть всегда ограничение.

Итак, Ставрогин болезненно реагирует на шатовское обвинение в нравственном сладострастии не потому, что тот разгадал его тайну, не потому, что он, так сказать, опубликовал сокровенное. Ведь в своем предсмертном письме к Даше Шатовой Ставрогин и сам признается в том недуге, который так остро прозрел в нем когда-то Шатов:

Я пробовал везде мою силу. <...> На пробах для себя и для показу <...> она оказывалась беспредельною. <...> Я все так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие (X, 514).

Он, таким образом, осознает в себе ту самую свободу безразличия, на которую указывает Шатов. И тем не менее шатовские психологические прозрения на его, ставрогинский, счет вызывают в нем раздражение и, по всей видимости, даже пугают его. Впрочем, не только шатовские.

Неприятие психологического подхода в еще большей степени сказывается в сцене посещения Ставрогиным старца Тихона³. Вся первая половина их встречи — до чтения «листков», т. е. исповеди, — проходит под знаком постоянного неудовольствия Николая Всеволодовича: пронизательность Тихона, понимающего ставрогинское состояние и не скрывающего своего понимания, мучительно раздражает Ставрогина. Так, на невинную реплику старца: «Не сердитесь» Ставрогин гневно отвечает:

Почему вы узнали, что я рассердился <...>. Почему вы именно предположили, что я непременно должен был разозлиться? Да, я был зол, вы правы <...>, но вы грубый циник, вы унижительно думаете о природе человеческой. Злобы могло и не быть, будь только другой человек, а не я... Впрочем, дело не о человеке, а обо мне. <...> Слушайте, я не люблю шпионов и психологов, по крайней мере таких, которые в мою душу лезут. Я никого не зову в мою душу (XI, 11).

Заметим, что и в начале своего общения с Тихоном, еще до чтения «документа», и позже, после исповеди («Меня несколько дивит ваш отзыв о других людях и об обыкновенности подобного преступления» — XI, 25), Ставрогин настаивает на особенности собственного положения, на том, что «дело не о человеке, а обо мне» (XI, 11). И в этой позиции сказывается не просто столь характерное для героев Достоевского острое осознание личностного начала, неповторимости «я» и принципиальной его несводимости к тому, что сам Достоевский

³ Как известно, глава «У Тихона», задуманная Достоевским как IX глава 2-й части романа, в текст прижизненного издания «Бесов» не вошла. Однако в свете проблематики настоящей статьи обращение к этой части романа представляется возможным вне зависимости от того, относиться ли к ней как, например, к подготовительному материалу, не вошедшему в окончательный вариант текста по причинам сугубо творческим, или же как к полноправной главе романа, исключенной из него по соображениям цензуры. Поэтому, опираясь на уже давнюю в достоевковедении традицию рассматривать сцену исповеди Ставрогина как важнейшую в романе, мы считаем возможным обратиться к данной главе, не оговаривая специально собственной позиции по вопросу о ее статусе в системе романа.

саркастически называл «общечеловеком». Для Ставрогина важнейшей оказывается одна его особенность, которая, с его точки зрения, и делает для окружающих бессмысленным, т. е. информативно нерезультативным, а для него самого унижительным всякое психологическое паломничество в его душу.

Эта особенность становится предметом отдельной темы ставрогинской исповеди, темы, к которой Николай Всеволодович неоднократно возвращается в своих «листках». Он настаивает на том, что, какой бы поступок, обещающий самое сильное наслаждение по исполнению, он ни замыслил, он всегда остается в состоянии отказаться от его свершения — только во имя утверждения собственной воли. Да, психология сладострастника толкает его на всевозможные безобразия, но сила и свобода его воли всегда оказываются больше психологии. Способность с одинаковой легкостью опуститься в самый низкий разврат и отказаться от него, пойти на преступление и не пойти на него (как, впрочем, и пойти или не пойти на подвиг) и составляет свободу его воли — единственное, чем дорожит Ставрогин. «Я убежден, — говорит он, — что мог бы прожить целую жизнь как монах, несмотря на звериное во мне сладострастие, которым одарен и которое всегда вызывал. <...> Я всегда господин себе, когда захочу» (XI, 14). Ставрогин постоянно прибегает к мысленному эксперименту, призванному удостоверять его способность полностью контролировать собственную волю. Он вспоминает о том, как, решившись совратить девочку и два дня вынашивая замысел в ожидании удобного момента для его осуществления, он однажды задал себе вопрос: «Могу ли бросить и уйти от замышленного намерения?» и тут же признался: «Могу, могу во всякое время и сию минуту» (XI, 15). И непосредственно перед самым преступлением, когда уже «начинало биться сердце», повторился тот же мысленный диалог с самим собой: «Я вдруг опять спросил себя: могу ли остановить? И тотчас же ответил себе, что могу» (XI, 16).

Поступок Ставрогина, таким образом, — это всегда возможность, причем случайная возможность, а не необходимость. Любое ставрогинское действие хранит в себе в качестве скрытого потенциала собственную противоположность — не-действие, и эта особенность существенно затрудняет какую бы то ни было психологическую трактовку поведения героя. Каждый поступок Ставрогина оказывается только половиной поступка, потому что, совершенный, он сохраняет в себе возможность не быть совершенным. Понятно, что

Ставрогина судят по его реальному (точнее — реализованному) поведению, отыскивая его психологические основания. Но никакая психология не в состоянии учесть, что она имеет дело лишь с одной из двух равных противоположных возможностей, только в своем единстве составляющих целое поступка. Ставрогин потому и ненавидит психологию, что она неизбежно упускает из виду ту сторону его жизни, которая остается в тени возможности (нереализованной, но от этого отнюдь не утратившей собственной реальности). Так, в свете обозначенной особенности поведения Ставрогина, когда каждый поступок предстает как реальный и виртуальный одновременно, т. е. когда действие и не-действие оказываются между собой в отношениях вариативности, самым закономерным следствием исповеди героя становится его же собственный отказ от того, что составило содержание этой исповеди. «Я, может быть, вам очень напал на себя», — говорит он Тихону сразу после ознакомления того с «документом» (XI, 25). И, строго говоря, вопрос о подлинности рассказанной в «документе» истории так и остается открытым. Во всяком случае, роман не дает читателю никаких оснований не поверить Ставрогину, который в ответ на вопрос Шатова: «Правда ли, что вы заманивали и развращали детей?» — произносит: «Я эти слова говорил, но детей не я обижал» (X, 201). Другое дело, что критерий виновности героя устанавливается романом в целом в соответствии с новозаветным принципом греховности не только действия, но и помысла, и в свете этой идеи ответ на вопрос об исполнении задуманного оказывается несущественным, непринципиальным: в любом случае — виновен. Для Ставрогина же этот ответ несуществен, потому что в любом случае — свободен.

Всякое действие, таким образом, предстает фактом сомнительным в том смысле, что его реализованность или нереализованность оказывается результатом случайного выбора между двумя равнодоступными и равнодостоинными для исполнителя возможностями. Пошедший на злодейство или отказавшийся от него — это один и тот же Ставрогин, потому что любой совершенный им поступок мог остаться не совершенным и наоборот: все несовершенное могло быть совершено. И любой поступок оказывается, таким образом, психологически не информативным: он не может свидетельствовать о пристрастиях Ставрогина⁴,

⁴Беспристрастность Ставрогина самому ему внятна через формулу Иоанна Богослова: «Ни холоден, ни горяч; о если б ты был холоден или горяч! Но поелику ты тепл, а не горяч

о предпочтительности для него чего бы то ни было — так же как всякий не-поступок не есть результат осознанного, этически мотивированного отказа от поступка (вследствие, например, нежелания видеть его последствий), но есть только результат успешного эксперимента с собственной волей. С этой точки зрения судить Ставрогина по совершенным им поступкам — это то же самое, что судить его по поступкам, которых он не совершал. О феномене свободы безразличия писал в свое время немецкий философ Т. Липпе: «...человеческое хотение при совершенно одинаковых внутренних и внешних условиях может выразиться то в одной, то в другой прямо противоположной форме, так что вместо определенного, проявленного человеком хотения в нем могло бы осуществиться также и совершенно противоположное хотение, и эта противоположность вовсе не обосновывается каким-либо различием в сущности человека, в том, что происходило в нем, или в том, что на него действовало»⁵. Свобода воли (*liberum arbitrium*), которая переходит в свободу безразличия (*liberum arbitrium indifferentiae*), предполагает, что «как бы человек ни был благороден, это, однако, не мешает ему сделать низость, и не в минуту, например, мгновенного помрачения, а в полном сознании»⁶.

В глазах Ставрогина, таким образом, психологический подход ведет к существенной редукции его личности: психология исключает из сферы собственного внимания возможностный потенциал личности, или возможность как особый личностный модус, имея дело лишь с эмпирически реализующимся опытом и им же ограничивая саму личность. Понятно поэтому, что всякое планирование его личности, предсказание его поступков, т. е. сведение его поведения к закономерной неизбежности, воспринимается героем как посягательство на его свободу. Перед самым прощанием со Ставрогиным Тихон вдруг предрекает ему, что в ближайшее же время он, Ставрогин, непременно бросится «в новое преступление как в исход». Реакция Николая Всеволодовича говорит сама за себя:

Ставрогин даже задрожал от гнева и почти от испуга.

— Проклятый психолог! — оборвал он вдруг в бешенстве и, не оглядываясь, вышел из кельи (XI, 30).

и не холоден, то изблюю тебя из уст моих». Не случайно он просит Тихона прочесть ему соответствующие строки из Апокалипсиса (XI, 11).

⁵ Липпе Т. Основные вопросы этики. СПб., 1905. С. 325.

⁶ Там же. С. 334.

Итак, Ставрогин протестует против того, чтобы его поведение трактовалось как закономерное, т. е. являющееся следствием узнаваемых причин и одновременно причиной дальнейших предсказуемых следствий. Он настаивает на абсолютной автономности собственной личности, на суверенности своих поступков — в том числе и тех эпатирующих выходов, с воспоминания о которых начинается рассказ Хроникера. Ставрогин, таким образом, стремится выпасть из существующих культурных пределов, противопоставить себя культуре как таковой. Однако роман решает вопрос о «культурности» своего героя иначе, чем того хочет сам герой⁷.

Показательно, что отголоски эпатирующих выходов Николая Всеволодовича неоднократно возникают на протяжении всего романа. Намерения, проекты поступков, сами поступки целого ряда персонажей становятся своего рода вариациями на темы ставрогинских безобразий. Существенно, что это относится не только к центральным, но и к мимолетным, периферийным персонажам: Ставрогин оказывается поистине тотальной фигурой по отношению к роману в целом; стихия этого героя захватывает собою весь романский мир, без остатка, и в результате весь же этот мир предстает как его, ставрогинская, эманация⁸. Так, в шестой главе второй части романа («Петр Степанович в хлопотах») описывается случай, произошедший в уезде с молодым подпоручиком, который публично «подвергся словесному выговору своего ближайшего командира», не вынес этого и «вдруг бросился на командира с каким-то неожиданным взвизгом, удивившим всю роту, как-то дико наклонив голову; ударил и изо всей силы укусил его в плечо; насилу могли оттащить» (X, 269).

В девятой главе той же части романа («Степана Трофимовича описали») Верховенский-старший в ожидании ареста признается Хроникеру:

...я чувствую минутами, que je ferai là-bas quelque esclandre <что я произведу там какой-нибудь скандал — *фр.*>. <...>. Я, знаете, я, может быть, брошусь и укушу там кого-нибудь, как тот подпоручик (X, 332).

⁷ Здесь и далее, говоря о «культурном герое», мы опираемся на формулу, предложенную М. Н. Виралайнен: «Культурный герой приносит в мир новость. <...> Но совершение того, “чего раньше не было”, — не единственное требование к культурному герою. Другое, не менее настоятельное, заключается в том, что принесенная им новость должна остаться в мире как норма» (*Виралайнен М. Н. Культурный герой нового времени // Виралайнен М. Н. Речь и молчание. СПб., 2003. С. 117*).

⁸ См. об этом: *Бердяев Н. А. Ставрогин. С. 519*.

Показательно, что Степан Трофимович апеллирует здесь не к «первоисточнику», т. е. не к опыту Ставрогина, а к уже вторичному по отношению к нему опыту какого-то вовсе даже не известного ему подпоручика. Ставрогин, со всеми своими «неслыханными», «совершенно ни на что не похожими» еще четыре года тому назад дерзостями, оказывается, так сказать, пущенным в обиход, растиражированным, и в таком, массовом, «изводе» его поступки утрачивают авторство.

Любопытно, что в этом смысле судьба ставрогинских поступков напоминает горькую участь «великой идеи», о которой иногда, «во вдохновении», сокрушался, бывало, Степан Трофимович: «...какая грусть и злость охватывает всю вашу душу, когда великую идею, вами давно уже и свято чтимую, подхватят неумелые и вытащат к таким же дуракам, как и сами, на улицу, и вы вдруг встречаете ее уже на толкучем, неузнаваемую, в грязи, поставленную нелепо, углом, без пропорции, без гармонии, игрушкой у глупых ребят!» (X, 24). В этом пути «великой идеи» просматривается общий культурный маршрут, на котором происходит массовое усвоение уникального, исключительного опыта, и в данном случае этическое содержание этого опыта не имеет никакого значения — здесь важно лишь само соотношение единичного и массового и механизм превращения первого во второе. Поэтому-то слова Верховенского о «великой идее» и оказываются так созвучны судьбе ставрогинского опыта. Поступки Николая Всеволодовича действительно «подхватывают и тащат на улицу». Отметим, однако, что существенное их отличие от последующего, вторичного по отношению к ним опыта заключается именно в их немотивированности; они не есть ответ на что бы то ни было внеположное им самим. Поведение же подпоручика, укусившего своего командира за плечо, или готовность Степана Трофимовича «кукусить кого-нибудь» из представителей местных властей суть как раз ответные реакции — они вызваны действиями обидчиков, т. е. являются следствиями очевидных причин.

Ставрогин, «в исполнении» подпоручика, ставрогинские поступки, совершаемые подпоручиком, — это демонстрация того, как мир (= миропорядок = культура) кладет пределы человеческой воле, претендующей на беспредельность. Этими пределами становятся причинно-следственные ряды — в них жестко встраиваются те действия, которые первоначально, казалось бы, довели себе и, пренебрегая законом, порядком, противопоставляя себя порядку, тем самым угро-

жали ему. Однако культура ничего не выпускает за собственные пределы, обращая в себя же саму все, что ей угрожает (за счет чего, в частности, и меняется — но это меняется именно она, культура). Она перерабатывает любой феномен на свой лад и вводит его в обиход, подчиняя его функционирование своим законам. Поэтому протест против культуры неизбежно оборачивается культурным (т. е. внутрикультурным) протестом. Так, выходки Ставрогина — это, конечно, посягательство на существующий порядок. Но сохранность культуры тем и обеспечивается, что она, культура, способна узаконивать отступление от закона, вводить в норму нарушение нормы, одним словом, «окультуривать» все, что пытается себя ей противопоставить, — и вот уже безобразия «от Ставрогина» входят в порядок вещей, становятся привычным делом, нормой поведения. Причем след ставрогинского пребывания в губернском городе — и это чрезвычайно существенно — просматривается не только и даже не столько в отдельных совпадениях, переключках, прямых поведенческих цитатах из Ставрогина, сколько в самом стиле поведения, распространившемся в особенности среди молодежи. Хроникер характеризует этот стиль:

Странное было тогда настроение умов. <...> обозначилось какое-то легкомыслие <...>. Как бы по ветру было пущено несколько чрезвычайно развязных понятий. <...>. В моде был некоторый беспорядок умов. <...> образовался тогда как-то сам собою довольно обширный кружок <...>. В этом кружке позволялось и даже вошло в правило делать разные шалости — действительно иногда довольно развязные. <...>. Искали приключений, даже нарочно подсочиняли и составляли их сами, единственно для веселого анекдота (X, 249).

В этой характеристике очень тонко подмечена одна существенная особенность: описанный здесь стиль поведения не воспринимается его приверженцами и свидетелями как «стиль от...», непонятно, откуда он взялся и когда возник, невозможно отыскать никакие его начала.

Анонимность, иллюзия самозарождения («как бы по ветру было пущено», «образовался как-то сам собою»...) суть верные знаки утраты связи между явлением и породившим его автором. Романский путь Ставрогина начался с того, что он противопоставил собственную волю не просто существующему порядку вещей, но всякому поряд-

ку, порядку как принципу, а закончился тем, что эта воля сама обратилась в порядок вещей и тем самым перестала быть его *собственной* волей. Свидетельствами такой утраты стали две принципиально важные позиции, которые оказались сданными на пути превращения личного опыта героя в общественный образ жизни.

Понятно, что отсутствие имени означает в первую очередь отсутствие ответственности. Не случайно Хроникер особо отмечает, что никто из «шалунов», т. е. из резвящейся в городе молодежи, не понес никакого наказания ни за одно из многочисленных совершенных ими бесчинств. Сама атмосфера жизни в городе, ее «нравственный воздух», ее стиль провоцируют такое, а не иное общественное поведение, поэтому и спросить-то не с кого. Как говорит Кармазинов, оправдывая «скандальные похождения ветреной молодежи», «это в здешних нравах, по крайней мере характерно» (X, 251). Отметим в связи с этим, что единоличная ответственность за все совершаемое составляла предмет особой заботы Николая Всеволодовича и, по-видимому, особой его гордости. Эта ответственность была специально оговорена им и в предсмертном письме к Даше Шатовой, и в исповеди. Да и сам факт исповеди свидетельствует о том, что готовность к полному признанию во всех своих действиях являлась для него и залогом успешности в деле утверждения свободы собственной воли, и условием осуществления этой свободы. Отмеченные именем Ставрогина, поступки несут на себе печать его личной ответственности. Утратившие это имя, они выходят из-под его контроля и соответственно из-под его ответственности.

И второе, не менее важное обстоятельство, свидетельствующее о поражении Ставрогина в его противостоянии миропорядку как таковому. Оно связано с масштабом распространения, с пределами экстенсивности того явления, которое условно, учитывая точку зрения исключительно романа в целом, но не участников его сюжетного действия, можно обозначить как «стиль от Ставрогина». Существенно, что этот стиль вторгается не только в локальный мир губернского города, в котором непосредственно разворачиваются события романа. Чрезвычайно успешно развиваясь и стремительно набирая силу, он завоевывает, захватывает собою пространство русского мира в целом, который, как выясняется по ходу романа, уже заморожен его обаянием. Когда Петруша Верховенский говорит Ставрогину: «Наши не те только, которые режут и жгут да делают классические выстрелы или кусаются. <...> учитель, смеющийся с детьми над их богом

и над их колыбелью, уже наш. Адвокат, защищающий образованного убийцу тем, что он развитее своих жертв и, чтобы денег добыть, не мог не убить, уже наш. Школьники, убивающие мужика, чтоб испытать ощущение, наши. Присяжные, оправдывающие преступников сплошь, наши. <...> Русский бог уже спасовал пред “дешевой”» (X, 324), то становится очевиден весь грандиозный масштаб экспансии «нового порядка». Порядка, истоки которого просматриваются уже на первых страницах романа — в «необузданных поступках, вне всяких принятых условий и мер» Николая Всеволодовича Ставрогина. Более того, Верховенский-младший, со свойственным ему чутьем, пониманием специфики момента, точно улавливает, когда именно «беспорядок» обернулся «порядком»: «Я поехал (Верховенский имеет в виду свой отъезд за границу. — *Е. Л.*), — говорит он Ставрогину, — свирепствовал тезис Littré, что преступление есть помешательство; приезжаю — и уже преступление не помешательство, а именно здравый-то смысл и есть, почти долг, по крайней мере благородный протест» (X, 324). В сущности, в этой стремительной метаморфозе и отразилась «карьера» ставрогинских безобразий — от признания их следствием помешательства до введения в ранг порядка вещей, или, по слову Верховенского, «здравого смысла». Понятно, что достигшая такого размаха стихия уже не подлежит ничьему контролю, она предоставлена только самой себе, и никакая отдельная личная воля не в состоянии остановить ее. А между тем, повторим это еще раз, для Ставрогина важнейшим свидетельством абсолютной свободы его воли была способность в любое время отказаться от любого задуманного им действия. Таким образом, второе, принципиально важное для поступков Ставрогина свойство, о котором уже шла речь, их реальность и виртуальность одновременно, их возможность, включающая в себя два противоположных полюса — действие и не-действие, — оказывается тоже утрачено.

В результате претензия героя на абсолютную суверенность его поступков не оправдывается. Эти поступки, как бы отделяясь от Ставрогина, становятся источником, или причиной, явлений, над которыми он сам уже не властен: он не может ни ответить за них, ни распорядиться ими по своему усмотрению — быть им или нет. И таким образом, самой логикой романа герой втягивается в систему причинно-следственных связей, от которой он так настойчиво пытался освободиться. Этим, однако, несвобода романного героя не исчерпывается: его поведение оказывается не только причиной оче-

видных следствий, но и несомненным следствием вполне конкретных причин.

Уже в одном из первых автокомментариев к роману (составившем содержание письма великому князю А. А. Романову от 10 февраля 1873 г.) Достоевский указал на то, что «Бесы» — это история об «отцах» и «детях», что нигилизм семидесятых годов стал прямым порождением идеализма сороковых и что в известном смысле ответственность за нечашевское дело лежит на «наших Белинских и Грановских» (XXIX, кн. 1, 260). Понятно, что проблема поколений в романе не исчерпывается историей взаимоотношений отца и сына Верховенских. Речь здесь идет прежде всего об идеологическом, духовном сыновстве и отцовстве, и с этой точки зрения Николай Всеволодович Ставрогин является наследником Степана Трофимовича в неменьшей степени, чем его кровный сын, «се cher enfant <этот дорогой ребенок — *фр.*>», Петруша. Да и все остальные персонажи романа, представляющие молодое поколение, все участники кружка нигилистов оказываются «детьми» Верховенских и Кармазиновых — дело здесь не в конкретных именах, а в самом принципе связи двух поколений. В свете проблематики настоящей статьи вопрос об «отцах и детях» у Достоевского будет интересовать нас только в одном аспекте — в связи с фигурой Ставрогина, точнее с той ролью, которую играет этот персонаж в деле перевода содержания эпохи «отцов» на язык эпохи «детей». Иными словами, мы остановимся именно на посреднической функции Ставрогина — как его культурной функции.

Речь пойдет об одном небольшом фрагменте текста, который на первый взгляд, как и в случае с эпизодом, посвященным эпатирующим шалостям Ставрогина, не играет существенной роли в семантической организации романа в целом. Фрагмент этот посвящен юношеской поэме Степана Трофимовича Верховенского. Об этой поэме писали многие исследователи «Бесов», однако в основном их усилия были направлены на поиски ее реальных литературных источников и прототипов (см. об этом: XII, 278–279). Думается, однако, что поэма Степана Трофимовича представляет собой и вполне самостоятельный, «внутрироманный», интерес: она формирует и образ ушедшей эпохи, т. е. эпохи ее создания, и образ настоящей по отношению к романным событиям эпохи — через описание восприятия этого творения профессора Верховенского новым поколением. Не случайно в романе сама поэма приводится в пересказе Хроникера.

Сразу отметим, что пересказ этот строится таким образом, что сама возможность аутентичного восприятия поэмы совершенно исключается. Доступ к ее смыслу оказывается закрыт для «сегодняшнего» читателя (т. е. для читателя-современника основных сюжетных событий романа). Хроникер начинает разговор о поэме с характерного признания: «Рассказать же сюжет затрудняюсь, ибо, по правде, ничего в нем не понимаю» (X, 9). Далее он перечисляет множество населяющих поэму образов — «хор душ, еще не живших, но которым очень бы хотелось пожить», «поющие насекомые», «один минерал», который тоже «пропел о чем-то», «черепаша с какими-то сакраментальными словами», «фея», «неописанной красоты юноша», «Вавилонская башня», «какие-то атлеты» и т. п. Пересказывает Хроникер и некоторые сюжетные события поэмы, которые, впрочем, в своем следовании друг за другом не подчиняются никакой доступной пониманию логике — не случайно описание каждой сюжетной перипетии открывается словом «вдруг». Вообще же, казалось бы, невинные и даже сочувственные комментарии, которыми сопровождается свой пересказ Хроникер, на деле лишь усиливают впечатление полной нелепости, несурзности и абсурдности юношеского литературного опуса Степана Трофимовича. Единственное определение, которое находит для поэмы рассказчик — «какая-то аллегория», — как нельзя лучше отражает главное ее качество — абсолютную непроясненность ее логического содержания, отсутствие (или, по крайней мере, недоступность) смысла при внешнем глубокомыслии, ничем в результате не подтвержденном.

Впрочем, не менее важным в характеристике произведения Степана Трофимовича становится и указание на то, что для времени своего создания оно было явлением типичнейшим. По слову Хроникера, поэма была «не без поэзии и даже не без некоторого таланта; странная, но тогда (то есть, вернее, в тридцатых годах) в этом роде часто пописывали» (X, 9). Поэма предстает здесь как документ эпохи, и в самой ее «странности» сказывается специфика того мироощущения, в недрах которого она создавалась. Отвлеченность идей и понятий, неясность как принцип мыслительной деятельности, «всежизненная беспредметность» (XI, 65 — так выразился Достоевский в своей заметке о Т. Н. Грановском — главном прототипе Верховенского-старшего) — все это отличает и эпоху, на которую пришлись годы молодости Степана Трофимовича, и самого Степана Трофимовича, и, наконец, его поэму. И между прочим, эта поэма свидетельствует

еще об одной существенной особенности, которую заключает в себе всякое романтическое мироощущение и о которой как об «опасности» такого мироощущения писал А. Ф. Лосев: «...романтики часто слишком увлекались своим искательством идеала до такой степени, что оно становилось уже чем-то самодовлеющим <...>. Это приводило к тому, что Гегель называл духовным приключенчеством»⁹. Вот эта любовь к «духовному приключенчеству», когда путь, «искательство» забывают о собственной цели, и привело, по мысли Достоевского, к тому «отрыву от родной почвы», который оказался роковым для русской истории и который нигилисты семидесятых годов наследовали от идеалистов сороковых.

Итак, поэма Степана Трофимовича осознается лишь как *какая-то* аллегория — аллегория, которая не прочитывается; ее «потусторонний» смысл, т. е. смысл, находящийся «по ту сторону» смысла явленного, сегодня оказывается недоступен, ее смысловая перспектива «новым читателем» не просматривается. И с этой точки зрения сама поэма, пересказанная Хроникером, т. е. человеком нового поколения, по сути дела, знаменует собою культурный разрыв между предшествующей эпохой романтизма (= идеализма)¹⁰ и сегодняшней эпохой реализма (= позитивизма = натурализма). «Для позитивизма XIX в., — пишет А. Ф. Лосев, — характерно то, что он отбросил всякие принципы объяснения вещей, которые существовали бы над вещами или вне вещей и которые имели бы свое собственное и притом вполне субстанциальное существование. Для этого нужно было отбросить <...> вообще все потустороннее, сверхъестественное, надприродное. <...>. Факты <...> — это то, что не нуждается ни в каких потусторонних основах». Именно на таком понимании действительности держится «и реализм, и натурализм, и вообще всякий позитивизм

⁹ Лосев А. Ф. *Страсть к диалектике*. М., 1990. С. 60. — Ср. также комментарий Вяч. Полонского по поводу отъезда Бакунина в 1840 г. за границу: «Бакунина гнала на Запад романтическая тоска по каким-то необычайным свершениям» (Полонский В. П. М. А. Бакунин. Жизнь, деятельность, мышление. М.; Л., 1925. Т. 1. С. 87).

¹⁰ Понятие «романтизм» употребляется здесь не в узком, специальном значении, а в широком, созвучном понятию «идеализм». В это понятие мы вкладываем в данном случае тот смысл, в котором оно употребляется, например, в работах о Василии Зеньковском, характеризующего мировоззрение таких представителей русской западнической мысли 1840-х гг., как Станкевич, Бакунин, Герцен, как романтическое. (См.: Зеньковский В. В. *История русской философии*. Л., 1991. Т. 1. Ч. 2. С. 41, 48, 81.) Важнейшим критерием в определении романтического мировоззрения для нас является приверженность мысли трансцендентализму в противоположность позитивизму.

послеромантического периода»¹¹. Понятно в свете данных рассуждений, что все те метафизические смыслы, которые выработывала эпоха романтизма, попросту и не могли быть восприняты эпохой позднейшей, они отторгались ею. Но сам факт неприятия новым поколением опыта, в том числе и художественного опыта, «отцов» (не важно, неприятия саркастического — Петруша Верховенский, или сочувственного — Хроникер) оказывается исторически совершенно закономерным. Конечно, эпигонское сочинение Степана Трофимовича — это уже своего рода шлейф культуры, переживавшей собственный закат, находившейся на собственном излете, и невнятность смысла поэмы во многом объясняется усталостью породившей ее же культуры. Нас, однако, интересует прежде всего невнятность иного толка — невнятность, связанная с принципиальным неприятием новой культурой любой апелляции к «потустороннему» смыслу, с невосприимчивостью ее ко всякого рода трансцендентальным устремлениям в бесконечные метафизические просторы.

Примечательно, однако, что, знаменуя собой культурный разрыв, поэма Степана Трофимовича парадоксальным образом одновременно свидетельствует и о культурной связи между двумя эпохами. Эта связь обнаруживает себя благодаря своего рода инверсированной референции мира героев романа к миру поэмы, репрезентирующими в системе романа в целом области этики и поэтики соответственно. Речь идет именно об инверсированной референции, поскольку она подразумевает отнесенность не образа к действительности, а действительности к предшествующему ей образу. Романная действительность как будто «смотрится» в поэму Степана Трофимовича и обнаруживает в ней собственные черты.

В самом деле, нетрудно заметить, что отдельные мотивы поэмы буквально «рифмуются» с позднейшими по отношению к ним мотивами романной истории. Так, Николай Всеволодович Ставрогин оказывается в известном смысле предсказан некоторыми образами поэмы. Напомним, что по сюжету поэмы в третьей ее сцене «является дикое место, а между утесами бродит один цивилизованный молодой человек, который срывает и сосет какие-то травы, и на вопрос феи: зачем он сосет эти травы? — отвечает, что он, чувствуя в себе избыток жизни, ищет забвения и находит его в соке этих трав; но что главное желание его — поскорее потерять ум». Затем появля-

¹¹ Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 93–94.

ется «неописанной красоты юноша», за которым «следует ужасное множество всех народов. Юноша изображает собою смерть, а все народы ее жаждут». Далее упоминаются «какие-то атлеты», которые «с песней новой надежды» достраивают Вавилонскую башню, после чего «обладатель Олимпа убегает в комическом виде, а догадавшееся человечество, завладев его местом, тотчас же начинает новую жизнь с новым проникновением вещей» (X, 10–11). В сущности, ретроспективный взгляд на эту поэму, т. е. взгляд, обращенный на нее из финала романной истории, легко обнаруживает в ней абрис сюжета самой этой истории. И дело здесь не только в прямых смысловых проекциях (понятно, что мотивы избытка жизни, желанного забвения, потери ума, неописанной красоты, смерти и даже атлетизма — напомним, что Николай Всеволодович «отличался чрезвычайною физическою силою» (X, 35), — это все ставрогинские мотивы, которые в контексте поэмы прочитываются как прямые из нее цитаты). Дело еще и в том, что в наивной, нелепой, несуразной поэме Степана Трофимовича оказывается поименован сам принцип, реализация которого в сюжетном действии романа и определяет его, романа в целом, трагический смысл, — принцип Вавилонской башни. Когда, уговаривая Ставрогина сыграть роль Ивана Царевича в новейшей истории человечества, Петр Степанович рассказывает ему о «новой правде», об основах будущего мироустройства («И застонет стоном земля: “Новый правый закон идет”, и взволнуется море, и рухнет балаган, и тогда подумаем, как бы поставить строение каменное. В первый раз! Строить мы будем, мы, одни мы!» — X, 326), то в этих проектах Верховенского-сына нетрудно расслышать отголоски оптимистического финала поэмы Верховенского-отца.

По сути дела, речь идет о том, что «дети» воплотили аллегория Степана Трофимовича на свой, реалистический (позитивистский) лад: они «отключили» сам механизм функционирования аллегории, лишив ее «потустороннего» смысла, т. е. упразднив одно из ее семантических измерений. Аллегория Степана Трофимовича «в исполнении» детей подверглась существенной редукции: она утратила план означаемого и вся свелась к одному означающему, которому, в полном соответствии с духом настоящей эпохи — эпохи натурализма, — был придан исключительно буквальный, эмпирический смысл. Поэтому если, например, образ «неописанной красоты юноши», за которым «следует ужасное множество всех народов», жаждущих смерти, является в поэме, по слову Хроникера, «с оттенком высшего значения»,

т. е. внешнее и внутреннее, или облик и идея, здесь суть не одно и то же, то сегодняшний мир лишает сам образ его двуплановости и превращает лишь в эмпирический, равный себе, факт. Образ поэмы материализуется в образе Николая Всеволодовича буквально: красавец Ставрогин действительно, физически, а не метафизически, несет окружающим смерть, и именно физическую, а не метафизическую. Эпоха «детей» в «Бесах» — это эпоха натурализма, для которого характерно восприятие жизни «в ее пространственно-временной причинности, но без всяких объективных идей, которые выходили бы за пределы последней»¹². Понятно, что никаким иным способом, кроме материализации идеального, сведения «небес на землю», «дети»-реалисты и не могли переработать наследие «отцов»-романтиков. Отсюда и Вавилонская башня, и неприятие никакого трансцендентализма, и утверждение позитивизма. Отметим в связи с этим, возвращаясь к началу настоящей статьи, и закономерность того факта, что все безобразные выходки Ставрогина были направлены на причинение именно физического, и даже точнее — телесного, ущерба его жертвам — в этом тоже проявляется обозначенная специфика эпохи «детей».

Итак, поэма Степана Трофимовича Верховенского, составляя не самый памятный эпизод романа, оказалась тем не менее существенным свидетельством, подтверждающим одну из основных его идей: почва для «детей» была подготовлена поколением «отцов», нигилизм 1870-х годов явился прямым следствием идеализма 1840-х. В известном смысле «дети» в романе Достоевского оказались выходцами из поэмы профессора. Напомним, что в детстве Николай Всеволодович был воспитанником Верховенского, поспешившего сделать мальчика «своим другом» и сумевшего «дотронуться в сердце его до глубочайших струн и вызвать в нем первое, еще неопределенное ощущение вековой, священной тоски» (X, 35). Ставрогин, таким образом, предстает в романе как духовный восприимчивый Верховенского-старшего. Он оказался затронут уходящей культурой — со всем ее вырождением, со всей ее «усталостью», выразившейся, в частности, в страсти ее адептов к духовному приключенчеству, неминуемым следствием чего стала потеря самого предмета трансценденции и кардинальное изменение структуры мира в целом: мир утрачивал собственную двуплановость, сводясь к единственному, «посюсто-

¹² Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. С. 60.

роннему», своему измерению. Ставрогин ребенком вобрал в себя именно «старость» предыдущей эпохи, и его «взрослое» поведение явилось неизбежным следствием этого. Эпатирующее поведение стало формой преобразования самой культуры, культурой же спровоцированное. Эпатаж выступает здесь как провокация культуры, причем двусмысленность этой формулы в данном случае является намеренной и отвечающей существу дела: эпатаж одновременно и провоцирует культуру к смене ее собственных координат, ориентиров, ценностей, и спровоцирован культурой, делающей его средством обновления собственной парадигмы. Таким образом, преемственная связь между двумя поколениями в романе осуществляется именно через Ставрогина. Он, казалось бы, занят только собой, утверждением собственной воли, ни с кем и ни с чем не связанной. Но сам акт такого утверждения оказывается звеном в жесткой цепи причинно-следственных отношений, поскольку он вызван определенным состоянием культуры и сам, в свою очередь, вызывает новое ее состояние (не случайно, повторим это еще раз, весь романский мир «Бесов» может быть осмыслен именно как ставрогинская эманация). Ставрогин, таким образом, выступает как своего рода преобразователь, который трансформирует опыт отцов в «новый порядок» детей, т. е. именно в нем, в его судьбе осуществляется сам культурный перелом. И в этом смысле, вопреки собственному представлению о своем «выпадении» из культуры или претензии на такое «выпадение», он оказывается подлинно культурным героем романа.

Т. И. Орнатская (С.-Петербург)

«РЕФОРМАТОР И РУССКИЙ НЕМЕЦ» Неосуществленный замысел

Известно, что в 1872 году Тургенев решил ввести в «Записки охотника» несколько новых рассказов. Это вызвало резко отрицательную реакцию его друзей, и особенно П. В. Анненкова, писавшего 15 декабря ст. ст. того же года: «Какая прибавка, какие дополнения, украшения и пояснения могут быть допущены к памятнику, захватившему целую эпоху и выразившему целый народ в известную минуту? Он должен стоять — и более ничего»¹. Прав ли был Анненков?

С точки зрения собственно эстетической — пожалуй, да. Но правым в этом случае представляется и Тургенев. И дело, разумеется, не в том, что он чувствовал незавершенность «Записок» или новая действительность давала ему новый материал. Просто нужно иметь в виду, что, как это нередко бывает, истинный замысел произведения оказался шире самого произведения. Это обстоятельство и побуждало Тургенева время от времени обращаться к некоторым своим наброскам, изначально входившим в план «Записок», но по тем или иным причинам не получившим завершения. Так, в 1874 году им были напечатаны три рассказа, не входившие в первое издание «Записок»: «Конец Чертопханова», «Живые мощи» и «Стучит!».

«Всех их <рассказов> напечатано двадцать два, — писал Тургенев Я. П. Полонскому 25 января (6 февраля) 1874 года, — но заготовлено было около тридцати. Иные очерки остались недоконченными из опасения, что цензура их не пропустит; другие — потому что показались мне не довольно интересными или не идущими к делу»².

¹ Русское обозрение. 1898. № 5. С. 20–21.

² Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Л., 1965. Т. 10. С. 191.

Причины, по которым отдельные «очерки остались недоконченными», представляют, конечно, большой историко-литературный интерес и заслуживают самостоятельного исследования. Однако едва ли не более важной является для нас другая сторона вопроса: каково было место этих незавершенных рассказов в общей системе «Записок», какие грани тургеневского замысла в том виде, как он изначально сложился у писателя, они отражали.

С этой точки зрения весьма любопытный материал представляют сохранившиеся в рукописи фрагменты двух рассказов Тургенева, один из которых озаглавлен «Русский немец», а второй — «Реформатор и русский немец». Как явствует из программ «Записок» и нескольких писем Тургенева, еще в 1847 году им были задуманы два рассказа — «Русский немец» (первоначальный вариант заглавия «Помещик из немцев») и «Реформатор». К тому же году относится и черновой набросок первого рассказа. Что же касается второго, то, кроме упоминания в программах, никаких реальных свидетельств о том, что писатель вообще когда-либо работал над ним, мы не имеем. Зато известно, что уже в следующем году Тургенев начал писать рассказ, который, как это видно из его заглавия, должен был соединить в себе замыслы обоих названных рассказов. Мы имеем в виду рассказ «Реформатор и русский немец», начатый, как сказано, в 1848 году и переписанный самим Тургеньевым почти дословно 24 года спустя³.

Таким образом, в вопросе о творческой истории рассматриваемых фрагментов выяснению подлежат два момента: что представлял собой рассказ «Реформатор», и какова могла быть наиболее вероятная форма использования рассказа «Русский немец» в том контаминированном произведении, фрагментом которого мы располагаем?

О «Реформаторе», как мы уже отмечали, никаких прямых данных у нас нет. Зато есть одно косвенное свидетельство, которое позволяет, на наш взгляд, судить если не о конкретном виде этого рассказа, то по крайней мере о его проблематике, что, в свою очередь, дает некоторый материал для заключений о причинах, побудивших Тургенева объединить оба рассказа в один.

Мы имеем в виду свидетельство Н. А. Островской, которая в своих мемуарах приводит запись одной из бесед с Тургеньевым. «Зашел как-то разговор об одном господине, давно умершем (Зиновьеве). Он был человек не злой и порядочный, — рассказывал Тургенев, — толь-

³ Подробнее см.: Там же. Соч. Т. 13. С. 705–706.

ко невыносимый: у него, бывало, все — государственное дело, вечно он был озабочен. Я об одном просил: “Сделайте милость, З., не застегивайте при мне сюртука!” Так он важно пуговицы застегивал, что на нервы действовало. Я пробовал изобразить его в повести, которая должна была войти в состав “Записок охотника”. Представлено было два помещика: один, З., в своей деревне все распоряжался, все поря-док водворял — мужиков обстроил по своему плану, заставлял их пить, есть, делать по своей программе; ночью вставал, обходил избы, будил народ, все наблюдал. Другой был немец рассудительный, аккуратный, но — у обоих мужикам приходилось плохо»⁴.

Мы не знаем, существовал ли такой вариант «повести», в котором «представлено было» именно два помещика, т. е. рассказывал ли Тургенев Н. А. Островской только о своем намерении объединить замыслы обоих рассказов, или же он говорил о произведении, в котором намерение это было уже осуществлено. Но если у нас пока нет возможности ответить на этот общий вопрос (ибо фрагмент рассказа «Русский немец и реформатор» является, в конце концов, всего лишь фрагментом, не обнаруживающим никаких связей с наброском «Русский немец»), то о самих слагаемых объединенного замысла мы можем судить с достаточной определенностью. Оба помещика, нигде не фигурирующие во взаимном сопоставлении, достаточно ярко обрисованы Тургеневым каждый в отдельности, и вне всяких сомнений именно они должны были быть представлены в «повести», о которой писатель рассказывал Н. А. Островской. Рассудительный, аккуратный немец — это, конечно, Леберехт Фохтлендер, герой рассказа «Русский немец», а помещик, который «в своей деревне все распоряжался, все порядок водворял», без труда узнается в Е. А. Ладыгине, герое фрагмента «Реформатор и русский немец». И поскольку это так, поскольку мы должны исходить именно из раздельного существования героев повести, постольку мы получаем право предположить, что второй фрагмент, являясь началом и основой объединенной повести, был до включения его в повесть если не самостоятельным наброском «искомого» рассказа «Реформатор», то во всяком случае тем материалом, который предназначался писателем для этого рассказа.

Если сравнить рассматриваемые фрагменты со стороны их сюжетообразующих возможностей, то ни одному из них, вероятно, нельзя отдать предпочтения.

⁴Тургеневский сборник. Пг., 1915. С. 83–84.

С этой точки зрения, пожалуй, не было бы удивительным, если бы объединенный рассказ «Реформатор и русский немец» Тургенев начал с первого фрагмента.

Однако он этого не сделал, считая, по-видимому, проблематику «Русского немца» в чем-то до известной степени второстепенной, подчиненной. И действительно, если говорить о содержательной стороне фрагментов, об их сравнительном идейно-художественном потенциале, то все преимущества в этом отношении безусловно будут на стороне второго фрагмента. Отметим прежде всего, что и основной конфликт в нем, и весь его пафос носят остросоциальный характер. В отчетливо социальной функции раскрывается образ главного героя рассказа — Ладыгина, характер деятельности которого должен был, по мысли писателя, дать определенный ответ на центральный вопрос «Записок» в целом — чем и как можно помочь русскому крестьянину, угнетенному крепостным правом? С этой точки зрения образ Ладыгина очень хорошо вписывается в галерею тех помещиков, тех социальных прожектеров и мнимых знатоков народной жизни, которых Тургенев изобразил и в других рассказах цикла. Деятельность Ладыгина, весьма определенная и весьма типичная в ту эпоху, основана на полном непонимании русского мужика, его характера и его нужд, на концепции, которая терпит сокрушительное поражение при первом же соприкосновении с действительностью, при первой же попытке применить ее на практике. Приехав в деревню с заранее составленной схемой народной жизни и соответственно этому с догматически заданной программой руководства, Ладыгин сталкивается с самым простым и самым страшным, с чем может столкнуться человек, поставивший себе благо в существе своем цель экономического переустройства, — с комически-печальным непониманием со стороны того самого мужика, которому он хотел помочь. «Господь его знает, что за барин такой! — жалуется один из крестьян Ладыгина автору «Записок». — Такого барина и старики не запомнят. И ведь не то чтобы разорял крестьян; с оброчных даже оброку сбавил. А плохо приходится, вот как, не приведи Бог».

Плохо крестьянам приходится именно оттого, что Ладыгин абсолютно чужд русской деревне, не понимает истинных ее потребностей и, что особенно следует подчеркнуть, смотрит на крестьян как на пассивную серую массу, единственное назначение которой — быть послушным материалом в его руках, точкой приложения его просве-

щенной реформаторской деятельности. Жизнь крепостного мужика для него — всего лишь некая статистическая данность, и оттого, стремясь изучить ее, он не может пойти дальше гротескно-педантичного учета самых внешних ее сторон. «Вот и пошел он по дворам; хозяина, говорит, сюда со всей семьей. А сам по самой середине избы стоит, не шевельнется и книжечку в руках держит, так и озирается, словно ястреб... Вот и спрашивает у хозяина: как тебя зовут? Сколько тебе лет? — Ну мужик, разумеется отвечает, а он записывает. — А жену зовут как? Детей? Сколько лошадей? Овец? Свиной? Поросят? Кур, гусей? Телег? А плугов, борон? Овса собрано? ржи? муки? — Квасу мне подай отведать! Хомуты мне покажи! А сапоги есть? Горшков сколько? Мисок? Ложек? Тулупов сколько, рубашек? Ей-богу, и про рубахи спрашивал. И все записывает, словно на допросе. Где, говорит, ты промышляешь? В город едешь? Часто? А именно, сколько раз в месяц? А вино любишь пить? Жену бьешь? Детей бьешь тоже? К чему у тебя сердце лежит?» Неудивительно, что крестьяне оказываются в полном недоумении и в конце концов предпочитают этому диковинному наказанию бессмысленным педантизмом традиционное, столь хорошо им знакомое наказание розгами: «Батюшка, пощади, уж коли чем перед тобою виноват, лучше высечь прикажи», — говорит ему староста Тит, и в этом подчеркнуто анекдотическом эпизоде со всей отчетливостью отражается вся бессмысленность реформаторских устремлений Ладыгина, вся искусственность и нереальность его представлений о народе.

Интересно, что почти аналогичная художественная ситуация уже была однажды изображена Тургеневым в тех же «Записках». Мы имеем в виду случай с помещиком Любозвоновым из рассказа «Однодворец Овсяников». В самом деле, не в том же ли положении русского иностранца оказывается этот помещик, который, желая приблизиться к народу, подделаться под него, выходит к крестьянам в наряде этакого оперного мужичка — в красной рубахе и плисовых шароварах:

Собрались мужички поглазеть на своего барина. Вышел к ним Василий Николаич. Смотрят мужики — что за диво! — Ходит барин в плисовых панталонах, словно кучер, а сапожки обул с оторочкой; рубаху красную надел и кафтан тоже кучерской; бороду отпустил, а на голове така шапонец мудреная, и лицо такое мудренное, — пьян, не пьян, а и не в своем уме. «Здорово, говорит, ребята! Бог вам в помощь». Мужики

ему в пояс, — только молча: заробели, знаете. И он словно сам робеет. Стал он им речь держать: «Я-де русский, говорит, и вы русские; я русское все люблю... русская, дескать, у меня душа и кровь тоже русская...» Да вдруг как скомандует: «А ну, детки, спойте-ка русскую, народственную песню!» У мужиков поджилки затряслись; вовсе одурели.

Как видно, и характер помещика, и ситуация, в которой он проявляется, типизированы совершенно так же, как и в рассказе «Реформатор и русский немец».

Случайно ли это сходство? Думается, нет. Думается, что сходство ситуаций является следствием еще более глубокого совпадения — парадоксального совпадения прямо противоположных характеров. В самом деле, и русский немец Ладыгин, и славянофил Любозвонов, при том, что представления их о народе по внешним признакам прямо противоположны, по самой своей сути, по своей социальной функции вполне, однако, тождественны друг другу. Оба они совершенно чужды народу, оба исходят в своих действиях из догматически абстрактных представлений о нем — неудивительно, что и социальный эффект их деятельности одинаков: славянофильский романтизм Любозвонова оказывается для крестьян таким же тяжким крестом, как и вздорный рационализм Ладыгина. Воспользовавшись тем, что «Василий-то Николаич, словно красная девушка: все книги читает али пишет, а не то вслух канты произносит, — ни с кем не разговаривает, дичится, знай себе по саду гуляет, словно скучает или грустит» и «в собственной вотчине живет, словно чужой», — приказчик по-прежнему притесняет крестьян, а «мужики к Василию Николаичу подступиться не смеют: боятся».

Плохо живется и крестьянам Ладыгина («Замордовал вовсе, вот как есть заездил!»); «Со второго слова понял я, что житье мужикам Евгенья Александровича плохое»).

Если все это так, если это наше сопоставление имеет под собой основания, то представляется возможность внести в замысел «Записок» некоторые новые детали. Так, например, можно предположить, что образ русского немца Ладыгина должен был до известной степени уравновешивать критику славянофильства и вместе с тем углублять ее, углублять прежде всего потому, что ведется она не с наиболее распространенных в ту эпоху позиций западничества, а с более широких, предполагающих критику и самого западничества. И славянофильство, и западничество как крайние тенденции общественной

жизни 1840–1850-х годов были для Тургенева в равной степени ложными тенденциями, в равной степени отражающими чуждость дворянства национальным традициям, коренным интересам крепостного крестьянства. Жестокое прекраснотушие славянофильства и проектерское реформаторство западничества — разные по форме, но совершенно одинаковые по существу условия крепостничества. Таков вывод, который можно сделать, если рассматривать рассказ «Реформатор и русский немец» в общей идейно-художественной системе «Записок».

Рассказ, как известно, остался незаконченным. Относительно причин этого можно думать что угодно. Можно, в частности, удовлетвориться признанием самого Тургенева, говорившего Н. А. Островской, что «тогдашняя цензура ни за что бы его не пропустила». Однако можно, на наш взгляд, предположить и причины другого порядка. Их две. Одна из них та, что, как это ни парадоксально на первый взгляд, рассказ едва ли не по всем компонентам является законченным произведением. В нем есть все: и совершенно органический сюжет — «анекдот», и вполне завершенная художественная мысль, не требующая больше никаких дополнительных сюжетных подтверждений (мысль, так сказать, «равная» сюжету), и даже сама авторская манера повествования, которая с такой характерностью проявляется в каждом из рассказов «Записок», выглядит в данном случае нисколько не стесненной отсутствием каких-либо сюжетных уточнений.

Не противоречит этому предположению и тот факт, что содержание рассказа «Русский немец», за счет которого должен был быть продолжен «Реформатор и русский немец», не обладает в сравнении с последним никакой самостоятельностью — ни идейной, ни художественной. Господин Леберехт Фохтлендер и по характеру, и по своей социальной функции — это, по существу, тот же самый Ладыгин, и, следовательно, сопоставление их в пределах одного рассказа могло быть только сопоставлением ассоциативного порядка. В практике Тургенева примеры такого ассоциативного сопоставления также встречаются — вспомним хотя бы рассказ «Смерть». Это обстоятельство можно рассматривать как вторую причину отказа Тургенева от намерения продолжать рассказ. Вместе с тем «Русский немец» позволяет судить о том, каким было бы единственно возможное продолжение рассказа. Однако и в том и в другом случае проблематика рассказа независимо от того, считать ли его завершенным или

незаконченным, останется для нас неизменной. Завершенный или нет, объединенный с рассказом «Реформатор» или рассматриваемый отдельно, он свидетельствует об остро непримиримом отношении писателя к его, как он сам выразался, врагу — крепостному праву, к помещику-крепостнику, в каком бы обличье он ни являлся.

Н. Н. Мостовская (С.-Петербург)

ВОСТОЧНЫЕ МОТИВЫ В «ПЕСНИ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЮБВИ»

В одной из лучших книг А. Б. Муратова «Тургенев-новеллист» известный тургеновед обращается к самой сложной и до конца не разгаданной проблеме — «таинственные повести» писателя. Утверждая, что «тема неведомого, странного, непонятого — одна из основных тем творчества Тургенева вообще и в той или иной мере присутствует в каждом произведении»¹, автор связывает эту проблему с особенностями мировоззрения писателя, что вполне справедливо и убедительно. В связи с этим А. Б. Муратовым обстоятельно изучаются философские взгляды Тургенева, его отношение к неразгаданным тайнам природы. При этом А. Б. Муратов обращается к поэтике таинственного, что непросто. «Сон», «Призраки», «Довольно», «Песнь торжествующей любви», «Клара Милич (После смерти)» и другие произведения Тургенева рассматриваются исследователем под таким углом зрения, что представляется перспективным. Ведь поэтика «таинственных повестей» была близка ко многим произведениям Серебряного века, с их недомолвками, намеками, недосказанностью и не дававших ответов на поставленные вопросы. Все эти элементы уже были в «таинственных повестях» Тургенева.

Среди «таинственных повестей» писателя «Песнь торжествующей любви» — одна из сложных и поэтичных.

Тургенев работал над ней долго — с 1879 по 1881 год, изменяя не только стилистику, но и сюжет, особенно конец повести. (Заметим,

¹ Муратов А. Б. Тургенев-новеллист. Л., 1985. С. 65.

кстати, двух редакций повести мы не будем касаться. Их великолепно проанализировал и разъяснил А. Б. Муратов в своей монографии, в главе «Таинственные повести».) Повесть, по замыслу писателя, должна была создать иллюзию объективного и подлинного рассказа и погрузить читателя в мир «старинной итальянской рукописи»; действие ее происходит в итальянском городе Ферраре. Но в ней много восточных мотивов, на первый взгляд далеких от творческих интересов писателя. Тем не менее они и создают таинственность произведения, и сама «Песнь торжествующей любви» — восточная по своей мелодии и сути.

Повесть посвящена памяти Гюстава Флобера и снабжена эпитафией «Wage du zu irren und zu traumen! — Schiller»².

Италию Тургенев знал основательно, а Восток изучал специально. Первые сведения он получил в Петербургском университете на лекциях известного арабиста О. Н. Сенковского, затем в Берлинском университете, посещая лекции К. Риттера, автора трудов «Землевание Азии» (1867), «Иран», посвященных мусульманскому Востоку. Тургенев написал о Риттере письмо-воспоминание³.

Писатель был другом известного востоковеда Н. В. Ханькова. Судя по переписке с ним, он внимательно следил за его переводческой и комментаторской деятельностью в связи с подготовкой персидской части «книги Марко Поло». Тургенев мог знать и труд Ханькова «Описание бухарского ханства» (1842), переведенный в Лондоне в 1868 году. Читал он и его статью «Самарканд (Рассказы очевидца)», опубликованную в «Русском инвалиде» (1868), давшую ему повод шутливо называть Ханькова «губернатором Самарканда». И в быту Тургенев обращался к восточному стилю, называя друга за его полноту «индийской пагодой».

Культуру Востока, идею западно-восточного синтеза Тургенев осваивал, занимаясь философией Гегеля, изучая Гердера в философских штудиях и спорах в кружке Грановского, Станкевича, где живо интересовались историей Востока, буддизмом. Немалое внимание восточным сюжетам уделялось и в обществе братьев Гонкур, на «обедах пяти», постоянным участником которых был Тургенев. Восток обсуждался и во время встреч в 1870-е годы с французским ори-

² «Дерзай заблуждаться и мечтать! — Шиллер» (нем.).

³ Муратов А. Б. Письмо-воспоминание Тургенева о К. Риттере (1871) // Тургеневский сборник. Л., 1968. Вып. 4. С. 250–251.

енталистом Жюлем Модем, работавшим в области арабской и персидской филологии.

Источников, по которым Тургенев изучал Восток, восточный фольклор, восточные предания, множество. К ним относится и известная ему художественная литература: восточная драматургия Вольтера, «Персидские письма» Монтескье, «Мир как воля и представление» Шопенгауэра, корнями своими уходящая в философские учения Востока.

Восток Тургенев знал и по классическому первоисточнику, Священному Писанию ислама — Корану, о чем он писал Полине Виардо в 1849 году: «В этой книге есть величие и здравый смысл; но предвижу, что восточная напыщенность пророческого языка мне скоро наскучит»⁴.

Кроме того, что важно, Тургенев прекрасно знал классическую восточную поэзию Хафиза, «Западно-восточный диван» Гёте. Цитат из Гёте в творчестве Тургенева много. И у того и у другого поэта его привлекали иносказательность восточного языка, культ Слова. В «Западно-восточном диване» Гёте Тургеневу-художнику была созвучна и близка гётевская мысль о сближении прошлого и настоящего во всей непреодолимости их различий. Смысл этих слов книги Гёте заимствован из Корана: «Богу принадлежит и Восток, и Запад» (Коран, сура 2, ст. 110).

По-видимому, в художественном сознании писателя с Востоком ассоциировались не только экзотическая лексика, таинственное, романтическое, ставшие приметам русской литературы начала XIX века, хотя восточная стилистика присутствует во многих произведениях Тургенева: в «Отчаянном», «Истории лейтенанта Ергунова», в «Стихотворениях в прозе», «Восточной легенде», «Браминне» и др. Тургенева же интересовал и другой Восток, осознаваемый как философская система, как исконный феномен живой истории, неразрывно связанный с античностью и европейской культурой.

Восток как тема духовная — одна из граней в представлении гётевской европейской культуры. Эту мысль Тургенев чтит и понимает ее. Она нашла отражение и в его творчестве — в «Песни торжествующей любви».

В литературе «Песнь...» традиционно связывают с интересом Тургенева к старинной итальянской культуре. Да и сам писатель

⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Л., 1961. Т. 1. С. 356, 488. — Далее ссылки даются в тексте с указанием П. (Письма), С. (Сочинения).

называл ее по-разному: «итальянской легендой», «итальянским пастиччио», «фантастическим рассказом». Последнее название, пожалуй, более точное. Да ведь и в «одной старинной итальянской рукописи», на которую ссылается писатель, могли присутствовать в большом количестве и восточные мотивы, атрибуты и та окраска, которая придала «Песни» таинственный, неразгаданный тон.

Восток присутствует в работе А. Б. Муратова, но он в ней не превагирует. На мой же взгляд, «Песнь...» — это одна из «восточных» повестей Тургенева, что звучит уже в ее заглавии, ведь «Песнь...» — магическая, торжествующая восточная мелодия. Она и обрамляет содержание повести, и цементирует ее. «Песнь...» проникнута духом восточной мифологии (итальянского в ней маловато), преданий, легенд (хотя легенды-то должны быть итальянскими).

Внешне сюжет возвышенно-поэтической легенды предельно прост: двое юношей (Фабий, живописец, и Муций, музыкант) влюблены в красавицу Валерию. Мать отдает ее в жены Фабию; Муций отправляется в «дальние путешествия на Восток», чтобы исцелиться от неразделенного чувства. Эпизод связан с гётевскими строками:

На Восток отправься дальний,
Воздух пить патриархальный...⁵

Исцеления не произошло. Через пять лет Муций возвращается в Феррару с восточными богатствами («самое употребление которых казалось таинственным и непонятным» — С, XIII, 57), с рассказами о чудном и загадочном Востоке; он овладел искусством магии, заклинания змей. Он привез с собой таинственные восточные мелодии, народные песни. Одна из них — «дивная» песня звучит в повести трижды (тоже фольклорный прием, не только русский, но и восточный). Эта мелодия является и лейтмотивом «Песни...», и символом; с нее, собственно говоря, и начинаются события в повести.

В этой повести ощутима и восточная поэтика, она проявляется и в стилизации, и в ритмике повторяющихся фраз (в частности, в перечне даров, привезенных Муцием с Востока), и в разнообразной символике, что является характерной приметой многофункциональной восточной стилистики.

⁵ Гете В. Западно-восточный диван. М., 1988. С. 5.

В «Песни...» обыгрывается магическое свойство восточных вещей-символов, музыки-символа. Богатое жемчужное ожерелье, которое Муций подарил Валерии, устрасило ее, оно обладало такой могучей, притягивающей силой, что Валерии сразу же захотелось сбросить его в дальний колодец. «Страстная мелодия», исполняемая Муцием несколько раз на индийской скрипке, обтянутой змеиной кожей, по восточным поверьям, тоже обладала таинственной способностью притягивать. Песня, которую исполнил Муций в первый раз, потрясла слушателей: «...таким огнем, такой торжественной радостью сыяла и горела эта мелодия, что Фабию и Валерии стало жутко на сердце и слезы выступили на глаза...» (С, XIII, 59).

Ширазское вино тоже обладало колдовскими чарами; оно таинственно искрилось, загадочно блестело, «выпитое медленно небольшими глотками, возбуждало во всех членах ощущение приятной дремоты...» (там же). Сравнение всех предметов с восточными поверьями имеет объяснение. Например, сравнение мелодии Муция со змеей («попила, как змея») восходит к старинным восточным преданиям о змее-искусительнице, наделенной колдовскими чарами.

Символикой музыки Тургенев владел искони. Напомним его рассказы: «Бежин луг», «Свидание», «Певцы», «Живые мощи», «Три встречи»; музыка создавала таинственный тревожный колорит и выполняла функции слова.

В «Песни торжествующей любви» герои мало говорят; слова заменяет страстная музыка Муция; она же является символом тревожного и неизбежного.

Эпизод из «Дворянского гнезда», когда Лемм вдохновенно исполняет «свою чудную композицию», неожиданно услышанную Лаврецким (после свидания и объяснения с Лизой), — тоже кульминация трагической темы несбыточности счастья — ведущей темы в творчестве Тургенева, функционально эпизод этот, пусть и трансформированный, явился автореминисценцией в «Песни...».

В повести Тургенева «дивная» мелодия, сыгранная Муцием на скрипке, напоминающей змею-искусительницу, звучит как загадка. «Что такое? Что ты нам сыграл?» — спрашивает потрясенный Фабий, на что Муций вежливо отвечает: «Это? Эту мелодию... эту песнь я услышал раз на острове Цейлоне. Эта песнь слывет там, между народом, песнью счастливой, удовлетворенной любви». На просьбу Фабия повторить Муций ответил: «Нет; этого повторить нельзя» (С, XIII, 59).

В итальянской легенде, проникнутой восточными мотивами, этот музыкальный эпизод является экспозицией, предопределившей таинственный настрой «Песни», в известной степени ее завязку, и подготовившей ее финал.

В литературе уже отмечалось созвучие тургеневской «Песни...» произведениям Г. Флобера, друга Тургенева: «Легенде о св. Юлиане Милостивом», «Иродиаде», над переводами которых на русский язык писатель работал. Известно, что в 1874 году Тургенев замыслил большую работу о Флобере, но не осуществил ее.

В творчестве друга его восхищали поэтика, стилистика, мастерство стилизации, сочетание экзотических сцен, бурных страстей и т. д. Все это могло оказать влияние на Тургенева-художника. Не случайно жанр «Песни...» не поддается строгому определению и самим писателем она часто называлась «пастиччио»⁶ или «фантастическая повесть».

Таинственность повести усиливается и включением в ее художественную ткань необычных снов (сон-явь), явлений гипноза, сомнамбулизма, выполняющих сложную концептуальную функцию.

Сны Валерии и Муция абсолютно идентичны. Они существуют как сон-явь. Невольно вспоминаются строки из Хафиза, хорошо известные Тургеневу: «Назначаю свидание тебе в видениях сна»⁷. Сны Валерии и Муция воссоздаются в символических восточных тонах: восточная мелодия, комната, убранная по-восточному, «по углам курятся высокие курильницы, представляющие чудовищных зверей», «дверь, завешенная бархатным пологом», «парчовые подушки», «таинственный свет». Причем таинственный Восток, привезенный Муцием, вполне реален и сам он реален, так же как и два других героя «Песни...». В то же время поэтический строй повести насыщен игрой, иносказаниями, полутонами, недосказанностью — приметамы ориентальной стилистики.

Второй сон Валерии и Муция (сон-явь) повторяется с теми же атрибутами; о чем-то смутно догадывается Фабий, но в финале (как было в первой редакции) герои не погибли: Фабий, почувствовав что-то недоброе, только замахнулся на Муция, защищая свою честь и честь Валерии. В повести об этом не говорится, а предоставляется

⁶ Пастиччио (*итал.* — *pasticcio*). Тургенев пишет это слово в итальянском произношении — музыкальный термин, одно из значений которого «музыкальная фантазия», а в переносном смысле — «смесь».

⁷ Хафиз // Ирано-таджикская поэзия. М., 1974. С. 383.

домыслить читателю. Не случайно Валерия после сновидения обращается к своему духовнику, который «отпустил ее невольный грех», подумав про себя: «Муций и прежде, помнится, не совсем был тверд в вере, а, побывав такое долгое время в странах, не озаренных светом христианства, мог вынести оттуда сразу ложных учений...» Он же нашел простое объяснение смятенности Валерии: «Колдовство, чары бесовские... это так оставить нельзя» (С, XIII, 67). Так в легенде пусть мимолетно, но звучит тема греха и нравственного долга: гармония жизни Фабия и Валерии нарушилась с приездом их бывшего друга с чарующего Востока.

Фабий покидает Феррару, оставив друзей в смятении, нарушив их покой. Не случайно в тревожном состоянии Фабий пыгается читать «Неистового Орландо» Ариосто. Непосредственной связи с тургеневским сюжетом здесь как будто бы нет, как нет и авторских комментариев. Но это любимый автор Тургенева. Герои Ариосто живут естественной, гармоничной жизнью, в мире чудес, приключений. Они любят, страдают, сражаются и предпочитают умереть, не изменяя своему чувству. События, кстати, происходят в Европе и в Азии, присутствует и восточная символика («волшебная книга», «чудодейственный рог», «тайнственное кольцо», чародей и т. д.).

Есть в «Песни...» еще один любопытный эпизод, также не комментируемый автором. Фабий рисовал портрет Валерии в образе св. Цецилии (о портрете Валерии в повести говорится трижды). После первого сна Валерии с ее лица исчезло «чистое, святое выражение», что смутило художника. Между тем портрет героини обретает в повести знаковый характер, так же как и восточная мелодия, он исполняет роль аллегории, своеобразного композиционного приема.

По преданию, Цецилия — святая католической церкви. В ранней молодости она обратилась в христианство и дала обет девственности. Родители все-таки выдали ее замуж за Валерия, но она также обратила его в христианство и склонила чтить ее обет. Святая Цецилия приняла мученическую смерть, она считается покровительницей духовной музыки и олицетворением чистоты и непорочности. Тургенев хорошо знал алтарную экспозицию Рафаэля «Святая Цецилия», на которой святая изображена внимающей хору ангелов.

В финале повести в форме намеков, полутонов сфокусирована вся необычная история «итальянской рукописи». Фабий заканчивает портрет Валерии, «святой Цецилии» (лицо Валерии уже спокойно) под неожиданные звуки восточной мелодии, «той песни торжествую-

щей любви», которую некогда играл Муций. Она зазвучала под руками Валерии помимо ее воли, когда она сидела перед органом. «И в тот же миг <...> она почувствовала внутри себя трепет новой, зарождающейся жизни. <...> Что это значило? Неужели же... — На этом слове оканчивалась рукопись» (С, XIII, 75).

При всей внутренней композиционной законченности повествование остается недосказанным. Да и заключительный эпизод с портретом неприметно окрашен авторской иронией или лукавой усмешкой: святость-то утверждается под звуки страстной, греховной мелодии. Святая Цецилия, как известно по преданию и картине Рафаэля, на небесах внимает ангельскому пению. Тургенев преднамеренно избегает какого-либо суждения по этому поводу (особенность поэтики позднего Тургенева). Пожалуй, он даже опасался прямолинейных аллегорий, связанных с «Песнью».

Писатель не хотел прямого противостояния в «Песни...» (да его и нет!) итальянских и восточных мотивов, хотя последних, как уже говорилось, больше и они играют значительную смысловую роль. Особенно Тургенев заботился о сохранении единства «тона» этого произведения. Что подразумевалось под тоном? Некоторое пояснение тургеневской мысли содержится в его статье «Пергамские раскопки» (1880), написанной почти одновременно с «Песнью...». Восхищаясь гармонией и мастерством Пергамского алтаря, Тургенев писал: «... все эти реальные детали до того исчезают в общем целостном впечатлении, — вся эта бурная свобода романтизма до того проникнута высшим порядком и ясным строем высокохудожественной, идеальной мысли (курсив мой. — Н. М.), что нашему брату-эпигону только остается преклонить голову и учиться — учиться снова, перестроив все, что он до сих пор считал основной истиной своих соображений и выводов» (С, XV, 38).

Очевидно, и в «Песни...» Тургенев стремился к созданию новой свободной художественной формы, в которой бы органически сочетались и целостность впечатления (при всей загазованности авторской мысли), и предельная полнота слова, и поэтичность. Поэтому автор очень беспокоился о сохранении тона повести при ее публикации. «Надо, чтобы тон был выдержан до малейших подробностей», — предупреждал он Стасюлевича, отправляя повесть в «Вестник Европы». Под «тоном», как его понимал Тургенев, имелся в виду вовсе не стиль, а нечто более сложное, по-видимому, мысль о трагическом и идеальном в судьбе человека, мысль, скрытая за символикой слова, музыки: примета творческого стиля позднего Тургенева-художника.

Т. Ю. Ильюхина (С.-Петербург)

**«УЛОВИТЬ ТО ОБЩЕЕ, ЧТО <...>
И СОСТАВЛЯЕТ CONDITIO
SINE QUA NON ВСЯКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ,
ПРЕТЕНДУЮЩЕГО НА БЕССМЕРТИЕ.»
О «философии творчества» А. П. Чехова**

«Искушение» литераторов конца XIX века (Чехов называет его «очаровательным») найти «физические законы творчества, уловить общий закон и формулы, по которым художник, чувствуя их инстинктивно, творит музыкальные пьесы, пейзажи, романы и проч.» — явление, характерное для эпохи¹. Характерное, интеллектуально притягательное, но, по мнению писателя, непродуктивное.

Единственно возможным способом «обнять научно необъятное» Чехов называет философию творчества. «Можно собрать в кучу все лучшее, созданное художниками во все века, и, пользуясь научным методом, уловить то общее, что делает их похожими друг на друга и что обуславливает их ценность. Это общее и будет законом». Законом, который сможет объяснить, как связана музыкальная пьеса и дерево, как из буквы, звука, линии, геометрической фигуры, цвета «в известном сочетании» рождаются музыка, стихи или картина, «подобно тому как простые химические тела в известном сочетании дают дерево, или камень, или море».

Это «лучшее общее» писатель находит у литераторов разных поколений и талантов. В одном из ранних писем к Н. Лейкину Чехов про-

¹ И попытка П. Боборыкина написать физиологию творчества, и стремление научно обосновать психологию творчества как естественного биологического процесса Д. Межковского — яркие примеры его характерности.

сит об одолжении — прислать книжку рассказов для домашней «библиофилики» с двумя запомнившимися сценками, но не может вспомнить ее название. Он вспоминает две приметы, по которым, как ему кажется, легко узнать эти рассказы: эпизод с возвращающимися с пасхальной заутрени купцами и фразу персонажа «Тургеневы разные бывают»².

Брату Александру он напоминает фрагмент одного из его прежних писем с описанием молебна на палях как образец талантливого слога, действующего «не на мелкое чувство, а на истинно человеческое»; по прочтении этого описания Николаю (брату-художнику) захотелось написать этот молебен (II, I, 54–55).

В письме к Д. Григоровичу выстраивает неожиданный по своей основе литературный ряд: «Я глубоко убежден, что пока на Руси существуют леса, овраги, летние ночи, пока еще кричат кулики и плачут чибисы, не забудут ни Вас, ни Тургенева, ни Толстого, как не забудут Гоголя. Вымрут и забудутся люди, которых Вы изображали, но Вы останетесь целы и невредимы. Такова Ваша сила и таково, значит, и счастье» (II, II, 175).

Что же объединяет Лейкина, Ал. Чехова, Григоровича, Тургенева, Толстого, Гоголя и, конечно, многих других (стоит лишь обратиться к чеховским письмам)? В двух первых примерах это — общее впечатление, произведенное прочитанным, в первом случае — его верность или точность: «Мне так знакомы эти ребята...», а во втором — сила, толкающая художника запечатлеть зримый (но оформленный лишь словесно) образ. Последнее высказывание касается той же способности передавать впечатления «о лесах, оврагах...», но о способности, помноженной на «силу», что и составляет талант («счастье»). «Это общее и будет законом». Его, наверное, наиболее точно сформулировал П. Бицилли: «Впечатление, производимое произведением художественного слова, является единственным и безусловным критерием (законом. — *Т. И.*) его художественного, т. е. словесного совершенства»³.

² «Особенно врезался в мою память один рассказ, где купцы с пасхальной заутрени приходят. Я захлебывался, читая его. Мне так знакомы эти ребята, опаздывающие с куличом, и хозяйская дочка, и праздничный “сам”, и сама заутреня... Не помню только, в какой это книжке... В этой же книжке, кстати сказать, есть фраза, которая врезалась в мою память: “Тургеневы разные бывают” — фраза, сказанная продавцом фотографий» (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974–1983. Письма. Т. I. С. 60. — Далее ссылки на это издание даются в тексте. Буквой «П» помечены письма.

³ *Бицилли П.* Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. София, 1942. С. 3.

Совершенно очевидно, что «физиологии» П. Боборыкина и «психологии» Д. Мережковского Чехов противопоставляет эстетику словесного творчества, называя ее «философией» в желании придать ей соразмерный масштаб. Это эстетика, опирающаяся на социологию⁴, не противопоставляющая искусство науке, а устанавливающая их безусловное единство в процессе познания мира и человека⁵.

Совершенно очевидно также, что для писателя, составившего литературную табель о рангах, устанавливающую юмористическую иерархию талантов, и убежденного тем не менее в том, что «в литературе маленькие чины так же необходимы, как и в армии» (М. В. Киселевой, 14 января 1887 г. — П, П, 12), литература — единое поле приложения сил очень различных талантов, но каждый из них своими усилиями изменяет представления современников о возможностях человека и о границах мира.

Такая позиция и такой взгляд на литературу в конце XIX века принадлежит, несомненно, новатору, способному развить тему из любого предмета, образа, настроения⁶ и, как кажется, абсолютно свободному от инерции или давления культурной традиции («литературных генералов»). Между тем каждый литературный опус молодого писателя даже перегружен не столько литературными ассоциациями, сколько перечислением известных имен, произведений, ситуаций, тем, героев. Персонажи Чехова без конца цитируют, апеллируют к литературным образцам, демонстрируют свою приобщенность и компетентность. Герой первого опубликованного произведения писателя, Василий Семи-Булатов, приглашая в гости своего «ученого соседа», планирует, в частности, заняться литературой. «Что чаще всего встречается...», попавшее в один номер «Стрекозы» вместе с «Письмом...», не требует дополнительного комментария. Следующий рассказ «За двумя зайцами...» содержит «художественную» аллюзию («Произошло то, чего не в состоянии изобразить даже художник, побывавший в Италии и обладающий

⁴ См.: *Гюйо М. Искусство с точки зрения социологии* (L'art au point de vue sociologie, par M. Guyau) / Пер. по 2-му фр. изд.; под ред. А. Н. Пыпина. СПб., 1891.

⁵ «Всегда, когда искусство имеет предметом ощущения, оно встречается с научными законами, из которых многие совершенно неоспоримы. С этой точки зрения эстетика касается физики (оптики, акустики и т. д.), математики, физиологии, психо-физики» (*Гюйо М. Указ. соч. С. 50*).

⁶ Не стоит вспоминать о «пепельнице», усилиями литературоведов превратившейся почти в анекдот.

самым пылким воображением...»). «Каникулярные работы...» — упоминаются Мещерский, Майков, Дюма, Ливанов, Тургенев и Ломоносов и, как известно, фрагмент из «Затишья» Тургенева. И т. д. и т. п.

Но эта «нарочитая литературность» — лишь маневр для прокладки собственной литературной тропы, с оглядкой на образцы и с установкой избегать повторов, проводя тотальную ревизию тем, сюжетов, приемов письма.

Когда писатель берется за «чужую» тему (сочувствия маленькому чиновнику, угнетаемому «его превосходительствами», например), получается «Смерть чиновника», т. е., буквально, смерть темы.

Чехов сопоставляет ей физиологический закон — все чихают: «Чишают и мужики, и полицеймейстеры, и иногда даже и тайные советники. Все чихают», и дальнейшую проверку на жизнеспособность выдерживает лишь один из двух героев — генерал Бризжалов (и «поисинел и затрясся» показывают читателю, чего ему это стоило).

Червяков в его желании «соответствовать» («кашлянул, подался туловищем вперед и зашептал генералу на ухо», «походил возле него и, поборов робость, пробормотал», «начал докладывать» и, наконец, новый вицмундир и стрижка) проходит стремительный путь формализации, выхолащивания «человеческого» (читай: физиологического). В финале произведения Червяков — кукла в мундире, и совершенно понятно, почему автор говорит нам: «В животе у Червякова что-то оторвалось. Ничего не видя, ничего не слыша, он попятился к двери, вышел на улицу и поплелся...»), он «машинально» приходит домой и, не снимая вицмундира, умирает — под мундиром ничего нет.

Рассказ интересен еще и тем, что заключен в своеобразное композиционное кольцо. Если мы вспомним описание героя перед чиханием («лицо его поморщилось, глаза подкатились, дыхание остановилось... он отвел от глаз бинокль, нагнулся и...») и финальную лапидарную сцену («лег на диван и...»), то обнаружим взаимозаменяемость в этих фрагментах «апчхи» и «умер» соответственно. Финальное «апчхи» могло бы вновь превратить экзекутора в человека, так же как и окончание «умер» в первом абзаце.

В юмористическом наследии писателя есть еще два рассказа («Толстый и тонкий», «Упразднили!»), имеющих ряд сходных мотивов и возможность финального разрешения по образцу «Смерти чиновника». Сама российская действительность (с упразднением некоторых

чинов) позволила писателю вернуться к «завершенной» теме, дабы указать чиновнику — ему придется стать человеком, если он хочет выжить.

Или же другой пример — смешная мистификация «Ненужная победа», в которой Чехов ведет «двойную игру» с переводной беллетристкой (в лице Мора Йокаи) и классическими «претекстами» (социальный роман / роман карьеры Бальзака и Стендаля).

Перелом — «Степь». Чехов признает, что воспользовался степным сюжетом Гоголя: путешествие-открытие России с авторскими высказываниями о русском человеке, о России (все это есть у Чехова), но «Степь» — оригинальное произведение с оригинальными чеховскими приемами письма: сложной системой повторов (лексических и ритмических) и ассоциативных сближений и приданием теме русского человека и России нового уровня рассмотрения: человек и природа, равнодушие природы и слабость человека.

«Поцелуй» — один из ближайших рассказов ко времени чеховского высказывания, приведенного вначале, и один из наиболее наглядных примеров в искусстве исследования границ и самого феномена восприятия. В нем писатель использует ряд неожиданных соположений и ассоциативных сближений («переложений»): сеттер-поручик, угадывающий на расстоянии присутствие женщин («я инстинктом чувствую»), психологическое состояние, которое «физиологи» называют «психической слепотой»⁷, и т. п. Но главная цепочка нервной связи (пронзительный мотив надежды на счастье, заявленный уже в названии) задана музыкой (грустный вальс и грустная мазурка), заставляющей вспомнить о весне и уловить запах «молодой листвы тополя, роз и сирени». Этот аромат останется с героем (с чередованием компонентов: «роз, тополя и сирени», «тополя, сирени, роз», усилением остроты запаха — «утренняя свежесть, запах тополя, сирени и роз» и угасанием в финале — «да не пахло топодем и молодой травой»), пока звучит музыка, и утончит его восприятие окружающего: «Ему уже казалось, что запах роз, тополя и сирени идет не из сада, а от женских лиц и платьев». Если

⁷ Как тут не вспомнить размышления писателя о сходстве физических и психических явлений (в связи с книгой П. Бурже «Ученик»): «Психические явления поразительно похожи на физические, что не разберешь, где начинаются первые и кончаются вторые? <...> А если знаешь, как велико сходство между телесными и душевными болезнями, и когда знаешь, что те и другие болезни лечатся одними и теми же лекарствами, поневоле захочешь не отделять душу от тела» (П, III, 208).

вспомнить в этой связи известную аналогию между ощущениями «органа слуха и органа обоняния» (предложенную С. Пьесом в книге «Des odeurs des parfums etc.»)⁸, в рассказе Чехова должен звучать до-минорный аккорд низкой октавы (что, по Пьесу, определяет долготу воздействия и не сразу почувствованный аромат). «Загремел рояль; грустный вальс из залы полетел в настежь открытые окна, и все почему-то вспомнили, что за окнами теперь весна, майский вечер. Все почувствовали, что в воздухе пахнет молодой листвою тополя, розами и сиренью» (VI, 410)⁹.

Музыкально-ароматические сближения обнаружим и в повести «Моя жизнь» («У нее был хороший, сочный, сильный голос, и пока она пела, мне казалось, что я ем спелую, сладкую, душистую дыню»).

Антонимичный пример — разбор «Миньоны» Леонтьева-Щеглова: «Боясь, что читатель Вам не поверит, Вы в доказательство того, как может иногда сильно влиять музыка, занялись усердно психикой Вашего фендрика; психика Вам удалась, но зато расстояние между такими моментами, как “amare, morire” и выстрелом (и поцелуем. — в чеховском тексте), у Вас получилось длинное, и читатель, прежде чем дойти до самоубийства, отдыхает от боли, причиненной ему “amare, morire”» (II, II, 81).

В рассказе «Припадок» хлопья белого снега как будто порождены потемками как результат настройки невидимого оркестра¹⁰. Этот эпизод с описанием первого снега Чехов считал важнейшим в про-

⁸ «Различные природные ароматы действуют различно, смотря по их летучести, летучесть же подобна амплитуде звуковых колебаний, ибо чем меньше амплитуда, тем ниже звук и тем он продолжительнее действует на ухо, и чем меньше летучесть, тем слабей аромат и тем дольше он действует на обоняние: чем больше амплитуда, тем выше звук и тем интенсивней и более кратковременно его действие, — так и в запахе сила обусловлена, как сказано, краткостью действия». — Пьес расположил все ароматические вещества по хроматической гамме, в которой гармонические аккорды будут образовывать приятные букеты. См. об этом: *Тутурин Н. Н. Души // Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона*. СПб., 1893. Т. XXI. С. 250–251.

⁹ И даже трехсоставность аромата (тополь, сирень, роза и варианты) в связи с трехударным ритмом вальса приобретает особое значение.

¹⁰ «Звуки рояля и скрипок, веселые, удалые, наглые и грустные, путались в воздухе в какой-то хаос, и эта путаница по-прежнему походила на то, как будто в потемках над крышами настраивался невидимый оркестр. Если взглянуть вверх на эти потемки, то весь черный фон был усыпан белыми движущимися точками: это шел снег. Хлопья его, попав в свет, лениво кружились в воздухе, как пух, и еще ленивее падали на землю. Снежинки кружились толпой около Васильева и висли на его бороде, ресницах, бровях... Извозчики, лошади и прохожие были белы» (VII, 211).

изведении и горько сетовал, что замечен он был только Григоровичем¹¹.

Художественная практика писателя — тончайшая работа по созданию лаконичного текста, лишённого всего, что препятствует его восприятию как единого целого (апеллируя к основным чувствам человека (зрение, слух, обоняние, осязание, вкус) и заставляя их «вспоминать», а значит, понимать прочитанное), путем комбинирования «ритмообразующих элементов прозы и поэзии... со средствами словесных внушений» (Бицилли).

Скрупулезный анализ этого феномена — заманчивая перспектива.

¹¹ «Литературное общество, студенты <...> и проч. Расхвалили мой “Припадок” вожю, а описание первого снега заметил только Григорович» (II, III, 98).

А. Д. Степанов (С.-Петербург)

ЧЕХОВ И ПРОБЛЕМА «УЕДИНЕННОГО СОЗНАНИЯ» Сцена в Ореанде

«Крымский текст» русской литературы, если он существует, был бы явно неполон без Чехова. В Ялте Чехов прожил последние пять лет жизни, там написаны самые глубокие его произведения, в том числе пьесы «Три сестры» и «Вишневый сад».

Однако здесь есть один неявный парадокс: несмотря на множество нетривиальных суждений о Крыме в письмах, художественных произведениях, посвященных Крыму, или хотя бы таких, где действие происходит в Крыму, Чехов почти не оставил. Их, собственно, два: ранний юмористический рассказ «Длинный язык» и первая часть «Дамы с собачкой». Если объединять эти два рассказа тематически, то получится, что для Чехова Крым как литературная тема — это не историософия и не мифология (Ифигения, Митридат или Потемкин), а попросту тема курортных романов, которую обычно подают как пикантный анекдот, приправленный для порядка сетованием на распушенность нравов, — то есть избитая тема юмористических журналов и популярной беллетристики, прочно вошедшая в обывательское сознание.

Почти нет у Чехова и описаний Крыма — в обоих рассказах реалии Ялты не описываются, а упоминаются вскользь, как хорошо известные читателю: набережная, павильон Верне, городской сад, сквер, водопад (имеется в виду Учан-Су) и т. д. Но есть одно исключение: это знаменитая сцена в Ореанде из второй главки «Дамы с собачкой». Тысячекратно цитированный, этот эпизод представлялся исследователям редчайшим у Чехова моментом обретения гармонии, единения человека с природой, исходной точкой воскресения героя.

Сцена в Ореанде теми, кто искал у Чехова позитивного начала, воспринималась как центр его творчества наряду с другими — очень немногочисленными — «гармоническими местами»: финалом рассказа «Студент», финалом той же «Дамы с собачкой», восьмой главкой повести «В овраге», некоторыми фрагментами пьес. Этот эпизод и будет предметом нашего анализа.

Приведем его текст:

Потом, когда они вышли, на набережной не было ни души, город со своими кипарисами имел совсем мертвый вид, но море еще шумело и билось о берег; один баркас качался на волнах, и на нем сонно мерцал фонарик.

Нашли извозчика и поехали в Ореанду. <...>

В Ореанде сидели на скамье, недалеко от церкви, смотрели вниз на море и молчали. Ялта была едва видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака. Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства. Сидя рядом с молодой женщиной, которая на рассвете казалась такой красивой, успокоенный и очарованный в виду этой сказочной обстановки — моря, гор, облаков, широкого неба, Гуров думал о том, как, в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве.

Подошел какой-то человек — должно быть, сторож, — посмотрел на них и ушел. И эта подробность показалась такой таинственной и тоже красивой. Видно было, как пришел пароход из Феодосии, освещенный утренней зарей, уже без огней.

— Роса на траве, — сказала Анна Сергеевна после молчания.

— Да. Пора домой¹.

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1977. Соч. Т. 10. С. 133–134. — В дальнейшем цитаты из Чехова даются по этому изданию в тексте с указанием тома и страницы. Серия писем обозначается П. Курсив в текстах Чехова наш.

Каково место этого эпизода в композиции рассказа, как его следует понимать?

Все интерпретаторы «Дамы с собачкой» согласны с тем, что сюжетное движение рассказа — это размыкание, отказ от самопоглощенности и постепенное открытие себя другому. Таким образом, коммуникативная проблематика оказывается здесь центральной. Композиция представляет собой «восходящий» повтор: в первой части — физическое сближение, во второй — духовная близость; части отмечены соответственно семантикой неподлинности и подлинности, индивидуального и общего, замкнутости и открытости. Заметим, что при этом молчаливо предполагается, что духовная близость людей есть безусловная позитивная ценность, а отчуждение негативно, но преодолимо усилием воли.

Разница в противоположных интерпретациях сцены в Ореанде остается в рамках этих презумпций.

Так, для Н. Е. Разумовой, автора монографии «Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства», именно в этой сцене «быт перерастает в бытие» — через контакт с морем, которое в чеховском мире отмечено коннотациями полноты, простоты, самоожесточенности, непосредственной данности сознанию². В Ореанде море получает голос, перестает быть только объектом для героев, говор моря постоянен как проявление самого бытия. Перед лицом моря чеховский человек в период кризиса 1897–1898 гг. чувствует одновременно стройность мира и свою собственную слабость («мы не думаем о высших целях»). Сцена в Ореанде — момент откровения, герой выходит за пределы своей социальной заданности, теперь он говорит «мы», а не «я» (это и есть момент «размыкания» уединенного сознания), и с этого начинается его нравственное возрождение. Крым добавляет к этому первому потрясению другие «прекрасные величавые впечатления». Таким образом, если следовать логике Н. Е. Разумовой, Крым у Чехова — это катализатор возрождения, величавая природа помогает человеку раскрыться в его лучших качествах.

Противоположная точка зрения высказана В. И. Тюпой: он считает, что в рамках крымской части рассказа никак не преодолевается уединенность двух «я»: внешняя близость всегда сопровождается

² См.: *Разумова Н. Е.* Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. С. 198, 414–416.

внутренней разобщенностью. Герои здесь продолжают оставаться в рамках социально детерминированных характеров, вписанных в «анекдотическую» жанровую парадигму (в данном случае — схему курортного романа). Сцена в Ореанде передает только мысли Гурова (в частности, «мы») несвойственно Чехову, что и доказывает принадлежность слова герою). Чехов настроен против абстрактных «высших целей бытия», которые равнодушны к личности и которыми можно оправдать что угодно. Метаморфоза Гурова происходит только в Москве и мотивируется общечеловеческими свойствами его личности, бахтинским «избытком человечности»³.

Обе интерпретации последовательно логоцентричны, обе имеют необсуждаемый «центр» — аксиомы и предпосылки. Если центром первой оказывается бытие-присутствие, то в центре второй — невербальный контакт, прямой диалог двух душ (который отсутствует в сцене в Ореанде, но реализуется в финале рассказа). В обоих случаях высшей ценностью оказывается полноценный контакт: у Разумовой — непосредственный контакт с Бытием, которое представляет море, у Тюпы — по-бахтински понимаемое со-бытие диалога с другим. Итак, оппозиция контакт/отчуждение в обеих интерпретациях оказывается ведущей. Она контрарна, позитивному полюсу контакта (взаимопонимания, причастности, открытости) противопоставляется негативное замкнутое на себе «уединенное сознание». Спор идет не о том, что хорошо и что плохо, а только о том, явлен ли позитивный полюс уже в крымском эпизоде или нет.

Эту систему предпосылок, объединяющую противоположные интерпретации, можно поставить под сомнение. Как нам представляется, чеховское творчество уникально тем, что в нем невозможно указать на жестко противопоставленные друг другу позитивные и негативные ценности — ни в этике, ни в эстетике, ни в познании. Противоположности мнимы, каждое слово, образ или эпизод при более пристальном рассмотрении оказываются неоднозначны.

Попробуем показать это на примере крымского эпизода. Сцена в Ореанде начинается с достаточно странного пассажа, в котором на первый взгляд прямо противопоставлены мертвое и живое:

...на набережной не было ни души, город со своими кипарисами имел совсем *мертвый* вид, но море *еще* шумело и билось о берег...

³ См.: Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 48–49.

Картина вымершего, мертвого города с могильными кипарисами — и *еще* живого моря задает оппозицию мертвенной человеческой культуры и живой природы⁴. Но при развитии темы семантика «живого моря» и «живой природы» если не исчезает, то становится неоднозначной. Облака неподвижны, листва на деревьях не шевелится, движения моря тоже нет — есть только однообразный, глухой, *равнодушный* шум. Природа, как всегда у Чехова, олицетворяется, но единственным ее человеческим атрибутом оказывается равнодушные — качество, которое трудно уравнивать с «живым».

Этому стиранию противоположности живого и мертвого соответствует и самоотрицание других внешне четко противопоставленных смыслов, которые охватывает оппозиция контакт/отчуждение. Так, очень сложна оказывается диалектика замкнутости/открытости в восприятии субъекта — аудиальном, визуальном и психологическом.

Аудиальное. Вся сцена проходит в молчании, только в конце герои произносят (внешне) незначимые слова. Это можно воспринимать или как романтическое откровение («и лишь молчание понятно говорит»), или как провал коммуникации — поскольку мы ничего не знаем о том, что думает и чувствует героиня, читателю доступно только сознание Гурова, причем не прямое его слово, а пересказ повествователя, который не дает оснований решить, какие именно смыслы принадлежат герою (ср. противоположные мнения Разумовой и Тюпы).

Визуальное. Герои смотрят сверху, обзор огромный, но от них скрыты и город, и вершины гор («Ялта была едва видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака»), и, по-видимому, прибор (море только слышно).

Психологическое. Герой, который приходит к новым, отнюдь не комфортным мыслям (по мнению Н. Е. Разумовой — о несовершенстве человека), испытывает состояние «успокоенности и очарованности» вблизи красивой женщины и сказочной природы. Мысль прямо противоречит настроению. Таким образом, его размышления действительно можно понять так, как это делает В. И. Тюпа: как самообман, во всяком случае, они не ведут ни к каким выводам практического или даже теоретического характера.

⁴ Причем, чтобы оправдать это странное слово «еще», остается предположить, что миру грозит некая катастрофа, которая уже захватила человеческую цивилизацию, но пока оставила «в живых» природу.

Перечисленные противоречия можно назвать внешними. Но есть в рассказе и внутренние, неявные противоречия. Ими отмечены два ключевых слова этого фрагмента — «равнодушие» и «шум».

Море «равнодушно», его отличает «полное равнодушие к жизни и смерти каждого из нас». И при этом — совершенно нелогично — это «полное равнодушие» оказывается «залогом нашего вечного спасения». Чтобы объяснить этот парадокс, надо эксплицировать то особое значение, которое Чехов придавал слову «равнодушие». В чеховских текстах можно найти по крайней мере два прямо противоположных смысла этого слова.

Во-первых, нетрудно заметить, что во многих рассказах Чехова равнодушие — это атрибут самопогруженного, самодостаточного человека, того самого «уединенного сознания», которое у Чехова при любом контакте с миром приносит несчастья окружающим. Герой «Скучной истории» становится равнодушен и к пациентам, и к своей семье. Равнодушны Семен Толковый в рассказе «В ссылке» и доктор Рагин в «Палате № 6». Такое равнодушие безусловно осуждается автором:

...мой герой — и это одна из его главных черт — слишком беспечно относится к внутренней жизни окружающих и в то время, когда около него плачут, ошибаются, лгут, он преспокойно трактует о театре, литературе; будь он иного склада, Лиза и Катя, пожалуй бы, не погибли, —

пишет Чехов о Николае Степановиче (II, III, 255). Осуждается и идеологическое оправдание равнодушия (или его исток), в частности толстовство с его тезисом о том, что счастье — не вне человека, а в нем самом, в его сознании.

Однако при этом равнодушие и холодность к миру для Чехова — это не только печальное последствие идеологического заблуждения и не просто мелкий недостаток характера, который можно легко преодолеть. А. Б. Дерман в книге «Творческий портрет Чехова» утверждал, что Чехов всю жизнь старался изжить собственное равнодушие, объективируя его в своем творчестве⁵. При этом у него были герои, которые осознавали свой порок («Верочка», «Скучная история»), появлялись раскаявшиеся в равнодушном отношении к людям (в повестях «Огни», «Жена», «Палата № 6»). Не было только пере-

⁵ См.: Дерман А. Б. Творческий портрет Чехова. М., 1929. С. 178–217.

родившихся, преодолевших свое «уединенное сознание», ставших иными. Гуров во второй части рассказа представляет собой редкое исключение.

Во-вторых, слово «равнодушие» у Чехова, как ни странно, обладало и другим, прямо противоположным смыслом, и как раз этот смысл Чехов связывал с «равнодушной природой».

В одном из писем Суворину 1889 г. читаем:

Природа очень хорошее успокоительное средство. Она мирит, т. е. делает человека равнодушным. А на этом свете необходимо быть равнодушным. Только равнодушные люди способны ясно смотреть на вещи, быть справедливыми и работать — конечно, это относится только к умным и благородным людям; эгоисты же и пустые люди и без того достаточно равнодушны. (II, III, 203)

Здесь равнодушие — не только сдержанность, но и внутренняя цельность, гармония, покой — все то, чем обладает природа. Интересно и то, что у Чехова появляются странные герои, вроде Ивана Ивановича в рассказе «Жена», которые открыто проповедуют равнодушие и в то же время помогают людям — в данном случае во время голода. Можно сравнить с этим такой фрагмент из письма самого Чехова, написанного во время борьбы с холерной эпидемией:

Не принадлежать себе, думать только о поносах, вздрагивать по ночам от собачьего лая и стука в ворота (не за мной ли приехали?), ездить на отвратительных лошадях по неведомым дорогам и читать только про холеру и ждать только холеры и в то же время быть совершенно равнодушным к сей болезни и к тем людям, которым служишь, — это, сударь мой, такая окрошка, от которой не поздоровится (II, V, 104).

Как ни странно, «равнодушие» как часть «уединенного сознания» вовсе не является у Чехова однозначно негативной ценностью.

Только этими смыслами, вкладываемыми в слово «равнодушие», можно объяснить упомянутый выше парадокс сцены в Ореанде, а именно — видимое отсутствие логики в утверждении: «В полнейшем равнодушии <...> залог нашего вечного спасения...»

Вопреки мнению В. И. Тюпы, перед нами не только мысли Гурова. Как ясно из приведенных контекстов, эти слова с большой долей вероятности можно приписать и самому Чехову.

Столь же неоднозначным оказывается и «голос моря» — его шум.

Чехова отличает то, что у него по сравнению со всей предшествующей литературной традицией фиксируется необычайно большое количество разнообразных шумов. Их можно было бы воспринимать как случайные детали, «неотобранные» черты живой жизни — по А. П. Чудакову⁶ — если бы не одно обстоятельство. Специфической чертой чеховского повествователя, которая отличает его от большинства героев, оказывается то, что он *слышит* самый обыденный «шум жизни», столь привычный для людей, что они его никогда не замечают: шум, обладающий теми же атрибутами, что и шум моря в Ореанде. Этот шум воспринимается как неизменный, вечный, самодостаточный, «равнодушный» к человеку. Так, в рассказе «Полинька» любовная драма происходит в магазине под «монотонный гул приказчиных голосов, гул, какой бывает в школе, когда учитель заставляет всех учеников зубрить что-нибудь вслух. И этого однообразного шума не нарушают ни смех дам, ни стук входной стеклянной двери, ни беготня мальчиков» (VI, 52).

Такой же привычно неслышимый шум, язык безличной «стихии», проходит рефреном по всему рассказу «Гусев»:

И опять наступает тишина... Ветер гуляет по снастям, стучит винт, клещут волны, скрипят койки, но ко всему этому давно уже привыкло ухо, и кажется, что все кругом спит и безмолвствует (VII, 327).

Таков же кабацкий шум, которого не замечает учительница Марья Васильевна («На подводе» — IX, 340), хозяйственный шум в доме («Невеста» — X, 202) и др.

Наиболее значим из всех чеховских шумов, конечно, шум моря. Это шум, к которому ухо привыкает быстрее всего, и в то же время самый «вечный» из всех, доступных человеческому восприятию. У Чехова в шуме моря буквально слышится шум времени⁷:

(Н)е было ничего видно, и в потемках слышался ленивый, сонный шум моря, *слышалось* бесконечно далекое, невообразимое *время*, когда Бог носился над хаосом («Дуэль» — VII, 440);

⁶ См.: Чудаков А. П. 1) Поэтика Чехова. М., 1971; 2) Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986, *passim*.

⁷ Чехов предваряет метафору, которую потом широко использовали символисты и пост-символисты: ср. «слушайте революцию» Блока, «Шум времени» Мандельштама и др.

В этом примере слово повествователя сливается со словом героя — дьякона, в аспекте которого написана XVIII глава «Дуэли», из которой взята эта цитата. Его слово семантически и стилистически более четко выделено, чем слово Гурова. Но способность услышать «шум времени» в редкие моменты просветления присуща целому ряду героев. Именно с расслышанного шума начинается историческая фантазия Ярцева о нападении кочевников на русскую деревню:

Вдруг он вообразил страшный шум, лязганье, крики на каком-то непонятном, точно бы калмыцком языке; и какая-то деревня, вся охваченная пламенем... («Три года» — IX, 71).

Сходный образ рождается во время пожара у Вершинина в «Трех сестрах»:

И когда мои девочки стояли у порога в одном белье, босые, и улица была красной от огня, был страшный шум, то я подумал, что нечто похожее происходило много лет назад, когда набегал неожиданно враг, грабил, зажигал... (XIII, 163).

В рассказе «Случай из практики» постоянные раздражающие звуки лязга металла о металл — отсчета времени — вызывают у героя, доктора Королева, мысли «о свайных постройках, о каменном веке» (X, 82).

Таким образом, шум — это не только препятствие контакту. В редкие моменты он выступает как альтернатива безнадежной коммуникации: он может помимо и поверх слов «говорить» герою о времени историческом, доисторическом и мифологическом. Вопрос о том, насколько истинны такие прозрения чеховских героев, обычно не поддается решению. Но важно другое: именно в таких случаях уровень восприятия героя, его чувствительность приближается к авторской.

Поэтому и о рассказе «Дама с собачкой» можно сказать: мы не знаем, начинается ли перерождение Гурова уже в Крыму, в Ореанде (и соответственно нельзя решить: становится ли для Чехова Крым топосом воскресения, или остается только местом курортных романов). Но слияние голоса повествователя с голосом героя налицо⁸.

⁸ В. И. Тюпа прав только отчасти: размышление от лица «мь» действительно не свойственно самому Чехову, но точка зрения, выраженная в понятиях «равнодушие» и «шум», ему близка.

Наложение голосов повествователя и героя не говорит о воскресении Гурова, оно говорит о другом: чувствительность, восприимчивость героя здесь приближается к авторской — о чем свидетельствуют приведенные примеры. Герой начинает замечать то же, что Чехов, и решающую роль в этом играет природа Крыма.

В. Б. Евтюхин (С.-Петербург)

ЖИЗНЬ ШЛА МЕРНО И ОДНООБРАЗНО, НО ВДРУГ...

Заметки по поводу одного сюжетного приема¹

Типичным является такое представление о связи событий: *Прошлое <...> связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого* (А. Чехов. «Студент»). В этом представлении можно выделить два аспекта²:

1. Временной аспект: события ориентированы по отношению друг к другу во времени. Одной из важнейших разновидностей временной ориентации является такая, при которой одни события предшествуют другим или, наоборот, когда одни события следуют за другими. Однако чисто временной аспект связи событий не исчерпывает всех аспектов их связей. Можно ли вообще говорить о связи каких-то событий только на том основании, что они некоторым образом распределены во времени? Положительный ответ на этот вопрос означает, что абсолютно все события, имевшие или будущие иметь место, связаны между собой. Но это равноценно утверждению (исходной посылке), что все события даны во времени, и не более того. Очевидно (так по крайней мере нам кажется), что в цитируемом выше высказывании имеется в виду не только связь событий временного типа, но связь событий более «внутреннего», более тесного характера.

2. Аспект «вытекания» событий друг из друга. Как понимать, что это такое — «вытекают»? По-видимому, если иметь в виду языковые

¹ Для названия статьи мы воспользовались фрагментом рассказа Набокова «Картофельный Эльф»: *Жизнь его шла по кругу, мерно и однообразно, как цирковая лошадь. Однажды, в потемках кулис, он споткнулся о ведро с малярной краской и мягко в него плюхнулся. Он потом долго это вспоминал как нечто необыкновенное.*

² О третьем (эмоциональном) аспекте см. ниже.

категории, то ближе всего к представлению о «вытекании» находится категория обусловленности. Иными словами, «вытекание» приходится интерпретировать прежде всего в рамках понятия детерминации, или обусловленности, событий: события связаны актуальными или потенциальными отношениями детерминации (обусловленности). Детерминация, или обусловленность, может быть представлена только такими вариантами, которые предоставляет естественный язык (причина, условие, цель и др.). Стержень понятия детерминации — интерпретация последовательности событий через причинно-следственный ряд. Некое событие имеет причину, «эта причина в свою очередь имеет причину и т. д.»³. Событие, кроме ретроспективного, может быть рассмотрено в перспективном плане, поскольку оно, в соответствии со взглядами, выработанными не только в европейской, но и в других культурах, императивно есть причина последующих событий. «Ни одна вещь не возникает беспричинно, но все возникает на каком-нибудь основании и в силу необходимости»⁴. «Необходимость» связи — это больше, чем простая соотнесенность событий во времени. Необходимость предполагает некоторую внутреннюю связь событий, их гармонизацию. Если воспользоваться выражением Гегеля, можно сказать, что причина «рефлектирует» себя в следствии⁵.

Однако уместается ли «вытекание» целиком в языковое представление об обусловленности — вопрос все-таки неоднозначный. Не имея иного способа толковать вытекание как только через представление о языковой обусловленности, далее рассмотрим некоторые аспекты интерпретации «вытекания» событий друг из друга так, как будто бы это была связь через обусловленность, детерминацию.

Причинно-следственная цепь (ряд) событий бесконечна как в одну сторону от некоего события, так и в противоположную⁶. Бесконечна и временная цепь: какие-то события всегда будут происходить или

³ Гегель Г. В. Ф. Наука логики. М., 1971. Т. 2. С. 216.

⁴ Левкиш; цит. по: Рассел Б. История западной философии и ее связи с политическими и социальными условиями от античности до наших дней. М., 2000. С. 76.

⁵ Ср., напр.: «... Причина обнаруживает себя в действии как вся субстанция, а именно как рефлектированная в себя в самой положенности как таковой» (Гегель Г. В. Ф. Наука логики. С. 209).

⁶ Впрочем, есть мнение, в соответствии с которым существуют «тупиковые» причинно-следственные ряды, обрывающиеся неким событием, которое не детерминирует никакого другого события (см., напр.: Зализняк А. А. Многозначность в языке и способы ее представления. М., 2006. С. 91–92; здесь же см. литературу, ссылкой на которую автор обосновывает свою точку зрения). Думается, что это мнение в корне неверно.

происходили относительно события (в том числе и события речи), рассматриваемого в качестве точки отсчета. Принципиально ничего не меняется, если временным цепям (рядам) приписывать циклическую природу («все повторяется»).

Временные цепи являются одним из важнейших компонентов архитектоники сюжета, если под сюжетом в данном случае иметь в виду последовательность событий, изображаемых в рамках художественного текста. В принципе, можно было предположить, что и цепи обусловленности тоже должны облигаторно относиться к центральным компонентам архитектоники сюжета. Однако это впечатление весьма обманчиво.

Понятно, что время и обусловленность теснейшим образом переплетены друг с другом. Но если посмотреть на отношения времени и обусловленности с точки зрения их вклада в общий объем повествовательного текста, то в норме объем тех компонентов текста, который имеет отношение к изображению временных цепей, больше (и чаще всего значительно больше), чем объем текста, в котором прослеживаются (так или иначе обозначены) отношения обусловленности.

Временной и обуславливающий аспект «вытекания» событий — это только частично пересекающиеся, но не совпадающие полностью аспекты связи событий. Прочтение последовательности событий как цепи обусловленности оказывается более узким и более жестким, нежели временное прочтение той же последовательности.

Различие временных цепей и цепей обусловленности состоит в том, что природа цепей обусловленности имеет отчетливо рациональный (логический) характер, тогда как во времени события появляются как бы сами по себе, т. е. вне организующего их сознания (субъекта). События должны быть облигаторно даны во времени. Даже если события могут представляться вне времени, то это прием, который можно рассматривать как прием маркированный, в отличие от «нормальной» ситуации, когда некое событие (события) вообще не проинтерпретировано в плане его обусловленности.

То, что некоторое упоминаемое в тексте событие предшествует другому, вовсе не означает, что первое можно рассматривать как обуславливающее второе. Ср.: *Помещик Волдырев, высокий плотный мужчина с стриженной головой и с глазами навывкате, снял пальто, вытер шелковым платком лоб и несмело вошел в присутствие* (А. Чехов. «Справка»). Сомнительно, что, например, событие *вытер лоб*

можно толковать как обусловленное событием *снял пальто*, а *вошел в присутствие*, потому что *вытер лоб*. Наличные в тексте временные цепи могут пересекаться с цепями обусловленности (в том числе и имплицитно: можно предположить, к примеру, что ситуация *снял пальто* обусловлена: чтобы *войти в присутствие*), а могут и не пересекаться.

События, как субъективно ни изменяй соответствующие точки отсчета, императивно помещаются на оси времени, текущего только в одном направлении. Иначе говоря, время в силу своей природы внерационально⁷. Ситуация с интерпретацией причинно-следственных цепей (шире — цепей обусловленности) выглядит несколько иначе. Последние рациональны⁸ по меньшей мере потому, что их построение предполагает не просто ссылку на некое предшествующее (последующее) событие, а на **определенное** событие, т. е. построение цепи причина—следствие предполагает **отбор** некоторых событий из комплексов событий, находящихся между собой в отношении предшествующее—последующее.

Предшествующих событий, как и последующих, существует неисчислимо множество. При этом не обязательно, чтобы некое обусловленное событие так соотносилось с обуславливающим его событием, чтобы последнее было бы таковым только для данного события и не для каких-либо других. Очевидно, что некое событие может порождать сразу несколько параллельных событий, в принципе — беспредельное их количество:

$$(1) \quad \begin{array}{l} S_1 \rightarrow S_2 \\ \quad \rightarrow S_3 \\ \quad \rightarrow \dots \\ \quad \rightarrow S_n \end{array}$$

Например, если *Школьник Вася не приготовил уроков*, то из этого может последовать ряд параллельно возникших следствий (т. е. не входящих между собой в отношения детерминирующее—детерминированное): взбучка от родителей (в разных вариантах: лишение возможности смотреть телевизор, играть в любимую игру на компьютере и т. д.), осуждение со стороны дедушек, бабушек,

⁷ С другой стороны, внерациональное время рационализирует мир (сознание), заставляя искать причину во времени до следствия.

⁸ Ср.: Арутюнова Н. Ю. Язык и мир человека. 2-е изд., испр. М., 1999. С. 516.

примерных одноклассников и неодноклассников, двойка от учителя и др. Ср. рассказ Чехова «Радость», персонаж которого сообщает о том, что стал героем газетной хроникальной заметки. Это событие порождает ряд параллельно разворачивающихся событий: *Папаша побледнел. Мамаша взглянула на образ и перекрестилась. Гимназисты вскочили и, как были, в одних коротких ночных сорочках, подошли к своему старшему брату.* С другой стороны, некое обусловленное (следственное) событие может рассматриваться как порожденное несколькими обуславливающими: *<...> И оттого, что ее собственный голос звучал так прекрасно (S_1) и что слышалась музыка (S_2) и луна отражалась в пруде (S_3), и оттого, что на нее жадно и с любопытством смотрел Артынов, этот известный донжуан и баловник (S_4), и оттого, что всем было весело (S_5), она вдруг почувствовала радость (S_6) <...>* (А. Чехов. «Анна на шее»):

$$(2) \quad \begin{array}{l} S_1 \rightarrow S_6 \\ S_2 \rightarrow S_6 \\ S_3 \rightarrow S_6 \\ S_4 \rightarrow S_6 \\ S_5 \rightarrow S_6 \end{array}$$

Комбинация последовательных и параллельных структур дает усложненные структуры, например такие:

$$(3) \quad \begin{array}{l} S_1 \rightarrow S_2 \\ \rightarrow S_3 \\ \rightarrow S_4 \\ \dots \\ \rightarrow S_n \end{array}$$

А далее:

$$\begin{array}{l} S_2 \rightarrow S_{2,1} \\ \rightarrow S_{2,2} \\ \rightarrow S_{2,3} \\ \rightarrow S_{2,4} \\ \dots \\ \rightarrow S_{2,n} \\ S_3 \rightarrow S_{3,1} \\ \dots \\ S_3 \rightarrow S_{3,n} \text{ и т. д.} \end{array}$$

Таким образом, имея в виду возможную сложность связей между комплексами обуславливающих и обусловленных событий в схеме (3), вполне можно оценить важность фактора отбора среди событий тех, которые входят в отношение *детерминированное-детерминирующее* непосредственно (например [см. последнюю схему], $S_1 \rightarrow S_2$, $S_2 \rightarrow S_{2,1}$) и не входящих в такое отношение (например S_2 и $S_{3,1}$). Однако и схема (3) еще не отражает всех возможных вариантов соотношения событий в рамках отношений детерминирующие-детерминированные. Схема (3) предполагает наличие «корневого» события (S_1), к которому так или иначе восходят все остальные события. Но вполне можно предположить наличие схем, восходящих к разным корневым событиям (например, к событиям S_1 , S_4 и др.), пересечение схем в каких-то их узлах и т. д.

Проблема отбора событий, претендующих на статус обусловленное-обуславливающее, — проблема логическая и тем самым проблема смысла — смысловой соотнесенности событий (причина рефлектирует себя в следствии). Иными словами, течение событий, рассматриваемое сквозь призму детерминирующих связей, должно быть течением, наделенным смыслом, связь некоторых событий в этом аспекте — частное проявление смысловой связанности мира в целом.

Учитывая сложность выявления связей событий по линии их детерминации, нетрудно сделать предположение о практической невозможности детерминирующей интерпретации всех событий, упоминаемых в том или ином нарративном тексте. Практическая сторона интерпретации детерминирующих связей не исчерпывает всех проблем этой интерпретации. Вопрос: «Почему произошло событие X ?» не имеет конечного ответа. Ответ, состоящий в ссылке на событие $У$, далее автоматически перерастает в вопрос о причине события $У$ и т. д. Поэтому ограничение интерпретации в детерминирующем аспекте лишь некоторыми событиями (или даже одним) принципиально мало что меняет: одно отдельно взятое событие в его связях *детерминируемое-детерминирующее* не имеет предела как в сторону прошлого, так и в сторону будущего. Причинно-следственные связи события теряются в бесконечности, и смысл события тоже теряется в бесконечности⁹. Причем не важно, как глубоко повество-

⁹ Ср. по другому поводу: «Нельзя и не надо превращать науку о Пушкине в отыскание причины всех причин, — иначе по любому поводу придется доходить до сотворения

ватель отслеживает детерминирующие связи событий, в любом случае, глубина этих связей больше, она превышает пределы конкретного текста, переходя в интерпретацию текста: почему Раскольников убил → потому что выстроил соответствующую «теорию», почему построил именно такую теорию → потому что некоторым образом сложились обстоятельства его жизни, почему обстоятельства так сложились → ... (до бесконечности)¹⁰. Перифразируя Набокова, можно сказать: *рассказ не кончается*¹¹.

Следовательно, ситуация с логическим описанием мира по-своему выглядит тупиковой. Можно говорить, о принципиальном «бессилии» (см. ниже) сознания логически проинтерпретировать мир: *...И мир течет в глаза сквозь решето / сквозь решето непониманья* (Бродский. «Новые стансы в августе»)¹². Естественно, что эмоциональные реакции, связанные с констатацией данного факта, имеют прежде всего негативный характер: *страх, тоска, скука* и под.: «...Мысль изнемогает, и в итоге — падение и головокружение. Приводит же мысль к изнеможению, вызывает ее падение и головокружение не что иное, как *скука* от повторения, которое заставляет границу исчезать и снова появляться и снова появляться и снова исчезать, и так всегда одно *из-за* другого и одно *в другом*, в потустороннем — посюстороннее, в посюстороннем — потустороннее, постоянно возникать и исчезать, вызывая лишь чувство *бессилия* этого бесконечного или этого должествования, которое хочет и не может справиться с конечным»¹³. Ср.: *Тоска, тоска. То тише, то быстрее / вдоль тысячи*

мира» (Ходасевич В. О пушкинизме / Ходасевич В. Книги и люди. М., 2002; цит. по: www. Библиотека Максима Мошкова).

¹⁰ Ср.: «Горький принадлежит именно к тому типу писателей, у которых при появлении нового лица ждешь не подробностей, хочешь знать не *что*, а *зачем*. Читая его, думаешь не о действительности и прошлом, а об этике и будущем» (Анненский Инн. Избр. произв. Л., 1988. С. 461).

¹¹ «Рассказ в действительности не кончается, поскольку до тех пор, пока люди живы, нет для них возможного и определенного завершения их несчастий, или надежд, или мечтаний» (Набоков В. В. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М., 1996. С. 338); «Хотя рассказ кончается, он будет продолжаться, потечет и дальше, как течет сама жизнь, вместе с новыми и старыми действующими лицами» (там же, с. 354).

¹² Ср. в этой связи известную оценочную формулу, обусловленную логико-смысловой стороной бесконечности текущих событий, — «дурная бесконечность» (schlechte Unendlichkeit).

¹³ Гегель Г. В. Ф. Наука логики. Т. 1. С. 308.

горящих фонарей, / дождевиков, накидок и пальто, / поблескивая, мечутся авто, / подъезды освещенные шумят, / как десять лет вперед или назад, и залы театральные поют, / по-прежнему ища себе приют, / по улицам бездомные спуют (И. Бродский. «Комментарий»); Оттого, что жизни нет конца, / оттого, что, сколько ни зови, / все равно ты видишь у лица / тот же лик с глазами нелюбви (И. Бродский. «Плач»).

Эмоциональный аспект — третий, помимо внерационального и рационального, связанный с «течением событий»¹⁴. Эмоциональный фон, проистекающий из осознания бесконечности событийного ряда, может быть, однако, и положительным, в частности обусловленным «надеждой» на позитивный характер будущего: *Мне кажется, все на земле должно измениться мало-помалу и уже меняется на наших глазах. Через двести-триста, наконец, тысячу лет, — дело не в сроке, — настанет новая, счастливая жизнь (Чехов. «Три сестры»)* (примеры многочисленны).

Двойственный (а с учетом эмоционального компонента, то и тройственный) характер подхода к пониманию бесконечного вытекания событий друг из друга — рациональный и внерациональный — предопределяет разные возможности переплетения указанных аспектов, вплоть до полного исключения одного из них. Очевидно при этом, что исключен может быть только один аспект — рациональный. Затруднительно (в принципе, конечно, можно в качестве приема) представить нарративный текст с исключенным внерациональным (временным) аспектом. Причем степень важности, акцентированности рационального аспекта (как, впрочем, и эмоционального) в конструкции текста, понятно, может быть существенно разной. Например, в рассказе Бунина «Лирник Родион» обуславливающие связи немногочисленны и второстепенны, в то время как в «Преступлении и наказании» Достоевского логические связи и вопросы типа «почему?», «зачем?» являются центральными: *Его (Раскольников). — В. Е.) же самого не любили и избегали все. Его даже стали под конец ненавидеть — почему? Он не знал того и др. Глубина прослеживаемых детерминирующих цепочек тоже может значительно различаться.*

Безусловно, рациональность тестов не в последнюю очередь связана и с индивидуальностью писателя. Скажем, Тургенев по сравнению с Достоевским значительно реже прибегает к обозначению де-

¹⁴ Ср.: Арутюнова Н. Ю. Язык и мир человека. С. 444.

терминирующих связей при помощи специализированных (союзы, предлоги) и неспециализированных средств¹⁵. Но дело не только в индивидуальности, а в самой специфике переплетения для сознания временного и детерминирующего аспекта «течения» событий, позволяющей как писателю, так и его героям быть сколь угодно индивидуальными в данном отношении.

«Однообразное»¹⁶ течение событий может как бы прерываться, приобретая в этом прерывании новое качество. «Движение на основе чисто безразличных отношений, которые не изменяют предшествующей специфической реальности или даже вообще не образуют таковой, вдруг (выделено нами. — В. Е.) прерывается, и так как с количественной стороны оно продолжается по-прежнему, то путем скачка возникает некоторое специфическое отношение»¹⁷. Сюжетный прием, который можно обозначить как прием «вдруг (неожиданно, внезапно) нечто произошло/случается», хорошо известен. *Но вдруг... В рассказах часто встречается это «но вдруг». Авторы правы: жизнь так полна внезапностей!* (Чехов. «Смерть чиновника»); *И тут разрешите мне употребить прием, частенько встречающийся в таких именно рассказах, каким обещает быть мой. Вот он — этот старый, хорошо вам известный прием. «Среди ночи я внезапно проснулся»* (В. Набоков. «Пассажир»)». В целом смысл данного приема можно объяснить как выход из «дурной бесконечности» (выход в «наличное бытие»)», разрывание бесконечной линии течения событий и обретение, хотя бы и условно, некоторой начальной точки. В какой степени этот выход иллюзорен — это уже другой вопрос.

Поскольку прерывание течения событий — это просто момент течения, то и само прерывание распадается на два аспекта — внерациональный (время) и логический (рациональный). Вариации соотношения этих аспектов дает множество (в принципе неисчислимое) вариантов прерывания.

¹⁵ О специализированных средствах выражения обусловленности см., напр.: *Евтюхин В. Б. Категория обусловленности в современном русском языке и вопросы теории синтаксических категорий*. СПб., 1997. С. 28–42.

¹⁶ *Жизнь его шла по кругу, мерно и однообразно...*

¹⁷ Гегель Г. В. Ф. *Наука логики*. Т. 1. С. 465.

¹⁸ <...> *На Святой Руси все делается вдруг!* (Горький. «Русские сказки»).

¹⁹ *Во всяком случае, не менее вероятно, / что знаменитая неодоушевленность / космоса, устав от своей дурной / бесконечности, ищет себе земного / пристанища, и мы — тут как тут* (Бродский. «На виа Фунари»).

Если акцент делается на времени, то это может быть простое временнбѣ «однажды», которое только формально прерывает течение событий и которое никак не отражается на течении событий в плане их детерминации. Ср.: *Однажды он написал длинную поэму обо всех юношеских писателях и редакторах Детского издательства* (К. Паустовский. «Рувим Фраерман»); в данном примере *однажды* обозначает не более чем «в некоторый момент времени (своей жизни)». Но «однажды» может быть не только чисто временнбѣм знаком, но знаком, который указывает на детерминирующую сторону течения событий, в частности на предопределенность последующих событий, чаще всего с отрицательным оттенком («судьба» — см. ниже): *Однажды он купил на Аничковом мосту у мальчишки за пятак «полную колоду гадальных карт девицы Ленорман, предсказавшей судьбу Наполеона». Дома, после вечернего чая, разложил карты, и вышла глупость: «Символ смерти, или говорящий череп Ибикус». Семен Иванович пожалел о затраченном пятаке, запер колоду в комод. Но, бывало, выьет с приятелями, и открывается ему в трактирном чаду какая-то перспектива* (А. Н. Толстой. «Похождения Невзорова, или Ибикус») ²⁰.

Акцент на рациональный аспект восприятия течения событий выражается с помощью таких средств, как *неожиданно, вдруг, внезапно*. Течение событий прерывается. Собственно, во «внерациональной» реальности, во времени, никакого прерывания не происходит. Прерывается, изменяется, ломается логика течения событий. Возникает некое событие, не укладывающееся в «стандартное», «обычное» («вообще») или для индивидуального сознания) представление о детерминации событийного ряда. Ср.: *Однажды он написал длинную поэму обо всех юношеских писателях и редакторах Детского издательства и Вдруг он написал длинную поэму...* «Новая» временная цепочка начинается только лишь потому, что она начинается логически.

Но логикой как таковой, чисто рациональной стороной дело не ограничивается. Субъект разными своими сторонами так или иначе вовлечен в события. В конце концов, он может быть центром событий.

²⁰ Ср. также по поводу использования Чеховым *однажды* в одном из его рассказов: «Изящным и прямым броском, с помощью переходной фразы “и вот однажды”, мы возвращаемся к даме с собачкой» (*Набоков В. В. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М., 1996. С. 31*).

События — это не нечто вовне его, это его жизнь во всей ее полноте, он переживает события. «Перелом» логики — это и «перелом» эмоциональной стороны течения событий: *Так я жила восемь лет. Ты пойми, что я не только не подозревала неверности, но что я считала это невозможным, и тут, представь себе, с такими понятиями узнать вдруг весь ужас, всю гадость...; Ужасно то, что вдруг душа моя перевернулась и вместо любви, нежности у меня к нему одна злорада, да, злорада* (Л. Толстой. «Анна Каренина»); *Я машинально подсчитал, сколько осталось до четверга. И вдруг почувствовал такую острую боль, такую невыразимую словами горечь, что даже растерялся* (Довлатов. «Заповедник»); *Нет, правда... — сказал Борис Николаевич, вдруг похолодев. — Надоела мне вся эта глупость до чертиков* (А. Дудинцев. «Белые одежды») и т. п.²¹

Нет смысла разворачивать здесь известное: отрицательная часть спектра человеческих чувств, в частности выражаемых языком, явно преобладает над той частью спектра, которая связана с позитивными эмоциями. Нет ничего удивительного в отрицательных коннотациях распространенных перифраз на тему *вдруг-событий*: *И вдруг стукнула судьба*²² (А. Н. Толстой. «Похождения Невзорова, или Ибикус»). Ожидание *вдруг-событий* чаще всего связано именно с отрицательными эмоциями:

Читатель!

«Вдруг» знакомы тебе. Почему же, как страус, ты прячешь голову в перья при приближении **рокового и неотвратного** (выделено нами. — В. Е.) «вдруг»? Заговори с тобою о «вдруг» посторонний, ты скажешь, наверное:

— Милостивый государь, извините меня: вы, должно быть, отъявленный декадент.

И меня, наверное, уличишь в декадентстве.

Ты и сейчас предо мною, как страус; но тщетно ты прячешься — ты прекрасно меня понимаешь; понимаешь ты и неотвратимое «вдруг».

²¹ «Боль — это стук разрыва» (*Хайдеггер*. Язык. Цит. по: [http://lib.ru:Библиотека Максима Мошкова](http://lib.ru:Библиотека_Максима_Мошкова)).

²² «Языковые модели времени могут быть разделены на такие, в которых главной фигурой является человек, и такие, которые ориентированы на само время. В первом случае линия времени репрезентирует течение жизни или линию судьбы; во втором — движение природных веществ — воды или воздуха» (*Арутюнова Н. Ю.* Язык и мир человека. С. 689).

Слушай же...

Твое «вдруг» крадется за твоею спиной, иногда же оно предшествует твоему появлению в комнате; в первом случае ты обеспокоен ужасно: в спине развивается неприятное ощущение, будто в спину твою, как в открытую дверь, повалилась ватага невидимых; ты обертываешься и просишь хозяйку:

— Сударыня, не позволите ли закрыть дверь; у меня особое нервное ощущение: я спиною терпеть не могу сидеть к открытым дверям.

Ты смеешься, она смеется.

Иногда же при входе в гостиную тебя встретят всеобщим:

— А мы только что вас поминали...

И ты отвечаешь:

— Это, верно, сердце сердцу подало весть.

Все смеются. Ты тоже смеешься: будто не было тут «вдруг».

Иногда же чуждое «вдруг» поглядит на тебя из-за плеч собеседника, пожелал снюхаться с «вдруг» твоим собственным. Меж тобою и собеседником что-то такое пройдет, отчего ты вдруг запорхаешь глазами, собеседник же станет суше. Он чего-то потом тебе во всю жизнь не простит.

Твое «вдруг» кормится твоею мозговою игрою; гнусности твоих мыслей, как пес, оно пожирает охотно; распухает оно, таешь ты, как свеча; если гнусны твои мысли и трепет овладевает тобою, то «вдруг», обожравшись всеми видами гнусностей, как откормленный, но невидимый пес, всюду тебе начинает предшествовать, вызывая у постороннего наблюдателя впечатление, будто ты занавешен от взора черным, взору невидимым облаком: это есть косматое «вдруг», верный твой домовый (знал я несчастного, которого черное облако чуть ли не видимо взору: он был литератором...) (А. Белый. «Петербург»).

Вместе с тем ожидание внезапного события может быть окрашено и позитивно (частично позитивно): *Жизнь — без начала и конца. / Нас всех подстерегает случай. / Над нами — сумрак неминучий, / Иль ясность божьего лица* (А. Блок. «Пролог»).

Прерывание течения событий — это лишь изменение привычного для сознания (для ощущений) логического (и эмоционального) ключа этого течения. Прерывание вовсе не означает, что бесконечная линия течения событий рвется на отрезки, рационально между собой не связанные, или что рациональный аспект течения на каком-то этапе облигаторно элиминируется.

Ощущение непрерывности причинно-следственной связи между отрезками может обозначаться неопределенно дейктически: *Эти слова, такие обычные, почему-то вдруг возмутили Гурова, показались ему унижительными, нечистыми* (А. Чехов. «Дама с собачкой»); *В торговле почти все были воры, но вдруг все почему-то уверились, что старик никак не может украсть* (Ф. Достоевский. «Записки из мертвого дома»); *Мысль о Дуне и матери навела на него вдруг почему-то как бы панический страх* (Достоевский. «Преступление и наказание»); *В восемнадцатом году военный комиссариат РСФСР почему-то поверил в офицерскую честь Гиссера и послал его военным агентом в Швецию; некоторое время он отправлял из Стокгольма с курьером в Питер пачки газетных вырезок, куда не удалось выписать к себе жену, дочь и сына; после этого он счел свои моральные обязанности исчерпанными* (А. Н. Толстой. «Эмигранты») и др.

Но преодоление логической разорванности отрезков должно обозначаться только конкретно: *И вдруг я понял: милиционер моложе меня. Взрослый человек, семьянин, с сильно развитой грудью и плечами, в пропотевших сапогах — моложе меня!* (Ю. Олеппа. «Записки писателя»); *Хлопая по спине и по скуле Фаддеича, слушая свинговые обвалы Миллера, Лучников вдруг осознал, что привело его в эту странную ночь именно сюда — в «Калипсо». В юности здесь всегда была пленительная атмосфера опасности* (В. Аксенов. «Остров Крым»); *Дом он, впрочем, узнал, — и опять были гости, гости, — но вдруг Лужин понял, что он просто вернулся в недавний сон, ибо невеста шепотом спросила его: «Ну что, не тошнит больше?» — и как же она могла об этом знать наяву?* (В. Набоков. «Защита Лужина») и др.

Наличие связки, выраженной средствами типа *потому что* или их аналогами, между двумя отрезками (событиями), вовсе не есть гарантия «истинности» этой связки, т. е. истинности самой интерпретации отношения между двумя отрезками как отношения детерминирующего: *Всем, особенно неспециалистам — газетчикам, военным и школьникам, — вдруг стало ясно: на смену многолетним вредным заблуждениям пришла пора истинной биологической науки. Политики стали авторитетами в области травосеяния. У всех открылись глаза. Те, у кого зрение было устроено не так, как у большинства, благоразумно молчали, лихорадочно листали книги, ходили взъерошенные, что-то шепча. <...> Этому безумию, как и истории с черной собакой, суждено было однажды растаять, оставив после*

себя изломанные судьбы и тщательно скрываемое чувство вины и стыда (А. Дудинцев. «Белые одежды»). Строго говоря, события сами по себе не являются ни причинами, ни следствиями. Чтобы стать таковыми, они должны получить соответствующую интерпретацию. Как писал Гегель, причина и следствие («действие». — В. Е.) — это только лишь определения («причина — это только определение: иметь действие, а действие — это лишь определение: иметь причину»²³). Но интерпретация является именно интерпретацией, а не некоей объективной данностью. Соответственно и отбор событий, между которыми усматриваются либо не усматриваются детерминирующие отношения (и тип детерминирующего отношения, например причинный или уступительный), и фиксация логической разорванности событийного ряда, и восстановление логического единства этого ряда — это именно интерпретация, которая среди прочего зависит от степени контролируемости индивидуальным сознанием течения событий. В этом плане вполне объяснимы сомнения в убедительности любых субъектно (субъективно) выстроенных логических связей между какими-то событиями. Более того, понятно недоверие к логическому ключу связи событий в целом²⁴. Ср., например, следующие высказывания Набокова о Чехове: «Чехов с его гениальной небрежностью и гармонией банальных мелочей достигает большего, чем заурядные рабы причинно-следственных связей <...> Его заслуга в том, что он нашел верный путь из темницы причинно-следственных связей и разорвал путы, сковывающие пленников искусства драмы»²⁵. «Вер-

²³ Гегель Г. В. Ф. Наука логики. Т. 2. С. 210. В настоящее время распространено толкование причины с помощью понятия «факт». «Факт коррелятивен суждению, а не непосредственно положению дел в мире» (Арутюнова Н. Ю. Язык и мир человека. С. 489). Подробнее об этом (в частности, о том, что о фактах нельзя сказать, что они «в определенное время начались, столько-то длились и внезапно закончились») см. там же: с. 403–452; Вендлер З. Причинные отношения // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 18. Логический анализ естественного языка. М., 1986; Степанов Ю. С. К современной философии языка. М., 1998. С. 521–525.

²⁴ Вообще вопрос почему — это вопрос в рамках актуального настоящего; даже и по отношению не к настоящему это лишь проекция настоящего. Впрочем, если элиминировать время, то вопрос почему становится неактуальным: <...> Вот этот песчаный мост между жизнью и есть реальность, а бывшее и будущее — только мираж. И все это — вне понимания и выше понимания, это существует, но нет вопроса: почему? (Б. Осоргин. «Свидетель истории»).

²⁵ Набоков В. В. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М., 1996. С. 358, 359.

ный путь» — это, по-видимому, путь отказа от более или менее жесткой логики, что-то вроде: *Это — вечная жизнь: / поразительный мост, немолчное слово, / проплыванье баржи, / оживленье любви, убиванье былого, / пароходов огни / и сиянье витрин, / звон трамваев далеких, / плеск холодной воды возле брюк твоих вечношироких* (И. Бродский. «От окраины к центру»); *Искусство — ноша на плечах, / Зато как мы, поэты, ценим / Жизнь в мимолетных мелочах! / Как сладостно предаться лени, / Почувствовать, как в жилах кровь / Переливается певуче, / Бросающую в жар любовь / Поймать за тучкою летучей, / И грезить, будто жизнь сама / Встает во всем шампанском блеске / В мурлыкающем нежно треске / Мигающего сипета!* (А. Блок. «Искусство — ноша на плечах...») (примеры многочисленны). Логика течения событий, таким образом, в самом течении как таковом, а не в наложении на течение причинно-следственной матрицы²⁶.

Естественно, что разновидностей вдруг-событий, т. е. интерпретаций каких-то событий, как происходящих неожиданно, может быть неисчислимо множество. Здесь все зависит от индивидуального взгляда на события, на их гармоничное или негармоничное соотношение (в плане следования, более узко — в плане порождения).

Понятно, что взгляд на течение событий «изнутри» (позиция героя) и «извне» (позиция повествователя) могут не совпадать и чаще всего не совпадают, и это несовпадение является одним из механизмов, которые запускают осознание характера связи событий третьим субъектом — читателем²⁷.

²⁶ В этой связи сошлемся на русскую философию XIX–XX вв., обосновывающую тезис об ограниченности чисто рациональной интерпретации мира. Ср., напр.: «Своеобразие русского типа мышления именно в том, что оно изначально основывается на интуиции. Систематическое и понятийное в познании представляется ему хотя и не как нечто второстепенное, но все же как нечто схематичное, неравнозначное полной и жизненной истине» (Франк С. Л. Духовные основы общества. М., 1992. С. 474).

²⁷ Прием «расщепления» позиций повествователя и читателя хорошо известен. Он может иметь сугубо формальный характер: *Возвращаясь домой, Семен Иванович на свободе предался размышлениям о лице в голубых очках и о таинственной связи его с сапожным кремом, — но тут в голове начался такой беспорядок, что он махнул рукой: чушь, мнительность, воображение... Семен Иванович, как это уже давно выяснил себе читатель, был человек мечтательный и легкомысленный и, как все мечтательные и легкомысленные люди, близоруко шел навстречу опасности. И на этот раз опасность, страшнее предыдущих, смертельная и неожиданная, ждала его у ворот гостиницы* (А. Н. Толстой. «Ибикус...»).

Вдруг-события, неожиданные события, события, выходящие за пределы логики «обыденного» течения, могут иметь разное значение для сюжета. В одном случае они имеют сугубо локальный характер. В других — занимают центральное место в сюжетной конструкции, как, например, в рассказе Лескова «Заячий ремиз», в котором «вдруг-событие» кардинально изменяет жизнь героя: *Прежде, бывало, живешь, и ешь и пьешь, и в баньке попаришься, и за конокрадом скачешь, так, что аж земля дрожит, а потом маешь его хорошенько по «Чину явления истины» и ни о какой для себя опасности не думаешь; а тут вдруг на все мои мысли пал як бы туман страха и сомнения. И первое, на что я устремился, — это щобы купить себе многоствольный револьвер, и держать его во всякое время возле себя с зарядами, и в ночи класть его под подушку и палить из него при первом чьем-нибудь появлении. Или, скажем, в «Тогда и теперь» Мозма, где вдруг-событие является границей, сигнализирующей о переходе «реального» мира в мир искусства (и это кульминация сюжета): *Внезапно он вскрикнул и рывком натянул поводья. Лошадь остановилась как вкопанная, и Макиавелли чуть не вылетел из седла. «Что-нибудь случилось?» — спросил подъехавший слуга. «Ничего, ничего». Повинуясь всаднику, лошадь вновь тронулась с места. Макиавелли так внезапно остановился, потому что идея молнией пронзила его мозг. Из этой истории могла получиться отличная пьеса (пер. В. А. Вебера). Прием вдруг-и подобных событий активно использовал Шукшин. Ср. начало некоторых его рассказов: *Кузнец Филипп Наседкин, спокойный, уважаемый в деревне человек, беспрекословный труженик, вдруг запил. Да и не запил вовсе, а так — стал прикладываться. Это жена его, Нюра-Заполошная, это она решила, что Филя запил. И она же полетела в правление колхоза и там устроила такой переполох, что все решили: Филя запил. И все решили, что надо Филю спасать («Залетный»); От Ивана ушла жена («Раскас»); Сашку Ермолаева обидели («Обида»).* Или ср. у Горького: *Долго жил Евстигней Закивакин в тихой скромности, в робкой зависти и вдруг неожиданно прославился; А то — жил-был один барин, прожил он с лишком полжизни и вдруг почувствовал, что чего-то ему не хватает — очень встревожился. («Русские сказки»)* и др.**

* * *

В данной статье мы попытались наметить некоторые проблемы, связанные с распространенным представлением о бесконечном течении событий и связи событий между собой. Проблемы были очер-

чены лишь контурно: объем статьи не позволяет развить эту тему более подробно. Главная цель статьи состояла в том, чтобы показать: 1) необходимость разграничения в представлении о течении событий минимум двух аспектов — временного (внерационального) и логического (рационального), а также 2) возможности совместной «игры» этих аспектов, в частности при построении сюжета.

С. Д. Титаренко (С.-Петербург)

ПРЕОДОЛЕНИЕ СМЕРТИ: АРХЕТИП НЕБЕСНОЙ ДЕВЫ В ПОЭЗИИ И ФИЛОСОФИИ ВЛАДИМИРА СОЛОВЬЕВА

Жизнь истинного философа есть
постоянное умирание.

Вл. Соловьев «Жизненная драма Платона»¹

Говоря о творчестве В. С. Соловьева — поэта-мистика, исследователи находят изложение его учения о Софии в философии, получившей название софиологии («Чтения о Богочеловечестве», «Россия и Вселенская Церковь», «София»² и др.), а в лирике видят формирование личного житнетворческого мифа о Вечно Женственном начале, ставшего универсальным для символистской культуры. Этот миф был, как известно, вербализирован еще у Гёте в заключительных сценах «Фауста» и восходил к древнейшей традиции. У Соловьева он проецируется на лики Вечной Женственности, отсылающие не только к гностическим представлениям о Софии (валентинианским, по преимуществу)³, с которыми исследователи связывают его истоки, но и на

¹ Соловьев В. С. Собр. соч.: В 9 т. СПб., 1897–1900. Т. 8. С. 270. — Здесь и далее философские работы Соловьева цитируем по первому собранию сочинений из личной библиотеки А. А. Блока, хранящейся в ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), с указанием тома и страницы, и учитывая пометы Блока, важные для данной темы.

² Мы опираемся на перевод незавершенной рукописи «LA SOPHIA» (1875?–1876), изданной А. П. Козыревым и Н. В. Котрелевым. См.: Соловьев В. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 2. М., 2000.

³ Статьи В. С. Соловьева были опубликованы им в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона («Валентин и валентиниане», «гностицизм», «офиты» и др.). См. об этом: Лосев А. Ф. Владимир Соловьев и его время. М., 1990. С. 247.

другие образы, взятые из литературных источников, различных мифологий и религий мира. Например, на образ египетской Изиды — гностической Девы Радужных Ворот (Нильская дельта), 1898), католической Девы Марии («Из Петрарки. Хвалы и моления Пресвятой Деве», 1888), Беатриче («Из “Vita nuova” Данте», 1886). Миф о Душе мира, близкий шеллингианскому, вводится Соловьевым через образы природы («Земля-владычица! К тебе чело склонил я...», 1886, «Сайма», 1894, «На Сайме зимой», 1894). Самый же Образ Софии Премудрости-Царицы, близкий к ветхозаветной и новозаветной традициям, узнаваем в стихотворении «У царицы моей есть высокий дворец...» (1876).

В большинстве случаев образ получает статус «софийного», становится своего рода языком мифа о Софии, даже если «софийный» образ «замещен» другим. Иногда Вечная Женственность дана в традициях символики гностических сект («Песня офитов», 1876), где Премудрость предстает в образе древнего змея («Нашу голубку свяжите/ Новыми кольцами древнего змея...»)⁴ или богини Афродиты («DAS EVIG- WEIBLICHE», 1898). Образ может быть живописным, почти картинным⁵, как в последнем из указанных стихотворений, где, почти в форме экфрасиса, воспроизведен образ картины Боттичелли «Рождение Венеры» и дан, по существу, античный тип телесности: «Помните ль розы над пеною белой, / Пурпурный отблеск в лазурных волнах? / Помните ль образ прекрасного тела, / Ваше смятенье, и трепет, и страх...» (с. 121).

Во многих других стихотворениях образ становится иконичным, т. е. выступает, говоря языком У. Эко, «кодом узнавания»⁶, как, напри-

⁴ Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 64. — Далее стихотворения В. С. Соловьева цитируются по данному изданию с указанием в скобках страницы. В статье «Офиты» Соловьев писал, что в этой гностической секте чтили в змее «образ, принятый Верховной Премудростью, или небесным зоном Софией». См.: Словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1897. Т. XXII-а.

⁵ Проблеме живописности В. С. Соловьев посвятил специальную статью «Что значит слово “живописность”?», где он признает живописность одним из видов красоты, не сводимой к «картинности», понимая под «живописностью» эстетическую и визуальную функцию образа. «Наконец, — пишет он, — художественные произведения, и не относящиеся к области зрения, могут быть в переносном смысле живописны», так как вызывают в воображении «прекрасные образы видимых предметов или прекрасные сочетания таких образов». К ним, добавляет философ, необходимо использование, «по крайней мере, двух наук: метафизики и эстетики (VIII, 64, 63).

⁶ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с итал. М., 2004. С. 160.

мер, в стихотворении «Какой тяжелый сон! В толпе немых видений...» (1886). Здесь и «благодатная тень», и «невидимое крыло», «крыло незримой тени», где софийная образность близка мистике «Христософии» Я. Беме или видений Э. Сведенборга и становится «прозрачной», как у Данте или в образах готической живописи Средневековья. Чаще всего видение Софии воплощается через символические образы «зари» и «розь», отличающиеся по семантике от традиционной поэтической образности XIX века. Сложность этих образов-видений в том, что они заключают в себе мистические прозрения, основанные на гностико-герметической и религиозно-мистической традициях и связаны с философскими идеями Соловьева.

Многие исследователи полагают, что лирика Соловьева оказала прямое воздействие на поэзию символистов, в то время как его сложнейшие философские работы остались лишь в поле зрения русских софиологов (С. Булгакова, П. Флоренского, Н. Бердяева, С. и Е. Трубецких и др.). Вместе с тем понять поэзию В. Соловьева возможно лишь в контексте его сложнейших философских работ, которые могут послужить не только *метапоэтическим* комментарием, но и, как верно заметил А. Б. Муратов, разрабатывая эту проблему с позиций литературоведения, «*автоинтерпретацией*»⁷. Справедлива и мысль А. Б. Муратова, что в его лирике София превращается в Вечную Женственность, и «поэзия Соловьева сама по себе, т. е. лишенная логических оснований, не дает понимания Софии (в поэзии Соловьева даже нет этого термина) как единящего и зиждительного начала вселенной, через посредство которого осуществляется цель космогонического процесса»⁸.

Конечно, для Блока и А. Белого важен был мифопоэтический аспект Вечной Женственности, т. е. поэтическая философия В. С. Соловьева, в отличие, например, от Вяч. Иванова. Но факты глубокой проработки А. Блоком философских сочинений Соловьева дают неожиданные выводы: идея Софии была воспринята им, как и некоторыми символистами, например Вяч. Ивановым, непосредственно из философских сочинений Соловьева. На это указывают многочисленные пометы, сделанные Блоком в собрании сочинений Соловьева из

⁷ Муратов А. Б. Поэзия В. С. Соловьева и ее автоинтерпретация // Автоинтерпретация / Под ред. А. Б. Муратова, Л. А. Иезуитовой. СПб., 1998. С. 75, 73. — О философской природе лирики В. С. Соловьева см.: Минц З. Г. Владимир Соловьев-поэт // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 273–313; Лосев А. Ф. От социально-исторического утопизма к апокалиптике // Начала. М., 1993. № 2. С. 65–106 и др.

⁸ Муратов А. Б. Поэзия В. С. Соловьева и ее автоинтерпретация. С. 78.

его личной библиотеки. Прочитируем важнейшие здесь и в дальнейшем ходе размышлений, оставив подчеркивания А. Блока. Эти сопоставления важны в связи с тем, что мономиф Соловьева и мономиф Блока получили название «софийного» и истоки его следует искать в учении Платона. В «Чтениях о Богочеловечестве» (1877–1884), размышляя о Софии, Соловьев пишет, что в отличие от первого единства — Слова-Логоса Христа, «единство второго вида, единство, произведенное в христианской теософии, носит название Софии», которая, по мысли Соловьева, «есть выраженная, осуществленная идея» (III, 106). «Всякий истинный поэт, — пишет он, — должен «проникать» в отчизну пламени и слова», чтобы оттуда брать *первообразы* своих созданий» (III, 109). И далее: «Говорить о Софии как о существенном элементе Божества, не значит, с христианской точки зрения, вводить новых богов. Мысль о Софии всегда была в христианстве — более того, она была до христианства, имея в виду ветхозаветные, новозаветные и каббалистические тексты, которые были переосмыслены в масонской и прежде всего розенкрейцеровской традиции с позиций христианства» (III, 109). В размышлениях философа София имеет различные метафизические начала: она и природа, она и душа человеческая, она и всемирное человечество, и Церковь Христова. Кроме того, она — Душа мира, близкая к понятиям Шеллинга и Шопенгауэра.

Размышляя над идеей Софии у В. С. Соловьева, его племянник С. М. Соловьев, в «Богословских и критических очерках» (1916) отметил, что у философа наблюдается взаимосвязь образа Софии с образом Богородицей. Мария, по его мнению, есть «обожествленная материя», «Царица Ангелов». Но София — «начало среднее между Богородицей и Христом», хотя, по мнению С. М. Соловьева, «для религиозного чувства София сливается с Богородицей как одна женственная ипостась Божества»⁹. Далее он вспоминает о рассуждениях В. С. Соловьева, идущих от гностицизма, о Софии как «падшей душе мира». «Символом этой Софии, — пишет он, — является для Соловьева душа любимой женщины»¹⁰.

Вместе с тем для Соловьева и его последователей существовала проблема «смешения» Софии, Премудрости Божией, и Марии, Пресвятой Девы. А. Белый в статье «О теургии» («Новый путь». 1903.

⁹ Соловьев С. М. Богословские и критические очерки. М., 1916. С. 100.

¹⁰ Там же. С. 161.

Сент.) говорит о тождестве двух мистических личностей в поэзии Соловьева. Отвечая ему полемической статьей, А. Н. Шмидт — ученица Соловьева, отождествлявшая себя с Софией, а Соловьева с Христом, автор небезызвестной в кругу символистов книги «Третьего Завета», — писала: «Смешение лиц не менее ясно выступает в отнесении к одному и тому же лицу <...> стихов Вл. Соловьева из “Трех Свиданий” и переводных строк его из Петрарки “Хвалы и моления к Пресвятой Деве”. Если бы смешение это было собственной, самостоятельной теорией автора статьи, он старался бы развить и защитить ее. Но он нигде не пытался это сделать... Ни в коем случае, никогда и нигде Вл. Соловьев не признавал указанных двух лиц за одно»¹¹. Далее она указывает, что если «Три Свидания» имеют предметом Мировую Душу, Софию, то строфы из Петрарки — Деву Марию. «Признаки и эпитеты и той и другой, — пишет она, — совершенно разные», потому что «София в работе Соловьева «La Russie et l’Eglise universelle» не только Тело и Храм Бога, но и «павшая, дошедшая до состояния хаоса Мировая душа» — «не есть София», не есть предвечная идеальная душа мира, а лишь ее скрытая основа (la base cachée de Sophie) т. е. как бы «второе естество» и «мировой процесс, космогонический, исторический и богочеловеческий, состоит в постепенном возвращении низшей, павшей мировой души в небесную родину, куда она ведет за собой и всю множественность творений, ея детей»¹². Дева же Мария, по мнению А. Н. Шмидт, не может быть павшей и самовольно отделившейся от бога, и то же разделение на Софию и Деву Марию Соловьев проводит в статье, посвященной Августу Конту, где София есть идеальный образ Мировой Души, а Богородица предстает ей¹³. «Единственный смысл, — пишет она, — в котором София может служить воплощению Христа, это тот, что она, как мировая душа, заключает в себе и все истинное содержание материального мира... И в той же мере, как Иисуса, мировая душа заключает в себе Марию»¹⁴.

Это непонимание обусловлено мифотворческой стратегией В. С. Соловьева и его последователей — поэтов-символистов. В отличие от теософских и теологических споров мифологи считают, что все древ-

¹¹ Шмидт А. Н. Из рукописей. С письмами к ней В. С. Соловьева. М., 1916. С. 18.

¹² Там же.

¹³ Шмидт А. Н. Из рукописей. С письмами к ней В. С. Соловьева. М., 1916. С. 20.

¹⁴ Там же.

нейшие богини: Афродита, Изида, Деметра, Венера — превратились впоследствии в мифологических представлениях в «Марию спасения». Все они ассоциировались со звездной Девой¹⁵. В богословском учении Флоренского, близкого символистам, Богородица — «носительница Софии» как «Носительница и Средоточие райской чистоты»¹⁶.

В силу специфики философской лирики В. С. Соловьева, в которой философское начало есть основание художественности, понять ее природу можно через специфику высшей трансцендентной реальности, воплощенной в некоем первообразе, которым является «абсолютное начало всего существующего», говоря словами Соловьева из его ранней незавершенной рукописи «София»¹⁷. «Высший человек, — писал он там же, — не может найти женщину, которую он мог бы любить восходящей любовью, и если, однако, эта любовь необходима для морального совершенства, то ее предмет <...> должен быть богиней, то есть женским духом высшего порядка»¹⁸. В философском плане это «первичная реальность идеи», в литературоведческом — наличие архетипа или некоего «начала», которое является реальностью сознания¹⁹.

Намечается очень интересная параллель между архетипами Anima и Animus, представленными в учении К. Г. Юнга и понятием архетипа у В. С. Соловьева²⁰. В работе «София» он указывает на то, что

¹⁵ См.: Дрейс А. Миф о Деве Марии / Пер. с нем. М., 1926. С. 22–23.

¹⁶ Флоренский П. Столп и утверждение истины. М., 1990. Т. I. С. 356–358.

¹⁷ См.: Соловьев В. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 2. С. 45, 51.

¹⁸ Там же. С. 71. — Не случайно В. Соловьев оставил на полях своих философских работ многочисленные записи, выполненные в форме автоматического письма к Софии на различных языках, часто имеющие в своей основе сюжет мистической встречи или воссоединения с божеством. См. об этом: Соловьев С. М. Владимир Соловьев: Жизнь и творческая эволюция. М., 1997. С. 96–125; Чулков Г. И. Автоматические записи В. С. Соловьева // Вопросы философии. 1992. № 8. С. 123–132; Титаренко С. Д. «Случай Сведенборга»: природа автоматического письма у Владимира Соловьева и Вячеслава Иванова // Случай и случайность в литературе и жизни. Материалы конференции. СПб., 2006. С. 126–141.

¹⁹ См. об этом: Платон. Федр (245 в 10); В современной теории сознания учитывается тот факт, что «Платон понятием “идея” символизировал сознание, и прежде всего — отличие духовных (сознательных) структур, в принципе по Платону трансцендентальных, от структур вещественных» (Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке. М., 1997. С. 95).

²⁰ Эта тема требует специального рассмотрения. Имеется в виду учение К. Г. Юнга о коллективном бессознательном, в котором он находит архетипические образы, такие, например, как Анимы и Анимусы: «...они живут и функционируют, очевидно, в глубоких

«каждое существо находится в любовной связи с двумя существами: одно оно любит восходящей любовью, а другое — любовью нисходящей. <...> Высший предмет последней единствен — это София»²¹. Интересны записи в неопубликованной части его черного автографа к «Софии», имеющего название «Бог есть все», где понятие Anima связывается с Софией, а понятие Animus — с Логосом²².

Наша задача — не просто спроецировать элементы метафизической картины мира Соловьева-философа и его базовые философские понятия на поэтическое творчество, а найти *универсальные формулы связи*, позволяющие метафизике становиться онтологией поэтического мышления, что было свойственно не только Соловьеву, но и Вяч. И. Иванову, П. А. Флоренскому и другим поэтам — философам-софиологам. Образ Софии Премудрости — философа или теологема, взятая из области философии или теологии и тяготеющая к понятийному или аллегорическому мышлению, требует перекодировки, «перевода» в определенный тип образности, выражающий «подсознательное» на уровне *архетипа и поэтических средств его воплощения*. С. С. Аверинцев, анализируя Премудрость в Ветхом Завете, не случайно отметил наличие некоторых общих черт у библейской Премудрости и различных языческих представлений, «вариантов того, что Карл Густав Юнг назвал бы женственным Архетипом»²³. Суть проблемы заключается не просто в создании образов-символов, а в перекодировке понятий в базовые для символизма образы-символы и мифы. Это ведет к преобразению поэтического языка, который становится носителем сложных мистических смыслов в контексте всего творчества философа и поэта-теурга. Собственно,

слоях бессознательного, а именно в том филогенетическом глубоком слое, который я обозначил как коллективное бессознательное... Анимы и Анимус живут в мире, совершенно отличном от внешнего...» (Юнг К. Г. Бог и бессознательное. М., 1998. С. 449–450). У Юнга Анимы — наличие женского начала в бессознательном мужчины, оно может проецироваться на различные образы: Евы, Беатриче, Елены Троянской, Девы Марии, Софии. Анимус — мужское начало в бессознательном женщины. Учение об Аниме и Анимусе подробно изложено в книге К. Г. Юнга «Психология бессознательного». М., 1998 (Гл. II. Анимы и Анимус). Первое издание вышло в 1916 г.

²¹ Соловьев В. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 2. С. 155.

²² См.: РО ИРЛИ РАН. Ф. 240. Оп. 2. № 159. Л. 3об. — На страницах рукописи есть неопубликованные записи Соловьева, сделанные в форме автоматического письма от лица Софии.

²³ Аверинцев С. С. Премудрость в Ветхом Завете // Аверинцев С. С. Связь времен. Киев, 2005. С. 17.

с лирики Соловьева начинается «перекодирование» русской лирики: ее содержанием становится язык, или код, авторского религиозно-философского мифа о мире, что было свойственно символистам как 1890-х, так и 1900-х годов.

В связи с этим указанная тема связана с важнейшими аспектами религиозно-философского и личного мифа о Софии В. С. Соловьева-мистика, в котором исследователи усматривают связь с библейскими и гностическими источниками, христианским богословием, неортодоксальной мистикой, Каббалой, философией Платона и неоплатонизмом, построениями Шеллинга о Мировой Душе и немецких романтиков, оккультными, мистериальными, магическими, мифоритуальными традициями. В последнее время акцент делается на масонской и прежде всего розенкрейцерской мифологии и даже антропософии²⁴. В неопубликованной части черновых набросков к «Софии» («Бог есть все»), на которую мы уже ссылались, Соловьев называет источники его софиологических интересов:

Герметические книги. Каббала. Гнозис.

Нео-платоники (Филон), Плотин, Порфирий, Ямвлих, Прокл, Синезий, Псевдо-Дионисий, Иоанн Эуригена, Пико делла Мирандола.

Каббалисты: Роберт Флаад, Вильгельм Постэль

Парацельс и его школа

Якоб Бемъ и его школа (Пордедж, Арнольд, Сен-Мартен, Баадер и др.)²⁵.

²⁴ См., напр.: Лукьянов С. М. О Владимире Соловьеве в его молодые годы. Материалы к биографии. Кн. 1–3. Пг., 1916; Соловьев С. М. Владимир Соловьев: Жизнь и творческая эволюция; Лосев А. Ф. Владимир Соловьев и его время. М., 1990; Козырев А. П. Космогонический миф Владимира Соловьева: К вопросу о рецепции гностицизма в трактате «София» // Соловьевский сборник. Материалы Междунар. конф. М., 2001. С. 183–196; Богомолов Н. А. Русская литература XX века и оккультизм. Исследования и материалы. М., 1999 (Из масонских речей об оккультных проблемах); Бонещая Н. К. Русская софиология и антропософия // Вопросы философии. 1995. № 7. С. 79–97 и др.

²⁵ РО ИРЛИ. Ф. 240. Оп. 2. № 159. Л. 11. — Отрывки не имеют авторской датировки. (Один из них, озаглавленный «О триничности всеобщего существа», опубликован А. П. Козыревым и Н. В. Котрелевым. См.: Соловьев В. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 2. С. 162–164.) Указанные выше источники связаны с герметической философией, открывшейся в религиозном и мистическом опыте В. С. Соловьева в период первой его заграничной командировки, когда он работает над замыслом «Софии». Подробнее об этой традиции (гностицизма, герметизма, алхимии и розенкрейцества) см.: Иванов Вяч. Вс. Россия и гнозис // 500 лет гнозиса в Европе. Гностическая традиция в печатных и рукописных книгах. Amsterdam, 1993. С. 12–21. Автор считает, что Соловьев обобщил огромную западноевропейскую и восточную традиции и дал начало новому течению софиологов.

Учитывая сложность проблемы, мы постараемся взять за основу архетипный метод, который был, как нам представляется, свойствен мышлению Соловьева-мистика, и он активно разрабатывал его в своей поэзии и философии до К. Г. Юнга, опираясь в своих построениях не столько на комплекс идей исторического христианства, сколько на гностико-герметическую традицию, Каббалу и христианскую мистику (Я. Беме, Э. Сведенборг и др.) и мифологию. Нас будут интересовать архетипические модели Вечной Женственности, которые у мифологов чаще всего определяются как Великая Мать, Великая Богиня или Белая Богиня²⁶, в христианской мистике — София, Премудрость Божия, Святой Дух или Небесная Дева. В сочинениях Я. Беме, наиболее чтимого В. С. Соловьевым, читаем, что «Дева и познается в Премудрости Божией в чудесах, но она не есть Родительница, но открывательница чудес...»²⁷

Само понятие «архетип Небесной Девы» использовалось символистами и прежде всего Вяч. И. Ивановым в статье «Лермонтов» (1947), где он пишет, что Лермонтов после Гёте и Новалиса, «отмеченного Якобом Беме, почитал мистическую сущность, явленную в конце “Фауста”, под священным именем Девы Софии». Она «*gottha formans*» — «форма зиждущая»²⁸, «излучение вечной идеи» Платона, или «созерцание архетипа Небесной Девы»: которая есть «Хохма кабалистов, Ахамот гностиков, Дева Света мандеев, мистическая Роза суфийской поэзии и европейских средневековых легенд»²⁹. В «Лекциях по истории философии» (1880–1881), рассматривая древнейшие религии и их связь с мифологией, Соловьев отметил, что «мировая душа является на этой степени религиозного сознания как владычица небесная, которая на древних изображениях египетских, ассирийских и сирийских представляется в виде стоящей на луне

²⁶ См.: *Фрезер Дж.* Золотая ветвь. М., 1980; *Грейс Р.* Белая Богиня. Историческая грамматика поэтической мифологии / Пер. с англ. Екатеринбург, 2005; *Кэмпбелл Дж.* Мифический образ / Пер. с англ. М., 2002; *Элиаде М.* Трактат по истории религий. СПб., 2000. Т. 2; *Патай Р.* Иудейская богиня / Пер. с англ. Екатеринбург, 2005; *Торчинов Е.* Религии мира: опыт запредельного. СПб., 2005.

²⁷ *Беме Я.* Истинная психология, или Сорок вопросов о душе... / Пер. с англ. М., 2004. С. 113; см. также: *Беме Я.* 1) *Christosophia*, Или путь ко Христу. СПб., 1815; 2) *Аврора*, или Утренняя заря в восхождении. М., 1914. — П. Флоренский считал влияние Я. Беме и Э. Сведенборга на В. Соловьева одним из самых значительных. См.: *Флоренский П.* Столп и утверждение истины. Т. 1. С. 331.

²⁸ *Иванов Вяч. И.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 379.

²⁹ Там же. С. 382.

женщины в темно-синем, усеянном звездами покрове)³⁰. Здесь же, рассматривая влияние платонизма на развитие человеческого сознания, он указал на то, что первым вопросом философии Платона стал вопрос о том, «как человек от себя может познать божественное начало»³¹.

Архетипный метод, как нам представляется, позволит свести воедино и софиологию Владимира Соловьева, и его поэтический миф о Вечной Женственности, или Душе мира, в лирике и объяснить противоречия софийного мифа. Далее наша задача — показать пути визуализации архетипического образа в поэзии Соловьева и поэтические средства создания софийного образа.

Само слово архетип (*греч. ἀρχή*) — термин греческой философии, обозначающий начало, принцип первоначала, некий закон³². У Платона в его диалогах это слово используется как онтологический принцип познания: «Начало же не имеет возникновения. Из начала необходимо возникает все возникающее, а само оно ни из чего не возникает» («Федр», 245d-e)³³. В свете идей Соловьева, высказанных в книге «Чтения о Богочеловечестве», «божественное начало» «может утверждаться только актом веры как его откровение в нас», а не как полное знание (III, 32). Здесь же он указал на идеи Платона как на «шаг в откровении Божественного начала»: «Всякое бытие этого природного мира имеет свою идею или истинную подлинную сущность» (III, 51).

К. Г. Юнг также понимал под архетипами определенные «формы представления», или «всеобщечеловеческие изначальные образы»³⁴. Архетипы, как их понимают в философии, антропологии, психологии, филологической науке XX века, — это некие базовые универсалии — «схемы представления», ментальные образы, понятия, категории мышления, которые являются общими для многих религий и

³⁰ Соловьев В. С. Лекции по истории философии // Вопросы философии. 1989. № 6. С. 80.

³¹ Там же. С. 113.

³² См., напр.: Греческо-русский словарь, составленный А. Д. Вейсманом. 5-е изд. СПб., 1899. С. 202.

³³ См. также: Платон. Государство (510 в 5); Аристотель. Метафизика (II. 3–9), где изложено учение о «началах».

³⁴ Юнг К. Г. 1) Структура психики и процесс индивидуации. М., 1996. С. 33, 123; 2) Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 984.

мифологий и реализуются в художественном творчестве путем создания вариативных образов, сюжетов.

Платон излагает «сужение об идее как о порождающей модели»³⁵. В этом плане архетип — исток и основа становления мифа. Архетипы определяют ядро мифологического образа или мифа в целом, «осколком» которых считаются мифологемы — «знаки» мифа, основанного на платоновском понимании онтологии бытия как соответствия реалии ее сущностной «идее», или первообразу. Юнг в своей теории архетипов «коллективного бессознательного» опирался не только на учение об «идеях» Платона, но также использовал понятие «первообраз», которое встречается в неоплатонизме, герметизме, у христианских мистиков, и прежде всего у Августина Аврелия и Дионисия Ареопагита. Понятие архетипа разрабатывалось русскими символистами параллельно с Юнгом, хотя они использовали чаще всего такие наименования, как «идея», «первообраз», «первоначало» (В. Соловьев), «прамиф», «архетип» (Вяч. Иванов), «первоформа», «схема человеческого духа» (П. Флоренский). Теория архетипов и архетипного метода в литературоведении символизма представляется, на наш взгляд, малоисследованной и весьма значимой в парадигме русского и зарубежного литературоведения. Она связана с основами мифопоэтического метода, получившего распространение в отечественном (Д. Е. Максимов, З. Г. Минц) и зарубежном литературоведении, преимущественно в англо-американской мифокритике (Дж. Фрэйзер, Дж. Кемпбелл, Р. Грейвс, М. Бодкин и др.)

При использовании архетипических образов и понятий Платона символисты стремились постичь сакральный смысл, заложенный в платоновской симвонологии, хотя они использовали также и понятия, аналогичные тем, которые обозначены в современной науке как «литературные архетипы» (повторяющиеся литературные и фольклорные образы, сюжеты, мотивы)³⁶. Кроме того, некоторые из них подходят к пониманию и даже разработке теории архетипов, близкой к учению К. Г. Юнга, и прежде всего Вяч. Иванова в своих работах, посвященных религии Диониса³⁷.

³⁵ См. об этом: Лосев А. Ф. Платоновский объективный идеализм и его трагическая судьба // Платон и его эпоха. М., 1979. С. 13.

³⁶ См.: Литературные архетипы и универсалии. М., 2001.

³⁷ О соотношении понятий «архетип» у К. Г. Юнга и Вяч. И. Иванова см. нашу работу: От архетипа — к мифу: башня как символическая форма у К. Г. Юнга и Вяч. И. Иванова // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006. С. 235–277.

Нам бы хотелось затронуть аспект, связанный со спецификой платоновской теории «идей», спроецировав ее на понятие архетипа как некоего сакрального первообраза. Архетипы Платона, как известно, результат не только трансформации архаических представлений, воплотившихся в мифе и обряде, но и воплощение тайных учений древности, и прежде всего мистерий посвящения. На загадочную связь архетипов Платона, основанных на понятиях *idéa* и *éidos*, со святилищами тайных культов и созерцанием там божественных образов указывает П. Флоренский при исследовании этимологии данных понятий³⁸. Цель использования данного архетипа, согласно логике его мысли, — выработать способности мистического созерцания, особого зрения, чтобы постигать сверхчувственные идеи в процессе эротического восхождения, на что указывается в диалоге Платона «Федр». Такой путь ведет человека к бессмертию. Эти архетипы Юнг считал видоизмененными по сравнению с архетипами «коллективного бессознательного», называя их «архетипами тайных учений»³⁹. Они представляют собой, по мысли П. Флоренского, «идеи-силы», так как обладают необыкновенной способностью воздействия на сознание человека⁴⁰. Таким архетипическим образом-идеей явился для Соловьева архетип Небесной Девы.

Это явление стало предметом онтологического и космологического рассмотрения уже в первой опубликованной работе В. С. Соловьева «Мифологический процесс в древнем язычестве» (1873). Анализируя различные мифологические теории, философ пишет об очевидности существенного единства всех народных верований, имеющих общий источник в Риг-Веде: «Существует сознание, что все боги суть лишь различные формы, проявления или атрибуты одного божества» (I, 6). Указывая на гностические источники софийного мифа, исследователи порой обходят эту работу, хотя именно в ней у начинающего философа и поэта формируются идея — образ — причина женского божества, присущего многим религиям и мифологиям, и понятие архетипа как некоей Идеи божества. В основе методологии Соловьева — учение об идеях Платона как о некоем первоначале, первообразе явления.

³⁸ Флоренский П. Смысл идеализма (Метафизика рода и лика) // Флоренский П. Соч.: В 4 т. М., 2000. Т. 3 (2). С. 132.

³⁹ Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного. С. 98.

⁴⁰ Флоренский П. Смысл идеализма. С. 136.

Интересно, что данная работа, сохранившаяся в составе первого тома собрания сочинений В. С. Соловьева в личной библиотеке Блока, вся испещрена пометами Блока, для которого также важен был архетип Небесной Девы, ставший центральным в его творчестве как основа женского и автобиографического мифа. Первообразом его у Соловьева была языческая богиня, воплощавшая в себе черты распада единого божества. «Божество первобытной религии было безусловно единым», — пишет он. Затем, по его мнению, «вводится решительная двойственность» (здесь и далее подчеркнуто А. Блоком. — С. Т.). «Как начало воспринимающее и рождающее, это есть сила женственная, и древний человек, не знавший отвлеченных понятий, олицетворил ее в образе женского божества, — первой богини, всеобщей матери (mater = materia)...» (I, 10). «Aditi означает бесконечность, что также соответствует идее мировой матери — τὸ ἄπειρον Пифагорейцев и Платона» (I, 11–12). Появлением богини-матери в древних языческих религиях Соловьев объясняет начало многобожия и тождество различных женских божеств в религиях мира: Адити, Урания, Милитта, Астарта, Афродита, Милитта, Митра. Идея материального начала всего существующего, по представлениям философа, воплотилась в женском образе, который мог олицетворять различные явления природы. «Урания же у греков, — по его мнению, — была лишь воспоминанием, ее место заменила земная ее наследница — рожденная из пены морской Афродίτη Αφαιδομένη, — и если Геродот тем не менее не с этой последнею отождествляет упомянутых чужих богинь, а с отдаленной Афродитою небесною, то значит по внутреннему смыслу своему, несмотря на наружное несходство, эти божества более подходят к **небесному первообразу Афродиты** (выделено нами. — С. Т.), нежели к позднему ее земному явлению. <...> Являясь таким образом, она есть Царица Небесная, царица ночного, звездного неба, которое есть ее внешняя видимость, ее покров <...>» (I, 12)⁴¹.

⁴¹ См. у Блока архетипический образ Небесной Девы в стихотворении «Шлейф, забрызганный звездами, синий, синий взор...». Ср. описание Небесной Девы в розенкрейдерском трактате: «...узрел я прямо перед собою Жену прекрасную и величавую ликом, в лазоревом платье, изящно украшенном, наподобие небесного свода, золотыми звездами» (Андрез И. В. Химическая свадьба Христиана Розенкрейца в году 1459 / Пер. с нем. М., 2003. С. 15–16). Подобный образ часто встречается в мировой литературе в связи с его архетипической природой. См., например, в произведении Гёте («Тайны», 1787–1790): «...К внезапному видению: к жене / Такой красоты, что равной нет на свете./

В статье «Жизненная драма Платона» (1898) В. С. Соловьев, принявший русский перевод Платона, анализируя диалоги «Федр» и «Пир», пишет о том, что в них воплотилась концепция трагедии любви, или «эротический кризис» (VIII, 272). Платон, указывает Соловьев, отвергал идеал любви Афродиты («всенародной») («в отличие от истинной, или небесной, Афродиты Урании»), которая «стоит много и великого» (VIII, 272). «В телесной и практической жизни, согласно убеждению Платона, нет ничего подлинного и достойного; все подлинное и достойное пребывает в своей чистой идеальности, за пределами этого нашего мира: оно “трансцендентно”, — нет настоящего моста между мирами» (VIII, 275). Человек, обращенный к «запредельному свету», «живет лишь в космосе идей, а на земле его призрачная жизнь, общая с другими людьми, есть для него только умирание» (выделено А. Блоком. — С. Т.). Тогда, освобожденный из «житейской тюрьмы», «философский ум» переходит в идеальный космос (VIII, 275).

Нетрудно убедиться во влиянии платонизма на формирование данного убеждения, близкого как Соловьеву, так и А. Блоку, судя по заметкам поэта на полях философских сочинений Соловьева. Это проблема соперничества и противоборства «двух сторон, двух стремлений души — высшей и низшей»: прозябающей в чувственном мире и существующей в истинном мире идей под влиянием посредника — Эроса. Отчеркнув на полях сочинения Соловьева мысль об идее бессмертия, перерождения любимого человека в красоте, «чтобы избавить его от смерти и тления», Блок пометил отчеркиванием на полях и знаком креста мысль, что «в осязательной реализации идеала Платон оставил его рождать только в умозрении» (VIII, 281). Проблема драмы Платона намечена Соловьевым, указавшим там же на «понятия андрогинизма, духовной телесности и богочеловечности».

Путь ее преодоления, по мысли Соловьева, — «прямое непосредственное отношение нашего духа к трансцендентному миру», так как в мистике эта жизнь находится в непосредственной связи с абсолютным первоначалом (I, 239–240). Эти идеи развиваются в «Чтениях о Богочеловечестве», где показано, что «положительное всеединство (всецелость, или полнота бытия) может находиться в сверхприродной области, которая в противоположность вещественным явлениям

Замедлила полет, меня заметя» (Гёте И. В. Тайны. / Пер. Б. Пастернака. Введение проф. Г. А. Рачинского. М., 1922. С. 18).

определяется как мир идеальных сущностей, царство идей) (III, 45). Далее на основе платоновского учения развивается мысль о том, что всякое бытие этого природного мира имеет свою идею, все идеальное — это царство идей, и идея является «как субъект», как «лицо», как «первообразы своих созданий» (III, 63–64, 109). Эти утверждения связаны с пониманием значения архетипического в структуре сознания. Как связаны теоретические метафизические построения с мистическими переживаниями, воплотившимися в поэзии — сфере художественного творчества? Архетип и будет здесь, на наш взгляд, той «точкой», о которой писал А. Ф. Лосев, «абсолютного, онтологического соприкосновения “бытия” и “сознания”»⁴². Эти и другие проблемы ставились еще Платоном, показавшим, что все архетипические модели («начала») примиряются в мифе.

В статье «Рыцарь-монах», написанной А. Блоком по поводу десятилетия кончины великого философа, земное дело его определялось как «дело освобождения пленной Царевны, Мировой души, страстно тоскующей в объятиях Хаоса и пребывающей в тайном союзе с “космическим умом”»⁴³. Поэма Соловьева «Три свидания», считает он, — непреложное свидетельство как личного визионерского опыта, так и отражения тысячелетнего опыта «истинно-ценного в жизни мира»: она «не отличается по существу от надписей прошедших столетий; сначала по-латыни, потом — на национальных языках... Их можно встретить на алтарях, на храмах, на знаменах, даже — на камнях в поле»⁴⁴. Визуальность софийного образа у Соловьева, по мнению А. Блока, — «невещественный, золотой свет. <...> Золотом и киноварью писались слова, исходящие из уст Гавриила: Ave, gratiae plena»⁴⁵. Заканчивая статью, Блок призывает всех принять участие «в освобождении плененной Хаосом Царевны — Мировой и своей души»⁴⁶ и напоминает, что визуально Св. Софию, Премудрость Божию, В. Соловьев определил в споре с «отцом позитивизма» Контом в работе «Идея человечества у Августа Конта» (1898), указав на одну из древнейших новгородских софийных икон.

В этой статье Соловьев анализирует Великое Существо контовской религии, которое, по его мнению, «кроме своей полной реальности

⁴² Лосев А. Ф. Стрoение художественного мироощущения // Начала. 1993. № 2. С. 10.

⁴³ Блок А. А. Рыцарь-монах // О Владимире Соловьеве: Сб. I. М., 1911. С. 101.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же. С. 102.

⁴⁶ Там же. С. 103.

<...> есть существо женственное» (VIII, 238). По его мнению, Конт не имел представления о визуальном образе Великого Существа, воплотившего древний культ Вечно Женственного начала. Визуальный же образ Софии, какой она предстала перед изумленным человечеством, символизируя его, сохранился в одной из новгородских софийных икон. «Великое существо, — пишет Соловьев, — не есть олицетворенный принцип, а Принципиальное Лицо, или Лицо-Принцип, не олицетворенная Идея, а Лицо-Идея (выделено А. Блоком. — С. Т.)» (VIII, 238). Далее отмечаем отчеркнутую Блоком мысль Соловьева о сближении Контной религии человечества, обобщенной в Великом Существом, со средневековым культом Мадонны (VIII, 238). Но Великое Существо Конта выразилось, по мнению Соловьева, вдохновением русского народа, создавшего образ Софии Премудрости еще в XI веке. Цитируем текст статьи Соловьева, где в форме экфрасиса он представляет живописный образ Софии, Премудрости Божией, отличающийся, по его мнению, от образа Богоматери в восточной традиции или Девы Марии в западной:

Посреди главного образа в старом новгородском соборе (времен Ярослава Мудрого) мы видим своеобразную женскую фигуру в царском одеянии, сидящую на престоле. По обе стороны от нее, лицом к ней и в склоненном положении, справа Богородица византийского типа, слева — Св. Иоанн Креститель; над сидящею на престоле поднимается Христос с воздетыми руками, а над ним виден небесный мир в лице нескольких ангелов, окружающих Слово Божие, представленное под видом книги — Евангелия.

Кого же изображает это главное, срединное и царственное лицо, явно отличное и от Христа, и от Богородицы, и от ангелов? Образ называется образом Софии Премудрости Божией.<...>

Это Великое, царственное и женственное существо, которое, не будучи Богом, ни вечным Сыном Божиим, ни ангелом, ни святым человеком, принимает почитание и от Завершителя Ветхого Завета, и от родоначальницы Нового — кто же оно, как не самое истинное, чистое и полное человечество, высшая (подчеркнуто А. Блоком. — С. Т.) и всеобъемлющая душа природы и вселенной, вечно соединенная и во временном процессе соединяющая с Ним все, что есть (VIII, 240).

Рассмотрим иконографические каноны, связанные на Руси с изображением Софии Премудрости Божией, чтобы исследовать проблему

визуальности в воплощении архетипа Небесной Девы у Соловьева. Как указывают исследователи, одно из ранних изображений Софии находилось в катакомбах близ Александрии, где Премудрость имела вид Еммануила с крыльями и с надписью «SOPHA»⁴⁷. Соловьеву и его последователям могли быть известны иконографические типы Софии по работам прот. П. Лебединцева или работам Н. Кондакова⁴⁸.

Большое значение для истолкования Софии в богословии сыграли ветхозаветная и новозаветная традиции, платонизм, неоплатонизм и гностицизм, манихейство. Платон понимал Софию как Логос, утверждая, что она — не плоть, но духовное тело — «*carno spiritalis*», она является принципом всякой духовной деятельности, представлена как числовая космическая устроенность, как целостное осуществление идеи⁴⁹. Неоплатоники трактовали ее как чистую умопостигаемую сферу. Визуализировались в иконописной или фресковой живописи отдельные ее признаки, указанные в ветхозаветных текстах: «...яко взятыя великолепие твое превыше небеси <...> яко узрю небеса, дела перст твоих, луну и звезды, яже ты основал еси» (Пс. 8: 2–4) или «Премудрость созда себе дом и утверди столпов седмь» (Прит. 9: 1). Утвержденное на Первом и Втором Вселенских соборах установление, получившее силу догмата, было основано на том, что София — творческое свойство ипостаси второго лица Троицы — Иисуса Христа, находящее отражение в его добрых делах. Другие образы-символы воплощения Софии: в виде Ангела Великого Света, Ангела Благое Молчание, Богоматери (Матерь Еммануилова), или как вестника — посредника Премудрости, или как прямого исполнителя ее воли в виде архангела, ангела или Девы⁵⁰. В кодексе Латинской библии встречается ее изображение на красном фоне в круге с золотым лицом, часто ее изображали как апокалипсическое «видение Жены, облеченной в Солнце»⁵¹.

⁴⁷ Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник. СПб., 1905. Т. 1.

⁴⁸ Прот. Лебединцев П. София Премудрость Божия в иконографии Севера и Юга // Киевская старина. 1884. X. Декабрь. С. 555–557; Кондаков Н. П. Иконография св. Софии // Памятники древней письменности. СПб., 1881; Редин Е. И. Материалы для византийской и древнерусской иконографии. 1: София. Премудрость Божия // Археологические известия и заметки. Изд. МАО. М., 1893. Т. 1. С. 257–287.

⁴⁹ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. 2. М., 1994. С. 225.

⁵⁰ См. об этом: СОФИЯ Премудрость Божия в древнерусской литературе и искусстве / Автор и сост. В. Г. Брюсова. М., 2006. С. 6.

⁵¹ Там же. С. 19, 23.

Это нашло отражение в христианском персонализме, где София понимается богочеловечески и личностный характер Софии осуществлен духовно (она абсолютная личность) и телесно (она осуществлена в телесной оболочке). Исследователи предполагают, что изображение Софии не имело точно установленного канона, она скорее Образ-Идея, Образ-Символ как воплощение архетипа Небесной Девы, поэтому множественны ее изображения, как множественны и богословские споры о Софии⁵². Что же касается древнейшего изображения Софии на иконе новгородской школы, указанного Соловьевым и после него А. Блоком, то это может быть изображение, где в центре дан образ «огнезрочной» крылатой Девы, восседающей на престоле, на фоне круглой славы⁵³. Ее изображали в царственном облачении и в короне, с пурпурно-красными крыльями, на фоне трехслойных кругов темно-синего, белого и голубого с золотом сияния; Богоматерь и Иоанн Предтеча, как правило, предстоят ей, а Христос изображался над Девой в золотом сиянии⁵⁴.

По сути дела, В. Соловьев открывает красоту русской иконы до Е. Трубецкого и о. П. Флоренского. Иконы становятся не только предметом эстетического любования, а основой для понимания новой красоты, или красоты духовного созерцания⁵⁵. Она заключается в мистической притягательности иконописной мистики. «Но из всех цветов один только золотой, солнечный обозначает *центр* божественной жизни, а все прочие — ее окружение. <...> Также и “ассист”, которым покрываются сверкающие ризы Премудрости Божией — Софии, и ризы возносящейся к небу Богоматери (после Успения). Ассистом нередко искрятся ангельские крылья... Наш здешний мир только взыскует горнего, подражает пламени», но озаряется им лишь на предельной высоте⁵⁶. «Вопрос становится неоспоримо труднее и сложнее, — пишет Е. Трубецкой, — когда мы подходим к мистической тайне пурпура Св. Софии — Премудрости Божией. Почему наш иконописец окрашивает ярким пурпуром лик, руки, крылья, а иногда и одеяние Предвечной премудрости, сотворившей мир? До сих пор

⁵² См.: Флоренский П. Столп и утверждение истины: В 2 т. М., 1990; Лосский Вл. Спор о Софии. Статьи разных лет. М., 1996.

⁵³ СОФИЯ Премудрость Божия в древнерусской литературе и искусстве. С. 44.

⁵⁴ Там же. С. 82.

⁵⁵ См.: Трубецкой Е. Два мира в древнерусской иконописи // Философия русского религиозного искусства. М., 1993. С. 220–221.

⁵⁶ Трубецкой Е. Два мира в древнерусской иконописи. С. 227.

еще никто не дал на этот вопрос удовлетворительного ответа. Приходится часто слышать, что пурпур Св. Софии есть пламень... Что это за огонь, которым пламенет Св. София, и в чем отличие *этого* пурпура от других иконописных откровений, окрашенных в тот же цвет? Объяснение может быть найдено только в охарактеризованной выше солнечной мистике красок, символически выражающих тайны неба потустороннего»⁵⁷.

В поэме «Три свидания» (1898) Соловьев дал космическое изображение Софии Премудрости, близкое иконографическому канону, и воплотил ее архетипический образ как «внутреннее небо» (понятие Я. Беме) — «лазурь» своей души: «Лазурь кругом, лазурь в душе моей» (с. 128). У Беме читаем: «За словом *Святой Дух* стоит <...> Образ, также вне Натуры, и означает, что благородный образ из огня души процветает, подобно как цветок из земли, и не имеет никакого чувствования огненного свойства»⁵⁸. Прочитируем два отрывка из поэмы:

Пронизана лазурью золотистой,
В руке держа цветок нездешних стран,
Стояла ты с улыбкою лучистой,
Кивнула мне и скрылася в туман (с. 128).

.....
И в пурпуре небесного блистанья
Очами, полными лазурного огня,
Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня (с. 130).

В связи с разночтениями в истолковании изображения Софии Премудрости и многочисленными богословскими спорами о ней в XVI веке намечается поворот в ее истолковании и сближение с богородичными культами. Но в древнерусском искусстве и литературе она сохранилась как огнеликая и огнезрачная крылатая Дева, восседающая на престоле, состоящем из семи столпов. Иконы Премудрости писались на золотом фоне и часто олицетворяли храм человечества. Прочитируем стихотворение Соловьева «В тумане утреннем неверными шагами...» (1884):

⁵⁷ Там же. С. 229.

⁵⁸ Беме Я. Истинная психология, или Сорок вопросов о душе. С. 67.

И до полуночи неробкими шагами
Все буду я идти к желанным берегам,
Туда, где на горе, под новыми звездами,
Весь пламенеющий победными огнями,
Меня дождется мой заветный храм (с. 72).

Иногда Дева Премудрость представляла собой образ «души праведной», «души чистой»⁵⁹, стремящейся к преодолению земного хаоса и к просветлению, где она становится «крылатой», как в мифе Платона, изложенном в диалоге «Федр», озаряясь софийным светом в стихотворении «Был труден долгий путь» (1892):

Был труден долгий путь. Хоть восхищала взоры
Порой природы дивной благодать,
Но неприступные кругом сдвигались горы,
И грудь усталая едва могла дышать.

И вдруг посыпались зарей вечерней розы,
Душа почуяла два легкие крыла,
И в новую страну неистощимой грезы
Любовь-волшебница меня перенесла (с. 85).

Образ бестелесной и невидимой красоты, воплощенной в софийном образе крылатой девы-ангела, иконичен. Его аллегория — зари — Софии, как в книге Я. Беме «Аврора, или Утренняя заря в восхождении» (М., 1914), аромата «вечерних роз». Роза — мистический символ, имеющий множественность значений в мифологиях и религиях мира, литературе, искусстве, чему специальную статью посвятил А. Н. Веселовский⁶⁰. У Я. Беме мистическая роза — свидетельство великого рождения божества в душе человека, что связано с пришествием Святого Духа. Это — внутреннее рождение Божества, «и там он был с любовью принят, как жених встречает и обнимает свою любимую невесту. И что это был триумф в Духе, я не смогу ни сказать, ни описать. И это нельзя сравнивать с чем-либо, разве только с тем,

⁵⁹ Там же. С. 148.

⁶⁰ *Веселовский А. Н.* Из символики розы // *Веселовский А. Н.* Избр. статьи. Л., 1939. С. 132–137.

как посреди смерти рождается жизнь, и уподобить это можно воскресению из мертвых»⁶¹.

Сила надежды передается в стихотворении движением вверх. Второй мир, в котором оказывается душа — крылатая дева — становится видимым и чудесным. Ее крылья и бесплотность фигуры — указание на связь с Духом Святым. Образный и пространственный мир стихотворения восходит к традиции иконописания, воплощая идею, о которой писал в статье «Умозрение в красках» Е. Трубецкой: в иконе, как и в этом стихотворении, воплощается мотив отречения от мира и мотив радостного подъема⁶². Кроме того, в стихотворении воплощается важнейшая для Соловьева идея соборности. Е. Трубецкой писал: «В ней мы имеем живопись по существу соборную; в том господстве архитектурных линий над человеческим обликом, которое в ней замечается, выражается подчинение человека идее собора, преобладание вселенского над индивидуальным»⁶³. Интересен черновой автограф, сохранившийся в рукописи В. Соловьева «Все есть Бог», где храм — символическое воплощение Софии:

Храмы новые новым богам!
Не из праха земли, не руками людей
Этот новый воздвигнется храм⁶⁴.

Как свидетельствует апокрифическая традиция, например раннехристианское сочинение «Пастырь» Герма (Ерма), образ храма (Церкви) часто представлялся в виде прекрасной женщины⁶⁵. В западной ветви христианства и в латинской христианской литературе, как пишет С. С. Аверинцев, — термин «София» вытесняется мистически понятой Церковью, и поэтому собственно «софиологии» католическая

⁶¹ Цит. по: Вер Г. Якоб Беме, сам свидетельствующий о своей жизни / Пер. с нем. Урал LTD, 1998. С. 72.

⁶² Трубецкой Е. Умозрение в красках // Философия русского религиозного искусства. С. 209.

⁶³ Там же. С. 207–208.

⁶⁴ РО ИРЛИ РАН. Ф. 240. Оп. 2. № 159. Л. 27. — Как свидетельствует апокрифическая традиция, например раннехристианское сочинение «Пастырь» Герма (Ерма), образ Храма (Церкви) часто представляется в виде прекрасной женщины. См. об этом: Флоренский П. Столп и утверждение истины. Т. 1. С. 336.

⁶⁵ См. об этом: Флоренский П. Столп и утверждение истины Т. 1. С. 336.

традиция почти не знает, так как византийский образ Софии заменяется образом Девы Марии⁶⁶.

Основу многих стихотворений Соловьева составляет мистический сюжет странствия души в поисках идеальной возлюбленной, идеальный брак с которой (мистическое единение) станет источником спасения, как, например, в стихотворениях «В тумане утреннем неверными шагами...» (1884), «Какой тяжелый сон! В толпе немых видений...» (1885) и др. Поэтому Соловьев часто использует символично-аллегорические образы, принятые в христианской мистике М. Экхарта, Я. Беме, Э. Сведенборга: «Возлюбленная», «Таинственная подруга», «Царица», спасающая «Возлюбленного», «Друга» своей любовью.

Пространственный мир многих стихотворений В. Соловьева основан на гностически-романтическом понимании дуализма бога и тварности, тот, высший мир, противопоставляется земному. Высший мир излучает свет, преображает, как в стихотворении «Вся в лазури сегодня явилась...» (1875): «И в лучах восходящего дня / Тихим светом душа засветилась...» (с. 61). Низший мир — мир сна, оцепенения, иллюзии также соответствует гностическому видению мира как воплощению Сатаны или зла («А вдали, догорая, дымилось / Злое пламя земного огня» (с. 61). Софийный образ, как и человеческая душа, двойствен: («О как в тебе лазури чистой много / И черных, черных туч...», 1881). В традициях гностицизма Соловьев считал, что гносис, передающийся небесной подругой, обещает спасение людям как принадлежащим к высшей сфере. Читаем в этом же стихотворении: «И светлую росой она его омоет, / Огонь стихий враждебных утолит, / И весь свой блеск небесный свод откроет / И всю красу земля недвижно озарит» (с. 68).

Христианская идея преображения определяет тональность многих стихотворений В. Соловьева, основанных на гностических мотивах⁶⁷. Визуально она воплощается в том, что философ определил как «свет и его невесомый носитель-эфир» в работе «Красота в

⁶⁶ Аверинцев С. С. София — Логос. Словарь. Киев, 2006. С. 397. См. также специальную работу С. С. Аверинцева «Софиология и мариология: предварительные замечания» (Аверинцев С. С. София — Логос. Словарь. Киев, 2001. С. 253).

⁶⁷ О гностических мотивах см.: Соловьев В. С. Гностицизм // Философский словарь Владимира Соловьева. Ростов-н/Д. 2000. С. 89–94; Йонас Г. Гностицизм. Гностическая религия. СПб., 1998.

природе» (1889), где он приходит к выводу, что *свет* есть некий сверхматериальный двигатель, когда материальная стихия *преображается и просветляется*. (Абзац статьи, где Соловьев изложил мысль о том, что преобразование материи осуществляется «через воплощение в ней другого, сверхматериального начала», А. Блок отчеркнул на полях и подчеркнул — VI, 37.) Первым критерием является красота, которая есть, по Соловьеву, преобразенная материя, «идея воплощенная», которая имеет способность глубоко и сильно воздействовать на реальный мир, производить действительное улучшение души человеческой через ее очищение (*ἡθάρασις*). Но психологические ощущения заслоняют сам акт красоты, потому что красота есть идея, воплощаемая прежде в человеческом духе, это «просветленность» и «одушевленность», раскрывающиеся в трех главных видах небесной красоты: «солнечной, лунной и звездной», причем из трех главных видов неба звездное представляет наибольшую степень красоты. И оно чаще всего является пространственным образом Софии и указанием на ее Идею. А «косность и непроницаемость бытия — прямая противоположность идее как положительной всепроницаемости или всеединству» (VI, 43). Над этой строкой Блок надписал «*непрозрачность*», имея в виду «опрозрачивание» как преобразование материи и восхождение к Софии — Небесной Деве.

К гностическим чертам лирики Соловьева относится смешение христианской и эллинистической образности при развитии мотивов софийного мифа. Например, стихотворение «VIS EJUS INTEGRA SI VERSA FUERIT IN TERRAM» (1876) («Сила того цела, когда обратится в землю») написано на основе развития одной из идей «Изумрудной скрижали» («*Tabula smaragdina*») Гермеса Трисмегиста. Оно посвящено золотой царице Китеры (Цитеры) — Афродите — богини любви. Ее «сокрытое пламя» разрастается в апокалипсический пожар, и она предстает в виде Ангела Великого Света, или как «видение Жены, облеченной в Солнце»:

Молнией вспыхнет и землю широким охватит пожаром.
Все, что в груди хоронилось, что образа тщетно искало:
Гордого духа порывы и нежность любви беспредельной, —
Все то в одну непреклонную силу сольется, волшебным
Мощным потоком все думы людские обнимет,
Цепь золотую сомкнет и небо с землей сочетает (с. 65).

Таким образом, в лирике Соловьева визуальный образ Софии складывается на основе сложных архетипических представлений о Небесной Деве, сформировавшихся в русле древнейших мифов, ритуалов, религиозно-мистических и философских учений. Ипостаси Софии его в лирике обусловлены платоновским учением о ее земных воплощениях и символической трактовкой образов. Так, Афродита из стихотворения «DAS EVIG-WEIBLICHE» (Вечная Женственность) может восприниматься и как символ древней богини, отличающийся чисто хтоническими чертами, о чем писали исследователи, намекая на миф о ее рождении из крови оскопленного Урана, и как символ мечтательной мадонны, где плоть выступает скорее аллегорией духовного начала в русле неоплатонического понимания телесности⁶⁸. Несмотря на большой интерес Соловьева к древнеиндийским культам, буддизму, архетип его Небесной Девы ближе всего средиземноморской культуре. Это — Муза, Афродита, о которой он пишет в цитируемой выше работе «Мифологический процесс в древнем язычестве», но может быть Изида или Рея⁶⁹. Кроме того, на Соловьева и его последователей определенное влияние оказало учение немецкого христианского мистика Якоба Беме, который писал о таинстве внутреннего рождения божества в душе человека под влиянием Святого Духа — Софии, и влияние шведского мистика Э. Сведенборга⁷⁰. Сочетание платонизма, христианской мистики и каббалистики позволяет Соловьеву быть достаточно оригинальным в своих софиологических построениях.

⁶⁸ Напр., о концепциях истолкования «Рождения Венеры» Боттичелли см.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 394–395.

⁶⁹ В неопубликованных записях «Бог есть всё» Соловьев, определяя лики Софии, идущие от Ахамот гностиков, отдает предпочтение ипостасям Афродиты. См.: РО ИРЛИ РАН. Ф. 240. Оп. 2. № 159. Л. 4. — В круге чтения Соловьева были книги неоплатоника Ямвлиха, который писал об одержимости в древних ритуалах и мистериях Матерью Богов, имея в виду Великую Матерь Богов — фригийское божество, чей культ восходил к древнейшему матриархальному поклонению Великой матери, а в эпоху эллинизма сменился культом богини Реи. См.: Ямвлих. О египетских мистериях. М., 1995. С. 9, 257.

⁷⁰ Беме Я. *Christosophia*, или Путь ко Христу / Пер. с нем. СПб., 1815. — София понимается здесь как премудрость души, ведущая ее ко Христу, к браку души с ним (см. наставления. С. 29–39).

Е. Э. Тарланов (Петрозаводск)

ХРИСТИАНСТВО И ГУМАНИЗМ: РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА РУБЕЖА ВЕКОВ И РУССКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА

Заметки к теме

Интерес к русской литературе рубежа XIX — начала XX века как к завершению своего рода циклов и в искусстве слова, и в литературно-общественной жизни всегда составлял главную особенность исследовательских подходов А. Б. Муратова, инструментом которых служил глубокий историко-литературный и реально-общественный комментарий к тонкой детали интерпретируемого произведения. Часто значение этой детали явно выходило за рамки быта и представлений изображаемой эпохи — и такой была в первую очередь тема дворянского вольномыслия, органичная для художественной практики И. С. Тургенева. Яркий сюжет о повести «Несчастливая» (1869), приковывавшей к себе внимание Флобера и Мопассана, однако почти не известной современному читателю, возникает в классической монографии Аскольда Борисовича о поздней тургеневской прозе именно в данном контексте — изысканный галлюман XVIII века Колтовской, человек екатерининского времени, доживший до середины 1830-х годов, перед смертью отказывается принять священника, заявляя о том, что «нам с этими господами нечего сказать друг другу»¹.

¹ *Тургенев И. С. Соч.: В 12 т. М., 1955. Т. 7. С. 170.* — Далее при ссылках на это издание в тексте указываются том и страница.

Поведение приверженца французского просветительского атеизма предреволюционной эпохи XVIII столетия к 1860 годам, безусловно, несло в себе нечто актуальное для русского общества той поры с его радикально-позитивистскими настроениями и, воспринимаясь как элемент реалистической картины русской жизни сравнительно отдаленного прошлого, зримо свидетельствовало в то же время о просветительской сути самой позиции Тургенева, сформировавшейся под влиянием диалектики Гегеля и воззрений Белинского, т. е. дистанцированной от церковных соображений. Искусство Тургенева явило собой классический образец не только трактовок окружающей действительности в духе *светского гуманизма*, но, кажется, и строго выверенных светских социальных объяснений также и истории русской литературы.

Двумя десятилетиями после ухода Тургенева проблема роли религиозной составляющей в гуманистическом мировоззрении обозначала уже приход нового, XX века в *истории русской культуры*.

Начало XXI века обращает ее в главнейший вопрос уже русского литературоведения, создающий *систему отсчета*.

В крайне эклектичной литературно-общественной обстановке наших дней на место этой системы претендуют принципы традиционно-христианского истолкования исканий и идеалов русской литературы. На их основе возникли новые концепции, однако в исторической проекции не вполне ясно, в какой мере они пригодны для интерпретации явлений века двадцатого и в особенности рубежа веков.

Этот вопрос и затрагивает предлагаемая статья.

Обойденные вниманием историков литературоведения лекции о жизни и творчестве Ф. М. Достоевского финского исследователя середины XX века Оскара фон Шульца² заслуживают сейчас достаточно серьезного отношения именно потому, что трактовка личности Достоевского в них предстает в качестве средства набросить традиционно-христианский флер на всю русскую умственную традицию, а еще более — в качестве *камертон*а, по которому должно было бы как-то выстраиваться направление деятельности русских писателей классического периода.

Экзальтированные понятия о религии 1830-х годов — времен детства и отрочества Достоевского — О. Шульцем принимаются едва

² Шульц О. Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск, 1999.

ли не за обязательные для всего XIX века, и отклонение от этой тенденции домашнего воспитания А. П. Чехова видится ему лишь прискорбной чертой новой, позитивистской, эпохи 1860–1870-х годов, аттестовавших писателя вслед за народником Н. М. Михайловским «жестоким талантом».

«Религия делалась постепенно потребностью людей, стала чем-то естественным в их жизни, — подчеркивает Шульц. — В этом огромное отличие детских лет Достоевского от, хотя бы, например, детства Чехова. Детство последнего протекало в эпоху господства позитивизма и материализма, когда религия отошла совершенно на задний план жизни, когда над религиею смеялись, почти стыдились ее»³.

Подобное восприятие религиозного аспекта творческого и жизненного поведения Достоевского финским автором, безусловно, психологически вполне согласуется с реальными чертами личности писателя, подтверждая факт его глубоких биографических связей с духовной средой. Пламенная вера Достоевского-человека действительно истекла из семейных корней («дед его Андрей Михайлович был протоиерей, и его предки — священники. Отец до 15 лет воспитывался в Подольской семинарии»)⁴, однако для русского общества второй половины XIX века она была исключением.

Внешний пиетизм тогда не вписывался ни в общепринятые стандарты дворянского воспитания, ни в подкреплявшиеся социологической аргументацией теории общественного прогресса. В этом плане мнение того же Тургенева, автора «Рудина», «Отцов и детей», «Нови», «Дыма», было зеркалом времени, против которого восставал и которое пытался в определенном смысле *остановить* автор «Идиота», «Братьев Карамазовых» и «Бесов». Человек позитивистской эпохи, а не ангажированный левый публицист также просматривается и в невосприятии философской платформы Достоевского М. Горьким, роняющим показательное признание в том, что «Гоголь только тогда здоров и деятелен, когда его волею и воображением управляет европеец Пушкин»⁵. Хронологически принадлежа веку двадцатому, это суждение в смысле *историческом* завершает линию восприятия убеждений Достоевского веком девятнадцатым.

³ Там же. С. 169.

⁴ Там же. С. 3, 4.

⁵ Горький М. О литературе. М., 1953. С. 153.

Фундаментальный идейный, социальный и культурный кризис русского общества наших дней, безусловно, связанный с уходом идейно-эстетической конструкции и конвенций советского периода, однако же, ни в чем не выразился столь напряженно и болезненно (можно смело утверждать!), как в *переоценке и пересмотре событий истории русской литературы, исходящих, в свою очередь, из переоценки и пересмотра роли христианского религиозного компонента в XXI столетии*. Фигура и деятельность Оскара фон Шульца нам представляются важными не сами по себе, а лишь в качестве символа и фокуса объективных клерикальных тенденций, прихотливо возникших в историографии русской литературы начала XXI столетия.

Однако движение истории обладает важным и неотъемлемым свойством бросать на те или иные реальности, идеи или институты различный свет в каждую конкретную эпоху. Не составляют исключения и религиозные институты, и оттого справедливо было бы предполагать, что, например, современник Екатерины смотрел на бытовую и общественную их роль все же иначе, чем его предшественник Петровской эпохи, не говоря о читателе Пушкина из общества.

Рубеж XX века ознаменовался приходом в европейскую культуру воззрений Фридриха Ницше, основанных на гипотезе о возможности создания в будущем мира, не нуждающегося в религиозной санкции, с одной стороны, а с другой — на призыве к бунту против затхлых понятий косной среды, внушенных расхожими трактовками соответствующих мест Писания.

Сейчас же, спустя более чем сто лет, главный акцент не в том, к каким разнообразным последствиям привели сентенции о «Любви к дальнему, а не ближнему», «Боге, мертвом из-за сострадания к людям», «Прекрасной смерти» и «Разбитых скрижалях», а в стремительном прекращении монополии церкви в области обыденного массового сознания. Веяния этого рода прошли по всем европейским литературам времени, пошатнув, в частности, католический пиетет общественной атмосферы в Польше и Испании. В умственной жизни XX век начался с формирования имморалистических, т. е. модернистских, настроений, подобно тому как в истории его начали артиллерийские залпы Первой мировой войны 1914 года. Эстетизация образа дьявола в «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова могла возникнуть только в таком ассоциативном окружении.

Заявления Ницше в той же мере, как и парадоксы Уайльда о праве художника на преступление, облекали искусство правом взгляда за грань добра и зла. В рамках его возникает нечто абсолютно не представимое ранее: исследование реальных обстоятельств, делающих индивидуально-религиозную веру психологически невозможной («Жизнь Василия Фивейского» Л. Андреева), беспристрастно точный протокол побуждений, разрешившихся немотивированным убийством («Петлистые уши» и «Дело корнета Елагина» И. Бунина), и елейное благочестие, прикрывающее вязкую тину обывательского существования («Мирное житие» А. Куприна).

Таким образом, XX век входил в литературу вместе с изображением сторон действительности, не поддававшихся истолкованию в координатах традиционной христианской парадигмы даже в тех случаях, когда автор, подобно Андрееву, признавал себя последователем Достоевского. Сужение применимости этой парадигмы осознавалось объективной данностью и позже, при использовании реалистического инструментария анализа социальной сути личности. Экспериментом по совмещению этих плоскостей с исторической точки зрения и явился советский период истории русской литературы.

Принимая во внимание изложенные соображения, Достоевский, напротив, оказывается как раз в большей мере человеком XIX века, чем современные ему крупные русские писатели, в силу некоторых своих личных особенностей и литературных вкусов.

Тридцатые годы XIX века, а может, и более ранние времена, питают, например, жар, с которым Достоевский исповедует в своей переписке в преклонении перед Гомером и Шиллером. Острота личного восприятия этих имен (впрочем, как и имени Карамзина), сохранившись у него на всю жизнь, позже, во времена славы Флобера и Мопассана, могла восприниматься публикой 1870-х годов как некий приятный анахронизм, понятный тогда далеко не многим: романтические тяготения находили отклик в душе Достоевского и тогда, когда они, несомненно, переживали свою эпоху, а теологическая аргументация прекрасно с ними гармонировала в качестве средства умиротворения житейских бурь. Словом искренно верующего в книгах Достоевского врачуются любые душевные изломы.

Время замедляет свой ход, а новому столетию не удается наступить в полную силу.

Парадокс нашей эпохи состоит в том, что фактически в пример столетию XXI ставится взгляд столетия XIX, прерывая целостное восприятие истории русской литературы.

Акцентированная роль богословско-моралистических доводов в романе Достоевского, связанная с непременно развивающей их фигурой человека из низов, воспринималась уже современниками писателя как нечто не совсем пропорциональное, однако в наши дни она отозвалась одной своеобразной тенденцией — абсолютизацией крестьянского мировосприятия, открывшейся в самом конце 1980-х годов. Стало ясным, что это восприятие не имеет нужды в исторических, т. е. вовсе не относящихся к быту, измерениях. Размышляя над известными тенденциями позднего творчества наших писателей «деревенской» плеяды, литературная общественность страны через столетие предпочла не обратить внимания на многозначительную ремарку эрудированного и осведомленного свидетеля начала только что окончившегося века о том, что «земледельческий труд поглощает все внимание крестьянина и составляет все содержание его умственной деятельности»⁶.

Этот неонароднический пафос «возвращения к истокам» обосновал в конечном счете нервные филиппики XX столетию, которые впоследствии привели к образованию не восполняющейся пока лакуны в чувстве истории современного нам поколения.

⁶ *Бельтов* [Г. В. Плеханов]. За двадцать лет. СПб., 1905. С. 36.

ПИСЬМА Э. Н. ГИППИУС К В. С. МИРОЛЮБОВУ

Предисловие и публикация А. В. Лаврова (С.-Петербург)

В 1960 году вышел в свет подготовленный в Пушкинском Доме под редакцией К. Д. Муратовой 5-й том серийного издания «Литературный архив», полностью посвященный публикациям писем русских писателей конца XIX — начала XX века; критерием отбора материала в данном случае было сотрудничество писателей в ведущих столичных журналах того времени. Большой раздел тома содержал письма к редактору-издателю «Журнала для всех» Виктору Сергеевичу Миролюбову (1860–1939), извлеченные из его богатого архива, хранящегося в Пушкинском Доме. Наряду с письмами Л. Н. Андреева (публикация К. Д. Муратовой), А. И. Куприна и И. А. Бунина (публикации П. П. Ширмакова) подборка материалов к истории «Журнала для всех» включала письма К. Д. Бальмонта и В. Я. Брюсова, подготовленные к печати А. Б. Муратовым: это была одна из первых обстоятельных публикаций эпистолярного наследия поэтов-символистов после негласного запрета на объективно-исследовательское обращение к их деятельности, наложенного в 1946 году пресловутым докладом А. Жданова. Особая ее дерзость заключалась в том, что Бальмонт был грешен перед властями вдвойне — являлся не только представителем «реакционного» и «антинародного» литературного направления, но и политическим эмигрантом; предметом серьезного историко-литературного подхода его фигура в стране Советов до того времени не была и быть не могла (в этом отношении приоритетной по времени появления по отношению к публикации А. Б. Муратова была лишь сугубо локальная по своей теме работа П. Котетишвили «Из писем К. Бальмонта о переводе “Витязя в тигровой шкуре”», появившаяся в 6-м номере журнала «Литературная Грузия» за 1957 год).

В общественных условиях того времени, когда в «Литературном архиве» появилась эпистолярная подборка под рубрикой «Журнал

для всех», публикация писем к Миролубову многих других его корреспондентов была маловероятной, а в ряде случаев и совершенно немислимой. Новая исследовательская разработка миролубовского фонда началась лишь в постсоветские годы¹. Многие содержащиеся в нем документы еще ждут своего прочтения и осмысления. Письма Зинаиды Николаевны Гилпиус (1869–1945) к Миролубову — лишь один из сравнительно небольших эпистолярных сводов, затрагивающий, однако, некоторые важные стороны литературно-общественной деятельности как их автора, так и адресата.

Две основные темы возникают в этих письмах — сотрудничество Гилпиус в «Журнале для всех» и проблемы, связанные с организацией в Петербурге Религиозно-философских собраний и изданием в 1903–1904 годах сопутствовавшего им журнала «Новый Путь» (фактическое руководство им Гилпиус разделяла с Д. С. Мережковским)². «Журналом для всех», выходящим в Петербурге с 1895 года, В. С. Миролубов, известный к тому времени поэт (театральный псевдоним — Мирон), руководил с осени 1897 года вплоть до его закрытия административным порядком в сентябре 1906 года (ему наследовали в 1906–1908 годах миролубовские журналы «Народная Весть», «Трудовой Путь», «Наш Журнал», каждый из них, в свою очередь, был запрещен)³. Этот «ежемесячный иллюстрированный научно-практический общедоступный журнал» выходил большим тиражом по доступной для

¹ См.: Переписка Е. И. Замятина с В. С. Миролубовым / Публ. и подг. текста Н. Ю. Грякаловой, Е. Ю. Литвин; вступ. статья и коммент. Н. Ю. Грякаловой // *Russian Studies*. Vol. II. № 2. С. 416–437; *Зайцев Б. К. Собр. соч.* / Сост., общ. ред. Е. К. Дейч, Т. Ф. Прокопова. Письма 1901–1922 гг. М., 2001; Письма 1923–1971 гг. М., 2001 (письма Зайцева к В. С. Миролубову подготовлены А. М. Любомудровым).

² История «Нового Пути» отражена в статьях Д. Е. Максимова (*Евгеньев-Максимов В., Максимов Д. Из прошлого русской журналистики*. Л., 1930. С. 131–254) и И. В. Корецкой (*Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века. 1890–1904. Буржуазно-либеральные и модернистские издания*. М., 1982. С. 179–233). См. также: *Журналы «Новый Путь» и «Вопросы Жизни». 1903–1905 гг.: Указатель содержания* / Сост. Е. Б. Летенкова. СПб., 1996.

³ Общая характеристика «Журнала для всех» дана в развернутом предисловии К. Д. Муратовой к публикации писем Л. Н. Андреева к В. С. Миролубову (*Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения*. Вып. 5. М.; Л., 1960. С. 65–71) и в статье Е. Г. Коляды «Журнал для всех» (*Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века. 1890–1904. Социал-демократические и общедемократические издания*. М., 1981. С. 309–352). См. также: *Петухова Е. Н. Художественная литература и критика «Журнала для всех» (1898–1906 гг.)*. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1983.

малообеспеченных слоев населения цене, но существенно отличался от других просветительских изданий «для народа» тем, что стоял «в решительной оппозиции к официальной идеологии», с одной стороны, и с другой — стремился, отказываясь от упрощенного популяризаторства, «своими путями приобрести народного читателя к сложности современной духовной культуры, привлекая в качестве авторов крупных ученых и писателей»⁴. Не отдавая предпочтения тому или иному направлению в современной литературе, Миролубов стремился представить на страницах своего издания самые разнообразные творческие индивидуальности; в «Журнале для всех» печатались А. Чехов, Л. Андреев, М. Горький, В. Вересаев, А. Серафимович и многие другие писатели из круга «реалистов», но также и «декаденты» К. Бальмонт, В. Брюсов, Ю. Балтрушайтис, А. Блок, Андрей Белый, С. Маковский. В числе последних — и З. Гиппиус, опубликовавшая в журнале в 1902–1904 годах целый ряд своих стихотворений.

Другая линия, по которой развивались взаимоотношения Гиппиус и Миролубова, — это организация (в 1901 году) и последующая деятельность Религиозно-философских собраний⁵. Наряду с Д. С. Мережковским, П. П. Перцовым, В. В. Розановым, В. А. Тернавцевым, Д. В. Filosoфовым Миролубов входил в число инициаторов этого начинания и вместе с ними хлопотал перед официальными инстанциями о разрешении дискуссионных публичных собеседований на темы, представлявшиеся церковным ортодоксам обсуждению не подлежащими. Свой живой интерес к религиозно-философской проблематике Миролубов отразил и в редакторской практике, когда привлек в конце 1903 года к ближайшему сотрудничеству в «Журнале для всех» религиозного публициста Волжского (А. С. Глинку), выступившего с рядом принципиальных заявлений, которые вызвали решительный протест со стороны значительной части сотрудников издания⁶. Тенденция, проводившаяся Волжским в «Журнале для всех», была во многом близка идейным установкам «Нового Пу-

⁴ Коляда Е. Г. «Журнал для всех». С. 312.

⁵ См.: Записки петербургских Религиозно-философских собраний. 1901–1903 / Общ. ред. С. М. Половинкина. М., 2005.

⁶ См., в частности, коллективное письмо к Миролубову (январь 1904 г.) за подписями В. Вересаева, Л. Андреева, А. Серафимовича, В. Дмитриевой и И. Белоусова с протестом против статьи Волжского «Литературные отголоски. По поводу книги г. Булгакова» (Журнал для всех. 1903. № 12), приведенное в полном объеме в статье К. Д. Муратовой «Сопутники. В. Вересаев и М. Горький» (М. Горький и его современники. Л., 1968. С. 63).

ти»⁷, и Гиппиус с удовлетворением отмечала это созвучие — хотя и полемизировала с критиком, высказавшим в статье «Об искании и об ищущих» («Журнал для всех». 1904. № 6) целый ряд возражений по поводу ее очерков «Светлое озеро»⁸.

В пору, последовавшую за прекращением в 1904 году издания «Нового Пути», отношения Гиппиус с Миролюбовым каких-либо существенных изменений не претерпели, но и не обрели нового содержания. Возможно, нечто вроде литературной ревности прозвучало в попутном отзыве Гиппиус о бывшем редакторе «Журнала для всех», а на тот момент одним из руководителей журнала «Заветы», принявшего к опубликованию роман В. Ропшина (Б. В. Савинкова) «То, чего не было» — Савинкова, чьей крестной матерью на поприще изящной словесности она себя считала; в ответ на изложение Савинковым высказываний Миролюбова о его романе она восклицала и наставляла (в письме от 4 февраля 1912 г.): «Измучаюсь искренно, что вы верите “литературе” Миролюбова. Господь с вами! Да это неслыханно, да М<иролюбов> известен, испокон веков, тем, что ни аза не понимает. <...> К Мир<олоб>ову следует относиться с милой добротой и лит<ературных> разговоров не вести. <...> Чем это вас Мир<олоб>ов обольстил? Да еще тут же сев в лужу, т. е. объявив, что лучшие главы — худшие?»⁹ И вместе с тем год с небольшим спустя в письме к тому же корреспонденту (от 1 июня 1913 г.) она попутно замечала: «Мир<олоб>ова, при всех его недостатках, я очень люблю, он премил, мы дружим»¹⁰.

Письма З. Н. Гиппиус к В. С. Миролюбову печатаются по автографам, хранящимся в фонде Миролюбова в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (ИРЛИ. Ф. 185. Оп. 1. Ед. хр. 415).

⁷ На эту близость указывал в письме к Миролюбову (сентябрь 1904 г.) Л. Андреев: «В настоящее время “Ж<урнал> д<ля> всех” занимает среднее положение между “Новым Путем” и ортодоксально-прогрессивными органами печати, и невгоды такого положения сказываются вдвойне: с одной стороны, его справедливо упрекают в уступках декадентству и теологическому идеализму, с другой, так же справедливо — в позитивизме и реализме. <...> И очень скоро Вам придется вполне определенно примкнуть к тому или другому течению: или слиться с “Новым Путем” и породниться с ним через участие в Вашем журнале Розанова, Мережковского, Андрея Белого, Антона Крайнего и пр., или вернуться к старому» (Литературный архив. 1904. Вып. 5. С. 109).

⁸ См.: Гиппиус З. Согласным критикам // Новый Путь. 1904. № 7. С. 243–248.

⁹ Русская литература. 2006. № 1. С. 212 / Публ. Е. И. Гончаровой.

¹⁰ Там же. № 2. С. 169.

1

22 октября 1901 г. Петербург

22. 10. 01. СПб.

Многоуважаемый Виктор Сергеевич.

Я очень жалею, что не видала вас. Надеюсь, вы зайдете еще когда-нибудь поговорить и со мною об интересующем нас всех вопросе¹¹.

Посылаю вам мою записочку о хлебе; считаю ее имеющей значение лишь как «предисловие». Я думаю поместить ее в Мире Искусства¹², и мне хочется знать ваше о ней не редакторское, а, главным образом, человеческое, читательское мнение.

Дм<итрий> Серг<еевич> хочет зайти к вам завтра утром до 12. Будете ли вы в городе? Если да, — то тогда кстаги он и возьмет мою статейку. Хочу дать вам повесть в лист¹³. Мож<ет> б<ыть>, пришло несколько стихотворений из последних, вы из них выберете, что вам понравится¹⁴.

Искренно вас уважаю<щая>

Зин. Ник. Гиппиус-Мережковская.

2

21 января 1902 г. Петербург

Виктор Сергеевич!

Приходите к нам в этот четверг¹⁵ вечером. Давно вас не видали, просто соскучились. Пожалуйста приходите.

Душой ваша

З. Гиппиус.

СПб. 21–02 Янв.

Литейный, 24.

¹¹ Подразумевается вопрос об организации в Петербурге Религиозно-философских собраний.

¹² Статья Гиппиус «Хлеб жизни» была опубликована в журнале «Мир Искусства» (1901. № 11/12. С. 323–334), вошла в книгу Гиппиус (Антон Крайнего) «Литературный дневник. 1899–1907» (СПб., 1908).

¹³ Прозаические произведения Гиппиус в «Журнале для всех» не публиковались.

¹⁴ В скором времени после отсылки этого письма в «Журнале для всех» были опубликованы стихотворения Гиппиус «Христу» («Мы не жили — и умираем...») и «О другом» («Господь. Отец...») (1902. № 1. С. 13), «Нить» («Через тропинку в лес, в уютности приветной...») и «Спасение» («Мы сидим, говорим порою так прекрасно...») (1902. № 2. С. 191), «Сны» («Все дождик да дождик... Все так же качается...») (1902. № 3. С. 299).

¹⁵ Четверг — 24 января.

Середина марта 1902 г. Петербург

Дорогой Виктор Сергеевич.

Уполномочена передать вам приглашение к митрополиту Антонию¹⁶, во вторник 19 марта, в 7 ч. веч<ера>. Собираться, *сейчас после 6 ч.*, у Тернавцева¹⁷ (Невский, 166). Будет чтение статьи Д<митрия> С<ергееви>ча «Конец Гоголя»¹⁸. Светских людей приглашено очень немного.

Душевно ваша

З. Гиппиус-Мережковская

25 мая 1903 г. Петербург

25.5.03.

Дорогой Виктор Сергеевич.

Посылаю Вам, торопясь, в последнюю минуту перед отъездом¹⁹, все стихи, которые теперь имею (17). Помню, что обещала их Вам. В октябре выходит моя стихотворная книжка²⁰. Выберете, что можете напечатать до тех пор, что Вам понравится (посылаю некоторые стихотворения с вольным размером, хотя знаю, что Вы этого не лю-

¹⁶ Антоний (в миру Александр Васильевич Вадковский; 1846–1912) — митрополит Санкт-Петербургский и Ладужский; отличаясь либерализмом взглядов и терпимостью, способствовал организации и официальному разрешению Религиозно-философских собраний. Ср. запись Гиппиус в дневнике «О Бывшем» за 1901 г. об их открытии (первое собрание — 29 ноября 1901 г.): «*Перед открытием учредители были <...> у митрополита Антония <...> были: Розанов, Тернавцев, Мережковский и Миролубов*» (*Гиппиус З. Дневники. М., 1999. Т. 1. С. 111*).

¹⁷ Валентин Александрович Тернавцев (1866–1940) — писатель-богослов, впоследствии (с 1907 г.) чиновник особых поручений при обер-прокуроре Синода; деятель Религиозно-философских собраний, открывший их 1-е заседание речью «Русская церковь перед великою задачей».

¹⁸ Положения этой статьи вошли в книгу Д. С. Мережковского «Судьба Гоголя», впервые опубликованную в журнале «Новый Путь» (1903. № 1–3) и позднее печатавшуюся отдельными изданиями под заглавиями «Гоголь и черт» (М., 1906), «Гоголь. Творчество, жизнь и религия» (СПб., 1909).

¹⁹ Подразумевается отъезд на дачу в Лугу.

²⁰ «Собрание стихов. 1889–1903» (М.: Скорпион, 1904) З. Н. Гиппиус вышло в свет в указанный срок. О его формировании см.: *Богомолов Н. А., Котрелев Н. В.* К истории первого сборника стихов Зинаиды Гиппиус // *Русская литература. 1991. № 3. С. 121–132.*

бите; я — люблю)²¹. Остальное пришлите мне в г. Лугу, СПб губ<ернии>, Виленский пер., дача Киселевой. Я еще успею тогда все напечатать до осени (если скоро пришлете, о чем прошу). — Совсем Вы нас отрунули! А мы Вас помним. Как здоровье? Счастливцев! Цензура Вас не заедает! Чего нам стоило отвоевать Отчеты собраний! Однако отвоевали²². Будьте здоровы. Д. С. шлет Вам свой сердечный привет.

Душевно Ваша
З. Гиппиус-Мережковская.

5

31 июля 1903 г. Луга

31.7.03. Луга, СПб. губ<ернии>, дача Киселевой.
Дорогой Виктор Сергеевич.

Теперь, правда, опять идет дождь, но сколько было хороших дней, а вы так и не приехали к нам! Наверно были хорошие дни, когда вам и корректур не приносили. Я уверена также, что эти дни прошли не все, а потому все еще надеюсь, что вы приедете к нам подышать сосновым воздухом и погулять у Штоля²³. Осенний месяц август здесь тоже очень хорошо бывает, ароматы здоровее южных. — В Петербург мы приезжаем не часто, и всегда задерганы делами. Редактор Нового Пути, как всегда, в отсутствии²⁴. Не возьмете ли два хорошенькие

²¹ В ближайшие месяцы после отправления этого письма в «Журнале для всех» были опубликованы 7 стихотворений Гиппиус: «Вместе» («Я чту Высокого...»), «Молитва» («Ни о чем, о Господь, я просить не смею...»), «Ничего» («Время срывает цветы и травы...») (1903. № 7. С. 807); «Любовь» («В моей душе нет места для страданья...»), «Тихое пламя» («Я сам найду мою отраду...») (1903. № 8. С. 931); «Мертвая заря» («Пусть загорается денница...»), «Ты любишь?» («Был человек. И умер для меня...») (1903. № 9. С. 1039). Все перечисленные стихотворения вошли в «Собрание стихов. 1889–1903».

²² В каждом номере «Нового Пути», начиная с 1-го, январского, за 1903 г., печатались с отдельной пагинацией «Записки Религиозно-философских собраний», содержавшие тексты докладов, выступлений и прений; публикация завершилась отчетом о 20-м заседании, опубликованным в 12-м, декабрьском, номере «Нового Пути» за 1903 год, уже после того, как проведение Религиозно-философских собраний было запрещено духовными властями (в апреле 1903 г.).

²³ Мельница Штоля — усадебное место поблизости от дачи, где проживали Мережковские.

²⁴ Официальный редактор «Нового Пути» Петр Петрович Перцов (1868–1947), литературный критик и публицист, постоянно жил в Казани и в Петербурге бывал наездами. О взаимоотношениях Гиппиус с ним в ходе издания «Нового Пути» см.: Письма З. Н. Гип-

крошечные рассказика, запрещенные у нас нашим идолом?²⁵ Мы жаловались на него напрасно. Если приедете — корректуры у меня, прочтите. Не пригодятся вам — их просят давно в Русск<ое> Бог<атство>, да мы еще надеялись, очень нам эти рассказы нравятся. Один — из серии «Явь», Вечера, другой Лундберга из «Степных встреч» — арест²⁶. Лебедев²⁷ пропустит *наверно*.

Будьте здоровы, ждем отклика, приветствуем.

З. Гиппиус-Мережковская.

6

15 августа 1903 г. Луга

15.8.03.

Луга, д<ача> Киселевой.

Дорогой Виктор Сергеевич.

Вашу телеграмму я получила перед самым отъездом в Петербург, где думала взять чистенькие корректуры рассказов en question²⁸ и послать вам²⁹. Но в городе я узнала печальную вещь, разрушившую наши планы, а именно — что Перцов жаловался в Комитет³⁰ за это время, и рассказы были запрещены Комитетом. Это, конечно, отнюдь

пиус к П. П. Перцову / Вступ. заметка, подг. текста и примеч. М. М. Павловой // Русская литература. 1991. № 4. С. 124–153; 1992. № 1. С. 134–157.

²⁵ Подразумевается светский цензор «Нового Пути» Евгений Семенович Савенков (1846 — не ранее 1913).

²⁶ Ранее в «Новом Пути» были опубликованы цикл рассказов «Явь (Рисунки)» (1903. № 4. С. 1–24) Никиты Вечера (сведения об этом авторе не обнаружены) и рассказ «Степные встречи» (1903. № 7. С. 131–144) прозаика и критика Евгения Германовича Лундберга (1883–1965). В письме к Перцову, полученном 4 апреля 1903 г., Гиппиус высказывала оправдавшееся опасение: «...не пропал бы в руках Савенкова лучший рассказ Вечера “Извозчики и тетка”<...>» (Русская литература. 1992. № 1. С. 134). С ним же она советовалась в письме от 12 июля 1903 г.: «Вы знаете, что “Извозчики” и “Зачем” не разрешены. Пойдут ли они в след<ующую> инстанцию, или не отдать ли мне их Мироллобову? Или вы отдадите в Русск<ое> Богатство?» (Там же. С. 147). Ни в журнале «Русское Богатство», ни в «Журнале для всех» произведения Никиты Вечера не появлялись; в «Журнале для всех» год спустя был опубликован рассказ Евг. Лундберга «Однажды вечером» (1904. № 8. С. 456–459).

²⁷ Цензор Николай Владимирович Лебедев.

²⁸ Ранее упомянутых (*фр.*).

²⁹ Речь идет о корректурах рассказов Никиты Вечера и Евг. Лундберга, запрещенных цензурой (см. п. 5).

³⁰ Санкт-Петербургский цензурный комитет.

не доказывает их нецензурность, а лишь то, что Комитету неловко не покрывать цензоров, даже таких малообразованных и вечно проваливающихся во все ямы, как наш Савенков. Но факт остается фактом, теперь Лебедеву уже ничего нельзя сделать, придется запретить тоже. Перцов подал жалобу Звереву³¹, — может быть хоть это опомнится, ведь это же азиатское варварство запрещать подобные вещи, и очень дискредитирует цензуру — в ее собственных глазах.

Ваша телеграмма была передана очень загадочно в конце. Вот текст ее:

«Прошу прислать Ялту Россия не задержу как хороши стихи третьему сот бы пятым быть».

Никакие культурные учреждения не прививаются в России. Телеграф шалит, почта — и того более. За несколько недель у меня пропало 3–4 моих, очень нужных, письма. Между прочим — одна рукопись, кот<орую> я послала в редакцию в письме, и чужая. Эдакое опять варварство! Хоть бы, прочитав, отправляли по адресу, это даже Тяпкин-Ляпкин делал³².

Погода — варварица, и мы очень завидуем, что вы в тепле. Надолго ли вы в Ялте? Мы было тоже собирались туда 1 сентября, но, боюсь, не удастся. Если долго останетесь и будете иметь минутку — черкните, какова там погода, стоит ли ехать греться.

Оба приветствуем вас.

Сердечно Ваша
З. Гиппиус.

7

17 августа 1904 г. Гатчина

Гатчина. Мариенбург³³.
Зверинская, 40.
17.8.04.

Дорогой Виктор Сергеевич!

Редкое обстоятельство: я написала целых три стихотворения и спешу послать их вам; в нашем августе уже есть, слава Богу, одно

³¹ Николай Андреевич Зверев (1850–1917) — сенатор, товарищ министра народного просвещения, в 1903–1905 гг. начальник Главного управления по делам печати.

³² В «Ревизоре» Гоголя перлюстрацией писем занимался, соответственно должности, почтмейстер Шпекин, а не судья Ляпкин-Тяпкин.

³³ Мариенбург — предместье Гатчины (у западной границы парка «Зверинец»).

мое, довольно³⁴. Самое *мое*, конечно, «Оправдание»³⁵; Д<митрию> С<ергееви>чу очень нравится «Наши дни»³⁶. Уж, действительно, наши дни, и в переносном и в буквальном смысле. Вот чертова погода! Если небеса смилуются, однако, — приезжайте нас навестить. По Балтийской дороге до Мариенбурга — и прямо подъедете к нашим дверям. Но, конечно, в дождь — врага не позову! Будет же солнце! (К нам есть поезд в 11.50, 2.45, 4.45; от нас — в 8.8 и в 11.6 веч<ера> — эти самые удобные).

Видела и читала последний ваш номер³⁷. Невольно радуешься его росту на глаз. Пожалуй, это первый пример такого явного культурного *развития* журнала. Об этом у нас будет даже заметочка³⁸.

³⁴ 8-й (августовский) номер «Нового Пути» за 1904 г. открывался стихотворением Гиппиус «Август» («Пуста пустыня дождевая...» — с. 1).

³⁵ Беловой автограф стихотворения Гиппиус «Оправдание» («Ни воли, ни умелости...») сохранился среди ее писем к Миролюбову (ИРЛИ. Ф. 185. Оп. 1. Ед. хр. 415. Л. 12). Стихотворение вошло в «Собрание стихов. Кн. 2. 1903–1909» (М.: Мусaget, 1910) Гиппиус; см.: *Гиппиус З. Н. Стихотворения*. СПб., 1999. С. 158–159, 484 («Новая Библиотека поэта»).

³⁶ Стихотворение Гиппиус «В наши дни» («О, веселый дождь осенний...») было опубликовано в «Журнале для всех» (1904. № 10. С. 580), его автограф (с тем же заглавием) сохранился в архиве Миролюбова (ИРЛИ. Ф. 185. Оп. 1. Ед. хр. 1383. Л. 1). В «Собрание стихов. Кн. 2» вошло под заглавием «Дождичек». См.: *Гиппиус З. Н. Стихотворения*. С. 150, 483.

³⁷ Последний к тому времени номер «Журнала для всех» — июльский за 1904 г. В нем были опубликованы: подборка стихотворений И. Бунина, М. Пожаровой, А. Федорова и Андрея Белого, несколько рассказов малоизвестных авторов, искусствоведческий очерк С. Маковского «Менье», статья Волжского «Литературные отголоски. По поводу нового рассказа Леонида Андреева» (о «Жизни Василия Фивейского»), продолжение статьи С. Ан-ского (С. А. Раппопорта) «Основные мотивы поэзии Некрасова» и другие материалы.

³⁸ Имеется в виду следующий фрагмент из статьи Антона Крайнего (З. Н. Гиппиус) «Из записной книжки» (Новый Путь. 1904. № 9. С. 304–305):

«“Журнал для всех” — единственный из наших популярных ежемесячников, который не чуждается *религиозных* — в настоящее время в России наиболее ответственных, сложных и новых — тем. Будучи аристократом, думая лишь о маленьком кружке избранных ценителей, — легко стремиться к новизне; но это чрезвычайно трудно и даже во многих отношениях опасно, удовлетворяя ту огромную и в высшей степени демократическую толпу, целый маленький народ читателей, которые, платя 1 рубль в год, требуют удовлетворения своих литературных, художественных, философских и общественных вкусов. Чтобы тут сметь думать о новизне, да притом еще о такой в наши дни и среди нашей интеллигенции, повторяю, опасной новизне, как религия, для этого нужна истинная отвага. Редактор “Журнала для всех” обладает этою отвагою. Нельзя ее не приветствовать, нельзя ему не сказать: Бог помочь!»

Д. С. приветствует вас и просит меня написать, что ждет у вас отзыва о «Петре и Алексее». Кажется, действительно, у вас ничего не было о романе, и Д. С. огорчен³⁹.

До свиданья, дорогой Виктор Сергеевич, жду от вас строчки и обещания приехать с первым лучом Аполлона. Может быть, сентябрь нас порадует! Хотя дождь уж очень упорен и злостен!

Как ваше здоровье? Настроение?

Душевно Ваша
З. Гиппиус.

Не надо, впрочем, быть пророком, чтобы предсказать, что рано или поздно (с нашей точки зрения лучше рано, чем поздно) он наживет себе таких же яростных и многочисленных врагов, какими и нас наделила судьба. Вот на эти-то трудные дни, которые не минуют его, мы говорим ему заранее: Бог поможет!»

³⁹ Начальные главы романа Д. С. Мережковского «Петр и Алексей» были опубликованы в № 1–5 «Нового Пути» за 1904 г., печатание было возобновлено с № 9 и продолжалось до № 12 за 1904 г., окончание романа — в журнале «Вопросы Жизни» (1905. № 1–3); в 1905 г. роман вышел в свет отдельным изданием. Ранее в «Журнале для всех» была опубликована статья о первых двух романах трилогии Мережковского «Христос и Антихрист», которую завершал «Петр и Алексей» (см.: *Мирский В.* <Соловьев Е. А.> «Смерть богов» и «Воскресшие боги», романы Д. С. Мережковского // *Журнал для всех*. 1902. № 2. С. 229–238). Отзыва на «Петра и Алексея» в «Журнале для всех» — ни на журнальную публикацию, ни на отдельное издание — не последовало, хотя о таком хлопотал и сам Мережковский; приводим в этой связи его письмо к Мироллобову (ИРЛИ. Ф. 185. Оп. 1. Ед. хр. 789):

19 IV <19>05.

Дорогой и глубокоуважаемый Виктор Сергеевич,
пишу это на тот случай, если не застану Вас.

Оставляю Вам моего «Петра». Усердно прошу об отзыве — если возможно, обстоятельной статье с выдержками, которые, надеюсь, будут интересны читателям «Журнала для всех». Таким отзывом Вы оказали бы мне огромную услугу, за которую я был бы Вам бесконечно благодарен. Не поручите ли написать отзыв Сергею Маковскому — он человек умный, талантливый и чуткий к тем *новым настроениям*, без которых нельзя понять мою книгу. Если же не ему, то, *может* б<ыть>, Д. В. Философову? Если да, то черкните мне два слова — я ему (т. <е.> Д. В. Философову) передам Ваше приглашение, так как он с нами едет в Крым. Мы уезжаем сегодня вечером в Москву, где я читаю лекцию о Церковном Соборе, и уже из Москвы прямо в Крым. Адрес: *Ялта. До востребования*. Вернемся в начале июня. Очень хотелось бы повидаться с Вами. Сердечный привет от З<инаиды> Н<иколаевны>.

Искренне преданный Вам
Д. Мережковский.

31 июля 1913 г. Веревье

Веревье, Ник<олаевской> ж. д.
Им<ение> Васильевка.
31 июля 13.

Дорогой Виктор Сергеевич.

Ваши письма мы получили⁴⁰, не откликнулись сразу потому, что у нас разные были заботы и хлопоты, потом поехали на 2 дня в СПб., хотели проводить Дм<итрия> Вл<адимировича> в Карлсбад, внезапно проводили в Эссентуки⁴¹ (охранка паспорт заела) — и вернулись на наше пепелище. Напрасно вы нам завидовали, у нас прегнусная даченка, хуже — редко. К тому же в «сердце России» неизбитны «нравственные» страдания, когда живешь среди повального пьянства, хулиганства, дикости, и чувствуешь, что помочь не можешь⁴².

Наше дело с журналом не очень выгорает, ибо нужны деньги большие, — в этом мы убедились. Решили пока начать с легких сборников, с надеждой органического их перехода в журнал⁴³.

Для дешевого — денег надо, пожалуй, не меньше; если у вас не изобилие — то решитесь ли вы нырнуть? А очень нужен хороший дешевый журнал. Битнер⁴⁴ мне вчуже много крови испортил.

Черкните нам строчку, если не поленитесь, долго ли еще пробудете в СПб., а уедете — то куда, не в Москву ли?

Мы тоже очень хотели бы с вами повидаться.

⁴⁰ Эти письма Миродобова не выявлены.

⁴¹ Ср. аналогичное сообщение об отъезде Д. В. Философова (1872–1940) — литературного критика и публициста, ближайшего единомышленника Мережковских — на санаторное лечение в письме Мережковского к Б. В. Савинкову от 4 августа 1913 г. (Русская литература. 2006. № 2. С. 174 / Публ. Е. И. Гончаровой).

⁴² Сходное по содержанию описание пребывания в Веревье — в письме Гипшиус к Савинкову от 15 июня 1913 г. (Там же. С. 170).

⁴³ Ни издания сборника, ни собственного журнала Мережковским тогда наладить не удалось. 18 июня 1913 г. Мережковский писал Савинкову: «Мы тоже о журнале мечтаем. <...> Я лично его страшно хочу, больше, чем что-либо <...> нужен свой журнал. А З<инаиде> Н<иколаевне> совсем уж писать негде» (Там же. С. 172).

⁴⁴ Вильгельм Вильгельмович Битнер (1865–1921) — журналист, редактор-издатель ежемесячного иллюстрированного литературного и популярно-научного журнала «Вестник Знания», выходявшего в Петербурге с 1903 г. (с 1911 г. — с еженедельным приложением «Неделя «Вестника Знания»»).

Не забывайте нас, будьте здоровы.

Искренно ваша
З. Гиппиус-Мережковская.

9

1 августа 1913 г. Веребье

1 авг. 13.

Вчера, дорогой В<иктор> С<ергеевич>, отправила вам письмо, но вспомнила, что просьбы вашей не исполнила, насчет адреса Мейера. Он в городе, живет на Гатчинской, д. 31, кв. 44. Но лучше всего его иметь не дома, а в Публичн<ой> Библиотеке, где он каждый день⁴⁵. Только 5-го, кажется, не будет. Он очень хотел с вами повидаться.

Ваша З. Гиппиус.

⁴⁵ Александр Александрович Мейер (1874–1939) — философ, религиозно-общественный деятель; в петербургском Религиозно-философском обществе — товарищ председателя Секции по изучению истории и философии религии. В Публичной библиотеке работал с декабря 1909 г. в качестве вольноотруждающегося в отделении «Россика» (см. о нем статью С. Г. Стратановского в кн.: Сотрудники Российской национальной библиотеки — деятели науки и культуры. Биографический словарь. Т. 1. Императорская Публичная библиотека. 1795–1917. СПб., 1995. С. 354–357).

Л. В. Савельева, С. В. Шкиль
(Петрозаводск)

О МУЗЫКАЛЬНОСТИ ЛИРИЧЕСКОГО ИДИОСТИЛЯ МИХАИЛА КУЗМИНА

В одно из своих частых посещений Петрозаводского университета Аскольд Борисович Муратов с блеском прочитал слушателям оригинальный, во многом импровизированный спецкурс по поэзии второй половины XIX века, неизменно обращая внимание на стирание известных идеологических противостояний и особенно на ростки зарождающейся новой эстетики рубежа веков. Однако не только продемонстрированный им пристальный интерес к способам художественного обновления классической поэзии, но и вообще исследовательские творческие планы А. Б., к сожалению, во многом остались нереализованными. В частности, не отразились в его научных изысканиях интриговавшие музицирующего Аскольда Борисовича сложные взаимоотношения лирики и музыки, которых он не раз касался в неформальном общении.

Тема предлагаемой статьи, посвященной памяти профессора А. Б. Муратова, — один из аспектов поэтического идиостиля Михаила Алексеевича Кузмина. Его имя, долгое время подвергавшееся остракизму, с конца 80-х годов XX века активно возвращается исследователями и издателями в историческое русло русской художественной культуры как одно из славных имен в искусстве Серебряного века. Своеобразная художественная позиция Кузмина далеко не исчерпывается ни его собственными поэтическими декларациями, ни оценками разноголосой критики, а поэтический идиостиль,

за редким исключением, еще не был предметом специального, тем более фронтального анализа¹.

По собственному признанию Кузмина, до 1904 года он готовил себя к профессиональной «композиторской деятельности» (три года Петербургской консерватории по классу композиции, частные уроки композиции), при этом он пишет симфонии, сюиты, вокально-инструментальные произведения, а также песни, романсы, музыку на духовные стихи. Будучи завсегдаем сценических постановок и театральным критиком, он регулярно сочиняет музыкальное сопровождение к спектаклям, например к «Балаганчику» А. Блока, «Бесовскому действию» А. М. Ремизова и др., да и сам пишет тексты некоторых своих песен и романсов. Другими словами, «на стихотворные опыты» он «сначала смотрел, как на текст к музыке»². Только дружеские настояния окружающих, обративших внимание на оригинальность и самоценность его словесного творчества, к которому автор поначалу относился очень скептически, стали поводом для первых изданий его литературных произведений (Ю. Верховский, В. Брюсов и др.).

Саморефлексия и вытекающая из нее легкая самоирония («Моя душа, как бабочка, / Летит на запах липки»), часто с долей шутовности, иногда лукавства, навсегда остались отличительной чертой творческого почерка Кузмина³. Это было связано и с другими особенностями его отношения к словесному творчеству. Ему всегда было свойственно осознание условности сотворенного мира. Камерность и экзотический антураж были нужны ему для идеальной жизни в

¹ См. об этом: *Марков В.* О Михаиле Кузмине // *Марков В.* О свободе в поэзии: статьи, эссе, разное. СПб., 1994; *Лавров А., Тименчик Р.* «Милые старые миры и грядущий вею»: Штрихи к портрету М. Кузмина // *Кузмин М.* Избр. произведения. Л., 1990. С. 3–16; *Кузмин М.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подг. текста и примеч. Н. А. Богомолова. СПб.: Акад. проект, 2000; *Корниенко С. Ю.* В «Сетях» Михаила Кузмина: семиотические, культурологические и гендерные аспекты. Новосибирск, 2000. 148 с.; *Морев Г.* Казус Михаила Кузмина: [Электронный ресурс]: <http://www.mitin.com/people/morev/kazus.shtml>; *Пурин А.* 1) Двойная тень: Возвращение Кузмина: [Электронный ресурс]: www.vavilon.ru/texts/purin3-4.html; 2) О прекрасной ясности герметизма: Кузмин — стилизатор: [Электронный ресурс]: www.vavilon.ru/texts/purin3-14.html и др.

² ИРЛИ. Ф. 377. 1-е собр. автобиографий С. А. Венгерова. № 1582.

³ Именно ее не принимала А. Ахматова, особенно в зрелые годы: «У нас — у Коли, например (речь идет о Н. Гумилеве. — Е. Е.), все было всерьез, а в руках Кузмина все превращалось в игрушки» (цит. по: *Ермилова Е. В.* О Михаиле Кузмине // *Михаил Кузмин: Стихи и проза / Сост., вступ. статья и примеч. Е. В. Ермиловой.* М., 1980. С. 12).

царстве культуры, которую он, в определенном смысле *гражданин вселенной*, сознательно предпочитал так называемой правде жизни. Его цитаты, аллюзии, реминисценции говорят о вторичности творимой поэтической реальности, что было совершенно в духе Серебряного века. Его фантазия легко путешествует по разным странам и эпохам, не претендуя на познание сущностных сторон жизни.

Вместе с тем в контексте творческой эволюции Кузмина и его единого мироощущения поэта-композитора нельзя не видеть в условности его модели мира и влияния стихии музыки как наиболее абстрактного из искусств его творческого сознания. Не случайно в своей позднейшей Декларации он настаивал на том, что сущность искусства — «производить единственное, неповторимое эмоциональное воздействие через передачу в единственной неповторимой форме единственного неповторимого эмоционального восприятия», а потому «искусство обязательно должно приводить к приятию мира»⁴. Заметим, что под такими словами *поэта* с легкостью подписался бы любой *музыкант* прежде всего.

Кузминская Декларация эмоционализма в 1923 году несколько не противоречила его предшествующим лозунгам «вещности» и «прекрасной ясности», отнюдь не диссолируя со знаменитой одноименной статьей 1910 года. Если ранее речь шла более всего о средствах создания поэтического мира, то позже определялась сама цель творчества в понимании автора.

Изначально отсутствующая программность поэзии Кузмина не могла не обуславливать его лирического идиостиля, который, несмотря на позднейшие увлечения разнородными западными течениями модерна и более всего футуризмом, сохраняет узнаваемые черты на протяжении всего литературного пути поэта.

Первый по времени сборник Кузмина «Александрийские песни» (1906) в ритмическом отношении представлял интонационно-фразовый стих — верлибры сложной структуры⁵, которые он исполнял в своей оригинальной манере, «безголосым голосом», под аккомпанемент фортепиано. В составе поэтического наследия Кузмина числятся вокально-инструментальный цикл «Куранты любви» (опубликован

⁴ Кузмин М. А. Декларация эмоционализма // Абраккас. Пг., 1923. Февр. [№ 3]. С. 3.

⁵ Васюточкин Г. С. Ритмика «Александрийских песен» М. Кузмина // Лингвистические проблемы функционального регулирования речевой деятельности. Л., 1976. Вып. III. С. 158–167; Овчаренко О. Русский свободный стих. М., 1984. С. 80–82.

с нотами — М., 1910), вокально-инструментальный цикл «Лесоку» (поэтический текст опубликован отдельно — Пг., 1922; планировавшееся издание нот не состоялось), а также целый ряд текстов к музыке, отчасти опубликованных с нотами.

Предельное сближение в идиостиле Кузмина двух темпоральных искусств — лирической коммуникации и музыки — невозможно понять без учета профессиональных представлений Кузмина-музыканта. И здесь речь идет не просто о тенденциях жанрового наименования, типа «*Песен о душе*» или «*Серенады*»: в поэтической традиции романтизма это явление было хорошо известно (начиная с «Еврейских мелодий» Байрона, многочисленных «Песен» Дж. Леопарди, В. Гюго, Г. Гейне, А. Пушкина и др.). Имеется в виду более глубокое взаимовлияние словесного и сугубо звукового искусств, в том числе и в отношении построения художественного целого. Например, в миницикле «Английские картинки» (1922), с авторским подзаголовком «*Сонатина*», изображены три стилизованные бытовые сценки («Осень» — «Именины» — «Возвращение») условной Англии в меняющихся периодах и каденциях ритмико-интонационного строя — как три вариации на общую тему любовно-эротических коллизий (Бэтси — Алиса — Нелли) «мореходца» Броуна. Чуткий к гармоническим краскам, Кузмин не представляет воссоздания инонациональной атмосферы без обращения к соответствующим народно-песенным истокам и народно-танцевальной ритмической аранжировке.

Очень интересна и показательна первая часть, которая изображает подвижную, динамическую ситуацию любовного поражения «Бомбейского князя» Броуна, оказавшегося лишним в любовном треугольнике, но тем не менее нисколько не унывающего и предающегося гульбе под осенние мотивы и «стоны скрипки», с ее настроением легкой печали перед отъездом. Психологический портрет героя представлен борьбой двух мотивов: один из них — осознание своего поражения в любовном треугольнике с Бэтси и Уэлсом, другой — буйный разгул, заглушающий уколы ревности. Джин, виски и джига (зажигательный морской танец) символизируют мотив разгульного преодоления любовной неудачи, а явно ироническая насмешка над сентиментальными народными песенками о «пташечках», «приятной Пэгги» и «слезах» несчастной любви подчеркивают «гордую» удаль «морского черта» Броуна, готового «самому лорду дать в морду». Два переплетающихся лирических мотива, подобно развитию темы

инструментальной сонатной форме⁶, контрастно оформлены «тем-брово» и метро-ритмически (первый — выдержанным 2-иктным дольником, второй — неурегулированным дольником от 5 до 2 иктов), и один из них заглушается вставкой иронически переосмысленных песенок.

На фоне перепадов метра, размеров и неурегулированной рифмы подвижной (аллегровой) первой части во втором стихотворении миницикла танцевальный ритм праздничной именинной кутерьмы и статичная (умеренно замедленная по типу *moderato*) сцена любовного флирта — «эпизод как средняя часть инструментальной формы»⁷ — изображается урегулированным ЯЗ с соблюдением правила альтернанса:

Ах, вишни, вишни, вишни,
На блюдцах и в саду.
— Я, может быть, здесь лишний,
Так я тогда уйду...
— О нет! — ликуют ушки.
Веселый взгляд какой!
И поправляет рюшки
Смеющейся рукой.

В третьей части рваные ритм и синтаксис (изобилующий неполными и односоставными структурами), мужская монорифма, сгущение акустических образов (*часы буркнули, бабушка охнула, малый влетел, как шквал; хлопнул грога бокал, дом загудел, как улей; скрип, беготня, шум*) и звукоподражательных слов (*бом, бум-бум, пиф-паф, гип-гип*) передают бурное чувство радости возвращения домой из далекой Индии. В контексте всего миницикла для ликования возникает и другая причина — «рябая Нелли», предусмотрительно отдающая на ночь «свою каморку» «небезусому мальчику». Как знаток музыкальной формы, в третьей части Кузмин сюжетно возвращается к первой части, родственной *содержательно* (эротическая победа) и *формально* (поскольку снова отступает от классического стихового размера).

В целом малый жанр *сонатины*, обозначенный автором, действительно создает впечатление контрастирующих частей непритязатель-

⁶ Праут Э. Музыкальная форма / Пер. с англ. М., 1917. С. 160–161.

⁷ Там же. С. 166.

ной трехчастной инструментальной пьески: благодаря перепадам классических и неклассических размеров и длины стиховой строки — аналогам музыкальных периодов, а также в соответствии с содержанием, первая часть, названная «Осенью», имитирует динамичное сонатное *Allegro*; наиболее статичная сцена праздничной суматохи и игрового диалога влюбленных, в отступление от очерченного сюжета, параллельна отчетливому эпизоду — умеренному *moderato* второй части, а перепады ритма, рваный синтаксис, неурегулированное чередование клаузул производят впечатление мажорно звучащего в манере *staccato* ожидаемого финала, который разрешается малой, но многозначительно бравурной кодой:

Гип-гип Вест-Индия!

Таким образом, виртуозно владея стиховой речью, Кузмин в одном минцикле легко и как бы полушутя предельно сближает иррациональный «язык богов» — музыку и рациональный «язык слов», сознательно структурируя лирическую разработку фривольной темы по аналогии с облегченной формой инструментальной музыки.

Разумеется, в подавляющем большинстве лирических произведений Кузмина столь явную параллель между музыкой и поэзией провести вряд ли возможно, но очевидно, что многие кузминские поэтические картины созданы под непосредственным воздействием как народной песенности, так и классических форм вокальной музыки (ср. *кантату* «Святой Георгий» или *оду-ораторию* «Враждебное море») и даже чисто инструментальной⁸, а потому проблема их музыкальности, особенно цикла «Форель разбивает лед», нуждается в специальном исследовании. И все же общность эстетических устремлений лирики с искусством звуковой гармонии, как правило, прослеживается в самом *тоне* кузминского изобразительного мастерства.

Его специфику едва ли не наиболее доказательно можно обнаружить на примере стилистической категории цветообозначения⁹, или

⁸ А. Н. Егунтов, по данным комментария А. Лаврова и Р. Тименчика, высказал предположение, что структура цикла «Форель разбивает лед» подсказана и смоделирована по образцу квинтета Ф. Шуберта «Форель» (Кузмин М. Избранные произведения. С. 547).

⁹ Савельева Л. В., Шкиль С. В. 1) Цветообозначение как лингвопоэтическая категория (на материале колоратива «зеленый» в поэзии И. Бунина и М. Кузмина) // Русская историческая филология. Проблемы и перспективы: Докл. Всеросс. науч. конф. памяти

так называемого колоратива, прежде всего в виду семантической определенности объекта наблюдения. Кроме того, свойственный поэту утверждающий пафос гармонии бытия определял его повышенное внимание к радуге цветоощущений, а потому напряженное эмоциональное переживание красоты природного и вещного мира обусловило актуальность цветовой пространства для его идиостиля.

Как показал анализ свыше 900 колоративов, цветовой мотив во многом разрабатывается М. Кузминым по законам построения музыкальных форм.

1. Сам *визуальный образ* в парадигматике колоративной стилистической единицы регулярно развертывается как образ *эвфонический* (благодаря аллитерации и ассонансу). Примером может служить парадигматика цветовой лексико-семантического поля «красный» с редкими лексическими экспликаторами *пурпуровый (пурпурный): паруса, поруки, трауры ирисов*. Все три образа демонстрируют «слуховое цветовидение» автора. См.: *Пурпуровые паруса Курчаво стали в сизых тучах* (с. 232¹⁰); *Пурпурные трауры ирисов приторно раят* (с. 258); *Пожатые загрубелых в битве рук Сильней пурпурных с подписью порук* (с. 223); *Пурпукоудрый, смуглый виночерпий* (с. 254). См. также и другие многочисленные примеры колоративов как с семантикой этого же спектра, так и прочих: *Роз алее алый рот* (с. 131); *В разливах розовой зари* (с. 219); *Синей индиго сияет небо* (с. 95); *Шипящим тут зигзагом Вдруг фосфор разлиловел* (с. 228); *Лиловые плетя лианы* (с. 278); *Сребристый стелет лен Селена* (с. 221); *Сквозь высокую осоку Серп серебряный блестит* (с. 39); *Скоро ночь — схимница махнет манатей на море* (с. 249); *На небо выезжает на черных конях ночь* (с. 374^{*11}); *Смарагдным градом прянет рай* (с. 220). При этом грамматические матрицы колоратива могут быть самыми разнообразными, не только наиболее частотного атрибутивного характера (*красная заря* — с. 369*); *петербургский бурый пар* (с. 273); *кофейноокий эфиоп* (с. 231); *синей в спине льди-*

Н. А. Мещерского. Петрозаводск, 2001. С. 169–178; 2) Категория колоратива и лингво-поэтическая норма (на материале лирики И. Бунина и М. Кузмина) // *Стил: International Journal* Београд-Баьалука, 2003. Вып. 2. С. 215–227.

¹⁰ Здесь и далее без звездочки цитируется изд.: *Кузмин М.* Избр. произведения. Л., 1990.

¹¹ Здесь и далее под звездочкой цит. изд.: *Кузмин М.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подг. текста и примеч. Н. А. Богомолова. СПб., 2000: [Электронный ресурс] / М. Кузмин. <http://az.lib.ru/>

ной (с. 245); в *засиявшей синеве* (с. 101); в *синевато-сером свете* (с. 268); *из-за сизых высоких гор* (с. 77); *о черный, золоченый сон!* (с. 88), но и субстантивного (*и вишен спелых сладостный агат* (с. 22); *из златолаковых смарагдов моря* (с. 253); *земли неземной зелени* (с. 238); *силь небесного павлина, млеющая медь моря, жидкий янтарь зари, красное дно кастрюли* — о солнце): глагольно-процессуального (*прозрачно розоветь* (с. 202), *рдеть, кровью горя* (с. 138); *гореть жарко-желтой позолотой* (с. 40); даже редкого адвербиального (*Как розово засвиристел апрель* — с. 656*); *Сине яснил основа* — с. 247).

2. Повтор как универсальный способ словесной и музыкальной изобразительности обоих темпоральных искусств объясняет и яркую семантическую черту стилистической категории кузминского колоратива. Речь идет о последовательной интрапарадигматической валентности¹² (цветовые образы одного спектра, монохромного характера) при почти нулевой экстрапарадигматической валентности, т. е. отсутствии полихромных цветовых образов. Автор различными способами умножает, подчеркивает особую насыщенность и эстетическую ценность цвета. При этом он или *повторяет* саму лексему (*альи, альий; синий, синий; голубой, голубой*), или же широко пользуется *семантическим повтором* — подбором лексических экспликаторов одного и того же спектра, как правило, усиливающих суггестивный эффект звфонией: *Красен кровавый рот* (с. 183); *Луг зеленый зеленился* (с. 123); *Белой ночи бельмо белеет сквозь бледные шторы* (с. 245–257*); *Синева, синей, синей; Синей индиго сияет небо* (с. 95); *Румяная заря лучит рубин и янтаря* (с. 139); о Богородице: *Румяной розою зардела* (с. 156).

3. Синтагматика кузминских колоративов может носить однородный характер не только в микротекстах, но и в рамках разрабатываемого лирического цикла, варьируя в лексико-фразеологических экспликациях возвращение к одному и тому же спектральному лейтмотиву. Так, колоратив *зеленого* в цикле «Форель разбивает лед» важные семантические наращения приобретает в контексте отображения внутреннего иррационально-субъективного мира художника. Такая метафора требует дешифровки. Например, поэтическая фразеологема *зеленая пустота* представляет в макроконтексте всего лирического цикла сложный и многослойный мифопоэтический образ с

¹² Точнее, 940 колоративов из 947.

определенным эротическим подтекстом: он раскрывается лишь на фоне *зеленых глаз, зеленого взора, зеленого блеска очей, зеленого плаща* возлюбленного или же обнаженного тела, отливающего под водой *зеленой слюдой*. Тот же иррационально-эротический подтекст чувствуется в пространственных образах *зеленой страны* или *зеленого края под паром голубым*, выступающими некими важными для лирического героя ориентирами в оппозиции *здесь/там*¹³.

Высокая концентрация колоративов одного лексико-семантического поля в контексте используется автором и как композиционный прием, например в цикле «Венок весен» (газэлы 25–27: *белый в белом; красный в красном; черный в черном*). В то же время в процессе сближения с музыкой как искусством в высшей степени абстрактным, иррациональным и экстатическим происходит десемантизация этой стилистической единицы, ее отрыв от денотата и развитие символики. Так, семантическое развертывание колоратива *белый* в поэтических текстах Кузмина связано прежде всего с развитием его периферийных значений, как положительных, так и отрицательных. Общекультурный символический подтекст этого цветообозначения как знака непорочности, чистоты и невинности прочитывается в важнейшей для творчества художника теме однополой любви:

Он пришел в одежде льна, **белый в белом!**
«**Как молочна белизна, белый в белом!**»
Томен взгляд его очей, тяжки веки,
Роза щек едва видна: **«белый в белом,**
Отчего проходишь ты без улыбки?
Жизнь моя тебе дана, **белый в белом!»**
Он в ответ: — молчи, смотри: Дело Божье!
Белизна моя ясна: белый в белом.
Бело тело, бел наряд, лик мой бледен,
И судьба моя бледна: **белый в белом!** (с. 137).

В диалоге только угадывается эротический мужской дуэт. Загадочность усиливает общее монохромное цветовое пространство: *белый в белом / молочна белизна / белизна ясна / бледный*. Запретная тема подается в экзотическом жанровом антураже: персидской поэтической форме газэлы (хотя это принципиально невозможно в

¹³ См.: *Бабаева Е. Э. Капризными путями* (Опыт прочтения поэмы М. Кузмина «Форель разбивает лед») // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. М., 1996. С. 131.

мусульманской традиции). В кузминском «Венке весен» три философские категории бытия: жизнь — любовь — смерть, символически оформленные явленным в своей изначальной сущности цветом, сочетаются в антонимическом единстве: *Белый в белом / Красный в красном / Черный в черном*. В этом контексте *белый* получает еще и мистическое семантическое наполнение: *белая Смерть* становится диалектической парой *белому* как символу жизни: *Трое кравчих. Первый — белый, имя — Смерть* (с. 134).

Другой классический пример символизации цвета — живописующее воспроизведение импрессионистской музыки Дебюсси средствами цветомузыкальной синестезии, звукового и лексического поворотов:

Чье сердце засияло
На **синем**, **синем** Si?
Задумчиво внимает
Небывший Дебюсси (с. 240)¹⁴.

4. В колоративных парадигмах всего лирического творчества Кузмина регулярно эстетизируются важнейшие для поэта портретные и пейзажные детали, проходящие через его лирику. Это прежде всего глаза (*лазоревые очи, карий блеск очей топазовых, зеленый взгляд, сизый взор, фиалки вешних глаз, заплаканные фиалки, коричневые солнца* и др., которые могут *темнеть коричневым наливом, рдеть пламенем, темнить фиалкой, лиловеть, слепить лиловым блеском* и др.), румянец (*румянец алый, роза щек, персик щек, роза любви, розы росные, розан, яхонт розы* и др.), утренняя или вечерняя заря: *Заря шафранно-полуденная* (с. 98); *Томится малиной / Напрасно закат* (с. 245); *Румяная заря, / Прогнавши ночь, назло упрямым тучам, / В ручей лучит рубин и янтаря* (с. 139); *И золоченый, бледный небосклон / Зари вуали розой закрывают* (с. 166); *За мысом зеленый закат потух* (с. 251) и многие другие.

В макроконтексте всего поэтического творчества Кузмина вырываются сквозные метафорические образы-символы цвета (*роза (розан), фиалка, павлин, янтарь, топаз*), создающие особое эмоциональное напряжение и вместе с тем повышенную суггестивность лирического языка. Тем самым цветовое образное поле демонстри-

¹⁴Подробнее об этом см.: *Шкиль С. В.* «Синий пурпур кружит вниз»: Поэтика синего цвета в лирике И. Бунина и М. Кузмина // *Русская речь*. 2004. № 3. С. 17–22.

рует некое пунктиром проходящее «образное множество» — аналог украшенной мелизмами вариации наиболее важной эстетической темы в лирике поэта-композитора.

Все это подтверждает и конкретизирует замеченное исследователями сближение кузминского идиостиля с символизмом, в программе которого одним из лозунгов была музыкальность языка поэзии. Об этой черте символизма известный теоретик литературы и эстетики Поль Валери сказал так: «То, что нарекли *символизмом*, попросту сводится к... стремлению “забрать у Музыки свое добро”»¹⁵.

Итак, в отношении рассмотренной стилистической категории регулярная эвфония цветообраза, повтор и вариативное усложнение спектральной семантики, вариативный повтор колоративов как стилистических единиц в макроконтексте цикла, излюбленные варьирующиеся метафоры цвета как лейтобразы лирики — все это вместе с десемантизацией номинативных цветовых значений, актуализацией эмоционально-оценочных сем и частым отрывом от архетипов — традиционных носителей колоратива демонстрирует сближение лирического стиля Кузмина с иррациональным музыкальным искусством.

Оставляя за пределами статьи сближающие аналоги двух стихий на ритмико-синтаксическом материале, остановимся на общей *тональности лирики* Кузмина, хорошо отраженной в радуге его цветоощущения.

Ядро авторской цветовой палитры составляют лексико-семантические поля красного и золотого/желтого цветов с явной доминантой красного цвета; цветовые поля синего, белого, зеленого и серого представлены менее заметно, на периферии живописной палитры Кузмина функционируют цветовые поля черного, фиолетового, коричневого¹⁶.

В цвете Кузмин прежде всего искал эмоцию, созвучную его радужному бытию, сотворенному собственной фантазией. Преобладание красных (около 26%) и золотисто-желтых оттенков (свыше 21%) объясняется его принципиальным «эмоционализмом», а значит, и несовпадением поэтической цветописы с подлинными красками окружающей действительности. Функционирование колоративов данных

¹⁵ Валери П. Об искусстве. М., 1976. С. 366.

¹⁶ Шкиль С. В. Колоратив как стилистическая категория в идиостилях И. Бунина и М. Кузмина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2005. С. 17–22.

спектров базируется у поэта на традиционной русской символике, где красный цвет (а это эстетически самый значимый, этимологически цвет «красы») — знак огня, страсти, страдания, а также народный символ здоровья и красоты. Что касается золотого/желтого, то этот солнечный цвет также обладает эстетической самоценностью, а в христианской символике — еще и сакральностью. Продуцирующая роль этих цветов особенно ярко проявилась в ключевой для кузминского творчества теме запретной любви.

Образно-символическая система колоратива и структура цветового макрополя Михаила Кузмина хорошо передает его гедонистическое ощущение бытия, мажорно-радужное приятие данности. Отсюда и экзотические миры из области субъективно желанного, повышенное внимание к веселым краскам — нежным, чистым, ярким тонам, которые автор легко привносил в свой создаваемый мир, расцветивая даже сакрально-религиозные эмоции: *Души молочной голубь; Лесенка золотая. Мальчик янтарный, льдина голубая, Святой Дух розовый*. Отторжение черного спектра (5 %) знаменует отказ поэта-лирика от колоративной дисгармонии как средоточия хаоса, противного его гедонистическому сознанию (*черное радение, душа черна и страшлива*).

В ранней лирике Кузмина особенно волновала творческая задача воспроизведения радостной вещности и многокрасочности объективной реальности (классический пример — синэстетический троп *вишен спелых сладостный агат*) хотя уже тогда его художественный мир был намеренно замкнут и ограничен, будь то стихия быта, религиозная сфера или царство языческой античности.

В более поздней лирике его краски самодовлеющи, они легко отрываются от объективных денотатов, притом далеко не всегда благодаря метонимическим переносам с носителя цветового признака на отвлеченное понятие (редкое поэтическое явление, которое постепенно накапливалось в русской поэзии: *зеленая семья* — Пушкин, *румяное появление Авроры* — Баратынский, *зеленый шум* — Некрасов). Немотивированный ближним контекстом отрыв колоратива от традиционного носителя (*лазоревые плечи, зеленые небеса, синий пурпур, зеленая заря, румяный холод, лиловая звезда, розово-огненный ветер, золотая кровь* и т. д.) был важен Кузмину как суггестивное средство самовыражения, передачи субъективно гедонистических ощущений и своего внутреннего «я», — такие цветовые стилемы вместе с цветовым восприятием отвлеченных понятий (*фиалковый*

сон, багряная воля, розовый час, золотые победы, голубоватое рождение, зеленая лень, золотые мысли) составляли метафорическую загадку, отгадка которой читательским восприятием была зачастую амбивалентной и вытекала из целого — всего стихотворения, цикла или даже всей лирики (см., например, вышеприведенное «теософичное» стихотворение «Лесенка» (1922) с «розовым Святым духом», несущим наслаждение). Нередко цветковые стилемы, десемантизируясь, превращались в символические знаки праздника жизни, мотивированные более всего сиюминутным эмоциональным ощущением (см. *зардевшие чудеса* в стихотворении «Звезда Афродиты»; *Загоризонтное светило / И звуков звучное отсутствие / Зеркальной зеленью пронзило / Остекленелое предчувствие* — стихотворение «Белая ночь»; *Брызги дождем веселым, Брат золотой Апреля! Заново пой свирель!* — начало стихотворения без названия, с. 271).

В целом, система цветковых решений Михаила Кузмина, развиваясь от акмеистической чувственности реалистического характера к эмоциональным и экстагическим символам, в том числе и в дерзкой футуристической манере (типа: *сине сползло на щеки, синеет Пречистый рот* — с. 369*), воспроизводила особую поэтическую модальность его условного мира красоты. Однако при всех вариативных модуляциях лирического голоса Кузмина неизменной оставалась общая мажорная тональность его поэзии.

В заключение подчеркнем, что в рассуждениях исследователей о том, какие литературные тенденции были наиболее выражены в лирике Кузмина в поздний период его творчества (символистские, футуристические или «неорококо»), должен обязательно приниматься во внимание и формально выраженный, а потому неоспоримый, но еще малоизученный «структурно-музыкальный» тип изобразительного мастерства, присущий поэту-композитору.

Г. А. Тиме (С.-Петербург)

ПУТЕШЕСТВИЕ ИЗ ПЕТЕРБУРГА В МОСКВУ С ОСТАНОВКОЙ В БЕРЛИНЕ Сюжет 1920-х годов

Самая короткая дорога к самому себе ведет вокруг света.

Г. Кейзерлинг. «Путевой дневник философа»

Берлин — «транзитная станция», остановка западно-восточного экспресса *Paris (Nord) über Jeumont, Liège, Aachen, Helmstedt, Berlin, Frankfurt (Oder) nach Moskau* и обратно — обычная реалья железнодорожного сообщения между Европой и Россией, Западом и Востоком. Однако в 1920-е годы как немцами, так и русскими ей придавалось особое, почти символическое значение. Й. Рот в книге «Бегство без конца» видел Берлин, существовавший, по его мнению, только в сиюминутном измерении и на «ничейной» земле, в качестве символа города как такового, «столицы самого себя», не принадлежавшую более ни Германии, ни даже Европе¹.

И. Эренбург в эссе «Письмо из кафе» (1922) писал о Берлине как о самом современном европейском городе, у которого, однако, «нет лица». Вместе с тем впечатление о Берлине — «узловой станции» — появилось у него еще в довоенное время:

Ведь сколько раз в былые времена, проезжая Берлин, торопились мы скорее перебраться с одного вокзала на другой, подняв воротник пальто,

¹ Ср. *Mattenklott Gert und Gundel. Berlin transit. Eine Stadt als Station. Mit Fotografien von J. F. Melzian. Reinbeck bei Hamburg: Rowolt Verlag, 1987. S. 9, 30f.*

не глядя на прямые, скучные улицы. Берлин иногда казался нам не городом, а узловой станцией. Что же, мы не были столь далеки от правды. Конечно, многое изменилось в Европе. Говорят, что и Берлин сильно изменился. Но сильнее всего изменились мы сами. <...> просто я полюбил за годы революции грязные узловые станции с мечущимися беженцами и недействующими расписаниями².

И в немецком, и в русском видении Берлина на свой лад отразилось восприятие мегаполиса модернизма: ощущение распада времени и пространства, всей прежней системы идентификационных понятий.

«Жизнь течет обрывистыми кусками, принадлежащими разным системам», — писал В. Шкловский в «Сентиментальном путешествии» (1924)³. Для русских, вынужденных покинуть родину и отправляться в Европу, Берлин становился не просто «транзитной станцией», не только *первой европейской*, но именно *узловой остановкой*⁴. Во время этой остановки было необходимо *распутать узел* накопившихся противоречий, решить жизненно важные вопросы, касавшиеся национального, интеллектуального и личностного самоопределения, а значит, выбрать направление дальнейшего движения.

В начале 1920-х годов Федор Степун, подчеркнув, что «национальное самоопределение России началось с ее отношения к Западу», отметил: «Германия сейчас, быть может, не совсем Европа, в ее судьбе очень много общего с судьбой России»⁵.

Однако в опущении близости рождались и обоюдные опасения перед лицом вторжения в национальную духовную жизнь иного, чуждого ей элемента. Отсюда страх Г. Гессе перед проникновением «карамазовского хаоса» в немецкие души, нашедший выражение в его философском эссе 1919 года «Братья Карамазовы, или Закат Европы»:

² Эренбург И. Письмо из кафе // Эренбург И. Соч.: В 5 т. М., 1954. Т. 5. С. 187, 188–189.

³ Шкловский В. Сентиментальное путешествие. Воспоминания 1918–1923. Л., 1924. С. 64.

⁴ Ср.: Schloegel K. Berlin Ostbahnhof Europas. Russen und Deutsche in ihrem Jahrhundert. Berlin, 1998. S. 15.

⁵ Степун Ф. А. 1) Большевизм и христианская экзистенция // Степун Ф. А. Соч. / Сост., вступ. статья, примеч., библиогр. В. К. Кантора. М.: РОССПЭН, 2000. С. 573; 2) Мысли о России // Там же. С. 215.

Идеал Карамазовых, этот древний, азиатски оккультный идеал начинает становиться европейским, начинает пожирать дух Европы... в этом я вижу закат Европы⁶.

Со своей стороны В. Зеньковский высказывал сходные опасения:

Европа уже не вне нас, а внутри нас. <...> И светская культура Запада во всей полноте ее движений, ее благих и ядовитых сил, и религиозные стихии Запада стали уже изнутри русскими, — происходит и все еще длится глубочайшее расщепление русской души⁷.

Зарождение и постепенное закрепление тоталитарных режимов в обеих странах порождали уникальное ощущение параллелизма, а порой и эфемерный эффект зеркального отражения в видении друг друга. Параллелизм событий, происходивших в России и Германии в период между двумя мировыми войнами, явно не был лишь кажущимся, субъективным ощущением, он носил объективный характер и был обусловлен исторически. Ведь Германия, и в первую очередь Берлин, стал «узловой остановкой», одной из важнейших реалий российской истории уже в XIX веке. Здесь получали университетское образование видные люди России. Именно Берлин, названный И. Тургеневым «одним из... фокусов европейского движения»⁸, уже в 1830-е — начале 1840-х годов был центром русской духовной эмиграции, где рождалось новое мировоззрение, искали новые пути в жизни.

Как известно, в берлинский кружок русских гегельянцев, руководимый Н. Станкевичем, кроме Тургенева входил, в частности, М. Бакунин — будущий анархист и революционер мирового масштаба.

В 1850 году Бакунин находил Берлин «прекрасным», однако его жителей считал «смешным народом» и «ужасными филистерами». Особенно его забавляли верноподданнические лозунги немецких портных, обычно располагавшиеся под изображениями прусского

⁶ Гессе Г. Братья Карамазовы, или Закат Европы // Гессе Г. Письма по кругу. М., 1987. С. 104.

⁷ Зеньковский А. В. Русские мыслители и Европа. Критика европейской культуры у русских мыслителей. 2-е изд. Париж, 1955. С. 277–278.

⁸ Тургенев И. С. Письма из Берлина // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 1. С. 291.

орла: «Unter deinen Flügeln kann ich ruhig bügeln» («Под защитой твоих крыл я могу спокойно гладить». — Г. Т.)⁹. Характерно, что почти через сто лет на все это обратит пристальное внимание и русский эмигрант Р Гуль.

В 1931 году Гуль выпустил в Берлине роман о Бакуanine с говорящим названием «Скиф». Передавая в нем впечатления своего героя и других русских студентов о Берлине, Гуль, несомненно, вкладывал в них и свои собственные впечатления от этого города, но уже относящиеся к 1920–1930 годам, а также раздумья и сомнения русских изгнанников и «окончательных» эмигрантов XX века. Именно в уста «скифа» Бакунина, находящегося в Берлине, автор вложил следующие слова:

Я чересчур хаотичен... я чувствую в себе такую бездну, во мне произошёл такой громадный переворот и слом всего. <...> Никогда я так глубоко не чувствовал, какими путями связан я с Россией... и никогда так живо не представлялась мне одинокая, грустная и трудная моя будущность здесь, на чужбине. И несмотря на это — я решился безвозвратно. Я не гоюсь для теперешней России...¹⁰

Ощущение русским путешественником своего «скифства» как чужеродности в «филистерском» Берлине (в 1920-е годы — самом современном европейском мегаполисе) и одновременно — трагического разрыва с Россией — стало общим, почти вневременным моментом их самоопределения.

«Русский Берлин» как иллюзия обретения нового национального «самостояния»¹¹ был связан с уверенностью многих русских странников в том, что им удалось, говоря словами Р. Гуля, «унести Россию» с собой¹². Не последнюю роль играло и то обстоятельство, что Берлин стал уникальным европейским городом, где относительно свободно могли встречаться и общаться русские эмигранты со своими бывшими соотечественниками, командированными из Советской России. По наблюдениям К. Шлегеля, «ни в одном другом районе русской

⁹ Berlin in alten und neuen Reisebeschreibungen. Ausgewählt von G. Holmsten. Düsseldorf, 1989. S. 132–133.

¹⁰ Гуль Р. Скиф. Берлин, 1931. С. 51.

¹¹ Гессен И. В. Годы изгнания. Жизненный отчет. Paris. С. 52.

¹² Название более поздних мемуаров Р. Гуля из серии «Апология эмиграции». См. далее.

диаспоры не было столь интенсивных контактов, какие существовали между Россией белой и Россией красной в Берлине, на время ставшем и “караван-сараяем” эмиграции, и форпостом Советской России в сердце Европы»¹³.

Для многих покинувших Россию именно «русский Берлин» 1920-х годов часто становился судьбоносной «остановкой» на пути... возвращения в Москву. Но это была уже другая Москва, нежели та, которую они покидали.

В 1933 году Гуль уехал из Германии, собственно говоря, по тем же причинам, по которым в 1919 году покинул большевистскую Россию, хотя до случайного ареста, двадцати дней, проведенных в немецком концлагере и чудесного освобождения, он уже обосновался в приобретенном им доме в окрестностях Берлина. Особенно его потрясло «всеобщее ликование» при сожжении запрещенных книг, среди которых были и русские, к стати сказать, нежелательные в большевистской России — издания Зоценко, Кузмина, Сологуба:

Это было вроде разгула озверелой нашей солдатчины в Октябре. Только там — взрыв анархо-нигилистического разрушения мира. А тут — иная варварская сила — всемирного порабощения. Это совсем не вчерашняя свободная Германия, это взломали культуру страны вырвавшиеся из общественной преисподней варвары¹⁴.

Ощущение слома русской идентичности, возникшее еще в России вследствие взрыва привычного мироустройства, по контрасту обострившееся в «свободной» Германии, к концу 1920-х — началу 1930-х годов дополнилось очевидностью варварского «взлома» немецкой культуры. Эти символические проявления эпохи модернизма как будто сигнализировали о роковой опасности, заставляли обращаться в бегство. Но бежать из Берлина можно было либо назад, в Россию, либо дальше — во Францию и другие страны Европы и Америки.

¹³ *Schloegel K. Der große Exodus. Die russische Emigration in Deutschland 1917 bis 1941. München, 1999. S. 234.* — Создававшаяся ситуация была обусловлена и тем обстоятельством, что Германия одна из первых стран вступила с Россией в дипломатические отношения, подписав с ней в 1922 г. Рапальский мирный договор. На территории Германии был действителен так называемый нансеновский паспорт Лиги Наций, который выдавался беженцам.

¹⁴ *Гуль Р. Скиф. С. 32.*

В таких условиях текст-путешествие (будь то путевые записки, дневники, письма или же художественные произведения, как правило, автобиографического содержания) в значительной мере превращался в текст-судьбу. Понятие судьбы, казалось бы, потерявшее былое значение в эстетических системах XX века, оставалось по-прежнему актуальным для русского мироощущения. Не случайно свои рассуждения о «взрыве всех смыслов» Федор Степун предварил замечанием: в Москве «на каждом перекрестке стояла судьба»¹⁵. Личностное начало как будто «вращалось» в текст, а потому казалось невыраженным. Характерна попытка формалиста В. Шкловского совершить «прорыв личности и собственной жизни в искусство»¹⁶. В «Третьей фабрике» (1926) он писал:

Боюсь уступить своему времени. <...> Хочу использовать время как судьбу. <...> Встретимся с ним культурой своего ремесла. Для возникновения новой речи¹⁷.

Внетекстовой фон, без которого, по утверждению Ю. Лотмана, любой текст не существует как таковой, в данном случае приобретал первостепенное значение. В условиях «слома» русской идентичности в Европе 1920-х годов «укорененность» текста, по выражению В. Топорова, в пространстве и времени, персонификация последнего в качестве «голоса места сего» выражалась особым образом. «Голос места» становился многоголосием, что, впрочем, отражало и специфику самого феномена под названием «русский Берлин». Это многоголосие в прямом смысле ошеломило героя романа Набокова «Подвиг» (1932):

...самым неожиданным в этом новом, широко расплывшемся Берлине, таком тихом, деревенском, растяпистом <...> была та развязная, громкоголая Россия, которая тараторила повсюду — в трамваях, на углах, в магазинах, на балконах домов¹⁸.

¹⁵ Степун Ф. А. Скиф. Мысли о России. С. 282.

¹⁶ Хмельницкая Т. Неопубликованная статья о В. Шкловском // Вопросы литературы. М., 2005. Сент./окт. С. 16.

¹⁷ Шкловский В. Третья фабрика // Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...» Литературные мемуары. М., 2002. С. 374.

¹⁸ Набоков Вл. Подвиг // С того берега. Писатели русского зарубежья. М., 1992. Т. 2. С. 336.

Для движения по направлению Москва–Берлин–Москва особенно характерна своеобразная аберрация зрения путешественников, когда впечатления от двух городов словно накладывались одно на другое. Недавно приехавший из Москвы Федор Степун попадает в Берлине в знакомую стихию, которая вызывает у него смешанные чувства:

Когда по приезде в Берлин я вышел на Tauentzienstrasse и попал — было часов 6 вечера — в самый разлив русской спекулянтской стихии, в широком русле которой неслось: котиковые манто, сине отштукатуренные лица, набегающие волны духов, бриллианты целыми гнездами, жадные, блудливые глаза в темных кругах; в заложенных за спину красных руках толстые желтые палки-хвосты, сигары в брезгливых губах, играющие обтянутые бедра, золотые фасады зубов, кроваво-квадратные рты, телесно-шелковые чулки, серая замша в черном лаке, и над всем отдельные слова и фразы единой во всех устах валютно-биржевой речи, — я с нежностью вспомнил героических московских спекулянтов 19 и 20 гг., говоривших по телефону только «эзоповским» языком, прятавших в случае опасности бриллианты за скулу, при знакомстве никогда не называвших своих фамилий, постоянно дрожавших по ночам при звуке приближающегося автомобиля, и услышал где-то глубоко в душе совершенно неожиданную для себя фразу — эх, нету на вас коммунистов!¹⁹

Эта концовка, неожиданная, по собственному признанию автора, даже для него самого, говорит о многом. Словно непроизвольно обнаруживая полусознанное стремление обуздать отвратительную для него стихию, Степун даже вспоминает о коммунистах, к которым, как известно, он не питал ни малейшей симпатии. Однако пошлость ничем не сдерживаемой «буржуазности» оказывала на российского наблюдателя еще более отталкивающее воздействие. Текст *путешествие* становился не только «контрагентом» во внетекстовых структурах, но и сам приобретал интертекстуальный смысл.

Яркой иллюстрацией этого феномена предстает и «Сентиментальное путешествие» В. Шкловского, которое писалось в России, но было закончено в Берлине. В нем в полной мере проявился метод Шкловского: стремление превратить быт в литературный факт и, наоборот, максимально сблизить реальность и текст. Уже длинный

¹⁹ Степун Ф. Мысли о России. С. 226.

подзаголовок «Сентиментального путешествия»: «Воспоминания 1918–1923. Петербург — Саратов — Бегство на Украину — Возвращение — О Месопотамии — Врангелевский фронт — Петербург и Серапионы — Берлин» — свидетельствует о многосоставном характере этого сочинения. Его текст — организованный в формалистском духе поток «сентиментов»: воспоминаний, мыслей, ассоциаций, литературных пассажей и пр. Вместе с тем Шкловский, знаток творчества и переводчик Л. Стерна, не случайно назвал свою книгу «Сентиментальным путешествием». В своем следовании Стерну он видел «утверждение литературного произвола», отказ от авторской личности, своеобразную «игру с читателем». «Я воскресил в России Стерна, поняв его строй. Показал его связь с Байроном», — писал Шкловский²⁰. Стерн, посвятивший описание своего знаменитого путешествия в первую очередь «пробе человеческой природы», оказал заметное влияние еще на А. Радицева и Н. Карамзина. Однако Шкловский считал содержание произведения одним из явлений формы, когда «мысль противопоставляется мысли, как слово слову, образ образу»²¹.

Берлин, которому Шкловский посвятил в «Сентиментальном путешествии» не слишком много страниц прямого текста, присутствовал в книге как фон, словно прорывавшийся сквозь основной текстовой поток в виде конкретных ассоциаций, в конце произведения возникал в качестве символа «раздавленной Германии». Прибыв в конце путешествия в Берлин, Шкловский увидел умирающий город, раздавленный войной, бедностью, которую умножают толпы российских беженцев:

Развалилась старая Германия.

Обломки старого войска занимают по кафе педерастией.

Улицы полны плохо починенными калеклами.

Триста тысяч русских разных национальностей бродят в трещинах гибнущего города.

Музыка в кафе.

Нация официантов и певцов среди нации побежденных.

А в общественных уборных Берлина мужчины занимаются друг с другом онанизмом.

²⁰ Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 129.

²¹ Там же.

У них низкая валюта, голод и страна гибнет.

И медленно, подъедая оставшееся, проходят через них иностранцы²².

Берлинские «сентименты» не только «олитературивают» приметы быта — они зачастую грубо физиологичны, что, вероятно, естественно для писателя, провозглашавшего гибель «русской Европы». Жизнь российских изгнанников в Берлине сосредоточена вокруг «зверинца» (Zoo) со всеми вытекающими отсюда последствиями. Даже память их материальна. Это «физиологическое» жизнеощущение связывает, по Шкловскому, русский Берлин с немецким. В целом, город лишен для него определенных черт «лица»:

Но трудно описать Берлин. Его не ухватишь.

Русские живут, как известно, вокруг Zoo.

Известность этого факта нерадостна. <...>

Русские ходят в Берлине вокруг Gedächtniskirche (церковь

Памяти. — Г. Т.),

как мухи летают вокруг люстры²³.

У Шкловского прозвучал вопрос, который связал его «сентиментальные путешествия» с другим типом текстов-путешествий — с вечным вопросом об истинной столице России, обычно обострявшийся в кризисные моменты русской истории. В 1920-е годы почти никто из живших в Берлине русских не писал «Петроград» и тем более «Ленинград», но почти неизменно — Петербург, реже — Питер. Так, «сентиментальный» Шкловский путешествовал из *Петербурга* в Берлин; берлинские улицы и проспекты в мгновение ока превращались в его глазах в петербургские «перспективы», а берлинские набережные вдруг исчезали под невским наводнением:

Какой ветер!

Ветер раскачивает стрелки Gedächtniskirche.

В такой ветер в Питере вода прибывает...

Наводнение.

Теплый ветер, прорываясь к Питеру, несет к нему по Неве воду...

Вода на прибыли.

Она затопила весь Берлин...²⁴

²² Там же. С. 186.

²³ Шкловский В. Зоо. Письма не о любви, или Третья Элоиза. Л., 1929. С. 74.

²⁴ Там же. С. 11.

Петербург как европейская (точнее, немецкая) столица России и, по замечанию Федора Степуна, — «зримая антитеза» России (Москве)²⁵ нередко становился символическим знаком мировоззренческого самоопределения путешественника, возвращавшегося из Берлина на родину. Г. Федотов писал о Северной столице в 1920-е годы:

Дряхлеющий, зарастающий травой, лишенный имени Петербург духовно живет отрицанием новой Москвы. Он все еще болеет о России и решает ее загадку... Если прибавить, что почти вся зарубежная Россия — лишь оторванные члены России Петербургской, то становится яснее: Москва и Петербург еще не изжитая тема (курсив мой. — Г. Т.)²⁶.

В символ превращался уже сам пункт назначения: Петербург или Москва?

Смысл русского путешествия в 1920-е годы был очевидно связан с необходимостью новой самоидентификации. Кроме уже упомянутых Белого, Пильняка, Шкловского, Эренбурга побывали в Берлине как пограничном европейском мегаполисе и вернулись в Россию самые разные по убеждениям и масштабу дарования писатели: А. Толстой, М. Цветаева, Г. Алексеев, А. Дроздов и многие другие. В таком путешествии на Запад как будто проявилась историческая необходимость:

История как будто вспять пошла. Двухсотлетняя побывка в Европе кончилась, и, подобно знатным недорослям, которых Петр Великий посылал на выучку за границу, возвращаемся мы снова к московской старине <...> Россия отступает к Москве не для того, чтобы, запершись в кремлевских стенах, погрузиться в дремоту или покорно нести свое тягло иноземному владычеству. Для тяжелой работы, для великих исканий идет она туда²⁷.

В духе «Философических писем» П. Чаадаева русские путешественники декларировали предпочтение, отданное Европе или России,

²⁵ Степун Ф. А. Мысли о России. С. 332.

²⁶ Федотов Г. П. Три столицы // Русская идея. В кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. М., 1994. Т. 2. С. 102.

²⁷ Канторович В. Я. Город надежд // Москва — Петербург. Pro et contra. Диалог культур в истории национального самосознания: Антология. СПб., 2000. С. 378, 381.

ассоциировавшейся с азиатским началом. «Татарина в себе знаю, тоску степную...» — писал Б. Пильняк²⁸, которого Е. Замятин считал представителем «нового славянофильства»²⁹. Еще в Берлине «татарские щелки» глаз заметил у будущего «красного графа» А. Толстого Г. Алексеев³⁰. Ленин как символ новой России виделся Р. Гулю «человечком с монгольским лицом»³¹. «На России лежал легкий лак европейства, нанесенный Петром, теперь лак смыло и осталась голая Азия», — писал И. Соколов-Микитов³². «Азиатский соблазн» Москвы противопоставлялся Г. Федотовым «западническому соблазну» Петербурга:

...Азия предчувствуется уже в Москве. Европейец, посетивший ее впервые, и русский, возвращающийся в нее из скитаний по Западу, остро пронзены азиатской душой Москвы. Пусть не святые и дикие, но вечно родные степи — колыбель новой русской души. <...> В степях сложился русский характер, о котором мы говорим всегда как о чем-то исконном и вечном³³.

Противопоставления Запада и Востока, Петербурга и Москвы, соприкасаясь с вопросом об *истинной* русской столице, отражали потребность в новом национальном самоопределении. Отрицание «немецкого» Петербурга нередко сочеталось с непризнанием за Берлином статуса настоящей «заграницы». Борис Пильняк или Андрей Белый именно после пребывания в Берлине и во многом под впечатлением немецких реалий вернулись на родину. В самом начале своей книги о Берлине «Одна из обителей царства теней» (1924) Белый писал, что до переезда в Германию считал себя западником, однако именно здесь убеждения его переменились. Воспитанный немецкой культурой, в Берлине он более не видел ее вокруг себя, поражаясь лишь достижениям техники. В Берлине Белый пришел к парадоксальному выводу, что немецкая культура переместилась в Россию,

²⁸ Пильняк Борис. Мне выпала горькая слава... Письма 1915–1937. М., 2002. С. 144.

²⁹ См.: Замятин Е. Я боюсь. Статьи. М., 1999. С. 183–205.

³⁰ Алексеев Г. Живые встречи // Книга для всех. Берлин, 1923. № 106. С. 15.

³¹ Гуль Р. Я унес Россию. Апология эмиграции. Т. 2: Россия во Франции. Нью-Йорк, 1984. С. 235.

³² Русский Берлин. 1921–1923 / Изд. Л. Флейшман, Р. Хьюз, О. Раевская-Хьюз. Париж, 1983. С. 209.

³³ Федотов Г. Три столицы. С. 113, 114.

где ее действительно *переживают* люди³⁴. Важно, что этот поступок не был выражением *политического* выбора, но именно предпочтения русского «скифства», национальных истоков, воплощением которых становилась, конечно, Москва.

Переживаемый Андреем Белым в это время личный и творческий кризис именно в Берлине достиг своего апогея и в известной мере разрешился. Если в начале 1900-х годов Белый в романе «Петербург», сам находясь под духовным гнетом гениально описанного им феномена, относящегося к так называемому петербургскому тексту русской литературы³⁵, все-таки ощущал свою принадлежность к нему, то после путешествия в Берлин он окончательно отринул его. Лучшим свидетельством тому служат не только его письма и заметки, но создание уже в 1930-е годы огромного романа «Москва», состоящего из нескольких частей. Впрочем, согласно В. Топорову, образ Петербурга в «петербургском тексте» во многом строился именно как «мифологизированная антимодель Москвы»³⁶. И в этом смысле немаловажно, что при всей конкретности описаний улиц, домов, маршрутов Москвы в одноименном романе Белого — многое, начиная с названий, отчасти вымышлено, т. е. носит символический характер³⁷.

Сходным образом подействовало путешествие в Берлин и на Бориса Пильняка, писателя абсолютно иного плана и дарования, нежели Андрей Белый. Постепенно из художественно-философского кругозора Пильняка Петербург словно исчез совсем. В повестях начала 1920-х годов «Санкт-Питер-Бурх» и «Третья столица», где Россия и

³⁴ «Переживание» мысли и образа — характерное свойство русского философствования, в полной мере проявившееся еще во времена первого восприятия Гегеля. См. об этом: *Тиме Г. А. Пессимизм духа и оптимизм Абсолюта («Переживание» мысли Шопенгауэра и Гегеля в России XIX века) // Вопросы философии. 2000. № 7. С. 91–104.*

³⁵ В. Н. Топоров, придавший терминологическое значение понятию «петербургский текст», авторами которого в русской литературе были Пушкин, Гоголь, Достоевский, А. Блок, А. Белый, К. Вагинов, подчеркивал, что началом его является «некий синтетический сверхтекст», с которым связываются высшие смыслы и цели. Условием формирования «петербургского текста» Топоров считал не только общность описания, но и осознание, прочувствование, переживание — общую «сакраментальную структуру» и «семантическую связность». См.: *Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избр. труды. СПб., 2003. С. 26.*

³⁶ Там же. С. 20.

³⁷ См. об этом: *Кожевников Н. А. Улицы, переулки, кривули, дома в романе Андрея Белого «Москва» // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 93.*

Европа выступают как «два мира», причудливо переплетаются немецкие (европейские), российские и китайские (азиатские) зарисовки и ассоциации. Москва здесь напоминает Пекин, и видится лишь огромное пространство, где есть граница между Европой и Азией, но нет места *Сант-Питер-Бурху* — искусственному «парадизу» среди «вшивой России».

Таким образом, для путешественников, вернувшихся из Берлина в Россию именно как на свою *духовную* родину, маршрут следования обозначился как: *Петербург*—Берлин—Москва — словно в знаменитом путешествии А. Радищева в ХХ веке появилась европейская «остановка». Но прежде казавшееся непримиримым противостояние Москвы и Петербурга как исконной и прозападной (искусственной) столиц России представлялось решаемым на уровне идеологии. Дуализм Москва—*Ленинград* более не содержал непримиримых противоречий.

В 1937 году В. Шкловский противопоставил два «Путешествия»: А. Радищева «из Петербурга в Москву» и А. Пушкина «из Москвы в Петербург», написанное «как бы в ответ» знаменитой книге, отражавшей взгляд на Россию русского путешественника, совершившего долгую поездку в Европу. Шкловский не только вернулся к осмыслению роли двух столиц в истории страны, но к пушкинской мысли об особом пути России, к первому противопоставлению радикалов и консерваторов во взгляде на этот вопрос³⁸. Но Шкловский описывал свои впечатления от путешествия из Москвы в *Ленинград*, и это принципиально важно: с его точки зрения, «путешествия Радищева и Пушкина укоротили наш путь в будущее». Если в начале 1920-х годов в Берлине у Шкловского «болело сердце за Петербург», то к концу 1930-х он словно забыл это имя. Как предвидел Борис Пильняк, Петербург погиб, исчез с идеологической карты России.

Важно, однако, подчеркнуть, что Петербург как географический и символический пункт на пути из России в Европу прямо или косвенно ассоциировался именно с «*русским Берлином*», также огромным *искусственным* феноменом. Между Москвой и *немецким Берлином* словно образовалось два «перевала», преодолеть которые удавалось не каждому русскому путешественнику. Многие из них

³⁸ См. соответственно: *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833–1836). Л., 1982. С. 257; *Фомичев С. А.* Скучная книга Пушкина // *Русская провинция*. 1994. № 2. С. 37.

знали только *русский* Берлин, из него бросали свой «взгляд Другого» на настоящую немецкую столицу, думали, что покидают ее, в то время как на самом деле или расставались с идеей западничества, или же, не найдя места в европейском мегаполисе, покидали его в поисках лучшей доли. Для некоторых из них настоящий, немецкий Берлин так и остался почти абстрактным городом, не имевшим к их жизни почти никакого отношения.

«Берлин опустел, русский Берлин, другого я не знала, — писала Нина Берберова в своих воспоминаниях. — Немецкий Берлин был только фоном этих лет...»³⁹ Феномен «невидения» заграницы русскими странниками, их восприятие чужих городов в качестве «случайных декораций» особо подчеркнул В. Гессен в «Записках эмигранта» с обозначенным уже в заглавии характерным маршрутом: Петербург—Берлин—Париж—Нью-Йорк⁴⁰. Тем более ценными становятся *замеченные* и *описанные* в воспоминаниях и путевых записках различия и сходства между Петербургом, Берлином и Москвой. Они отражали не только особенности двух национальных начал, но и мировоззренческие предпочтения русских путешественников. Путешествие в Европу явилось для многих российских западников 1920-х годов как в реальном, так и символическом смысле *путешествием из Петербурга в Москву, пролегающим через Берлин*. При этом оказывалось не столь важным, из какого именно пункта *выехал* путешественник, ведь, как упоминалось, *вся зарубежная Россия была тогда петербургской*.

³⁹ Берберова Н. Курсив мой. М., 1996. С. 202.

⁴⁰ Гессен В. В борьбе за жизнь (Записки эмигранта). Петербург—Берлин—Париж—Нью-Йорк. Нью-Йорк, 1974. С. 129.

А. Ю. Веселова (С.-Петербург)

ПЬЕСА В. В. СИПОВСКОГО О ПИСАТЕЛЕ-НАРОДНИКЕ

Известный русский и советский литературовед Василий Васильевич Сиповский (1872–1930) на протяжении почти всей своей жизни в той или иной степени занимался художественным творчеством. В ранней юности и в молодости он писал много стихов, экспериментировал в разных прозаических жанрах (рассказы, очерки, эссе), пробовал себя в драматургии¹. Эти произведения, ученические (стихи в рукописи часто сопровождаются метрическими схемами), наполненные штампами из романтической и народнической литературы, остались неопубликованными. Тем не менее Сиповский продолжал заниматься литературной деятельностью и, несмотря на научную работу и преподавание, относился к ней все серьезнее. Подтверждением этому может служить такой пример: в 1906 году он послал А. Н. Веселовскому стихи и наблюдения за своим состоянием во время их написания, объясняя это в сопроводительном письме интересом своего корреспондента к психологии творчества².

К настоящему моменту достоверно известны только два опубликованных художественных произведения Сиповского. К концу его жизни под псевдонимом В. Новодворский в издательстве «Красной

¹ См.: ОРК НБ СПбГУ. Фонд Сиповского. — Пользуясь случаем, хочу выразить благодарность сотруднику ОРК НБ СПбГУ Н. И. Николаеву, с чьей помощью я получила возможность познакомиться с этим фондом.

² К сожалению, сохранилось только сопроводительное письмо. См.: ОР ИРЛИ. Ф. 45. Оп. 3. № 701. Л. 13–14. См. также письмо другу Сиповского и крестному его сына, И. А. Шляпкину, также с приложенными стихами: ОР ИРЛИ. Ф. 341. Оп. 1. № 2077. Л. 1, письмо от 14 мая 1903 г.

газеты» вышли два романа: «Путешествие Эраста Крутолобова в Москву и Петербург в 30-х годах XIX столетия» (Л., 1929) и «Коронка в пиках до валета» (Л., 1930)³. Возможно также, что некоторые свои произведения Сиповский печатал и ранее, предположительно в периодике и под разными псевдонимами, которые до сих пор не удалось установить. В его архивах художественных произведений также сохранилось немного, в основном это наброски или отрывки, не всегда позволяющие судить о степени законченности того или иного текста. Тем не менее опубликованные романы Сиповского вполне дают возможность составить представление о его творческой манере, по крайней мере в прозе. Оставаясь прежде всего блестящим знатоком и исследователем русской литературы XVIII–XIX веков, в том числе массовой, Сиповский создавал произведения, нагруженные цитатами из нее, иногда почти дословными, и многочисленными аллюзиями. Поэтому лучшие из его произведений (как, например, роман «Путешествие Эраста Крутолобова...») представляют своего рода литературную игру с читателем на узнавание фрагментов из русской классики и массовой литературы, вплетенных в повествование с приключенческим сюжетом. Такая игра, вероятно доставлявшая удовольствие ее создателю, преследовала и определенную педагогическую цель. В целом Сиповский, до революции бывший не только весьма известным в своей среде, но еще и достаточно состоятельным человеком, нашел свое место в новой, послереволюционной действительности. Он (с небольшим перерывом) сохранил место на кафедре Санкт-Петербургского (Ленинградского) университета, продолжил научную работу, преподавал еще в нескольких учебных заведениях, выпускал книги. В то же время он с горечью отмечал изменение университетской атмосферы, резкое снижение уровня подготовки студентов и даже преподавателей, а также значительный культурный разрыв, образовавшийся между до- и послереволюционными периодами. Будучи во многом преподавателем-популяризатором, автором учебников не только для высших, но и для средних учебных заведений, Сиповский, вероятно, ощущал себя одновременно и осколком прошлого, и одним из последних носителей информации, которую необходимо сохранить и передать потомкам. Такому самоощущению во многом способствовала научная изоляция, в которой он оказался в 1920-е годы: в архиве

³ Современное переиздание см.: *Новодворский В.* (В. В. Сиповский). Романы. СПб., 2004 / Подг. текста, вступ. статья, комм. А. Ю. Веселовой.

Сиповского хранятся свидетельства многочисленных попыток вступить в полемику с современным ему научным сообществом или его отдельными представителями, но ни одна из них не была удачной. Поэтому в этих новых условиях свою писательскую задачу Сиповский видел в том, чтобы, увлекая читателя авантюрным сюжетом, исподволь познакомить его с бытом предшествующей эпохи, наиболее типичными для этого времени характерами и конфликтами, в том числе и в околολитературной среде.

Публикуемый ниже драматический фрагмент⁴ является частью пьесы, сохранившейся в архиве не полностью и не имеющей названия. Пьеса посвящена судьбе писателя-народника Сергея Вознесенского. Сын деревенского священника-пьяницы, Сергей, закончив семинарию, отказывается принять у отца приход и, несмотря на уговоры любимой сестры, уезжает в город и становится писателем (этим этапам его жизни посвящены первые три действия). Четвертое действие, в наибольшей степени насыщенное аллюзиями на литературный быт эпохи, описывает посещение героем литературного салона Махаевых. В последнем действии, потеряв любимую жену, Вознесенский окончательно спивается и умирает в кабаке, который посещает с покровительствующим ему купцом — купцу до слез нравится, как Вознесенский «ругает», т. е. обличает всех и вся, в том числе и своего благодетеля.

Текст пьесы представляет собой двустороннюю машинопись в новой орфографии с незначительными карандашными поправками Сиповского. Рукопись не датирована, но можно предположить, что она относится к середине 1920-х годов. Именно в этот период вышла небольшая книга Сиповского — нечто вроде учебного пособия «Этапы русской мысли» (Пг., 1924), основная часть которой была посвящена идеологии русской интеллигенции с 1840-х по 1870-е годы. Возможно, подготовка этого пособия и работа с соответствующим материалом подтолкнула Сиповского к размышлениям о роли интеллигенции, в частности писателей середины XIX века, в историческом развитии России. Оценка этой роли невысока. Прослеживая этапы развития русской литературы и общественной мысли от В. Г. Белинского до Г. И. Успенского и В. Г. Короленко и по-разному оценивая их заслуги, Сиповский приходит к неутешительному выводу: «...сто-

⁴ ОРК НБ СПбГУ. Фонд Сиповского. № 5. С. 73–95 (пагинация Сиповского проставлена вручную).

ит проверить итоги деятельности разночинной интеллигенции, — и мы признаем, что эти труды весьма незначительны: бесконечная борьба с противоречиями!»⁵

Вероятно поэтому собрание русских литераторов, представленное в публикуемом четвертом действии пьесы, изображено у Сиповского как собрание самовлюбленных и недалеких людей, специально сходящихся для того, чтобы поиздеваться над каким-нибудь начинающим автором. Имена, скрывающие прототипы, достаточно прозрачны и в основном образованы заменой одной или нескольких первых букв (Малинский — В. Г. Белинский, Юргенев — И. С. Тургенев, Раслов — И. И. Маслов⁶, Мостоевский — Ф. М. Достоевский, Райков — Ап. Н. Майков, Ратков — М. Н. Катков, Мисарев — Д. И. Писарев, Линаев — Д. Д. Минаев, Мет — А. А. Фет, Мейнберг — П. И. Вейнберг, Бельшевский — Н. Г. Чернышевский, Малосветлов — Г. Е. Благосветлов, Мудролюбов — Н. А. Добролюбов) или сокращением слова (Красов — Н. А. Некрасов, Маров — А. С. Комаров⁷). В некоторых случаях можно предположить два варианта: так, Зыков может иметь прототипом литератора П. В. Быкова или М. А. Языкова, чиновника, враждавшего в литературных кругах, еще одного товарища Панаева по Благородному пансиону. Встречаются также метонимические замены (Петушкин — В. С. Курочкин, Ростов — Л. Н. Толстой), а также образование фамилий по созвучию (Анюткин — П. В. Анненков⁸). Фамилия Махаевы, помимо ее созвучности фамилии Панаевы, возможно, также производится от устаревшего глагола из щегольского жаргона «махаться» (флиртовать, заигрывать, быть в любовной связи), что намекает на откровенное кокетство м-м Махаевой (А. Я. Панаевой) и ее любовную связь с Красовым (Н. А. Некрасовым). Встречаются также настоящие фамилии (Герцен, Антонович, Виельгорский), кроме того, почти все героини носят реальные имена своих прототипов, за исключением м-м Махаевой, которую зовут не Авдотья Яковлевна, а Натали. Возможно, в единственном в этом действии женском образе объединены две дамы литературного

⁵ Сиповский В. В. Этапы русской мысли. Пг., 1924.

⁶ Чиновник, товарищ И. И. Панаева по Благородному пансиону.

⁷ Инженер, также товарищ Панаева по Благородному пансиону. Оба они входили в окололитературные круги.

⁸ Здесь с помощью фамилии героя, ассоциирующейся с уменьшительной формой женского имени Аня и цветком анютины глазки, подчеркивается его слащавость и сентиментальность.

света того времени: А. Я. Панаева и Н. А. Тучкова-Огарева, также находившаяся в любовной связи с двумя русскими писателями — Герценом и Огаревым — и по очереди состоявшая в них в браке.

Что касается имени главного героя, то оно, видимо, прежде всего должно было быть типичным для выходца из духовного сословия и не ассоциироваться с кем-то конкретным. Образ писателя-народника, творчество которого посвящено критическому описанию жизни крестьян, очевидно, носит обобщенный характер: он наделен чертами, свойственными этому типу: застенчивостью, быстро переходящей в грубость и свидетельствующей об огромном уязвленном самолюбии и гордости, склонностью к пьянству и т. д. В то же время в качестве прототипа Сергея Вознесенского может быть назван в первую очередь Н. И. Успенский, особенно в связи с упоминанием статьи Бельшевского, под которой подразумевается работа Чернышевского «Не начало ли перемены?», где критик заявлял о перевороте в русской литературе, произведенном начинающим автором. С Успенским сближает героя и способ существования, описанный в последнем действии, — обличение на заказ. По свидетельству мемуариста, в последние годы жизни Успенский «за козуску водки <...> по чьему-либо заказу мог оклеветать кого угодно...»⁹ Некоторые детали позволяют также сопоставить образ Вознесенского с Ф. М. Решетниковым. Так, Панаева в своих мемуарах описывает вечер, когда Решетников напился у них в гостях, а также вспоминает, как при первом визите Решетникова в редакцию «Современника» она спросила у Некрасова, не семинарист ли он, и Некрасов ответил, что современную литературу создают одни семинаристы (как справедливо отмечено комментаторами воспоминаний Панаевой, Решетников не был семинаристом и происходил из семьи чиновника)¹⁰. С обоими писателями Вознесенского сближает не только тематика творчества, но и алкоголизм, и ранняя смерть.

Время действия пьесы нельзя определить с точностью в пределах с 1840–1870-х годов, даже несмотря на то, что Красов вспоминает, каким его поколение было в 1858–1859 годах, так как в тексте пьесы есть много временных несоответствий. С одной стороны, цитируемая как новинка эпиграмма Некрасова и Тургенева (возможно, при участии Панаева) «Послание Белинского к Достоевскому» была напи-

⁹ Быков П. В. Силуэты далекого прошлого. М.; Л., 1930. С. 72.

¹⁰ Панаева А. Я. (Головачева). Воспоминания М., 1972. С. 349–359.

сана в 1846 году (еще при жизни Белинского, умершего в 1848-м), т. е. в год, когда Некрасов и Панаев выкупили журнал «Современник» и поселились в соседних квартирах, в одной из которых разместилась редакция. С другой — герои пьесы (и в их числе Махаев, прототип которого, Панаев, умер в феврале 1862 года) рассуждают об уже выпедшем из печати в 1862 году романе Тургенева «Отцы и дети» (в этом же году был арестован также появляющийся в пьесе Чернышевский) и о смерти критика Мисарева, в образе которого, следуя логике пьесы «с ключом», нужно видеть Писарева, умершего в 1868 году. Как одновременные в пьесе фигурируют произведения, написанные с разницей в десятилетие, например уже упомянутое «Послание Белинского к Достоевскому» 1846 года и сатира Некрасова и Дружинина на Анненкова «За то, что ходит он в фуражке...» 1856 года. Вероятно, при точности других деталей, размытость временного отрезка не случайна: Сиповский ставил перед собой задачу показать обобщенный образ литературного салона 1840–1870-х годов и подчеркнуть некоторую однородность литературно-исторического процесса этого времени.

Местом действия может быть названа квартира Панаевых на Литейном проспекте, где сейчас размещается музей-квартира Некрасова. В послереволюционные годы в этом доме были устроены коммунальные квартиры, а музей открылся только после Великой Отечественной войны благодаря усилиям профессора В. Е. Евгеньева-Максимова. Сиповский, несомненно, знал о борьбе своего коллеги по университетской кафедре за создание музея, и, возможно, печальная судьба некрасовской и панаевской квартир в 1920-е годы нашла свое отражение в одном из эпизодов пьесы: Махаев накрывает стол в кабинете, так как в столовой идет ремонт после протечки от соседей — ситуация, вряд ли возможная в середине XIX века в жилых помещениях (не в кухне) на втором этаже четырехэтажного дома.

Источниками Сиповского для воссоздания атмосферы салона Панаевых стали в первую очередь мемуары А. Я. Панаевой и И. И. Панаева, а также Д. В. Григоровича и П. В. Быкова. На основании этих воспоминаний были созданы образы большинства персонажей пьесы — как главных, например гурмана Махаева (Панаева), его жены, кокетки Махаевой (Панаевой), ревнивца Красова (Некрасова), сноба Юргенева (Тургенева) и т. д., так и второстепенных героев-завсегда-таев салона, например Анюткина (Анненкова), который, по словам

Панаевой, «ухаживал за всеми литераторами»¹¹, или А. С. Комарова. О последнем Панаев писал, что он «получал всевозможные иностранные журналы и книги литературные, политические и ученые, выучивал наизусть либеральные стишки и декламировал их на дебаркадерах железных дорог и на гуляньях, бегал по знакомым с политическими новостями, хвастал тем, что он все, что делается в Европе, узнает первый, сообщал в русские журналы разные ученые известия, перевирая их, приставал ко всем со своим либерализмом, вмешивался к стати и некстати во все разговоры политические, ученые и литературные, кормил плохими обедами и поил прескверным вином, клянясь, что это самое дорогое вино. В голове этого господина была страшная путаница; его пустота и легкомыслие превосходили все границы»¹². Финал четвертого действия, очевидно, позаимствован из малодостоверных мемуаров Быкова, по воспоминаниям которого Панаев говорил своей жене: «Кажется, я не мешаю тебе веселиться, приятно проводить время, но... *if faut sauver les apparences*¹³»¹⁴. Кроме того, из тех же источников взяты конкретные эпизоды с Мостоевским (Достоевским) — как первое посещение самих Панаевых¹⁵, так и история с обмороком на балу у Виельгорских¹⁶, а также требование Достоевского печатать его произведения в рамке¹⁷ и угроза «затоптать в грязь» Тургенева¹⁸.

Текст Сиповского насыщен многочисленными цитатами из русской литературы. Часть из них (например, из комедии «Горе от ума» Грибоедова или из стихотворения П.-Ж. Беранже «Подвыпивший» в переводе Курочкина) носит второстепенный и отчасти случайный характер и призвана создать атмосферу литературного салона, в ко-

¹¹ Панаева А. Я. (Головачева). Воспоминания. С. 140.

¹² Панаев И. И. Литературные кумиры, дилетанты и проч. (Из моих воспоминаний) // Панаев И. И. Литературные воспоминания. Л., 1950. С. 260. — Там же упоминается Рауль, у которого Комаров якобы покупал вино.

¹³ Нужно сохранять благопристойность (*фр.*).

¹⁴ Быков П. В. Силуэты далекого прошлого. С. 83

¹⁵ Панаева А. Я. (Головачева). Воспоминания. С. 142–145.

¹⁶ В этом эпизоде, описанном в воспоминаниях Панаевой и Григоровича, Достоевский, кроме того, предстает в образе своего героя князя Мышкина.

¹⁷ См. эту историю, рассказанную о публикации романа «Бедные люди» в «Современнике»: Григорович Д. В. Литературные воспоминания. М., 1987. С. 90; то же о публикации повести «Двойник» в альманахе В. Г. Белинского «Левифан»; Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1960. С. 283.

¹⁸ Григорович Д. В. Литературные воспоминания. С. 83.

тором принято говорить цитатами к месту. Некоторые, как «Тарантелла» Майкова, вероятно, были выбраны как типичные образцы творчества представленных в пьесе авторов. Но есть цитаты, которые имеют принципиальное значение и отражают представления Сиповского о литературной ситуации середины XIX века. Так, важным представляется спор о стихотворении Пушкина «Румяный критик мой...» Красов цитирует фрагмент из этого текста как пример изображения Пушкиным русской действительности, Вознесенский же не хочет верить, что это стихи Пушкина. В этом эпизоде демонстрируется односторонность и тенденциозность обоих в подходе к литературе: Красов, представитель старшего поколения, «человек сороковых годов», принимает текст Пушкина за чистую монету, не замечая его пародийности и сатирической направленности. Вознесенский обладает более тонкой интуицией и художественным чутьем и потому узнает «чужое» для Пушкина в данном стихотворении, но ему не хватает простого знания литературы. В этом эпизоде отражена характерная для едва ли не всего послепушкинского периода русской литературы тенденция к подчинению творчества Пушкина своим целям. Так Сиповский подчеркивает профессиональную несамостоятельность и несостоятельность обоих поколений, тесно связанную с несостоятельностью социальной.

Несомненно прецедентным текстом для пьесы является роман Тургенева «Отцы и дети». Монологи Вознесенского не только постоянно перекликаются с текстом самого романа (например в рассуждениях о Пушкине и об анатомии), что оправдано сюжетом (Юргенев сам утверждает, что Вознесенский был одним из прототипов Базарова), но и нередко являются измененными цитатами из известной статьи критика М. А. Антоновича «Асмодей нашего времени», которая, согласно пьесе, еще не вышла. В частности, как и Антонович, Вознесенский называет Базарова пошляком и упрекает Юргенева за то, что он не справился с сюжетом. Таким образом, писатель-народник Вознесенский одновременно оказывается и Базаровым, и его критиком, т. е. не равным самому себе, а писатель-аристократ Юргенев — неспособным создать образ, адекватный прототипу.

Наконец, в анализируемом фрагменте пьесы отразилась эпиграмматическая стихия литературы 1840–1870-х годов. В пьесу включен целый ряд настоящих сатир и эпиграмм этого периода, причем выбраны едва ли не самые неудачные и грубые. При этом показатель-

но, что, обращаясь к известному в истории русской литературы эпизоду сатирического высмеивания статей А. А. Фета «Письма из деревни» (которые были опубликованы в нескольких номерах журнала «Русский вестник» за 1863 год), в частности статьи «Гуси и гусенята», Сиповский выбирает не талантливые эпиграммы и пародии Д. Д. Минаева, а, по всей вероятности, пишет собственную эпиграмму (по крайней мере, источник этого стихотворения установить не удалось). Все это ясно свидетельствует о подчеркнуто скептическом отношении Сиповского к сатирическому творчеству русских писателей середины XIX века, которое один из героев его пьесы, Райков (Ап. Майков), называет «зубоскальством и скоморошеством».

Злая ирония Сиповского по поводу литературного процесса 1840–1870-х годов и отдельных его представителей сближает его идеологическую позицию с позицией, представленной в повести А. А. Новодворского (Осиповича) (1853–1882)¹⁹ «Эпизод из жизни ни павы ни вороны», написанной как сатирический отклик на роман Тургенева «Новь». В этой повести, как и у Сиповского, сатирическому осмеянию в равной степени подвергаются и люди 1840-х (Рудин), и люди 1860-х (Базаров) годов и демонстрируется полная несостоятельность и бесплодность их усилий.

Об этой несостоятельности Сиповский подробно написал в уже упомянутой работе «Этапы русской мысли». Деятельность писателей старшего поколения, таких как Тургенев и Григорович (последний выведен в пьесе под неуклюжей фамилией Петрович, похожей на русское отчество), Сиповский называет «сентиментальным народничеством»²⁰, не разрешившим «вопроса сближения с народом...»²¹, который Сиповский рассматривает как важнейший и актуальнейший вопрос почти всего XIX века. Следующее поколение

¹⁹ Обращает на себя внимание также сходство художественных приемов Осиповича-Новодворского в указанной повести и Сиповского в его романах, особенно в «Путешествии Эраста Крутолобова», где действуют персонажи, позаимствованные из русской литературы (причем, как и Осипович-Новодворский, Сиповский выстраивает их родственные связи). Поэтому можно предположить, что псевдоним «Новодворский» был выбран Сиповским не случайно (следует также учитывать некоторое созвучие его фамилии с псевдонимом А. А. Новодворского: Сиповский-Осипович).

²⁰ Ср. реплику Красова в пьесе: «Что ж мы с Юргеневым и Петровичем не знаем, что ли, русского мужика? Слава богу, вдоль и поперек его знаем! Да только... таких мерзостей про него не писали. пожалели».

²¹ Сиповский В. В. Этапы русской мысли. Пг., 1924. С. 79.

также оказалось слабым и по сути заняло сходную позицию, мало отличавшую его от предшественников: «...к “кающимся дворянам” 40-х годов присоединились теперь “кающиеся разночинцы” 70-х годов, которые тоже почувствовали себя “должниками” перед народом»²². При этом оба типа литераторов сосредоточились друг на друге и на внутренней борьбе. С одной стороны, «крайности мировоззрения людей 60-х и 70-х годов (особенно неумеренное увлечение материализмом и утилитаризмом) вызвали протест со стороны “отставных” вожаков русской мысли: писатели 40-х годов, в свое время провозвестники новых идеалов, теперь чувствовали себя отброшенными в сторону течениями нового времени. И они встали на защиту забытых идеалов своей юности; они начали обличать и высмеивать увлечения нового времени, далеко ушедшего от них. Достоевский, Гончаров, даже Тургенев, — все встали во враждебные отношения к новому времени и его вожакам»²³. С другой — со стороны писателей 1860–1870-х годов «критицизм дошел до последних пределов, выразившись в полном отрицании разумности всего существующего строя жизни...»²⁴, и в результате перешел «в эгоизм, то есть в такое мировоззрение, когда, ради своего “я” унижается чужое “я”»²⁵.

Обращение к изданию 1908 года показывает, что критическое отношение к литературе середины XIX века появилось у Сиповского еще до революции 1917 года (хотя он признавал отдельные крупные достижения этого периода). Оно не могло не усилиться в послереволюционный период. В соответствии с социальным заказом Сиповский писал о слабости и несамостоятельности русской литературной мысли 1840–1870-х годов, о непонимании стоящих перед литературой задач, но, видимо, не мог не думать и о вине идеологов этого времени в последующих событиях, которые привели к резкому падению культурного уровня России (проблема, очевидно волновавшая Сиповского значительно больше, чем политика). Возможно, этими размышлениями обусловлено то озлобление, с которым русские писатели середины XIX века представлены в публикуемом ниже фрагменте его пьесы.

²² Там же. С. 88.

²³ Сиповский В. В. История русской словесности. СПб., 1908. Ч. III. Вып. II. С. 19.

²⁴ Там же. С. 193.

²⁵ Там же. С. 325.

Действие четвертое

Сцена представляет богато убранный кабинет Махаева. Посреди комнаты столовый стол. Стоят бутылки. Закуска. М-м Махаева трясется от смеха. Около нее громко смеется Красов. В стороне на стуле хихикает Зыков, Маров улыбается.

М - м Ма х а е в а. ...Господа, так же нельзя... Как вы жестоки к нему... Он такой болезненный ...

К р а с о в. Ах, ма шер... Он зазнался... Его надо было проучить... *(Наклоняясь к ней, фамильярно)*... И кроме того, он осмелился посягать на ваше сердце.

М - м Ма х а е в а *(ударяет его по руке)*. Не говорите глупостей!

З ы к о в. Млеет-с... Ей богу, млеет. *(Вбегает Махаев, хохочет, за ним Раслов, тоже смеется.)*

Ма х а е в. Ну и разделали же мы нашего гения...

Р а с л о в. Выскочил бледный... Федор ему пальто подает...

Ма х а е в. ...а он в рукава попасть не может... Ха-ха-ха!

Р а с л о в. Как сумасшедший выскочил на лестницу.

Ма х а е в. Одна рука в рукаве... другая так...

К р а с о в. Стишки проняли... Мы их с Юргеневым сочинили...

Ма х а е в. А он, знаете, поверил, что они Малинским сочинены... дурак.

М а р о в. Стишки забавные... Может еще раз прочитаете-с?

К р а с о в *(декламирует)*.

Витязь горестной фигуры,
Мостоевский, юный пыщ,
На носу литературы
Рдеешь ты, как новый прыщ. *(Все хохочут.)*

М а р о в *(хихикает)*. Замечательные стишки. Позвольте переписать. *(Красов подает ему записку. Маров списывает в свою записную книжку.)*

Ма х а е в. Зазнался очень... Говорят, пришел в редакцию и стал требовать, чтобы его рассказ в рамке был напечатан *(все смеются)*. Я, говорит, выше Гоголя...

Р а с л о в. Ого... Высоко берет...

З ы к о в. Говорят, он и Ивану Сергеевичу сказал: «Погодите, дайте мне время, я вас в грязь затопчу».

Красов. Нахал!

М-м Махаева. А все-таки скажу... Нельзя быть такими жестокими... Вы же должны помнить, господа, что у него падучая... Ну что хорошего, если он когда-нибудь от ваших издевательств свалится... Вы помните, что с ним случилось у Виельгорских на балу... Скандал...

Маров. Вошел-с, хотел поцеловать ручку у м-м Сенявиной... от красоты ее сомлел-с. Упал-с и ножками, ножками-с... Хи-хи-хи.

М-м Махаева. Что же вы хотите, чтобы он и у меня такую штуку выкинул? Благодарю покорно...

Красов. А вы кокетничайте с ним больше... Он вам и зачистит падучую от переизбытка чувств.

М-м Махаева. Гадкий... Злой...

Красов. Мы с Иваном Сергеевичем и на сию оказию трогательную элегию сочинили... Желаете послушать?

Маров, Раслов, Зыков. Просим... Просим... Николай Алексеевич!

Красов (*достает книжечку, читает.*)

...когда на раут светский
Пред сонмищем князей.
Ставши мифом и вопросом
Пал чухонскою звездой
И моргнул курносым носом
Перед русою красой.
Как трагически недвижно
Ты смотрел на сей предмет
И чуть-чуть скоропостижно
Не погиб во цвете лет... (*Все смеются.*)

Маров. Позвольте-с и эти списать. (*Красов протягивает книжечку.*)

Красов. Смотри, Маришка... Только это и списывай... А то ты, пожалуй... Я тебя знаю...

Маров. Помилуйте, Николай Алексеевич. За кого вы меня принимаете?

Красов. Учить надо... Зазнался наш «гений»... Прокричали мы про него... А он бездарнейший писака... Читали его «Хозяйку»... Какая пошлость... Тягучая... скучная пошлость.

Махаев. Николай Алексеевич, попробуй-ка сигарку. Замечательные... Рубль штука. *(Красов берет и раскуривает.)*

Красов. Недурна... Где покупал?

Махаев. Секрет!

Раслов. Я вам достану-с... Николай Алексеевич... Я знаю, где Иван Александрович сигары покупает... Желаете-с?

Красов. Пожалуй... достань... *(Пауза.)*

Маров. Гм... гм... А что, господа, не окажете ли мне честь победать у меня... во вторник? Именинник я.

Красов. Опять вместо вина сандалом угостишь, отравитель.

Маров. Ей-богу, у Рауля куплю!

Красов. А шампанское какой марки будет?

Маров. Клико-с... Жена уж очень просит...

Красов. Жена... Ну это дудки... Чтоб ни жены, ни детей не было. Слышишь?

Маров *(уныло)* Слушаюсь! *(Молчание.)*

Махаев ходит по кабинету с сигарой, Красов ведет интимный разговор с м-м Махаевой.

Махаев. Что же этот Анюткин так копается? Обещал к восьми часам привезти, а теперь уже половина девятого...

Красов. Ломается, верно, новоявленный гений... или пьян.

М-м Махаева. Какой ужас! Неужели он пьет?

Раслов. Пьет-с... Как сапожник-с.

Зыков. Я его сам видел... Идет по Гороховой... шатается...

Красов. В редакцию раз пришел, еле языком ворочает.

Махаев. Как жаль. А талантище какой! Бельшевский написал, что он переворот в русской литературе сделал.

Красов. Увлекся Николай Гаврилович. Я уж с ним поспорил. Что ж мы с Юргеневым и Петровичем не знаем, что ли, русского мужика? Слава богу, вдоль и поперек его знаем! Да только... таких мерзостей про него не писали. Пожалели. Вот и все.

Махаев. В том-то и дело, что он решился всю правду сказать.

М-м Махаева *(недовольно)*. Жан, ты увлекаешься.

Махаев. Конечно. Я согласен, что переворота он не сделает... Но все же... смелость нельзя отрицать. *(Красов не слушает его, углубляется в интимный разговор с м-м Махаевой. Махаев ходит по сцене.)*

Махаев. Да. Пожалуй, и эта звезда окажется падучей, как наш милейший Федор Михайлович... А? Как ты думаешь?

М-м Махаев. Ах, Жан, довольно о падучей... Только мешаешь. *(Пауза.)*

Махаев. Читал ты последнюю статью Раткова? Вот мерзавец... А?

Красов *(рассеянно)*. Кто мерзавец?

Махаев. Да Ратков... я про него говорю... Правда?

Красов. Правда. *(Целует ручку у м-м Махаевой.)*

Махаев. А читал ты последнее произведение графа Ростова? Как тебе? *(Звонок.)* А, верно Анюткин. *(Потирает руки, входит лакей Федор.)*

Федор. Г-н Анюткин пришли... и еще с ним какой-то...

Панаев. Ага... Пришли. Пришли... Проси... проси... Натали, похлопчи об ужине... Шампанское чтоб заморожено было. *(Входит Анюткин один, здоровается.)*

Махаев. А восходящая звезда где же?

Анюткин. Есть... есть... В гостиную его усадил.

Красов. Пьян?

Анюткин. Ни в одном глазе... Упирался... Конфузится... Слушайте, друзья мои... Во-первых, водки, в достаточном количестве... Почти исключительно водку пьет... Остальные напитки презирует... Ха... ха... Это во-первых, а во-вторых... пока тверез, будьте осторожны. Самолюбие страшно... Напьется... тогда валяйте... Уморителен, когда напьется... Посмеетесь вволю... Спасибо Анюткину скажете... Живет бедно... на чердаке где-то... на заднем дворе. Жена молодая, только, кажется, чахоточная... кашляет... Дочка есть... Ну пока о ревуар... Бегу за Иваном Сергеевичем... О ревуар! *(Убегает.)*

Махаев *(смеется)*. Уморительный чудак этот Анюткин.

Красов. Комиссионер всех российских знаменитостей... Как услышит, что знаменитостью запахло, он тут как тут.

Раслов. Юргеневу Ивану Сергеевичу прачку недавно искал.

Маров. Процентные бумаги его бегал продавать.

Махаев. Он и за покойным Малинским увивался как писец за столоначальником.

Маслов. Все комиссии Николая Васильевича Гоголя исполнял-с.

Красов. Ах да, я про него стишонки сочинил *(просматривает свою книжку)*. А, вот:

За то, что ходит он в фуражке
И крепко бьет себя по ляжке,
В нем наш Юргенев все замашки
Социалиста отыскал.
Но не хотел он верить слуху,
Что демократ сей черств по духу,
Что только к собственному брюху
Он уважение питал. *(Все хохочут.)*

М - м Махаева. Какой вы противный злюка!

Маров. Сушную правду Николай Алексеевич написал. Действительно, черств по духу. Попросил у него я сто рублей... на время... Не дал. Ей-богу, не дал. А Ивану Сергеевичу...

М - м Махаева. Ах, господи... Мы тут разговариваем... А тот в гостиной дожидается.

Махаев. И в самом деле. Совсем забыл... Сейчас приведу *(уходит)*.

М - м Махаева. ...Он семинарист?

Красов. Ну конечно... Теперь разночинец пошел... знаете, как говорят: «корюха идет», «салака идет»... гущей идет. *(Входит Махаев с Сергеем Вознесенским.)*

Махаев. Вот, Натали, позволь тебе представить... г. Вознесенского, автора рассказов из народного быта... Сергей...

Сергей Вознесенский. Савелиевич. *(Неловко здоровается с м-м Махаевой, первый протягивает ей руку. Потом здоровается с Красиным и прочими.)*

Красов. Ну, юноша, поздравляю... поздравляю... Читали отзыв Николая Гавриловича... Это не шутка — его похвала.

С. Вознесенский *(в смущении)*. Конечно... Я не ожидал... Первый опыт... Николай Гаврилович переоценил.

Красов. Нет, почему же. Мне кажется, в общем отзыв правильный. Мы, старики, сделали свое дело... Указали путь молодежи... Она и должна идти дальше... Она смелее нас. Это естественно. Пусть у гробового входа младая будет жизнь играть.

Махаев *(рисуюсь)*. Нам время тлеть, а вам цвести.

Красов. Ну, ты бы помолчал лучше... Посмотри на себя в зеркало... Как яблоко румян...

Маров *(хихикает)*. Одет весьма беспечно...

Махаев *(злобно)*. Ты, Маришка, не забывайся... Знай сверчок свой шесток. *(Маров сконфуженно замолкает, кашлянув раза два.)*

М - м Ма х а е в а. Скажите, г. Вознесенский... Савелий...

Зы к о в (*поспешно*). Сергей Савельич.

М - м Ма х а е в а. ...Сергей... Савельич... Вам не кажется, что все-таки вы слишком сгустили краски... Я, конечно, против «искусства для искусства»... искусство должно служить жизни, но все же есть предел для реального искусства.

С . В о з н е с е н с к и й. Я, сударыня, писал только правду... А какую правду кто видит, это зависит от природы... Кто занимается психиатрией, кто анатомией, в кишках копаются... Это зависит от научной склонности... Я предпочитаю анатомию. Поэзия, с моей точки зрения, та же наука. Цель ее — познание. (*Звонок.*)

Ма х а е в. Простите... Кто-то пришел... Я сейчас (*уносится*).

М - м Ма х а е в а. Так вы полагаете... (*Входят Махаев с Райковым.*)

Ма х а е в. Вот кто пожаловал... Жрец «чистого искусства», певец «молитв» и «звучков сладких». (*Райков здоровается с Махаевой, целует у нее ручку, с прочими.*)

М - м Ма х а е в а. Какой вы милый, Аполлон Николаевич. Вспомнили о нас.

К р а с о в. По-христиански поступил милейший Аполлон Николаевич... возлюбил врагов своих.

М - м Ма х а е в а. Захватили что-нибудь? Я вам скажу по секрету от них, я ужасно люблю вашу Музу. (*Райков кланяется.*)

Ма х а е в. А вот, дорогой мой... рекомендую... Вы не знакомы? Сергей Савельевич Вознесенский, восходящая звезда наша (*Райков и Вознесенский здороваются*). Читали вы его рассказы из народной жизни?

Р а й к о в. Как же, имел удовольствие. С большим вниманием читал.

Ма х а е в. Берите сигарку... Недурна... Курите... Немного подождем и ужинать будем... мы тут без вас об искусстве разговаривали... Сергей Савельич высказал оригинальное мнение, что поэзия и наука — одно и то же. А? Оригинально!

Р а й к о в (*с деланным любопытством*). Скажите! Это интересно. Но я не совсем понимаю... Может быть... (*Звонок.*)

Ма х а е в (*срывается с места*). Виноват. Простите... Наверное Иван Сергеевич. (*Бросается из комнаты. Следом срываются Маров, Зыков и Раслов.*)

Р а с л о в (*быстро возвращается*). Это Анюткин... Иван Сергеевич по лестнице поднимаются... (*Входит Анюткин, запыхавшись.*)

А н ю т к и н. Это я. Иван Сергеевич по лестнице подымается, а я поторопился всех предупредить (*скрывается из комнаты*).

К р а с о в.

Как суетится... Что за прыть
Виляет острым животом,
Чужим наполненным вином.

(*Понизив голос*.) Это про него его патрон... Юргенев сказал. (*Входит медленно Юргенев, целует ручку м-м Махаевой.*)

Ю р г е н е в. Волшебница!

М - м Ма х а е в а (*в тон*). Волшебник! Спасибо, что пожаловали.

Ю р г е н е в. О! (*Здоровается с Красовым.*) Ну как ишиас? Легче?

Ма х а е в (*суетится*). Иван Сергеевич, вот начинающий собрат наш по оружию. Сергей Савельич Вознесенский... Вы знакомы, кажется.

Ю р г е н е в. Да, да. Мы где-то встречались... Только я забыл где... Сергей...

М а р о в. Савельич.

Ю р г е н е в. И ты, комаришка-отравитель здесь... Ну и дрянью же ты меня накормил.

К р а с о в. Уж я ему шею намылил. И представь себе, он угомониться не может... Опять нас всех в гости зовет.

Ю р г е н е в (*шутливо*). Какая наглость! Он решительно хочет выморить весь российский Парнас. Злодей... Собирает всех корифеев и подносит отраву... Свинья ты, Маришка...

М а р о в. Клянусь, Иван Сергеевич.

К р а с о в. А у нас тут потеха была... Мостоевского так накалили, что он как ошпаренный выскочил.

Ю р г е н е в (*смеется*). Что же вы меня не подождали?

К р а с о в. Да он так около Натали разнежился, что я не выдержал... Хотел заколоть его шпагой... но предпочел пронзить его стихами... Знаешь, что мы с тобой сочинили. На носу литературы рдеешь ты, как новый прыщ. Поразительный получился эффект.

М а р о в. Без пальто выскочил. Хи-хи-хи.

Р а с л о в. Через две ступеньки скакал.

Ю р г е н е в. Ах вы злодеи! (*К Красову.*) Я не знал, что ты так ревнив. Сяду подальше от очаровательницы.

М - м Ма х а е в а Иван Сергеевич. Умоляю... (*Юргенев садится около нее.*)

Ю р г е н е в. Что это значит, милый Жан, что стол накрыт в кабинете?

Ма х а е в. Ремонт там. Такая неприятность... Соседи сверху воды напустили. Потолок попортили...

Ю р г е н е в (*к Вознесенскому*). Садитесь ко мне. Я помню вас... Вы повестей... кажется... тогда не писали... а рьяно занимались лягушками... резали их без жалости. Счастливые лягушки... Они в России у нас сейчас в почете. Недаром Дмитрий Иванович Мисарев сказал, что спасение России в лягушке (*смеется*).

Ма х а е в. А кстати, господа, знаете, теперь доподлинно известно, что Мисарев утопился... не утонул, а именно утопился...

М - м Ма х а е в а. Какой ужас!

Ма х а е в. Его Малосветлов изгнал из «Русского слова»... Он не вынес крушения... И вообще разочаровался.

Ю р г е н е в. Жаль... Право, жаль... Был пародоксалес... но остер. Умница... лучше вас всех понял моего Базарова.

Ма х а е в. Да загнул ты всем загадку этим Базаровым. Все из-за него переругались (*все смеются*). До сих пор ломают голову, что такое «Нигилист»... А и в самом деле... что это за зверь? Радоваться ему или огорчаться? А?

Ю р г е н е в. Что такое «нигилизм»? Вот спроси Сергея...

Ма р о в. Савельича.

Ю р г е н е в. Вот тебе нигилист живьем... Я даже, признаюсь, у него украл кое-что для Базарова. (*Обращаясь к Сергею Вознесенскому.*) Помните, вы так задорно отвергали Пушкина... утверждали, что он во всех своих стихотворениях все «на бой» призывает... Это мне так понравилось, что ваши слова я приписал Базарову... Вы не в претензии за этот плагиат?

А н ю т к и н. Какая тут может быть претензия? Напротив. Лестно послужить натурщиком такому писателю, как Юргенев.

К р а с о в. Вот бедный Анюткин как старается... Около всех нас вьется, чтоб мы его изобразили... И ничего не выходит... Ты поухаживай за Мостоевским... он ищет трагическую личность. (*Все смеются.*)

М - м Ма х а е в а (*обращаясь к Вознесенскому*). Неужели вы и теперь не переменяли своего мнения о Пушкине?

С. Вознесенский. Не переменил.

М-м Махаева. Но почему же?

С. Вознесенский. Для своего времени и для своего круга он, может быть, был и нужен, а теперь нам нужна поэзия... ну хотя бы Николая Алексеевича.

Красов (*кланяется*). Польщен... Только все-таки я значения Пушкина не отвергаю... Я сам вышел из Пушкина... Помните его стихотворение «Шалость»... Помните пейзажик:

...На дворе живой собаки нет,
Вот, правда, мужичок. За ним две бабы вслед...
Без шапки он. Несет под мышкой гроб ребенка
И кличет издали ленивого попенка,
Чтоб тот отца позвал, да церковь отворил:
Скорей, ждять некогда, давно б уж схоронил.

А? Каково? Вот вам и Пушкин!

С. Вознесенский (*недоверчиво*). Не похоже на Пушкина. Едва ли это его стихи...

Красов. Вот Фома неверующий!

С. Вознесенский. У Пушкина все дамские ножки, бровные воротники... Пробки летят в потолок...

Юргенев. А знаешь что, Махаев... Пора бы пробку в потолок... А? Держишь, чудака, людей около накрытого стола, раздражает воображение.

Махаев. Минутку... минутку... Бельшевского поджидаю... Да пожалуй, сядем... Подойдет. (*Звонит. Входит Федор.*) Федор, подавай закуску, водку.

М-м Махаева. Какие у вас духи, Иван Сергеевич?

Юргенев. Патчули Аткинсона.

Красов. Поедешь в деревню?

Юргенев. Получил письмо... в Париж... требуют...

Махаев. Читали, Аполлон Николаевич, как вас Линаев продернул? Сочинил «Смерть Райкова». Остроумно.

Райков. Не читал, да, признаюсь и читать нет охоты... Такая «поэзия» мне не по душе. Зубоскальство и скоморошество.

Махаев. И Мета Линаев продернул. Вы слышали, как гуси Мета обидели: в хлеб залезли и вытоптали. Линаев по этому поводу сочинил стишонки... Слушайте:

О гуси, гуси. Вас виним
И порицаем мы за это —
Спасали вы когда-то Рим.
А разорили ныне Мета.

Р а й к о в. Начали еще туда-сюда «Свистком» Мудролюбова, стихами Петушкина, а кончают просто пошлостью... Мелки и Минаев... и Мейнберг и прочие... подобные им...

К р а с о в. Вообще мы вступаем в полосу реакции. Общественное настроение заметно падает... Таковы ли мы были в 1858–59 годах? Даже он, Иван Сергеевич, подался назад, за что мы ему и выпали.

Ю р г е н е в. Как стоял за прогресс, так и продолжаю стоять... И Базарова вы никто не понял... Вот и все... Только Мисарев...

М а х а е в. Вот давайте спросим Сергея Савельича... Пусть сама молодежь выскажется... Что вы скажете о Базарове? Удовлетворяет он вас?

С . В о з н е с е н с к и й. Как бы вам сказать... отчасти.

Ю р г е н е в. То есть как это отчасти?

С . В о з н е с е н с к и й. Базаров недостаточно глубоко, недостаточно трагичен... Нигилизм есть трагическое в жизни русского разночинца... Дворянство пережило этот трагизм с Радищевым, который увидел в России чудище огромно, стозевно и... С Чаадаевым, со всеми вашими Чацкими, Печориными, Рудиными. Дворяне могли бегать по России и на Кавказ и за границу в поисках уголков для «оскорбленного чувства», а у разночинца не оказалось средств для рыскания по белу свету, вот он и завяз с головой в этом самом российском... в тине российской... Стоит перед чудищем миллионно-головым и отрицает его вековечный смысл. Не признавать же его... Не украшать же его ленточками лживой идеализации. Не искать же в этом чудище добродетелей... Полное, беспощадное отрицание всего старого и всяких подмалевок, подпорок, на которых оно держится, — это одна сторона нигилизма... Все разрушить старое — вот единое средство построить новую жизнь. С XVIII столетия у нас все искали «естественного человека»... (Звонок.)

М а х а е в. Ну вот и Николай Гаврилович... Можно садиться... (Выбегает.)

С . В о з н е с е н с к и й. Но только в наши дни научный материализм помог нам понять, что такое «естественный человек»... Его мы и должны воссоздать... Вы, дворяне, искали его, этого «естествен-

ного человека», среди черкесов, среди цыган, мы... *(Входит Белыйшевский с Махаевым.)*

Махаев. Николай Гаврилович, ваш протеже развивает взгляды на нигилизм... Жаль, что к началу не попали.

Белыйшевский *(здоровается со всеми)*. Ну повторит для меня.

Юргенев. Ну, Николай Гаврилович... я вами недоволен.

Белыйшевский. Что так?

Юргенев. Если бы вы послушали, как Герцен вас ругает. Я с ним виделся.

Белыйшевский. Ну что наш Герцен? Поскобли его... Московский барин и скажется.

Юргенев. Уймите вы ваших молодцов... И вы-то змей, а уж Мудролюбов ваш не просто змея, а... очковая.

Белыйшевский *(смеется)*. Не нравится... Погодите, мы вас еще не так прочистим... Ну так что вы тут о нигилизме толкуете?

Махаев. Прошу к столу. *(Все шумно поднимаются, занимают места. Анюткин садится рядом с Вознесенским.)* Господа... водочки... икорки... балычка... Сергей Савельич... Что вы, родной, больше рюмку...

С. Вознесенский. Воздерживаюсь я... Чувствую, что вредно.

Красов. Нигилист делается благоразумным. *(Все весело болтают, жуют, стучат ножами, вилками.)*

Белыйшевский. Ну-с, что такое нигилизм? *(Анюткин подливает Вознесенскому рюмку за рюмкой.)*

С. Вознесенский. Термин, признаться, не очень удачный... но делать нечего... Это, собственно, критицизм, и притом чисто русский.

Махаев. Анюткин, накладывай Сергею Савельичу... Что уши развесил... знай свое дело... Господа, вот паштет... Особенный... по заказу...

Красов. Угомонись ты... мешаешь... не только слушать, даже есть мешаешь...

Махаев. Виноват... Федор, неси горячие закуски... Грибы в сметане будут...

М-м Махаева. Жан, ты несносен.

Махаев. Умолкаю... *(Федор приносит горячие закуски. Махаев делает мимические знаки, приглашающие отведать грибов, прикладывает пальцы к губам и причмокивает.)*

Белышевский (*пережевывая*). Ну... слушаем. Внимаем.

С. Вознесенский. Нигилизм — чисто русское явление... Васья Буслав «не верил ни в сок, ни в чох» — вот отец нигилизма. Петр Великий, ломающий старину, тоже нигилист. Радищев, который увидел «окрест себя», перед собою, сзади себя, справа и слева «чудище обло» — нигилист... И он отравился... Чаадаев нигилист... Гоголь увидел только «мертвые души» да «свинные рыла»...

Красов (*довольно громко*). Уж не на наш ли счет?

С. Вознесенский (*выпивает рюмку за рюмкой, которые Анюткин ему наливает*). Лермонтов, увидевший «немытую Россию», «страну господ, страну рабов» — нигилист... И все они трагически кончают жизнь. Заметьте... Это характерно... Пришли мы, разночинцы, пришли с низов, из-под брюха этого проклятого «чудища», из грязи его вышли и восстали... нам уйти от него некуда... Вы вот можете в Эмпиреи летать... романтизмом утешаться, в древнюю Элладу уноситься...

Красов. Аполлон Николаевич, по вашему адресу.

С. Вознесенский (*хмелеет*). По Парижам рыскаете... по бульварам парижским фланируете...

Красов (*обращаясь к Юргеневу*). Уж это не ты ли, друг? (*Анюткин дергает Вознесенского*.)

С. Вознесенский. Что?.. а?.. Чего тебе?..

М-м Махаева. Анюткин, положите ему рябчика.

С. Вознесенский. Реформы выводят... На всю Европу крик подняли.

Юргенев. Кстати, господа, слышали о проекте новой цензуры? Вот безобразие... А?

Махаев. Мадерки, Иван Сергеевич?

Белышевский. Все эти реформы — один обман. Чистейший муфь.

С. Вознесенский. Я учил в деревне помещичьего сынка-оболтуса. Так у его отца была сука.

М-м Махаева (*тревожно*). Ах, боже мой... (*Анюткин дергает Вознесенского*.)

С. Вознесенский. Эта сука называлась... Балалайкой... У этой суки родилась дочь... Помещик нарек ее Реформой... Да... в честь реформы... (*Все смеются*.) А когда у этой Реформы... родится дочь... он решил ее назвать... в честь бабушки... Балалайкой... Ха-ха-ха... Балалайка роди Реформу, Реформа роди Балалайку...

(Все смеются.) И все вы — балла...лайки. Вы — дворяне — интеллигенты.

Махаев в. Гм... гм. (Делает знаки Анюткину.)

Анюткин (к Вознесенскому). Да ты ешь... Смотри, какой рябчик... Мадеры хочешь?

С. Вознесенский. Водки! (Погружается в раздумье. Вдруг к Юргеневу.) Ваш Базаров — дурак... и пошляк... Если бы он... был настоящий... нигилист... он бы отравился... А он в дуру светскую влюбился... Эх вы... Узел завязали, а развязать не смогли... И смерть его глупая... (Замолкает и опять погружается в раздумье.)

Белышевский (иронически). Ну мы теперь знаем, что такое нигилизм... Какая у вас, Махаев, дальнейшая программа?

М-м Махаева. Вот Аполлон Николаевич стихотворение новое принес... Будем просить его.

Голоса. Просим... просим.

Райков. Да, знаете ли, право, настроение не подходящее...

Красов. Валяйте, дорогой... для очистки воздуха.

Райков читает с чувством «Тарантеллу». Во время чтения Вознесенский несколько раз пытается прервать, Анюткин его удерживает. Райков кончает. Все аплодируют. Вознесенский срывается с места. Анюткин его хватает за фалды.

Махаев. Ты его перепоил... Еще посуду бить начнет. Дай ему сельтерской. (Раслов бежит с бутылкой сельтерской.)

С. Вознесенский (Анюткину). Пусти ты, балалайка... Тебе говорят... Пусти... (К Раслову.) Чего ты... с водой лезешь?.. Хочешь я тебе ее на голову вылью?

Юргенев (брезгливо). Пустите его... Пусть выскажется...

С. Вознесенский. Дда... пусть он выска...жется... О чем бишь... А... вспомнил... Сей поэт (указывает на Райкова) сказал: «Человеку знать не надо... что такое человек... шибче скрипки...» Великолепно... великолепно... Играйте на скрипках... на балалайках... бейте в барабаны... либерализма... радикализма... Танцуйте, пойте... покупайте певицам французские брильянты на мужицкие деньги... Великолепно... шибче скрипки... бейте в литавры... Эпоха великих реформ... А там мужики жрут кору да мякину лопают... Пухнут с голода... Ура, прогресс. Дворянская интеллигенция... я жил с бурлаками... Сам тянул лямку... Жил с зверямч допотопными... Я... (опускается и погружается в раздумье).

Ю р г е н е в. Дда... поучительно... Ну, Махаев... Вели давать шампанского... да пора и по домам. *(К Анюткину.)* Ты мне достал билет на завтра? *(Приносят шампанское, все весело пьют, не обращая внимания на Вознесенского, который засыпает на столе.)*

Ма х а е в. Ну, Зыков... Спич.

Го л о с а. Просим... просим...

Зы к о в *(торжественно встает в позу):*

Хотя мы спичем

И не тычем

Но... Чтoб не быть разбиту параличем... *(Общий хохот.)*

Молчание... Это прелюдия... Речь будет впереди.

Го л о с а. Слушаем... Тише... господа...

Зы к о в. Раз думал я, друзья *(длинная пауза, продолжает уныло),* раздумал я, друзья *(садится, взрыв хохота. Вознесенский поднимает голову.)*

В о з н е с е н с к и й. А?.. что?.. Что такое?.. *(Анюткину)* Слушай ты, отведи меня домой... Я пьян...

Ю р г е н е в. Ах нет... Мне Анюткин нужен... Я вместе пойду... Он мне необходим...

К р а с о в. Куда ему в таком виде по улицам ходить. Еще в часть попадет. *(К Махаеву.)* Уложи его у себя.

Ма х а е в. Право, не знаю... Неудобно.

К р а с о в. Ну, поговори еще... неудобно.

Ма х а е в *(звонит, появляется Федор).* Федор, позови Якова... Уложите господина на диван... В курительной....

Ю р г е н е в. А я, господа, во время этой интересной лекции о нигилизме стишки сочинил... Прочитать?

Го л о с а. Просим... Пожалуйста!

Ю р г е н е в *(читает):*

Нигилизма друг,

Сочиня книжки,

Носит вытертый сюртук,

Грязные манишки. *(Общий восторг, лакеи выводят Вознесенского.)*

Зы к о в. И я сочинил-с... Разрешаете прочесть?

Го л о с а. Просим!

Зы к о в *(читает с выражением):*

У маман болели зубы,
Постоянно ныли,
У папа, напротив, зубы
Точно тумбы крепки были. (*Общий восторг.*)

К р и к и. Это к чему?

З ы к о в (*скромно раскланивается*). Это... собственно, ни к чему...
Так вообще... Экспромт...

Г о л о с а. Врешь... Скрал где-нибудь.

Ю р г е н е в (*встает*). Ну, милые хозяева... Спасибо за милый вечер (*к м-м Махаевой, целуя долго ее ручку*). Мерси, очаровательница... (*Прощается с Бельшевским.*) Еще раз прощу, уймите ваш «Свисток», милые свистуны. (*Прощается с Красовым.*) Значит, во вторник у Маришки... Или не ехать?

М а р о в. Умоляю... именинник я... ей-богу, у Рауля вина куплю...

Ю р г е н е в (*грозит ему пальцем*). Смотри... Ну, Анюткин, пойдем (*дергает его под руку, декламирует*):

О мой спаситель, о мой покровитель,
За все, за все тебя благодарю. (*Уходят.*)

Р а й к о в (*встает вслед*). Подождите, Иван Сергеевич... Я с вами... (*Поспешно прощается и исчезает.*)

М - м М а х а е в а. Какой он жалкий... этот Вознесенский.

К р а с о в. Несомненно сопьется... и очень скоро.

Б е л ы ш е в с к и й. Дда... Кажется... Я его перехвалил.

К р а с о в. Знаешь, знаешь... Я начинаю думать... что он для «Современника» не годится... Можно отрицать... даже должно... но не все же рубить сплеча... А?

Б е л ы ш е в с к и й. Я, конечно, против принципов. Но... все-таки должно быть что-то определенное... Ведь он и социализм отвергает... Ведь он все отвергает... Пустота какая-то... Зияющая дыра...

К р а с о в. Я больше его печатать не буду... А? (*Вбегают Федор.*)

Ф е д о р. Барин... барыня, господин-с безобразит... Увидел себя в большом зеркале... Бить хочет-с...

М - м М а х а е в а. Ах... Какой ужас... Он венецианское трю разобьет... Жан, беги скорее! (*Махаев убегает*).

К р а с о в (*к Бельшевскому*). А наш-то Парижанец! Опять в Париж укатывает... Виардо колье нужно... Пальчиком поманила... надо будет на него Антоновича натравить... А?

Белышевский. Непременно.

Красов. А что вы о Ростове скажете?

Белышевский. Балует графчик... Скоро отстанет... Либо в деревню укатит, с мужичков шкуру драть, либо в гусарский полк поступит... Ну а вы, Николай Алексеевич, чем порадуете?

Красов. Да знаете... Послушал я сегодня этого Вознесенского... и мысль появилась «Кому на Руси жить хорошо?»... Темка ничего себе... А?

Белышевский. Недурна.

Красов. А анекдот с балалайкой и реформой... Это прелесть. *(Вбегают Махаев.)*

Махаев. О, Натали, персидский ковер испакостил... Чорт знает что такое! Я велел его в лакейскую перенести.

М-м Махаева. Ковер. Ты говоришь... ковер... Пожалуйста, больше его не приглашай. Слышишь?

Белышевский. Ну тронемся, Николай Алексеевич. Поздно.

Красов. Я сейчас... задержусь на мгновенье... Вы одевайтесь... Догоню вас... *(Белышевский встает, прощается, прочие тоже.)*

М-м Махаева. Жан, распорядись, чтоб сейчас кипятком ковер отмьли.

Махаев. Хорошо... хорошо. Только Николая Гавриловича провозу *(уходит)*.

Красов *(целует ручку м-м Махаевой)*. Значит... завтра в три часа у меня... А после оперы ужинаем... *(М-м Махаева делает утвердительный знак. Красов уходит, посылая воздушные поцелуи. Входит Махаев.)*

Махаев. Черт знает что такое... Ковер испортили... Сигары выкурили... *(К жене.)* А я вас попрошу, нельзя ли свои отношения с этим... не афишировать так. Компрометируете себя и меня... Уж коли рога мне наставили, так могли бы хоть без огласки.

Н. А. Карпов (С.-Петербург)

ДВА «КРИМИНАЛЬНЫХ» РОМАНА: «ОТЧАЯНИЕ» НАБОКОВА И «ДРАМА НА ОХОТЕ» ЧЕХОВА

«Отчаяние» стало в последнее десятилетие одним из самых активно изучаемых набоковских произведений. Отечественные и зарубежные исследователи выявили немало художественных текстов и других источников, отразившихся в этом романе¹. Думается, к ним стоит присовокупить еще один. Это чеховский роман (или повесть)² «Дра-

¹ См., напр.: *Березина А. Г.* Роман В. Набокова «Отчаяние», прочитанный германистом: (Проблема цитирования) // Вестник С.-Петерб. ун-та. Сер. 2: История, языковедение, литературоведение. 1994. Вып. 1. С. 92–105; *Мельников Н.* Криминальный шедевр Владимира Владимировича и Германа Карловича: (О творческой истории романа В. Набокова «Отчаяние») // Волшебная гора. 1994. № 2. С. 151–165; *Шадурский В. В.* Пушкинский подтекст в произведениях набоковских писателей: (Интертекстуальный подтекст романов «Отчаяние», «Дар», «Лолита») // Материалы Междунар. пушкинской конф. (1–4 окт. 1996 г.). Псков, 1996. С. 141–147; *Смирнов И. П.* 1) «Пиковая дама», «Отчаяние» и Великая французская революция // А. С. Пушкин и В. В. Набоков: Сб. докладов. СПб., 1999. С. 146–153; 2) Философия в «Отчаянии» // Звезда. 1999. № 4. С. 173–183; 3) Art à lion // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 2001. Т. 2. С. 730–740; *Фатеева Н. А.* От «отчаянного побега» А. С. Пушкина к «Отчаянию» В. В. Набокова // А. С. Пушкин и В. В. Набоков: Сб. докладов. СПб., 1999. С. 154–169; *Джонсон Д. Б.* Источники «Отчаяния» Набокова // Набоковский вестник. СПб., 2000. Вып. 5. С. 37–46; *Сконечная О. Ю.* «Отчаяние» В. Набокова и «Мелкий бес» Ф. Сологуба. К вопросу о традициях русского символизма в прозе В. В. Набокова 1920–1930-хх гг. // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 2001. Т. 2. С. 520–531; *Григорьева Н.* Авангард в «Отчаянии» // Империя Н. Набоков и наследники. М., 2006. С. 363–386. См. об «Отчаянии» также: *Hypertext Отчаяние. Сверхтекст Despair. Studien zu Vladimir Nabokov Roman-Rätsel / Herausgegeben von Igor Smirnov.* München, 2000.

² Вопрос о жанровой природе этого чеховского произведения уже давно является дискуссионным, и все-таки наибольшее число исследователей склонны определять «Драму на охоте» как роман.

ма на охоте», опубликованный молодым писателем в газете «Новости дня» в 1884–1885 годах и больше при жизни Чехова не переиздававшийся. В своих «Лекциях о русской литературе» Набоков замечает: «За исключением одного юношеского faux pas (т. е. промаха, неверного шага. — *Н. К.*) Чехов не написал ни одной толстой книги»³. Несомненно, Набоков имеет в виду именно «Драму на охоте».

На наш взгляд, создавая свой «детективный» роман, Набоков вполне мог учитывать чеховский опыт создания подобной жанровой формы. Внимательное сопоставление двух произведений выявляет целый ряд перекличек. Возможно, ряд из них имеет типологический характер, однако не исключена и более тесная связь, сознательная ориентация Набокова на чеховский претекст.

В первую очередь бросается в глаза сходство в структурной организации романов. В обоих случаях в центре произведения оказывается убийца, повествующий о преступлении в форме написанного им с особыми целями литературного текста. Герой набоковского «Отчаяния» коммерсант Герман, убив бродягу Феликса, создает художественное произведение, которое, по мысли его автора, должно раскрыть читателю всю гениальность содеянного. Сам акт убийства двойника эстетизируется Германом, возводится им в ранг высокого искусства. Создаваемый же героем текст является неким литературным аналогом совершенного преступления. Рефлектируя по поводу детективного жанра, Герман пишет:

Конан Дойль! Как чудесно ты мог завершить свое творение, когда надоели тебе герои твои! Какую возможность, какую тему ты профукал! Ведь ты мог написать еще один последний рассказ — заключение всей Шерлоковой эпопеи, эпизод, венчающий все предыдущие: убийцей в нем должен был бы оказаться <...> сам Пимен всей криминальной летописи, сам доктор Ватсон, — чтобы Ватсон был бы, так сказать, виноватсон...⁴

А. Долинин справедливо подметил, что эта германовская идея реализуется в детективе Агаты Кристи «Убийство Роджера Экройда»,

³ Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 327.

⁴ Набоков В. В. Русский период // Набоков В. В. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2000. Т. 3. С. 471. — В дальнейшем ссылки на это издание даются в скобках с указанием страницы.

написанном в 1926 году⁵. Здесь убийцей оказывается сам рассказчик, помощник Пуаро. Однако еще раньше подобный прием был использован Чеховым⁶.

Персонаж и в то же время автор повести «Драма на охоте», составляющей большую часть чеховского одноименного романа, судебный следователь Камышев убивает в припадке ревности и ненависти главную героиню Ольгу, а затем сам же проводит следствие, обвиняя в убийстве мужа Ольги. Спустя восемь лет, будучи больше не в силах носить в себе свою «страшную тайну»⁷ (первоначально герой мотивирует написание повести лишь желанием подзаработать), он берется за перо. Однако перед нами не исповедь убийцы, а «записки судебного следователя», поэтому в совершенном преступлении Камышев читателю не признается. Лишь в эпилоге прозорливый редактор вынуждает героя сознаться в содеянном.

И Герман, и Камышев преследуют и собственно литературные задачи, но они носят разный характер. Герой Набокова стремится создать образец высокого искусства, выдающееся художественное произведение, по ходу повествования постоянно рассыпаясь в похвалах своему недюжинному, как ему представляется, писательскому дару. Роман и начинается как раз с одного из таких панегириков в собственный адрес:

Если бы я не был совершенно уверен в своей писательской силе, в чудной своей способности выражать с предельным изяществом и живостью (с. 397).

Чеховский же персонаж никаких претензий на гениальность не заявляет, вполне объективно оценивая свой скромный талант и сознательно ориентируясь на «уровень среднего читателя» (III, 414). Поэтому не случайно Герман как писатель терпит провал, а Камышев поставленных целей вполне достигает.

⁵ См.: *Долгинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина. СПб., 2004. С. 100–101.

⁶ Любопытно, что сюжетная ситуация в «Убийстве Роджера Экройда» выявляет больше параллелей именно с «Драмой на охоте», нежели с набоковским романом: оба повествователя-преступника, выступающих в роли следователей, скрывают правду до тех пор, пока в финале некий прозорливый персонаж (Пуаро у Кристи и редактор А. Ч. у Чехова) не заставляет их сознаться.

⁷ *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1975. Соч.: В 17 т. Т. 3. С. 414. — В дальнейшем ссылки на это издание даются в скобках с указанием тома и страницы.

Между образами двух писателей-убийц обнаруживается много общего. Отец Германа — «ревельский немец» (с. 397)⁸, в то время как у Камышева — мать-немка (III, 265). Оба героя тщеславны и самолюбивы, они циники, презрительно, в особенности Герман, относятся к людям. И тот и другой персонажи мнят себя талантливыми, жаждут публичного успеха. «Язык у меня запутался от мысли, что я говорю с людьми ничтожными, не стоящими и полуслова! Мне нужна была зала, полная людей, блестящих женщин, тысячи огней...» (III, 281–282), — мечтает во время пьяной оргии персонаж «Драмы на охоте». Это желание Камышева словно реализуется в финальном полубреду Германа: «Я опять отвел занавеску. Стоят и смотрят. Их сотни, тысячи, миллионы. Но полное молчание, только слышно, как дышат. Отворить окно, пожалуй, и произнести небольшую речь» (с. 527). Наконец, почти совпадают погодные условия, в которых два преступника создают свои тексты. «Теперь, когда я пишу эти строки, — сообщает Камышев, — в мои теплые окна злобно стучит осенний дождь и где-то надо мной воет ветер. Я гляжу на темное окно и на фоне ночного мрака силюсь создать силою воображения мою милую героиню...» (III, 265–266). Герой Набокова завершает свою повесть тоже дождливой, правда, весенней ночью: «Ужасно холодно <...>. Идет дождь. Электричество хилое, желтое (с. 527)». Возникает в «Отчаянии» и мотив ветра: «Ураганный ветер, дувший все эти дни (т. е. во время написания повести. — Н. К.), прекратился» (с. 518)⁹.

Повествовательная структура обоих произведений выстроена по принципу «рассказа в рассказе», или, по удачному определению С. Давыдова, «текста-матрешки»¹⁰. Мы имеем дело с обрамляющим повествование авторским текстом и вложенным в него текстом героя. Правда, в «Отчаянии» повесть Германа вербально совпадает с рома-

⁸ Полу немецкое происхождение Германа вместе с именем героя отсылает очевидным образом прежде всего к «Пиковой даме» Пушкина. О пушкинских аллюзиях в «Отчаянии» см., напр.: *Смирнов И. П.* «Пиковая дама», «Отчаяние» и Великая Французская революция; *Фатеева Н. А.* От «отчаянного побега» А. С. Пушкина к «Отчаянию» В. В. Набокова.

⁹ Об особой роли этого мотива у Набокова см.: *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб., 2004. С. 57–58.

¹⁰ «Литературное произведение, которое содержит один или несколько написанных героем текстов, я предлагаю называть “текст-матрешка” по аналогии с куклой-матрешкой. “Внешний” авторский текст соответствует внешней кукле, в то время как “внутренний” текст героя, вошедший в авторский текст, соответствует внутренней кукле (или куклам, если текстов несколько)» (*Давыдов С.* «Тексты-матрешки»... С. 6).

ном Набокова. Однако в германовской рукописи незаметно для самого ее создателя проступают черты «филигранного сирийского почерка, вступающего в своеобразную полемику с текстом героя»¹¹. В кругу нарратологических проблем набоковедения одно из важнейших мест занимает проблема так называемого ненадежного повествователя¹². Набоковские «ненадежные повествователи» — это, как правило, «фантазеры, лжецы, обманщики, безумцы, слову которых нельзя полностью доверять, ибо они стремятся утаить или исказить правду, смешать воображаемое и действительное, чтобы навязать читателю собственную версию происходящего»¹³. Характерным примером такого рода повествователя и служит герой «Отчаяния». Пожалуй, самая типичная черта Германа — его пристрастие ко лжи:

Дня не проходило, чтобы я не налгал, — так рассказывает герой о своем детстве. — Лгал я с упоением, самозабвенно, наслаждаясь той новой жизненной гармонией, которую создавал. За такую соловьиную ложь я получал от матушки в левое ухо, а от отца бычьей жилой по задку. Это нимало не печалило меня, а скорее служило толчком для дальнейших вымыслов (с. 423)¹⁴.

Искусство, по мнению Германа, также есть обман, и свое литературное произведение он строит, сознательно обманывая и запутывая читателя и открыто признаваясь в этом:

Ти-ри-бом. И еще раз — бом! Нет, я не сошел с ума, это я просто издаю маленькие радостные звуки. Так радуешься, надув кого-нибудь. А я только что здорово кого-то надул. Кого? Посмотришь, читатель, в зеркало, благо ты зеркала так любишь (с. 411).

¹¹ Там же. С. 39.

¹² См., напр.: *Hof R.* Das Spiel des Unreliable Narrator: Aspekte Unglaubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov. München, 1984; *Tammi P.* Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki, 1985.

¹³ *Долгин А.* Истинная жизнь писателя Сириня. С. 71.

¹⁴ П. М. Бицилли отметил, что страсть к вымыслам объединяет набоковского героя с Иудушкой Головлевым (см.: *Бицилли П. М.* Возрождение аллегории // *Современные записки.* Париж, 1936. № 61. С. 191–204). Возможно также, что литературная генеалогия Германа восходит к гоголевскому Хлестакову, ложь которого столь же всеобъемлюща и не приносит герою никакой выгоды. Правда, в отличие от гоголевского персонажа Герман — лжец сознательный.

Однако художественная зоркость изменяет Герману, и он сам допускает «faux pas», совершает ошибки, сводящие на нет все его писательские притязания, его блистательный замысел терпит провал¹⁵. По мнению С. Давыдова, претендующий на роль Творца Герман оказывается лжетворцом, самозванцем и терпит поражение в борьбе с подлинным Автором романа, выполняющим в тексте германовской рукописи своеобразную функцию «вредителя»¹⁶.

Нетрудно заметить, что Камышев тоже является своего рода «ненадежным повествователем» — в том плане, что его рассказ не вызывает доверия со стороны вдумчивого читателя, каким в романе предстает редактор А. Ч. В отличие от Германа, камышевская ненадежность связана не столько с собственно писательскими просчетами (их, конечно, достаточно, но герой и так прекрасно осознает, что его литературный талант невелик), сколько со стремлением в рассказе об убийстве Ольги, а затем и одноглазого Кузьмы исказить факты, утаить истинные обстоятельства преступления. Но Камышеву далеко до «соловьиной лжи» Германа, более того, он и не является лжецом в точном смысле слова. Ведь героя, как это ни парадоксально, подводит именно излишняя и неуместная в данном случае правдивость. Рассказывая о проведенном им следствии, Камышев без утайки описывает все свои действия. Странность их не укрывается от глаз прозорливого редактора, снабжающего текст героя колкими примечаниями¹⁷. Именно нелогичность поступков повествователя и приводит в результате редактора к мысли об истинном убийце. Безусловно, Камышев вполне мог приврать, устроив своему alter ego в повести, судебному следователю Зиновьеву, безупречное алиби, но он этого не делает и тем самым разоблачает себя. С одной стороны, открыто сознаться в преступлении герой не может и не хочет, но мучающая его «страшная тайна» заставляет «оставлять следы» — вычеркивать

¹⁵ См.: Давыдов С. «Тексты-матрешки»... С. 48–54; Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 99–100.

¹⁶ См.: Давыдов С. «Тексты-матрешки»... С. 55–64.

¹⁷ См., напр., одно из них: «Я должен обратить внимание читателя еще на одно очень важное обстоятельство. В продолжение 2–3-х часов Г. Камышев занимается только тем, что ходит из комнаты в комнату, возмущается с врачами прислугой, щедро сыплет оплеухи и проч... Узнаете ли вы в нем судебного следователя? Он, видимо, не спешит и старается чем-нибудь убить время. Очевидно, “ему убийца известен”. Затем, описанный ниже, ничем не мотивированный, обыск у Сычихи и допрос пыган, более похожий на издевательство, чем на допрос, могут быть проделаны только для проволочки времени. — А. Ч.» (III, 376–377).

страницы, проговариваться, быть искренним настолько, насколько это допустимо. Роль этого психологического груза, давящего на Камышева, оказывается в чем-то аналогична роли «автора-вредителя» в романе Набокова.

В итоге перед нами два весьма своеобразных произведения с «двойным дном», где сложно сосуществуют два разных повествовательных пласта — и соответственно господствуют две различные версии событий, два различных критерия оценок. И если в «Отчаянии» все же весьма непросто увидеть отличия между подлинным Автором и неудачником-писателем (на эту удочку попался в свое время Ж. П. Сартр, отождествив Набокова с его героем, а позднее и другие критики¹⁸), то у Чехова разделение автора и героя эксплицировано уже на архитектурно-тоническом уровне. Хотя и в случае с чеховским романом исследователи и критики зачастую неоправданно смешивали автора и героя, приходя к неизбежному при такой ошибке выводу о слабости произведения¹⁹. Но важно учитывать, что «газетный роман» «Драма на охоте», имеющий подзаголовок «Из записок судебного следователя», создает именно Камышев, а за редактором-издателем, который приближен к автору, остаются общее заглавие с подзаголовком «Истинное происшествие», а также предисловие и эпилог. По-видимому, решившись опубликовать подобный роман, рассчитанный на массового читателя, Чехов пошел на непростой компромисс с собственным эстетическим вкусом. Вставив основной текст в рамку, он таким образом как бы снял с себя ответственность за большую часть написанного.

Хотя стоит признать, что и в набоковском, и в чеховском текстах порой действительно трудно становится отделить автора от героя, их точки зрения могут максимально сближаться. Еще А. Измайлов справедливо отметил, что некоторые пассажи Камышева звучат дисгармонично в устах этого героя; скорее в них отражены мысли самого автора²⁰. Вряд ли подобное неразличение в каких-то фрагментах планов автора и героя

¹⁸ См.: *Сартр Ж. П.* Владимир Набоков. «Отчаяние» // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. Т. 1. С. 269–271. Ср. также: *Мулярчик А. С.* Русская проза Владимира Набокова. М., 1997. С. 71–73.

¹⁹ См., напр., мнение Ал. Измайлова: «Художественное достоинство романа резко падает с момента убийства героини... Обычный вкус, обычная бытовая меткость как бы изменяют Чехову, и весь конец “Драмы на охоте” несравнимо ниже его дарования» (*Измайлов Ал. А.* Чехов: Биография. М., 2003. С. 150). Ср. также: *Дерман А. А.* П. Чехов. Критико-биографический очерк. М., 1939. С. 59.

²⁰ См.: *Измайлов Ал. А.* Чехов. С. 150. Ср.: *Вуколов Л. И.* Чехов и газетный роман («Драма на охоте») // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 214.

было осознанной чеховской задачей; скорее оно все же свидетельствует об относительной неудаче романа. Перед нами если и не «faux pas» в точном смысле, то дебют, проба сил молодого писателя в романном жанре, со всеми неизбежно вытекающими отсюда шероховатостями и погрешностями²¹.

В романе «Отчаяние» отношения между автором и героем носят еще более сложный характер²². Притом что дистанция между автором-Набоковым и его персонажем, бездарным графоманом и убийцей-эстетом, поистине огромна, утверждать, что между ними нет совершенно ничего общего, было бы ошибочно. Так, некоторые рассуждения героя (вспомним хотя бы издевательство над Достоевским и «достоевщиной»), что нельзя не заметить, выдержаны вполне в духе и стиле самого Набокова²³. Пытаясь объяснить этот парадокс, Н. Мельников сделал довольно смелое, хотя и не бесспорное, предположение о том, что в Германе Набоков карикатурно изобразил самого себя, спародировал характерные черты своей «литературной маски»²⁴.

Кстати, именно тесная связь с творчеством Достоевского, в частности с его романом «Преступление и наказание», выявляет еще одну линию сопоставления двух произведений. В тексте «Драмы на охоте» явная аллюзия на «Преступление и наказание» содержится в эпилоге романа. Диалог редактора и Камышева («По вашему мнению, кто убил? — Вы!! <...> Вы убили! — повторил я» (III, 410)) отсылает к разговору Порфирия Петровича и Раскольникова:

²¹ Ср. мнение В. Н. Гвоздей: «Для Чехонте “Драма на охоте” — это большой испытательный полигон, еще один литературный эксперимент, не ставящий целью высокое художественное совершенство» (*Гвоздей В. Н. Секреты чеховского художественного текста.* Астрахань, 1999. С. 69).

²² См. об этом, напр.: *Давыдов С.* «Тексты-матрешки»...; *Сабурова О.* Автор и герой в романе «Отчаяние» В. Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. С. 741–750; *Гольинко-Вальфсон Д.* Фавориты отчаяния («Отчаяние» Владимира Набокова: преодоление модернизма) // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. С. 751–760.

²³ См.: *Мельников Н.* Криминальный шедевр... С. 162–165.

²⁴ Ср.: «Столпник эстетизма, утративший способность различать границу между искусством и действительностью, протагонист “Отчаяния” во многом является зеркальным отражением Набокова, гротескно преломив в себе черты его “литературной личности”, или, точнее, “литературной маски”, пародийно воссоздав особенности той роли, которую писатель разыгрывал в соответствии с законами определенного эстетико-мировоззренческого кодекса, выставляя себя холодным эстетом, капризным снобом и гордецом, самовлюбленным Нарциссом, каким он не был в своем творчестве...» (*Мельников Н.* Криминальный шедевр... С. 162).

— Так... кто же... убил?.. — спросил он, не выдержав, задыхающимся голосом. Порфирий Петрович даже отшатнулся на спинку стула, точно уж так неожиданно и он был изумлен вопросом.

— Как кто убил?.. — переговорил он, точно не веря ушам своим, — да вы убили, Родион Романьч! Вы и убили-с... — прибавил он почти шепотом, совершенно убежденным голосом²⁵.

Персонажи Чехова и Достоевского явно соотнесены друг с другом, причем Камышев выступает своеобразным антиподом Раскольникову. Как подметил А. Н. Гершаник, «преступление первого (Камышева. — Н. К.) совершается как раз тогда, когда завершается наказание другого»²⁶. Раскольников осужден «на срок всего только восьми лет», Камышев столько же «носил в себе тайну» и «чувствовал себя мучеником». Соответствия в данном случае важны для обнажения контраста: покаянию и «воскресению» Раскольникова противопоставлено окончательное и бесповоротное падение Камышева. Коллизии «Драмы на охоте», таким образом, противоположны коллизиям «Преступления и наказания»²⁷.

В то же время Достоевский буквально не дает покоя набоковскому Герману. Герой, будучи не в силах избавиться от ощущения собственного «карикатурного сходства с Раскольниковым» (с. 513), время от времени кидает в адрес знаменитого русского писателя издательские реплики:

Никаких, господа, сочувственных вздохов. Стоп, жалость. Я не принимаю вашего соболезнования, — а среди вас, наверное, найдутся такие, что пожалеют меня — непонятого поэта. “Дым, туман, струна дрожит в тумане”. Это не стишок, это из романа Достоевского “Кровь и слюни”. Пардон, “Шульд унд Зюне”. О каком-либо раскаянии не может быть

²⁵ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 6. С. 349.

²⁶ Здесь исследователь допускает небольшую неточность: Раскольников, совершив свое преступление в июле 1865 г., осужден сроком на восемь лет. Камышев же убивает Ольгу раньше предполагаемого освобождения Раскольникова, в августе 1871 г.: к моменту написания рукописи, апрелю 1880 г., «прошло уже более восьми лет» (III, 405).

²⁷ *Гершаник А. Н.* Раннее творчество А. П. Чехова (Некоторые дискуссионные вопросы творческой эволюции писателя). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1986. С. 11. — О связи с «Преступлением и наказанием» говорит и Б. Александров, называя Камышева «характером свидригайловского типа» (*Александров Б. И.* О жанрах чеховской прозы 80-х годов // Учен. зап. Горьковского пединститута. Горький, 1961. Вып. 37. С. 24).

никакой речи — художник не чувствует раскаяния, даже если его произведения не понимают (с. 505).

Функцию отсылок к Достоевскому в «Отчаянии» установить довольно непросто, поскольку именно в отношении к русскому классическому голосу писателя и героя становятся в чем-то близки, по крайней мере на первый взгляд. Как хорошо известно, Набокову «страстно хотелось Достоевского развенчать»²⁸. Правда, по наблюдению А. Долинина, это стремление возникло у писателя лишь на американском этапе жизни и творчества, в «сирийский» же период отношение к автору «Преступления и наказания» было гораздо более мягким. Поэтому роман «Отчаяние», по мысли исследователя, стоит считать пародией, направленной не столько против Достоевского, сколько против «достоевщины» — многочисленных современных интерпретаторов и эпигонов знаменитого писателя. Претензии же конкретно к Достоевскому, по-видимому, исходят именно от Германа, но не Набокова²⁹. Однако в американском варианте «Отчаяния» («Despair»), вышедшем в 1966 году, Набоков усиливает резкость выпадов в адрес Достоевского, продолжая при этом нападать на него в критике и интервью, что оставляет проблему взаимоотношений автора и героя романа открытой.

Вопрос о соотношении с «Преступлением и наказанием» Достоевского может быть рассмотрен в данном случае и в более широком контексте связей обоих произведений с традицией «криминального», «уголовного» романа (что подводит нас к проблемам жанрового определения анализируемых текстов). Герман воспринимает Достоевского именно как популярного автора криминальных романов, ставя его в один ряд с «другими великими романистами, писавшими о ловких преступниках» (с. 471), — Артуром Конан Дойлем, Морисом

²⁸ Набоков В. В. Лекции по русской литературе. С. 176.

²⁹ См.: Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 199–213. Иные трактовки см.: Мельников Н. Криминальный шедевр...; Сараскина Л. Набоков, который бранится // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 1. С. 542–570; Целкова Л. Н. Диалог с Достоевским в романе В. Набокова «Отчаяние» // Литературоведческий журнал. 2002. № 16. С. 203–210. — Об аллюзиях на Достоевского в «Отчаянии» см. также: Davydov S. Dostoevsky and Nabokov: The Morality of Structure in «Crime and Punishment» and «Despair» // Dostoevsky Studies. 1982. Vol. 3. P. 157–170; Connolly J. W. Dostoevsky and Vladimir Nabokov: The Case of «Despair» // Dostoevsky and the Human Condition after a Century. New York, 1986. P. 155–162.

Лебланом, Эдгаром Уоллесом³⁰. Герой убежден, что его собственное произведение, созданное как в жизни, так и в искусстве, стоит несравненно выше творений упомянутых авторов. Он расценивает свою повесть как новаторскую, как смелое нарушение канонов детективного жанра. Однако, как справедливо замечает А. Долинин, «сквозь амбициозный замысел героя, вопреки его претензиям на оригинальность, проглядывают банальнейшие общие места — реальные и успешно раскрытые убийства, сюжеты и приемы детективных романов, заезженные литературные стереотипы»³¹. Далеко не оригинальна и форма повествования от лица убийцы, и тот способ убийства, к которому прибегает герой. Даже недалекая Лида, которую Герман посвящает в свой план, подставив на место Феликса придуманного им несчастного брата, признается, что «только что где-то читала такую историю» (с. 482). И несмотря на все заверения Германа в том, что у него нет ничего общего с теми преступниками, о которых пишут газеты, замысел его преступления, как убедительно показали Н. Мельников и Д. Бартон Джонсон, весьма явственно восходит к нескольким напумевшим в Германии и Европе процессам, в частности к «делу Тецнера»³². Фактически повесть Германа ничем не лучше того «пустякового криминального романа» (410), который читала Лида³³. Но

³⁰ Ср. с замечанием Набокова из «Лекций по русской литературе»: «Раз и навсегда условимся, что Достоевский — прежде всего автор детективных романов, где каждый персонаж, представший перед нами, остается тем же самым до конца, со своими сложившимися привычками и черточками» (*Набоков В. В. Лекции по русской литературе*. С. 188).

³¹ Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 100.

³² См.: Мельников Н. Криминальный шедевр...; Джонсон Д. Б. Источники «Отчаяния» Набокова.

³³ С. Давыдов видит в упоминании об этом романе прямой намек на саму повесть Германа (См.: Давыдов С. «Тексты-матрешки»... С. 44). Любопытно, что мотив чтения пародийно соотносит Лиду, которая «читает запоем, и все — дребедень, ничего не запоминая и выпускающая длинные описания» (с. 410), с Поликарпом, слугой Камышева. О читательских предпочтениях своего слуги Камышев сообщает: «Мой цивилизованный дурак читает все, начиная с вывесок питейных домов и кончая Огюстом Контаном... но из всей массы печатного и писанного он признает одни только страшные, сильно действующие романы с знатными "господами", ядами и подземными ходами, остальное же он окрестил "чепухой"» (III, 251). Интересно, что редактор А. Ч. упоминает об «оригинальной манере» (III, 407) чтения Поликарпа, однако выпускает камышевский рассказ о ней. Зато мы узнаем о манере чтения Лиды — думается, не менее оригинальной: «Ходит по книги в русскую библиотеку, сидит там у стола и долго выбирает, ощупывает, перелистывает, заглядывает в книгу боком, как курица, высматривающая

если рукопись героя оказывается второсортной криминальной повестью, то роман Набокова «Отчаяние» представляет собой несравненно более сложное произведение; это, по словам Н. Мельникова, «оригинальный роман-притча, где осмыслиется целый ряд философских, нравственных, экзистенциальных проблем, проходящих через всю русскую литературу»³⁴.

В тексте «Драмы на охоте» тоже достаточно упоминаний о криминальных романах. Во-первых, редактор А. Ч. поначалу отказывается принять повесть Камышева, мотивируя это тем, что «публика давно уже набилла оскомину на Габорио и Шкляревском (авторы особо популярных в России того времени уголовных романов. — Н. К.). Ей надоели все эти таинственные убийства, хитросплетения сыщиков и необыкновенная находчивость допрашивающих следователей» (III, 244). В самой же повести Камышева рассыпано достаточно деталей, отсылающих к романам французского писателя Э. Габорио и в особенности его русского последователя А. А. Шкляревского³⁵. В финале герой рефлектирует, подобно Герману, по поводу детективного жанра:

... читатель вправе ожидать вступления романа в самый интересный и бойкий фазис. Открытие преступника и мотивов преступления составляет широкое поле для проявления остроумия и мозговой гибкости. Тут злая воля и хитрость ведут войну с знанием, войну интересную во всех проявлениях... Я вел войну, и читатель вправе ожидать от меня описания средств, которые дали мне победу, и он, наверное, ждет следовательских тонкостей, которыми так блещут романы Габорио и нашего Шкляревского; и я готов оправдать ожидания читателя, но... одно из главных действующих лиц оставляет поле битвы, не дождавшись конца сражения, — его не делают участником победы; все, что было им сделано ранее, пропадает даром, — и оно идет в толпу зрителей. Это действующее лицо — ваш покорнейший слуга (III, 401–402).

зерно, — откладывает — берет другую, открывает, — все это делается одной рукой, не снимая со стола, — заметив, что открыла вверх ногами, поворачивает на девяносто градусов, — и тут же быстро тянется к той, которую библиотекарь готовится предложить другой даме...» (с. 410).

³⁴ Мельников Н. Криминальный шедевр... С. 161.

³⁵ См. об этом: *Бориневич-Бабайцева З. А.* Роман А. П. Чехова «Драма на охоте» // Труды Одесского гос. ун-та. Сер. филол. наук. Одесса, 1956. Вып. 5. С. 23–40.

Вопрос о жанре «Драмы на охоте» является, пожалуй, центральным в исследованиях, посвященных этому произведению. В 1930–1960-е годы преобладала оценка чеховского романа как пародии на детективный жанр и полемики с ним³⁶ или же, наоборот (а зачастую и вместе с этим), как серьезного произведения «с чертами подлинного чеховского реализма»³⁷, выдвигающего на первый план этическую проблематику. Позднее возникла другая традиция истолкования «Драмы на охоте» — как произведения в духе массовой литературы, «газетного романа», включающего вместе с тем в себя, насколько это вообще возможно в рамках данного жанра, и постановку серьезных проблем³⁸. Такое прочтение чеховского произведения как раз и исходит из тезиса о необходимости различения автора и рассказчика. Впервые берясь за перо, Камышев создает вполне типичный уголовный роман, в духе произведений тех же Габорио и Шкляревского. Как и повесть Германа, его в целом посредственное сочинение нашпиговано разного рода клише и шаблонами. В итоге же оно предстает, по наблюдению Т. Ю. Ильяхиной, «гигантской литературной свалкой, гуляя по которой можно встретить и лирический пейзаж, достойный кисти Тургенева, и сюжетную ситуацию из великосветского романа а la Маркевич, наткнуться на гоголевского персонажа или на героя Доде. Все перемешалось. Эта путаница необходима самому герою. Камышев сознательно затуманивает повествование сетью литературных ассоциаций <...>. Это игра с читателем»³⁹. С последней мыслью, впрочем, трудно согласиться. Навряд ли второсортный писатель Камышев способен к металитературной игре и ставит своей целью заманить незадачливого читателя в ловушку. Камышев-

³⁶ См., напр.: *Соболев Ю. Чехов. М., 1934. С. 94; Амфитеатров А. Мои перворедакторы // Иллюстрированная жизнь. Париж, 1934. № 13 (7 июня). С. 3; Бориневич-Бабайцева З. А. Роман А. П. Чехова «Драма на охоте». — Из работ последнего времени, развивающих эту идею, см.: Розов А. В. «Драма на охоте» А. П. Чехова и контекст детектива 80-х годов XIX века // Художественная литература, критика и публицистика в системе художественной культуры. Тюмень, 1997. Вып. 3. С. 36–38.*

³⁷ *Бориневич-Бабайцева З. А. Роман А. П. Чехова «Драма на охоте». С. 29. См. также: Александров Б. И. О жанрах чеховской прозы 80-х годов. Ср. также: Измайлов Ал. Чехов. С. 145.*

³⁸ См.: *Вуколов Л. И. Чехов и газетный роман («Драма на охоте») // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 208–217; Гершаник А. Н. Раннее творчество А. П. Чехова...; Ильяхина Т. Ю. Вопрос о романе в раннем творчестве А. П. Чехова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1994.*

³⁹ *Ильяхина Т. Ю. Указ. соч. С. 6–7.*

ское повествование, за редким исключением, лишено рефлексии по поводу литературы, а очевидная аллюзивность текста выступает именно признаком его клишированности, вторичности.

Нетрудно заметить, что и Герман в своей повести использует в чем-то аналогичные камышевским приемы. Правда, набоковский герой, насыщая текст массой литературных аллюзий и цитат, ведет уже осознанную игру с читателем, пытается расставить для него сети. Однако излишняя самоуверенность подводит Германа, его претензии на знание «всего, что касается литературы» (с. 423) несостоятельны. Цитируемые героем источники зачастую оказываются неточно переданы и неправильно поняты⁴⁰. Так что и его криминальный роман вполне можно назвать «литературной свалкой».

Изложенные наблюдения позволяют сделать вывод о близости двух произведений, которая прослеживается на различных уровнях — повествовательном, мотивном, персонажном. Однако утверждать, что в тексте «Отчаяния» есть очевидные аллюзии именно на «Драму на охоте», было бы, наверное, несколько опрометчиво. В то же время нельзя исключать, что при работе над романом Набоков помнил о той, неудачной, на его взгляд, чеховской попытке.

⁴⁰ См., напр.: Долинин А., *Сконечная О. Примечания* // Набоков В. В. *Русский период*. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2000. Т. 3. С. 755–778.

Константин Баршт (С.-Петербург)

ГРАДУАЛЬНЫЕ ЗНАКИ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА И КОНЦЕПЦИЯ ПАНВИТАЛИЗМА

В поэтической системе А. Платонова доминирует художественный знак, обладающий развитой парадигмой означающего¹. Речь идет об имманентно живом и саморазвивающемся «веществе существования»², которое как всеобщий семантический знаменатель связывает воедино все тела, предметы и явления поэтического мира писателя. В произведениях Платонова эта концепция получила название «электрология»³.

¹ Такого типа знаки впервые описаны Н. С. Трубецким в его «Основах фонологии» (М., 1960); см. также: *Якобсон Р. О., Фант Г. М., Хале М.* Введение в анализ речи // Новое в лингвистике. М., 1962. Вып. 2.

² Впервые этот опорный концепт художественного мира А. Платонова был зафиксирован в работах Е. Толстой-Сегал; 1) *Натурфилософские темы в творчестве Платонова 20–30-х гг.* (Slavica Hierosolimyana. Jerysalem, 1979. Т. 4); 2) *Идеологические контексты Платонова* (Russian Literature. 1981. Vol. IX. N III), а также в работе Л. Шубина «Поиски смысла отдельного и общего существования» (М., 1987).

³ Энергетику Платонов считал сверхнаукой, предлагая для нее название «электрология»: «Электротехника должна быть самостоятельной огромной наукой, объединяющей всю практику» (*Платонов А.* Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000, С. 21). — Автобиографическое описание увлеченности Платонова «электрологией» можно обнаружить в «Счастливой Москве»: «Он приобрел себе шкаф, наполнил его книгами и стал изучать мировую философию, наслаждаясь всеобщей мыслью и тем, что добро в мире неизбежно, даже скрыться от него никому нельзя. Законы золотого правила механики и золотого сечения по большому кругу действовали всюду и постоянно. Выходило, что благодаря лишь действию одной природы маленькая работа всегда даст большие успехи и каждому достанется кусок из золотого сечения — самый громадный и сытный. Следовательно, не только труд, но и ухищрение, уместность и душа, готовая на упоение счастьем, определяли судьбу человека. Еще Архимед и александриец Герон ликовали по поводу золотых правил науки, которые обещали широкое блаженство человечеству: ведь одним граммом на неравноплечном рычаге можно поднять тонну, даже целый земной шар, как рассчитывал Архимед. Луначарский же предполагал зажечь новое солнце, если нынешнее окажется недостаточным или вообще надоевшим и некрасивым» (*Платонов А.* Счастливая Москва // Платонов А. Счастливая Москва. Повести. Рассказы. Лирика. М., 1999. С. 86).

Мысль писателя развивалась в русле натурфилософской концепции панвитализма, идущего от древнегреческого учения о панпсихизме, учения о всеобщей одушевленности. Отличие платоновского варианта от классической модели заключается в том, что в его художественной онтологии объекты мироздания, каждый в отдельности, не обладают изолированным сознанием и автономной жизнью, а уровень сознания пропорционален качеству связи данного объекта со всем остальным «веществом жизни». Отсюда ясно, что все в мире оказывается живым и сознающим настолько, насколько качественна связь отдельного предмета (вещи, организма) с остальным сущим, а это определяется специфической энергетикой того или иного локуса мировой субстанции⁴. Эта эксплицитная спецификация А. Платонова стала основанием принципа его художественной концептуализации, где доминирует принцип множественности объектов и градуальности связи между ними. В результате поэтическая таксономия Платонова сформировалась в виде строго централизованной иерархии значений, основанных на панвиталистическом концепте всеобщей универсальной жизни. Отношения различия и сходства в этой системе характеризуются ступенчатостью переходов от одного уровня к другому, событие перехода определяется повышением или понижением уровня указанной качественной характеристики. Вербальные знаки, составляющие парадигматические ряды, связанные единым вторичным означаемым, распределяются в определенной последовательности в зависимости от наличия в них указанного свойства, подобно числовому ряду, от минимума к максимуму: «1, 2, 3, 4 и т. д.». Правда, в отличие от упомянутой последовательности чисел в универсальном знаке Платонова первый и последний элемент ряда оказываются замкнуты представлением об «инфраполе» как конечном состоянии «вещества существования», за которым возникает новое бытие⁵. Крутовая организация

⁴ Об энергетическом принципе Платонова см. статью автора: Энергетический принцип Андрея Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова. М., 2000. Вып. 4. С. 253–262.

⁵ Поэтический язык Платонова даже в отношении вещей, казалось бы, чисто умоглядных, тяготеет к этому «инфраполярному» антропоморфизму, описывая состояние мира в условиях распространения найденного им «инфраполя» в бесконечность, он, кажется, говорит об умирающем и сливающимся с Вечностью человеке: по мере окончания своего очередного витка, инфраполе «падает опять с содроганий пятидесяти в двадцатой степени в секунду до одной в вечность, то есть до полного отсутствия содроганий» (*Платонов А. Потомки Солнца // Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1985. Т. 3. С. 37–38*).

этого панвитального дискурса Платонова основана на смыкании крайних энергетических состояний («вещества»): максимального насыщения и энтропийного низа. Жизнь — это энергетическое насыщение отдельных участков вещества, пока что очень неравномерно и иногда случайно насыщенного. Процессы насыщения своего тела энергией жизни и уход из него жизненной энергии Дванов переживает как важные события: «Дванов опустил голову и представил внутри своего тела пустоту, куда непрестанно, ежедневно входит, а потом выходит жизнь, не задерживаясь, не усиливаясь, ровная, как отдаленный гул...» Поэтому герой может отождествлять себя с любым предметом, любой частью вещества: «Саха воображал себя паровозом», «себя самого как самостоятельный твердый предмет, Саха не сознавал...»⁶

Мировая субстанция, по Платонову, имеет пространственную протяженность, но четвертое измерение, время, целиком зависит от физических свойств пространства. Если оно полноценно энергетически насыщено, то не может иметь слишком большого набора и разнообразия материальных форм, оказываясь изоморфным и гетерогенным в своей жизненной полноте⁷. Человек в этих условиях оказывается частью единого и вечного вещественно-энергетического поля Вселенной, которое не имеет времени. Отсюда любое существо одновременно пребывает в своем настоящем, будущем и прошлом как нерасчленимым единстве бытия. Писатель был уверен, что само представление об историческом времени формируется за счет опыта наблюдения за последствиями энтропии. С этим связана мысль, развиваемая в ряде произведений писателя, о «человеке двухстороннего действия: он может жить и так, и обратно, и в обоих случаях остается цел»⁸. То же мы видим и относительно других живых существ: погибающие от истощения растения в «Родине электричества» (1926) обращают свою жизнь вспять⁹. Согласно этой логике, именно длительность сползания

⁶ Платонов А. Чевенгур. М., 1988. С. 71, 66.

⁷ Отсюда для Захара Павловича бессмертие — это слияние с «голубым пространством»: «Сколько ни жил Захар Павлович, он с удивлением видел, что он не меняется ... чем дальше он будет жить, тем это пространство неперезжитой жизни будет уменьшаться, а позади — удлиняться мертвая растоптанная дорога» (Платонов А. Чевенгур. С. 56).

⁸ Там же, с. 102.

⁹ Под давлением энтропии растения в «Родине электричества» не погибали, но сжимали свой живой потенциал, «клонились вниз, чтобы вернуться обратно в темноту праха и сжаться в свое первоначальное семя, уже мертвое теперь» (Платонов А. Родина электричества // Платонов А. Повести. Рассказы. Из писем. Воронеж, 1982. С. 232).

«вещества существования» по оси энтропии обеспечивает феномен времени и связанное с ним органическое разнообразие форм жизни.

Основанный на этих представлениях, художественный мир Платонова являет собой реестр форм, связанных воедино качеством имманентно живого «вещества существования», пребывающего в вечной «длительности» четырехмерного континуума. Здесь отсутствует формальное отграничение вещества от энергии, поэтому никакими определенными границ между предметами, существами и веществами не существует. Любая часть (локус, фрагмент) универсального «вещества» в состоянии легко изменить форму, и в соответствии с иным энергетическим качеством получить новый облик или свойства. Платоновская поэтическая онтология как оригинальный вариант описания состояния жизни во Вселенной напоминает полет самолета («вслепую», по приборам; заданное направление на укрепление и развитие сознания в «живом веществе» требует постоянных изменений набора данных и форм, одновременно сами эти изменения есть итог учета и фиксации внешних изменений в текущих наличных формах. С этим связано указанное Платоновым свойство «самодельности» — автореферентности системы, которая самоопределяется в динамическом взаимодействии с другими, подобными ей самой системами, но формальные свойства которой прямо определяются стратегическими требованиями качества витальности¹⁰. Другими словами, платоновская «вещь» — человек, растение, комок земли, любой фрагмент «субстанции» — представляет собой круговую организационную форму, где развиваются только компоненты, продуцирующие только ту организацию, которая эти компоненты и производит. Свойства поэтического языка Платонова тем самым оказываются основаны на отказе от мышления категориальными структурами и попытке выстраивать концептуальные концентрические круги, обладающие общим центром. Здесь проявился антикантианский и антикартезианский характер философской стратегии писателя¹¹, форма и все функцио-

¹⁰ Космическая роль платоновского «пролетариата» — дать как итог своей жизни положительное энергетическое, продвинув Вселенную к спасению. Искомый смысл «самодельности» энергетического праведника определяет в «Чевенгуре» Егор Титыч: «Умный я стался, что без родителей, без людей человека из себя сделал... Сколько живья и матерьялу я на себя добыл и пустил — сообрази своим умом вслух» (*Платонов А. Чевенгур*. С. 306).

¹¹ См. об этом: *Баршт К.* «Мусорный ветер» А. Платонова: спор с Р. Декартом // *Вестник Томского гос. пед. ун-та. Сер.: гуманитар. науки (филология)*. Томск, 2005. № 6 (49). С. 62–67.

нально-физиологические свойства живого тела у Платонова определяются лишь характером и смыслом его взаимодействия с окружающей его мировой субстанцией. В результате в художественной системе писателя возникает набор дискурсивных блоков, каждый из которых семантически «вставлен», подобно матрешке, внутрь предыдущего.

Исходя из этого человека в художественном мире Платонова окружает не «плохая» или «хорошая» среда обитания, но априорно чистое «вещество существования», данное в виде богатого набора вещественно-энергетических форм — мыслей, предметов, живых существ. В мире Платонова отсутствует жесткая граница между телами, вещами и предметами, отсюда нет представления о «грязи»; «чистое» — это максимально приближенное к «веществу существования» в его естественном состоянии (веществу земли), грязное — это принадлежащее цивилизации (ложному направлению развития истории человечества, по Платонову), ее продуктам и отходам, объединяемым понятием «мусорного ветра». Посредине между ними лежат «песок», «глина» и «пыль», связанные с разными степенями разрушения энергетики первобытного «вещества», пришедшего в негодность под действием энтропии и из-за невнимания к ним человека. Гомеостатический характер живой системы «вещества существования», бытийное основание которого поддерживается с помощью механизма универсального единства взаимодействий, зафиксирован в реплике героя «Котлована» Сафронова. В ответ на вопрос Вощева об истине он определяет как два главных свойства любого фрагмента «вещества существования» его абсолютную пластичность и структурную круговую организацию («витализм») ¹².

Теряя жизненную энергию, чаще всего обозначенную как «тепло», персонаж Платонова может обратиться в животное, растение или минерал, способен «частично умереть» или телесно слиться с окружающим его «веществом существования», даже перейти из одного онтологического состояния в другое, оставаясь внутри тела «вещест-

¹² Сафронов, отвечая на вопрос Вощева о вечной сущности, говорит: «Скажите, товарищ, в каком виде вам желательно получить этот продукт — в круглом или жидком?» (Платонов А. Котлован // Платонов А. Повести и рассказы. 1928–1934. М., 1988. С. 151). В своей «записной книжке № 8» Платонов пометил: «Очень важно! Все искусство заключается в том, чтобы выйти за пределы собственной головы, наполненной жалким, жидким, усталым веществом. Субъективная жизнь — в объекте, в другом человеке. В этом вся тайна» (Записные книжки А. Платонова. С. 101–102).

ва»¹³. Собственно, такого рода переходы и являются главным генератором событийности в сюжетах произведений писателя. Эти переходы тела на иной бытийный уровень никогда не случайны и определяются уровнем и качеством витальной энергии, которая, в свою очередь, определяется этико-онтологическим статусом той или иной вещи или фрагменты «вещества существования». На точках этих переходов формируются семантические ступени, где элементы различаются степенью линейного сдвига в пределах этого качества, от одного уровня к другому. Из этого возникают дискурсивные цепочки типа: «человек – животное – растение – минерал – пустота», «симфония – песня – колокол – гул – молчание», «впадина – яма – овраг – котлован», «жизнь – усталость – сон – смерть», «континуум – объем – плоскость – линия – точка», «земля – почва – грунт – глина – песок». Опорных точек внутри ряда, как правило, четыре или пять, они расположены по мере убывания витального качества. Геометрические формы, образуемые земной корой, в мире Платонова имеют индивидуально-нравственные характеристики, образуя многосоставную семантику ландшафта. Рассмотрим устройство одного из этих ступенчатых знаков А. Платонова, связанного «земельной» парадигмой.

1. «Яма» — лишена определенности отрицательной коннотации, она ни полна, ни пуста; это оценочно безразличная вогнутая часть поверхности планеты, «земная впадина»¹⁴.

2. «Канавка» — подозрительный, по крайней мере весьма настаивающий след активности человеческого существа, пытающегося изменить природный ландшафт.

3. «Овраг» — здесь уже лежат «ничтожный песок и мертвая глина»¹⁵, это место опасное и губительное, оно образовано энтропийными процессами, идущими на Земле помимо воли человека и интересов «живого вещества».

4. «Котлован» — попытка прямого взаимодействия человека с «живым веществом», след хирургической операции на теле Земли, которую, руководствуясь теми или иными соображениями, проводят люди.

¹³ Пластичность тела, способность к мутациям и трансформациям — устойчивый мотив черновых записей Платонова, напр.: «В одном месте Стратилат, изменившись туловищем, проехал без билета в поезде принятый за скотину» (*Платонов А. Записные книжки*. С. 110).

¹⁴ *Платонов А. Котлован*. С. 130.

¹⁵ Там же, С. 143.

Таков перечень основных ступеней многосоставного земельного знака Платонова; «колодец», «река», «озеро», «буровая скважина», «ключ», «поле», «провал», «пещера», «дырка в земле», «борозда», «гора» и другие входят в тот же парадигматический реестр, образуя промежуточные пункты, параллельные указанным знакам.

В рамках «панвительного» принципа онтологического позиционирования к «веществу существования» оказывается основным фактором формирования нравственного состояния персонажа. Ценность корневого знака «земли» подчеркивается тем, что платоновские герои «телом» и «жизнью» прижимаются к земле, заполняя ее выемки и впадины. Пухов «почти бессознательно... жался жизнью по всяким ущельям земли, иногда в забвении самого себя» («Сокровенный человек», с. 61). Подобно героям «Котлована», ищущим истину в деятельном «обручении с землей»¹⁶, Лихтенберг («Мусорный ветер», 1933–1934) создает для себя минеральное убежище, откапывая «под корнем дерева небольшую пещеру», чтобы «поселиться в ней для неопределенного продолжения своей жизни»¹⁷. Герой «Чевенгура» Луй для ночлега находит впадину в теле Земли — «яму кирпичного сарая»¹⁸. Народ «джан» также пытается улечься во впадины и ямы, ища, где «темно и низко», а «земля идет на снижение в котловину»¹⁹. Москва Честнова («Счастливая Москва») на ночлег устраивается в углублении или пустой емкости: «Ночью она хотела залезть на ночлег куда-нибудь в ящик, найти порожнюю пищевую будку Мостропа или еще что-либо...»²⁰; «Под утро Москва и Сарториус сели в землемерную яму, обросшую теплым бурьяном...»²¹. В «черных земляночных жилищах», «землебитных жилищах» живут герои «Ювенильного моря» (1931–1932)²². В сырой и глубокой пещере, вырытой в полуподвале разрушенного дома, обитает в «Чевенгуре» «товарищ Пащинцев», который постепенно теряет человеческий облик и обращается в нечто иное, нежели гомо сапиенс. Повествователь намека-

¹⁶ Фрагменты черного автографа повести «Котлован» / Публ. Т. М. Вахитовой, Г. В. Филиппова // Творчество Андрея Платонова. СПб., 1995. С. 98.

¹⁷ Платонов А. Мусорный ветер (1933–1934) // Платонов А. П. Повести. Рассказы. Из писем. С. 305.

¹⁸ Платонов А. Чевенгур. С. 240.

¹⁹ Платонов А. Джан // Платонов А. Государственный житель. Минск, 1990. С. 469.

²⁰ Платонов А. Счастливая Москва. С. 9.

²¹ Там же. С. 39.

²² Платонов А. Ювенильное море // Платонов А. Чевенгур: Роман и повести. С. 538.

ет: «...нечеловеческие следы уходили туда; даже заметно было, что истукан топтался у двери, мучая землю до оголения...»²³ Дети в «Июльской грозе», которых застала в пути стихия, также ищут укрытия и защиты у Земли:

Наташа села возле ржи и изо всех сил прижала к себе Антошку. Но ей подумалось, что вдруг Антошка помрет, а она одна уцелеет, — и тогда Наташа закричала криком... Но маленький брат ее... сказал: «Давай яму копать, мы туда спрячемся и проживем»²⁴.

Утомляясь, герои Платонова, как правило, впадают в состояние сна-смерти, предварительно выбрав какую-нибудь ямку в земле. Если они этого не делают, то повествователь вынужден специально оговаривать причину такого рода нарушения: «Чагатаев... настолько утомился, что уснул, не спрятавшись в какую-нибудь теплую расщелину земли...»²⁵ Герои Платонова отказываются от искусственной среды цивилизации, уходя в степь, на лесную «полянну», пустырь, и т. п., где выбирает «ямку» в «теплой траве» и устраиваются в ней. Онтологически отождествляясь с «веществом существования», они пытаются еще при жизни телесно и энергетически слиться с землей, обеспечивая себе единство двух несовместимых качеств: сознание и минеральное единство с мировой субстанцией. Как, например, Чагатаев («Джан»), который «уснул в траве, среди спокойствия, прижавшись к земле, как прежде»²⁶. В «Реке Потудань» (1937) этот мотив еще более усиливается: Никита Фирсов ищет впадину и ночует на «дне балки», уже не только умозрительно, но и фактически становясь частью Земли, что и обманывает зверька, который забирается ему в рот, решив, что это нора в земле²⁷. Напротив, люди, потребительски обращающиеся с Землей, оказываются врагами героев Платонова и самого «вещества жизни». Таковы, по мнению Сербинова («Чевенгур»), революционеры:

Грустный, иронический ум Сербинова медленно вспоминал ему бедных, неприспособленных людей, дуrom приспособляющих социализм к порожним местам равнины и оврагов²⁸.

²³ Платонов А. Чевенгур. С. 152.

²⁴ Платонов А. Июльская гроза // Платонов А. Собр. соч. Т. 2. С. 242.

²⁵ Платонов А. Джан. С. 492.

²⁶ Там же. С. 464.

²⁷ Платонов А. Река Потудань // Платонов А. Собр. соч. Т. 2. С. 179.

²⁸ Чевенгур. С. 361.

Двум полярным энергетическим состояниям вещества мира, «живому теплу» и «мертвому холоду», соответствуют противоположные физические форматы вещества земли — «почва» и «прах» («пыль», «зола»). «Грунт», «глина» и «песок» занимают здесь места на промежуточных ступенях. В этой семантической системе из нескольких знаков, связанных энергетической полнотой космической субстанции, как уже указывалось, «глина» и «песок» занимают близкие друг к другу, соответственно, предпоследнее и последнее места по шкале жизненной энергетической заряженности «вещества Земли», почти сравниваясь между собой в уровне накопленной энтропии. Напротив, почвенный слой Земли, наиболее ценная часть вещества планеты, уничтожение или истощение которой, согласно нормам платоновской художественной онтологии, не может быть оправдано никакими высокими целями. Если гибель космического «живого вещества» — дело рук попавшей в западню энтропии «мертвой природы», а итогом являются «глина» и «песок», то в результате деятельности человека появляются «пыль», «мусор» и «перхоть цивилизации». Этот земельный многоступенчатый знак оказывается основой строения художественного мира всех произведений писателя, не исключая и «военные рассказы».

Структурные элементы этого знака в «Котловане» располагаются по мере «убывания энергетики»:

Дробя организм почвы, вода делает неорганический песок, а последний, обрабатываясь ветром, образует холмы и барханы, заносит плодородные черные земли, уже дышит пустыня...²⁹.

«Почва» имеет значение теплого, сухого, освещенного солнцем и наполненного «живыми былинками» слоя земли, сохраняющего и приумножающего свойственное ему «тепло» жизни. Чисто агрономическое плодородие чернозема, согласно этому принципу, вторично и условно, в сравнении с безусловным энергетическим плодородием «вещества Земли», особенно если в нее вложена энергетика любовного человеческого отношения к ней («труда»). В «Родине электричества»:

Несмотря на плодородие низинных угодий, сейчас там росли только редкие посадки картофеля, а за ними — мелкие просяные колосья; но

²⁹ Платонов А. Борьба с пустыней // Платонов А. Чутье правды. М., 1990. С. 225.

все растения были в изнеможении, они покрылись смертельной пылью знойных вихрей³⁰.

Под действием энтропии ценное в энергетическом отношении образование панвитального «вещества» катастрофически теряет свою жизненную силу, понижает способность оформляться в виде вещей и живых организмов, утрачивает привычный внешний вид, структуру и агрономическое плодородие: «Я попробовал почву: она была как зола, перегоревшая на солнце, и первый же ураган способен был поднять всю пыль плодородия и развеять ее бесследно в пространстве» (там же).

«Пыль» определяется как конечный пункт разрушения почвы под действием энтропии, аналогичный искусственному «мусору цивилизации». «Мусор природы» — это энергетически выхолощенная и испорченная до крайнего предела земная почва: «...пятитонные грузовики везли бревна по грунту, размывая почву в пыль...»³¹. В «Че-Че-О» (1928) в качестве важнейшего негативного признака родного города Платонов называет «всегдашнюю воронежскую пыль»³², которая в статьях 1922–1923 гг. была для него главным врагом, подрывающим витальные основы Земли и Космоса, она стала главным обозначением мертвой, разрушительной стихии: «Пыль черноземная и пыль истории — вещи ни в чем не сравнимые»³³. «Ветер» оказывается союзником «песка» в понижении энергетического потенциала Земли, «песок» — это воплощение упадка и распада земного «вещества», приводящего к гибели всего живого. В повести «Город Градов» (1926) описывается поселок Гора-Горушка, который находится «на песках, в лучшие земли не входил» «и жил неведомо чем»³⁴. Заметим, что список основных неблагоприятных факторов, разрушающих живое бытие, одинаков по отношению к человеку и плоти Земли; это — «время» и «ветер», которые приводят «вещество» в состояние «скуки» и энергетической «пустоты»: «гли-

³⁰ Платонов А. Родина электричества. С. 232.

³¹ Платонов А. Счастливая Москва. С. 43.

³² Платонов А. Че-Че-О (Областные организационно-философские очерки) // Платонов А. Чутье правды. М., 1990. С. 238.

³³ Там же. С. 239.

³⁴ Платонов А. Город Градов // Платонов А. П. Повести. Рассказы. Из писем. С. 201.

на не могла бы маяться и терпеть... исчезла бы прочь от ветра, времени, воды»³⁵.

«Глина» в поэтической семантике Платонова представляет собой вариант локуса «мокрого песка», это холодный, сырой, омертвевший слой земли, семантически связанный со «смертью», жестоким насилием над жизнью, беспамятностью и обезличиванием живого, оказывается на нижней точке этой шкалы³⁶. Не случайно жены расстрелянных «буржуев» («Чевенгур») в отчаянии ложатся «на глиняные комья ровной бесследной могилы»³⁷. Похожая семантика обнаруживается в «Глиняном доме в уездном саду» (1936), где мы видим «неизвестный глино-соломенный дом, где была или не была чья-то убогая, слабая жизнь»³⁸. Прикосновение к песку или глине связывается со смертью (нелюбвью, пустотой); Настя, утверждая, что ее никто не любит, садится на «песок»³⁹. Подобно тому как «холод» в «Котловане» одерживает победу над «теплом» (смерть Насти), глина в землеройной фабуле повести «Город Градов» одерживает победу над «почвой», катализируя тем самым уход и расточительную трату главной ценности мироздания — «тепла». Эта символика сохраняется в творчестве Платонова и в более поздние годы: в «военных рассказах» Платонов сравнивал убийственный для человечества фашизм с «коричневой глиной»⁴⁰.

Всесильный «песок» как символ энергетического «низа» шкалы ценностей, выдвинутых Платоновым («верхом» является солнечный свет), постоянно путает планы Шмакова («Город Градов»), то оказываясь ненадежной основой жизни, то вмещиваясь в планы героя по повышению энергетической заряженности градовской земли. Пытаясь внедрить аэропланы для повышения электрической (энергетической) заряженности почвы, Шмаков обнаруживает, что «аэропланы действуют с помощью назлектризованного песка»⁴¹. Ни у одного человека это обстоятельство не вызвало бы тревоги, кроме верую-

³⁵ Черновой автограф. С. 101.

³⁶ Возможно, что именно глину-песок подразумевал Л. Шубин, когда говорил об «антигнестве существования», геростратовской энергии разрушения, которая способна «стирать человеческие души» (Шубин. С. 34).

³⁷ Платонов А. Чевенгур. С. 239.

³⁸ Платонов А. Глиняный дом в уездном саду // Платонов А. Собр. соч. С. 116. Т. 2.

³⁹ Платонов А. Котлован. С. 173.

⁴⁰ Платонов А. По небу полуночи // Платонов А. Собр. соч. Т. 2. С. 254.

⁴¹ Платонов А. Город Градов. С. 201.

щего в свою панвитальную «электрологию» Ивана Шмакова; то, что в качестве носителя благородного электричества выступает именно песок, это хорошо, но замусоривание почвы недопустимо, и он отвергает эту затею:

Ввиду сыплющегося из аэроплана песка, чем уменьшается добротность пахотных почв, признать отпуск аэроплана хутору Девьи Дубравы пока преждевременным... (там же).

Именно «песок» и мертвый «грунт» берут верх над героем, моделируя печальный конец человечества, отказавшегося от пути вложения своей энергии в Землю:

Шмаков через год умер... Перед смертью он служит в сельсовете уполномоченным по *грунтовым дорогам* (курсив наш. — К. Б.)⁴².

Следует отметить, что формирование этого комплексного знака поэтического языка Платонова началось еще в ранних публицистических статьях. По своей художественной форме эти тексты принадлежат к лирическому жанру (стихотворения в прозе). Рассматривать их как агитационные листовки было бы серьезным упрощением. Одни и те же семы поэтического языка Платонова, возникая в стихах и публицистике, затем не только не исчезали, но, напротив, укрепляли свою специфику в рассказах и повестях 1920–1940-х годов. Существование у Платонова единого, обладающего своей собственной грамматикой и лексикой поэтического языка не подлежит никакому сомнению. Равно как и то, что лучшим комментарием к поздним литературным произведениям Платонова оказываются его ранние произведения, ибо именно в них в очевидной форме проявились те художественные знаки, из которых будут строиться затем «Чевенгур», «Котлован» и другие произведения. Так, например, в статье «Живая ехидна» (1920), говоря о об уничтожении врагов революционного преобразования Земли, Платонов предлагает их «истоптать в песок»⁴³, формируя схему той глиняной могилы для «буржуев», которую собирались утрамбовывать большевики в «Чевенгуре». Семантический ряд «почва – грунт – глина – песок», реализованный в художествен-

⁴² Там же. С. 221.

⁴³ Платонов А. Живая ехидна // Платонов А. Чутье правды. С. 59.

ной структуре «Котлована», «Джана», «Песчаной учительницы», «Родины электричества» и ряда других произведений, формулируется в статье «Борьба с пустыней» (1923). Здесь указывается, что разные участки планеты обладают различной энергетической ценностью. Наиболее ценный слой — почва, которую Платонов называет здесь «основным капиталом человечества»⁴⁴, однако происходит вымывание ее «мощными потоками воды», что приводит к образованию оврагов: «Поверхностный сток воды творит овраги, увеличивая площадь непригодных земель, умыкая поля»⁴⁵. «Овраг» выражает идею гибели земельной энергии, это мертвая зона, с трудом поддающаяся контролю со стороны человека. Мотив борьбы человека с «песком» и «глиной» как увеличивающимся шлаком энтропии, наступающим на жизнь на Земле и вытесняющим плодородное «вещество существования», становится сюжетообразующим элементом рассказа. С другой стороны, сопротивление песку составляет основной вектор движения человека в мире, становясь формой его сопротивления смерти. Мучение живого, обреченного на противоестественное слияние с мертвым (теряющим жизненную энергию), лежит в основании трагического положения человека на земле как прямого продолжения подверженного энтропии и не защищенного «вещества жизни».

Идея оптимизации внешней формы, следовательно, состояния Земли как аккумулятора и резонатора жизненной энергии, лежащая в основе сюжета «Котлована», звучит и в рассказе «Первый Иван» (1930). Для того, чтобы изменить искаженную энергетику Земли, ньютоновцы в «Первом Иване» используют специальную машину, которая имеет название «реконструктор рельефа» и представляет собой устройство для фрезерования деталей Космоса, состоящих из «вещества существования». В его названии заключена мысль о том, что энергия Земли непосредственно выражается в форме ее поверхности, плоскость — это минимальный уровень (= холод по температурной шкале, = песок по шкале энтропии), в то время как гористый ландшафт обозначает максимальную заряженность почвы энергией (= тепло по температурной шкале = почва по шкале энтропии). Результат работы «реконструктора рельефа» — превращение плоской «безотрадной степи» в ряд насыпей, которые «тянулись по горизон-

⁴⁴ Платонов А. Борьба с пустыней. С. 224.

⁴⁵ Там же. С. 225.

талям одновысотных точек на несколько километров»⁴⁶. Работа с землей, таким образом, оказывается делом поддержания ее энергетики. Эта мысль также впервые была высказана в ранних статьях Платонова. В статье «Вопросы сельского хозяйства в китайском земледелии» (1922) писатель описывает земледелие как такую работу с землей, при которой ее энергетическая заряженность оставалась бы на самом высоком уровне:

...надо учредить такой круговорот веществ, чтобы он держал почву... в состоянии заряженности энергией урожаяв⁴⁷.

Герои Платонова находятся на переднем крае этой борьба между энергией жизни и мертвым веществом, «песком» и «глиной» (крайние точки энтропийного низа которых — «кирпич» и «керамика»). Например, когда Чиклин и Сафронов приходят с работы, они «...сильно остыли и были в глине и сырости»⁴⁸. Платонов постоянно прибегает к этому приему, описывая бытийное положение человека на истощенной энергетически Земле как жизнь на песке («Песчаная учительница», «Джан») или на глине («Такыр»). На уровне мотива это можно встретить во многих произведениях писателя.

Мимо губисполкома шли люди, их одежда была в глине, точно они жили в лощинных деревьях, а теперь двигались в даль, не очистившись⁴⁹.

Перепачанность в глине оказывается признаком неудовлетворительного бытийного статуса человеческого существа, бедственного положения и ложного пути человечества. Используя эту же семантику, персонаж «Чевенгура» мстительно замечает:

Революция — риск: не выйдет — почву вывернем и глину оставим, пусть кормятся любые сукины дети, раз рабочему не повезло!⁵⁰

⁴⁶ Платонов А. Первый Иван. Заметки о техническом творчестве трудящихся людей (1930) // А. Платонов. Чутье правды. М., 1990. С. 263.

⁴⁷ Платонов А. Вопросы сельского хозяйства в китайском земледелии (1922) // А. Платонов. Чутье правды. М., 1990. С. 186.

⁴⁸ Платонов А. Котлован. С. 150.

⁴⁹ Платонов А. Чевенгур. С. 93.

⁵⁰ Там же. С. 77.

Катастрофические силы, действующие в природе, передают гибельный характер изменений, которые происходят как следствие установления коммунизма в «Чевенгуре», в частности тут же возникающий запах глины:

На крышу сенец закапал быстрый, успокаивающийся дождь, но незапный ветер, размахнувшись над степью, оторвал дождь от земли и унес его с собой в дальнюю темноту, — и опять на дворе стало тихо, лишь запахло сыростью и глиной⁵¹.

Люди народа «джан» живут на глине⁵², на царство глиняной смерти набредает Чагатаев, идя в Чимгай:

...сон и забвение, беспамятство душного воздуха исходили из-под стен, где старела сухая глина⁵³.

Эти знаки мы видим и во сне Макара («Усомнившийся Макар»), символика которого чрезвычайно прозрачна: власть находится далеко от народа и в другой плоскости, нежели сам народ («на горе», сосредоточившей в себе свойства тотально мертвого локуса: «глаза были мертвы и страшны от нахождения на высоте», сама гора состоит из «мертвой каменистой почвы»); ошибочность устройства цивилизации заключается в том, что мертвое становится ценнее живого и пытается им управлять.

Движение человека, предпринимающего попытку изменить своим волевым усилием энергетическую бедность Земли, направлено с поверхности планеты, густо посыпанной «перхотью» цивилизации («Мусорный ветер») или «прахом» («Родина электричества»), отправленную «производством» («Котлован»), — в «яму», полную глины, первородного и сырого «вещества», из которого, согласно Библии, Бог создал человека. Туда уходят не только чевенгурцы или строители котлована. В «Родине электричества» процессия людей, истощенных голодом и возглавляемая священником, направляется к «большой яме, откуда когда-то добывалась глина... люди спустились в яму и прилегли на отдых в тень, под глинистый об-

⁵¹ Платонов А. Чевенгур. С. 310.

⁵² Платонов А. Джан. С. 464.

⁵³ Там же. С. 489.

рыв»⁵⁴. «Вода» в этой парадигме выступает как животворное вещество, способное оживить гибнущие элементы мироздания. Спор, который ведется в канцелярии двумя персонажами («Города Градова», о том, является ли комочек грунта «песком» или «глиной»), в платоновской «земельной» парадигме решается с помощью определения количества влаги в нем, а разрешается плевком одного из собеседников в предполагаемый «песок», после чего тот неожиданно превращается в «глину»⁵⁵. Добавления воды в глину и песок — характерные химические опыты героев Платонова, которые обнажают свойства «вещества», не всегда послушного человеку. «Вечный двигатель»... «действующий моченым песком»⁵⁶, оказывается смысловым знаменателем энергетических диспутов героев Платонова, обсуждающих свойства «песка» и «глины». «Моченый песок» или «моченая глина» отнюдь не всегда дает новую жизнь, иногда оказываясь бесплодным конгломератом химических веществ. В «Песчаной учительнице» вода и песок оказались в состоянии победить наступление энтропии только потому, что к ним был прибавлен третий, необходимый компонент-катализатор — человек, вкладывающий личную творческую энергию в борьбу с врагом, общим для всех явлений «вещества жизни». При выполнении этого условия возникает эффект остановки энтропии и образуется искомый и спасительный для мира энергетический приривок.

В основе выявления свойства того или иного состояния «вещества существования» лежит принцип, согласно которому его физические свойства и форма определяются наличной живой энергией, как и нет энергии, не способной и не готовой осуществиться в каком-либо предмете или вещи. Материал Вселенной неоднороден и требует определенного выбора, который связан с нравственным выбором человека. Платонов никогда не отказывался от мысли о Земле как о живом организме; возможно, что не только умозрительные заключения, но и личная мелиораторская практика привела его к этой мысли. Прочность и энергетическая мощь тех или иных форм «вещества» никак не связаны у Платонова с их технико-физическими характеристиками. Поэтому все попытки построить нечто, игнорирующее живую органическую структуру Земли, обречены на поражение.

⁵⁴ Платонов А. Родина электричества. С. 225.

⁵⁵ Платонов А. Город Градов. С. 203.

⁵⁶ Там же. С. 193.

В «Епифанских шлюзах»: «Когда вода, запертая шлюзами, чуть поднялась в реке, то подземные ключи перестали биться. На них налег тяжелый пласт воды и задушил их»⁵⁷. Неправедная победа строителей котлована над родником (знаком живой жизни, энергетики самой Земли, к источнику которой вышли строители) обеспечивается именно силой «мертвой глины»: «Они ходили в котлован раскапывать водяной подземный исток, чтобы перехватить его *вмертвую глиняным замком*» (курсив мой. — К. Б.)⁵⁸. Если в «Котловане» строители забивают глиной ручей, бьющий из-под земли, то в «Епифанских шлюзах» строители не могут остановить процесс проваливания их строительных материалов в рану на теле Земли, в дыру, которую они так необдуманно пробили в дне Иван-озера, и теперь беспомощно смотрят, как сухой песок поглощает драгоценную воду: «Мы опустили в подводный колодезь чугунную крышку аршин в поперечнике, но ее сразу утащило в подземную глубину, и она пропала. Тогда начинали забивать в скважину обсадную трубу, набитую глиной. Но и ту трубу засосала скважина...»⁵⁹

Платонов исходит из того, что в веществе Вселенной разлита некая жизнетворная энергия, доселе недоступная человеку. В статье «Красный труд» торф осмыслен как прах «вещества Мироздания», не случайно он находится «в гиблом, диком, безлюдном месте, на больших болотах»⁶⁰. Однако полученная из него энергия будет превращаться в электричество, питая механизм преобразования Вселенной. Торфяники (пресловутые мертвые былинки, часть растительного покрова Земли) Платонов часто упоминал в виде самых важных залежей энергии, приготовленных для нас Землей; как торжество накопленной энергии он трактовал и энергетический «коммунизм». Суммирует эти две его мысли следующая дневниковая запись: «Базар — как капитализм... торф — как коммунизм»⁶¹.

Попытки использования неплодородных и низкоэнергетических веществ для спасения Земли от энергетического кризиса осмыслились Платоновым практически на всех этапах его творческого пути. Не случайно этой теме посвящены его последние произведения: «Корова», «Неизвестный цветок», «Цветок на земле», в которых сюжето-

⁵⁷ Платонов А. Епифанские шлюзы. С. 64.

⁵⁸ Платонов А. Котлован. С. 150.

⁵⁹ Платонов А. Епифанские шлюзы. С. 62.

⁶⁰ Платонов А. Вопросы сельского хозяйства в китайском земледелии. С. 80.

⁶¹ Записные книжки. С. 78.

образующим мотивом становится превращение низкоэнергетической формы «вещества» (песка, камня и глины) в более высокие органические формы. Близко к идее Анри Бергсона, писавшего о бытии как о «сознании, пробивающемся через материю», Платонов создает семантический земельный ряд, фиксирующий опорные точки этого движения. Градуальный «земельный знак» А. Платонова указывает на основную линию развития творчества писателя, направленную на описание новых возможностей в решении вопроса об онтологической границе между телом человека и мировой субстанцией — «веществом существования».

Мария Рубинс (Лондон)

ПАРИЖСКИЙ ТЕКСТ В ПРОЗЕ ПИСАТЕЛЕЙ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 1930-х годов

В данной статье предлагается рассмотреть прозу писателей русского зарубежья предвоенного десятилетия, в которой центральное место занимает Париж, выступающий как некое парадигматическое пространство. Кроме того, некоторые параллели с образом города будут намечены во французской литературной традиции.

Анализ основывается на семиотической концепции, в соответствии с которой город обладает дискурсивными характеристиками, выраженными прежде всего через топонимы, а также вывески, афиши, названия магазинов и т. п. Но город говорит с нами и на языке своей топографии. По формулировке участников дискуссии на тему «Город как дискурс», состоявшейся несколько лет назад в Московском университете, «бытие города допускает аналогию с романом, как фланирование по городской улице <...> сравнимо с чтением повествовательного текста <...> улицы города <...> служат метафорой нарратива, его линейности»¹.

Под «текстом города» в семиотике понимается не просто группа произведений, в которых определенный город служит темой или фоном событий, но динамическое единство нарративов, построенных по одной логике и реализующих одни и те же модели, несмотря на то что написаны они разными писателями и в разные эпохи. Поскольку авторы подчиняются внутреннему закону абстрактного, общего дискурса, постольку они принимают участие в написании коллек-

¹ «Город как дискурс» // Вестн. Московск. ун-та. Сер. 9: Филология. 2004. Вып. 3. С. 98, 102.

тивного текста, в котором город является не только его объектом, но и субъектом. При этом индивидуальные произведения, составляющие городской текст, включают семантически, лингвистически и структурно значимые элементы, характеризующие этот текст в целом; содержат аллюзии друг на друга; а читательская рецепция конкретного произведения во многом задана представлениями об этой супраструктуре. В определенном смысле такая концепция текста соответствует выводам Мишеля Фуко, который определяет литературный дискурс как «совокупность высказываний, формирующихся по одной и той же системе»².

Вопрос о «текстуальности» французской столицы подробно рассматривался Вальтером Бенямином в незаконченной книге «*Passagenwerk*» («Книга пассажей»), написанной между 1927 и 1940 годами, но опубликованной полностью лишь в 1982 году. Городская семиотика получила дальнейшее развитие в работе Ролана Барта («Эйфелева башня», 1964). Жан Бодрийяр разрабатывает теорию города в постмодернистский период (главным образом, на материале североамериканских городов) в книге «Символический обмен и смерть» («*L'échange symbolique et la mort*», 1976). В книге Карлхайнца Штирле «*Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*» («Парижский миф. Знаки и сознание города», 1993) с точки зрения семиотики анализируются наиболее важные для парижского дискурса тексты, начиная со Средневековья и заканчивая Бодлером. Во всех этих работах (как и в работах тартуских и московских семиотиков) текст города предстает как палимпсест, где новые тексты пишутся поверх более ранних, которые они ассимилируют или трансформируют. Таким образом, текст становится иконической репрезентацией стратифицированного города, «где знаки материализованного в камне прошлого проявляются в вечно обновляющемся настоящем»³. Юрий Лотман определяет этот феномен как «принципиальный семиотический полиглотизм любого города»⁴.

² Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris, 1969. P. 141.

³ Цит. по: Stierle K. *La capitale des signes*. Paris et son discours. Traduit par Marianne Rocher-Jacquin. Paris, 2001. P. 9.

⁴ «Город как сложный семиотический механизм <...> представляет собой котел текстов и кодов, разноустроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням. Именно принципиальный семиотический полиглотизм любого города делает его полем разнообразных и в других условиях невозможных семиотических коллизий. Реализуя стыковку различных национальных, социальных, стилевых кодов и текстов,

Штирле справедливо полагает, что парижский дискурс и миф, на котором он основан, сформировался в 1830-е годы, когда «город стал объектом своего собственного сознания»⁵. основополагающие архетипы оформляются в произведениях Бальзака, Гюго, Сю и Бодлера. Несколько позднее Золя развивает традицию физиологических описаний Парижа, уделяя особое внимание району центрального рынка (les Halles). В классический период французской литературы город концептуализируется как громадная современная метрополия, где почти все ощущают себя пришельцами, другими, затерянными в толпе анонимными существами. В парижском тексте XIX века центральным персонажем является фланер, зритель ежедневно возобновляющегося спектакля городской жизни, превращающий все увиденное в эстетическое переживание. Именно фланер оказывается идеальным читателем «книги города».

В первой половине XX века одна из важнейших страниц парижского текста была написана сюрреалистами, в то время как Луи-Фердинанд Селин весьма оригинально продолжил линию физиологии.

Парижский текст можно определить как интертекст, в пространстве которого реализуются многие типы дискурса. Писатели русского зарубежья создали свой собственный вариант литературного Парижа. Французская столица стала для эмигрантов первой волны емким символом экзистенциального кризиса, ностальгии и отчужденности, превратившись в метафору их идентичности. В основном они смотрят на город глазами иностранцев и маргиналов, развивая тем самым традицию литературной репрезентации Парижа как «столицы иностранцев». Как пишет Штирле, «большой город не отличает пришельцев, так как в нем все люди чувствуют себя чужими, и в этом заключается главная общая черта, объединяющая местного городского

город осуществляет разнообразные гибридизации, перекодировки, семиотические переводы, которые превращают его в мощный генератор новой информации. Источником таких семиотических коллизий является не только синхронное соположение разнородных семиотических образований, но и диахрония: архитектурные сооружения, городские обряды и церемонии, самый план города, наименования улиц и тысячи других реликтов прошедших эпох выступают как кодовые программы, постоянно заново генерирующие тексты исторического прошлого. Город — механизм, постоянно заново рождающий свое прошлое, которое получает возможность сопологаться с настоящим как бы синхронно. В этом отношении город, как и культура, — механизм, противостоящий времени» (Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 13–14.

⁵ Stierle K. Op. cit. P. 119.

жителя и экзотического иностранца»⁶. С этой точки зрения русские эмигранты ощущали себя иностранцами повсюду во Франции, но в Париже они были парижанами. В своих произведениях русские писатели пытались ассимилировать литературную традицию и в то же время «вписать» себя в современную культуру приемной страны.

Разумеется, парижская идентичность не была в равной мере свойственна всем писателям русского Парижа: в первую очередь она прослеживается у «молодого» поколения, часто, по примеру Владимира Варшавского, определяемого как «незамеченное поколение»⁷. Напротив, более старшие писатели обращались к России, ища в уже изрядно мифологизированном прошлом забвение окружающей реальности. Даже если в некоторых из их произведений действие разворачивается в Париже, на первом плане оказываются все те же русские темы и конфликты. Ярким примером служит «Дом в Пасси» Бориса Зайцева, где описываются обитатели «русского дома», влачащие жалкое существование посреди буржуазного парижского квартала без какого-либо контакта с окружающими французами, которых они называют «иностранцами».

«Индустриальная подкова» Алексея Ремизова — это комический сказ, повествующий об анекдотическом инциденте между незадачливым русским квартиросъемщиком и злой консьержкой⁸. Из-за возникшего между ними непонимания русский беженец вынужден переселиться в пригород Булонь; это перемещение из более центрального района на периферию символизирует неприкаянность русских в чужой стране. Много лет спустя в передаче на радио «Свобода» Гайто Газданов пересказал этот эпизод как произошедший с самим Ремизовым, без ссылки на рассказ «Индустриальная подкова». В заключение Газданов в присущей ему ироничной манере резюмирует поведение Ремизова, преподнося его как типичное для многих эмигрантов.

⁶ Ibid. P. 59.

⁷ *Варшавский В.* Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. — Миф «незамеченного поколения» недавно подвергся деконструкции в следующих работах: *Livak, Leonid.* How It Was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism (Madison, 2003); *Каспэ И.* Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М., 2005.

⁸ Конфликт разгорается, когда вместо вполне невинного, но произнесенного с сильным акцентом вопроса протагониста консьержке слышится обидное слово «*zub*» и она начинает борьбу за свое человеческое достоинство. Чисто лингвистическая причина разногласий еще раз подчеркивает отсутствие общего языка между русскими и французами.

рантов его поколения, культивировавших свою изоляцию: «Из дому Ремизов почти не выходил, уличного движения боялся и соприкосновения с внешним миром избегал»⁹.

На первый взгляд «Городок» Надежды Тэффи — не более чем миниатюрная юмореска. Однако этот короткий рассказ может прочитываться и как дистопический текст о деградации русской общины, погруженной в абсолютный солипсизм. Хронотоп квартала беженцев, хотя и расположенного на берегах Сены (или, по их собственному определению, «ихней Невки»), настолько отличен от хронотопа местных жителей, что последние начинают относиться к живущим среди них эмигрантам как к некоей давно угасшей цивилизации:

Местоположение городка было очень странное. Окружали его не поля, не леса, не долины — окружали его улицы самой блестящей столицы мира, с чудесными музеями, галереями, театрами. Но жители городка не сливались и не смешивались с жителями столицы и плодами чужой культуры не пользовались. Даже магазинчики заводили свои. И в музеи и галереи редко кто заглядывал. Некогда, да и к чему... Жители столицы смотрели на них сначала с интересом, изучали их нравы, искусство, быт, как интересовался когда-то культурный мир ацтеками... Потом интерес погас¹⁰.

В своей мемуарной прозе Владимир Набоков подчеркивает равнодушие русских эмигрантов к «иллюзорным» европейским городам, в которых им случалось проживать:

As I look back at those years of exile, I see myself, and thousands of other Russians, leading an odd but by no means unpleasant existence, ... among perfectly unimportant strangers, spectral Germans and Frenchmen in whose more or less illusory cities we, émigrés, happened to dwell¹¹.

⁹ Газданов Г. Из дневника писателя. О Ремизове // Дружба народов. 1996. № 10. С. 174.

¹⁰ Женская проза русской эмиграции / Сост. О. Р. Демидова. СПб., 2003. С. 123.

¹¹ «Когда я окидываю мысленным взором все эти годы изгнания, я вижу, что и я сам и другие русские вели странное, но ни в коем случае не неприятное существование... среди в высшей степени неважных чужих людей, призрачных немцев и французов, в чьих более или менее иллюзорных городах мы, эмигранты, проживали по воле случая». (*Nabokov Vladimir. Speak, Memory: An Autobiography Revisited. New York; Toronto, 1999. P. 215.*)

Крайне редко восхищение красотой и духом французской столицы, как, например, в рассказе Александра Куприна «Жанетта», но и в данном случае дифирамб вызван скорее давней русской культурной традицией, чем непосредственными впечатлениями от Парижа 1930-х годов.

Совсем иная картина наблюдается у молодых писателей зарубежья, чей энтузиазм по отношению к современности вытесняет ретроспективность. В их памяти Россия, которую большинство из них покинули в очень юном возрасте, постепенно уступает место Парижу, утверждающемуся как единственная реальность. Писатели этого поколения начинают публиковаться на рубеже 1930-х годов и уже в ранних произведениях осваивают парижский топос. Для них, как метко подметил Довид Кнут, к 1930 году Париж стал столицей русской литературы¹². Важное место Парижа настойчиво подчеркивал Борис Поплавский, один из центральных персонажей этого литературного поколения. В статье «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции» он писал: «Может быть, Париж — Ноев ковчег для будущей России, зерно будущей ее мистической жизни»¹³. Позже Поплавский продолжит эту мысль в статье «Вокруг Чисел»:

Новая эмигрантская литература, та, что сложилась в изгнании, честно сознается, что ничего иного и не знает, и что лучшие ее годы, годы наиболее интенсивного отзвука на окружающее, проходят здесь, в Париже. Не Россия и не Франция, а Париж <...> ее родина. <...> Мы литература правды о сегодняшнем дне, которая, как вечная музыка голода и счастья звучит для нас на Монпарнасском бульваре, как звучала бы на Кузнецком мосту <...> мы пишем о своем <...> не русском и французском, а парижском опыте¹⁴.

Париж 1930-х годов становится хронотопом во многих текстах писателей молодого поколения (среди них Гайто Газданов, Борис Поплавский, Юрий Фельзен, Василий Яновский, Николай Оцуп,

¹² Ср. со словами повествователя из «Учителя музыки» Ремизова: «А ведь Париж, единственный и последний пункт земли, откуда только и остается или взлететь на воздух, или зарыться в пески, — этот мировой город — глупейшая провинция для русских, не Вологда, не Пенза, а какой-то Усть-Сысольск...» (*Ремизов А. М. Собр. соч.*: В 12 т. М., 2002. Т. 9. С. 49).

¹³ Числа. 1930. № 2/3. С. 310.

¹⁴ Там же. № 10. С. 204–209.

Сергей Шаршун и многие другие). Что же характерно для парижского текста, созданного этими авторами?

В топографическом отношении можно констатировать повсеместную замену центральных районов города периферией¹⁵. Элегантные здания, картинные галереи, музеи, исторические памятники практически отсутствуют. Вместо них события разворачиваются на фоне рынков, вокзалов, пивных, борделей и прочих значных мест, неизменно описываемых в стилистике «человеческого документа», продолжающего традиции физиологизма в литературе¹⁶.

Даже в тех редких случаях, когда в произведения проникают более центральные, освященные историей локусы французской столицы, нарратор, как правило, подчеркивает исключительно негативное, уродливое, обращаясь к темам насилия, смерти, разложения. Характерным примером является следующий отрывок из «Портативного бессмертия»:

Я... шел мимо... Люксембургского сада... Перед музеем с дремлющими во дворе состарившимися, каменными героями — писсуар... Врезаюсь в сеть загадочных улочек меж театром Одеон и площадью Сэн-Мишель. Тут каждое здание напоминает морг... В темных подвалах медицинского факультета... шумит проточная вода. Там под кранами хранятся трупы... Шагаю дальше, мимо башен Консьержери... Здесь, в Palais de Justice, судили Марию-Антуанетту... Ее везли по rue St. Honoré на казнь... <в Лувре> потрошили гугенотов... Поворачиваю на страшную улицу Риволи, соединяющую дворец с тюрьмой. Близка сеть узких переулков, притаившихся, как змеи... Справа остается Notre-Dame и грязное здание префектуры; меж ними госпиталь Отель-Дье...¹⁷

Не может не обратить на себя внимание и частотность упоминаний в прозе 1930-х годов общественных уборных¹⁸. Оговоримся, что русские писатели в данном случае никак не могли претендовать на оригинальность, так как писсуар под названием «Фонтан» был выставлен

¹⁵ Характернейший пример — «Бьянкурские праздники» Нины Берберовой.

¹⁶ См.: «Ночные дороги» Гайто Газданова, «Тело» Екатерины Бакуниной, «Любовь вторая» и «Портативное бессмертие» Василия Яновского.

¹⁷ Яновский В. Портативное бессмертие. Нью-Йорк, 1953. С. 166–176.

¹⁸ Впрочем, нечто подобное нашло отражение и в поэзии (ср., напр.: «Пишу стихи при свете писсуара» Бориса Божнева).

на всеобщее обозрение Марселем Дюшаном еще в 1917 году. С тех пор писсуар стал едва ли не самым сакральным предметом для художников-дадаистов. Однако для русских эмигрантов этот демонстративно антиэстетический предмет обладал большим значением, чем простой вызов художественным конвенциям.

«Распад атома» Георгия Иванова включает, пожалуй, наиболее скандальную сцену, местом действия которой оказывается общественный туалет. Нагнетая отвратительные подробности, Иванов описывает «кусочек хлеба, набухший от мочи», за которым вождельно охотится парижский нищий, мечтая съесть его, запивая красным вином. Иванов делает акцент не на бедности, вызывающей в человеке столь противоестественные реакции, а на извращенности. Неодолимая пропасть разделяет мир красоты, искусства, человеческого достоинства и состояние моральной и физической деградации современника, что еще более подчеркивается неточной цитатой из Пушкина:

«На холмы Грузии легла ночная мгла». И вот она так же ложится на холм Монмартра... на полукруг писсуара, где с тревожным шумом, совсем как в Арагве, шумит вода¹⁹.

Замена нарратором «Распада атома» глагольной формы в пушкинском стихотворении («легла» вместо «лежит») — красноречивое свидетельство потери в изгнании поэтической памяти и чувства языка.

Грациозные парижские памятники встречаются в русской прозе этого периода и в контексте отрицания эстетических принципов прошлого. Героиня повести Яновского «Любовь вторая» признается, что ее более впечатлило здание префектуры, чем Лувр. В мемуарах «Поля елисейские» Яновский живо описывает провокационный поступок Поплавского у знаменитой парижской триумфальной арки Карусель. Парижский текст здесь перерастает рамки литературной наррации, вбирая в себя также жест и, шире, поведенческий код, перерастая в «текст жизни»:

Вдруг Поплавский резко остановился под лучшей аркою Парижа — Карусель — и начал облеγχаться. За ним, сразу поняв и одобряв, Горгу-

¹⁹ Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2: Проза. М., 1994. С. 26–27.

лов и я. Там королевский парк и Лувр со всеми сокровищами. <...> А трое магов, прибывших с Востока, облегались в центре культурного мира. Наш ответ Европе: лордам по мордам²⁰.

Параллельное чтение вышеприведенного отрывка и рассуждений Беньямина об арках и воротах Парижа подчеркивает ироническую инверсию французской традиции в текстах русских писателей. По Беньямину, арки принадлежат мифологической топографии Парижа:

То, что в них особенно важно, это их дуализм: они одновременно являются и демаркирующими воротами и триумфальными. Тайна границы, перемещенной в самый центр города и которая некогда отмечала то место, где город заканчивался. С другой стороны, триумфальная арка стала в наше время укрытием для пешехода. Ворота возникли из опущения порога и они способны видоизменить того, кто проходит под ними. Триумфальная арка римлян преобразует возвращающегося в Рим генерала в триумфатора²¹.

Поплавский, как явствует из процитированного отрывка, играет роль варвара по отношению к этой культурной традиции. В рассказе «Фонари» Газданов по-своему инвертирует понятие триумфа, обращаясь к самой знаменитой из парижских арок. Его протагонист, русский эмигрант, по стечению обстоятельств превратившийся в бродягу, арестован полицейским как раз в тот момент, когда он стоит под триумфальной аркой, с восхищением окидывая взором перспективу Елисейских Полей:

Какое большое пространство, какая свобода! — сказал он себе — и почувствовал на своем плече руку. Он обернулся — перед ним стояли два полицейских²².

Так символически преграждается вход в город беспаспортному чужестранцу.

²⁰ Яновский В. Поля Елисейские. СПб., 1993. С. 24.

²¹ Benjamin W. Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages. Trad. Jean Lacoste. Paris, 1997. P. 112.

²² Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 247.

В литературе этого периода метро начинает выступать как знаковый топос, где современный контекст насыщается древнейшими мифологемами. В связи с этим необходимо вспомнить известный текст о парижских пассажах, принадлежащий Беньямину, вдохновленному «Парижским крестьянином» Луи Арагона. Именно пассажи, по словам Беньямина, определяют парижский ландшафт, а входы в них символизируют в современную эпоху те священные локусы, которые в Древней Греции, по поверьям, позволяли проникнуть в подземный мир. Но большинство знаменитых парижских пассажей было уже уничтожено к моменту написания книги Арагона в связи с глобальной перестройкой города, уступив место широким проспектам и площадям. Поэтому текст Арагона представляет собой лишь ностальгические воспоминания об эпохе, безвозвратно ушедшей в прошлое. Однако, как пишет Беньямин, на смену исчезнувшей системе пассажей пришел современный подземный лабиринт:

...это метро, красные огни которого светятся по вечерам, указывая спуск в подземное царство названий. <...> «Елисейские поля», «Жорж V», «Этьенн Марсель», «Сольферино», «Инвалид», «Вожирар» разорвали презренные цепи, которые привязывали их к улицам или площадям; здесь, в пронизанной молниями и пронзенной свистками тьме, названия превратились в безобразных божков клоак, в фей катакомб. Этот лабиринт вмещает в себе не одного, но дюжины слепых и свирепых минотавров, требующих не одну фиванскую девственницу в год, а тысячи анемичных белошвеек и полусонных коммивояжеров каждое утро²³.

В текстах русских авторов парижское метро, как правило, предстает с inferнальной стороны, а использованные метафоры переключаются с образностью Беньямина. Страдающий странным психиатрическим заболеванием протагонист из рассказа Газданова «Фонари» претерпевает символическую смерть и воскрешение на протяжении проведенной им в метро ночи. Сцена, в которой герой видит свое мертвое тело как бы со стороны, и особенно образ змеи, связанной во многих древних культах с потусторонним миром, легко поддается прочтению в оптике эзотеризма. Возвращение героя на поверхность (более того, на *Елисейские поля*), придает эпизоду смысл своеобразного обряда инициации. В результате

²³ Benjamin. Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages. P. 109.

посещения загробного мира к герою возвращается душевное здоровье:

Он спал у входа в метрополитен на Елисейских полях, эта ночь была особенно холодная <...> ему снилось, что он совершенно гол и что громадная змея с ледяным телом обвивает его с головы до пят; кровь стынет и все медленнее и медленнее струится в его жилах: на уровне своего лица он видит глядящие на него в упор глаза змеи... Он с ужасом смотрел — и вдруг понял, что у змеи его собственные глаза... глядящие на него с тем <...> сожалением, с каким он сам бы смотрел на труп убитого человека... И когда, окончательно придя в себя, он поднимался по лестнице, чтобы выйти на тротуар. <...> Шум фонарей и воздух улицы показались моему другу невыразимо приятными — точно он вышел из подземелья в открытое поле²⁴.

В повести Яновского «Любовь вторая», с красноречивым подзаголовком «Парижская повесть», метро предстает как ад, в котором, подобно осужденным на вечные муки грешникам, тысячи пассажиров ежедневно подвергаются пыткам: «Подземелье, как гад, высасывало — минута за минутой — годы, годы неповторимой жизни»²⁵.

Так от станции к станции <...> меня бросало вместе с сонмом мне подобных. На Монпарнасе одной волной мы катились к линии Nord-Sud, — давя передних, толкаемые задними. Электрические двери издали скрипели, прикрываясь перед самым носом. С рокотом останавливался за решеткой поезд. Мы уныло дежурили в узком проходе, погруженные в душный, потный сумрак, в истерическое безразличие, перемежающееся с усталым раздражением. И это ожидание было похоже на кошмар, длящийся века, атавистический сон, или бред умирающего ипохондрика. Мелькала догадка, что в аду грешники вот так без конца будут дожидаться²⁶.

Как вариация мифа о Минотавре, упомянутого Беньямином, рассказ об изнасиловании героини повести пассажиром русского происхождения (недвусмысленно слепленного по образу и подобию

²⁴ Газданов Г. Собр. соч. Т. 3. С. 247.

²⁵ Яновский В. С. Любовь вторая. Парижская повесть. Париж, 1935. С. 35.

²⁶ Там же. С. 36–37.

Свидригайлова) прочитывается как жертва чудовищу — обитателю адского лабиринта.

Конститутивные элементы, наиболее часто повторяющиеся в текстах молодых писателей зарубежья о Париже — подземные лабиринты, злачное «чрево» огромного города, где снуют аморальные, извращенные, деградировавшие люди, — закрепляют за французской столицей ассоциации с адом. При этом реализуется целый ряд моделей, ассимилированных русскими писателями из различных источников, включая как французские, так и русские физиологические очерки, но особенно роман Селина «Путешествие на край ночи». Ближе всего к негативной поэтике Селина оказались Газданов (в «Ночных дорогах») и Яновский (почти во всех произведениях данного периода). Протагонист романа Яновского «Портативное бессмертие» видит вокруг себя лишь тени, тем самым в очередной раз уподобляя город царству призраков.

Николай Оцуп дает символическое название своему роману из жизни русского Монпарнаса — «Беатриче в аду». Оцуп прибегает к приему «роман в романе»: один из главных персонажей, Борецкий, пишет роман, озаглавленный «Монпарнас». Монпарнас он видит не как богемный район Парижа, полный артистических кофеен и ателье художников, но как некое мифическое чудовище, «проглатывающее» людей, разрушающее их жизнь, сжигающее их души. В этой перспективе Монпарнас (Борецкий выразительно называет его «всемирный Монпарнас») становится олицетворением царящих в мире демонических сил. Не случайно одно из центральных мест в романе занимает сцена бала, отсылающая к Вальпургиевой ночи. В этот ад спускается Дженни Лесли, идеализированная героиня, подобная современной Беатриче, чтобы пожертвовать собственным счастьем и актерской карьерой во имя спасения одного из героев (художника Ртищева). Дженни противопоставлена другая героиня, красивая кокетливая Ада, чье имя недвусмысленно указывает на ее связь с силами мрака. В литературном отношении этот единственный роман Оцупа, столь явно сконструированный по образцу идеологических романов Достоевского, с малоубедительными философскими дискуссиями и преувеличенными мелодраматическими контрастами (света и тьмы, жертвенности и крайней моральной деградации), можно признать неудачным. Но в то же время «Беатриче в аду», как это часто бывает с текстами, принадлежащими среднему уровню литературы, содержит каталог самых типичных черт русского литературного Парижа 1930-х годов.

Проза молодых писателей русского зарубежья отсылает и к сюрреалистическому Парижу. Некоторые тексты Поплавского, Газданова или Шаршуна представляют собой пастиш произведений французских сюрреалистов: они воссоздают ту же знакомую топографию города²⁷; повествование, как правило, ведется от первого лица, и нарратор наделен легко идентифицируемыми автобиографическими чертами; с особым вниманием разрабатываются пограничные состояния сознания между сном и бодрствованием (так называемые сны наяву); онирическая поэтика способствует созданию острого, фантастического образа Парижа. Протагонисты пытаются разгадать тайну города во время долгих ночных прогулок (Газданов называет их «бесцельными прогулками», «полусомнамбулическим странствием») («Великий музыкант»²⁸). Поскольку наибольшую ценность имеет не конечная цель, а сам процесс блуждания, центральное место в этих текстах занимает фланер. Но этот современный фланер существенно отличается от своего предшественника, сформировавшегося в литературе XIX века, так как ищет не столько эстетических, сколько мистических переживаний. Главной целью его прогулок является таинственная, волшебная, неожиданная встреча, которая стала бы манифестацией «объективного случая»²⁹.

Прогулки по городу часто служат в сюрреалистических произведениях метафорой смерти. По замечанию Мишеля Мейера, «выбор парка Бютт-Шомон (в «Парижском крестьянине» Арагона. — М. Р.) во многом объясняется присутствием там моста Самоубийц. Прогулка, таким образом, оказалась путешествием к смерти. <...> Прогулка, как и акт письма, близки смерти и в любой момент могут привести к ней»³⁰. Подобным образом, Париж, а точнее Сена, нередко толкает протагонистов русских текстов к самоубийству (Борецкого из «Беатриче в аду», Васильева из «Ночных дорог», героиню повести «Любовь вторая» и др.). В эмигрантской прозе набережные Сены насыщены топосом, прежде ассоциируемым с петербургскими каналами в ро-

²⁷ Монпарнасские кафе, бары, рынки, метро, парк Бютт-Шомон (в «Парижском крестьянине» Арагона и романе Шаршуна «Путь правый») и др.

²⁸ Газданов Гайто. Собр. соч. Т. 3. С. 192, 195.

²⁹ В работе «Сообщающиеся сосуды» Андре Бретон определил объективный случай как форму «выражения необходимости». Это понятие многократно иллюстрировалось в текстах самого Бретона и других сюрреалистов.

³⁰ Meyer M. *Le Paysan de Paris d'Aragon*. Paris, 2001. P. 53–54.

манах Достоевского. У Газданова ночные прогулки, кроме того, выводят в параллельную реальность через ритуальную смерть.

Еще одна яркая параллель, свидетельствующая об искусном усвоении сюрреалистической топике и поэтики русскими авторами, — обилие «жидких», водных образов. Обсуждая «Последние ночи Парижа» Филиппа Супо, Мари-Клер Банкар вводит понятие «акватической интерпретации» текстов французских сюрреалистов³¹. Но водные потоки не иссякают и в русских текстах о Париже («Водяная тюрьма» и «Третья жизнь» Газданова, «Аполлон Безобразов» Поплавского, «Портативное бессмертие» Яновского и др.). Как у французских сюрреалистов, так и у их русских последователей, вода прежде всего имеет коннотации бессознательного. В конце своего романа Оцуп рисует корабль, плывущий над городом, уподобляемым океану. Этот корабль без флага и капитана становится емкой аллегорией изгнания, сообщая привычному сюрреалистическому образу специфически русский смысл:

Если бы Шредеру привелось выразить в каком-то едином образе то, что сблизжает в Париже всех эмигрантов, он постарался бы описать плывущий над городом (и над миром) огромный корабль, который своей странной формой и назначением походил бы скорее всего на корабль Летучего Голландца.

Без надежды и желания остановиться, без направления, без национального флага, без капитана, этот корабль, плывущий в воздухе, напоминал бы о крушениях и гибели людям домовито устроенным, странным призраком пересекая их путь, и пассажирами его были бы не люди, а какая-то чудесная и ужасная аллегория бездомности с неудобным странством ледяного и звездного неба вместо паруса и плаща³².

Таким образом, французская столица превратилась для русских писателей в воплощение эмигрантской неустроенности, она наделялась их фантазмами и переживаниями, реализовывала их литературные амбиции. Парижский текст, написанный с учетом общего кода и языка, стал выражением их коллективной идентичности. В то же время в этом тексте перекликаются разнообразные дискурсы, от физиологии и Селина до сюрреализма и даже петербургского мифа русской литературы.

³¹ *Bancquart M.*—C. Paris des Surréalistes. Paris, 1972. P. 57.

³² *Оцуп Н.* Беатриче в аду. Париж, 1939. С. 244.

С. А. Фомичев (С.-Петербург)

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ПОВЕСТЬ ДАНИИЛА ХАРМСА

Повесть Даниила Хармса «Старуха» (1939) обычно сопоставляется с произведениями Гамсуна, на что намекает предпосланный ей эпиграф («...И между нами происходит следующий разговор». *Гамсун*), и с фантазмагориями Кафки. Но прежде всего она продолжила традицию петербургского текста, открытую пушкинской «Пиковой дамой»¹. «А. С. Пушкин, — замечал Н. П. Анциферов, — является в той же мере творцом образа Петербурга, как Петр Великий — строителем самого города. <...> Он создает то, что казалось уже немислимым в эпоху оскудения религиозной культуры: создает *миф Петербурга*»². Бытопись в петербургском тексте всегда окрашена фантастическим колоритом, постепенно нагнетающим тягостное ощущение таинственной враждебной силы.

Так с самого начала строится и повесть Хармса.

Герой, выйдя из дома, встречает старуху со стенными часами в руках и спрашивает у нее, сколько сейчас времени. Он с удивлением замечает, что на циферблате отсутствуют стрелки, однако слышит в ответ уверенное: «Без четверти три». Это явственная отсылка к «Пиковой даме», где умершая накануне графиня посещает Германна, хотя и ночью, но точно в тот же час:

¹ О пушкинской теме в творчестве Хармса см.: *Савельева В. В.* Три старухи (о поэтике одного сюжета) // Литературные маргиналии. Алма-Ата, 1992. С. 50–54; *Елина Е. Г.* Пушкинское начало в художественном сознании Хармса // Филология. Саратов, 2000. Вып. 5. Пушкинский. С. 199–203.

² *Анциферов Н. П.* «Непостижимый город»... Л., 1991. С. 58–59.

Целый день Германн был чрезвычайно расстроен. Обедая в уединенном трактире, он, против обыкновения своего, пил очень много. Но вино еще более горячило его воображение. Возвратясь домой, он бросился, не раздеваясь, на кровать и крепко заснул.

Он проснулся уже ночью: луна озаряла его комнату. Он взглянул на часы: было без четверти три. <...> В это время кто-то с улицы заглянул к нему в окошко...³

В свою очередь, ситуация неожиданной встречи служит своеобразной пружиной, запускающий механизм всей фабулы у Хармса. Его начальный кивок в сторону Пушкина провокационен. Никакой тайны от старухи хармсовский герой не добивается; ему даже нравится, что часы — без стрелок, так как, по контрасту, он вспоминает увиденные им в комиссионном магазине отвратительные ходики, где стрелки выполнены в виде ножа и вилки. Но именно такие часы станут своеобразным символом дальнейшей фантазмагории. Недаром герой увидит сон, где сам окажется с ножом и вилкой вместо рук, а потом постоянно будет сверяться со своими часами, ощущая тягостную инерцию времени и постоянно мучащее его опущение голода. В пять часов (в тот же час пушкинский Германн услышал историю о старухе-графине, владеющей секретом верных карт) он приступит к работе над рассказом, гениальный замысел которого давно его волновал:

Это будет рассказ о чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес. Он знает, что он чудотворец и может совершить любое чудо, но он этого не делает. Его выселяют из квартиры, он знает, что стоит ему махнуть пальцем и квартира останется за ним, но не делает этого, он покорно съезжает с квартиры и живет за городом в сарае. Он может этот сарай превратить в прекрасный кирпичный дом, но не делает этого, он продолжает жить в сарае и в конце концов умирает, не сделав за свою жизнь ни одного чуда⁴.

Коммунальный масштаб так и не свершенных чудес контрастен честолюбивой мании Германна. Рассказ после первой фразы не сло-

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В XVII т. М.; Л., 1938. Т. VIII. С. 121.

⁴ Ванна Архимеда: Л., 1991. С. 271. — Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

жится, а будет записана другая нелепая история — о старухе, вторгшейся непонятно зачем в комнату героя и здесь умершей.

«Пиковая дама» Пушкина рассказана посторонним повествователем, который, казалось бы, точно воспроизводит череду событий и сопутствующие им разговоры. На самом деле в большей степени там фиксируются переживания (субъективная оценка) этих событий героями (Германном и Лизой)⁵. В результате — так и остается не до конца ясным, было ли на самом деле явление мертвой графини или же это только видение воспаленного воображения Германна (сон наяву).

У Хармса все повествование — монолог героя, его самоотчет в происходящем сию минуту и о его беседах с разными лицами. Можно заметить, однако, что настоящее время в повествовании иногда сменяется прошедшим, то есть происходят своеобразные провалы в последовательном течении событий и попытки осмыслить происшедшее задним числом. И тогда истина также затемняется. Оживление умершей старухи после возвращения героя домой («Я заглянул в притворенную дверь и на мгновение застыл на месте. Старуха на четвереньках медленно ползла ко мне навстречу» — с. 284) можно объяснить пьяным копшмаром героя, когда «выпитая водка продолжала еще действовать» (с. 282).

Нелепость ситуации нарастает. Сначала перед героем стояли две одинаково жгучих проблемы: что делать с мертвым телом и как утолить остро вспыхнувший голод, так как до того он сутки назад перекусил под водочку со своим приятелем, Сакердоном Михайловичем, только яйцом с килькой. После ряда городских событий (встречи в очереди за хлебом с милой дамочкой, новой попойки со Сакердоном Михайловичем, неудачного похода в домовую контору) герой возвращается домой и с ужасом обнаруживает, что старуха вроде бы ожила. Впрочем, ненадолго. Окончательно намучавшись, он принимает решение положить тело покойной в чемодан и свезти в Лисий Нос, чтобы там утопить в болоте. В вагоне то ли от волнений, то ли от некачественной пищи (водка, сырые сардельки, выпитый по дороге квас) остро схватывает боль в животе. Промаявшись в туалете, герой возвращается в вагон. Там уже нет спутников, сошедших на предыдущих станциях. Но нет и чемодана: украден!

⁵ См.: Гей Н. К. Проза Пушкина. Поэтика повествования. М., 1989. С. 178–193.

Вся страшная история тем самым кончается вполне анекдотически: пусть теперь воришка думает, как ему избавиться от мертвого тела⁶.

Впрочем, фабульная концовка в повести Хармса звучит неожиданно тревожно:

...До поезда, идущего в город, еще полчаса.

Я иду в лесок. Вот кустики можжевельника, за ними меня никто не увидит. Я отправляюсь туда.

По земле ползет большая зеленая гусеница. Я опускаюсь на колени и трогаю ее пальцами. Она сильно и жилисто складывается несколько раз в одну и другую сторону.

Я оглядываюсь. Никто меня не видит. Легкий трепет бежит по моей спине.

Я низко склоняю голову и негромко говорю:

— Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь (с. 292)⁷.

От кого скрывался герой за кустом можжевельника? К кому относится молитва героя? К мертвой старухе? К самому себе?

За образом таинственной старухи мерцает, конечно, и пушкинская «пиковая дама», означающая недоброжелательность, но, пожалуй, еще в большей степени она подобна героине одноименного тургеневского стихотворения в прозе — о случайно повстречавшейся старухе, неотвязно следующей за героем:

...Но странное беспокойство понемногу овладело моими мыслями: мне начало казаться, что старушка не только идет за мною, но что она направляет меня, что она толкает то направо, то налево и что я невольно повинуюсь ей.

Однако я продолжаю идти... Но вот впереди на самой дороге что-то чернеет и ширится... какая-то яма... «Могила! — сверкнуло у меня в голове. — Вот она куда толкает меня!»

⁶Здесь угадывается сюжет одной из новелл «Декамерона» (4.10): «Жена врача кладет своего любовника, который был всего-навсего одурманен зельем, но которого она сочла умершим, в ларь, и этот ларь вместе с лежащим в нем человеком уносят два ростовщика...» (*Боккаччо Дж. Декамерон. Жизнь Данте. М., 1987. С. 272*).

⁷Той же молитвой заканчивается стихотворный пролог в «Лапе» (1930) Хармса, где в гротесковой форме рассказывается о Земляке, воспаряющем к небу («сон это или смерть»), и о непонятной, но руководящей Власти (см.: *Ванна Архимеда. С. 183–198*).

Я круто поворачиваю назад... Старуха опять предо мною... но она видит! Она смотрит на меня большими, злыми, зловещими глазами... глазами хищной птицы... Я надвигаюсь к ее лицу, к ее глазам... Опять такая же тусклая шлева, тот же слепой и тупой облик...

«Ах! думаю я... эта старуха — моя судьба. Та судьба, от которой не уйти человеку!»

«Не уйти! не уйти! Что за сумасшествие?.. Надо попытаться». И я бросаюсь в сторону, по другому направлению.

Я иду проворно... Но легкие шаги по-прежнему шелестят за мною, близко, близко... И впереди опять чернеет яма.

Я опять поворачиваю в другую сторону... И опять тот же шелест сзади и то же грозное пятно впереди.

И куда я ни мечусь, как заяц на угонках... все то же, то же!

«Стой! — думаю я. — Обману ж я ее! Не пойду я никуда!» — и мгновенно сажусь на землю.

Старуха стоит позади, в двух шагах от меня. Я ее не слышу, но чувствую, что она тут.

И вдруг я вижу: то пятно, что чернело вдали, плывет, ползет само ко мне!

Боже! Я оглядываюсь назад... Старуха смотрит прямо на меня — и беззубый рот скривлен усмешкой...

— Не уйдешь!⁸

Это (вольное или невольное) сближение отнюдь не случайно. Характеризуя позднюю прозу Тургенева, А. Б. Муратов замечает: «Его интересует обычный средний человек. <...> В жизни такого человека (как он представлен в поздних повестях Тургенева) важную роль играет случай, который не только ставит героев в исключительные положения, но и определяет их жизнь, который свидетельствует о вторжении в жизнь загадочных законов»⁹.

Уместно в данной связи вспомнить цикл произведений Хармса, который так и озаглавлен: «Случаи». Можно обнаружить в поздней прозе Тургенева «предхармсовские фрагменты» — например, зачин и финал его рассказа «Собака»:

...Но если допустить возможность сверхъестественного, возможность его вмешательства в действительную жизнь, — то позвольте спросить,

⁸ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1982. Соч. Т. 10. С. 129.

⁹ Муратов А. Б. Тургенев-новеллист. Л., 1985. С. 12.

какую роль после этого должен играть здравый рассудок? — провозгласил Антон Степанович и скрестил руки на желудке. <...>

— Это совершенно справедливо, — заметил Скворевич.

— Об этом и спорить никто не станет, — прибавил Кинаревич.

— И я согласен, — поддакнул фистулой из угла хозяин дома Г. Финоплентов. <...>

— Но если допустить возможность сверхъестественного, возможность его вмешательства в ежедневную, так сказать, жизнь, — начал снова Антон Степанович, — то какую же роль после этого должен играть здравый рассудок?

Никто из нас ничего не нашелся ответить — и мы по-прежнему пребывали в недоумении¹⁰.

Ср. с этим, например, такую миниатюру Хармса:

— Есть ли что-нибудь на земле, что имело бы значение и могло бы даже изменить ход событий не только на земле, но и в других мирах? — спросил я своего учителя.

— Есть, — ответил мне мой учитель.

— Что же это? — спросил я.

— Это... — начал мой учитель и вдруг замолчал.

Я стоял и молчал.

И он молчал.

И я стоял и молчал.

И он молчал.

Мы оба стоим и молчим.

Хо-ля-ля!

Мы оба стоим и молчим!

Хо-лэ-лэ!

Да, да, мы оба стоим и молчим! (с. 255).

И здесь следует вспомнить, что задавленный суетным бытом, в разговорах своих герой рассказа «Старуха» подспудно, но постоянно волнуем главным для себя вопросом.

«Верите ли в Бога?» — неожиданно, посреди фривольного поворота беседы с милой дамочкой, спрашивает рассказчик и получает рассеянный, обыденно неглубокий ответ: «В Бога? Да, конечно, верю»

¹⁰ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 232, 247.

(с. 277). «Веруете ли в Бога?» — повышает регистр вопрошения герой в застойной беседе с Сакердоном Михайловичем. Но тот вообще уходит от прямого ответа, отделяваясь притчей. Впрочем, герой признается, что его, по сути дела, волнует проблема бессмертия.

В 1938 году, за год до написания повести «Старуха», Хармс оставляет короткую дневниковую запись по поводу той же проблемы. «Начиная текст с утверждения, что “все земное свидетельствует о смерти” и что “цель всякой человеческой жизни одна: достижение бессмертия”, Хармс выделяет три пути, которыми люди стремятся достичь его: “один стремится к бессмертию продолжением своего рода, другой делает большие земные дела, чтобы обессмертить свое имя. И только третий ведет праведную и святую жизнь, чтобы достигнуть бессмертия, как жизнь вечную”. <...> Таким образом, и смерть мировая, и смерть личная являются, по сути, тем преодолением времени, которое в нем самом и совершается, — в этом парадокс времени и вечности»¹¹.

Метафизические эти рассуждения в повести опрокинуты в косный быт. Первый из этих путей намечен в удачно начатом романе с молодой дамочкой, который, однако, нелепо обрывается (ср. также надоедливых мальчишек, постоянно раздражающих героя). Гениальное творческое создание о чудотворце оказывается неисполненным. Из тисков сиюминутного времени герой вырваться никак не может.

Заметим в этой связи, что тургеневскому стихотворению «Старуха» предшествует другое — под названием «Разговор» (ср. эпиграф к повести Хармса). У Тургенева беседуют две альпийские вершины, Юнгфрау и Финстерааргорн, не погрязшие человеческой стопой. Разговоры здесь прерываются на тысячелетия, которые, впрочем, для вечных гор подобны минутам. И сверху им видятся сначала сплошные облака, застилающие землю, потом около скученных камней копошение «козявок», то бишь людей, которых с течением минут-тысячелетий становится все меньше и меньше. И наконец:

— А теперь? — спрашивает Юнгфрау, спустя другие тысячи лет — одну минуту.

¹¹ Токарев Д. В. Апокалиптические мотивы в творчестве Д. Хармса (в контексте русской и европейской эсхатологии) // Россия. Запад. Восток. Встречные течения. СПб., 1996. С. 189–190.

— Теперь хорошо, — отвечает Финстерааргорн, — опрятно стало везде, бело совсем, куда не глянь... Везде наш снег, ровный снег и лед. Застыло все. Хорошо теперь, спокойно.

— Хорошо — промовил Юнгфрау. — Однако довольно мы с тобой поболтали, старик. Пора вздремнуть.

— Пора.

Спят громадные горы; спит зеленое светлое небо над всегда замолкшей землей¹².

У Хармса — разговоры сугубо бытовые, но недаром они неожиданно воспаряют к вечности.

Возможно ли бессмертие? Бессмертие чего? Ожившей чудом старухи с часами без стрелок? В самом деле, это ли не гротесковый символ дурной бесконечности? Заслуживает ли вечного продолжения эта ничтожная, мелочная жизнь — существование людей, руки которых приспособлены лишь для вилки и ножа?

Трижды в повести мелькнет фигура бредущего по городской улице калеки с механической ногой, походка которого вызывает сначала издевательское «Тук!» героя¹³, потом — травлю расшалившейся детворы и, наконец, хохот прохожих (в том числе и какой-то старухи).

Неверная походка калеки тем самым становится символом искалеченного (навсегда?) хода жизни. И по-особому в таком контексте звучит последнее в повести Хармса видение героя.

Живая, упругая гусеница не подобна ли людям-козявкам? А может быть, в этой гусенице — самой по себе — заключена остраненная от людской суеты вечность природы? Недаром находит гусеницу герой за кустом можжевельника, иглами которого посыпают путь при похоронах людей... Не вся ли человеческая жизнь — несвершившееся чудо, о котором хотел написать свою гениальную повесть герой Хармса?

¹² *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. Т. 10. С. 127–128.

¹³ Ср. рассказ Хармса «Тук!».

А. А. Карпов (С.-Петербург)

К БИОГРАФИИ Е. В. ПЕТУХОВА (по материалам архива ученого)

Хранящийся в Рукописном отделе ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) обширный архив видного литературоведа, члена-корреспондента Академии наук Евгения Вячеславовича Петухова (1863–1948) до сих пор практически не привлекал к себе внимания специалистов. Между тем он интересен как для исследователей литературы, так и для историков общественной и культурной жизни конца XIX — первой половины XX века. В особенности это относится к представителям тех учебных заведений, с которыми Петухов был непосредственно связан в разные периоды своей долгой жизни, — Петербургского, Тартуского (Дерптского–Юрьевского), Симферопольского (Таврического) университетов, Нежинского педагогического института.

Составляющие архив документы весьма разнообразны по содержанию. Обилие же их и степень сохранности уже сами по себе характеризуют владельца как человека чрезвычайно аккуратного, даже педантичного. Среди этих документов — письма Евгения Вячеславовича к А. Ф. Онегину, академикам Я. К. Гроту и Александру Николаевичу Веселовскому, курсы лекций по древнерусской литературе и литературе XVIII–XIX веков, по народной словесности, славяноведению, методологии и т. д. В их числе материалы биографического и библиографического характера, различные выписки и конспекты, статьи и рецензии. Для настоящей же статьи наибольшую ценность имеет книга дневниковых записей «Обо всем: Выписки. Мысли. Заметки», которую Петухов вел (с отдельными перерывами) с 1928 по 1947 год¹.

¹ РО ИРЛИ РАН. Ф. 669. № 106. — Далее при цитировании этого источника номера листов и даты указываются в тексте.

Она обнаруживает скрытый драматизм всей второй половины жизни автора, внешне — за исключением первых послереволюционных, а затем и военных лет — носившей спокойный, даже однообразный характер.

Уроженец Томска, выпускник Томской гимназии (1881), Петухов в 1885 году окончил словесно-философское отделение историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета, среди преподавателей которого, оказавших на него особое влияние, он позднее особо выделял О. Ф. Миллера, М. И. Сухомлинова, А. И. Незеленова, слависта В. И. Ламанского. Участвуя в студенческие годы в руководимом О. Ф. Миллером «научно-литературном» обществе, Петухов близко сошелся с будущими замечательными учеными — своими ровесниками В. И. Вернадским и С. Ф. Ольденбургом². Окончив курс со степенью кандидата, он был по рекомендации академика М. И. Сухомлинова оставлен для подготовки к профессорскому званию по кафедре русской словесности. С января 1888 года Евгений Вячеславович принимал участие в руководимой академиком Я. К. Гротом подготовке нового издания академического словаря русского языка. После защиты магистерской диссертации «Серапион Владимирский, русский проповедник XIII века» (май 1888) преподавал русский язык и литературу в Мариинском женском институте, читал лекции по истории русского языка на Бестужевских курсах, в начале 1889 года был избран приват-доцентом Петербургского университета, где читал специальные курсы по истории русской литературы, но уже в ноябре покинул столицу, став экстраординарным профессором Нежинского историко-филологического института по кафедре русской словесности³. В 1895 году Петухов защищает в Петербурге докторскую диссертацию «Очерки из литературной истории Синодика», в июле того же года он назначен ординарным профессором Юрьевского (ныне Тартуского) университета, в течение ряда лет (1905–1907, 1915–1918) исполняет здесь обязанности декана. Многочисленные труды и педагогические заслуги Петухова (среди его учеников завоевавшие авторитет еще в предреволюционные годы будущие профессора Петербургского-Ленинградского университета Д. К. Зеленин,

² Лукьяненко А. М. Очерк научной и педагогической деятельности проф. Е. В. Петухова к моменту ее сорокалетия (1887–1927) // Изв. Крымского пед. ин-та им. М. В. Фрунзе. 1927. Симферополь, 1927. Кн. 1. С. 145–146.

³ Там же. С. 146; Историко-филологический институт кн. Безбородко в Нежине. 1875–1900. Преподаватели и воспитанники. Нежин, 1900. С. 51.

Л. К. Ильинский и Н. К. Пиксанов⁴) приносят ему признание в ученом мире. В 1898 году он избран действительным членом Общества любителей российской словесности при Московском университете, в 1906 году за свой двухтомный «исторический очерк» «Императорский Юрьевский, бывший Дерптский, университет за сто лет его существования (1802–1902)» (Юрьев, 1902, 1906) удостоен Золотой медали Академии наук, а в 1916 — за университетский курс «Русская литература. Исторический обзор главнейших литературных явлений древнего и нового периода. Т. 1: Древний период» (Юрьев, 1911) — Большой Толстовской премии и Золотой академической медали. В том же 1916 году он избран членом-корреспондентом Российской Академии наук по отделению русского языка и словесности, в 1917 году приглашен в члены редакционного комитета нью-йоркского издания «Slavonic Classics».

Казалось бы, жизнь уже немолодого маститого ученого полностью сложилась. Однако события 1917–1918 годов резко меняют ее течение. Весной (по другим данным летом) 1918 года в связи с наступлением немецких войск в Эстонии, большая часть преподавателей Юрьевского университета эвакуируется в Воронеж, где на этой базе создается Воронежский университет⁵, но уже в октябре 1919 года Петухов оказывается в Симферополе. О причинах, вызвавших этот переезд, биограф ученого пишет весьма туманно («переход этот (в Воронеж. — А. К.) не удовлетворил Е<вгения> В<ячеславовича>»⁶), однако рассмотрение этого поступка в контексте событий Гражданской войны подводит, кажется, к вполне определенному выводу. Дело в том, что 6 октября 1919 года, в ходе своего наступления в Орловско-Курском направлении, Добровольческая армия захватила Воронеж, но уже почти через двадцать дней была выбита из города частями красных. Именно в этом месяце Петухов и переезжает в *белый* (до осени 1920 года) Крым, где занимает вначале кафедру славянской филологии, а затем истории русской литературы в недавно возникшем Таврическом университете, собравшем в ту пору в своих стенах многих видных профессоров. С этим учебным заведением, позднее преобразованным в Крымский педагогический

⁴ РО ИРЛИ. Ф. 669. № 199.

⁵ См.: Кооп А. 350 лет Тартускому университету. Таллин, 1982. С. 33; РО ИРЛИ. Ф. 669. № 152.

⁶ Лукьяненко А. М. Указ. соч. С. 147.

институт, и оказалась связана вся дальнейшая жизнь Евгения Вячеславовича⁷.

Дневники Петухова 1920-х годов говорят о болезненности переживаний ученого, оказавшегося в радикально преобразившемся мире, обнаруживают его сложные отношения с новой жизнью, попытки не только внешне, но и внутренне приспособиться к изменившимся условиям, но в то же время — его растерянность, недовольство происходящим. «Современность наша, — пишет он в июле 1929 года, — таит в себе столько нового, что разобраться в нем, определить движение вперед или движение назад в этом огромном процессе жизни очень трудно. Хотя бы, напр., пресловутый принцип “коллективизма”. Конечно, нельзя отрицать, что этим приемом можно достичь очень многого: коллективная работа концентрирует силу, экономизирует ее применение <...>. Но вместе с тем принцип коллективизма парализует личную инициативу <...>, приучает к стадности в замысле и в работе. В коллективном рабочем процессе кто-то все-таки должен руководить, думать, изобретать. Коллективизм принижает сознательность в работе и уменьшает личную ответственность» (июль 1929 года). «Заглавия художественных произведений тоже что-нибудь говорят. На этой неделе идут в театре пьесы “Ярость”, “Ненависть”, “Враги”⁸. Разве это случайно? И не отражает ли это жизни с ее неистовыми столкновениями и органической злобой?» (запись от 8 сентября 1929 года). В конце 1920-х годов ученый переживает психологический кризис, к нему приходит ощущение исчерпанности собственной жизни: «Чувствую себя очень тяжело. Основные причины этого: 1. Старость, ослабление физических и умственных сил <...>. 2. Семейные условия <...>⁹. 3. Травля

⁷ Помимо этого, в начале 1920-х годов Петухов преподавал на Рабочем факультете в Симферополе, в Государственной драматической мастерской, заведовал Библиографическим бюро при Крымском наркомпросе, вел общественную работу, в том числе — в качестве ответственного секретаря крымской секции научных работников («Жизнь и труды профессора Е. В. Петухова», 15 апреля 1924 г. // РО ИРЛИ. Ф. 669. № 152).

⁸ Вероятно, речь идет о драме П. Д. Яльцева «Ненависть» (1929), рисующей «трагедию интеллигенции», ее отношение «к революции, к новому строительству, к Советской России», «перерождение интеллигенции, перелом в отношении интеллигенции к партии и перелом в отношении партии к интеллигенции» (Яльцев П. Ненависть. Л., 1929. С. 119, 120), а также о драмах «Ярость» (1929) Е. Г. Яновского и «Враги» (1920) А. П. Бондина, посвященных событиям Гражданской войны.

⁹ В частности, подразумевается психическое заболевание жены Евгения Вячеславовича.

на старых профессоров, в том числе и на меня за “реакционность”, хотя в этом уж заподозрить никак нельзя. Не знаю и не догадываюсь, откуда все это идет, но сердце сжимает грусть и чувство незаслуженной обиды» (24 января 1930 года). «Я думал и думаю о самоубийстве, — признается Петухов 8 января 1929 года, — но мне страшно это, не хватает силы» (л. 14 об.).

Однако уже в начале тридцатых годов и положение, и настроение Евгения Вячеславовича меняются. Хотя в своих записях он продолжает высказывать недовольство уровнем и системой современного образования, а в 1931 году на несколько лет даже уходит из института, со студентами его связывают добрые отношения. Петухов занимает видное место в симферопольской общественной жизни, играя в ней роль своего рода местного «депутата Балтики» — представителя старой интеллигенции, вставшего на сторону новой власти. В архиве ученого сохранились стенограммы и конспекты его публичных выступлений — на митинге 10 марта 1931 года, где он выступает с одобрением «великих политических судебных процессов» — «грандиозной глубокой хирургической операции для оздоровления нашего политического организма», призывает извлечь из происходящего «значительный политический урок»¹⁰ и формулирует задачу воспитания «свежих кадров» (№ 68, л. 5, 6–7, 9), на симферопольском радио — с откликом на доклад Сталина при открытии в 1939 году XVIII съезда ВКП (б)¹¹ и др. По своему содержанию они могли бы показаться абсолютно конъюнктурными, но дневниковые заметки обнаруживают искренность Евгения Вячеславовича, подлинность испытываемого им сочувствия происходящим в стране изменениям. Отмечая 19 февраля 1934 года свой семьдесят первый день рождения, жалуясь на преклонные годы, Петухов замечает: «А между тем я чувствую, что еще не оторван от жизни <...>, даже многого ожидаю и желаю дожидаться непременно. Напр., хотелось бы дожить до 1937 года, т. е. конца второй “пятилетки”. Только — едва ли доживу» (л. 45 об.). «Читаю недавно выпешшую “Историю

¹⁰ «...довольно ученого или просто интеллигентского беспристрастия, довольно объективности и безобидной лояльности. Нам нужны активные силы для напора в борьбе, нам нужна воля для победы».

¹¹ «Радиокомитет пригласил меня сказать речь в виде отклика на доклад тов. Сталина <...>. Я написал свой отклик; он был просмотрен цензурой, одобрен безо всяких изменений и в 7.30 вечера я проговорил его перед микрофоном. Все вышло довольно удачно» (л. 50 об.), — с удовлетворением отмечает старый профессор.

ВКП (б)”, краткий курс, — делится он впечатлениями в конце 1938 года. — Написано очень хорошо; ясно, толково» и несколькими страницами далее признается: «Я стал преподавать лучше и свободнее, чем в молодости. И я должен сказать, что великая идея Маркса (исторический материализм) преобразовала и осветила мое понимание исторического процесса в старой русской литературе. Этого отрицать невозможно, и это я говорю совершенно искренне и только для себя самого» (л. 57 об.).

Казалось бы, процесс адаптации благополучно завершен, в жизнь ученого наконец-то вернулись уже забытые определенность и покой. Однако впереди Петухова ожидали не менее крутые повороты судьбы. Начавшаяся в 1941 году немецкая оккупация Крыма застает его в Симферополе, эвакуироваться откуда Евгений Вячеславович отказался из-за болезни жены и собственных преклонных лет. В это время он возобновляет свои записи, прерванные в 1939 году, и уже первые из них сообщают о новых перипетиях его жизни, фиксируя новый этап отчуждения от советской власти. Как выясняется, в начале Отечественной войны сын Петухова Юрий был «арестован большевиками и потом выслан куда-то в Сибирь безо всякой вины с его стороны — образцовый служащий, отличный работник, необычайно добросовестный, но к господствующему режиму симпатий не имел и потому не нравился власть предержащим» (л. 60 об.)¹². Видимо, вернувшееся ощущение чуждости советскому строю, обособленности от него заставляют автора дневника в это время достаточно нейтрально, выжидаяще говорить о наступающих немцах, не проявляя явного сочувствия ни к одной из сражающихся сторон и, например, лишь констатируя, что после падения Севастополя стало тише «с воздушными налетами и другими ужасами фронта» (л. 61). Старый ученый соглашается на фактическое сотрудничество с немецкими оккупационными властями. В ноябре 1941 года Городским управлением Симферополя «спроектирован был здесь университет, куда должны были войти все три института: Педагогический, Медицинский и Астрономический. Я, — замечает Петухов, — был избран ректором. Но открыть университет нам до сих пор (т. е. до августа 1942 года, когда сделана эта запись. — А. К.) не удалось, т. к. германское командование считает это очень преждевременным» (л. 61 об.).

¹² Из позднейшей заметки (8 октября 1946 года) видно, что Юрий Петухов умер 28 февраля 1943 г. в Южлаге.

С 1 декабря 1942 года Городское управление назначает Петухову пожизненную пенсию в 800 рублей в месяц, но ее не хватает даже на самое скромное существование, и престарелый профессор начинает работу на радио и в секции художественной литературы при культотделе Городского управления¹³. В новой ситуации он в который раз пытается найти для себя и некую духовную нишу, ощутить свою позицию как искреннюю, не вынужденную, отыскать что-либо привлекательное в системе идей нынешних хозяев Крыма. Прежние многочисленные выписки из трудов классиков марксизма в дневнике Петухова сменяются совершенно иными: «Сейчас читаю Adolf Hitler "Mein Kampf", — отмечает он в одной из записей военных лет и с педантичностью старого библиографа пометает: — изд. 1940. Тут, между прочим, есть страница, том II, гл. 2, стр. 469–470, где автор говорит о том, как надо построить в Государстве образование. Говорит именно о том, что хотя современная обстановка выдвигает на первый план в системе народного просвещения практические знания, особенно технику и химию, но что в основу всякого образования должны быть поставлены гуманитарные науки. Более всего он упирает на историю, и в частности придает очень большое значение изучению античного мира — римской и греческой культуры. Всякий специалист должен быть прежде всего образован в общем смысле, причем это образование должно быть построено не на материалистической, а на "идеальной" (т. е. духовной, гуманитарной, идеалистической) базе» (л. 61 об. — 62).

Однако душевное состояние Петухова катастрофически ухудшается: «Полное социальное одиночество. Никаких писем ниоткуда не получаю. Сижу, как в тюрьме!» (л. 63). «У меня нет будущего, — записывает он в день своего восьмидесятилетия. — Жизнь я уже больше не дорожу и хотел бы умереть по возможности безболезненно и спокойно» (л. 64). «Господи, помоги мне, чтобы не впасть в полное отчаяние и не совершить над собой чего-нибудь страшного» (л. 65). В то же время в петуховских оценках внешних событий происходят явные изменения, начинают сказываться сочувствие к советской армии и антипатия к немецким войскам: «Как будто наступил или наступает перелом в этой ужасной войне, которая продолжается вот уже более 1,5 лет. После огромных военных успехов германцы

¹³ «Состояние мое теперь такое: душевно томлюсь и страдаю физически от голода и утомления» (61 об.).

начали откатываться назад, к западу» (л. 65), — отмечает автор дневника зимой 1943 года и в позднейших записях с радостью откликается на успехи Красной армии. Наконец, 22 апреля 1944 года он с удовлетворением констатирует: «Я лично очень устал, но на душе стало как-то легче. Пришла все-таки *своя власть и свои люди*» (л. 72 об. — 73. Курсив мой. — А. К.).

Петуховская эпопея военных лет благополучно заканчивается. В одной из последних записей (от 29 сентября 1947 года) Евгений Вячеславович сообщает о том, что вновь занял свое привычное место в президиуме собрания симферопольской интеллигенции.

Комментировать, а тем более оценивать дневниковые записи Евгения Вячеславовича Петухова, касающиеся наиболее драматичных моментов его биографии, не просто да, видимо, и не нужно. Можно с сомнением относиться к ряду его поступков, видеть в них проявления человеческой слабости, чрезмерной податливости власти обстоятельств, старческих тщеславия и эгоизма. Но вместе с тем чтение этого документа способно вызвать и сочувствие к автору, обнаруживая суровое вторжение времени в его судьбу — судьбу человека, некогда избравшего для себя, казалось бы, спокойный, не предвещающий жизненных бурь путь педагога и академического ученого.

Б. Ф. Егоров (С.-Петербург)

ПОПЫТКИ Г. А. ГУКОВСКОГО НЕ ПРОТИВОСТОЯТЬ ОФИЦИАЛЬНОМУ «МАРКСИЗМУ»

Г. А. Гуковский (далее — Г.) отличался не только выдающимися творческими способностями, потрясающей памятью, ярким артистизмом, но и активным желанием реализовать в жизни свои таланты. Л. Я. Гинзбург называла его за это «безукоризненно честным карьеристом», а в известной книге «Человек за письменным столом» посвятила этой теме и этому человеку (он прозрачно обозначен «Г.») целый абзац: «У Г. была сокрушительная потребность осуществления, и он легко всякий раз подключался к актуальному на данный момент и активному. Это называется следовать моде — на языке упрощенном, но выражающем суть дела. мода — это всегда очень серьезно, это кристаллизация общественной актуальности. Г. был резко талантлив, поэтому он извлекал интересное из любого, к чему подключался. Так было у него с культурой символистического типа (включая религиозный опыт), с формализмом, марксизмом»¹.

Сказано утрированно, но в основе верно. К сожалению, у нас нет сведений о юном Г., увлекавшемся символизмом и религией, но о его связях с формалистами свидетельствуют не только воспоминания современников, но и печатные труды Г.: статьи в сборниках ОПОЯЗа «Поэтика» и книга «Русская поэзия XVIII века» (Л., 1929). И уже тогда Г. тянуло к содержательным и крупномасштабным категориям вплоть до традиционных, совсем не формалистических, проблем метода (классицизм). Уклонение в сторону вызывало яростное недо-

¹ Гинзбург Л. Я. Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 314–315.

вольство формалистов, даже поразительно грубую брань в дневнике деликатного Б. М. Эйхенбаума.

В конце 1920-х годов Г. фактически порывает с формализмом, хотя опыт скрупулезного изучения художественных форм не прошел даром, он органически войдет в личный литературоведческий метод ученого. Г. перешел, как и многие тогдашние гуманитарии, к марксизму, точнее — к его реальному советскому варианту конца 1920-х — начала 1930-х годов, отличавшемуся разбухшим вульгарным социологизмом. Серия последующих официальных погромов, как бы разоблачавших этот метод, лишь ослабила вульгарный социологизм, но не уничтожила его, он продолжался до пушкинского юбилея 1937 года, или даже до Великой Отечественной войны, когда был смыт пафосом национальных категорий, возвышенных над классовыми.

Значительный слой вульгарного социологизма мы находим в добротных и новаторских в целом трудах Г. 1930-х годов. Например, в насыщенной свежим и интересным материалом его книге «Очерки по истории русской литературы XVIII века» (М., 1936) наблюдается и другое насыщение: почти на каждой странице — «крепостническая монархия», «буржуазная и мелкобуржуазная идеология», «господствующий класс», «революционный класс» и т. д.

Кульминацией воздействия официального «марксизма» на Г. стала его неожиданная статья «О стиле Маяковского»². Здесь есть интересные наблюдения о стиле, о лексике, о метафорах, но все это тонет в густой социально-политической окраске. Язык символистов и акмеистов, видите ли, — мертвенный, созерцательный, безоценочный, зато у Маяковского он активный и революционный, а все «революционное правдиво, красиво, возвышенно» (с. 167). «В поступательном ходе революции» простое становится у Маяковского возвышенным:

В пальбу присев на корточки,
в покой глазами к форточке,
чтоб было видней,
я в комнатенке-лодочке
проплыл три тыщи дней (с. 170).

Ни Г., ни сам Маяковский не ощущают странного комизма текста: ведь якобы революционный поэт совсем не участвует в «пальбе»,

² *Гуковский Г. А.* О стиле Маяковского // *Звезда.* 1940. № 7. — Далее при ссылках на это издание в тексте указываются страницы.

а отсиживается в своей комнатенке! Г. как бы закрывает глаза на все противоречия и поэзии Маяковского, и самой предвоенной жизни и поет оду этой жизни, связывая ее с идеалом и опираясь на оды Маяковского: «В творчестве и победах революции Маяковский нашел единство высокого идеала и действительности; высокое вырвалось из плена низменного и создало “одические” главы поэмы “Хорошо!”, вступление к поэме “Про это”, грандиозный образ идеала человека в поэме “Владимир Ильич Ленин”» (с. 171).

Г., как и многие русские интеллигенты XX века, не мог не знать оборотной стороны («побед революции»), но он пытался видеть в этом закономерные издержки («лес рубят — щепки летят»), в целом же путь страны высок и идеально перспективен. Однако первые поражения в Отечественной войне потрясли Г., по импульсивности характера он, видимо, не удержался от каких-то резких суждений, что сразу же стало известно в соответствующих инстанциях, и он «за антисоветскую агитацию и пропаганду» был арестован в октябре 1941 года; но «за недостаточностью улик» был освобожден в ноябре³.

Оказавшись весной 1942 года в Саратове вместе с эвакуированным туда Ленинградским университетом Г., видимо, внутренне очень изменился, стал более свободным мировоззренчески и методологически. И интересоваться стал не только революционной поэзией. Г. всегда был открыт душой для молодежи, он привечал и филологов, и историков, и поэтов. Ныне почтенный профессор Ю. Н. Чумаков в 1944 году, будучи студентом Саратовского университета, имел честь часто беседовать с Г. и сохранил в памяти, как тот с чувством декламировал и пропагандировал совсем не марксистские стихи другого студента, Виктора Кожевникова:

Там, под черною тенью платана,
Где кровавые жабы поют,
Где луна — как кулак великана,
Где зеленый и черный уют,
Там луна кулаком великана
Разбивает зеленый уют...

В этой раскованной обстановке Г. задумал грандиозную серию трудов, посвященных русской литературе XIX века, и начал ее

³ Распятые. Писатели — жертвы политических репрессий / Автор-сост. З. Дичаров. СПб., 1993. Вып. 1. С. 181.

осуществление. Его книга «Пушкин и русские романтики» (Саратов, 1946; 2-е изд. — М., 1965) — вершина литературоведческого гения автора. Это его самый свободный от внешнего и автоцензурного давления труд (даже вызывавшее сильное раздражение Ю. Г. Оксмана подчеркивание «декабризма» в произведениях молодого Пушкина у Г. совершенно искреннее, тем более, что он весьма широко, идеологически понимал «декабризм»). Привлекая громадный фактический материал (западноевропейская, главным образом французская литература конца XVIII — начала XIX века и обильное творчество русских писателей не только первого и второго рангов, но и весьма третьестепенных), Г. наглядно показал развитие романтического метода по пути к Пушкину, сочетая обобщенные характеристики с ювелирным анализом отдельных произведений (см. блистательный разбор стихотворения Жуковского «Невыразимое»).

Книга писалась во время Отечественной войны, поэтому фоном был не только официальный патриотический пафос, но и подлинные патриотические настроения интеллигенции, да и всего народа. Значительное внимание к отражению подобных настроений в русской литературе периода войн с Наполеоном — тому свидетельство. Но эта проблематика в книге Г. не аллюзийна, она органично включена в описание реального историко-литературного процесса. Поэтому же Г. мог совершенно свободно подчеркивать, с другой стороны, «общечеловеческий идеал» поэзии Батюшкова, его «мысль о единстве человечества в идеале красоты»⁴, мог свободно рассматривать параллели между французскими пьесами революционной и наполеоновской поры и русскими драмами начала XIX века. И сам патриотический тонус этих страниц свободно соотносился с популярной тогда библейской тематикой; анализируется трагедия Шаховского «Дебора, или Торжество веры» — «возвышенная пьеса о героической борьбе израильского народа против тирании»⁵, отмечается, что консультантом и чуть ли не соавтором пьесы был «ученый-еврей» Л. Н. Невахович. Подобные темы и тексты станут совершенно запретными спустя три года после выхода книги в свет.

Рядом с книгой о романтизме по широте и свободе литературоведческого анализа стоит крохотная статья Г. (точнее — тезисы ста-

⁴ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 171.

⁵ Там же. С. 259.

тью) «Некрасов и Тютчев. К постановке вопроса»⁶, где содержится много замечательных идей вне всякой связи с классовостью и революционностью: речь идет о фрагментарности и цикличности в лирике (цикл как приближение к роману), о появлении конкретных и типичных персонажей в лирике вместо прежних идеальных героев и т. д.

Под влиянием новаторских лингвистических и фольклористических работ В. М. Жирмунского, предложившего понятие стадияльной типологии (разные группы языков и эпосы разных народов развиваются исторически по сходным этапам), Г. решил создать стадияльную теорию в области литературы; практически он уже осуществлял ее, показывая в саратовской книге сходство и отличие французского и русского преромантизма. В принципе, теорию стадияльности можно вполне истолковать по-марксистски (Г., наверное, так и думал): сходство исторических формаций обуславливает сходство художественных методов и т. д. Но в стране уже начиналась псевдопатриотическая кампания 1947 года, любые не громящие чужака сравнения воспринимались как низкопоклонство перед иностранщиной, и теория стадияльности тоже попала под идеологические удары. А год спустя развернулась самая ожесточенная в те годы кампания борьбы с «космополитами», что означало почти открытый антисемитизм. Г. тоже стал мишенью для проработки; дело кончилось его увольнением из университета.

Маленькая щелочка свободы закрылась, и Г., не желая противостоять официальной идеологии, в книгах, создававшихся в 1945–1949 годы — «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (изд. в 1957 г.) и «Реализм Гоголя» (издана в 1959 г.), — продолжал интересные исследования индивидуальных стилей классиков, но все же отдал немалую дань современной ему «актуальной» проблематике: понятие народности литературы, расхожее официальное зная той поры, в пушкинской книге как бы сфокусировано на образе Татьяны в «Евгении Онегине» и на общенародном, объединяющем стиле Пушкина в «Медном всаднике», а в гоголевской книге вообще разлито по всему тексту, и даже «Мертвые души» анализируются под знаком народности и фольклоризма (конечно, из книги полностью удалена православная религиозность Гоголя). При этом Г. старается избежать грубых крайностей, он показывает сложный трагизм Евге-

⁶ Научный бюллетень ЛГУ. 1947. № 16–17.

ния в «Медном всаднике» и очень осторожно говорит о декабризме Евгения Онегина (хотя в устных выступлениях он прямо приводил Онегина в декабристский лагерь, что вызывало резкое неприятие Ю. Г. Оксмана; следует, однако, учесть, как уже сказано, что Г. расширительно понимал декабризм, отнюдь не сводя его к прямому участию в кружках и заговорах, — это хорошо видно по его книге о романтизме). И тем не менее несвобода сузила представление Г. о реализме: он его трактовал лишь как изображение типических характеров в типических социально-исторических обстоятельствах.

Наверное, внутренне Г. понимал, что, стремясь даже при ограниченных идеологической цензурой возможностях ярко раскрыть сущность и своеобразие творчества великих классиков, он остается в целом в пределах правды-истины. Но понимал необходимость вынужденных оговорок и невозможность раскрыть всю правду. При этом у него хватало мужества смягчать драму иронией — об этом говорят все знавшие его. Автор этих строк может добавить свое воспоминание: когда в 1948 году Г. консультировал нас, пятикурсников филфака ЛГУ, перед госэкзаменом по литературе, то начал свое напутствие с такой фразы: «Готовясь к ответу, вы должны помнить, что все дороги ведут в Рим, то есть к коммунизму...» Мы были очень удивлены такой раскованностью, за которой чувствовалась явная ирония.

Арест Г. в 1949 году закрыл его дорогу в Рим. Книга о Гоголе обрывается на полуслове в главе о «Мертвых душах». Есть легенда об изъятии заключительной части книги при аресте. Может быть, и так, хотя оборванная фраза скорее свидетельствует о прекращении работы именно на этом месте. В любом случае, арест и скорая смерть Г. в тюрьме — одно из тяжких преступлений советской власти. Ученый даже в самых неблагоприятных условиях создал оригинальные труды, до сих пор имеющие большую научную ценность. Что же нас ожидало бы, если бы он всегда был творчески свободен?!

И. П. Смирнов (Констанц)

«ДОКТОР ЖИВАГО» И КИНОПРОЗА ЖЮЛЯ РОМЕНА

Интерес Пастернака к кинематографу прошел мимо исследовательского внимания. Между тем начиная с 1913 года Пастернак неоднократно высказывался об искусстве фильма — в посланиях Боброву, Цветаевой и Эфрону. Рассказ «Письма из Тулы» — одна из первых в русскоязычной прозе попыток создать литературный текст, соперничающий с кинотекстом (в этом произведении речь идет о съемках фильма из эпохи Смутного времени). Есть все основания считать, что киномотивика входит и в состав «Доктора Живаго» — романа, задуманного автором как синтез разных искусств. О содержащихся в романе киноцитатах и о приемах киноповествования, использованных здесь Пастернаком, я подробно пишу в другом месте. В предлагаемых ниже заметках будет разобрана осуществленная в «Докторе Живаго» переработка одного из самых первых кинороманов, «Доногоо-Тонка» Жюля Ромена («Donogoo-Tonka ou les miracles de la science», 1919).

Действие этого сочинения завязывается в ошибке, совершенной профессором географии Ивом Ле Труадеком, который полагает, что открыл в Южной Америке чудо-город Доногоо-Тонка, на самом деле не существующий. Профессора выручает предприимчивый Ламандэн — он снимает на Шатильонском плато фильм о мнимо обнаруженной местности, возведя декорации города, и убеждает акционеров вкладывать деньги в компанию по эксплуатации «современного Эль-дorado». Под угрозой разоблачения и обмана Ламандэн вместе с отрядом «пионеров» собирается в Южную Америку, а перед этим устраивает им смотр на Шатильонском плато в окружении старых

кинопостроек. В это же время группы авантюристов пускаются на поиски Доногоо-Тонка, и одна из них, устав от путешествия, решает разбить палаточный лагерь, которому тут же дается имя, выдуманное Ле Труадеком. Попав вместе со своими «пионерами» в Рио-де-Жанейро, Ламандэн с удивлением выясняет, что Доногоо-Тонка — реальность. В поселение стекаются эмигранты, в финале текста оно рисуется в качестве напоминающего проекты утопических городов, его жители присваивают Ле Труадеку титул «Отца Отечества».

Ромен сталкивает в своем произведении воплощенную утопию с лишь воображаемой географией, которой отвечает киномедальность, занятая плутовским выколачиванием прибыли. Фарсовая притча о киноиндустрии, подвергающая сатирическому осмеянию прежде всего Голливуд, умаляет ценность экранных симулякров, ставя выше их то видение, которое движет искателями приключений, первопроходцами, мечтающими о новом обществе в неведомых краях. При этом повествование о Доногоо-Тонка уступает традиционную литературность в пользу имитации немого фильма: оно ограничено протокольной констатацией физических действий, предпринимаемых персонажами, чья речь свернута к коротким репликам, которые оформлены наподобие надписей, проецируемых на экран. Ромен пародирует принижаемое им искусство фильма, но в то же время и предвосхищает расцвет киноромана, сводя изобразительную технику литературы к «бихейвиористскому» письму.

Творчество Ромена нашло в Советской России отзывчивых читателей (во второй половине 1920-х годов в Ленинграде в издательстве «Academia» вышло в свет девятитомное собрание его сочинений), в том числе и среди деятелей кинематографии. Достаточно сказать, что заголовок статьи Шкловского «Памятник научной ошибке» (1930), ознаменовавшей распад формализма, не что иное, как точная цитата из финальной части «Доногоо-Тонка», где фигурирует «une statue colossale de l'Erreur Scientifique»¹. В «Докторе Живаго» к «Доногоо-Тонка» восходят описания Варыкино и Лисьего Отока. Первое из двух названий составлено из слова «кино» и метатезы топонима «Вьра», от которого образована фамилия героя в пушкинском «Стан-

¹ *Romains J. Donogoo-Tonka ou les miracles de la sciences. Le Bourg Régénéré, Paris, 1930. P. 166.* — В России роман вышел в свет в переводе Лозинского. Обелиск, посвященный «научной ошибке», представляет собой извятие беременной женщины. Название статьи Шкловского в этом контексте двусмысленно. Формализм, от которого открепивается Шкловский, в то же время оказывается чреватым будущим.

ционном зрителе)» (кстати сказать, по этой новелле Желябужский снял в 1925 году фильм «Коллежский регистратор»). Подобно тому как Самсон Вырин спивается, не вынеся похищения своей дочери Минским, Юрий Андреевич пьет горькую в Варькине после того, как Комаровский увозит оттуда Лару. Кроме аллюзий на «Станционного зрителя» главы о бывшем имении Крюгера («Приезд», «Варькино», «Опять в Варькине») включают в себя вариации на темы, выдвинутые в кинопрозе Романа. Об ее значимости для Пастернака сигнализирует загадочное, никак не раскрытое именование комнаты, куда помещается семья Живаго, «пальмовой»². Как и деятельность роменовских авантюристов, обживающих труднодоступные дебри Южной Америки, работа Юрия Андреевича на земле — новая робинзонада³, причем для этого «сотворения вселенной», как замечает он в дневнике, не требуется возбуждать себя «наркотиками» (с. 275), т. е. впадать в тот транс, с которым обычно сопоставляется эффект, производимый киноискусством. Во второй приезд в Варькино Живаго рассуждает о «бивуачности» (с. 429) своего пребывания в этом месте, вслед за чем сосредоточивает разговор с Ларой на переводной литературе. Если в «Донгоо-Тонка» с воздвижением временного лагеря и последующей закладкой города в джунглях контрастирует постановка Ламандэном фильма, обманывающего зрителей, то у Пастернака антитезой благодатного физического труда выступают изделия Ливерия Микулицына, чья склонность к иллюзионизму нашла приложение в изготовлении стереоскопических фотографий Урала, снятых «самодельным объективом» (с. 273). Очутившись в Варькине, Юрий Андреевич углубляется в изучение книг по «этнографии края» (с. 287) и противопоставит в своем интересе к научному знанию географу-фантазеру Ле Труадеку. Пастернак принимает здесь выстроенную Романом оппозицию, в которой результаты утопизированного труда входят в конфликт с фотосимулякрами и геофантаз-

² Пастернак, Борис. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 271. — В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте. Двуголосое слово «пальмовая», в произнесении которой участвуют как персонаж повествования (Микулицын), так и фактический автор, приоткрывающий завесу над претекстом своего романа, — в высшей степени оригинальная несобственно-прямая речь, получившая у Пастернака интертекстуальное измерение.

³ Адресуясь к Дефо, Пастернак выявляет важнейший претекст своего претекста, реконструирует традицию, которая питала роман «Донгоо-Тонка». Той же реконструкции источников этого произведения служит тот намек на жюльерновский «Таинственный остров», который роняет Лара, приступая к хозяйствованию в Варькино.

мами. Вместе с тем объективированный, кинематографический по возникновению способ вести повествование перестает быть в варькинских разделах романа прямым, бросающимся в глаза переносом киностилистики в литературу, как это имело место в «Донгоо-Тонка». Экспериментально-гибридная конструкция, в которой Ромен стилизовал художественную словесность под киноперформанс, глубоко упрятывается в «Докторе Живаго» в подтекстовой толще произведения. На нарративной поверхности варькинские главы производят такое впечатление, как будто они передают обстоятельства и протекание действия без всякого кинематографического и кинороманного опосредования — тем более, что Пастернак воссоздает в них с документальной точностью освоенности реального топоса — Иваки, где он работал на фабрике Саввы Морозова в 1916 году⁴. Скрывая кинороманное происхождение «Доктора Живаго», Пастернак возмещает это утаивание мотивом субстрата — материально-культурного пласта, с которым приходится иметь дело Юрию Андреевичу и его тестю. Дискурсивно-медиаальный субстрат повествования обретает вид подпочвы — земли, которую уже кто-то обрабатывал, передвигается в социофизический ряд. Вот запись в дневнике Юрия Андреевича о той части Варькинского парка, где он вместе с Громеко разбил огород:

В этом месте парка следы прежней планировки исчезли под новой растительностью, все заплонившей. Теперь, зимой, когда все кругом помертвело и живое не закрывает умершего, занесенные снегом черты былого выступают яснее (с. 276).

С Лисьим Отоком Варькино связывает фигура Ливерия. Если у себя дома Микулицын-младший аналогичен как фотоискусник мастеру кинофальшивки Ламандэну, то в качестве главы «лесного воинства» он оказывается сравнимым с заблуждающимся географом Ле Труадеком. С картой в руках Ливерий тщится доказать партизанскому врачу невозможность того, что Юрятин все еще в руках колчаковцев, но его спекулятивные выкладки противоречат фактам: совершая сразу после этой беседы побег из тайги, Живаго, разобравшийся в промахе своего мучителя, спешит именно в город, занятый белыми,

⁴Об отражении Иваки в пастернаковском творчестве см.: *Абашев Владимир*. Пермь как текст // Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2000. С. 222 сл.

но поспекает туда как раз в тот момент, когда они сдают его красным частям. Ливерий — кокаинист, в отличие от Юрия Андреевича он лжесозидателен, достигает лишь воображаемой инобытийности. Место плена представляется Юрию Андреевичу «химерой и выдумкой» (с. 325) и воспринимается им в ахроматической гамме, как если бы он наблюдал игру светотени на экране:

Все освещенное казалось белым, все неосвещенное — черным. И на душе был такой же мрак упрощения... (с. 326).

Сходно с тем, как быстро растет число жителей в Доногоо-Тонка, «непрерывно пополняются» и ряды партизан, удесятеряться за «полтора года» (с. 328). В Лисьем Отоке «на высоком бутре» до партизан стояли кашпелевцы:

Они укрепили лес своими руками. <...> Теперь в их невзорванных блиндажах, окопах и ходах сообщения разместились партизаны (с. 332).

Кинодекорации, сооруженные Ламандэном на плато Шатильон и использованные им дважды, наделяются в пастернаковском романе практической функцией, но мотив двойного использования строений сохраняется. Доногоо-Тонка как кинопродукт и Доногоо-Тонка как действительное поселение, расширяющее свой объем, совпадают между собой, когда Пастернак переходит от рассказа о приезде Юрия Андреевича в Варькино и о его тамошнем начальном житье к изображению партизанского лагеря. Актуализуя претекст во второй раз, Пастернак снимает основоположную в нем оппозицию, отрицательно квалифицируя и примитивизм черно-белого киноландшафта⁵, и попытку Ливерия реализовать в таежной чащобе утопический проект — Живаго заявляет партизанскому командиру:

Все, что у вас сказано об отношении воина народной армии к <...> идее чистоты и чести <...>, это род толстовства, это мечта о достойном существовании. <...> Но <...> когда я слышу о переделке жизни, я <...>

⁵ Ср. еще к негативной киногенности партизанского становища: «Резкий порывистый ветер нес низко над землей рваные клочья туч, черные, как хлопья летящей копоти. Вдруг из них начинал сыпать снег, в судорожной поспешности какого-то белого помешательства» (с. 355).

впадаю в отчаяние. <...> Она сама куда выше наших с вами тупоумных теорий (с. 333–334).

По мере развертывания пастернаковского повествования жанр киноромана втягивается в самоотрицание: бывшая образцом для изложения живаговской робинзонады, смысловая конструкция, явленная в «Доногоо-Тонка», не выдерживает проверки на прочность, на адекватность, когда Юрия Андреевича пленяют партизаны. Кинороман верифицируется, чтобы затем подвергнуться деверификации. Он жизненно воплотим, его тропичность реализуема, слово, замещающее собой видеоряд, может становиться бытийственным, но сама действительность, подчиненная жанру, двойственна, оборачиваясь то идеально соответствующей творческой личности, то фикцией, необоснованно претендующей на истинность и угрожающей персональной свободе.

М. Я. Билинжис, И. Л. Днепрова (С.-Петербург)

«ЧАСТЬ РЕЧИ» В «НЕПРЕРЫВНОМ» ТЕКСТЕ «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» И. Бродского (Postumus)

По словам Менара, историческая правда — не то, что случилось, а то, что нами решено, что случилось.

Хорхе Луис Борхес

Знаешь, все, кто далече,
по ком голосит тоска, —
жертвы законов речи,
запятых, языка.

Иосиф Бродский. «Строфы», X (1978)

В 1974 году Иосиф Бродский написал цикл стихотворений и назвал его «Двадцать сонетов к Марии Стюарт». Многие сразу же восприняли произведение как «игру в прятки»: двадцать, но не сонетов и не к Марии Стюарт.

Действительно, в первом же сонете статуя Марии Стюарт начинает теплеть, оживать, как Галатеея, и ее «анфас и матовые плечи», кажется, принадлежат другой — живой, ныне живущей женщине. Мы даже знаем ее имя, сокрытое в лирике Бродского под инициалами М. Б. Позднее — в 1983 году — выйдет книга «Новые стансы к Августе. Стихи к М. Б., 1962–1982»¹, и «Сонеты» будут в нее включены. Книга займет в творчестве Иосифа Бродского совершенно особое место. Это единственный сборник, составленный самим поэтом, и стихи располагаются в нем в соответствии не с хронологией,

¹ Бродский И. Новые стансы к Августе. Стихи к М. Б., 1962–1982. Ann Arbor: Ardis, 1983.

но с логикой лирического чувства. Спустя еще десять лет он определит его значение: «Это сборник стихов за двадцать лет с одним, более или менее, адресатом. И до известной степени это главное дело моей жизни. <...> Я просмотрел все эти стихи и вдруг увидел, что они поразительным образом выстраиваются в некий сюжет. И мне представляется, что “Новые стансы к Августе” можно читать как отдельное произведение. К сожалению, я не написал “Божественной комедии”. И видимо, уже никогда ее не напишу. А тут получилась в некотором роде поэтическая книжка со своим сюжетом...»²

Поэт не говорит прямо, что эта книжка и есть его «Комедия». Напротив, даже повторяет: нет, «Комедии Дивина» не напишу, но почему-то постоянно поминает рядом эти два столь не схожие произведения. И даже рассчитывает в какой-то мере на нашу, читательскую, сообразительность, надеясь, что мы сумеем разглядеть за книгой стихов ненаписанную поэму. По словам А. Белого, «каждый лирик имеет за всеми лирическими отрывками свою ненаписанную лирическую поэму; и понимание или непонимание действительного поэта зависит от умения или неумения нашего сложить из мозаических, рассыпанных им кусочков целого картину, в которой каждый лирический отрывок связан с другим, как система оживальных арок рисует целое готического собора»³. Дантова поэма изначально воспринималась читателями как подобие готического собора. «*Оживальные арки*» «Новых стансов к Августе» выстроены по тому же архитектурному принципу — страстной устремленности из бездн, адских щелей ввысь.

Вось для Бродского, все хрустальные сферы Рая, его Перводвигатель и Эмпирей — Слово, Речь, Поэзия. Ад и смерть — утрата речи, безъязыкость:

... и скончаю я дни, теряя
волосы, зубы, глаголы, суффиксы...⁴

Человек жив лишь в той мере, в какой он сохраняет связь с речью. Он уходит, но произнесенное слово еще дрожит в воздухе.

² Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Эксмо, 2006. С. 619–620.

³ Белый А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 551.

⁴ Бродский И. 1972 год // Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1992. Т. II. С. 292. – В дальнейшем при ссылках на это издание в тексте указываются том и страницы.

От всего человека вам остается часть речи. Часть речи вообще. Часть речи.

(«... и при слове «грядущее»...» II, 415).

Вплетая в бесконечный, бескрайний холст языка свое существование словом, восклицанием, междометием, суффиксом, непроизносимой согласной, каждый становится фрагментом непрерывного текста, который и есть жизнь.

Выбор Марии Стюарт в качестве не просто адресата стихов, но собеседницы — уже победа над небытием, смертью. Несмолкаемая разноязыкая речь сопровождает каждый ее шаг от колыбели до плахи. Оставив таинственный ларец, до отказа набитый сонетами и письмами, она оставила и предание о своей жизни, готовый захватывающий сюжет, который все перепевается и перепевается на разных языках, на множество ладов. Лопе де Вега, по-видимому, первый пытался ее обессмертить в поэме «Трагическая корона» (1627). Ее имя, словно для того и предназначенное, становится названием трагедий — Ф. Делла Валле (1628), Ван ден Вондела (1646), Х. Кормарта (1672). Трагедия Дж. Бэнкса называется «Опасные королевы» (1684). Это только XVII век. В XVIII веке ей посвящает трагедию В. Альфьери (1777). Романтики, кажется, не отводят от нее глаз: Ф. Шиллер (1800), П. А. Лебрюн (1820), Ю. Словацкий (1830), Эраупах (1838) — это только одноименные трагедии, но есть и поэма Дж. Хогга «Поминки по королеве» (1813), и роман Вальтера Скотта «Аббат» (1820). Во второй половине XIX столетия пишет трагедию о Марии Стюарт Б. Бьёрнсон (1864), А. Ч. Суинберн посвящает ей трагедийную трилогию «Шателляр», «Босуэлл» и «Мария Стюарт» (1865–1881), а количество романов о Марии Шотландской в XIX и XX веках давно «превысило собою цифру три, и пять и десять...» Нескончаемое бытие.

Бродский включился в него циклом сонетов. И выбор жанра был обусловлен не только тем, что шотландская королева была воспитанницей великих сонетистов Ронсара и Дю Белле и сама писала правительные и полные живого чувства сонеты, но и тем, что ее силуэт как бы отбрасывает тень — М. Б.

Эти инициалы в русской поэзии второй половины XX века означают примерно то же, что в мировой — имена мадонны Беатриче, донны Лауры или английской Смуглой леди, воспетых в книгах сонетов. Поэтому таким естественным кажется посвящение сонетного цикла «леди» М. Б. Хотя и не всем.

Сонетная форма

Категорическое отрицание сонетной формы у Бродского одним из первых выразил А. К. Жолковский: «... Сонетный жанр... подвергается решительной деформации, ибо Бродский нарушает все предусмотренные в сонете границы: между катренами, между восьмистишием и шестистишием и между терцетами»⁵. Леонид Баткин, в целом решительно отвергая все суждения Жолковского о «Марии Стюарт», в этом вопросе согласен с противником: «Никаких “Двадцати сонетов”, разумеется, за этим названием не следует и следовать никак не может. Просто двадцать строф, пронумерованных, как обычно у Бродского. И каждая состоит из четырнадцати строк, с изысканной “сонетной”, хотя и весьма неустойчивой, подчас неправильной рифмовкой»⁶. Однако существует и другая точка зрения.

Лев Лосев в «Опыте литературной биографии» Иосифа Бродского обращает внимание на «богатейший <...> строфический... репертуар» поэта, но при этом подчеркивает, что «все это богатство — вариации на основе метрики и строфики поэзии классики и модернизма. Авангардных экспериментов в этой области у него нет»⁷. Стихovedы, занимающиеся исследованием строфических конструкций Бродского, вопрос о сонетной форме вообще не ставят, отмечая именно ее устойчивые черты: например, наличие в цикле нескольких стихотворений с выдержанной канонической рифмовкой, пятистопный ямб как традиционный метр русской версии и т. д.⁸

Описание твердой формы сонета в русских поэтиках впервые появилось на рубеже XVII–XVIII веков. Первоначально это была одна из немногих официально признанных форм лирического стихотворения. Причем ее жесткая фиксированность считалась безусловным и главным достоинством подобного рода произведений. Описывался, как правило, итальянский тип сонета, восходящий к Петрарке. Однако в художественную практику вошли сразу два варианта — итальян-

⁵ Жолковский А. К. «Я вас любил...» Бродского // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005. С. 293.

⁶ См.: Баткин Л. Параллелизм как способ выжить // Баткин Л. Тридцать третья буква. М.: РГГУ, 1996. С. 110.

⁷ Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 9 (Сер. ЖЗЛ).

⁸ Шерр, Барри. Строфика Бродского. // Поэтика Бродского / Под ред. Л. В. Лосева. New York: Эрмитаж, Tenaflu. 1986. С. 105.

янский и французский. Причем первым на русском языке был опубликован именно французский сонет (пер. из Дебарро, 1732)⁹. Классический сонет состоит из двух катренов и двух терцин. Французский вариант отличался от итальянского способом рифмовки¹⁰.

В середине XVIII века в России «открывают» Шекспира. Начинается «переложение» его пьес и переводы сонетов. Русские поэты сталкиваются с новой — английской — сонетной формой: три катрена и дистих. Она настолько неожиданна, что первоначально переводчики, работая с шекспировскими текстами, привычно строго структурировали их, как сонеты Петрарки (см., например, переводы А. Сумарокова, А. Ржевского, Н. Полонского).

Романтики, напротив, взирают на сонет как на форму, сковывающую полет вдохновения, и почти не обращаются к нему. Исключение составляет, пожалуй, один Дельвиг. «У Жуковского, Вяземского, Языкова, Лермонтова с трудом можно найти по одному сонету <...> Три пушкинских сонета (1830): “Суровый Дант...”, с комплиментом Дельвигу, “Поэту” и “Мадонна” — все имеют неканоническую рифмовку»...¹¹

К Серебряному веку опять все меняется. Поэтов увлекает игра со сложной версификационной техникой: Бунин, Иванов, Брюсов, Волошин, Бальмонт (книга из 255 сонетов!) и многие, многие другие отдают ей щедрую дань. Создаются и самые строгие — итальянские, и более подвижные, гибкие французские сонеты, сонеты-акростихи, сонеты-буриме, опрокинутые (перевернутые) сонеты, сонеты с кодой, сонеты всего на три или даже две рифмы. Продолжаются эксперименты и позже, правда, куда более скромные (И. Сельвинский, Л. Мартынов, П. Антокольский). Таким образом, вольное обращение с каноном для русской поэзии достаточно традиционно. Английский тип появляется у нас очень поздно — в 50-х годах XX века, благодаря переводам С. Я. Маршака лирики Шекспира.

Сонеты Бродского органично вписываются в традицию и оказываются зачастую гораздо «классичнее», чем у предшественников. Для него это принципиально. Жесткий каркас формы всегда сохраняется, и при всех вольностях, на которые поэт отваживается, его сонет остается сонетом.

⁹ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Наука, 1984. С.100.

¹⁰ См. различия в рифмовке итальянских и французских сонетов в приложении, табл. 3 и 4.

¹¹ Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 158.

Бродский использует все три сонетные конструкции. В цикле четыре итальянских сонета — XIV, XVI, XVIII и XX. В XIV и XVI точно соблюдены все правила рифмовки, в последних двух допущены едва уловимые отклонения (принцип «закрытости» нарушается в одном катрене). Французских сонетов — семь (I, II, III, VI, VIII, XII, XIII). Их изначально более свободная рифмовка допускает и большее количество вариаций.

В качестве образца классического французского сонета мы приводим сонет Жоашена Дю Белле, посвященный пятнадцатилетней Марии Стюарт:

Чтобы как в зеркале, обворожая нас,	а
Явить нам в женщине величие богини,	В
Жар сердца, блеск ума, вкус, прелесть форм и линий,	В
Вас людям небеса послали в добрый час.	а

Природа, захотев очаровать наш глаз	а
И лучшее затмить, что видел мир донныне,	В
Так много совершенств собрав в одной картине,	В
Все мастерство свое вложила щедро в вас.	а

Творя ваш светлый дух, бог превзошел себя.	с
Искусства к вам пришли, гармонию любя,	с
Ваш облик завершить, прекрасный от природы.	D

И музой дар певца мне дан лишь для того,	е
Чтоб сразу в вас одной, на то не тратя годы,	D
Воспел я небеса, природу, мастерство.	е

(Пер. В. Левика)¹²

Цикл Бродского открывается французским сонетом, что совершенно оправдано встречей поэта с Марией Стюарт в Париже, в Люксембургском саду. Она является ему в образе статуи в аллее королев, и за ней на всю длину аллеи влечется шлейф разноязыкой речи, в первую очередь, — французской, латыни, а уж потом шотландской, английской, итальянской, испанской, и шлейф легенд, трагедий, романов и, конечно, — сонетов.

I сонет Бродского, обращенный к ней, как и почти все остальные, действительно не разделен на строфы и в нем действительно нару-

¹² Цит. по: Цвейг С. Мария Стюарт. Минск: Беларусь, 1982. С. 34–35.

шены правила рифмовки: оба катрена — «закрытые» и к ним примыкают «закрытые» же терцеты. Но именно «закрытость» всех четырех строф заменяет пробелы между ними и к тому же создает ощущение, недвижности «прелестного истукана». Такое несоблюдение жестких правил сонетной техники издавна в русской поэзии нарушением не считалось. Так рифмовал Пушкин своего «Сурового Данта...»: хотя у него, наоборот, и катрены, и терцеты — «открыты». Подобная, весьма незначительная деформация обнаруживается и в других французских сонетах Бродского: в III и VI — «открыт» один катрен при «открытых» терцетах; в VIII и XII, как в I, «закрыты», и октет и сестет, причем оба стихотворения строятся всего на двух цепных рифмах, что создает ощущение тягучей бесконечности. В VIII сонете это слабая ирреальность витающего «меж печкой и продавленным диваном» сна, от которого нет сил оторваться. II и XIII сонеты абсолютно классичны. Но если во II чистота формы, подобно «плюшевой утробе» кинотеатра «Спартак», словно окутывает чуть сентиментальные детские воспоминания, то в XIII именно контраст изысканности французского канона и разнузданного цинизма якобы «английского» диалога служит выражением предельного драматического напряжения — кульминации цикла. Казнь свершилась — хотя и за кадром, но ее подробности всплывут кошмаром в XVII сонете, а пережитая она была уже в IV, но эти сонеты (IV, IX и XVII) совсем другого типа.

IV — первый английский сонет в цикле. I и III были изящно-ироничной французской экспозицией, II — питерской ностальгической предысторией. Трагедия поэта открывается в IV. Поруганная любовь: «Она ушла куда-то в макинтоше...», изгнание — Бродский переходит к шекспировской форме.

... Во избежанье роковой черты,
я пересек другую — горизонта,
чье лезвие, Мари, острей ножа.
Над этой вещью голову держа
не кислорода ради, но азота,
бурлящего в раздувшемся зобу,
гортань... того... благодарит судьбу.

(«Двадцать сонетов к Марии Стюарт», II, 337–345)

В последней строке дыхание прерывается. Боль разлуки, «острей ножа», пресекает его. Именно английские сонеты принимают на себя

бремя трагизма всего цикла. И хотя тема смерти прорывается и в других строфах, английские — целиком, кроме V и XIX, посвящены ей. Кажется абсолютно естественным, что наиболее трагичные сонеты должны звучать по-шекспировски. Поэт Джон Бенсон, издав в 1640 году сонеты Шекспира, подчеркивал «их благородный тон»: «...они чисты, ясны и отличаются изящной простотой»¹³. Но английский облик сонетов Бродского определила не только шекспировская лирика, но и шекспировские трагедии¹⁴. В середине XVII столетия прозрачные сонеты Шекспира уже не находили отклика: утвердился стиль барокко с его надрывом, изломанностью душ и поэтических форм, более соответствовавший духу времени. Этот стиль всплывает как родственный на рубеже XIX–XX веков, в эпоху «сумерек богов». Т. С. Элиот замечает глубокое внутреннее сходство модернизма с эстетикой и философией барокко. «Собственно говоря, модернизм — это возвращение барокко на новом витке исторической спирали»¹⁵.

Бродский опутал это, познакомившись всего с несколькими строками Джона Донна (1573–1631), младшего современника Шекспира. Потом он его переводил. Среди переводов есть и сонет («Посещение» — IV, 293), предельно точно передающий формальные особенности оригинала: поэт задыхается от ревности, чувства его не укладываются в четырнадцать строк, появляется «хвост» — кода, рифмовка сбивается, один стих остается вообще незарифмованным, позабытым, как покинутый возлюбленный. По накалу страсти, по одержимости темой смерти сонеты Бродского близки традиции барокко, по чистоте и ясности формы — Шекспиру. Более того, тип рифмовки в них гораздо строже шекспировского: всюду два катрена инструментованы на одни и те же рифмы, а в V и XV — все три. Так поэт оберегает неприкосновенность старинной формы стихотворения — «старое жерло». Однако постоянно перемежая рифмовку перекрестную и опоясывающую, составляя неожиданные комбинации из мужских и женских клаузул, «прокидывая» шекспировский сонет (V не завершается, но открывается дистихом), включая эффект «теневого» рифмы (XI), поэт совершает чудо версификации: каждый из «Двадцати сонетов» обладает своей неповторимой рифмовкой. И соответственно, каждый звучит в свойственной только ему одному тональности.

¹³ Цит. по: William Shakespear. Sonnets. Moscow: Progress Publishers, 1965. P. 187.

¹⁴ См. обстоятельный анализ «Сонетов к Марии Стюарт» в кн.: Баткин Л. Указ. соч. Гл. «Парапародия как способ выжить». — В ней указаны все реминисценции и косвенные цитации из трагедий Шекспира — «Гамлета», «Макбета» и др.

¹⁵ Лосев Л. Указ. соч. С. 47.

Соединение в одном цикле в определенной пропорции всех существующих традиционных типов (итальянских — 4, французских — 7, английских — 9 — IV, V, VII, IX, X, XI, XV, XVII, XIX) обнаруживает целенаправленное движение «к Шекспиру», к трагедии, к барокко, к северу, к Англии, к казни, к России, к М. Б. Содержание цикла насквозь пронизано болью, неизбежной при соприкосновении чувствительной кожи человека с хаосом бытия. Однако чистота и прозрачность поэтической формы — уже преодоление трагизма. Это как раз то, что человек в силах противопоставить абсурду: совершенство художественного произведения.

Развитие мысли в классическом итальянском и французском сонетах тоже было подчинено правилам: первый катрен предлагал некий тезис, второй — антитезис или развитие темы, а терцеты служили заключением, синтезом всего высказывания. Последнее слово было ключевым. В приведенном выше сонете Дю Белле ключевой становится вся последняя строка. Правилу этому далеко не всегда подчинялись уже сонетисты эпохи Возрождения. Но в английском, «шекспировском» сонете оно действовало, и заключительный дистих обращался в афоризм, точный, как удар шпаги.

Бродский практически всегда верен сонетному движению мысли. В IX (английском) сонете оно выдержано с геометрической точностью. Текст театрализован, он состоит из ремарок и диалогов. Пространство в четырнадцать строк вмещает три драматические сцены. Очень маленькая трагедия. Открывается она сценой сражения, напоминающей поединки в «Макбете»:

Равнина. Трубы. Входят двое. Лязг сражения. «Ты кто такой?» — «А сам ты?»
«Я кто такой?» — «Да, ты». — «Мы протестанты». «А мы католики». — «Ах вот как!» Хряск!

Достоверная картина шотландских религиозных войн XVI века. Но не только. За ней видится вневременное, а значит и сегодняшнее ожесточение «идеологической» и политической борьбы, в которой не мысль, не истина рождается, но обрывается речь: «Хряск!»,

Потом везде валяются останки.
Шум нескончаемых вороньих дразг...

«Лязгу» сражения отдано шесть строк.

И тут сцена совершает оборот на 180°: следующие шесть стихов рисуют не просто тихую, но идиллическую сцену любовных игр. «Узорчатые санки» — совсем как у Пушкина — с Армидою младою. Шашки. Тристан и Изольда играли, правда, в шахматы, «передохнув от ласк». Неважно, это та вечная игра, что тянется сквозь тысячелетия — название не существенно. Любовная, шутливая болтовня.

Сонет рассечен ровно надвое. Контраст истинного и ложного бытия. Война и мир. И столь же симметрично распределение действующих лиц. В первой сцене двое с яростью набрасываются и рубят друг друга. Во второй — двое не размыкают объятий. Это противоположение поэт усугубляет своеобразной рифмовкой. Каждое шестистишие располагает собственным набором женских рифм, но мужские рифмы копьем пронизывают весь текст: «лязг», «хряск», «дразг», «Дамаск», «ласк», — как бы подготавливая эпилог трагедии. Еще более глубина трагизма выявляется при сопоставлении абсолютной реальности тех двоих, что искромсали друг друга, и абсолютной ирреальности двоих, друг друга обнимающих. Откуда они вообще? Кто такие? Поэт и его питерская возлюбленная? Мария Стюарт и Босуэлл? Поэт и Мария Стюарт? Они вне времени и вне реального пространства — «ночь в небольшом по-голливудски замке». Идеальные отношения иллюзорны.

В заключительной сцене, в эпилоге, опять появляются двое — третья пара. Более чем реальная. И после нее уже не останется ничего, никого, ни слова, ни возгласа. Таков итог.

Опять равнина. Полночь. Входят двое.
И все сливается в их волчьем вое.

Жанр

Исследователи творчества Бродского, не желающие видеть в его сонетах сонеты, естественно, не желают признавать в «Двадцати сонетах» цикл. Им нравится считать произведение **поэмой**.

Бродский, склонный к традиционной поэтике, жанр поэмы любил и отдал ему должное в полной мере. В той же мере в его поэмах отразился и процесс разложения излюбленного жанра, начавшийся

еще в XIX веке. В его поэмах действие развивается порывами, непредсказуемо, повествование зачастую монтируется из разностильных фрагментов, фабульная основа то ускользает, то всплывает вновь. И все-таки многочастное произведение, в котором эпическое, событийное начало выступает на первый план, а лиризм служит способом раскрытия сущности явлений, имеющих место *вне* души лирического героя, продолжает оставаться поэмой. Похоже, что у Бродского видение мира «поэмное»:

... так подоплеку тех или иных
событий мы обычно принимаем
за самые события. В этом есть
свое очарование, поскольку
мотивы, отношения, среда
и прочее — все это жизнь. А к жизни
нас приучили относиться как
к объекту наших умозаключений.

И кажется порой, что нужно только
переплести мотивы, отношенья,
среду, проблемы — и произойдет
событие...

(«Посвящается Ялте» (II, 142))

По закону жанра выстроены поэмы «Посвящается Ялте» («История, рассказанная ниже, / правда...» — 1969), «Исаак и Авраам» (1963), даже «Горбунов и Горчаков» (1968) и др.

Поскольку в «Двадцати сонетах» за умозаключениями и чувствованиями лирического героя угадывается некий «объект» — события или, скорее, намеки на события, — читателю хочется увидеть в них «историю», повествование. По-видимому, именно данный ракурс «воспеваемого» (поэма всегда что-нибудь да воспекает) спровоцировал восприятие произведения как поэмы. «Рассматриваемое сочинение И. Бродского (за неимением истинного названия) придется называть “Поэмой о Марии Стюарт”... <...> Законен вопрос: что это — дурное эпигонство, патологически выраженное безразличие к форме, жанру... или далеко рассчитанный прием», — рассуждает некий анонимный автор. Однако даже «мгновенное и полное неприятие поэмы»¹⁶, в ко-

¹⁶ Аноним. Письмо о русской поэзии // Поэтика Бродского. С. 16.

тором Аноним расписывается в начале статьи, еще не основание для пересмотра определения жанра, данного поэтом своему произведению. Критики, более благосклонные, пытаются обосновать свой взгляд на сонеты как на поэму, говоря о «поразительной целостности» и «сквозной поэтической логике» всего произведения¹⁷.

Действительно, в какой-то момент оба жанра — лирический цикл и лирическая поэма — настолько сблизились, что стали трудно разделимы. Формирование цикла как единого жанрового образования шло одновременно с разложением поэмы. Процессы были встречными, взаимопроникновение — неизбежным. «Целостность» и наличие «сквозной поэтической логики» становятся определяющими признаками лирического цикла, отличающими его от подборки тематически родственных текстов. «Художественный смысл цикла шире совокупности отдельных произведений, его составляющих», поскольку все они подчинены «единому субъективно-эмоциональному началу»¹⁸ и представляют собой единую образную систему. Основное отличие лирического цикла от поэмы заключается в перемещении смыслового центра произведения. В поэме эпическое начало либо выдвинуто на первый план, либо уравновешено лирическим. В цикле лиризм превалирует: чувствования лирического героя (поэта), извивы и завихрения его мысли являются не способом постижения внешних событий, но они-то и есть суть, центр, нерв, цель и смысл всего произведения. Как в любом произведении «чистой» лирики, содержанием становится не «переживаемое событие», а «событие переживания»¹⁹.

Ведущие качества цикла утвердились еще в начале XX столетия в поэзии А. Блока, А. Белого, В. Брюсова. В предисловии к своему сборнику «Стихотворения» (1923) А. Белый ратует за циклизацию лирических миниатюр: «...каждое произведение имеет свое “зерно”, не прорастаемое сразу в душу читателя. <...>... Только на основании цикла стихов... медленнее выкристаллизовывается то общее целое... и из этого общего целого уже выясняется “зерно” каждого отдельного стихотворения; каждое стихотворение преломляемо всем рядом смежно-лежащих; и весь ряд слагается в целое, не открываемое в

¹⁷ Баткин Л. Указ. соч. С. 109.

¹⁸ См.: Сапогов В. А. Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга, 1968. С. 174–190.

¹⁹ См.: Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 6–15, 62, 139–140. — Во всех цитатах, кроме специально оговоренных, курсив наш. — М. Б. И. Д.

каждом стихотворении, взятом порознь... то же стихотворение, взятое в ряду других, связанное с ними, вытекающее из них или чреватое ими, разительно изменяет рельеф свой...»²⁰

Этот изменяющийся «рельеф» отдельного стихотворения, подсвечивая циклом волновали Бродского. И волновали потому, что он был именно лирическим поэтом. Его чувствования всегда норовили проломить предельную отметку нервного напряжения, допустимого для человеческого существования. «Поэтическая формула» — «*жар в крови*», со времен Петрарки превратившаяся в штамп, у Бродского приобретает буквальный смысл и достигает накала, не отмеченного еще ни одной шкалой поэтических температур: «...чтоб пломбы в пасти плавилась от жажды...» Но сколько можно продержаться в столь раскаленном добела стихе? Только лирике доступно то «особое, предельно напряженное состояние лирического героя, которое мы назовем “*состоянием лирической концентрации*” и которое... не может быть длительным»²¹. Т. И. Сильман, вводя этот термин для обозначения интенсивности лирического переживания, исходит из гегелевского определения: «концентрированная душевная настроенность», «сердечная концентрация». Любой из предлагаемых терминов дает представление об остроте чувств лирического героя (поэта) и приводит к выводу о неизбежной краткости текста их выражающего. «Лаконизм высказывания есть, таким образом, одно из существеннейших — никак не внешних, а внутренних — требований»²² лирического стихотворения.

Сама лирическая природа произведений Бродского обуславливает краткость и завершенность каждого из них, а завершенность каждого из них — одно из условий существования цикла. Сонет — четырнадцать строк — оптимальный объем для выражения взрыва чувств и того, что в свете этого взрыва открывается: поэтического и философского «зерна» стихотворения. «Внутренним движущим импульсом всякой подлинной лирики, ядром ее семантической структуры является момент постижения... лирическим “я”... того или иного явления или события, составляющего определенную веху в некой индивидуальной душевной биографии»²³. Но именно цикл способен расположить эти «вехи» так, чтобы они выстроились в «душевную

²⁰ Белый А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 550.

²¹ Сильман Т. И. Указ. соч. С. 6.

²² Там же.

²³ Там же.

биографию». Судя по всему, Бродский стремился к выстраиванию своей «душевной биографии». Не случайно, как свидетельствует Лев Лосев, собиравший стихи Бродского в авторизованные сборники, именно «в период между 1972 и 1977 годами поэт тяготел к созданию серий стилистически сходных и в какой-то степени сюжетно связанных лирических текстов»²⁴.

«Двадцать сонетов к Марии Стюарт» включают в себя все черты цикла: раз и навсегда установившееся заглавие, соответственно — количество стихотворений, их самостоятельность и последовательность, в которой просматривается четко организованная композиция.

Острейшее драматическое столкновение стоящих рядом текстов: идиллический конец VIII сонета и убийственное начало IX, последнее слово V и первые слова VI, сталкиваясь, высекают искры, способные испелить и героя, и героиню (героинь?), и читателя. Подобный эффект, обеспеченный именно композиционными средствами, — характерная особенность цикла. Другое его неотъемлемое свойство — единая образная система, в которой каждый сквозной образ²⁵, обнаруживая от текста к тексту новые грани, превращается в многомерную эстетическую реальность.

Одним из важнейших «нервных узлов» становится для Бродского **время**.

Время в цикле предстает в разных ипостасях, в разных ракурсах, в разном освещении, но всегда сохраняет свое *«зерно»*. Одно из отличий времени — **время историческое**. Движение его в сонетах не

²⁴ Лосев Л. Указ. соч. С.196

²⁵ Современная наука присвоила подобным образам термин концептов. В. Полухина определяет образы-концепты, или тропы-концепты как «повторяющиеся мотивы или содержательно-концептуальные центры в картине мира поэта». Поскольку данные образы имеют тенденцию к развертыванию, то «для оценки их ассоциативной насыщенности мы нуждаемся в максимальном контексте» (Полухина В., Пярли Ю. Словарь тропов Бродского (на материале сборника «Часть речи»). Тарту, 1995. С. 11). Среди наиболее часто встречающихся образов-концептов исследователь называет «холод», «пыль», «империя», «слово», «число». В силу своего тяготения к традиционной поэтике, Бродский в качестве концептуальных образов достаточно часто использует устойчивые поэтические формулы, возникшие в поэзии романтиков, а порой и гораздо раньше — в эпоху Возрождения, и даже в фольклоре (*война не на живот..., земной путь, встретить вместе смертный час, голубая кровь, пером... я пел* и т. д.). По метафорическому определению А. Н. Веселовского, «поэтические формулы — это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов...» (Веселовский А. Н. Историческая поэтика Л.: Academia, 1940. С.376).

совпадает ни с одной общепринятой моделью: оно не векторное, не цикличное и не спиралеобразное. Лев Лосев находит точное сравнение: история у Бродского «скорее зеркальна: в будущем отражается прошлое»²⁶. Добавим, что отражения следуют вне какой бы то ни было связи с хронологией.

Уже в I сонете по меньшей мере четыре исторических времени:

Мари, шотландцы все-таки скоты.
В каком колене клетчатого клана
предвиделось... —

скотты (!) заточили свою королеву в замке Лохливен 17 июня 1567 года, а 8 февраля 1587 допустили ее казнь, не предвидя,

...что двинешься с экрана...

— конец 30-х — начало 40-х XX века,

и оживишь, как статуя сады?
И Люксембургский, в частности? —

статуи французских королей были установлены в Люксембургском саду Луи-Филиппом в период реставрации, меж двух революций (1830 и 1848).

...Сюды
забрел я как-то после ресторана
взглянуть глазами старого барана
на новые ворота и в пруды.
Где встретил Вас...

Последняя дата устанавливается из контекста: «Земной свой путь пройдя до середины, / я, заявившись в Люксембургский сад...» (Ш). Цитата из Данте удостоверяет возраст героя — 34 года. Биографические сведения подтверждают время действия: лето 1974 года. Цикл будет написан осенью того же года в Нью-Йорке.

Такое сгущение времен необходимо поэту для разработки одной из основных коллизий всего цикла. Она обнаруживается с первых строк I сонета: единоборство со смертью. Противопоставить ей он может

²⁶ Лосев Л. Указ. соч. С. 277.

шение постоянного присутствия красоты, ее вечного существования в искусстве, ее трагической непобедимости, бессмертия.

Коллизия разрешена. Ее разрешение есть свидетельство законченности произведения. Оно способно существовать вполне автономно. Его можно безболезненно изъять из контекста. Это отличает его от части поэмы.

Однако, будучи текстом совершенно самостоятельным, I сонет связан с циклом тематически и композиционно. II сонет развивает мысль I:

... но нечто нас в час сумерек влечет
назад в «Спартак», в чьей плошечной утробе
приятнее, чем вечером в Европе.

Красивое решение проблемы, предложенное в них, оказывается лишь отправной точкой для дальнейших размышлений. Сомнения начинаются уже в III сонете:

И ты, Мари, не покладая рук,
стоишь в гирлянде каменных подруг —
французских королей во время оно —
безмолвно, с воробьем на голове... —

усердное, но не слишком триумфальное бессмертие. И неодолимая пошлость вокруг..

А дальше начинается уже настоящая рефлексия по поводу могущества искусства, слова и по поводу времени.

Любой период истории по длительности трудно соотносим со временем жизни человека — существа природного, биологического. И для Бродского смерть не позлащенные монументы, а если и мрамор, то он не эстетическое, а медицинское понятие — мука превращения «живого в неживое»:

Я неподвижен. Два
Бедрa холодны, как лед.
Венозная синева
Мрамором отдаст²⁷
(II, 272).

²⁷ Эта тема — перехода «живого в неживое», в камень, в пыль — одна из мучительных сквозных тем Бродского. Особенно трагически она звучит в стихотворении «Натюрморт» (1971). Но и здесь в финале намечается выход...

Лирический герой сонетов постоянно ощущает мраморный холод таящейся где-то вблизи смерти. В такой ситуации мысль о вечности искусства плохо утешает:

... Чем статнее гранит,
тем явственней отсутствие ланит
и прочего. Плюс запаха и звука (XIV).

Часы героя — природные, а потому бьют всегда в определенный час. Если это время суток, то всегда «вечерá», «сегодня, превращаясь во вчера», «тьма», «на ночь глядя», «ночь», «полночь»... Если время года, то «сухой лист», «осенний вечер», «унылая пора»... Все предвещает «смертный час»... Бег времени устремлен к нему. Время и смерть образуют неразрываемое сцепление. Смерть может явиться в образе, пугающем не inferнальностью, но пошлостью, как черт Ивана Карамазова, — «в посадском, молью траченом жакете». Может предстать во всем средневековом ужасе — «Обезглавленное тело». Может неожиданно свести крайности, с горькой иронией воскресив мифологическую циклическую модель: «Меч палача, как ты бы не сказала, / приравнивает к полу небосвод / (см. светило, вставшее из вод)». Может слиться с образом вечности и тут же трансформировать его в образ пространственный: «...меж нами вечность, также — океан. / Причем, буквально»...

Примером последовательной разработки темы природного времени может служить XVI сонет. В отличие от других он разделен пробелом на октет и сестет. Начало его кажется странным, но уже с третьего и четвертого стиха понимаешь, что вся первая часть — травестированный парафраз «Осени» и других хрестоматийных «осенних» пушкинских строк. Тезис лежит за пределами текста Бродского, он должен быть известен читателю: «И с каждой осенью я расцветаю вновь...» Восьмистишие — антитезис:

Тьма скрадывает, сказано, углы.
Квадрат, возможно, делается шаром,
и, на ночь глядя залитым пожаром,
багровый лес незримо курлы
беззвучно внемлет порами коры;
лай сеттера, встревоженного
сухим листом, возносится
к Стожарам,
смотрящим на озимые бугры.

Люблю я пышное природы увяданье
В багрец и в золото одетые леса...
В их сенях ветра шум и свежее дыханье...
И страдают озими от бешеной забавы
И будит лай собак уснувшие дубравы.

У Пушкина подлинно циклическое время: «пышное природы увяданье» сменится «суровою зимой», затем весною, «летом красным», чтоб вновь начать свой бесконечный жизнеутверждающий круговорот. У Бродского в данном сонете движение времени векторное — вниз. Возврата нет. Мир во власти энтропии. Распадается, гибнет все — живое и неживое: квадрат утрачивает форму, лес — цвет, деревья — листву, покидающие северный край птицы как бы дематериализуются («незримое курль») вместо «гусей крикливый караван» — «Евгений Онегин», гл. 4, XL), поля глядят лысыми буграми... У Пушкина — элегия, исполненная жизни и печальной красоты: «Роняет лес багряный свой убор», «Лесов таинственная сень / С печальным шумом обнажалась»... Царственность пушкинского лесного убранства замещается у Бродского адским «багровым» пламенем, в котором лес, утратив и голос и дыханье, сгорает... Живыми пока еще — надолго ли? — остаются одинокий перепуганный пес и уныло глядящие на унылые бугры звезды...

Вторая часть сонета — вывод, заключение, приговор, «нервный узел»:

Немногое, чем блазилась слеза,
сумело уцелеть от перехода
в сень перегноя.

«Лесов таинственная сень» обращается в «сень перегноя», неумолимо вбирающую в себя всё живое²⁸. Этот трагический заключительный аккорд может, конечно, служить итогом описания осенней умирающей природы. Но в том-то и заключается жанровое преимущество цикла: один текст в нем подсвечивает другой. Картина осени у Бродского не самоцель, но развернутая метафора закона бытия. «Осеннему сонету» предшествовал XV, и он только что перевел «в сень перегноя» красоту Марии Стюарт. И, может быть, странные начальные строки XVI «Тьма скрадывает, сказано, углы. / Квадрат, возможно, делается шаром...» — это образ, возводящий конкретную картину казни в ранг глобального закона: квадрат эшафота обращается в тот самый шар, на котором все мы пребываем во власти закона перегноя...

²⁸ Тема эта получит развитие в поздней лирике Бродского. Особенно «брутально» она прозвучит в стихах «Только пепел знает, что значит сгореть дотла» (1986):

...Мы останемся смятым окурком, плевком в тени
под скамьей, куда угол проникнуть лучу не даст,
и слежимся в обнимку с грязью, считая дни,
в перегноя, в осадок, культурный пласт.

Пушкину осень — «очей очарованье» — несет знание гармоничности мироздания и неизбежно становится источником вдохновения: «Минута — и стихи свободно потекут». Знание лирического героя сонетов, трагическое, не рациональное, но охватившее багровым пожаром душу, силится и не может излиться словом. Только и остается — «петь на голос “Унылую пору”», то есть выть, вопить, плакать навзрыд, голосить, словно по покойнику... Но как «вечному перу» запечатлеть неартикулируемый звук? Утрата живого слова, оскудение творческого начала — полный абсолютный бесповоротный конец. И Бродский, чей певческий дар столь изощрен и неиссякаем, тот самый «Иосиф Бродский — единственный из великих русских поэтов XX века, в чьем творчестве отчаяние существования преодолевается самой структурой поэтической речи»²⁹, Бродский в недрах языка находит убийственно точные средства для передачи муки онемения. Она душит героя в следующем — XVII сонете: «... то было — — — не могу тираду / закончить — — — в общем, твой парик...» Вот истинная катастрофа — спазм гортани, немота. Она-то и есть проводник в «сень перегноя». «Когда не пишется, то думаешь, что жизнь кончилась»³⁰, — вот его мироощущение. Весь X сонет развивает тему безголосья, трагической неблагоприятности Музы: «В такие вечера / все в радость, даже хор краснознаменный». Радость, однако, небольшая. Итог молчания предрешен: «Смерть, скрипнув дверью, станет на паркет...»

И если наступает молчание, оно наступает повсеместно. Лай сеттера, быть может, последнего из охотничьей своры несчастной королевы, раздается в Англии, но возносится-то к Стожарам, глядящим на бугры архангельской деревни... И смерть в пресловутом своем жакете заявляется к поэту — куда? В Питер? В Нью-Йорк?

И все же есть у жизни и другой закон. Он известен каждому школьнику. Это II закон Ньютона, согласно которому любому действию равно противодействие. И страшный XVII сонет завершается утверждением этого закона: усекование головы Марии Стюарт —

твой суть единственный поклон,
пускай не вызвал рукопашной
меж зрителей, но был таков,
что поднял на ноги врагов, —

²⁹ Комаров Г. Ф. От составителя // Сочинения Иосифа Бродского. Т. I. С. 461.

³⁰ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2006. С. 618.

Филипп II снарядил Армаду. Армаду разметала буря. Тогда Елизавета отделалась легко. Но поэтическая буря, разразившаяся чуть позже, смела Елизавету: «Истории влетело / от Шиллера» и многих, многих других.

XVII сонет отразил не только некий закон бытия, но и перелом в мироощущении, пережитый Бродским, как утверждает Л. Лосев, значительно раньше — в 1965 году: он перестал бояться смерти. «Ужас перед смертью уступил место пристальному и даже веселому вниманию к богатству и разнообразию быстротекущей жизни, воображаемым экскурсам в “мир после нас”, медитациям на темы пустоты (отсутствия-присутствия) и стоицизму...»³¹ XIX сонет не что иное, как веселый экскурс в «жизнь после Марии Стюарт»:

И скоро будет собственная нефть,
шотландская, в бутылках из-под виски.
Шотландия, как видишь, обошлась,
и Англия, мне думается, тоже...

Таких не то чтобы очень веселых, скорее саркастических путешествий в цикле еще два — в III и VII сонетах.

Стоическое приятие смерти, отношение к ней как к одной из составляющих нескончаемой жизни возвращает лирическому герою голос. Мелодия последних сонетов все так же чиста. Форма их безупречна. Но вот с содержанием что-то происходит. Заключительный — XX, итальянский сонет — единственный в цикле разделен пробелами на октет и терцины, хотя первая терцина разорвана выделением совершенно безумной строки о Катманду. Она перекликается со стихами, открывающими сборник «Часть речи» (1976), куда «Сонеты» будут включены: «Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря...» (II, 397)

Ужас смерти, быть может, героем и преодолен, но все пространственно-временные ориентиры исковерканы. Это печать пережитого отчаяния, точнее, заглушенного, вогнанного куда-то глубоко внутрь. И никакое остроумие, никакие дерзкие выходки в духе сатира (V, VIII, XII, XIV) стереть ее не в силах. В конце концов «песня сатира» — это не что иное, как «tragos ode» — трагедия.

Безумной строчке предшествует подчеркнуто упорядоченное — по пунктам — а, b, c — перечисление то ли тем, то ли особенностей поэти-

³¹ Лосев Л. Указ. соч. С. 281.

12. Они тебе заделали свиною
 13. за то, чему не видели конца
 14. в те времена: за красоту лица.

U-/U-/U-/UU/U-"
 U-||U-/U-/UU/U-"
 -'U/U-||UU/U-'/U-//

Сонет написан пятистопным ямбом, весьма обычным для русской поэтической культуры, начиная со второй половины XVIII века. Таким размером написаны и сонеты Шекспира. Однако если «музыку» XV сонета соотносить с ударами метронома, то мы услышим все четко выдержанные метрические ударения только в 1-м и 9-м стихах. В основной массе текста — одиннадцати строках — IV стопа облегчена выпадением ударения. Так возникает вторичный ритм, регулярно фиксирующий ударность на III и V стопах³⁴. Ударная V стопа, независимо от типа клаузулы, нагружена и лексически. На нее приходятся ключевые слова, концентрирующие все содержание сонета: «сгубило», «ю», «стропила», «чернила», «любила», «уныло», «свиною»... В 5 и 11 стихах облегчена и II стопа. В результате «частоударные» (I, III и V) и «редкоударные» (II и IV) стопы следуют через одну, создавая альтернирующий ритм. В 1, 2, 4, 6, 8, 10, 13 стихах пиррихия во II стопе нет, но за то непременно либо перед ней, либо непосредственно после нее следует синтаксическая пауза, которая облегчает ее ударность. Размах маятника увеличивается вдвое по сравнению с нормативным ямбом. Синтаксическая конструкция сонета также усиливает ощущение кружения, вращения карусели: это и бесконечная фраза, состоящая из перечислений, делящаяся целых одиннадцать строк, и эхом прокатывающаяся анафора с одним и тем же взрывным «т», с одним и тем же отрицанием. Пробежав стих до конца, она возвращает нас к его началу: «не то», «не “ты”», «не чьи-то», «не то», «не песня та» и, наконец, «за то»...

Синтаксический облик стихотворения уподобляет его знаменитому 130 сонету Шекспира в переводе Маршак:

отменяет концевые паузы [//] и, напротив, вызывает обилие пауз внутрискладовых, которые на схеме обозначаются [||]. Пиррихии для удобства наблюдения подчеркнуты.

³⁴ Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 138. См. также: Тарановский К. О ритмической структуре русских двусложных размеров // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 275. — В данной статье исследователь дает схему русского пятистопного ямба, в котором «образуется правильное чередование сильных и слабых иктов: стих как бы приобретает “пеонический” характер <...>:

U-'/U-°/U-'/U-°/U- (U)), где стопа [U-°] — означает слабую позицию, в которой естественно появление пиррихия, а [U-'] — позиция сверхсильная, ударная константа — последняя стопа.

Ее глаза не звезды **не** похожи,
Нельзя уста кораллами назвать,
Не белоснежна плеч открытых кожа,
И черной проволокой вьется прядь.
С дамасской розой, алой или белой,
Нельзя сравнить румянец этих щек.
А тело пахнет так, как пахнет тело,
А не фиалки нежный лепесток.
Ты **не** найдешь в ней совершенства линий,
Особенного света на челе.
Не знаю я, как шествуют богини,
Но милая ступает по земле.

И все ж она уступит тем едва ли,
Кого в сравнениях пышных **оболгали**.

Оба сонета близки и тематически: в центре проблема красоты, ее природа — небесная и земная, истинная и ложная, победительная и жертвенная. У Шекспира идет планомерное — пункт за пунктом — отрицание сложившегося стандарта, но выражено оно иначе, чем в переводе: либо тавтологией, либо иносказанием и таится в середине строки. Тем не менее, звучание его не менее резко, благодаря просодии: здесь нет слабоударных стоп. В каждой стопе с равной силой слышатся метрические ударения. Короткие слова создают особый, рубленый ритм, исполненный убежденности. Все рифмы мужские. Стих звучит, как вызов на поединок.

My mistress' eyes are **nothing** like the sun;
Coral is far more red than her lips' red;
If snow be white, why then her breasts are **dun**;
If hairs be **wires**, **black wires** grow on her head.

У Бродского синтаксис близок переводу, но ритм по сконцентрированной в нем энергии приближается к подлиннику. Типологически он схож с ритмом остальных девятнадцати стихотворений. В анонимной статье, помещенной в американском сборнике 1986 года «Поэтика Бродского», произведен подсчет реальных ударений в каждой стопе всего цикла стихов о Марии Стюарт. Если общее количество каждой из стоп принять за 100%, то из них ударных³⁵:

³⁵ Аноним. Указ. соч. С. 34.

Номер стопы	I	II	III	IV	V
% ударности	87	59	89	14	100

Таким образом, как и строфика, ритмика Бродского тяготеет к традиции, но при этом остается оригинальной. Особую оригинальность ей придает обилие анжамбеманов. XV сонет в этом отношении не самый показательный: в XIV и в VI их пять, тогда как в XV — четыре. Все эти переносы различны по способу и по художественным целям.

Первый из них — междустрочный — возникает на стыке 7 и 8 стихов:

Елизавета Англию любила
сильней, чем ты Шотландию свою...

Ожидаемая и невольно при чтении соблюдаемая концевая пауза — чтоб набрать воздуха, и сразу — удар, поддых, — значимое слово оторвано, вынесено в начало строки, в сильнейшую позицию, чтоб побольней. А 9-й стих еще и удостоверяет точность и преднамеренность удара: «(замечу в скобках, так оно и было)»...

Второй анжамбеман приходит сразу вслед за первым. Воспользовавшись инверсией, он разрывает синтагму меж 10-м и 11-м стихами: «...цела соловью / испанскому...» Перенос определения на миг создает иллюзию романтического затворничества, общения с птичками и цветами и немедленно ее развеивает, проясняя отнюдь не безобидный смысл песни Марии: соловей — Филипп II, король Испанский, за которым стоят Рим, папа, католический мир... Вновь всплывает тема заговоров, «*симпатичных чернил*». Но не она становится причиной гибели шотландской королевы.

Третий перенос разламывает фразу еще грубее, отрезая от группы сказуемого служебные слова: «...заделали свинью / за то...» Но это «за то» наконец-то должно прояснить истинную причину первой в европейской истории гибели венценосной особы на эшафоте. Должно, но не проясняет. Тянется еще полторы строки, разрезанных четвертым анжамбеманом: «...чему не видели конца...» Чему не видит конца поэт. Что древние считали бессмертным, бесконечным, божественным «...в те времена...»

И вот — заключительные два слова — вот «нервный узел» — «за красоту лица»... Шквал ассоциаций. И прежде всего мандельштамовское:

Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи?

Ахейские мужи горделиво — «на головах царей божественная пена» — плыли «за красоту лица» умирать. Но то было более чем три тысячи лет назад. Англия XVI века — это уже новое время, но все ж для нас «те времена»: те, потому что тогда все еще «не видели конца» однажды явленной красоте, и новое — потому что сумели-таки положить ей конец...

Финал, как и требует шекспировский сонет, неожидан и сокрушителен. Эффект достигается средствами фонетическими: переход от по-лермонтовски «влажных» рифм на «-ю» к бряцающим — на «-ца»; лексическими: подчеркнутый лингвистический перевод в новейшее, профанное время, отвечающее на романтический образ «пела соловью» жаргоном подворотни — «заделали свинью»; ритмическими: поскольку 12 строк стихотворения строились на перекрестной рифмовке с женскими рифмами в 1-й и 3-й строках, то не две, а три последние строчки завершаются жесткой мужской рифмой; для еще большей жесткости в анакрусе последней строки ямбическая стопа заменена хорейческой (ипостаса); весь ритм последнего стиха меняется на противоположный благодаря дерзкому переносу ударности на слабые стопы — II и IV, а также появлению цезуры, совпадающей с сильной синтаксической паузой перед заключительными словами — ключевыми для сонета, да и для всего цикла.

Сюжет

В рыцарских романах и волшебных сказках юноши влюблялись в далеких незнакомых дев по портрету. В новые времена поэты влюблялись в них по слову. Это слово — «красота». Одним из таких поэтов был Б. Пастернак. Колдовская красота, воспетая им, — красота Марии Стюарт.

Зимой 1916 года на Урале, в Тихих Горах Елабужского уезда он закончил перевод трагедии Ч. А. Суинберна (1837–1909) «Шателляр» (1865)³⁶. Рукопись, к сожалению, пропала... Но сохранилась статья

³⁶ Суинберна этот образ тоже преследовал почти всю жизнь: «Шателляр» со временем превратился в первую часть драматической трилогии; вторая часть «Босуэлл» будет написана в 1874 г., третья — «Мария Стюарт» — в 1881 г.

«Несколько положений», датированная 18 декабря 1918 года, с отзвуками настроений двухлетней давности. Затем, более десяти лет (1939–1950) было посвящено переводам драм Шекспира, и поэт, по словам сына, «елизаветинскую эпоху изучал как свидетель»³⁷. За перипетиями трагических сюжетов Шекспира порой как подтекст угадывался туманный силуэт Марии Стюарт. Осенью 1955 года Пастернак получил заказ от МХАТа на перевод «Марии Стюарт» Шиллера, и в 1957 состоялась премьера. Откликом на нее стало большое стихотворение «Вакханалия» (1957). Весной 1959 года — за год до смерти — Пастернак переводит трагедию Юлиуша Словацкого «Мария Стюарт». Таким образом, королева Шотландская шла рядом с поэтом шаг в шаг на протяжении всей его творческой жизни. Значительно, что уже в первую свою встречу с нею он был поражен чудом странной близости, неотделимости судеб этой таинственной женщины и поэтов, ее воспевавших.

«В чем чудо? В том, что жила раз на свете семнадцатилетняя девочка, по имени Мария Стюарт, и как-то в октябре у окошка, за которым улюлюкали пуритане, написала французское стихотворение, кончавшееся словами:

Car mon pis et mon mieux
Sont les plus désert lieux.

В том, что однажды в юности, у окна, за которым кутежничал и бесновался октябрь, английский поэт Чарльз Альджернон Суинберн закончил “Chastelard’a”, в котором тихая жалоба пяти Марииных строф вздулась жутким гудением пяти трагических актов.

В-третьих, в том, наконец, что когда как-то раз, тому назад лет пять, переводчик взглянул в окно, он не знал, чему удивляться больше.

Тому ли, что елабужская вьюга знает по-шотландски и, как в тот день все еще тревожится о семнадцатилетней девочке, или тому, что и девочка, и ее печальник, английский поэт, так хорошо, так задушевно хорошо сумели рассказать ему по-русски про то, что по-прежнему продолжает волновать их обоих и не оставило преследовать»³⁸.

³⁷ Пастернак Е. Послесловие // Словацкий, Юлиуш. Стихи. Мария Стюарт. М., 1975. С. 175.

³⁸ Пастернак Б. Несколько положений // Об искусстве. М.: Искусство, 1960. С. 145–146. Перевод строк Марии Стюарт: «Ибо “плохое” и “хорошее” — пустыни моей души».

Драмы, стихи, и, возможно, статья были известны Бродскому. Скорее всего, карточка в I сонете — из арсенала пастернаковской «Вакханалии»: «И смертельной карточки / Эти линии рта...» V сонет, видимо, тоже навеян стихотворением Пастернака: во всех иных существующих на русском языке версиях истории Марии Стюарт — и, в первую очередь, в трагедии Шиллера — говорится никак не о легкомыслии королевы, но о единственной, мучительной ее страсти — к Босуэллу. Пастернак же, по-видимому, отразил характер игры А. К. Тарасовой и трактовку роли, предложенную В. Н. Станицыным:

... Стрекозою такую
Родила ее мать –
Ранить сердце мужское,
Женской лаской пленять.

... Нипочем вертихвостке
Похождений угар,
И стихи, и подмостки,
И Париж, и Ронсар.

... То же бешенство риска,
Та же радость и боль
Слили роль и артистку,
И артистку и роль³⁹.

Наконец, XV сонет, его финал: «высшая мера» за главное преступление Марии Стюарт — «за красоту лица»:

И за это, быть может,
Как огонь горяча,
Дочка голову сложит
Под рукой палача...

Описание спектакля и судьбы королевы занимает у Пастернака четырнадцать четверостиший, тогда как в стихотворении их пятьдесят два плюс астрофический финал в восемнадцать стихов.

Дело в том, что сюжет стихотворения как бы расколот на три куска. И линия Марии Стюарт — всего лишь один из них. И не самый

³⁹ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.; Л, 1965. С. 474–480 (Биб-ка поэта. Большая сер.).

значительный по объему. Уже экспозиция — другой, независимый от нее кусок. Он представлен картиной, напоминающей одновременно и «улюлюкающих пуритан», и елабужскую метель. Это жизнь нашей «великой эпохи», суетная и некрасивая. Она находит свое выражение во взбесившейся природе и человеческом одиночестве:

А на улице вьюга
Все смешала в одно,
И пробиться друг к другу
Никому не дано.

И далее образ вьюги, бурана — этой российской вакханалии — разрастается: беснование публики перед театром, а затем после спектакля под завыванье метели где-то «именинный кутеж». Вроде бы эта сцена никакого отношения не имеет к Марии Стюарт, но, скорее всего, она связана с нею фабульно: видимо, тут премьерный кутеж: «...Смех и мнений обмен. / Три корзины сирени. / Ледяной цикламен»... И, безусловно, сцена связана с описанием спектакля сюжетно: «бешенство риска», горячка, безумное возбуждение игры охватило всех — бывших в театре и не бывших:

И смертельной картечи
Эти линии рта,
Этих рук бессердечье,
Этих губ доброта.

И вот уже узким лучом прожектора выхватывается из общей вакханалии самая вакхическая пара:

Впрочем, что им, бесстыжим,
Жалость, совесть и страх
Пред живым чернокнижьем
В их горячих руках?

Море им по колено,
И в безумьи своем
Им дороже вселенной
Миг короткий вдвоем.

Их сюжетная линия по объему превосходит линию Марии Стюарт, словно бы вытесняя ее и становясь ведущей. Но она всего лишь

зеркальное отражение, порождение, продолжение того безумия, в которое бросалась шотландская королева, увлекая за собой престарелых аббатов, мальчиков-подростков, коронованных особ, армии...

Переплетение в «Вакханалии» трех внутренне связанных сюжетов, из которых два, симметрично расположенные, как бы отражают друг друга, а третий становится фоном, вполне могло послужить прообразом для сложного сюжетного комплекса «Сонетов» Бродского.

В VI сонете исследователи заметили ошибку поэта и простили ее, как оговорку:

Он [Бог], будучи на многое горазд,
не сотворит — по Пармениду — дважды
сей жар в крови...

По Гераклиту! — поправляют критики. Но Бродский, когда называл Парменида, имел в виду Парменида. Да, по Гераклиту, даже боги не могут сотворить одно и то же дважды: мир текуч, пребывает в вечном безостановочном становлении. Но и Парменид (конец VI — начало V в. до н. э.) утверждал, что ничто не может быть создано дважды или трижды, ибо все сущее было всегда, оноечно и неизменно. Видимые изменения иллюзорны, но умопостигаемая сущность бытия незыблема и вечна:

Цельное все, без конца, не движется и однородно.
Не было в прошлом оно, не будет, но все — в настоящем,
Без перерыва, одно⁴⁰.

Это утверждение настоящего времени как единственного бытийного вытекает из основополагающих идей мифологического сознания, для которого ни одно явление не отодвигается в прошлое, но существует в настоящем: Дионис умирал и воскресал не когда-то, но у нас на глазах. Прекрасная Елена убегает с Парисом, и ахейские мужи проливают за нее кровь сейчас, когда мы об этом говорим. «Главное... не в том, что какое-то событие прошлого повторилось, а в том, что оно произошло вот сейчас. А произойти сейчас оно

⁴⁰ *Парменид*. О природе. Поэма. (8, 4–6) / Пер. М. А. Дынника // Античные философы (Свидетельства, фрагменты и тексты). Киев, 1955. С. 50, 51.

могло потому, что условия, которые его вызвали, были налицо во всякое время»⁴¹.

Когда Бродский упоминает Парменида, он говорит о вечности, нерушимости форм бытия, зафиксированных мифом. Появление в его стихах Тезея и Ариадны, Дидоны и Энея, Одиссея и Телемака, Исаака и Авраама означает таинственную устойчивость психологических типов, коллизий, сюжетов, ситуаций и неизменность чувств, душевных состояний, возникающих в этих ситуациях. «...Миф — это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предназначенные ей приметы»⁴². Это определение мифа принадлежит Томасу Манну и реализуется не только в его прозе, но и в поэзии Бродского.

Однако если для древнего философа существовало только настоящее время, весь мир в его временном аспекте был одной гигантской плоскостью, сплошной горизонталью, то современный поэт, даже принимая ряд постулатов Парменида, не может отказаться от взгляда в глубь времен. Для него существует и вертикаль, диалектика прошлого и настоящего, а сам он — в точке их пересечения. В этом смысле Дидона («Дидона и Эней», 1963; II, 163), сгорающая в жару любви, для Бродского и персонаж мифа, и героиня Вергилия, которой уже перевалило за 2000 лет, и (используем его формулу) *altra ego*. Она разожгла для себя тот погребальный костер, искры которого долетели до русского поэта и разгорелись в крови его так, «чтоб пломбы в пасти плавилась от жажды...»

Мария Стюарт — мифологема нового времени. Но структура образа формировалась в глубокой древности. История иудейской царицы Береники (I в. н. э.) почти буквально предвосхищает все перипетии ее судьбы. Обе они, безусловно, идут по следам Ишгар, Астарты, Афродиты, Елены. И след их кровав. Пастернак так и воспринимал Марию Стюарт — как вечный образ:

Но конец героини
До скончанья времен
Будет славой отныне
И молвой окружен.

⁴¹ Манн Т. Иосиф и его братья. М.: Изд. «Правда», 1991. Т. I. С. 45.

⁴² Манн Т. «Иосиф и его братья»: Доклад // Манн Т. Художник и общество. Статьи и письма. М.: Радуга, 1986. С. 115.

Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река,

Как играют алмазы,
Как играет вино,
Как играть без отказа
Иногда суждено...

В мифе, связавшем всех этих богинь и смертных женщин, красота одновременно — и всевластна, и гибельна. В трагедии Шиллера (1800) красота Марии Стюарт — главное ее оружие. Но оно-то ее и сражает. Романтики окружили красоту королевы ореолом рокового проклятья. «Да поможет мне Бог, я приношу гибель каждому, кто приближается ко мне», — в отчаянии восклицает Мария Стюарт в романе Вальтера Скотта «Аббат» (1820)⁴³.

«Аббата» Бродский читал, вероятно, подростком. Явно хорошо знал роман С. Цвейга «Мария Стюарт» (1935), по которому был снят памятный фильм с Сарой Леандр «Дорога на эшафот». Глубокое впечатление от встречи в Люксембургском саду «с той, кто меня в сорок восьмом году / с экрана обучала чувствам нежным», объясняется именно остротой детских воспоминаний. «Произведение, которое я пишу, должно глубоко уходить корнями в мою жизнь, тайные связующие нити должны тянуться от него к мечтаньям самой ранней поры моего детства — лишь тогда я могу признать за собой внутреннее право на него, лишь тогда уверю в то, что мое желание заниматься им имеет свое законное основание»⁴⁴, — утверждает Т. Манн. Таким образом, все сходится: полученные в детстве уроки нежных чувств, образ, воспетый великими поэтами и возведенный в ранг мифа, собственная трагическая история любви и ее закономерное пребывание в мифологическом контексте бытия. Борис Пастернак тогда, в 1918 году, словно предвидел этот новый виток бытования мифа: «Вот в чем чудо. В единстве и тождественности жизни этих троих (Марии Стюарт, Суинберна и переводчика — Пастернака. — М. Б., И. Д.) и целого множества прочих (свидетелей и очевидцев

⁴³ Скотт В. Аббат // Скотт, Вальтер. Собр. соч.: В 20 т. М.: Л.: ГИХЛ, 1963. Т. 10. С. 518.

⁴⁴ Манн Т. «Иосиф и его братья». С. 119–120.

трех эпох, лиц биографии, читателей) — в заправдашнем октябре неизвестно какого года, который гудит, слепнет и сипнет там, за окном, под горой, в... искусстве. Вот в чем оно»⁴⁵.

И вот, «в заправдашнем октябре» года от Рождества Христова 1974 новый поэт вызывает тень безглавленной королевы, чтобы через ее страсти излить муку своего существования: «Греческий принцип маски / снова в ходу»⁴⁶. Принцип маски в «Сонетах» обусловил особенности построения сюжета цикла. Маску примеряет то один, то другой персонаж, и сюжет расщепляется на волокна, пряди, которые порой скручиваются в такой жгут, что раззять их невозможно. На маску возложена роль эпического начала. Миф тем и замечателен, что не нуждается в пересказе: его все знают и так. Поэт погружает его в подтекст, обнажая лишь, как вершины подводных скал, отдельные точки, фабульные вехи. Вокруг них безостановочно бурлят чувства и мысли героя, достигая высочайшей степени «лирической концентрации».

Эти вехи:

I — казнь	XI — казнь
II — казнь	XII — казнь
IV — любить	XIII — казнь
«сильней, чем Босуэлла — ты».	
V — измены	XV — казнь («за красоту лица»)
IX — битва католиков и протестантов (~1567 г.), смерть	XVII — казнь

Мария Стюарт появляется или упоминается и в других сонетах цикла. Но они никак не связаны с ее мифом. Это экскурсии в жизнь Европы после ее смерти (VII, XIX), ее переход после смерти в область искусства (II, III, XII) или встречи и прощание поэта с ней как с произведением искусства (I, XVIII, XX). Таким образом, с именем Марии Стюарт связывается вторая сюжетная линия — связь мифа с искусством и, соответственно, отношения ее, Марии Стюарт, с поэтом, поскольку ее существование, по слову Пастернака, «по-прежнему продолжает волновать их обоих и не оставило преследовать». Вот

⁴⁵ Пастернак Б. Несколько положений // Об искусстве. М.: Искусство, 1960. С. 146.

⁴⁶ «Прощайте, мадемуазель Вероника» (1967; II, 51). В этом стихотворении Бродский тоже использует мифологический образ: он ощущает себя брошенным в лабиринте жизни без нити Ариадны.

это самое замечательное: «продолжает волновать их **обоих!**» Это точно по Пармениду.

Однако кроме истории Марии Стюарт есть и другое сюжетное зеркало «Сонетов»: фабульная основа книги лирики Шекспира. Она проста и, к сожалению, слишком типична: друг, возлюбленная, счастье, безграничное доверие, двойная измена. Миф о Смуглой леди сонетов погружен в подтекст еще глубже, чем миф о шотландской королеве. Только припоминая детали, рассыпанные в стихах 1962–1982 годов, можно восстановить события, повторяющие фабулу Шекспира и вызвавшие в душе поэта глубочайший кризис. В цикле они всплывают как намеки, как «фабульные обломки».

В этом, третьем сюжете неизбежно появление еще одного, быть может, главного лица — возлюбленной поэта, адресата лирики Бродского — М. Б. На М. Б. он и примеривает маску Марии Стюарт (М. С.), соединяя обеих женщин «общими чертами» божественной красоты и уже не различая их, любя, ревнуя и страдая.

И вдруг маска переворачивается: за теми чертами — «внешними» — обнаруживается лик, искаженный смертной мукой. И тогда М. С. отделяется от М. Б.: «И ты в саду французском непохожа / на ту, с ума сводившую вчерась». В страдании Мария Стюарт сливается с поэтом, становится его *altra ego*. Прежде всего в невыносимой силе страсти. Когда он говорит: «любил сильней, чем Босуэлла — ты», он знает, что это и есть точка кипения, предел. Признания, сделанные Марией Стюарт в одном из ее сонетов, не фраза, не поэтическая фигура, но судьба:

... Я для него забыла честь мою,
Единственное счастье нашей жизни,
Ему и власть, и совесть отдаю,
Я для него покинула семью,
Презренной стала в собственной отчизне⁴⁷.

Мотив мифа — бегство из отчизны — тоже воссоздается в участии поэта. А затем — казнь. Реальная — для Марии Стюарт. Метафорическая — для героя. К тому же ее казнь им пережита, как своя. Миф исчерпан. И тогда матрица, породившая очередной слепок, отделяется от него. Остается ощущение глубокого внутреннего род-

⁴⁷ Цит. по: Цвейг С. Указ. соч. С. 199 (пер. В. Левика).

ства. Оно порождает тоску и жажду встречи: «Я думаю, сведи удача нас, / понадобились вряд ли бы слова нам...» На краткий миг возникает еще одна сюжетная линия — совершенно немыслимая. Однако в парменидовом, всегда настоящем времени, не переходящем в прошлое, возможная. Встретившись, они-то и составляют счастливую чету. Начинает казаться даже, что любовь способна уберечь от столкновения с ужасами абсурдного мира: «Мы встретили бы вместе смертный час. / Топор бы оказался деревянным». Так завершается VIII сонет, но без паузы — с первых слов IX — слышится лязг железа, вороний грай и волчий вой. От судьбы не уйдешь. «Любовь сильней разлуки, но разлука / длинней любви». В финале снова казнь. Она все длится и длится, и, как положено по Пармениду, не кончается никогда...

Сонеты напоминают фугу: каждый ведет свою трагическую мелодию соло, каждый вступает в свой определенный ему час, и хотя им не суждено слышать друг друга, они друг другу вторят, ведя одну общую тему — чисто лирическую. Тема эта с неожиданными переживаниями, нюансами и мерцаниями, погружениями в глубь отчаяния и столь же отчаянными попытками его преодолеть, с ерничеством, принужденным и непринужденным смехом и составляет основной сюжет. В этом лирическом сюжете тонут все «фабульные обломки», выловленные наудачу и не желающие повиноваться ни хронологии, ни причинно-следственным связям. Для Бродского только такое, «броуново», движение сюжета и кажется естественным: «Связывай строфы не логикой, а движением души — пусть тебе одному понятным»⁴⁸.

Часть речи

Цикл «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» и «Новые стансы к Августе» соотносятся примерно так же, как «Новая Жизнь» и «Божественная Комедия». Каждое из этих произведений порождено любовью к прекрасной женщине. Возникновение более поздних и объемных текстов отражает развитие чувства, его рост, его просветление.

По завершении последнего сонета «Vita Nuova», говорит Данте, было ему «дивное видение, в котором лицеизрел я вещи, понудившие

⁴⁸ Гордин Я. А. Переключка во мраке. СПб.: Пушкинский фонд, 2000. С. 137.

меня... повествовать о ней более достойно. И, чтобы достигнуть этого, я тружусь, сколько могу, как о том истинно знает она. Так что если угодно будет Тому, кем жива всякая тварь, чтобы моя жизнь продлилась несколько лет, я надеюсь сказать о ней то, что никогда еще не говорилось ни об одной». ⁴⁹ Двадцать лет вынашивался этот замысел, хотя самая глубинная суть его та же, что и в юношеском произведении: мистериальный путь созидания человеческой души. Он ведет через смерть к Новой Жизни. Сюжет «Божественной Комедии» на протяжении шестидесяти шести песен отражает мучительное пребывание души поэта в Аду и Чистилище, где она проходит тяжкий и благословенный путь очищения. Затем начинается восхождение к небесным сферам Рая и лицезрению вечного блаженства. В «Новой Жизни» Эмпирея достигает лишь вздох, «посланник сердца» поэта.

Бродский мог ощутить родство своего стихотворного сборника «Новые стансы к Августе» с «Божественной Комедией» благодаря общей направленности сюжета. Она определена уже в «Сонетах», как у Данте в «Новой Жизни», но цели не достигает, обрываясь где-то на полпути. Лирический герой пребывает в состоянии непрерывно переживаемой казни, смертного отчаяния, и столь же отчаянно силится его преодолеть... Его настигает самое страшное для поэта проявление смерти — мука утраты поэтического голоса. Для Данте тоже пребывание в Аду и немота — понятия равносильные:

Я был так слаб от внутренних терзаний,
Что голос мой, поднявшийся со дна,
Угас, еще не выйдя из гортани.

(Ад. Песнь XXXI. 7–9. Пер. М. Лозинского)

Герою «Сонетов» спазм гортани удастся преодолеть, но голос то и дело срывается от боли. Просветление еще далеко, едва брезжит. Это на сюжетном уровне.

Но вопреки сюжету, силою самой «материи стиха» вершится чудо: абсурд окружающего мира, хаос чувств, нескончаемое страдание поруганной любви, даже смертный ужас безголосья — все преобразуется в стройную чистую мелодию сонета, все выливается в завораживающие ритмы, звучит богатством рифм, слившихся в многокрасочные аккорды.

⁴⁹ Данте. Новая жизнь / Пер. А. Эфроса. М., 1965. С. 146.

Еще в юности, по свидетельству Л. Лосева, Бродский усомнился в затверженной нами материалистической формуле: бытие определяет сознание. Его любимый Парменид все понимал наоборот. Для него бытие было мыслью и словом:

Слово и мысль бытием должны быть: одно существует
Лишь бытие, а ничто не существует⁵⁰.

Для поэта первично слово. Слово определяет бытие, а он, поэт, — хранитель слова, речи, языка. Утрата слова поэтом — больше, чем беда одного человека. Это всеобщее бедствие — обрыв непрерывного текста, который и есть жизнь. Вот почему голос поэта, его каждодневный труд, ремесло обращается в священнодействие, в «раченежречество»:

Все, что творил я, творил не ради я
славы в эпоху кино и радио,
но ради речи родной, словесности

(«1972 год». II, 292)

Если поэт остается поэтом даже в самых непереносимых своих страданиях, он преобразует их в поэзию. Более того, он преобразует все свое бытие, видоизменяя его по законам поэзии. Именно так удалось прожить свою жизнь Иосифу Бродскому. «Принципиально его позиция сводилась к тому, что у зрелого поэта не жизненный опыт и бытие влияют на стихи, а, наоборот, стихи могут влиять на бытие...»⁵¹ Слово гармонизирует, утишает и просветляет душу поэта.

У Данте эта роль отведена любви. Утраченный голос ему возвращает Беатриче, которая видит в нем в первую очередь поэта и напоминает ему о его предназначении: «Все опиши, что взору было зримо» (Чистилище. Песнь XXXII, 103–105).

Любовь порождает слово:

... Когда любовью я дышу,
То я внимателен; ей только надо
Мне подсказать слова, и я пишу

(Чистилище. Песнь XXIV, 52–54)

⁵⁰ Парменид. О природе. Поэма. (6, 1–2). С. 50.

⁵¹ Лосев Л. Указ. соч. С. 12.

Беатриче не требует от своего поэта даже понимания того, что она диктует. Точность воспроизведения — вот все, что необходимо.

И я: «Как оттиск в воске или глине,
Который принял неизменный вид,
Мой разум вашу речь хранит отныне».

(Чистилище. Песнь XXXIII, 79–81).

Поэт эпохи модернизма тоже подчиняется некоему голосу, который звучит как бы извне: «Это, знаете ли, от меня не зависит. Ведь сочиняешь более или менее в зависимости от того, как твоя просодия развивается. А вовсе не потому, что тебе есть что сказать. Вы знаете, ведь существует какой-то такой непосредственный диктат языка: слова начинают звучать...»⁵²

Звучащее музыкой слово оказывается в силах пересоздать все, даже любовь. В сонетах она мучительна: «Любовь еще (возможно, / что просто боль) сверлит мои мозги». И разрушительна: «Все разлетелось к черту на куски». В V сонете за сходство с М. Б. приходится расплачиваться Марии Стюарт: ее характер, намеченный Пастернаком в «Вакханалии» — «как огонь, горяча», — будет развит до логического и лексического предела, едва ли не проклят. Но в «Новые стансы к Августе» войдет стихотворение «Горение» (1981), где огненная природа личности возлюбленной будет рассматриваться как высочайшая эстетическая и этическая ценность:

... Только одной тебе
Свойственно, вещь губя,
приравниванье к судьбе
сжигаемого — себя!

... Пылай, польхай, грехи,
захлебывайся собой.
Как менада пляши
с закушенной губой...

(III, 30)

В «Новых стансах» любовь, совсем как у Данте, превращается в великую созидательную силу. Все исследователи творчества Брод-

⁵² Волков С. Указ. соч. С. 622.

ского увидели в замечательном стихотворении, венчающем сборник — «Я был только тем...», парафраз пушкинского «Пророка». Но к Пророку шестикрылый серафим является и возлагает на него великую миссию по воле Божьей. У Бродского чудо вершится не шестикрылый сераФим, а, как и у Данте, любимая женщина — все та же М. Б., которой посвящен весь сборник вообще и это стихотворение в частности. Она, как посланец Божий в мифе о пророке Исае дарует поэту особые слух, зрение, голос. В «Божественной Комедии» это совершает Беатриче. Сопоставление напрашивается само собой:

Так Беатриче с глаз моих всю пыль
Прочь согнала очей своих лучами,
Сиявшими на много тысяч миль;
Я даже стал еще острее глазами...

Я был попросту слеп.
Ты, возникая, прячась,
Даровала мне зрячесть.
Так оставляют след.

(*Рай. Песнь XXVI*, 76–79) («Я был только тем...», III, 42)

Сила любви у Данте не только одушевляет поэта, но она-то и есть тот Перводвигатель, что заставляет вращаться все хрустальные сферы небес. И это заключительные слова поэмы, ее итог:

Но страсть и волю мне уже стремил,
Как если колесу дан ровный ход,
Любовь, что движет солнце и светила.

(*Рай. Песнь XXXIII*, 143–45)

Возлюбленная в «Стансах», как Беатриче, несет поэту высшее озарение и порождает ту музыку сфер, что немолчно звучит в его стихах, в человеческой речи, сообщая бытию вечность, обращая его в единый «непрерывный» текст:

Я был только тем, чего
ты касалась ладонью,
над чем в глухую воронью
ночь склоняла чело.

Так творятся миры.
 Так, сотворив, их часто
 оставляют вращаться,
 расточая дары.

Так, бросаем то в жар,
 то в холод, то в свет, то в темень,
 в мирозданье потерян,
 кружится шар.

(III, 42)

Приложение

Таблица 1

**Возможные типы рифмовки катренов в классических итальянских
 и французских сонетах***

№	Общепринятые обозначения рифмовки	Возможные вариации обозначений с учетом мужской и женской клаузул			
		1'	AbAb AbAb	1''	aBaB aBaB
1.	abab abab	1'	AbAb AbAb	1''	aBaB aBaB
2.	abab abba	2'	AbAb AbbA	2''	aBaB aBBa
3.	abab baab	3'	AbAb bAAb	3''	aBaB BaaB
4.	abab baba	4'	AbAb bAbA	4''	aBaB BaBa
5.	abba baba	5'	AbbA bAbA	5''	aBBa BaBa
6.	abba baab	6'	AbbA bAAb	6''	aBBa BaaB
7.	abba abab	7'	AbbA AbAb	7''	aBBa aBaB
8.	abba abba	8'	AbbA AbbA	8''	aBBa aBBa

*И в том и в другом варианте оба катрена держались общими рифмами.

Схема реальной рифмовки в катренах французских и итальянских сонетов цикла Бродского

I	aBbA aBbA	8''	Французский
II	aBbA BaaB	6''	Французский
III	AbAb AbbA	2'	Французский
VI	AbbA bAbA	5'	Французский
VIII	AbbA bAAb	6'	Французский
XII	aBbA aBbA	8''	Французский
XIII	AbAb bAbA	4''	Французский
XIV	AbbA bAAb	6'	Итальянский
XVI	aBbA aBbA	8''	Итальянский
XVIII	aBbA BaBa	5''	Итальянский
XX	AbbA bAbA	5'	Итальянский

Схема рифмовки в терцетах французских и итальянских сонетов цикла Бродского

Номер рифмовки	Рифмовка терцы	Тип рифмовки	Тип сонета	Сонет
1	cDe cDe	Открытый	Итальянский	XIV, XVI, XVIII
2	bAb bAb	Закрытый	Итальянский	XX
3	cDc DDc	Закрытый	Французский	XIII
4	ccD eeD	Закрытый	Французский	XII
5	bAA bbA	Закрытый	Французский	VIII
6	ccD eDe	Открытый	Французский	VI, III
7	aCC dCd	Открытый	Французский	II
8	Cdd CCC	Закрытый	Французский	I

Нормативный вариант французского сонета допускает в терцетах парную рифмовку. Терцеты могли быть «открытыми» (т. е. с перекрестной рифмой) — [AAB CBC] и «закрытыми», рифмой закольцованными, — [AAB CCB].

Итальянский тип смежной рифмовки не допускал. Терцеты в нем рифмовались двумя возможными способами: либо [ABC CBA] — «закрытая» форма, либо [ABA BAB] — «открытая».

**Сводная таблица комбинаций рифмовок в итальянских
и французских сонетах цикла Бродского***

Сонет	Тип рифмовки в катренах	Тип рифмовки в терцетах	В каждом сонете комбинация рифмовок уникальна
I	8''	8	
II	6''	7	
III	2'	6	
VI	5'	6	
VII	6'	5	
XII	8''	5	
XIII	4''	3	
XIV	6'	1	
XVI	8''	1	
XVIII	5''	1	
XX	5'	2	

*«Закон» построения сонета требовал сочетания «открытых» катренов с «закрытыми» терцетами — или «закрытых» катренов с «открытыми» терцетами.

Таблица 5

Схема рифмовки в «шекспировских» сонетах Бродского*

Сонет	Дистих опрокинутого сонета	Первый катрен	Второй катрен	Третий катрен	Дистих	В схемах рифмовки повторов нет.
IV	—	AbbA	AbAb	CddC	ee	
V	cc	aBaB	aBaB	aBBA	—	
VII	—	aBBA	BaBa	dEdE	ff	
IX	—	aBBA	CaCa	CcaC	DD	
X	—	AbbA	bAAb	cDDc	EE	
XI	—	AbbA	bAAb	bAcc	DD (или AA?)	
XV	—	AbAb	AbAb	AbAb	cc	
XVII	—	aBBA	aBBA	CddC	ee	
XIX	—	aBaB	aBaB	cDDc	EE	

*Английский вариант преобразует терцеты французского сонета в третий катрен и дистих, превращая стихи, скрепленные смежной рифмой, в самостоятельную строфу, которая венчает все стихотворение. Рифмовка в английских катренах никак не регламентировалась.

А. О. Большев (С.-Петербург)

КРАСНАЯ ШАПОЧКА НА ПОСТМОДЕРНЫЙ ЛАД Практическое пособие по литературному постмодернизму

Вадим Руднев в одной из своих статей («Препарированный дискурс: Морфология безумия»)¹ развернул очень любопытный эксперимент. Чтобы раскрыть и наглядно продемонстрировать читателю специфику так называемого психотического дискурса, он взял небольшой по объему хрестоматийный, выдержанный в заведомо традиционной манере, не невротический художественный текст (толстовскую «быль» под названием «Косточка»), а затем, путем препарирования, постепенно превратил этот текст сначала в невротический, затем в паранояльный, маниакально-депрессивный и, наконец, шизофренический. Такая игра помогла исследователю добиться наглядности в показе того, чем отличается канонически-традиционное толстовское письмо от эксплицитно-невротического и психотического — в духе Пруста или Кафки.

Несколько лет назад (в конце 2000 года) я читал на филологическом факультете Санкт-Петербургского университета спецкурс о русском литературном постмодернизме. По реакции аудитории я ощущал, что не все мои тезисы одинаково понятны, долго искал возможности добиться максимальной наглядности и доходчивости и в конце концов решил воспользоваться «рудневским» приемом, избрав объектом игрового препарирования сказочный сюжет о Красной Шапочке².

¹ Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М., 2000.

² Как известно, этот сюжет был взят Шарлем Перро («целиком из устной литературы») (Бойко С. Шарль Перро. М., 2000. С. 258).

Поначалу мой план состоял в том, чтобы заготовить и зачитать вслух несколько конкретных текстов постмодернистского типа, но потом я решил ограничиться только предельно кратким пересказом, общей характеристикой основных параметров каждой из псевдопостмодерных вариаций. Недавно я встретил одного из тогдашних слушателей-студентов, и он, напомнив о моем опыте, связанном с «Красной Шапочкой», назвал его не только забавным, но также поучительным, полезным и посоветовал эти давние заготовки опубликовать. После некоторых раздумий я решил последовать его совету.

Итак, каковы же общие свойства, атрибутивные признаки постмодернистского текста? Проще ответить на вопрос о том, чего в нем не должно быть. Во-первых, усложненности. Постмодерное произведение адресуется не только высоколобому интеллектуалу, но и массовому читателю — отсюда широкое использование писателями-постмодернистами техники апроприации, «то есть перенесения в пространство высокой культуры элементов низкой, массовой, коммерческой культуры»³. Далее: такой текст не должен содержать ни малейшего намека на монологическую нравоописательную определенность — не говоря уже о моральной проповеди. В постмодернизме «разрушается прерогатива монологического автора на владение высшей истиной, авторская истина релятивизируется, растворяясь в многоуровневом диалоге точек зрения»⁴. Все предстает относительным и условным, утверждение и отрицание непрерывно меняются местами. Чаще же всего постмодерный текст являет собой сплав апологии и развенчания, он подчиняется логике оксюморона и парадокса, следствием которой и должно стать сомнение в самом факте существования изображаемого объекта⁵.

Применительно к нашему препарированному сюжету это значит, что необходимо, сохранив занимательность сказочной ситуации, максимальным образом нейтрализовать нравоописательное начало, то есть поставить под сомнение моральность и правоту Красной Шапочки и ее бабушки. Сделать это чрезвычайно легко: сексуально-эротическая подоплека истории про девочку и волка видна невоору-

³ Гройс Б. Полуторный стиль: социалистический реализм между модернизмом и постмодернизмом // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 47.

⁴ Липовецкий М. Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики). Екатеринбург, 1997. С. 13.

⁵ В системе координат постмодерна реальность фиктивна, мир воспринимается как бесконечная игра и перекодировка знаков, которые отсылают к другим знакам, и т. д.

женным глазом — не случайно существует такое огромное количество соответствующих подростковых анекдотов. Я напомним только один — по-моему, самый пристойный: Красная Шапочка у постели мнимой бабушки, задав известные вопросы о назначении слишком больших ушей и зубов, наконец доходит и до хвоста, но он при ближайшем рассмотрении, конечно же, оказывается совсем другим органом...

Имплицитные сексуально-эротические коннотации⁶ позволяют решить задачу без всяких хлопот. Дело облегчается и наличием предельно широкого материала для интертекста: любые реминисценции из произведений, варьирующих ситуацию соблазнения невинной крошки (или же провокационной имитации соблазнения, жертвой которой оказывается мужчина), будут к месту.

Но конкретные способы решения задачи могут быть разными. Я, естественно, ориентировался на авторов-постмодернистов, чьи тексты анализировал до этого в своих лекциях, решив начать процесс препарирования сказочного сюжета с Андрея Битова. Обычный битовский текст, начиная с повести «Путешествие к другу детства» (1963), строится как апология, начиненная изнутри развенчанием: все, что автор поначалу воспекает и возвеличивает, впоследствии подвергается беспощадной иронической деструкции⁷.

Битовский вариант сказки требовал непременно наличия специфического рассказчика, который, устав от тотальной симулятивности как собственного, так и внешнего бытия, занят поисками «чрезвычайной воплощенности»⁸, т. е. явлений безусловно органичных,

⁶ Впрочем, об их имплицитности можно говорить лишь применительно к сугубо детскому варианту сказки. Что же касается текста, обработанного и опубликованного Ш. Перро, то в ряде его эпизодов сексуальное начало было предельно эксплицировано. Такова, например, кульминационная сцена, когда Волк перед съедением героини укладывает ее рядом с собой в постель: «“Лепешку и горшочек с маслом поставь на сундук, а сама иди, ляг со мной”. Красная Шапочка разделась и легла в постель, но тут ее немало удивило, каков у бабушки вид, когда она раздета» (Перро, Шарль. Сказки матушки гусыни. Л., 1976. С. 70.). На то, что речь идет о соблазнении, прямо указывает и завершающая сказку стихотворная мораль: «Детишкам маленьким не без причины / (А уж особенно девушкам, / Красавицам и баловницам), / В пути встречаю всяческих мужчин, / Нельзя речей коварных слушать — / Иначе волк их может скушать» (там же. С. 74).

⁷ Более подробно об этом см.: *Большев А.* Андрей Битов в поисках «чрезвычайной воплощенности» // *Большев А.* Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века. СПб., 2002. С. 147–167.

⁸ *Битов А.* Империя в четырех измерениях. 4. Оглашенные. Харьков; М., 1996. С. 32.

«с металлическим вкусом подлинности»⁹. Такой рассказчик, изложив восторженно-сентиментальным тоном историю героини, начинает нагнетать по этому поводу страсти. Он прямо-таки упивается чистотой Красной Шапочки, мудрой духовностью Бабушки, он в ужасе от серости и дикости Волка. Постепенно, однако, становится очевидной чрезмерность комплиментов в адрес героинь. Уже само по себе количество восхвалений невольно вызывает у читателя подозрение в завуалированной противоположной установке. Наконец рассказчик прекращает озвучивать свои восторги (а также и обличительные инвективы) и формулирует резонные вопросы: а так ли уж хороши и невинны Красная Шапочка и Бабушка? А так ли уж плох несчастный Волк? Рассказчик, спохватившись, обнаруживает, что вся история тенденциозно деформирована и откровенно мифологизирована. Открываются соответствующие прямо противоположной трактовке нелицеприятные факты. Обойдемся без подробностей — думаю, что комментарии излишни.

Теперь уже повернувшись на 180 градусов повествователь сочувствует многострадальному Волку, проливает слезу на его могилке (впрочем, здесь факт смерти Волка впервые осторожно ставится под сомнение) и иными глазами смотрит на парочку героинь, в особенности неприязненно акцентируя внешний облик толстой и вульгарной Красной Шапочки, одетой вполне адекватно собственной внутренней сути, да и своей, теперь понятной, древней профессии. Здесь, однако, рассказчик вновь спохватывается и признает, что опять увлекся и подменил прежнюю схему другой, не менее ущербной. Этот вариант у него вызывает не меньшую тошноту, чем первоначальный, поэтому он сообщает, что на самом деле все было иначе. Как именно? А вот так: следует некий синтез из двух версий или же излагается все-таки первый вариант, но с существенными вкраплениями из второго.

Так обстоит дело у Битова и в главном его произведении — романе «Пушкинский дом» (1971), когда, изложив первую и основную версию жизни героя, Левушки Одоевцева, рассказчик предлагает читателю другую, куда более благополучную, однако далее сообщает, что его от этой положительности «чуть не вывернуло», и все-таки возвращается к изначальному варианту. Между тем впоследствии в повествовании всплывают детали, связанные именно с «лакировоч-

⁹ Битов А. Империя в четырех измерениях. 2. Пушкинский Дом. Харьков; М., 1996. С. 35.

ной» версией, и в итоге читатель оказывается полностью дезориентированным. Подобного рода кризис аутентичности фиктивных инстанций повествования необходим и в истории про Красную Шапочку и Волка: рассказчик капризно заявляет вконец замороченному читателю, что это его, автора, право — решать, что на самом деле было с персонажами. Читатель напрасно ожидает, что мифологемам будет наконец противопоставлена подлинная история Красной Шапочки и Волка — автор дезавуирует и *pro*, и *contra*, тем самым раскрывая ущербность любой попытки сколько-нибудь адекватного литературного воплощения действительности. И не потому, что действительность слишком сложна, а потому, что ее, в сущности, нет. Бесплезно вести поиск реальности за знаками.

Впрочем, в получившемся варианте чего-то существенного не хватает для более полного сходства с «Пушкинским домом». Нет философствующего героя, героя-идеолога, носителя постмодерной парадоксолистской точки зрения на мир — аналогичного Модесту Платоновичу Одоевцеву. На его роль лучше всего, конечно же, годится Волк. Волк должен объяснять окружающим, что, вообще говоря, разрушение есть созидание, а голод — это сытость, и наоборот¹⁰. Рассуждения Волка-парадоксолиста (а к концу произведения обнаруживаются и его дневниковые записи) сформируют особый контекст, в котором все, претендующее на истинность, будет окончательно поставлено под сомнение.

В «битовском» варианте истории про Красную Шапочку также необходим очень активный и специфический интертекст. Цитаты все время слегка искажаются, а порой попросту перевираются — дефекты и аберрации рассказчик мотивирует изъянами своей памяти и прискорбными пробелами в образовании, на которые он не устает сетовать. В духе «Пушкинского дома» рассказчик, описывая страдания несчастной Красной Шапочки, вспоминает к месту и не к месту персонажей произведений из школьной программы: карамзинскую Бедную Лизу, которую вроде бы зарубил топором Раскольников, Сонечку Мармеладову, бросившуюся в пруд, и т. д. Впрочем, возможно, в пруд Сонечку швырнул грубый Базаров — точно рассказчик припомнить, увы, не может.

¹⁰ Так, в «Пушкинском Доме» Одоевцев-старший заявляет, что «ум — нуль», «гибель — есть слава Живого», «нереальность — условие жизни», а большевистская революция не разрушила русскую культуру, но, наоборот, сохранила ее.

Следующий вариант — в духе Саши Соколова. Здесь в роли рассказчика, конечно, выступит Красная Шапочка — учащаяся школы для дураков. Сквозь бредовые видения и рассказы несчастной шизофренички читатель должен постепенно открывать для себя подлинную картину того, что с девочкой произошло. Когда-то она отправилась, по просьбе Матери, навестить больную Бабушку и в лесу подверглась сексуальной агрессии, следствием чего и стало помешательство. Разумеется, подлинная картина произошедшего вытеснена в бессознательное, трансформирована и искажена, но читатель мало-помалу начинает понимать, что к чему. Нападение Волка случилось много лет назад (сколько точно — неизвестно), но в большом сознании Красной Шапочки (а у героини особое, «пространственное» восприятие времени) она по-прежнему маленькая девочка и идет к большой Бабушке по лесу, как бы замкнутая в вечный мифологический круг. Отдельные детали позволяют читателю предположить, что девочка давно уже повзрослела (если не постарела), давно уже нет ни Матери, ни Бабушки.

Постепенно, однако, эта картина начинает казаться читателю все более сомнительной. Открываются и иные смысловые перспективы, иные возможные трактовки произошедшего с Красной Шапочкой. Во-первых, весьма вероятно, что никакой сексуальной агрессии не было и девочка ошибочно приняла за попытку соращения вежливые, но неловкие действия вполне безобидного Волка. Ошибка девочки, возможно, стала результатом уродливого женского воспитания: Мать и Бабушка дружно пугали ребенка мужчинами, так как сами в свое время пострадали (?) от мужских пороков. Впрочем, все остается зыбким, текучим, неокончательным. Не должна отбрасываться и совсем иная версия: Красная Шапочка изначально была одержима чрезмерной чувственностью, гипертрофированной сексуальностью и пыталась соблазнить добродетельного Волка.

Включаясь в бесконечный процесс поиска подлинной реальности, читатель постепенно начинает понимать, что добраться до «истинной» версии произошедшего невозможно: так называемая действительность фиктивна, она являет собой лишь игру знаков, за которыми нет ничего, кроме иных знаков. В итоге же, как и всегда у Соколова, бесконечное сумеречное мерцание разных смыслов, мифологический туман и резонное сомнение в самом факте существования Волка, Бабушки, Красной Шапочки, Матери, леса. Перед читателем проносятся потоки ассоциаций, которые один из интерпретаторов метко назвал «ре-

чевыми лавинами»¹¹. Как и в «Школе для дураков» (1975), повествование должно колебаться между апологией романтического безумия (Красная Шапочка, живущая в мире прекрасной сказки, противопоставлена грубым и прагматичным обывателям, «Панургову стаду» жалких филистеров) и сниженным трезвым (развенчивающим) изображением клинических симптомов сумасшествия героини, которая не пользуется носовым платком и наполняет криком пустые бочки.

Что же касается интертекста, то он должен быть соответствующим — как и в «Школе для дураков»: какие-то беспорядочные цитаты всплывают, одна за другой, в большом сознании девочки(?) — то они к месту, то вроде бы абсолютно бессмысленны.

Не слишком сложно представить себе сказку о Красной Шапочке, изложенную в специфической манере Венедикта Ерофеева (хотя мне, вообще говоря, кажется, что ерофеевская «поэма» «Москва — Петушки» (1970) — штучное изделие, которое нельзя поставить на поток). Сюжет сказки строится на перемещении героини в пространстве. Страдающая от тяжелейшего похмельного синдрома Красная Шапочка, которая и ведет повествование, пытается доставить Бабушке в Петушки соответствующие гостинцы. С образом Красной Шапочки соотнесен мотив кротости и чувствительности, она, понятное дело, ведет разговоры с ангелами. Но героиня несет на себе бремя антиномий. Она, допустим, никогда не пугает — в силу врожденной деликатности. Однако весь лес кричит о ее поразительном умении делать «это» громко. Она никогда не была в логове Волка, так как всякий раз, когда собиралась туда, попадала к Бабушке. Так и в этот раз: собираясь к Бабушке, героиня, естественно, как всегда, направляется в прямо противоположную сторону — на Курский вокзал (там и находится логово Волка). Она вообще всегда все делает по законам антиномии. Стремясь к трезвости, не просыхает неделями. Лелея идеал нравственной чистоты, сожительствует со всем мужским населением леса. Рецепт обретения человечеством духовной свободы видит в постоянном употреблении коктейля «Слеза Красной Шапочки» (дезодорант, тормозная жидкость, средство от перхоти и т. д.).

«Сорокинский» вариант сказочного сюжета должен иметь в своей основе излюбленный конструктивный принцип автора «Нормы» — так называемый слом повествования: «Строя тексты на отбросах

¹¹ *Лейдерман Н., Липовецкий М.* Современная русская литература: В 3 кн. Кн. 3: В конце века (1986–1990-е годы). М., 2001. С. 275.

социалистического реализма, он взрывает их неожиданным сломом повествования, матом, предельным сгущением текста-концентрата, состоящего из сексуальной патологии, тотального насилия, вплоть до каннибализма и некрофилии. Под коркой текста обнаруживается словесный хаос и бред»¹². Первая, «лакировочная» часть сказочного текста в «сорокинском» варианте должна начинаться с описания того, как Мать собирает Красную Шапочку в дорогу. Здесь уместны будут привычные атрибуты соцреалистического дискурса: натруженные руки Матери, ранние морщинки у усталых глаз, слезы радости, вызванные тем, что дочь выросла, похорошела, и т. д. и т. п. Далее, на каком-то этапе развития «лакировочного» сюжета происходит внезапный семантико-стилевой сдвиг: в повествование вторгается абсценная лексика, на смену добродетельным поступкам персонажей приходят садистские и заведомо абсурдные действия ритуально-мистического характера.

Попутно, выйдя за рамки отечественного постмодерна, можно представить себе «латиноамериканский», «борхесовский» вариант сказки. Здесь рассказчик-интеллектуал должен обязательно иметь дело с какими-то текстами. Допустим, это будут записки Красной Шапочки, дневники Бабушки, судебные материалы по делу Волка, а также и многочисленные газетные статьи, освещавшие давние события. Рассказчик, заинтересованный историей, слишком уж напоминающей многие литературные сюжеты, пытается докопаться до истины.

Сомнения повествователя начинаются с того, что Волка, о котором так настойчиво кричали все свидетели и потерпевшие, никто, собственно, толком и не видел. Не были предъявлены экспертизы останки чудовища. В показаниях, связанных с действиями Волка, очевидная путаница, масса противоречий. Якобы проглоченные, а затем извлеченные из волчьего брюха дамы находились в явно неадекватном состоянии, да и свидетельствовали все время по-разному. Рассказчик прежде всего обращает внимание на обстоятельство, которое никого почему-то не привлекло, — Бабушка была больна. Постепенно выясняется, что старуха страдала тяжелой и редкой формой безумия: она вообразила себя Волком, проглотившим Бабушку (т. е. ее саму), улегшимся в ее постель и ожидающим Красную Шапочку. Кстати, попутно выясняется, что уши и зубы бабули были действительно огромных размеров.

¹² *Ерофеев Вик.* В лабиринте проклятых вопросов: Эссе. М., 1996. С. 248.

Но на этом рассказ не кончается. Обнаруживается, что вообще психозомией страдали все члены пострадавшей семьи, включая и Красную Шапочку. Вырисовывается иная версия произошедшего. Красная Шапочка, мучимая манией преследования, вообразила, что на месте ее Бабушки якобы находился Волк, который проглотил и ее. Подбегавшие врачи, которых девочка почему-то приняла за дровосеков, пытались успокоить ребенка, но безуспешно: Красная Шапочка твердила, что находится вместе с Бабушкой в брюхе зверя, и требовала освободить, распоров это брюхо. Ничего не оставалось врачам, кроме инсценировки распоротого брюха и освобождения. Но после этого и началась чудовищная путаница, которую усугубили подоспевшие к месту происшествия газетчики. Шериф, который вел следствие, плюнул в конце концов и позволил растиражировать на весь мир идиотскую историю о проглоченных и освобожденных из волчьего брюха дамах.

Но и это еще не финал. Рассказчик находит уцелевших участников события — престарелого экс-шерифа и одного из врачей-«дровосеков». Рассказчик, знающий истину, с лукавой усмешкой говорит: «А здорово вы, ребята, всех провели с этим несуществующим Волком». А в ответ — искреннее недоумение: «Что значит несуществующий? Да вот посмотрите сами — еще какой матерый зверюга был!» После чего рассказчику показывают зубы Волка, слепок задней лапы, воняющий нафталином гигантский хвост. И рассказчик видит, что никто не лукавит с ним, все честно. Наконец, становится ясно, что творцы легенды сами поверили в свое создание. Суть и состоит в том, что мифологема стала реальностью, она материализовалась. В подтексте же читается мысль о том, что вся известная нам история человечества — набор нарративов, подобных истории о Красной Шапочке. Никакой действительности нет, да и сам рассказчик в финале начинает верить в Волка. «Действительность» все время пересоздается — меняется наше прошлое, меняется наша память, меняемся, сами того не замечая, и мы.

В заключение хотелось бы отметить, что за годы, прошедшие с тех пор, как я читал спецкурс, включивший в себя и псевдопостмодерные вариации сказочного сюжета, бесчисленное количество раз было заявлено, что постмодернизм себя изжил и исчерпал¹³. Однако

¹³ См., напр.: «Представляется, что к концу 1990-х годов постмодернизм исчерпал себя...» (*Эпштейн М.* Постмодерн в России. Литература и теория. М., 2000. С. 8).

слухи о «саморазрушении постмодернистской поэтики»¹⁴ и о возникновении какого-то «нового реализма» «на руинах постмодернистской поэтики»¹⁵ кажутся несколько преувеличенными. В любом случае, литературный постмодернизм представляется весьма серьезным явлением, его осмысление только начинается. Возможно, и мой игровой опыт со сказкой о Красной Шапочке окажется в этом плане не совсем бесполезным.

¹⁴ *Иванова Н.* Преодолевшие постмодернизм // *Знамя.* 1998. № 4. С. 197.

¹⁵ Там же. С. 198.

П. Е. Бухаркин (С.-Петербург)

ПЕТЕРБУРГСКИЙ МИФ: СЛОВО И БРОНЗА («Сад современной скульптуры» и судьба Петербургского текста русской литературы на рубеже столетий)

Аскольд Борисович Муратов, при всем многообразии своих исследовательских интересов и широте интеллектуального кругозора, насколько помнится, никогда не обращался к культурологическим проблемам. Сдержанно относился он и к эссеистической манере литературоведческого письма, неизменно оставаясь приверженцем литературоведения als *Strange Wissenschaft* (заинтересованность Аскольда Борисовича «классической» феноменологией делает вполне уместным в разговоре о нем это выражение Э. Гуссерля). Поэтому предложенный ниже сюжет и по направленности, и по характеру воплощения может показаться весьма далеким от того, что А. Б. Муратов писал и о чем он размышлял как филолог. Однако в моем сознании данный опыт вполне соотносится с обликом Аскольда Борисовича, оказываясь тем самым далеко не случайным в сборнике, посвященном незабвенной его памяти.

Во-первых, петербургские литературные темы так или иначе, но долгое время находились в поле зрения Муратова, о чем свидетельствуют и его первая книга, написанная в соавторстве с Г. А. Бялым, — «Тургенев в Петербурге», и целый ряд статей, и, наконец, активное участие в создании многотомной энциклопедии «Три века Санкт-Петербурга. Девятнадцатый век». Обращался он и непосредственно к Петербургскому тексту, о чем, в частности, свидетельствует одна из последних его статей — «Действительно ли существует Петербургский текст?».

Не менее существенно и другое — рассуждения о Петербургском тексте русской литературы с неизбежностью предполагают обращение к филологическим проблемам, в том числе к вопросу о соотношении литературоведения и литературы, а также к истории филологической науки: Петербургский текст обрел свое сознательное бытие, осознал себя как таковой под пером именно филолога — В. Н. Топорова. А история литературоведения принадлежала к числу самых сильных муратовских увлечений. Филологическая подоплека моей статьи, думаю, органично сочетается с главными импульсами деятельности Муратова-ученого.

И наконец, последнее, но, очевидно, самое главное: речь дальше пойдет о филологическом факультете, точнее — о его дворике, как о факте Петербургского искусства. От университетского пространства вообще Аскольд Борисович был неотделим, но от филологического двора — особенно. Сюда он постоянно выходил курить, здесь вел долгие беседы, обычно на литературные темы. Гуляя по двору и попадая в излюбленные им места, как бы видишь его перед собою, ощущаешь незаметное, но почти явственное его присутствие. С описанным в моем очерке культурным феноменом А. Б. Муратов был связан — и как университетский человек, и как представитель петербургской культуры — самым тесным, самым кровным образом и на протяжении всей своей жизни.

* * *

Литературоведение — во всяком случае, русское — глубоко и интимно связано со своим предметом — литературой; филологическое слово наполнено литературными отзвуками, живет их переживаниями и подчас даже звучит как своеобразное их эхо. И все же крайне редки случаи прямого вхождения научной статьи в плодотворную литературную жизнь, в ее магистральный сюжет: имею в виду не почтение литераторов к филологу и ученым его трудам, не ощущение их значимости и предельной культурной насыщенности (это как раз встречается довольно часто), а ситуацию иного рода — когда статья непосредственно вживается в творящую ткань искусства, начинает прямо участвовать в литературном процессе и в чем-то даже определять его ход. Это явления исключительные, и к ним, имея в виду последние тридцать-сорок лет, едва ли не в первую очередь нужно

отнести знаменитую работу В. Н. Топорова «Петербургский текст русской литературы»¹. Она породила не только внушительное количество литературоведческих вариаций, но и послужила толчком — и вполне ощутимым — к дальнейшему продуцированию того, что в ней описывалось — «Петербургского текста русской литературы».

Размышляя о времени завершения выделенного им сверхтекста, Топоров указывал на рубеж 1920–1930-х годов — далее тянется длинный шлейф, тень, брошенная уникальным этим текстом впереди себя. Именно шлейф и тень — что-то проясняющие и дополняющие, но лишённые нового творческого импульса, «уже сквозные, уже лишённые сил» (Н. Стефанович). Однако в самом конце XX века в петербургской литературе началось внутреннее брожение, выплескивающее на литературную поверхность нечто весьма напоминающее феномен, охарактеризованный великим филологом. Недаром сам он, судя по всему, стал сомневаться в состоявшейся уже смерти Петербургского текста. Конечно, и ранее — в середине и второй половине столетия — появлялись произведения, подобные ему, и среди них более чем выразительные — хотя бы «Пушкинский дом» А. Г. Битова. Но они были изолированы и могли квалифицироваться как фантомы, как тень тени. Теперь же (имею в виду 1990–2000-е годы) мы имеем дело с целым потоком: в реанимации Петербургского текста сомневаться не приходится.

Но что же это за реанимация и каковы ее причины? Действительное ли это оживление вроде бы затухшего огня, разгоревшегося вновь (простите за банальность сравнения), или же жутковатая гальванизация остывшего трупa, внезапно начавшего механически двигаться? Последнее кажется более вероятным. Ведь в происходящем вполне можно увидеть сознательное использование предложенной В. Н. Топоровым модели. Основные положения топоровской статьи широко распространились в интеллектуальной среде; легко предположить, что современные творцы Петербургского текста (или его призрака-подобия) — вольно или невольно — лишь имитируют уже уснувший текст, создают внешние его подобия и тем самым разыгрывают его как бы продолжающуюся жизнь. В таком случае статья Топорова окажется едва ли не единственным источником того процесса, о коем идет сейчас речь.

¹ Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы (Введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 259–367.

Или все-таки и несмотря ни на что перед нами органическое продолжение одного из самых удивительных порождений русской духовно-интеллектуальной жизни: появляющиеся ныне «петербургские» произведения не делаются, а творятся, в них струится подлинная кровь и «бьется рваный пульс» (И. Бродский) — ибо ничего гладкого и ровного подлинный Петербургский текст породить не может?..

Для того чтобы разобраться в этом, необходимо представить себе, что же такое Петербургский текст русской литературы. Позволительно вкладывать в данное понятие разные смыслы, но стоит помнить и о том, что в момент своего самоосознания — под пером Топорова — Петербургский текст значил нечто весьма определенное. В нем была увидана не просто совокупность словесных текстов разного уровня, которые благодаря своей смысловой близости перекликаются между собой как на парадигматическом, так и на синтагматическом уровне, но и что-то большее — мерцающее за этим единством явление духовной жизни, аккумулирующее в себе целый ряд важнейших для национального бытия мифологем, которые на уровне сознания порождают Петербургский миф. Эти два понятия — Петербургский миф и Петербургский текст — связаны неразрывно, без первого не было бы и второго: мифологическая среда Петербурга в Петербургском тексте обретает собственную литературную форму существования, свой художественный язык. Поэтому для ответа на поставленный выше вопрос о причинах и характере современной петербургской литературы (петербургской не по географической своей принадлежности, но по смысловым параметрам) следовало бы задуматься над судьбой Петербургского мифа — если он жив, то и Петербургский текст продолжает существовать, если же он отжил свое, то опочил и Петербургский текст.

Материал для размышлений в этой области должен быть и представительным, и ограниченным, и выразительным, и при этом *несделанным*, т. е. не должна даже возникать мысль о его сознательной ориентированности на предложенную В. Н. Топоровым модель. Подобный образец найти нелегко, но все же он существует — данным условиям во многом соответствует «Сад современной скульптуры», т. е. двор филологического факультета Университета и его ближайшие окрестности: он невелик и достаточно легко обозрим, насыщен предметами искусства и одновременно крайне плотно вписан в предельно «петербургский» уголок городского пространства, творился (и продолжает твориться) без продуманного плана — полагаю, что в созна-

нии его вдохновителя и создателя идея Петербургского текста вряд ли присутствовала. Конечно, такое сопоставление может показаться не просто произвольным, но и диким. Оно и является таковым, если иметь в виду значимость и художественный уровень сравниваемых явлений; они просто несопоставимы по эстетическим достоинствам и масштабу. Всем очевидно, что с Петербургским текстом связаны высшие достижения русского словесного искусства, именно к нему полностью применимы слова М. Дрозды о том, что «русская художественная проза — феномен мировой культуры наподобие голландской живописи или немецкой философии»². Сад же современной скульптуры на это, естественно, претендовать не может; он — скромный (даже в рамках современного города) плод нашего, в общем, безвкусного времени. Но их сближение как фактов, созданных петербургской духовной средой (если не вкладывать в Петербургский текст никакого оценочного, комплиментарного смысла), представляется отчасти оправданным, особенно имея в виду цели такого сближения — попытаться ответить на вопрос о жизненности петербургской мифологической традиции. Правда, в «Саде современной скульптуры» мы сталкиваемся не со словесными, как в Петербургском тексте русской литературы, а с архитектурно-строительными текстами, но это, несмотря на определенные сдвиги и искажения будущих выводов, думается, оправданно, — размышляя о Петербургском мифе как об источнике Петербургского текста, очевидно, как раз и следует выйти за пределы литературы, в противном случае мы будем объяснять явление исходя из него самого, чисто имманентно. А это не всегда продуктивно, более того, противоречит самой природе Петербургского текста в строгом его понимании: в нем — в топоровских его характеристиках — неизменно ощущаются трансцендентные начала.

При первом приближении к «Саду современной скульптуры» прежде всего видится предельное разнообразие включенных в него произведений. Они разнотипны по разным параметрам: по своему «содержанию», материалу, манере исполнения. Прихотливые изгибы и переливы контрастируют с определенной строгостью, традиционные материалы соседствуют с необычными конструкциями, исторические лица сменяются героями виртуальными или продуктами фантазирования... Мы обнаруживаем скульптуры, барельефы, даже лабиринт;

² Дрозда М. Направленные маски русской художественной прозы // Russian Literature. XXXV. 1994. North-Holland. С. 291.

бронзу, медь, камень, проволоку. Причем одни артефакты занимают достойное, ожидаемое место, пристойно вписаны в микроконтекст, другие же — вызывающе неожиданны, могут даже произвести странноватое впечатление (сознательно здесь и выше веду речь «абсолютно вообще», не приводя никаких примеров).

Но сквозь весь этот кажущийся разноробой постепенно начинает проступать что-то общее — неясное, смутное и все же достаточно осязаемое. Так, в целом, выдержан один масштаб — скульптуры и их модификации не сильно отличаются друг от друга по своему каллибру. Выпадения из этого масштаба единичны, они действительно воспринимаются как исключения. Возникающая атмосфера единства, пускай крайне относительного, поддерживается известной стилистической соотнесенностью экспонатов: пространство внутри и вокруг Филологического факультета получило наименование музея *современной* скульптуры не совсем уж зря — большая часть произведений по манере своего исполнения современны, сохраняя вместе с тем воспоминание о классических мерках и образцах, — это можно отнести почти ко всему. Отступления от данного принципа лишь подчеркивают его структурообразующий, доминантный характер.

Именно так — структурообразующий; внешне разномасштабное художественное пространство вовсе не лишено стихийной организованности, оно оборачивается структурой — движущейся и развивающейся, но сохраняющей свои системные связи. Подобная структурность поддерживается и множеством разного рода переключек: отдельные скульптуры как бы тяготеют друг к другу, объединяются в своеобразные группы, то смыкающиеся, то осязаемо разделенные. Едва ли не основной из них является «литературная» группа, включающая памятники писателям и литературным героям, к ней относятся и «Мадам Баттерфляй» — как известно, оперный, но тем самым отчасти и литературный персонаж.

Возникает своего рода противопоставление: хаотичности и случайности — с одной стороны, и намечающейся соразмерности — с другой. Причем это — не застывшая оппозиция, а скорее движущееся противоречие, динамический и напряженный процесс, предполагающий и остановки, и даже обращение вспять, и — главное — неустанное движение. Многоликость оказывается отчасти преодоленной, но начинающая проступать целостность (пусть более чем относительная, данная как намек) тут же разбивается — во-первых, соприкоснувшись с окружающим ее архитектурным контекстом, во-вто-

рых — рассекаемая как бы надвое стеной Филологического факультета. Последний момент немаловажен, он проблематизирует саму возможность единства, во всяком случае, делает его — если все-таки признать его осуществимость — внутренне напряженным и постоянно преодолевающим в самом себе момент распада.

Еще значимее архитектурный контекст. Он явно не совпадает со стилистической доминантой «Сада современной скульптуры», а в некоторых случаях («Единорог», «Подпоручик Киже») вопиюще противоречит скульптуре. Современное искусство оказывается окруженным фасадами XVIII столетия, что само по себе не такая уж редкость, но для Петербурга пока еще малопривычно и не способствует уравнивающим, гармонизирующим устремлениям. Напротив, подобное соседство усиливает чувство глубинного беспокойства, что стимулирует скрытое движение, противоборство и перетекание — не вполне ясно чего и во что, — организующие внутреннее содержание культурного пространства Филологического факультета.

На первый взгляд «Сад современной скульптуры», с двойным кольцом зданий вокруг него (внутренним — замкнутым и наружным — прерывистым), кажется, при своей перенасыщенности статуями и немалых погрешностях против строгого вкуса, уютным и милым, но внутри него, если постараться проникнуть в духовно-культурную жизнь этого «уголка земли», все бурлит и клокочет, сталкиваются противоположности, токи стремятся от одного полюса к другому и обратно. Тем самым он начинает напоминать Петербург, не реальный город, но тот, как о нем рассказал Петербургский текст русской литературы. Уже это сближает филологический двор и его окрестности с Петербургским мифом (при всех их колоссальных различиях — и количественных, и особенно качественных).

Такое сближение усиливается опять-таки благодаря архитектурному окружению, в котором — правда, весьма отдаленным намеком — присутствует одна из важнейших петербургских мифологем, связывающая в единый клубок акт чудесного и радостного творения и угрозу гибели или запустения. Здание Двенадцати коллегий вполне может рассматриваться как апофеоз петровских преобразований: своего рода центр новой столицы, сосредоточение государственной власти, главный нерв преобразуемой империи. И тут же — Филологический факультет, располагающийся в так называемом дворце Петра II — императора, переехавшего в Москву, там умершего и,

судя по всему, собиравшегося вновь сделать ее единственным престольным градом. При нем Петербург, толком еще не отстроившийся, стал приходить в упадок, едва родившись — чуть ли не умирать, оправдывая знаменитое пророчество «Петербургу быть пусту!» Пожалуй, ни один из императоров не был столь «антипетербургским», как внук создателя города. А его дворец расположен вплотную к Двенадцати коллегиям: начало, вызывающее восхищение и восхищенное самим собой, почти сливается с возможным бесславным концом, чуть приоткрывшимся в юных поступках второго Петра, чью память, казалось бы, хранит его дворец. Но именно — казалось бы, ведь дворец-то и не его, нога Петра II там никогда не ступала. Это просто название.

... Вновь видим текучесть, мнимость, а следовательно, динамику и движение, все время куда-то стремящееся и выводящее окруженное серо-жемчужным зданием пространство близ Невы — в аспекте его духовно-культурного наполнения — на экзистенциальный уровень, нераздельный в этом случае с петербургским колоритом. Все это и позволяет видеть в «Саде современной скульптуры» продукт мифологических сил, существующих вокруг и за Петербургом, воплощение в архитектурно-скульптурных формах Петербургского мифа. Причем бытие этого воплощения во многом созвучно с другим рождением того же Петербургского мифа — с Петербургским текстом русской литературы.

Целый ряд моментов сближает два этих столь разных феномена петербургской культуры. В. Н. Топоров, характеризуя Петербургский текст, прежде всего отмечал особый, углубленный характер структуры, лежащей в его основе и определяющей организацию петербургского пространства: она «принципиально усложнена, гетерогенна и полярна; разные ее звенья не только обладают разными ценностями, но способны к перемене и обмену этими ценностями»³. С таким, ключевым, признаком глубинной структуры Петербургского мифа и создаваемого им в плоскости словесного творчества текста связаны некоторые важные оппозиции, организующие его бытие, например открытость — закрытость, разъединенность — слитность и т. д. Нечто подобное легко обнаружить и в пространстве, создаваемом (или, вернее, создающемся) вокруг филфака, о чем — правда, несколько другими словами — уже шла речь.

³ Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы. С. 288.

Не менее, а возможно и более, важны переключки несколько иного рода. Так, одной из определяющих стилистику Петербургского текста особенностей является гротеск. Это легко объяснимо: по своей природе гротеск предназначен для воплощения в искусстве текущей, «неготовой», как называл ее М. М. Бахтин, жизни, принципиальная переменчивость которой создает вокруг гротескных образов поле особого напряжения и выводит их на экзистенциальный уровень. Конечно, было бы ничем не оправданным преувеличением говорить о том, что только гротеск придает художественному образу онтологическую глубину, — вся история искусства противоречит этому. Но вместе с тем так же бессмысленно отрицать то обстоятельство, что — во всяком случае, в литературе — в текстах повышенной экзистенциальности — «Дон Кихоте», «Гамлете», «Медном всаднике», «Носе», романах Достоевского — именно гротеск играет крайне значительную роль. Неотделим от гротеска и Петербургский текст русской литературы — не случайно среди только что перечисленных произведений русская литература оказалась представленной именно Петербургскими текстами. Гротескные принципы отчетливо проступают и в экспонатах «Сада современной скульптуры», да и в нем самом в целом. Достаточно назвать — имея в виду отдельные артефакты — «Воспоминание о маленьком принце», «Перекур», странные статуэтки козла и бегемота, памятники Блоку и Бродскому, совсем с другой стороны — «Подпоручика Киж» или «Единорога». Да и общие параметры этого скульптурно-архитектурного текста обнаруживают явную тягу к гротеску, о чем, хочется надеяться, свидетельствует сказанное выше. К нему можно прибавить разве что следующее: гротеск затрагивает как профанный, так и сакральный уровень, причем последний представлен и в более или менее традиционно-христианском (хотя и обостренном гротескной манерой) воплощении, и в виде определенного кощунства над христианскими образами, и в мифо-языческом варианте. При этом гротескный характер и Петербургского текста русской литературы, и филологического дворика с его духовно-эстетическим наполнением имеет не радостно-жизнеутверждающий, но скорее трагический оттенок: это гротеск не по Бахтину или Пинскому, а по Кайзеру.

Трагические, возможно, даже трагедийные смыслы Петербургского текста не вызывают сомнений: немалую роль в его формировании сыграла трагедия классицизма (о чем мне приходилось писать), позднее именно внутри него возник роман-трагедия Достоевского,

а уже на излете его бесспорной жизни — вагиновская «Козлиная песня». «Сад современной скульптуры», казалось бы, подобной трагедийности лишен, в нем на первый взгляд заметны радостные, жизнеутверждающие начала — и в прямом значении некоторых скульптур, и в нарядном их облики. Однако первоначальное впечатление обманчиво: трагическое и в нем ощутимо — и чем дольше о нем размышляешь, тем оно кажется весомее. Оно создается многими факторами: семантическим подтекстом целого ряда памятников (Ахматовой, Бродскому, особенно Блоку) и скульптур, связанных с трагическими фабулами, — «Ромео и Джульетта», «мадам Баттерфляй», «подпоручик Киже»; выразительными средствами, доминирующими во внешнем облике некоторых из них, — Бродский, Блок; идео- и мифологемами, живущими в его скульптурно-архитектурных формах. Трагедийность же влечет за собой ощущение пограничности, вернее — пороговости: трагедия неизбежно предполагает выбор, причем выбор, касающийся наиболее важных вопросов человеческого бытия, таких как жизнь и смерть, зло и добро, свобода — может быть, свобода прежде всего. Посему филологический дворик по своей внутренней сути становится выражением экзистенциальности в ее лиминальном состоянии — так же, как и Петербургский текст русской литературы.

Лиминальность предполагает движение, она связана с идеей преобразования и духовного пути. Путь, приоткрываемый музеем современной скульптуры, оказывается, с одной стороны, подлинно трагедийным, он приводит человека к размышлениям над конечными целями его существования, а с другой — двоящимся, во многом благодаря гротеску, позволяющим двигаться едва ли не в противоположных направлениях. Все это обнажается в самом грозном сюжете филологического пространства, организуемом вроде бы диаметрально противоположными, но внутренне перекликающимися скульптурами, разделенными линией боковой стены: «Гефсиманской чашей» и «Козлом». Обе они указывают на трагедию и на связанный с ней свободный выбор, но совсем в разных воплощениях. Гефсиманская чаша и переплетающаяся с нею литургическая тема заключают в себе высший, самый очищенный и величественный образец, это — выбор спасения. Козел, также ведущий к трагедии — «козливой песни», — напротив, связан с оргийным началом, это своего рода низ трагедии, ее дно, не лишнее, впрочем, мистики, правда — дурманящей, вакхической. В одном случае — преобразование плоти,

в другом — погружение в ее иррациональные и пугающие дебри. Спасение и гибель противостоят друг другу и одновременно друг на друга указывают. Но — передам слово В. Н. Топорову: «Если от зла к добру, от смерти-гибели к спасению есть путь, то не значит ли это, что из одного корня растут два близнеца, противоположные друг другу во всем, кроме этого единого корня, главной ситуации существования человека?!»⁴ Данные слова сказаны о Петербургском тексте, но их с достаточным основанием можно отнести и к «Саду современной скульптуры»...

Пришло время подвести некоторые итоги. Стихийно создаваемый, развивающийся не по плану, а подчиняющийся неясным импульсам и нередко случайным порывам «Сад современной скульптуры», рассматриваемый как текст, оказывается очень и очень созвучным другому тексту — Петербургскому тексту русской литературы. Конечно, их близость весьма относительна, да она и не может быть другой — Петербургский текст является повествованием, «Сад современной скульптуры», как известно, нет. Вопиюще различаются они и эстетическими своими достоинствами — несомненными у первого, более чем спорными у второго. И все же можно говорить о некотором сходстве, пусть и относительном. Такое сходство позволяет предположить, что оба этих феномена порождены одним и тем же петербургским мифом, в одном случае развертывающимся в нарратив, в другом — воплощающимся в скульптурно-архитектурных формах. Но раз возникают новые явления такого рода, то Петербургский миф не утратил своих жизненных сил, он способен творить, и закономерно предположить, что эту способность он сохранил и применительно к старым формам своих проявлений, в том числе к Петербургскому тексту русской литературы. Следовательно, оживление и развитие этого сверхтекста, наблюдаемое в последние годы, — действительно оживление, он сохраняет свою органику, питаясь живыми токами Петербургского мифа.

Р. С. Вывод желателен и приятен. И, казалось бы, он напрашивается сам собой. Но именно — казалось бы. Ведь на самом-то деле невозможно утверждать, что «Сад современной скульптуры» действительно соответствует Петербургскому тексту русской литературы. Не родилось ли это сходство в мозгу воспринимающего его субъекта, то есть автора статьи? Более чем вероятно, что на мое восприятие

⁴ Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы. С. 301.

филологического дворика повлияла прекрасно мне известная статья В. Н. Топорова. Повинуясь ее логике, я и привел рассматриваемое мной пространство в желательный вид, создав тем самым вымышленную реальность, еще одну разновидность виртуального Петербурга. А на вопрос об органичности или искусственности современной части Петербургского текста мы строго научного ответа так и не получим. Впрочем, возможен ли такой ответ и нужен ли он вообще?

В. В. Колесов (С.-Петербург)

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ЯЗЫКА И ТЕКСТА

Последние годы феноменологии знания Аскольд Борисович Муратов, рассуждая о развитии отечественного литературоведения, уделял особое внимание. Феноменология как самостоятельное направление философской мысли, оказавшее большое влияние на всю науку XX века, есть «интроспективно-аналитическое выделение сущности из явления» (Иван Ильин), «теория идей, близкая к теории Платона и средневекового реализма» (Лев Шестов), «учение о сущности (Wesenslehre) в границах чистой интуиции» и т. д., но поскольку феноменология отрицает теорию вообще, то она скорее «метод описания», для которого особенно важна «проблема логического выражения интуиций в понятиях» (Густав Шпет). Это существенно, ибо смешение методологии (субъективный идеализм), метода (феноменологический) и методики (дескриптивный, описательный) постоянно присутствует в работах, посвященных феноменологии. В соответствии с темой остановлюсь только на феноменологическом методе как особом типе теории познания. В этом смысле феноменология есть описательная наука о сущностях в границах непосредственной интуиции от явления.

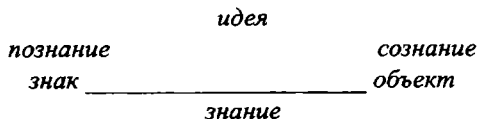
В исходной точке своего развития современный феноменологизм есть трансцендентальная феноменология. Трансцендентальная философия Канта имеет дело с «вещами», философия Гегеля — с «предметами», феноменология Гуссерля — с «объектами». Изменялся объем понятия «феномен», что связано с углублением философской мысли в объект исследования. Для Канта феномен и есть явление вещи в себе; для Гегеля феномен есть формообразование сознания (феноменология духа), существующее вне сознания; для Гуссерля феномен есть интенциональный объект сознания. Вхождение в абстрактную

сферу идеи обогащает мысль, но отчуждает от действительности; этот путь нам известен: *вещь* > *предмет* > *объект* в своем абстрагировании получают разные номинации (*имя* > *знамя* > *знак*), отражая при этом различные сущности (*идея* > *логос* > *концепт*).

Феноменология как научный метод — это метод очень «сытой науки», владеющей таким обилием «сырого» материала и научных фактов, что может себе позволить, опираясь на них, сделать новый скачок в сторону сущности, которая именуется смыслом.

В отличие от «реалиста», исходящего от идеи к вещи (от ноумена к феномену), феноменолог, в сущности тот же реалист, но исходит из вещи, понятой как феномен, к идее. Призыв Гуссерля «вернуться к вещам» не имеет в виду конкретность материальной вещи; это объект, коррелирующий с субъектом. Споры средневековых реалистов о преимуществах той или иной позиции: *исходим* от идеи (путь постижения концепта через символический образ) или *восходим* (путь его постижения через понятие в последовательности логических подведений видов под роды), феноменологией Гуссерля решается в пользу *восходим*. *Логицизм* — *коренная черта этого метода*.

Однако реализм Гуссерля мало похож на традиционный реализм. Путь логических отторжений от предметного мира в предметность мысли предполагает отталкивание от *сознания*, от психологии познания, его отчуждения в пользу *знания*. «Знание», полученное в прошлом, есть составной компонент *познания* в настоящем, в точке *здесь* и *теперь*; он и есть тот объект, который в корреляции с субъектом порождает *новое знание*. Таким образом, феноменология есть умеренный номинализм, или концептуализм, поскольку основной материал его — *знание* (вектор *вещь* — *слово* в семантическом треугольнике, основная цель — познание (вектор *слово* — *идея*)), а источник движения — сознание (вектор *вещь* — *идея*). Основным материалом феноменологического анализа остается слово (язык), аккумулирующее знание; слово здесь не имя, как для реалиста, а знак, и к *слову-знаку направлена интенция феноменолога*, почему его позиция и может быть названа неореализмом. Следовательно:



Знание как познание, теория как метод, слово как знак.

Радикальная рефлексия самого Я над самим собой в короткое время проходит все грани семантического треугольника и выдает свое отличие от традиционного, классического реализма, номинализма и концептуализма. Отличие заключается в том, что классические точки зрения исходили из «вершин треугольника» и интересовались крайностями противоположных вершин (например, номиналисты исходили из «вещи» и изучали знак-слово в его отношении к понятию-идее). Новая точка зрения («создан принципиально новый стиль мысли», говорит Гуссерль) исходит из «сторон треугольника», т. е. *не из вещей, а из отношений между ними, и обращена в прямой перспективе к соответствующей вершине треугольника.*

Таким образом, осознать знак может реалист, познать объект в состоянии номиналист, а знать идею способен концептуалист. Мир феноменов складывается из мнений о мире, составляемых путем накопления априорных категорий и их толкований, данных в слове.

Слово как центральный момент рефлексии является опознавательным признаком реализма, но у Гуссерля слово есть *Ausdruck* — выражение; неореализм феноменолога хотя и продолжение платоновского реализма, но *продолжение как развитие* в новых условиях. Если тождество идеи и вещи для реализма задано, для неореалиста оно *дано*. С другой стороны, идея и вещь сопоставляются не как тождества (проблема реалиста), а как противоположности: *различия важнее сходств*, они — *релевантны* в системе. Наконец, связь идеи с вещью определяется уровнем *со-знания* и в отношении к слову предстает как *предметное значение* (денотат).

Отчуждение в анализе сначала психологии, потом логики, наконец и слова (языка) представляет собой исторически последовательную редукцию всех типов отношений (со-знания, по-знания и собственно знания — в схеме семантического треугольника), доведенную до необходимости и неизбежности истолкования *готовых текстов* как предельной формы философствования (герменевтика Гадамера).

Феномен предстает здесь как образ мыслимый, а явление — как символ видимый. Под сущностью феноменология понимает инвариант: *«инвариант чувственно воспринимаемой вещи, который остается неизменным в потоке вариаций и непосредственно постигается» «усмотрением сущности»* — в интуиции (Ю. С. Степанов). Феномен постигается как инвариант сущности через осознание сущности субъектом посредством языка, т. е. слова. *Вещь заменяется феноменом* с тем, чтобы стать *словом*. *Морфему* открыли до феноменологов, ибо

морфема выражена материально (равна «вещи»), но фонему открыли феноменологи, поскольку фонема и есть инвариант звукового (вещного) ряда, *создающий смысл в сфере чистых отношений*.

У Гуссерля *сущность* есть *смысл*. Кроме того, Гуссерль лукавит, когда говорит: «Назад, к самим вещам!» — это не движение к вещи, даже не движение к предмету, это уже полностью отчужденный от субстанции, но данный в мыслимой «предметности» объект, редуцированный предмет и схематизированная вещь. Смена компонентов семантического треугольника (его вершин) вызывает изменение исследовательской перспективы.

У феноменологов мир выключен (*редуцирован*, вынесен за скобки) в по-знании, потому что тут *по-знание равно знанию*. Наука вообще возможна лишь тогда, когда результаты познания могут сохраняться как знание, утверждает феноменолог. Инвариант строится на основе любого варианта, но Гуссерль постоянно предупреждает, что не следует смешивать «сознание этих сущностей с самими сущностями».

«Акты схватывания сущности» всегда *различия* (дизъюнкции), по степеням ясности или противопоставленности необходимо двигаться вперед шаг за шагом, не опуская никаких деталей в их конкретности; в постижении сущности «мы вызываем в себе показательные детали», а творчество заключается в «свободном фантазировании».

Метод важнее объекта, поскольку объект создается методом. Субъективизм выбора явлений допускает возможность априорных категорий и дедуктивных заключений (математика как образец мышления). Вера в особую «научность» феноменологии основана на этой приверженности математике и логике, но давно известно, что «пока логика властвует, путь к метафизике закрыт» (Лев Шестов).

Основные положения феноменологии Гуссерля можно описать так. Идея относительности и *отношения* приводит феноменолога к «прямой перспективе» неореализма — в полном соответствии с современным пониманием перспективы: не от предмета наблюдения к субъекту, но от субъекта к предмету.

Принцип относительности вызывает идею «системности», схоластически которой реальность «изменяющихся свойств» организована единством «причинных взаимоотношений» их («необходимо постичь системную форму мира (его универсальную структуру)»). Но перенесение внимания с предметности на «изменяющиеся свойства» на уровне рефлексии есть уже перенесение центра тяжести с объема понятия на его содержание. Это оправданно, поскольку метоними-

ческая проекция реальной смежности предметных объемов теперь заменена метафорической проекцией предметного мира, конструированного единством «изменяющихся свойств» такого мира, что характерно для неореалиста. То, что в *сознании* является как объем, в *понятии* оказывается содержанием («предмет в феноменологическом времени»), их взаимообратимость объясняется феноменологической обратимостью прошлого опыта и будущих действий. Преобразование объемов в содержания важно. *Только содержания могут быть структурированы, создавая «упорядоченную форму».* Возникает необходимость в поисках *элементарных единиц*, вступающих в описанные связи и строящих систему. Не случайно упоминание монад Лейбница у Гуссерля — это первая попытка найти эквиваленты подобным единицам. Именно они в своих причинных связях организуют субстанцию. Субстанция выступает носителем системы элементарных единиц, в конечном счете (такова логика развития феноменологического метода) различительных признаков, на основе которых подобная субстанция схематически конструируется, т. е. *о-со-знается.*

Претензия феноменологического метода к самодостаточности состоит в том, что на его основе феноменолог в состоянии «*конструировать истину*» (смысла) как конечное искомое *содержание* (понятия), которая может быть выражена в точном термине (знаке). Таким образом *знак* здесь предстает как *с м ы с л*, т. е. как синтез субъекта и объекта, вещи и понятия, сущности и явления и др., что порождает понятие о концепте. И в этом проявляется отличие от реалиста, для которого *знамя имеет значение*, тогда как для неореалиста *смысл содержится в знаке*. Например, «красное» в ощущении есть феноменологическое данное (не качество); качество — не ощущаемое, но воспринимаемое как *имя реального качества*. *Значение* есть всего лишь возможность, «или, вернее, *сущностность* соответствующего понятия».

В корне изменяется и отношение к «вещи». В отличие от средневекового реализма вещь теперь предстает не как «излучающая» из центра признаки, свойства и качества, но как *вбирающая в себя*, «всасывающая» все эти признаки отношения и связей в пределах доступного ее окружения (это «среда феноменальности»). Каждую значимость Гуссерль обязательно соотносит с категорией ценности, давая ей оценку.

В конечном счете оказывается, что познание возможно лишь в слове — это возвращение к Логосу, поскольку в знаке раскрывается

смысл противопоставления конкретной вещи, данной в явлении, и психическим ее эквивалентом — феноменом, заданным в мысли (или, что то же, в субъекте, понятии, концепте и пр.). «Идея имеет значимость», а не значение (как, например, знамя или имя): «Мы не только постигаем его внутренний смысл, но можем установить и его относительную ценность». *Феномен как идея общего вне конкретных его (про)явлений и есть сущность*. Антиисторизм заложен в феноменологии с самого начала. Идеи и сущности вечны (могут существовать и при отсутствии реального мира), но «идеи вне времени».

Личное мнение столь же текуче, как текучи и изменчивы вещи, но именно они, и те и другие, остаются за скобками в момент редукции. *Типология — основная установка феноменологии*. Сущность смысла существует *здесь и теперь*, все собрано в точке инварианта (явленного концепта). О-современивание всего делает возможным само феноменологическое сознание.

Субъективизм, естественно, исключает идею развития объекта, синхрония как основная модель представления сущностей заменяет не только теорию, но и историю. Антиисторизм, обращенный на предметное поле бытия, парадоксально превращает логическое в «психологическое».

В конечном счете феноменологизм скатывается к формализму и схематизму, причем, как очень резко формулируют «обязательность формы» современные феноменологи, *форма есть образ предмета, выраженного словесно*. Таково естественное движение мысли в «трех соснах» семантического треугольника: стремление увязать вещь и слово с точки зрения априорно заданного понятия приводит к подмене языка — текстом, понятия — образом, логического — психологическим, значения — смыслом и т. д. и к построению («конструированию») схем.

Возвеличивание человеческой мысли в ее направленности на сущее в формальных упрощениях схем способно вертеться в замкнутом кругу собственных абстракций. Мысль развивается за горизонт, говорит Гуссерль, «вплоть до *предельных форм*, к которым, как к некоему инвариантному и никогда не достижимому идеалу, стремится реальный ряд совершенствования». Пределов совершенствованию форм — нет. Мир истончается до пустых форм. Тем самым и феноменология как сопутствующий момент всякой философии есть бесконечная культурная форма. «Всякий текст может читаться только текстом... То есть, чтобы прочитать то, что есть в коде, нужно само-

му строить текст», — полагал М. Мамардашвили. Философствование феноменолога неизбежно входит в иррациональность подсознания, поскольку с самого начала оно направлено от сознания интенцией в попытке соединить мысль и вещь с помощью известного слова, через слово; ср. философствование того же М. Мамардашвили, который буквально «истекает словом», а его «вещи» все вторичны (это образы Пруста, мысли Декарта, символы личной жизни). Мысль феноменолога направлена языком, понятие кристаллизуется в слове. Это также одна из причин формализации знания: знание есть априорные символы языка.

Так на первом, дескриптивном, этапе развития феноменологии Гуссерль в своем философствовании редуцировал мир вещей. Вещь и слово не коррелируют в отношении к значению. Значение априори не отражает предмета. Вещь сама по себе значения не имеет, значение возникает в контакте вещи с субъектом — и тогда вещь оборачивается объектом.

Априорный закон комплексного значения связывает все значения данного выражения в общий смысл (Sinn), данный как норма. Нормы в узком смысле не относятся к семантике, они логико-грамматичны. Предложение типа «это дерево зеленое» можно преобразовать в любое другое, например в предложение «этот синий ворон — зеленый»; важна последовательность структуры, метонимическая смежность формального ряда, а не смысл. Категории значения, в их множественности и разнообразии, сохраняются именно как категории в единстве смысла, а не через субституции материи значения (смешные и глупые, по определению Гуссерля, значения).

Здесь Гуссерль исходит из синтаксиса (из «выражения», а не из слова), и потому в его учении преобладает логицистская точка зрения. Но это синтаксис синтагматической последовательности языка, поскольку признается, что понятия и законы «чистой грамматики» независимы от соответствующей синтаксической формы, которая проявляются в речи. Для логических операций необходимы особые структуры языка, а не конкретно грамматическое их оформление. Типы предложений, модели, схемы предложений — вот откуда ведут свое начало все эти термины современной синтаксической теории.

«Смысл с точки зрения своей истинности есть неразложимое единство, каким и должно быть познание»; так и предложение не есть смысл, но лишь означает смысл. Требование или норма как ценность становится только при наличии значимости, хотя «превраще-

ние ценностей в нормы для действительного процесса познания уже не есть научная задача».

Логика определяет формы языка, формируя из них категории мысли. Априорные структуры грамматических значений извлечены из языка, но затем, обратным ходом, логика уже властвует над грамматикой, как универсальная грамматика у рационалистов. Гуссерль разграничивает два уровня: логико-грамматический (идеально-эмпирический, относится ко всем языкам вообще; это *типологический подход к языковым категориям*) и эмпирико-грамматический (эмпирический, в сферу которого он относит конкретную речь любого же языка). Первую грамматику следует понимать как область общего языкознания внеконкретных языков. Всеобщие законы языка представляются функцией логики (это нормы, которые гарантируют единство смысла *сущности*, в современном понимании — концепта) при множественности значений (феноменов, т. е. проявлений смысла-идеи-сущности).

Позицию позднего Гуссерля обычно называют герменевтической. Теперь язык представлен у него как окончательный и необходимый культурный объект; как исходящий в интенции он есть средство и одновременно цель коммуникации. Язык как физическое явление можно рассматривать с его смысловой стороны (звуки слова, буквы письма), но одновременно и как объект культуры, т. е. как «идеальную вещественность», которая, хотя на реальности и основана, но реально не существует. По-прежнему в основе языка предполагается логика, даже «жизненный мир» всего лишь низшая форма логики. Доведенные до концептуально абстрактного уровня, классические операции феноменологического анализа предстают своего рода приемами современного «научного анализа». Эти приемы таковы:

1. «Направленное внимание» (Introspektion) на объект начинает любое научное исследование. Феноменолог говорит о субъективном выборе такого направления внимания согласно личному интересу (свобода, а не принуждение в научном исследовании).

2. «Вглубление в сущность» (*der Wesensschau*) есть свойственное всякому научному исследованию стремление постичь закономерности изучаемого объекта. Но феноменолог говорит не об объективных законах, а о субъективном восприятии, «вчувствовании» в сущность-эйдос. Эйдосы такого рода *существуют до языка*, выявляясь в образе (момент Лейбница) или в понятии (момент Канта). Идеальная интуиция сущности помогает «установлению принципиально ново-

го сорта предметов» (Г. Шпет), например таких, как «функция», «система», «структура» и др. Сущность определяется на основе «отношения к...» и на признаках различения.

3. «Опущение ненужных подробностей» в море полученных данных (это их редукция) как обычное для исследования дело, но феноменолог редуцирует не случайные для опыта факты, он устраняет из дальнейшего рассуждения все реальные (конкретные, «живые» и т. п.) факты. Факты — это данные сознания, включенные в необходимо устойчивые структуры и отвлеченные от событий. «Описание» фактов также обычно для всякого научного исследования, однако феноменолог, не отказываясь от регистрации полученных таким образом фактов «в списке», т. е. исчерпывающим, по его мнению, образом, в конечном счете ведет дело не к *реконструкции*, а к *конструкции* заданного уже препарированными фактами смыслового пространства; отсюда и скольжение в сторону эвристики и герменевтики. Феноменолог намеренно отказывается от критических суждений (эпохэ), а чистое сознание конституируется самим субъектом и потому субъективно.

4. «Значение» (die Bedeutung) Гуссерль представил пятью различными определениями, ввиду многочисленности определений категории «значение» возникает вопрос: существует ли какая-то связь между ними, или они взаимно противоречивы? Справедливо заметил Густав Шпет, что «значение» у Гуссерля логично, а «смысл» — шире, он «захватывается в понятии уже готовым», совокупность значений и есть *содержание предмета*.

5. Определение языка у Гуссерля изменялось также, но именно феноменологи особенно важны всеми своими идеями для развития теории и метода лингвистических исследований. Определение «языка» как идеальной, помысленной, а не эмпирически данной сущности подтверждается утверждением, что даже мнение и фантазия (абсурд и абстракция) могут стать предметом языкового значения. Колебание словесных значений может быть объективным (это научный термин) и окказиональным (у личных или указательных местоимений).

Заслуга феноменологизма в умении «схватить» сразу все три точки семантического треугольника, учитывая все многообразие внутренних связей между ними — исследовательская «шизофрения». Исходный момент полагания есть вера (der Glaube — предположение) в смысловой характер того *нечто*, что априорно принимается за *сущее* исходя из опыта прошлого. Это — полагание концепта, из

которого исходят в интенции и к которому вместе с тем телеологически устремлены. Не описан ли тем самым портрет современного литературоведа или лингвиста?

Таков *инвариант* концепции Гуссерля, который можно воссоздать на основе нового прочтения его текстов и исходя из другой теории. Вряд ли этот инвариант ошибочен. Вся последующая западноевропейская философия логически продолжила феноменологизм Гуссерля, показав все издержки и достоинства феноменологии вообще.

Итак, трансцендентальная феноменология понимает знание как: 1) структурированное 2) ментальное 3) пространство вне времени, данное 4) в конструкции сознания и 5) замещающее, его не вытесняя, реальный мир 6) как предельную цель познания 7) в функционировании смыслов. В плане метода это приводит к необходимости исповедовать (соответственно): 1) структурализм; 2) семиотику вместо семантики; 3) типологию; 4) математическую логику; 5) замещающую, но не вытесняющую психологию в 6) телеологической перспективе познания, представляющего синтезом сознания и знания (априорные схемы рассудка, данные в языке), тогда как 7) смысл феноменов есть *процесс смыслообразования*, т. е. функционализм и конструктивизм: сама структура понимается как «*структура смыслообразования в инвариантах эмического уровня*». Пример: теория фонемы Н. С. Трубецкого возникла в перекрестье всех этих установок. Совокупность значений, воспринятых сознанием по определенным различительным признакам, создает содержание предмета — эта сущность предстает как новая предметность: фонема. Фонема такая же вещь, как и звук речи, но важнее его, поскольку фонема идеальна, т. е. неизменна и всеобща. Она обладает не присущим ей значением, но приписанным ей смыслом.

Русские реалисты не приняли феноменологии Гуссерля за реализм, замечая в ней особенности номинализма; по суждению Н. О. Лосского, для Гуссерля «классы вещей суть связки индивидуальных явлений, нарастающие в силу ассоциации вокруг **одного и того же слова**», но — если все текуче, то «существуют ли в действительности **одни и те же слова**?» Самое серьезное замечание, которое к тому же и направлено против неореалиста реалистом.

З. К. Тарланов (Петрозаводск)

МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТАЯЗЫКИ СОВРЕМЕННЫХ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК В ИХ ОТНОШЕНИИ К ПРЕДМЕТУ И ЦЕЛИ ИЗУЧЕНИЯ Памяти друга

Последний (начиная с 1990-х годов) период научной деятельности профессора А. Б. Муратова отмечен, как мне представляется, преимущественным вниманием к общим, комплексным и смежным проблемам филологического знания, которое тем не менее не мешало его продуктивным занятиям над воссозданием адекватной времени полной истории литературного процесса в России рубежа XIX–XX веков¹.

Это видно не только по тематике его научных докладов на разного рода конференциях этого времени (таковы, в частности, проблемы общей стилистики и стилистики художественной речи в контексте идей, развиваемых в трудах В. В. Виноградова, Б. А. Ларина, Б. В. Томашевского, Д. С. Лихачева и др.) и по наиболее значительным публикациям, посвященным систематизации исследований по поэтике в русском филологическом наследии в целом².

¹ См.: Муратов А. Б. 1) «Смысл человека есть он сам...» // Соловьев Вл. Чтения о Богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. Из «Трех разговоров». СПб., 1994. С. 5–30; 2) Великий князь Константин Константинович // К. Р. Времена года: Избранное. СПб., 1994. С. 5–28.

² См., напр., комментарии к «Вопросам поэтики» С. Д. Балухатого (Муратов А. Б. Сергей Дмитриевич Балухатый // Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. Л., 1990. С. 5–16); Муратов А. Б. Теоретическая поэтика А. А. Потебни // Потебня А. А. Теоретическая

К тем же идеям, как всегда, живо, энергично, эмоционально он возвращался и в частных беседах, в которых дружески делился своими ближайшими научными планами, многие из которых остались, к сожалению, неосуществленными.

Будучи прирожденным университетским работником высокой пробы, А. Б. Муратов, казалось, не представлял себе научной деятельности в виде имманентного процесса, отрешенного, отгороженного от студенческой аудитории. Поэтому лекционная аудитория для него одновременно была и личной творческой лабораторией, и полигоном для испытания его идей, которые как бы оттачивались, углублялись, развивались в живом общении со слушателями. И в этом плане он был органично вписан в одну из коренных традиций русского университетского образования, построенных на уважении к интеллектуальным, познавательным возможностям студента.

При этом, динамично выстраивая свою логико-событийную цепь историко-литературного процесса и стремясь держать главный предмет разговора неизменно в центре внимания, он весьма активно пользовался своеобразным стилистическим приемом подхватывания смежных синтагм, благодаря которому фразы его разрастались в объеме по принципу амплификации и по пафосу своему становились похожими на громоздкие риторические фигуры строго аргументируемой полемической проповеди.

Это было приметой его индивидуального стиля независимо от количества слушателей.

Структура, конфигурация его фразы определялись, таким образом, не столько шириной, количественным составом аудитории, как это обычно бывает, сколько содержанием самой речи, природой предмета обсуждения в разговоре, что, безусловно, являлось выражением его благородной самоотдачи, результатом нацеленности автора на то, чтобы быть понятым, не забывая в то же время и о том, что он имеет дело с изящной словесностью, — такова была его академическая манера, простиравшаяся даже и на бытовую жизнь.

поэтика. М., 1990. С. 7–21 (также сост. и коммент.); Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы. СПб., 1992. (В сотрудничестве с П. Р. Заборовым и Б. Н. Путиловым); Муратов А. Б. Борис Михайлович Энгельгардт // Энгельгардт Б. М. Избр. труды. СПб., 1995. С. 3–26; Муратов А. Б. Феноменологическая эстетика начала XX века и теория словесности: Б. М. Энгельгардт. СПб., 1996 и др.

Глубоко приверженный принципу единства и высокой общественной миссии университетов как учебно-научных учреждений, он очень много внимания уделял совершенствованию учебных планов университетского филологического образования и у себя на факультете, и в стране в целом³, щедро делясь своими мыслями со всеми, кого интересовали содержание и судьба отечественной науки и культуры.

Приведенными обстоятельствами и определяется выбор темы предлагаемой мной статьи в сборник памяти Аскольда Борисовича Муратова — ученого, университетского лектора, бескорыстного учителя-наставника молодежи, друга.

Длительный, двух с половиной тысячелетний, путь становления и развития филологических наук в европейской традиции был, как известно, трудным, извилистым, не всегда однонаправленным. На эту тему написано много и содержательно, и это обстоятельство избавляет нас от необходимости обращаться к развернутым историческим экскурсам.

В соответствии с заявленной темой замечу лишь, что основные отрасли филологического знания, разделенные на литературоведческие, фольклористические и языковедческие группы, складываются в России примерно к середине — началу второй половины XIX столетия.

Становление и филиация научных дисциплин сопровождалось беспрецедентной по широте и глубине охвата материала работой по собиранию, систематизации, исследованию огромных массивов фольклорных, языковых, этнографических данных, критическому анализу, осмыслению, обобщению историко-литературных процессов и т. д.

Складывавшиеся новые отрасли филологического знания опирались, таким образом, на колоссальную, впервые вводимую в широкий научный обиход фактическую базу, которая не могла не влиять плодотворно на их содержание и методологическую направленность.

Тем самым опора на обильный фактический материал и этнокультурная направленность в качестве одной из важнейших методологи-

³ См.: Муратов А. Б. 1) Об университетском филологическом образовании // Вестник С.-Петербург. ун-та. 1993. Сер. «История. Языкознание. Литературоведение». Вып. 2. С. 95–100; 2) О сложности филологических изучений // Разные грани единой науки: Ученые — молодым славистам. СПб., 1996. С. 89–99.

ческих установок становятся коренной, глубинной приметой русской филологической науки XIX века, представленной такими ее творцами, как Ф. И. Буслаев, А. А. Потебня, А. Н. Веселовский, И. И. Срезневский, А. Ф. Гильфердинг, А. И. Соболевский и др.⁴

Именно эту ученую широту, масштабность и имел в виду акад. А. С. Орлов, когда в студенческой аудитории (и в учебно-воспитательных целях не в последнюю очередь) тонкими штрихами воссоздавал образ Ф. И. Буслаева как крупнейшего разностороннего русского ученого общеевропейского масштаба, одинаково результативно и глубоко разрабатывавшего проблемы и литературоведения, и поэтики фольклора, и поэтики литературы, и языкознания, и изобразительного искусства, и мифологии и мифологической школы, и компаративистики и т. д.⁵

Эта традиция комплексности, многоаспектности филологических изысканий была углублена и продолжена и в последующие периоды развития отечественной науки, включая советский, что явственно прослеживается в исследованиях Ф. Ф. Фортунатова, А. А. Шахматова, А. М. Пешковского, С. П. Обнорского, Л. В. Щербы, В. В. Виноградова, Б. В. Томашевского, В. М. Жирмунского, Б. А. Ларина, Д. С. Лихачева и мн. др. О том же свидетельствует линия иррадиации российских научных идей и традиций за рубежом. В этой связи достаточно упомянуть имена хотя бы таких ученых, как Н. С. Трубецкой, Р. О. Якобсон и др.

Опора на большой фактический материал, исследуемый и интерпретируемый в его историко-культурной и этносоциальной отнесенности, в его системных связях с аналогичными фактами смежного плана, объективность, разноаспектность анализа, учет достижений прошлого, использование проверенных и надежных методов исследования стали неизменными методологическими требованиями и достижениями отечественной филологической мысли в XX столетии в целом.

⁴Подробнее об этом см.: *Тарланов З. К.* Традиции и перспективы русской исторической филологии на рубеже XXI века // *Русская историческая филология: Проблемы и перспективы* / Отв. ред. Л. В. Савельева. Петрозаводск, 2001. С. 8–22. См. также: *Тарланов З. К.* О филологических традициях Ленинградского (Петербургского) университета // *Вестник С.-Западн. отд. Рос. Академии образования. Вып. 4.* Университет: Единство науки, образования и культуры. СПб., 1999. С. 109–121.

⁵*Орлов А. С.* Курс лекций по древнерусской литературе. 2-е изд. М.; Л., 1939. С. 9–10.

Эти и другие качества обеспечивали русским филологическим школам и направлениям высокий авторитет в европейской и мировой науке.

В согласии с упомянутой коренной традицией русской филологической науки и культуры, на ее основе протекала также научная и учебно-педагогическая деятельность А. Б. Муратова.

Сравнительный взгляд на филологию прошлого и настоящего дает, однако, основание утверждать, что современная отечественная наука предрасположена к отходу от плодотворных классических подходов в исследовательской жизни, к погоне за ложными ценностями, к утрате самоконтроля и самодисциплины, без которых едва ли мыслим подлинный научный поиск.

Обратимся к некоторым принципиальным примерам.

Пример первый. Если бросить общий взгляд на современные (начиная с конца 1980-х годов) исследования в области языкознания, объединяющего в себе большой корпус филологических наук, то среди них редко попадаются работы, посвященные собственно структурным составляющим языка в их историко-культурном функционировании, что составляло главный предмет изучения в языкознании в его классических реализациях.

Интерес современных лингвистов почти исключительно сосредоточен на анализе очень по-разному трактуемых величин содержательного плана, рассматриваемых в интересах и ракурсе концептологии, когнитивистики, этнолингвистики, социолингвистики, психолингвистики, мифологии, культурологии, этнической философии, прагматики, лингвистики текста и т. д., т. е. всего того, что может быть квалифицировано как частно-прикладные сферы языкознания в качестве самобытной и фундаментальной науки.

Разумеется, ничего плохого в этом нет, если иметь в виду опять-таки собственно прикладные и смежные аспекты языкознания как науки.

Однако прикладными аспектами не может быть подменен главный предмет его изучения — язык в его изменчивой, функциональной и историко-культурной данности, благодаря которому языкознание складывалось, выделялось как самая точная, а потому и ответственная среди гуманитарных наук. Известно, что точность науки в значительной степени определяется и тем, в частности, насколько ясно само понимание предмета ее изучения.

Парадоксально, но факт: в противовес языкознанию прошлого в самых разных его направлениях (в компаративистическом, нату-

ралистическом, психологическом, формальном, социологическом, структуральном и т. д.) современное языкознание едва ли располагает ясным ответом на вопрос, что является главным предметом его изучения.

Вследствие этого поле интересов, подводимых под как бы лингвистическое осмысление, становится бескрайним, неуловимым, расплывчатым, лишенным отчетливых параметров, которые поддавались бы объективному измерению.

Само же языкознание из науки, изучающей *закономерные изменения, связи и отношения*, каким оно становится по крайней мере с первой четверти XIX столетия, постепенно и неуклонно трансформируется в науку субъективно-эмпирическую, в науку без ясно очерченного предмета и целей изучения, в науку, довольствующуюся немотивированными оценками произвольно и случайно подобранных фактов в виде тех или иных концептов, смыслов, лексически засвидетельствованными рудиментами этнических традиций, передержками в этико-нравственных и культурно-исторических оценках этнического опыта, не бесспорно выявляемого «по остаточному принципу» в лексической семантике и идиоматике соответствующих языков.

При этом результаты оказываются почти во всем разделяющими, противопоставляющими, дифференцирующими разные языки, в том числе и близкородственные, тем самым питающими изоляционизм, предопределяемый невольным либо намеренным поощрением исключительности в этнокультурных толкованиях, почти полностью игнорируя то общее, что является конвергирующим началом в языкотворчестве в гумбольдтовском его понимании.

Можно ли считать такое положение вещей результатом того, что язык как предмет языкознания в его классическом восприятии исчерпал себя, лишился научно-познавательного интереса?

Нет. В исследовании, в частности русского языка в его истории, в функциональном и территориальном его расчленении много еще даже вовсе не тронутых проблем как по отдельным хронологическим срезам, так и в воссоздании его полной непрерывной истории, не говоря о том, что язык не знает остановок в своем развитии. А. А. Потебня был в высшей степени прав, когда писал в заключение первого тома своего блестящего исторического исследования «Из записок по русской грамматике»: «Не говоря уже о непрерывном изменении лексического содержания, создание новых грамматических функций

продолжается до нашего времени, ничем не предвещая оскудения творчества»⁶.

По срезам — это прежде всего XVII и XVIII века порознь и в их преемственных связях, XI—XIII и XIV—XVI века в их противоположении и преемственных связях.

Аналогично обстоит дело и с состоянием изученности структуры языка.

Таковы, например, история становления и функционального развития морфологических категорий, проиллюстрированная хронологически адекватными данными; процессы становления и развития синтаксических категорий древнерусского, среднерусского, новорусского языков в их связях и взаимоотношениях с аналогичными процессами в морфологии; характер и формы взаимодействия между лексикой и грамматикой языка в динамике и статике; литературный язык и язык народный (диалектный, разговорный, просторечный) в их истории и взаимодействии. То же самое можно сказать о типологии и этапах евразийских и западноевропейских лексических заимствований в русском языке; о русском языке в его художественно-эстетической реализации по родам, видам литературы и литературным направлениям; о развитии стилистических ресурсов и богатств языка; о типологии синтаксических структур в их становлении и развитии; о путях и направлениях развития падежной семантики от древности к Новому времени; о характере реализации лексической и грамматической семантики языка в разные периоды его истории, в языке литературном и народном; о типологии предложений в ее отношении к падежной системе, категории безличности и категории падежа и т. д.

С точки зрения только что названных и подобных проблем и направлений исследований современные лингвистические поиски в значительной своей части предстают либо как бесцельные и мало-выразительные, либо же как возврат назад — в лоно хронологически и этнокультурно индифферентных логических понятий и категорий, хотя и обозначенных по-другому.

Пример второй. В современных исследованиях на смену исторически складывавшимся понятиям *речи*, *речевого произведения*, интерпретируемым в соотнесенности с *языком в качестве базы ре-*

⁶ *Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике. Т. I—II. 2-е изд., испр. и доп. Харьков, 1889. С. 534.

чевых произведений, пришли новые понятия — *текст, дискурс, нарратив*⁷ и т. д. — трактуемые достаточно свободно, широко и неоднозначно.

При этом сами эти понятия и представляемые ими реалии рассматриваются как самоценные, вне зависимости от более общих понятий и категорий, в рамках и по нормам которых они составляются, конструируются и воспринимаются адекватно соответствующим этнокультурным, историко-языковым, жанрово-стилистическим контекстам и смыслам.

Утверждения вроде того, что текст или дискурс — это речь, речевое произведение, «погруженное в жизнь», едва ли что проясняют, ибо речь не есть нечто отдельно складывающееся от жизни с тем, чтобы затем быть погруженной в жизнь.

Будучи сама реальной языковой жизнью, речь служит для словесного воплощения внеязыковой жизни во всех ее проявлениях.

Однако, представляя внеязыковую действительность, речь строится, организуется по законам языка, по устоявшимся, обретшим статус национальной словесной культуры нормам жанров, поджанров, стилей, подстилей и т. д. Вне этих важнейших понятий филологической культуры верно осмыслить текст практически невозможно. Именно это обстоятельство имел в виду А. А. Потебня, когда говорил о синтаксисе (= речи) в общезначимом, общенациональном масштабе, имея в виду, в частности, и диапазон языковой компетенции говорящего индивида, степень владения им языком, которая предполагает меру, глубину включенности говорящего в соответствующую этническую традицию на протяжении всей ее истории.

Абсолютизация поверхностно описываемого понятия текста, не соотносимого с традициями национальной словесной культуры, которая по своей сути не может не быть структурированной, иерархичной, отбрасывает филологическую науку далеко назад в выстраивании стратегии и предпочтений научных исследований, основывающихся на текстах, по сравнению с тем, что было достигнуто

⁷Эти понятия начали активно использоваться с 1990-х годов, а в авторитетных профессиональных словарях предшествующего периода вообще не отмечены, см., напр.: *Марузо Ж.* Словарь лингвистических терминов / Пер. с фр. Н. Д. Андреева; под ред. А. А. Реформатского; предисл. В. А. Звегинцева. М., 1960; *Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов. М., 1966; *Розенталь Д. Э., Теленкова М. А.* Словарь-справочник лингвистических терминов: Пособие для учителей. 2-е изд. М., 1976; *Словарь литературоведческих терминов* / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М., 1974.

классической русской и европейской филологией до 90-х годов XX века.

С позиций подобного понимания текста нет разницы между, например, расписанием академических студенческих занятий и рассказом Н. С. Лескова «Язвительный».

Если встать на обычную в таких случаях формальную позицию, то и там и тут имеет место *протяженность* — важнейший признак текста, *сегменты*, на которые они делятся, *начало и конец*, тот и другой *тексты соотносены с определенной социальной средой* или *социальными средами*; они содержат определенные *повторяющиеся моменты* (к слову, повторение названий соответствующих пунктов в расписании и, например, слова-мотива *язвительность* в рассказе, за что крестьяне били управителя Стюарта Яковлевича Дена, или выражений-мотивов типа «На нитку привязал», «даже на нитку вроде воробьев стал привязывать», «Мужика на нитку, как воробья, привязывал, да еще и не ворог?») и т. д.

Ясно, что это — два совершенно разные и тем самым ложно подведенные под одно понятие феномена. Речь идет не только о приведенном здесь случае с расписанием академических занятий (это могло быть и расписанием движения поездов и любым другим текстом подобного типа).

Можно сопоставить тот же рассказ Лескова и былинку опять-таки как тексты, но это исходно совершенно разные тексты. Их сопоставление оправданно лишь в интересах составления реестра наиболее бросающихся различий между ними, т. е. различий жанровых.

Следовательно, жанровая отнесенность — это существенная информация о тексте, содержащаяся в нем самом и определяющая модус представления внеязыкового содержания языковыми средствами, которая неизменно должна быть учитываема при филологическом анализе.

В этом смысле роман, рассказ, ода, песня, пословица, былина, сказка, загадка, заговор, элегия, дипломатический договор, правительственное заявление, юридический закон, математическая теорема, академическая лекция, публичная лекция, научная статья, гимн, молитва и т. д. и т. п. в качестве отдельных единиц словесного творчества и словесной культуры имеют собственное содержание, по крайней мере на пяти следующих уровнях:

1. Денотативный: содержание денотативное, внеязыковое; о чем идет речь; информация о реальной действительности.

2. Языковая реализация денотативного содержания: содержание, связанное с языковыми особенностями воплощения реальной действительности в силу структуры языка. Например: передача пространственных отношений предложно-падежными средствами флективных языков и локативными падежами агглютинативных языков; передача субъектных отношений с помощью падежей косвенного субъекта, эргатива, конструкциями безличного типа; несовпадающими рядами лексических синонимов в разных языках и в истории одного и того же языка и т. д.

3. Жанровый: языковое содержание, связанное с обозначением рода деятельности в соответствии с исторически складывавшимися принципами этнической или межэтнической аксиологии.

Это — вторичное языковое содержание, эксплицируемое на базе денотативного в результате длительного историко-культурного развития.

Одно и то же содержание жанры возводят в разные степени важности в соответствии с историческим опытом народа и определяемыми им ценностными ориентациями.

Таковы высокие жанры, призванные обслуживать абсолютные этнические ценности, — *отечество, героизм* в интересах отечества, *стремление к идеалу, вера, воспитание* и др.

Высокие жанры противостоят низким и нейтральным. Они — разные не только по содержанию, но и в гораздо большей степени по языковому воплощению этого содержания.

4. Структурно-стилистический. Это другая существенная составляющая коннотативного сопровождения того содержания, которое считается денотативным.

Это следующая после жанра ступень определения модуса, манеры передачи основного содержания текста. Хотя исторически жанры складываются на основе стилей, вырастая из них, сами стили в развитых словесных культурах выделяются в пределах жанров. Таковы, например, жанры од, героических песен, торжественных слов; песен любовных, лирических, философских, величальных, свадебных, похоронных и т. д.

5. Стилистика речи, индивидуальная манера речи, определяемая степенью языковой «компетентности», языкового чутья, языковой развитости личности. Именно здесь проявляются все параметры основных содержательных и жанрово-стилистических качеств речевой деятельности индивида.

Заниматься анализом текста, «дискурсивным» анализом без учета этих констант, в разной степени расчлененно, но неизменно присутствующих во всякой развитой словесной культуре, значит, предаваться сомнительным упражнениям, рассчитанным на злобу дня и ориентированным на обезличенность Internet-овского типа.

В порядке иллюстрации сказанного выше обратимся к фрагменту диалога между чиновником от губернатора и одним из «бунтовщиков» деревни Рахманы Николаем Даниловым (допрашиваемым) из упомянутого рассказа Н. С. Лескова «Язвительный».

Заметим еще раз, что приводимый отрывок — это диалог. Если иметь в виду его жанровую отнесенность, то это самая обычная бытовая речь, в большей своей части характеризующая нижний слой этнической культуры. Носители такой речи собственно жанров и стилей не различают, хотя прекрасно понимают, что сказано красиво, что — некрасиво. Вот отрывок текста:

— Что ж он (управитель Ден. — З. Т.), как привезли тебя к нему?

— Велел на угле сидеть.

— Как на угле?

— А так. Ребята, значит, работают, а я чтоб на угле, на срубе перед всем перед миром сложимши руки сидел. Просил топора, что давайте рубить буду. «Нет, говорит, так сиди».

— Ну, ты и сидел?

— Я опять ушел.

— Зачем же?

— Да я ему молился, говорил: позвольте, стану работать. Не позволил. «Сиди, говорит, всем напоказ. Это тебе наказание». — «Коли, говорю, хотите наказывать, так высеките, говорю, меня, чем буду сидеть всем на смех». Не уважил, не высек. Как зазвонили на обед, ребята пошли обедать, и я ушел, да за деревней меня нагнали.

— Ну?

— Ну, тут-то уж он меня и обидел больше.

— Чем же?

Мужик законфузился и отвечал:

— Я этого не могу сказать.

— Да, а нужно, — говорю, — сказать.

— На нитку привязал.

— Как на нитку?

— Так, — покраснев до ушей, нараспев проговорил Николай Данилов. — Привел к заводу, велел лакею принести из барских хором золотое кресло; поставил это кресло против рабочих, на щепе посадил меня на него, а в спинку булавку застремил да меня к ней и привязал, как воробья, ниточкой⁸.

В приведенном отрывке из рассказа наиболее показательными с точки зрения организации текста являются первые два объяснения Николая Данилова.

С одной стороны, по целевой установке персонажа, — это описания-повествования, ответы-монологи на заданные вопросы.

С другой стороны, по способам, манере языкового оформления это ответы, но квазимонологи.

Персонаж хочет связно, последовательно рассказывать в соответствии с задаваемыми ему вопросами, но не может.

В его попытки построить повествование каждый раз невольно, предательски вторгаются диалогические формы: косвенные императивы, адресованные себе («*а я чтоб на угле... сидел*»), просторечные деепричастия («*сложимши руки*»), смешение прямой и косвенной речи («*Просил топора, что давайте рубить буду*» и др.), различение близкозвучащих глаголов разной семантики («*Да я ему молился, говорил*» вместо *умолял*), повторение плеонастических, подтверждающих глагольных форм в пределах небольшого по объему высказывания («*Коли, говорю, хотите наказывать, так высеките, говорю...*»), использование фигуры сравнения без необходимого второго его члена («*...так высеките, говорю, меня, чем буду сидеть всем на смех*»), использование народных, диалектных глаголов в общесмысловом контексте, без детализации, что создает неожиданные стилистико-семантические коллизии («*Не уважил, не высек*»); (не) *уважить* в смысле «почитать достойным вниманья, уваги, ставить завелико, принять за причину, убедиться и уступить, согласиться»⁹); отсутствие глубины, общая паратаксичность (отсутствие централизации) синтаксических конструкций; употребление бессоюзия и соединительно-противопоставительных средств связи (союзов *а, да*) и т. д.

⁸ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 12. С. 327. — Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. С. 460.

Однако соль лесковского текста, ныне часто называемого «дискурсом», не в этом, а в очень незначительных деталях, являющихся ключевыми для адекватного его осмысления как полновесно мотивированного художественного целого. Центральное место среди них занимает деталь-мотив «привязать ниткой, как воробья», которая на протяжении последних четырех страниц рассказа повторяется восемь раз. Аналогично обстоит дело и с мотивом-эпитетом «язвительный».

Финалом цепи событий в рассказе «Язвительный» служит «донесение к-ского исправника губернатору с сообщением о том, что «вчера рахманские мужики взбунтовались против своего управителя, сожгли его дом, завод и мельницы, а самого управляющего избили и выгнали вон» (с. 322).

В рассказе выведен тип (со слов купца Петра Ананьича Рукавичникова) «хорошего барина»-управителя, «честного», «ничего ни капли не строг он», «очень хорош», мужиков «работой не отягощает», но тем не менее «не по нутру мужикам», потому что «порядки спрашивает, порядки».

За несоблюдение порядков *язвит*.

«Он язвительный», следовательно, неприемлемый. Таков приговор рахманских мужиков, которые в конце концов предпочли «каторжные работы» и «арестантские роты» тихой жизни под административным управлением «язвительного» — Стюарта Яковлевича Дена.

Именно эта унижающая человеческое достоинство язвительность в целом хорошего барина подняла рахманских мужиков на бунт против него, а Николая Данилова — на поджоги, ибо для последнего лучше быть высеченным, по-настоящему наказанным, чем язвительно, унижительно привязанным ниточкой к спинке кресла наподобие воробья.

Николай Данилов не может простить управителю Дену того, что с ним обходятся, как с каким-то воробьем, вместо того чтобы, по его понятиям, наказать достойно, если это требуется, и тем самым отнестись к нему с уважением как к человеку. Достойное наказание лучше язвительности, унижающей человеческое достоинство, — такова идея рассказа с позиций рахманских мужиков.

Из сказанного следует, что подлинный текст — это не одномерная величина, характеризующаяся лишь протяженностью, якобы погружаемой в этническую жизнь. Это сложный, многомерный феномен, требующий многоаспектного же анализа.

И собственно литературный текст не однотипен с точки зрения его художественно-эстетической насыщенности. Поэтому филологический анализ не может быть одномерно-поверхностным, рассчитанным лишь на обозрение внешней протяженности. Об этом в свое время прекрасно писал А. С. Орлов, пронизательно обнаруживавший подлинные образы, образные выражения даже в древнерусских юридических документах. Он говорил: «А вот, например, в духовных грамотах, в завещаниях имущества монастырям — это самые настоящие юридические документы — между прочим пишется, что даются такие-то и такие-то угодья, такие-то и такие-то капиталы на память о родителях, и прибавляется, “чтобы свеча не погасла”, чтобы память о данном роде не кончилась.

“Чтобы свеча не погасла” — это выражение образное. Это целый образ. Значит, этот образ существовал в поэтике средневековья, и отсутствие его в литературном собственно применении не должно вести к его замалчиванию. Не упомянуть об этом в истории художественной литературы было бы незаконно»¹⁰.

Следовательно, образы-кирпичики, существующие в общем языке, являются свидетельством потенциально-литературного развития общества. А это то, что не дано в виде собственно литературного текста или «дискурса».

Еще одна иллюстрация. Обратимся к начальным двум строкам первого четверостишия из стихотворения Е. А. Баратынского 1826 г. «К ***»:

Не бойся едких осуждений,
Но упоительных похвал:
Не раз в чаду их мощный гений
Сном расслабленья засыпал¹¹.

Начальное двустипие здесь интересно с позиций построения текста: оба стиха представляют собой определенно-личные конструкции, объединенные в сложносочиненное целое. Они параллельны и симметричны. Именно по причине симметричности синтаксически важнейший член второй конструкции допускает возможность быть представленным незамещенной, пустой, позицией в интересах ритмики — решения собственно поэтической задачи.

¹⁰ Орлов А. С. Указ. соч. С. 8.

¹¹ Полн. собр. соч. Е. А. Баратынского: В 3 т. / Под ред. и с примеч. М. Л. Гофмана. СПб., 1914. Т. I С. 90.

Что же касается этой незамещенной позиции главного члена предложения, то она поддержана реально выраженными зависимыми от нее формами, перетягивающими на себя противопоставительное значение сочинительного союза, предназначенного для связи формы в незамещенной позиции.

Третий и четвертый стихи — это развернутое, распространенное простое двусоставное, по терминологии А. А. Шахматова, предложение. Случай небезынтесен с точки зрения функционирования категорий общего синтаксиса в поэтической речи.

Соблюдение жанрово-стилистических норм и закономерностей словесной культуры важно не только в процессе ее адекватного научного изучения и осмысления, но и тогда, когда соответствующие произведения этой культуры переводятся на другой язык. В последнем случае задачи перевода осложняются еще необходимостью сохранения их жанрового и жанрово-стилистического инварианта. Это предполагает, в частности, особо тщательный отбор речевых средств, синтаксических конструкций, типов значений слов, словообразовательных формантов, стилистических ресурсов и приемов в том языке, на который переводится, ибо в противном случае перевод может быть отвергнут принимающей культурой. В этом смысле показательным со знаком минус предстает новый перевод карело-финского эпоса «Калевала», предпринятый Э. Киуру и А. Мишиным¹², который по многим показателям уступает общепризнанному классическому переводу его Л. Бельским¹³ именно потому, что в новом переводе нарушены общие принципы передачи иноэтнического эпического инварианта по нормам принимающего языка и принимающей этнословесной культуры¹⁴.

Важнейшие составляющие и принципы методологии филологических наук — это их антропоцентризм, гуманистическая направ-

¹² См.: Калевала. Эпическая поэма на основе древних карельских и финских народных песен / Пер. Э. Киуру, А. Мишин. Петрозаводск, 1998.

¹³ Калевала. Карело-финский народный эпос / Собрал и обработал Элиас Леннротт; пер. Л. П. Бельского. Петрозаводск, 1985.

¹⁴ Сравнительный анализ текстов двух переводов на русский язык см.: *Тарланов З. К.* 1) Эпические ономастиконы как материал для изучения этнических культур // *Язык русского фольклора*: Сб. науч. трудов. Петрозаводск, 2004. С. 4–23; 2) Местное — не значит лучшее (О новом переводе «Калеваль» // *Курьер Карелии*. 2004. № 46 (697) 11 марта; 3) По нормам языка и культуры // *Курьер Карелии*. 2004. № 122 (773) 3 июля; 4) Перевод как художественный текст: сравнительный анализ двух переводов «Калеваль» // *Язык. Культура. Коммуникация: Материалы Междунар. науч. конф. Волгоград. 18–20 апреля 2006 г.*: В 3 ч. Волгоград, 2006. В 3 ч. Ч. 2. С. 154–160.

ленность и ориентированность на культуросозидание. Они призваны содействовать нравственному и культурному возвышению человека и общества. Именно поэтому для них принципиальное значение имеет материал, привлекаемый для исследования. Он не может быть каким угодно. Он не может быть задевающим человеческое достоинство, озлобляющим либо унижающим человека в любой форме.

Если самым важным вкладом русской нации в мировую культуру считается русская классическая литература, то русская филологическая наука по-прежнему призвана раскрывать, разгадывать, расшифровывать, пропагандировать ее красоту, глубину, нравственную мощь, находить и формулировать эстетические законы и закономерности, на которых она построена и благодаря которым притягательна для всех независимо от расовой, национальной, возрастной, религиозной принадлежности.

Этой благородной цели всю студенческую и преподавательскую жизнь и был предан профессор Ленинградского (Санкт-Петербургского) государственного университета А. Б. Муратов.

Современные филологические науки продолжают находиться в состоянии поисков совершенных подходов и методов анализа богатств словесной культуры. Чем скорее они определятся в их осознанных предпочтениях, тем лучше и для них, и для общества, и для российского университетского образования.

А. М. Мелерович (Кострома),
В. М. Мокиенко (С.-Петербург)

ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ВНУТРЕННЕЙ ФОРМЫ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ

А. Б. Муратов, как известно, был филологом в «классическом» смысле слова. Литература и язык, литературоведение и лингвистика для него были связаны неразрывными узами. В его книгах, статьях и лекциях, в публичных выступлениях и научной полемике нередко даже углубленная языковедческая интерпретация того или иного факта выступала на первый план, рождая оригинальные литературоведческие идеи. Одному из авторов этой статьи, написанной, увы, *in memoriam*, памятно долгие беседы об идеях А. Гумбольдта и А. А. Потебни, одним из лейтмотивов которых была лингвофилософская подоплека роли внутренней формы языкового знака — его глубинного, заветного смысла. Нередко из нее, как из горчичного зерна, по мысли А. Б. Муратова, писателями выращивались и выращиваются целые сюжеты. Именно поэтому для сборника в память Аскольда Борисовича нами избрана тема внутренней формы.

В силу органического единства формы и содержания языковых знаков изменение одной из этих сторон так или иначе отражается на другой. При неизменности внешней, звуковой формы знака развитие у него нового значения влечет изменение его внутренней формы.

Образование фразеологических единиц (далее ФЕ) на базе словосочетаний и предложений — речевых единиц сопряжено не только с их семантическим преобразованием, но и с изменением формальной стороны: при сохранении звуковой формы слов, входящих в состав ФЕ, на основе их значений образуется собственная внутренняя форма ФЕ. На фразеологическом уровне ярко проявляется принцип экономии языка, которым, как подчеркивал А. Мартине, регулируется

постоянное противоречие «между присущими человеку потребностями общения и выражения и его стремлением свести к минимуму свою умственную и физическую деятельность»¹. При создании ФЕ принцип экономии проявляется не только в использовании существующих в языке словесных комплексов для выражения новых смыслов, новых результатов общественного опыта, но и в стремлении редуцировать саму форму выражения, сокращая состав ее лексических компонентов.

Принцип имплицитирования (или семантической конденсации), сформулированный А. А. Потемней как универсальное «сгущение мысли» от текста (басни) в пословицу, поговорку (resp. ФЕ) и, наконец, в слово², действительно, — один из наиболее эффективных механизмов динамизации словарного состава и реализуется в разных формах как языковой продукт оппозиции «имплицитность — эксплицитность»³.

Для фразеологии особенно актуальным давно уже объективно признано взаимодействие «пословица — поговорка» (resp. ФЕ), которое во многом является билатеральным и многоаспектным⁴. Часть фразеологического корпуса, образованная путем свертыwania пословиц, при этом продолжает развитие в сторону лексики. Конечный результат этого процесса в русском языке весьма внушителен и представлен в виде специального словаря отфразеологической лексики под ред. М. А. Алексеенко⁵. Разумеется, корпус такого словаря составляют как лексемы, давно уже «обкатанные» узусом, так и явные окказионализмы и неологизмы, что подчеркивает константность действия принципа языковой экономии.

Сформулировав принцип языковой экономии, А. Мартине приходит к заключению, что создающее предпосылки для его реализации двойное членение языка обуславливает независимость формы означающе-

¹ Мартине А. Основы общей лингвистики // Звегинцев В. А. История языкознания XIX–XX вв. в очерках и извлечениях. М., 1965. Ч. II. С. 126.

² Потемня А. А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1894.

³ Мокиенко В. М. 1) Семантическая конденсация и групповой анализ лексики (славянская географическая терминология) // Вестн. Ленингр. ун-та. Сер. 2: История, языкознание, литературоведение. 1968. Вып. 3; 2) Ареальный анализ местной географической терминологии и его интерпретация // Советское славяноведение. 1969. № 5. С. 96, 156.

⁴ Kótova Marina. Unha vez máis sobre a correlación entre paremioloxía e fraseoloxía // Cadernos de fraseoloxía galega. 7. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2005.

⁵ Алексеенко М. А., Белоусова Т. П., Литвинникова О. И. Словарь отфразеологической лексики современного русского языка. М., 2003.

го от значения⁶. Эта независимость проявляется в разной степени на разных языковых уровнях. Чем сложнее структура плана выражения единиц языка, тем меньше ее автономность по отношению к плану содержания. При сохранении материальной формы знака новое означаемое создает свою внутреннюю форму. Любое изменение актуального значения единицы языка сопряжено с изменением ее внутренней формы. Это положение соответствует наблюдению В. В. Виноградова над динамичностью внутренних форм, обусловленной актуальными значениями языковых знаков. «“Внутренние формы” потому и называются внутренними, — пишет В. В. Виноградов, — что они не имеют постоянных чувственных индексов, они — подвижные и изменчивые формы смысла, как он передается или изображается»⁷.

Г. Г. Шпет, исходя из того, что внутренняя форма лишена сколь угодно постоянного и устойчивого внешнего выражения, приходит к заключению, что «она безусловно не поддается запечатлению в статических схемах и формулах»⁸. В. П. Зинченко подчеркивает, что «живое движение значений и смыслов во внутренней форме слова — это прозрение Шпета... Живое движение значений и смыслов — это условие и принцип внутренней свободы языка»⁹.

Между внутренней формой и актуальным значением языковых единиц устанавливается двусторонняя зависимость, обусловленная находящим выражение в языковых формах процессом познания. При первичном восприятии нового содержания, выражаемого посредством имеющихся в языке знаков (их звуковых форм), языковое сознание стремится ассоциировать привычным образом данные формы с известным содержанием. Путь познания нового через известное выражается в стремлении осмыслить новые единицы языка посредством сопоставления их с уже известными, внешне сходными, и таким образом мотивировать их значение определенными деривационными отношениями.

Стремление осмыслить новые знаки языка через сопоставление их с внешне сходными известными получает выражение в народной

⁶ Мартине А. Основы общей лингвистики // Звегинцев В. А. История языкознания XIX–XX вв. в очерках и извлечениях. М., 1965. Ч. II. С. 413.

⁷ Виноградов В. В. Русский язык (грамматическое учение о слове). М., 1972. С. 21.

⁸ Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольдта. Иваново, 1999. С. 98.

⁹ Зинченко В. П. Мысль и слово Густава Шпета (возвращение из изгнания). М., 2000. С. 48.

этимологии, которая приводит к изменению как значения, так и формы знака¹⁰. Народная этимология (народное осмысление, или семасиологическая ассимиляция, по терминологии И. А. Бодуэна де Куртенэ) «оживляет мало понятное и неприуроченное к наличным группам слов через сообщение ему кое-как осмысленной морфологической делимости»¹¹. Во фразеологии — как диахронической, так и синхронно функциональной — народная этимология играет весьма заметную роль в качестве актуализатора внутренней формы¹². Здесь действует тем не менее общая для ретимологизации закономерность: стремление осмыслить ту или иную единицу языка сопряжено с попыткой восстановить ее деривационные связи и соответственно — произвести ее структурно-семантическое членение. В результате ошибочного осмысления как частей, так и целого, выводимого из предполагаемых значений его компонентов, происходит переосмысление внутренней формы знака. Переосмысленная таким образом внутренняя форма основывается на народной этимологии.

У целого ряда фразеологических единиц современного русского языка наблюдается обновление внутренней формы в связи с переосмыслением их компонентного состава по принципу народной этимологии¹³. Такое обновление является закономерным процессом. Оно объясняется семантическими ассоциациями между единицами языка, имеющими тождественную или сходную звуковую форму.

Означающими фразеологических единиц в памяти являются не только акустические образы их лексических компонентов, но и ассоциирующиеся с ними представления. Поэтому при забвении этимологического значения ФЕ между их компонентами и сходными или совпадающими по звучанию словами свободного употребления устанавливаются семантические ассоциации, определяющие новую или частично обновленную внутреннюю форму фразеологизма.

¹⁰ Пизани В. Этимология. М., 1956. С. 131.

¹¹ Бодуэн де Куртенэ И. А. Избр. труды по общему языкознанию. М., 1963. Т. 2. С. 287.

¹² Мокиенко В. М. Народная этимология в исторической фразеологии // Ad fontes verborum: Исследования по этимологии и исторической семантике: К 70-летию Жанны Жановны. Варбот; М., 2006. С. 228–244.

¹³ Мокиенко В. М. 1) Семантическая конденсация и групповой анализ лексики (славянская географическая терминология) // Вестн. Ленингр. ун-та. Сер. 2: История, языкознание, литературоведение. 1968. Вып. 3; 2) Ареальный анализ местной географической терминологии и его интерпретация // Советское славяноведение. 1969. № 5; 3) Народная этимология в исторической фразеологии.

В исследованиях по лексикологии наблюдается разграничение внутренней формы как синхронного компонента семантики слова, семантической мотивированности в синхронии, и этимологического значения как диахронного явления языка¹⁴, противопоставление этимологических и «деривационных актуальных связей значений»¹⁵.

«Живая» внутренняя форма, являющаяся компонентом семантической структуры слова или фразеологизма в синхронии, таким образом, может быть и элементом этимологического значения, и примысленным семантическим элементом, устанавливающим в языковом сознании коллектива или в индивидуальном восприятии деривационные связи с другими знаками языка.

Забвение этимологического значения ФЕ может не приводить к утрате ее внутренней формы, если в современном языке возможны свободные сочетания слов, однозвучные с данной ФЕ. Представление, связанное с таким сочетанием, может восприниматься как внутренняя форма одноименной ФЕ.

Ассоциации фразеологического значения оборота с первичным значением данного словесного комплекса (таким, каким оно представляется современному носителю языка) вызывают интуитивное членение семантики ФЕ на части, соотносящиеся с определенными значениями лексических компонентов, которые воспринимаются как элементы внутренней формы.

Преобразование внутренней формы ФЕ часто наблюдается в индивидуальном употреблении. В определенных ситуациях оно может происходить непреднамеренно под влиянием случайных звуковых ассоциаций отдельных компонентов с такими словами, с которыми их значения генетически совершенно не связаны. Замена одного из компонентов ФЕ близким по звучанию словом может приводить к полному или частичному переосмыслению внутренней формы, а под влиянием этого — и фразеологического значения. Говорящий трансформирует оборот так, чтобы приспособить его словесную форму для сообщения определенного содержания и выражения своего отношения к сообщаемому. Изменение внутренней формы может быть связано с непониманием фразеологического значения оборота, с

¹⁴ См., напр.: *Варина В. Г.* Лексическая семантика и внутренняя форма языковых единиц // Принципы и методы семантических исследований. М., 1976. С.237; *Левковская К. А.* Теория слова, принципы ее построения и аспекты изучения лексического материала. М., 1962. С. 152–153.

¹⁵ *Кацнельсон С. Д.* Содержание слова, значение и обозначение. М.; Л., 1965. С. 60.

нечетким представлением о его лексическом составе и ассоциирующемся с ним образе.

Трансформация внутренних форм ФЕ, происходящая под влиянием отмеченных факторов, может рассматриваться как явление народной этимологии в сфере фразеологии.

Примером перестройки ФЕ по принципу народной этимологии служит употребление пословицы *Не так страшен черт, как его малюют* в рассказе Н. С. Лескова «Зимний день». Этот оборот употреблен одной из собеседниц в применении к Льву Толстому и приверженцам его идей: «Ну, к Толстому, знаете... молодежь к нему теперь уже совсем охладевает. Я говорила всегда, что это так и будет, и нечего бояться: “не так страшен черт, как его малютки”». Далее собеседники многократно повторяют слово *малютки* (автор заключает его в кавычки) наряду с синонимичным ему в этом контексте *непротивлеными* по отношению к последователям толстовских идей. Слова *малютки*, *непротивлеными* употребляются здесь как собирательные прозвища не только приверженцев учения Л. Н. Толстого, но всех, кто восстает против укоренившихся застарелых обычаев и предрассудков. «Малютки», «непротивлеными» для сплетничающих обывательниц — воспитанники «черта», зараженные его (Л. Н. Толстого) идеями.

Значение пословицы *Не так страшен черт, как его малюют* — «То, что представляется страшным, угрожающим, в действительности не так страшно, преодолимо»¹⁶ — основано на смысловом противопоставлении ее предикативных компонентов. Замена глагола *малюют* существительным *малютки* вызывает перемещение смыслового центра на слова, обозначающие противопоставленные субъекты действия (черт — малютки). Трансформация образного плана пословицы приводит к переосмыслению ее актуального значения. Трансформированная пословица *Не так страшен черт, как его малютки* приобретает в рассмотренном контексте смысл «Не так опасен наставник, несущий зловерные идеи, как его ученики, последователи».

Пример народно-этимологического преобразования данной пословицы может показаться проявлением индивидуально-авторской креативности, ибо он органически вписан в контекст и ситуацию, в которой его употребляет Н. С. Лесков. Однако обращение к фактам

¹⁶ Школьный словарь живых русских пословиц / Сост. Ю. А. Ермолаева, А. А. Зайнульдинов, Т. В. Кормилицына, В. М. Мокиенко, Е. И. Селиверстова, Н. Я. Якименко; гл. ред. В. М. Мокиенко. СПб., 2002. 275–276.

литературной и народной речи показывает, что эта трансформация имеет вполне закономерный характер и ложное сопряжение глагола немецкого происхождения *малюют* (от *malen* — рисовать) с русским *малютка* воспроизводится как паремиологическая шутка и другими писателями, и многими носителями языка безотносительно к контексту Н. С. Лескова, например:

Слова психиатра произвели дома легкую сенсацию. «Значит, шахматам капут? — с удовлетворением отметила мать. — Что же это от него останется, — одно голое сумасшествие?». «Нет-нет, — сказал отец. — О сумасшествии нет никакой речи. Человек будет здоров. *Не так страшен черт, как его малюют*. Я сказал “малютки”, — ты слышишь, душенька?» Но дочь не улыбнулась, только вздохнула (В. Набоков. «Защита Лужина»).

Не так крут Брут, как его малюют. kulich 12-01.

Не так страшен Билл, как его Клинтон. boom, 15.5.2002; halyava, 15.5.2002; meet, 16.5.2002; Fomenko 04-02.

Не так страшен Бонч, как его Бруевич! Alex, 15.5.2002; myslj, 20.5.2002; kulich 12-01.

Не так страшен Карлсон, как его пропеллер. Alex, 15.5.2002; lipetsk, 20.5.2002; kulich 12-01; Fomenko 05-01.

Не так страшен Скуратов, как его малюты. (Запись Е. Зыковой 2002).

Не так страшен черт, как его малютка. Alex, 15.5.2002; boom, 15.5.2002; meet, 16.5.2002; students, 17.5.2002; kulich 12-01; Fomenko 04-02).

Не так страшен черт, как его малютки. Кузьміч 2000, 136.

Не так страшен черт, как корова на льду. Фома 2, 15.5.2002; myslj, 20.5.2002; kulich 12-01.

Не так страшна порой болезнь, как ее малюет врач, которого мучает жажда наживы. Юрий Климов, Москва. АиФ, АиФоризмы. 13.9.2002¹⁷.

Более того — подобное обыгрывание внутренней формы является своеобразной паремиологической универсалией и характерно для речевого употребления и немецкой, английской, французской, испанской, итальянской, польской и т. д. паремии: нем.: *Der Teufel ist nicht*

¹⁷ Вальтер Х., Мокиенко В. М. Аптипословицы русского народа. СПб., 2005. С. 547.

so schwarz, wie man ihm malet; англ. *The devil is not so black as he is painted*; фр. *Le diable n'est pas si noir qu'on le fait*; исп. *No es el diablo tan feo como lo pintan*; ит. *Il diavolo non è così nero como lo si dipinge*; пол. *Nie taki diabei straszny, jak go maluja*¹⁸. Кстати, в русский язык эта поговорка попала из европейских (видимо, из немецкого) языков в XVIII веке и активно распространилась в городском просторечии. Пословица отражает здоровый народный скептицизм и неверие в демонологические вымыслы. В какой-то мере этот «этимологический» скептицизм и стал исходным импульсом к шутливому ее обыгрыванию в разных языках.

Преобразование внутренней формы ФЕ может быть вызвано восприятием в качестве ее образной основы первоначального, прямого значения оборота, в то время как внутренней формой ФЕ является образ, оторвавшийся от буквального значения словосочетания, имеющий символический смысл. Приведем пример:

Таких обычно называют «русскими красавицами», «*кровь с молоком*» (выражение для меня несносное, ибо что может быть хуже смеси — «*кровь и молоко*»?) (И. А. Бунин. «О Чехове»).

И. А. Бунин приводит контекст, в котором ФЕ *кровь с молоком* употреблена во фразеологическом значении «цветущая, белая, румяная» по отношению к «русским красавицам». Внутренней формой этого оборота является образ, построенный на цветовых контрастах — сочетание молочно-белого с алым. Далее в авторской ремарке раскрывается буквальное восприятие образа, создаваемое сочетанием прямых значений компонентов данного оборота, и его субъективная эмоциональная оценка в применении к изображению внешности. И. А. Бунин, учитывая ассоциации, связанные с прямыми значениями лексических компонентов данного оборота, намеренно игнорирует последовательное переосмысление его образного плана. Преобразование внутренней формы ФЕ в данном случае выражается в установлении непосредственных связей фразеологического значения с прямыми значениями слов, входящих в состав оборота, в то время как закрепившаяся за данным фразеологическим значением внутренняя форма является образом, отвлеченным от прямых значений компонентов ФЕ.

¹⁸ Świerczacscy Dobrosława i Andrzej. Słownik przysłów w ośmi językach. Warszawa, 2001. P. 82.

У ряда ФЕ, образованных путем целостного переосмысления словосочетания, совокупность прямых значений лексических компонентов отражает реальные, хотя часто маловероятные ситуации. Действия, обозначаемые подобными оборотами в прямом значении, могут приобретать при определенных обстоятельствах или актуализировать имевшийся ранее символический смысл (*бросить камень, бросать перчатку, шапку снимать, падать на колени, перемывать косточки, вбивать осиновый кол в могилу, курить фимиам* и т. п.).

Фразеологическое значение таких оборотов базируется не на их буквальных значениях, а на символическом содержании, обусловленном определенной ситуацией. При забвении символического смысла оборота, как и породившей этот смысл ситуации, внутренняя форма переосмысливается: между буквальным значением оборота и его фразеологическим значением в сознании носителей языка устанавливаются непосредственные деривационные связи. Таким образом изменяется внутренняя форма фразеологической единицы, прямые значения ее лексических компонентов воспринимаются как элементы внутренней формы.

Например, в современном русском языке утрачена связь ФЕ *перемывать косточки кому* 'злословить, сплетничать, судачить о ком-л.' с этимологическим смыслом этого выражения, отражающим обряд так называемого «второго захоронения», в процессе которого останки покойника через несколько лет после захоронения выкапываются, а сохранившиеся кости промываются чистой водой и вновь погребаются¹⁹. Фразеологическое значение этого оборота «сплетничать, заниматься пересудами» в современном языковом сознании соотносится с сочетанием прямых значений его компонентов. Соответственно между прямыми значениями компонентов ФЕ и ее фразеологическим значением устанавливаются семантические ассоциации, как бы заново мотивирующие фразеологическое значение оборота.

При актуализации в речи внутренней формы, образной основы ФЕ в их смысловом содержании одновременно проявляются разные ступени абстракции — высшая, выражаемая актуальным значением

¹⁹ *Виноградов В. В.* Из истории русской лексики и фразеологии // Докл. и сообщения Ин-та языкознания АН СССР. М., 1954. IV. С. 3–22; *Бирях А. К., Мокиенко В. М., Степанова Л. И.* Русская фразеология. Историко-этимологический словарь. Около 6000 фразеологизмов / СПбГУ: Межкафедральный словарный кабинет им. Б. А. Ларина; под ред. В. М. Мокиенко. 3-е изд., испр. и доп. М., 2005. [2]. С. 349.

ФЕ, и предшествующие ей, проявляющиеся в более или менее конкретных образных представлениях.

Чем меньше общего между буквальным значением словосочетания и его фразеологическим значением, тем абстрактнее объединяющие их признаки. Так, при сопоставлении разнородных процессов, обозначаемых словосочетанием *перемывать косточки* в буквальном и фразеологическом значениях, обнаруживаются следующие общие для данных значений признаки — «разъединять нечто целое на части, перебирая их». Эти абстрактные признаки входят в семантическую структуру рассматриваемой ФЕ на правах элементов внутренней формы, мотивирующих ее фразеологическое значение.

Новая внутренняя форма фразеологической единицы явственно обнаруживается при ее каламбурном употреблении, основанном на совмещении буквального и фразеологического значений оборота:

Целый вечер в доме гости *Моют, моют, моют кости*. Чьи? Зачем? Кому и как? *Моют кости* не руками, *Моют кости* языками. А зачем? Да просто так (С. Баруздин. «Мойка»).

В этом случае актуализирована мотивировка смыслового содержания ФЕ семантикой ее лексических компонентов.

Посредством этого осуществляется сопоставление и дифференциация фразеологического и прямого значений словосочетания. Искусству такого обыгрывания забытой внутренней формы поддаются и другие писатели, например:

Пока мастера *моют шампунем* их волосы, члены *компашки перемывают косточки* друг другу и всей столице в придачу (М. Стурюа. «Вид на Вашингтон из отеля Уотергейт»).

Таким образом, при утрате первоначальной внутренней формы ФЕ она может возобновляться, переосмысляясь на базе прямых значений слов, образующих ФЕ. Возобновление утраченной внутренней формы обычно связано с потребностью мотивировать использование определенного сочетания слов для выражения фразеологического значения. И здесь актуализация идет в русле общего процесса семан-

тического «обновления» свободных словосочетаний, которые, по характеристике Б. А. Ларина, претерпевают переход от более вольного, переносного употребления и от конкретного значения к абстрактному, от частного случая к обобщению²⁰.

Взаимосвязь фразеологического значения и звуковой формы ФЕ осуществляется через посредство внутренней формы, отражаясь на ней: как изменение фразеологического значения, так и изменение словарного состава оборота приводит к ее перестройке.

Внутренняя форма ФЕ обычно включает ряд семантических элементов, ассоциирующихся с отдельными лексическими компонентами. Членение внутренней формы ФЕ в соответствии с компонентами звуковой формы обеспечивает ее гибкость, возможность ее частичного видоизменения, связанного с отражением в смысловой структуре ФЕ определенной ситуации²¹.

Использование отдельных элементов внутренней формы оказывается особенно заметным при контаминации фразеологических оборотов. Пример: «Руководитель в наше время не *рукава* должен *засучивать*, а *мозги*» (И. Шамякин. «Снежные зимы»). Значение оборота *засучивать мозги* противопоставлено значению оборота *засучивать рукава* — «напряженно, энергично, сосредоточенно обдумывать что-либо». Этот оборот является следствием контаминации ФЕ *работать засучив рукава* и фразеологических единиц с компонентом *мозги* (см., например, ФЕ *шевелить мозгами*, *раскидывать мозгами*, *вправлять мозги*).

Каждый из этих компонентов является носителем определенной части фразеологического значения и соответствующего ей мотивирующего признака. Общее значение этого оборота следующим образом распределяется между лексическими компонентами: *засучивать* — «напрягать, заставлять активно действовать», *мозги* — «мысль, умственная деятельность».

Признак, мотивирующий данное смысловое содержание глагольного компонента, привносится из ФЕ *работать засучив рукава*. Он вытекает из отношения буквального значения данного оборота к его

²⁰ Ларин Б. А. Очерки по фразеологии // Ларин Б. А. История русского языка и общее языкознание. М., 1977. С. 143.

²¹ Рассматривая внутреннюю форму идиом в когнитивной перспективе, Т. В. Филиппенко показывает влияние элементов внутренней формы идиом на их употребление в речи (Филиппенко Т. В. Внутренняя форма идиом в когнитивной перспективе // Вестник МГУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2001. №4. С. 82–90)..

фразеологическому значению и может быть передан формулировкой «подготавливать себя к работе, деятельности». Мотивирующим для второй части фразеологического значения («мысль») является признак орудия действия (перенос с орудия действия на субъект). Такая мотивация даже в этом относительно прозрачном случае на диахроническую поверку оказывается лишь частично истинно этимологической. Ведь оборот *работать засучив рукава* — отнюдь не специфически национальная ФЕ, отражающая моду носить в Древней Руси верхнюю одежду с очень длинными, до земли, рукавами, чтобы уберечь руки от мороза, как считают традиционно²². Это выражение — европейское, является калькой с нем. *die Ärmel in die Höhe streifen (ausstreifen, hochkrepeln)*, которое объясняют старинной модой носить длинные манжеты, мешающие работе²³. «Национализации выражения способствовала исторически закреплённая причастная форма руссифицированной идиомы»²⁴. Любопытно при этом, что именно «европейская» этимологическая «трудовая» инерция делает более оправданной трансформацию ФЕ *засучить рукава* → *засучить мозги*, чем специфически русская, «антиморозная».

Таким образом, внутренняя форма ФЕ, трансформируясь, участвует в отражении фразеологизмом референтной ситуации, оказывает влияние на употребление ФЕ в речи.

При отсутствии в буквальном и фразеологическом значениях оборота общих семантических элементов внутренняя форма определяется непосредственно отношением представления, создаваемого прямыми значениями словных компонентов, к фразеологическому значению.

Эти отношения создают устойчивые образные ассоциации, часто не имеющие определенной предметно-логической основы. В различных контекстах актуализация тех или иных образных ассоциаций как элементов внутренней формы служит средством обогащения фразеологического значения новыми смысловыми оттенками.

²² Ермаков Н. Я. Пословицы русского народа. СПб., 1894. С. 45; Зимин В. И., Спирин А. С. Пословицы и поговорки русского народа. М., 1996. С. 17 и многие другие.

²³ Röhrich Lutz. Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. Bd. 1–IV. Feiburg; Basel; Wien, 1991–1993. P. 101–102.

²⁴ Мелерович А. М., Мокиенко В. М. Фразеологизмы в русской речи. Словарь. М., 1997. С. 629, 631; Бирях А. К., Мокиенко В. М., Степанова Л. И. Русская фразеология. Историко-этимологический словарь. Около 6000 фразеологизмов / СПбГУ: Межкафедральный словарный кабинет им. Б. А. Ларина; под ред. В. М. Мокиенко. 3-е изд., испр. и доп. М., 2005. [2]. С. 613.

Рассмотрим примеры использования ФЕ *собаку съел*, связанного с актуализацией ее внутренней формы:

1. Поверь мне, *старому волку*, в подобных делах я *не только собаку, крокодила съел* (П. Проскурин. «Камень сердолик»).

2. Конечно, многие у нас *съели собаку премудрости, глотая* Декарта, Спинозу, Канта, *закусывая* Фихте ли Шеллингом, а на *десерт* Гегелем (А. Новиков. «Впереди идущие»).

В первом примере трансформация внутренней формы основана на противопоставлении *собаки крокодилу* по признаку размера, величины. Посредством этого и фразеологическое значение обогащается усилительной экспрессией, на первый план в нем выдвигается оттенок интенсивности, доведения до высокой степени обозначаемого свойства: оборот *не только собаку, крокодила съел* получает значение «приобрел очень большой опыт, умения, звания в чем-либо».

Во втором примере актуализируется прямое значение глагольного компонента, в то же время ассоциируясь с элементом фразеологического значения «приобрести». Эти ассоциации устанавливаются благодаря параллелизму (изоморфизму) структуры данной ФЕ. Ср.: *собаку съесть* — «приобрести опыт, звание, умение в чем-либо».

Соответственно и компонент *собаку* соотносится с содержанием «опыт, звания».

Семантические ассоциации глагольного компонента ФЕ в контексте распространяются на ряд глаголов, которые в прямых значениях связаны с поглощением пищи (*глотать, закусывать*). Внутренняя форма ФЕ в этом контексте является динамичным образом, получающим развитие в границах, определяемых параметрами фразеологического значения.

Образ, создаваемый глагольным рядом, выдвигает в фразеологическом значении на первый план элемент процессуального и создает представление о последовательном развитии процесса. Здесь речь идет об определенных этапах приобретения научных знаний, освоения «собаки премудрости». В этом употреблении элементы конкретного образа сливаются с фразеологическим значением.

Таким образом, фразеологическое значение, утратившее этимологическую мотивировку, приобретает новую семантическую мотивировку, новую внутреннюю форму, имеющую ассоциативно-образ-

ную основу. При этом между буквальным значением оборота и его фразеологическим значением устанавливаются связи, имитирующие деривационные отношения (они могут быть названы «квазидеривационными»). Эти связи часто определяют выбор фразеологических единиц и их трансформации в контексте, мотивируя фразеологическое значение в синхронии, соотнося его с семантической системой современного языка. В то же время потребность уяснить семантическую мотивировку ФЕ при ее употреблении приводит к попытке воспроизвести процесс ее фразеологизации.

В этом конкретном примере, как видим, узуальная актуализация внутренней формы ФЕ (в силу прозрачности семантики компонентов и затемненности интегрального смысла, вытекающего из них) и ее объективная этимологическая интерпретация практически совпадают. Отсюда — нерешенность вопроса о происхождении этой ФЕ и противоречивые интерпретации ее исходного образа²⁵.

При употреблении ФЕ не только воспроизводятся процессы их образования, но также наблюдается имитация этих процессов. Она обусловлена ассоциациями фразеологического значения с системой значений слов, входящих в состав ФЕ. Эти ассоциации придают внутренней форме гибкость, они создают способность ФЕ служить выражению многослойного содержания, вмещающего одновременно номинацию явлений и их разностороннюю оценку, они позволяют направить развитие мысли в русле определенного образа.

Этимологическая и актуальная ассоциативно-образная мотивировка противопоставляются в генетическом аспекте. Однако, «живые» внутренние формы ФЕ независимо от того, являются ли они фактом исторического развития или примыслены в процессе употребления оборотов, тождественны в функционально-семантическом плане. Через их посредство устанавливаются деривационные отношения, мотивирующие в синхронии инвариантное фразеологическое значение и его речевые реализации.

Таким образом, в этимологическом плане могут быть дифференцированы два типа внутренних форм ФЕ:

1) внутренняя форма, являющаяся результатом исторического развития определенного фразеологического значения (этимологически предшествующее значение в его отношении к развившемуся из него фразеологическому значению);

²⁵ Бирих А. К., Мокиенко В. М., Степанова Л. И. Указ. соч. С. 651–652.

2) возобновленная внутренняя форма, переосмысленная в процессе употребления ФЕ в связи с забвением смыслового содержания словесного комплекса, положенного в основу фразеологического значения, и потребностью мотивировать употребление ФЕ в применении к определенным явлениям и ситуациям.

Эти виды динамики внутренней формы могут репрезентировать определенные этапы исторического изменения семантической структуры ФЕ.

Влияние внутренней формы на значение (употребление) ФЕ проявляется в разной степени и зависит от возможностей употребления в речи одноименных переменных сочетаний. ФЕ могут быть следующим образом дифференцированы по соотношению с одноименными свободными сочетаниями:

1) ФЕ, которым соответствуют часто употребляющиеся свободные сочетания (*прибить к берегу, плыть по течению, мыть голову, поджать хвост* и др.).

2) ФЕ, которым соответствуют редко встречающиеся переменные сочетания, отражающие маловероятные ситуации (*менять кукушку на ястреба, таскать каштаны из огня, брать быка за рога* и под.).

3) ФЕ, не имеющие одноименных переменных сочетаний (*заблудиться в трех соснах, подбитый ветром, барашек в бумажке, из кожи лезть* и т. п.).

Эта дифференциация наиболее существенна для ФЕ, значение которых основывается на переносе наименования; она характеризует различную вероятность актуализации в речи внутренней формы ФЕ, возможности ее воздействия на фразеологическое значение.

И. П. Куприянова (С.-Петербург)

СТЕН СТЕНСЕН БЛИККЕР. «ОТРЫВКИ ИЗ ДНЕВНИКА СЕЛЬСКОГО ДЬЯЧКА»

Творчество Стена Стенсена Бликкера (1782–1848) относится ко второму периоду развития романтизма в литературе Дании. Если для раннего романтизма было характерно обращение к далекому прошлому, воспевание героизма и величия древней Скандинавии, особенно ярко проявившееся в творчестве драматурга и поэта А. Эленшлегера (1779–1850), то на новом этапе изменения в экономической, социальной и духовной сферах привлекли внимание писателей к более близким событиям и проблемам, к поискам поэтического в реальной действительности. Поэзия, почти безраздельно господствовавшая в раннем романтизме, уступает место прозе; в драматургии высокую трагедию сменяют лирическая бытовая комедия и водевиль.

Культурным и литературным центром страны по-прежнему остается Копенгаген. Здесь живут и работают ведущие писатели этого периода — Й. Л. Хайберг (1791–1860), Х. Херц (1798–1870), П. М. Меллер (1794–1838), Х. Л. Андерсен (1805–1875). И вот в национальную литературу впервые «вторгается» провинциал — Стен Стенсен Бликкер, «открывший ей неведомую Ютландию»¹.

Почти вся жизнь этого писателя, как и его творчество, действительно связана с этим полуостровом, с восточной его частью. Бликкер родился в пасторской усадьбе недалеко от города Виборга. Отец его был известен своими теологическими и топографическими тру-

¹ *Brønsted M., Kristensen Sv. Møller. Danmarks litteratur. København, 1982. S. 138.*

дами. Очевидно, именно он привил сыну любовь к родным местам и интерес к бытовавшим там преданиям.

Окончив школу в городе Рандерс, Бликкер в 1799 году отправляется в столицу, чтобы изучать в университете теологию. Однако серьезная болезнь легких заставила его прервать занятия, и с 1801 по 1803 год он проводит на острове Фальстер в качестве домашнего учителя в одной из усадеб. Там он знакомится с поэзией Оссиана, которая произвела на него столь сильное впечатление, что по возвращении в Копенгаген он ее переводит и публикует (два тома, 1807–1809).

Печально известная трехдневная бомбардировка, которой англичане подвергли Копенгаген в августе 1807 года, лишила Бликкера крова и всего имущества, и он был вынужден на год уехать к отцу. Однако в 1809 году он весьма успешно окончил университет и навсегда вернулся в Ютландию, где вначале занимался преподаванием в школе, в которой сам когда-то учился, потом — сельским хозяйством, а затем стал приходским священником.

В 1810 году Бликкер женился на семнадцатилетней вдове своего дяди, принесшей ему значительное приданое. Но государственное банкротство 1813 года, а также финансовая непрактичность супругов вскоре поставили их в бедственное положение. Денежные трудности в дальнейшем преследовали Бликкера всю жизнь. Так, в 1840 году он был спасен от полного банкротства и продажи имущества с аукциона только за счет сбора средств среди прихожан. Несчастливым оказался и его брак: между ним и женой отсутствовало взаимопонимание; в 1827 году, уличив жену в измене, он даже на время расстался с ней. Утешение Бликкер находил в охоте, которой он был страстно увлечен. В 1832–1836 годах он даже издавал журнал «Диана, журнал для любителей охоты» («Diana, tidsskrift for jagtelskere»).

Впрочем, охотой круг интересов Бликкера отнюдь не ограничивался. Ему принадлежит ряд работ по усовершенствованию сельского хозяйства — животноводства, земледелия, производства льна и т. п. Он был, подобно ранним романтикам, увлечен идеей пробуждения и укрепления национального самосознания современников. В 1839–1845 годах он активно участвовал в организации ежегодных патриотических собраний на Химмельбьергет («Небесная гора») — высшей точке датского ландшафта. В послесловии к изданию своих патриотических исторических стихотворений Бликкер писал: «Я еще не отказался от сладостной надежды на возрождение Дании, и я буду

питать эту надежду тем единственным сколько-то ценным, чем обладаю, — песенным даром»².

Особое место в увлечениях Бликкера принадлежало собиранию образцов ютландского фольклора. Известно, что он внес свой вклад в создание одного из первых сборников произведений народного творчества³. Именно он впервые начал не только использовать элементы ютландского диалекта в своих произведениях, но и написал на нем целую повесть — «Посиделки» («E Bindstouw», 1842).

Творческое наследие Бликкера обширно и разнообразно. Дебютировав в 1814 году сборником «Стихотворения» («Digte»), он в дальнейшем выпустил еще несколько, лучшим из которых признается цикл «Перелетные птицы» («Trækfuglene», 1838). Стихи Бликкера напоены любовью к родной стране, к Ютландии, к ее природе и людям. Попробовал он себя и в драматургии, но без успеха: его историческая трагедия «Йоханна Грей» («Johanna Gray», 1825) была поставлена в Королевском театре, но выдержала лишь три представления. Но главным вкладом Бликкера в национальную литературу, вне всякого сомнения, являются его новеллы.

Оценивая творчество Бликкера, Могенс Бренстед пишет: «Он самый выдающийся новеллист своего века, а может быть, и всей нашей литературы»⁴. Со временем произведения Бликкера не утратили интереса для читателей. Как утверждает Олуф Фриис, «лучшие творения Бликкера могут и сегодня читаться как живая литература»⁵. Американский скандинавист П. М. Митчелл сравнивает непреходящий интерес датских читателей к новеллам Бликкера с любовью англичан к рождественским рассказам Диккенса⁶.

Первые новеллы появились в печати в 1823–1824 годах. С этого времени этот жанр становится для Бликкера излюбленным. Всего его перу принадлежит около сотни новелл, они печатались в ютландских альманахах и журналах; в 1827–1829 годах Бликкер сам издавал журнал «Северное сияние» («Nordlyset»), на страницах которого было опубликовано 26 его новелл. Не все новеллы Бликкера равноценны по художественным качествам, так как нередко он писал ради зара-

² Цит. по: Dansk litteraturhistorie. Bd. 2. Politikens Forlag. København, 1965. S. 409–410.

³ Thiele J. M. Danske Folkesagn. København, 1818–1823. Bd. 1–4.

⁴ Litteraturen i Danmark. København, 1954. S. 193.

⁵ Dansk litteraturhistorie. Bd. 2. S. 402.

⁶ Mitchell P. M. A history of Danish literature. København, 1957. P. 121.

ботка. Но, по словам Олуфа Фрииса, «около двадцати из них принадлежат к классическим произведениям нашей литературы»⁷.

Известно, что автор первоначально называл свои произведения «рассказами» (*fortællinger*), но издатели предпочли наименование «новелль», поскольку оно «было в моде»⁸. (Заметим, что по терминологии, принятой в нашем литературоведении, многие из этих произведений следовало бы скорее отнести к повестям в соответствии с их объемом и содержанием.)

Сюжеты новелл Бликкера в большинстве случаев восходят к преданиям, бытовавшим в среде ютландских крестьян. Исследователи отмечают, что в сюжетах Бликкер широко пользуется арсеналом средств, присущих развлекательной литературе (похищения, неожиданные встречи, тайные браки, роковые совпадения и т. п.), но облачает все это в подлинно художественную форму. «Искусство Бликкера состоит в том, что благодаря своему стилю и изображению людей он может банальное представить подлинным»⁹.

Большое место отводится в новеллах описаниям ютландской природы, ранее не становившейся объектом внимания литераторов. Об этом пишет, в частности, Олуф Фриис, констатируя, что лишь в первых новеллах Бликкера «...Ютландия и ютландская вересковая пустошь получили доступ в датскую литературу»¹⁰. Природными условиями объясняется у Бликкера особый душевный склад ютландцев — их жизненная стойкость, упорство, грубоватый юмор.

Истории, рассказываемые Бликкером, часто носят трагический характер, своим героям он не дарит ни религиозного утешения, ни веры в высшую справедливость. Это было для писателя делом принципа. Когда один из друзей упрекнул его в том, что его новеллы действуют угнетающе, Бликкер ответил: «Разве может быть иначе? И разве трагическое может всегда быть возвышающим?»¹¹

По всей видимости, собственные жизненные невзгоды определили пессимистическое мироощущение Бликкера. Могенс Бренстед, подчеркивая его пристрастие к изображению крушения людских иллюзий, объясняет это именно так: «Горестное новое свидание, подчеркивающее несостоятельность наших ожиданий, должно бы-

⁷ *Dansk litteraturhistorie*. Bd. 2. S. 415.

⁸ *Ibid.* S. 416.

⁹ *Brønsted M., Kristensen Sv. Møller*. Op. cit. S. 141.

¹⁰ *Dansk litteraturhistorie*. Bd. 2. S. 411.

¹¹ Цит. по: *Ibid.* S. 413.

ло стать главным мотивом у этого разочарованного жизнью писателя»¹².

Действительно, подобные эпизоды встречаются в ряде новелл — «Пастор из Вайльбю» («Præsten i Vejlbju»), «Ах, сколь изменилось!» («Ak, hvor forandret!») и в других. Но наиболее ярко представлена тема утраты иллюзий в произведении, которое безоговорочно признается шедевром Бликкера, — «Отрывки из дневника сельского дьячка» («Brudstykker af en landsbydegns dagbog», 1824).

Это как раз скорее повесть, чем новелла, поскольку здесь, при относительно небольшом объеме (около 40 страниц), рассказывается о целой человеческой жизни — от ранней юности до старости — и охвачен большой временной период — от 1708 до 1753 года.

На этот раз сюжет строится не на народном предании — это своеобразная вариация на тему судьбы исторического персонажа — ютландской дворянки Марии Груббе. Фигура этой женщины, жившей в XVII веке и прошедшей путь от высших слоев общества до самых его низов, и раньше, и позднее, многократно привлекала к себе внимание датских писателей — Л. Хольберга, Х. К. Андерсена, Й. П. Якобсена и других¹³. У Бликкера были личные причины интересоваться ее историей: он всегда жил недалеко от усадьбы Тъеле, ранее принадлежавшей роду Груббе, его отец был какое-то время домашним учителем в усадьбе; наконец, можно предположить, что память о былых скандальных событиях еще была жива у окрестных жителей. В относящихся к 1636–1715 годам дневниках двух местных приходских священников Бликкер нашел краткие сведения о Марии Груббе (дневники были изданы в 1813 году). Кроме того, ему могла быть известна эпистола Л. Хольберга (1748), где о ней говорилось (правда, без упоминания имени).

Бликкер отнюдь не ставил себе целью воспроизвести подлинные события: он сохраняет только место действия и сам факт бегства дочери хозяина с человеком низкого социального положения. (Мария действительно бежала со скотником). Действие перенесено в XVIII век, беглянку зовут Софи, и хотя она обручается с аристократом по имени Гюльденлеве (так звали первого мужа Марии Груббе), но это явно другой человек, так как муж Марии умер в 1704 году.

Повесть представляет собой дневниковые записи Мортена Винге, в жизни которого бегство Софи, казалось бы, — лишь эпизод, но

¹² Brønsted M., Kristensen Sv. Møller. Op. cit. S. 140.

¹³ Подробнее см.: Куприянова И. П. Литературные судьбы Марии Груббе // Художественное сознание и действительность. СПб., 2004. С. 246–267.

эпизод, определивший всю его дальнейшую судьбу и полностью изменивший его сознание.

На первых страницах дневника перед нами предстает наивный пятнадцатилетний юноша, мечтающий о духовной карьере и упорно занимающийся латынью и греческим у местного священника — в отличие от сына последнего, Йенса, который манкирует уроками. Мортен собирается продолжать образование, но смерть отца, замерзшего на дороге во время снежной бури, все меняет. Умирает и священник, и Йенс нанимается егерем к хозяину усадьбы Тьеле; вскоре и Мортен становится там слугой.

Тоскуя по несбывшимся планам, Мортен продолжает учиться самостоятельно. Он покупает книги покойного священника, в том числе — произведения Овидия. Сравнивая латинский текст «Метаморфоз» с французским переводом и подслушивая уроки, которые дает барышням гувернантка, он выучивает французский язык — к удивлению и даже неудовольствию хозяина. Штудируя «Науку любви», Мортен постепенно осознает, что влюблен в Софи, понимая одновременно, насколько это безнадежно: «Ах, фрекен Софи! Если бы только ты была крестьянкой или я — принцем»¹⁴. Поразмыслив, он заключает: «Это и хорошо, и больно, быть влюбленным» (с. 13). Чтение «Средств от любви» Овидия ему не помогает. Сопровождая Софи во время прогулки на санях, он предается мечтам, и ему кажется, что фрекен к нему милостива.

Проведя около двух лет в Тьеле, Мортен едет с сыном хозяина в Копенгаген. В пути их судно подвергается нападению шведов и Мортен способствует победе, застрелив шведского капитана. Столица производит на юношу такое сильное впечатление, что ему кажется, будто он излечился от любви. Но вскоре начинается эпидемия чумы, сын хозяина умирает, а удрученный и измученный Мортен возвращается в Тьеле.

Приезд Гюльденлеве и состоявшееся обручение повергает в отчаяние не только Мортена, но, как он замечает, и Йенса. Из-за болезни Софи обручение расстраивается, и Мортен сознает, что влюблен по-прежнему: «Я еще не поумнел, потому что она может радовать и печалить меня по своему желанию» (с. 24).

Однажды Мортен и Йенс меняются комнатами, и из-за этого тайно пришедшая ночью Софи оказывается в постели героя. Вне себя

¹⁴ En landsbydegns dagbog // *Blicher St. St. Udvalgte Noveller*. Bd. I. København, 1898. S. 13. — Далее текст цитируется по этому изданию, в скобках указываются страницы.

от восторга, Мортен восклицает: «Моя навсегда!» (с. 26), но, услышав его голос, Софи с испуганным восклицанием убегает. Поняв смысл происшедшего, Мортен потрясен: «В то время, как я взирал на тебя с почтением, словно на святого ангела, ты путалась с таким же слугой!» (с. 27).

Связь Софи с Йенсом обнаруживает гувернантка, отец в бешенстве запирает дочь, но ей удается бежать с любовником. С горя отец вскоре умирает, завещав Мортену свое ружье и лошадь.

Теперь Мортена ничто не держит в Тьеле, он уезжает и завербовывается в армию: «Я хочу испробовать войну! Она дает хлеб или смерть!» (с. 32).

О последующих событиях сообщается лаконично: Мортен попадает в плен к шведам, вынужден вступить в их армию, воюет против русских и проводит больше двадцати лет в плену в Сибири. Этим годам в дневнике отведена только одна запись, датируемая 15 мая 1721 года. Бликкер никогда не писал того, о чем не знал, и поэтому его герой сообщает о Сибири лишь то, что соответствовало представлениям среднего датчанина: там реки покрыты льдом, а снег — по колено даже тогда, когда в Дании весна. Пребывание Мортена в Сибири дает автору возможность изобразить глубину его отчаяния, его усталость от жизни: «Здесь воют волки и медведи, в темных лесах кричат ястребы и вороны. Где же конец этой глуши? Ах, где же конец моей жалкой жизни?» (с. 33). Через 22 года, на пути в Данию, Мортен возвращается памятью к пережитому: «Двадцать четыре горестных года, двадцать четыре зимы я охотился в сибирских лесах на соболей и куниц!» (там же).

В Дании Мортен находит приют в доме «одного благочестивого и благородного господина», живо интересующегося его рассказами о пережитом. И здесь его ждет встреча с Софи и Йенсом, они оба батрачат в усадьбе. «Я увидел ее — ее? Ах нет, павшего ангела увидел я, олицетворение мрака...» (с. 35). Былой красоты нет и следа: «Это столь прекрасное некогда лицо! Как оно изменилось! Бледно-желтое, морщинистое, изможденное, оно, казалось, никогда не умело улыбаться» (с. 35). Мортен не в силах даже заговорить с Софи: «Страх, отвращение, словно я вдруг увидел гадюку, овладели мной» (с. 36). Йенс совершенно опустился, он «пьет, как губка», невероятно груб с Софи и, как понимает из его слов Мортен, даже заставлял ее заниматься проституцией. Под впечатлением от этой встречи Мортен записывает: «Если кому-то после моей смерти попадется на глаза этот дневник, пусть он увидит, как грех отплачивает своим детям» (с. 35).

Жизнь рядом с этой парой для Мортена невыносима, и хозяин устраивает его дьячком в церковь возле Тъеле. Так замыкается круг жизни героя — он снова в родных местах, но все неузнаваемо изменилось. В усадьбе — новые хозяева, кругом — чужие люди. Последние записи делает пятидесятилетний Мортен, вспоминая события прошлого, одинокий, как «лишенное листьев дерево на вересковой пустоши» (с. 40). Свой дневник он завершает цитатой из 102-го Псалма Давида: «Дни человека, как трава; как цвет полевой, так он цветет. Пройдет над ним ветер, и нет его, и место его уже не узнает его. Милость же Господня от века и до века».

Повесть «Отрывки из дневника сельского дьячка» сочетает в себе жизнеописание героя и его исповедь. Глубокая психологичность повествования отмечалась многими исследователями. Так, Й. Неррегор пишет, что это произведение — «подробное и потрясающее исследование диапазона чувств наблюдательного и сдержанного человека»¹⁵. Такой подход к изображению личности был принципиальным для Бликкера, считавшего, что писатель должен «показывать нам тайные изгибы человеческого сердца»¹⁶. Могенс Бренстед, говоря о художественных достоинствах повести, отмечает «достоверную имитацию стиля дневника столетней давности»¹⁷.

Судьба героя разворачивается на точно выписанном историко-бытовом фоне. Здесь и войны — шведско-датская и шведско-русская, и эпидемия чумы, поразившая Копенгаген в 1711 году (описание города, охваченного этим бедствием, относится к наиболее эмоциональным страницам повести). Достоверно изображен повседневный быт скромной пасторской усадьбы и богатого помещичьего дома, показан характер взаимоотношений между людьми различных социальных положений. Верный своему пристрастию, Бликкер дает яркую картину большой охоты в поместье Тъеле. (Не случайно, конечно, Мортен позднее вспоминает и эту охоту, и то, как он охотился в Сибири.) Олуф Фриис считает даже, что «Отрывки из дневника...» «благодаря длительному временному периоду и той большой роли, которую играет культурный фон, заключают в себе нечто от исторического романа»¹⁸.

¹⁵ Gads danske forfatterleksikon. København, 2003. S. 67.

¹⁶ Цит. по: Dansk litteraturhistorie. Bd. 2. S. 416.

¹⁷ Brønsted M., Kristensen Sv. Møller. Op. cit. S. 140.

¹⁸ Dansk litteraturhistorie. Bd. 2. S. 418.

Интерес к этому жанру возник в Дании в начале 1820-х годов в связи с тем, что читающая публика познакомилась с романами Вальтера Скотта. Фриис полагает, что Скотт был для Бликкера «великим учителем», и находит в его новеллистике значительное влияние английского романиста и даже следы прямых заимствований. Но главное, чему научился у Скотта Бликкер, по мнению Фрииса, — это «связывать историю с определенной местностью, с народными преданиями и со сведениями из церковных книг и других документов»¹⁹.

Автор первых датских исторических романов Б. С. Ингеманн (1789–1862), друг Бликкера, упрекал его за большие временные интервалы между записями Мортена. Но сам автор был убежден, что «краткость заметок Мортена Винге и долгие, долгие перерывы в его истории <...> как раз создают большой трагический эффект»²⁰. Принцип построения повести нашел отражение в ее оригинальном названии — «Отрывки из дневника сельского дьячка» (в дальнейшем ее часто публиковали как «Дневник сельского дьячка».)

Творчество Бликкера долго не находило широкого признания. Оно было слишком необычным, не соответствовало принятым представлениям о литературе. Сопоставляя судьбу произведений Бликкера с реакцией публики и критики на первые сборники сказок Андерсена, Олуф Фриис констатирует: «Детские сказки и рассказы о крестьянах не считались настоящей литературой»²¹. По словам М. Бренстеда, Бликкер был «аутсайдером в литературе того времени»²².

И дело тут, конечно не только в выборе тем и героев. Не случайно исследователи затрудняются определить творческий метод Бликкера, отнести его к определенному направлению. Бренsted считает его «первым убежденным реалистом в национальной литературе»²³. По его мнению, Бликкера связывает с реализмом «постоянное подчеркивание суровых реальностей жизни и социальное сочувствие»²⁴. П. М. Митчелл оставляет вопрос открытым: «Бликкера можно назвать “романтиком” или “реалистом” — как вы хотите»²⁵. Наиболее убедительным представляется суждение Йоргена Серенсена: «С философ-

¹⁹ Ibid. S. 421.

²⁰ Ibid. P. 416.

²¹ Dansk litteraturhistorie. Bd. 2. S. 425.

²² Brønsted M., Kristensen Sv. Møller. Op. cit. S. 142.

²³ Litteraturen i Danmark. S. 193.

²⁴ Brønsted M., Kristensen Sv. Møller. Op. cit. S. 138.

²⁵ Mitchell P. M. Op. cit. P. 121.

ской точки зрения творчество Бликкера восходит к идеализму и романтизму, но эта идеология ставится под сомнение путем разрушения иллюзий и реалистического изображения действительности»²⁶.

Истина состоит, очевидно, в том, что Бликкер — писатель переходного периода в развитии литературы. Характер сюжетов, выбор неординарных личностей в качестве героев, пристальное внимание к их душевному миру, высшая предначертанность их судьбы, использование фольклорных источников — все это несомненные «приметы» романтизма. Но жизненный опыт Бликкера, проведшего долгие годы в сельской провинции, конкретные наблюдения позволили ему воссоздать по-настоящему правдивые картины труда, быта и нравов населения Ютландского полуострова, и в этом он опередил писателей-современников.

Влияние Бликкера в большой мере ощущается в более поздних произведениях авторов, обращавшихся к ютландской тематике: Йеппе Окьера (1866–1950) и Йоханнеса В. Йенсена (1873–1950). Окьер выразил свою признательность Бликкеру, собрав и опубликовав документальные материалы о его жизни в трехтомной книге «Жизненная трагедия Ст. Ст. Бликкера» (1903–1904).

Олуф Фриис видит в творчестве Бликкера зарождение психологического реализма, достигшего полного расцвета в произведениях писателей второй половины XIX века — Й. П. Якобсена (1847–1885), Х. Понттопидана (1857–1943), Х. Банга (1857–1912)²⁷. Современные исследователи отмечают отдаленное эхо «Отрывков из дневника...» и стихотворений из сборника «Перелетные птицы» в лучшем романе одного из выдающихся писателей XX века Мартина А. Хансена (1909–1955) — «Лжец» («Løgneren», 1950)²⁸.

В настоящее время Бликкер безоговорочно причислен к классикам датской литературы. Его произведения постоянно издаются, их изучают в гимназии. Две его новеллы экранизированы — «Пастор из Вайльбю» (1939), и «Бродячий торговец» («Hosekræmmeren», 1962).

И лучшим творением писателя всегда была и остается повесть «Отрывки из дневника сельского дьячка» — ее человечность и исповедальный тон по-прежнему могут волновать и трогать читателя.

²⁶ Litteraturhåndbogen. København, 1983. S. 352.

²⁷ Dansk litteraturhistorie. Bd. 2. S. 426.

²⁸ Gads danske forfatterleksikon. S. 236; Dansk litteraturhistorie. Bd. 8. Geldendal; København, 1990. S. 91–92.

Н. А. Сухачев (С.-Петербург)

ПРЯЧУЩИЕСЯ ЦВЕТА В СОНЕТЕ А. РЕМБО «ГЛАСНЫЕ»

Все малочисленное поколение филологов — «хранителей древностей», и приумножаются гуманитарные науки-эффемериды. А. Б. Муратов развивал лучшие традиции отечественной историко-филологической науки. Литературовед по преимуществу, он не был чужд и, казалось бы, сугубо языковедческой тематики. Помню встречи с ним, иные из них — особенно во время работы А. Б. над сборником А. А. Потебни «Теоретическая поэтика» — в тесной квартирке В. А. Михайлова на ул. Пархоменко, когда обсуждались проблемы *лингвистического знака, символа, внутренней формы слова, его значения и смысла*. В этой области, охватывающей «таинство слова», сегодня, как никогда, воцарилась терминологическая эклектика. Даже не все лингвисты, заучив, что язык есть «способ коммуникации» или «система знаков», задумываются над тем, с чем же на самом деле они работают¹, когда рассуждают о «дискурсе», «фреймах», «семемах», «интертекстуальности» или и вовсе невразумительных «базилектах», «мезолектах», «акролектах» и прочих «зебральностях», как иронизировал в свое время М. И. Стеблин-Каменский².

¹ Этому посвящена книга профессора Стэнфордского университета Ханса Ульриха Гумбрехта «Production of Presence» (2004), направленная против «склонности современной культуры оставлять и даже забывать всякую возможность отношения к миру, основанного на присутствии», т. е. «против безраздельно центрального положения, которое занимает толкование в академических дисциплинах, именуемых у нас “гуманитарные науки и искусства”». См.: Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение / Пер. с англ. С. Зенкина. М., 2006. С. 11.

² В статье «Называние и познание в Теории грамматики» (1971). См.: Стеблин-Каменский М. И. Труды по филологии. СПб., 2003. С. 692.

Вводную статью А. Б. к трудам Потебни завершает абзац, обобщающий учение харьковского филолога о Слове (о «мысли и языке»): «Это идея о языковой деятельности человека как о творческом познании мира и об изначальной «художественности» этого процесса. Это мысль о принципиальном историзме процесса мышления и о его непрерывности. <...> Это утверждение о принципиальной многозначности художественного образа, внутренней емкости его эмоционального и понятийного содержания. Это и другая мысль: содержание художественного словесного произведения обусловлено границами изобразительных возможностей слова и его природой. Это, наконец, мысль о несоразмерности плана выражения и плана содержания (аналогичная несоразмерности значения и внутренней формы слова), которая создает содержательно и эмоционально емкий смысл произведения»³. Однако этот последний — «эмоционально емкий смысл» (т. е. поэтический образ), не всегда поддается, а может быть, никогда и не поддается чисто герменевтическому анализу. В рамках герменевтики, т. е. формального осмысления содержания произведения, обособленного от своего культурно-исторического контекста, привычно работают определенные исследовательские установки (по сути «идеология»), нередко устранившие из толкования и присутствие мира, и авторскую интенцию.

* * *

По изощренности и количеству толкований «Гласные» («Voyelles») А. Рембо могут соперничать с шифровками алхимиков, если не с предсказаниями Нострадамуса. Никакое другое произведение поэта не породило столько комментариев. В нем усматривают знакомство автора с работами о «цветном слухе»⁴, отзвук детских воспоминаний о букваре, по которому он усваивал грамоту, аллюзии на «пирамиду света» Николая Кузанского⁵, не говоря о психоаналитическом или

³ Потебня А. А. Теоретическая поэтика / Сост., вступ. ст., коммент. А. Б. Муратова. М., 1990. С. 21.

⁴ Называются «Основы философии Ньютона» (1738) Вольтера, «Оптика цвета» (1740) Л. Б. Кастеля и др. К этому можно было бы добавить французский перевод книги «Цвета с физической, физиологической, художественной и промышленной точек зрения» (Париж, 1866) венского профессора Э. Брюкке, развивавшего, в частности, теорию выступающих и прячущихся цветов.

⁵ Степанов Ю. С. Семантика «Цветного сонета» Артюра Рембо // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. 1984. Т. 43. № 4. С. 345–346.

эротическом подтексте, обнаруженном неким Р. Форриссоном даже в начертаниях букв, которые для этого ему пришлось класть, переворачивать и округлять⁶. Не более убедителен чисто семиотический подход к тексту: «Вся проблема “Гласных” не в том, чтобы знать, почему А черен, надо принять, что А есть предмет, которым можно играть, знак, которому можно придавать различные значимости в духе своего рода алгебры языка. Рембо нам предлагает пример того, что мы назвали семиотикой»⁷. Обыгранный же знак, или — в иной терминологии — актуализованное слово, уже предполагает определенное его осмысление, сознательное или интуитивное, но так или иначе отражающее именно *авторское* «отношение к миру».

Рембо передал автограф сонета Э. Блемону⁸, а в сентябре 1871 года П. Верлен снял с этого текста копию. Он и опубликовал его впервые с некоторыми разночтениями в журнале «Lutèce» (1883. 15–12 oct.), разумеется, без ведома автора, разочаровавшегося в 1874 году в «алхимии слов». Приведу канонический текст⁹.

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtes semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

⁶ Большинство интерпретаций критически рассмотрены в кн.: Etienneble. Le Sonnet des «Voyelles». Paris, 1968 (Coll. «Les Essais»). Почти сразу же («Le Monde». 1962. 3 février) тот же автор откликнулся и на публикацию Р. Форриссона (R. Faurisson), появившуюся в журнале «Bizarte» (1961. Numéro spécial, 4^{ème} trimestre): он приписал ее моде на «пансексуалистскую паранойю».

⁷ Rimbaud A. Poésie. Une saison en enfer. Illuminations / Pref. de René Char; Texte présenté, établi et annoté par L. Forestier. 2d éd. revue. Paris, 1984. P. 255. — Автор явно подразумевает «языковые игры» раннего Л. Витгенштейна.

⁸ Впоследствии он стал издателем «Revue artistique et littéraire».

⁹ См.: Rimbaud A. Oeuvres complètes / Textes établis et annotés par de R. Renéeville et J. Mouque. Paris, 1954 (Bibliothèque de la Pléiade). — Публикации сонета до 1927 г. следовали копии, снятой П. Верленом, последующие издания воспроизводят текст автографа.

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
— O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!

Буквальный перевод: «А черен, Е белый, I красный, U зелен, O синий: гласные, / Я открою однажды тайну вашего рождения: / А, черный корсет, мохнатый от шумных мух, / Жужжащих над жутким зловоньем.

Заливы теней; Е, белизна испарений и тентов, / Пики высокомерных льдин, белые короли, озноб зонтичных [соцветий]; / I, пурпур, отхарканная кровь, усмешка прекрасных губ / В ярости или в упоении покаяньем;

U, круговорот, божественная дрожь морей зеленых, / Покой пастбищ, усеянных животными, покой морщин, / Алхимии оттиски на ученых лбах высоких;

O, последний Рожок, преисполненный резкости чуждой, / Тиши, рассекаемые Мирами и Ангелами: / — O, Омега, фиолетовый луч Его Глаз!»¹⁰

Большинство авторов отметили сродство реализованного Рембо в этом тексте поэтического принципа со ставшим программным для французских символистов сонетом Ш. Бодлера «Correspondences»¹¹ (предположительно написанным около 1855 года и опубликованным в 1857 г.). Имеется в виду бодлеровская формула: «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent» («Запахи, цвета и звуки перекликаются»). Речь идет о так называемой *синестезии*¹², предполагающей, что любого рода ощущения (вкус, запах, цвет, звук) могут ассоциироваться друг с другом. Считается, что именно поэтика символистов открыла эту чувственную природу образа. Но сама идея восходит

¹⁰ В статье Ю. С. Степанова один из двух переводов, приведенных им, предположительно приписывается Кублицкой-Пиотух или Бекетовой. Второй перевод принадлежит Ю. С. Степанову. Поэтические переводы см.: *Рембо А. Стихи / Коммент. Н. И. Балашова. М., 1982 (М. Кудинов); Степанов Ю. С. Семантика... С. 342 (А. А. Кублицкая-Пиотух, или Е. Г. Бекетова), 347 (пер. автора); Rimbaud. Oeuvres — Рембо. Произведения / На фр. яз. с параллельным русским текстом; Предисл. Л. Г. Андреева, коммент. М. В. Толмачева. М., 1988. С. 149 (В. Микушевич), 383 (И. И. Тхоржевский), 384 (М. Миримский).*

¹¹ «Соответствия» — см. поэтические переводы в кн.: *Бодлер Ш. Цветы зла. По авторскому проекту третьего издания / Изд. подготовили Н. И. Балашов и И. С. Поступальский. М., 1970. С. 20 (В. Левик), с. 304–305 (Б. Лившиц).*

¹² Подробнее о роли синестезии в творчестве символистов см.: *Johansen S. Le symbolisme. Etude sur le style des symbolistes française. Copenhagen, 1945.*

чуть ли не к Платону, и в целом она не противоречит экспериментальным наблюдениям над сенсомоторными реакциями, стоящими за любым словом в качестве его образной подоплеки, сколь бы «конкретным» или «абстрактным» оно ни было. (Эти определения не имеют смысла применительно к словесному знаку, характеризую скорее соотносящееся с ним понятие или понятия — в случае многозначности «словарного слова».) Правда, применительно к «уже обобщающему» слову собственно психическое начало — мысль, вытесняет чувственные впечатления (образы) на периферию сознания, хотя в процессе актуализации слова, особенно в его эстетической «образной» функции, они могут быть вовлечены в сферу ясного сознания, что и превращает содержательно пустой лингвистический знак в поэтический образ. Этого нельзя сказать, впрочем, об элементарных звуках человеческой речи (или фонемах): сами по себе, не будучи словом, хотя бы состоящим из единственного звука (ср. фр. (il) est «(он) есть», произносится [e]), они ничего не значат и ничего не живописуют. Нельзя забывать, что и пресловутые имитативы или междометия — тоже традиционные знаки, которые что-то означают только для носителей данной языковой (или культурной) общности, в противном случае они должны были бы в основном совпадать по своему звучанию в разных языках, что не наблюдается. По всем же видимым признакам, Рембо обыгрывает в рассматриваемом сонете, особенно в первой его строке, именно такие «пустые» звуки.

Приписав гласным некое значение — *цветовое*, поэт придумал своего рода гипнотизирующий прием, задерживающий внимание на технике: на восприятие *выступающего цвета*, приписанного соответствующим звукам. Тем самым он как бы дистанцировал определяемое и определяющее¹³, а это последнее доопределяется им в последующих «цветных» метафорах. Тем не менее Рембо вовлекает и одно и другое в поэтическую игру созвучий и смыслов, которая, как правило, никогда не замыкается на отдельном слове, а тем более на отдельном его элементе — гласном или согласном. Смысл обретает лишь употребленный знак, сопоставленный или противопоставленный другим знакам, — он возникает как бы на стыке слов, в их внут-

¹³ В иных терминах — тема и рема, субъект и предикат и пр. Фактически же в качестве темы выступают не гласные а сами цветообозначения, задающие все последующие образы. Логика субъектно-объектных отношений (или основного и сопутствующего случайного признака) в «Гласных» как бы перевернута.

ренной сопряженности. (Даже когда предикаты, определяющие осмысление данного слова, не выражены, как в однозначных предложениях «Дождь», «Тишина», «Тихо!», они присутствуют в движении мысли¹⁴: ее конечный результат и резюмируют такого рода высказывания, делают их осмысленными.)

Реализованный в «Цветном сонете» *внутренний* прием Рембо эксплицитно описал в книге «Пора в Аду», опубликованной им в октябре 1873 года (в части «Бред II. Алхимия слова»), где сообщает¹⁵: «J'inventai la couleur des voyelles! — A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. — Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction» («Я придумал цвет гласных! — A черный, E белый, I красный, O синий, U зеленый. — Я упорядочил форму и движение каждого согласного (выделено мной. — Н. С.), и, доверившись инстинкту ритма, обольщался придумыванием поэтического слова, способного, вот-вот, вобрать все смыслы. Я воздержался от их толкования»)¹⁶.

В приведенном тексте изменен¹⁷ порядок следования гласных O и U. Нарушение в сонете алфавитного порядка французских букв (A, E, I, O, U) обычно увязывают с отождествлением в последней строке O и греческой «омеги»: тогда это «нарушение» объясняется принципом «От альфы до омеги». Я бы обратил внимание на то, что U характеризуется далее как «круговорот» («U, cycles...»)¹⁸, и приписал

¹⁴ Это движение мысли всегда осуществляется от содержания к содержанию, а не от знака к знаку, взятому как бы в его чистом виде.

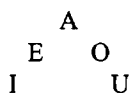
¹⁵ Сообщает, так как сонет «Гласные» еще не был опубликован. Для рассматриваемого сюжета небезынтересна также более ранняя мысль (из письма Рембо к П. Демени от 15 мая 1871 г.): «...поскольку все слова суть идеи, наступит время универсального языка! Надо быть академиком, — более смертным, чем ископаемое, — чтобы составлять полный словарь какого бы то ни было языка. Робкие задумаются над первой же буквой алфавита, что вскоре перерастет в безумье! — Этот язык будет идти от сердца к сердцу, вобрав все — запахи, звуки, цвета, навешивая мысль на мысль и извлекая ее. Поэт станет определять меру неизвестного...» См.: *Rimbaud A. Poesie...* P. 203–204.

¹⁶ Цит.: *Rimbaud A. Poesie...* P. 139–140; ср.: *Rimbaud. Oeuvres.* С. 323 (пер. Ю. Стефанова).

¹⁷ Отмечена нарочитость искажения Рембо стихотворений, цитируемых в книге «Пора в Аду».

¹⁸ Некоторые комментаторы объясняют эту дефиницию формой U. Скорее «круговорот» относится к композиции сонета, подразумевает определенную симметрию в его построении.

бы рассматриваемое «нарушение» естественному знакомству книго-
чая Рембо с известной уже в его время пирамидой гласных¹⁹, которую
тогда изображали конусом вверх:



Только в начале XX века ее перевернули конусом вниз. Что каса-
ется «цвета гласных», то это сочетание соответствует, например,
фонетическому термину *couleur de voyelle* «окраска гласного», опре-
делявшему качество его тембра²⁰. Все же «фонетический» фон сам
по себе мало что дает для осмысления текста.

Авторское признание, казалось бы, делает излишними какие бы
то ни было толкования сонета, если не оправдывает любые из них.
Одной из первых реакций на «Гласные» стала реплика П. Верлена:
«Я-то знал Рембо, и знаю, что ему было совершенно наплевать, крас-
ного или зеленого цвета А. Он его таким видел, только и всего»²¹.
Фраза, скорее брошенная, впрочем, в угоду пресловутой установке
на диктат «творческой воли», чем отвечавшая даже собственному
«инстинкту ритма» поэта, провозгласившего в программном стихо-
творении «Поэтическое искусство» (1874): «*De la musique avant toutes
choses!*» («Музыки прежде всего!»)²². В любом случае словесное
творчество подразумевает постоянный контроль над «алхимией сло-
ва» — метафору «*Alchimie du verbe*» Рембо «придумал», когда уже
составлял «акт отречения от самого себя»²³, как назвал книгу «Пора

¹⁹ См.: Гордина М. В. История фонетических исследований (от античности до возник-
новения фонологической теории). СПб., 2006. С. 138–163.

²⁰ Оно устанавливалось «на основе соответствий слуховых и зрительных впечатлений;
так различают светлые гласные (é), темные (ou), тусклые (eu), яркие (â) и т. д.». См.:
Марузо Ж. Словарь лингвистических терминов / Пер. с фр. Н. Д. Андреева; под ред.
А. А. Реформатского; предисл. В. А. Звегинцева. М. 1960. С. 185.

²¹ Степанов Ю. С. Семантика... С. 341. Со ссылками на: Рембо А. Стихи. С. 258;
Rimbaud. Oeuvres complètes. P. 682.

²² Знаменитый верленовский стих резюмирует определенную поэтическую традицию,
но не открывает ее.

²³ Явно, если учесть упоминание «Гласных», эта метафора как бы примыкает к «Ал-
химии отгискам на ученых лбах...», с чем следовало бы считаться при ее осмыслении.
Обычно ее соотносят с концепцией «ясновидца» (*le voyant*), как одно время именовал
себя Рембо в письмах к друзьям. Но не просто ли это видящий, зрячий поэт, в противо-
положность *сновидцу*?

в Аду» Л. Г. Андреев. По его словам, поэт «рассчитывается» в ней «преимущественно с «ясновидением» — и, несомненно, с Верленом, главным персонажем драмы «адских каникул»²⁴. Нельзя не согласиться, что «появление “Поры в Аду” обнаруживает еще одну существенную особенность “ясновидения”, да и всего творчества Рембо: оно было — при всей ошеломляющей эмоциональности — весьма рационалистично»²⁵. Однако «Цветной сонет» в цитируемом предисловии выводится автором из контекста «адских каникул» и (похоже, не без оглядки на его «толкования») подключается к книге «Озарения» («Illuminations»), созданной в 1872–1873 гг. или в 1873–1875 годах.

Примечательно, что в русскоязычной традиции восприятия сонета (и в переводах) соответствующие гласные просто транслитерируются в своей латинской, а не французской фонетической значимости. Ю. С. Степанов даже настаивает: «Если бы речь шла о звуках французского языка, то “о” должно было бы идти перед “и”, которое при этом ассоциировалось бы именно с французским передним “у” (как, скажем, в слове тюль). Но “о” поставлено в конец и названо “омегой”. Этим сразу дано понять, что речь идет, скорее, об основных гласных европейских языков вообще, от “альфы” до “омеги”. Поэтому и звуковые ассоциации этих букв нужно брать в их обобщенном варианте: “U” — символ всей семьи “у-образных” звуков u, ou (русск. “у”), “E” — символ всей семьи “э-образных” звуков e, é, è (не только фонетического [э] французской речи) и т. д.»²⁶. Такое фонологическое осмысление было бы допустимо, если постулировать, что автор адресовал свой сонет лингвистам. Но Рембо все-таки обращался к читателям, и по сей день артикулирующим «Гласные» в полном соответствии с французской орфографией.

Цитированное выше высказывание («Я упорядочил форму и движение каждого согласного...») позволяет предположить, что и в первом стихе сонета («A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...») нет случайных сочетаний гласных и согласных, как и непродуманной

²⁴ Андреев Л. Г. Феномен Рембо // Rimbaud. Oeuvres С. 39. — Имеется в виду почти двухлетняя дружба (Рембо сблизился с Верленом в Париже в сентябре 1871 г.) и совместные странствия поэтов, закончившиеся 10 июля 1873 г. в Брюсселе, когда Верлен выстрелом из револьвера ранил Рембо, за что был осужден на двухлетнее заключение. Следующая и последняя их встреча состоялась в феврале 1875 г. в Штутгарте. См.: Rimbaud A. Poésies... P. 219–221.

²⁵ Андреев Л. Г. Феномен... С. 40.

²⁶ Степанов Ю. С. Семантика... С. 344.

грамматики. Читатель мог бы осмыслить его на слух, например следующим образом: «A noir²⁷ e<st> blanc, <y> rouge <hi>vert <au> bleu...» «А черное бело, там краснеет зима перед синевой...» (При этом U воспринимался бы в соответствии с правилами французского произношения — как звук, средний между [i] и [u].) Доказать такое предположение невозможно, как и опровергнуть. Во всяком случае, нельзя игнорировать, что время написания поэмы (весна или лето 1871 года) если не совпадает с кровавыми событиями франко-прусской войны и Парижской коммуны²⁸, то непосредственно следует за ними. Да и последующие поэтические образы, заданные цветовой символикой первой строки, разворачиваются скорее в реальном трагическом и земном, чем в абстрактном «алхимическом» ключе. Конкретные осмысления, стоящие за любым изреченным словом (а тем более, за поэтической метафорой), отображают индивидуальный опыт познания и речевой деятельности, интерпретацию так называемого художественного образа²⁹ целесообразнее соотносить не с некой культурной традицией вообще, но прежде всего с ближайшим для того или иного авторского текста творческим контекстом. Он и предстает в качестве языка писателя, авторской интенции, поэтического стиля и т. п. Я исхожу из того, что «цвета гласных» не случайны, но в какой-то мере подхватывают семантику цветообозначений, характерных для поэзии Рембо.

²⁷ При большей произвольности вместо A noir можно было бы подставить и частично созвучное ему annuaire — «время года или календарь», если даже не janvier — «январь». Такого рода осмысления допустимы, если исходить из того, что «поэты символистской школы, в частности Верлен и Рембо, старались наполнить значениями, по крайней мере некоторыми коннотативными смыслами, звуковые структуры (выделено мной. — Н. С.) своих текстов» (*Гумбрехт Х. У. Производство присутствия... С. 51*). — Впрочем, «звукоспись» свойственна поэзии в целом.

²⁸ Парижской коммуне Рембо посвятил не одно стихотворение. Ср.: «Военная песня парижан», «Парижская оргия, или Столица заселяется вновь» (май 1871), «Руки Жанны-Мари» и др. Можно напомнить и о восприятии «Гласных» поэтом Ф. Коппе, разглядевшим в первой строке «Гласных» цвета французского флага (*Annales littéraires. 1893. 15 mars*).

²⁹ Некий образ — представление так или иначе стоит за любым словоупотреблением. В этом отношении поэтические метафоры, как и научные понятия, лишь более последовательно отрефлексированы, чем привычно воспроизводимые формы и обороты речи. Ср.: «...всякий раз, когда я работал над поэтическим произведением, я убеждался, что эта работа требует от меня не только наличия мира поэзии... но и бесконечных расчетов, решений, отбора и синтеза, без которых любые дары Музы или Случая остаются чем-то вроде груды ценного материала на стройке без архитектора» (*Валери П. Об искусстве / Изд. подг. В. М. Козовой; предисл. А. А. Вишневского. М., 1976. С. 430 (пер. В. Козового)*).

Перед тем как привести некоторые примеры использования «цветовых» предикатов (как определяющих предмет мысли), которые встречаются в стихотворениях Рембо, хронологически предшествующих «Гласным», напомним о параллелизме восприятия монохромных и полихромных тонов при чисто зрительной интерпретации цветового круга, образующегося, если к линейному солнечному спектру подключить переходный между красным и фиолетовым пурпурный цвет. При этом самый яркий белый тон соответствует желто-красному сегменту круга, а наименее насыщенный светом черный — сине-фиолетовому³⁰. Нельзя не заметить, что в «Цветном сонете» сопряжены, с одной стороны, белый и черный, а с другой — красный, зеленый и синий. Последний в заключительном стихе переходит в более темный фиолетовый цвет. Этот переход параллелен уподоблению «О» понятию «Омега», введенному, скорее всего, в качестве такового (в смысле «конец»), а не как название греческой буквы «Ω».

Черный представлен в привычных коннотациях соответствующего прилагательного, не обязательно негативных: *Déesse aux grands yeux noirs* «Богиня (Астарта — Венера) с огромными черными глазами» («Солнце и плоть», май 1870, с. 56)³¹; *son char d'or brodé de poire raisins* «его (Вакха) золотая колесница, украшенная черными гроздьями» (там же, с. 62); *Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles* «На спокойной темной волне, где дремлют звезды» («Офелия», с. 64); *Au gibet noire* «На утрюмой виселице» («Бал висельников», с. 66); *Ses petits pantins noirs* «Его (Вельзевула) маленькие черные марионетки» (там же, с. 68); *Sa chaste robe noire* «Его целомудренное черное одеянье» («Наказание Тартюфа», с. 70); *cette terre noire* «эта черная земля» («Кузнец», с. 72); *les donjons noirs* «черные донжоны (Бастилии)» («Кузнец», с. 76); *les lilas Noirs et frais* «сирени (кусты), темной и свежей» («Ответ Нины», с. 96); *L'Homme pâle... en habit noir* «Бледный человек... в черном одеянье» («Ярость цезарей», с. 102); *populace De démons noirs et de loups noirs* «толпа Черных демонов и серых волков» («Сон на зиму», 7 окт. 1870, с. 104); *Sois donc le crieur du devoir, O notre funèbre oiseau noir!* «Будь же глашатаем долга, О,

³⁰ См. Цойгнер Г. Учение о цвете / Сокр. пер. с нем. Э. Н. Зеликиной; науч. ред. Г. Г. Борис. М., 1971. С. 31–32; ср.: Сухачев Н. Л. Некоторые размышления о специфике цветообозначений в романских языках // *Serta romanica*. Межвуз. сб., посв. 70-летию проф. В. П. Григорьева / Отв. ред. М. В. Зеликов. СПб., 2001. С. 121.

³¹ Здесь и далее в тексте даны ссылки на изд.: *Rimbaud. Oeuvres...* (1988). Помета «там же» относится к названию соответствующего стихотворения.

наш похоронный черный птах!» («Воронье», с. 112); Noirs de loupes «Волчья чернь (чиновных глаз)» («Сидящие», с. 114); Noir laideron «Черные дурнушки» («Мои возлюбленные крошки», с. 124); des tics noirs «мрачные подергивания» («Семилетние поэты», 26 мая 1871, с. 130); maigres doigts jaunes et noirs de boue «тонкие пальцы, бледные и черные от грязи» (там же, с. 130). Иронично экспрессивное сравнение: un shako... comme un soleil noir «кивер... как черное солнце» («Блестящая победа под Саарбрюккенем», окт. 1870, с. 110). В третьей строке «Гласных» цветовому образу, открывающему тему, соответствует «черный корсет, мохнатый от шумных мух», и он ближе всего к поэтике «Сидящих»: Leur fantasque ossature aux grands squelettes noirs De leur chaises «Их причудливый костяк на огромном мрачном скелете / Их стульев (с. 114), leur regard filtre ce venin noir / Qui charge l'oeil souffrant de la chienne battue «их взгляд сочит черный яд (злости), / Наполняющий страдальческие глаза побитого пса» (с. 116).

Белый на фоне узуальных словоупотреблений обнаруживает некоторое своеобразие: Dorment leur doux sommeil plein de visions blanches «Переживают свой сладкий сон, полный светлых видений» («Сиротские подарки», с. 50); Blanche sous la soleil, la voile de Thésée «Белый на солнце парус Тезея» («Солнце и плоть», с. 62); la blanche Sélène «светлая Селена» (там же, с. 64); La blanche Ophélie flotter, comme un grand lys «светлая Офелия плывет, как огромная лилия» («Офелия», с. 64); Sur les crânes, la neige appliques un blanc chapeau «На их черепа снег примерил белые шапки» («Бал висельников», с. 68); la route blanche «светлая дорога (в ночи)» («Ответ Нины», с. 92); «museau blanc» «белая мордашка (младенца)» (там же, с. 94); но и museaux roses «розовые мордашки» («Завороженные», 20 сент. 1870, с. 98); jambon rose et blanc «бледно-розовый окорок» («В Зеленом кабаре», окт. 1870, с. 106); un velours de pêche rose et blanc «персиковый плюш, светло-розовый» («Плутовка», окт. 1870, с. 108); son dents blanches Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux «его белые зубы, Потемневшие и кровавые, как старое вино (от надкушенных красных цветов)» («Голова фавна», с. 116); Blancs de lunes «Лунные блики» («Мои возлюбленные крошки», с. 122).

Приведенные примеры показательны, если согласиться, что «для француза обычное значение слова “белый” лишено ассоциаций со светом»³². Во второй строфе «Гласных» данное цветообозначение

³² Степанов Ю. С. Семантика... С. 345.

сопрягается с «заливами теней», чему может быть сопоставлен стих: *Et, toujours, nous tenaient enfermés dans leur ombre!* («И всегда держали нас в заключении в своей тени (стены Бастилии)») («Кузнец», с. 74). Также ср.: *mon coeur triste est comme un aubier*³³ / *Qu'ensanglante l'or jeune et sombre des couleurs* «мое грустное сердце подобно белой иве, / Кровоточащей золотом, тускло-желтого цвета» («Вечерняя молитва», с. 120); *Notre pâle raison nous cache l'infini!* «Наш бледный разум скрывает от нас бесконечность» («Солнце и плоть», с. 60). Последний стих созвучен завершающему аккорду «цветного сонета», как бы обрывающемуся в вечность.

Ясно, что белое не просто противопоставлено черному, но вместе с ним замыкает весь круг переходов от беспросветной тьмы (и отсутствия какого бы то ни было цвета), к серому и светлому миру красок, образующих концентричный первому круг. В этом контексте можно оценить и белизну «испарений и теней» (*sandeur* букв. «чистота», при лат. *candidus* «ослепительно белый, яркий»), и «озноб соцветий». Что касается определения «белые короли»³⁴, во-первых, синтаксически это — приложение к предыдущему образу: «Пики высокомерных льдин». Во-вторых, можно сослаться на естественное в контексте эпохи уподобление, разумеется, подхваченное Рембо: «...plus de dieux! *l'Homme est Roi, l'Homme est Dieu!* «...нет более божеств! Человек — король, Человек — Бог» («Солнце и плоть», с. 56). Не укладываются в мистическую «пирамиду» и полихромные тона.

Красный, соотносимый с белым, в том числе в качестве более светлого розового оттенка, сопутствует как позитивным, так и негативным образам: *un paradis rose* «розовый рай» («Сиротские подарки», с. 52); *le sang rose des arbres verts / Dans les veines de Pan* «розовая кровь зеленых деревьев в жилах Пана» («Солнце и плоть», с. 56), *À l'horizon, le ciel est d'un rouge d'enfer* «На горизонте небо красно, как в аду» («Бал висельников», с. 68); *souffle du soupirail rouge* «дыхание красной отдушины (печи пекаря)» («Завороженные», с. 96); *Tandis que les crachats rouges de la mitraille sifflent tout les jours par l'infini du ciel bleu* «Пока красные плевки снарядов / Свистят день за днем в бесконечности синего неба» («Зло», с. 102); *Il a deux trous rouges au côté droit* «У него (солдата) две красных дыры в правом боку» («Спя-

³³ Этот образ, как видно из последующей его дефиниции, соотносится с внутренней формой слова — *une aube* «рассвет, заря».

³⁴ Данное сравнение пытались объяснить ссылкой на тот же детский «Букварь».

щий в ложбине», окт. 1870, с. 106); des rouges canons «красные пушки» («Блестящая победа под Саарбрюккеном», с. 108); Voquillon rouge et bleu «Красно-голубой Бокийон³⁵» (там же, с. 110); les fleur rouges «красные цветы» («Голова фавна», с. 116); Fendent le lac aux eaux rougies «Рассекают (Пикар и Тьер) озеро с покрасневшей водой» («Военная песня парижан», 15 мая 1971, с. 120); Entendront des rameaux qui cassent / Parmi les rouges froissement «Прислушаются (селяне) к треску ветвей / В багровой дрожи» (там же, с. 122). Во второй строфе «Гласных» явным диссонансом к иерархии верха и низа в их мистическом освещении звучат соотнесенное с «I красным» определение *пурпурный*, ассоциирующееся с императорским облачением, и примыкающее к нему сочетание «отхарканная кровь». Тем отчетливее социальный подтекст образа, ср.: Cette bête suait du sang à chaque pierre (la Bastille) «Эта bestия (Бастилия) истекала кровью из каждого камня» («Кузнец», с. 74). Переход же от второго катрена к первой терцине сонета — от красного к зеленому — скорее контрастный, чем дополнительный, образующий некую цельную структуру (допустим, градуальную оппозицию, «пирамиду» и др.).

Зеленый и в широком контексте поэзии Рембо воспринимается почти в живописном своем звучании: sur les bancs verts «на зеленых скамейках» («На музыке», с. 84); Les longs des gazons verts «Вдоль зеленых газонов» (там же); les mattoniers verts «зеленые каштаны» (там же); De chaque branche, gouttes vertes, / Des bourgeons clairs «С каждой ветки зеленые капли, / Светлых почек» («Ответ Нинь», с. 90); On va sous les tilleuls verts de la promenade «Идут под зеленые липы бульвара» («Роман», 29 сент. 1870, с. 98); écarlates ou verts «ярко-красные или зеленые (батальоны)» («Зло», с. 102); pâle dans son lit vert où la lumière pleut «бледный (солдат) на своем зеленом ложе, оплакиваемом лучами света» («Спящий в ложбине», с. 106); table verte («Au cabaret-vert», Окт. 1870, с. 54); Dans la feuillée, écrivain vert taché d'or «В листве, зеленом ларце, полном золота» («Голова фавна», с. 116); des Propriétés vertes «зеленые Владения (весны)» («Военная песня парижан», с. 120); les sieux vert-choux «светло-зеленое (капустной зелени) небо» («Мои возлюбленные крошки», с. 122); Il lisait une Bible à la tranche vert-choux «Он читал Библию со светло-зеленым обрезом» («Семилетние поэты», с. 132). Отрицательный

³⁵ Добродушный растяпа из сатирического журнала «La Lanterne de Voquillon», облаченный здесь в цвета французской военной формы.

контекст возникает все же в «Сидящих»: les yeux cerclés de bague Vertes «глаза, очерченные зелеными кругами» (с. 114); Et les Assis... verts pianistes, Les dix doigts sous leur siège aux rumeurs de tambour «И Сидящие... зеленые пианисты, Десять пальцев по сиденью в барабанном рокотанье» (с. 114).

Синий (голубой) также не вызывает негативных эмоций, подменяя порой зеленый, но сочетания с ним более экспрессивны: grandes yeux bleus (des enfants) «огромные голубые глаза (детей)» («Сиротские подарки», с. 52); beau ciel bleu «прекрасное голубое небо» (там же), soire bleus d'été «синий летний вечер» («Ощущение», март 1870, с. 54); La terre berçant l'homme, et tout l'Océan bleu «Земля, баюкающая человека, и весь синий Океан» («Солнце и плоть», с. 56); l'immortelle Astarté... émergeant dans l'immense clarté Des flots bleu «Бессмертная Астарта... погружающаяся в беспредельную ясность синих волн» (там же, с. 56); Le long des fleuves bleus rougit les sombres mousses «Вдоль синих рек, покрасневших от темной пены» (там же, с. 62); ton oeil bleu «твой синий взор» («Офелия», с. 66); frais rayons Du bon matin bleu «прохладные лучи Прекрасного голубого утра» («Ответ Нины», с. 88); ce bleu qui ceme / Ton grand oeil noir «эта синева, окружающая / Твои огромные черные глаза» (там же, с. 90); Ivre du sang / Qui coule, bleu, sous ta peau blanche «Опьяненный кровью, / Что течет, голубая, под твоей белой кожей» (там же, с. 92); l'herbe bleu «синяя трава» (там же); l'infini du ciel bleu «бесконечность синего неба» («Зло», с. 102); Elle avait le bleu regard, — qui ment «У нее (матери) был синий взор, который обманывает» («Семилетние поэты», 26 Mai 1871, с. 67).

Приведенные словоупотребления плохо согласуются с вчитанным в символику «Гласных», можно сказать, общекультурным пониманием³⁶, не вполне удовлетворяющим и замкнутому контексту сонета: «Одновременно у Рембо одна граница, черное “А”, символизирует предельную нечистоту, “кучу нечистот” и кишаших гадов, противоположная граница, сияющая омега “О”, — предельную чистоту вне материи»³⁷. Действительно, последняя терцина отсылает к словам Иоанна Богослова: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который был и есть и грядет, Вседержитель» (Откр. 1:8); и

³⁶ Охватывающим соответствующие образы и концепты А. Ф. Лосева, А. Блока, П. Тейяра де Шардена, не говоря о Николае Кузанском.

³⁷ Степанов Ю. С. Семантика... С. 345.

далее: «...я слышал позади себя громкий голос, как бы трубный, который говорил: Я есмь Альфа и Омега, первый и последний» (Откр. 1:10). Эта символика «Апокалипсиса» и прочитывается однозначно в последней терцине, где ключевые образы (*suprême Clairon; Silences traversés des Mondes et des Anges; l'Omega, rayon violet de Ses Yeux*) представлены в своем индивидуальном и надчеловечном смысле. В этом ряду однозначных имен «Омега» не может быть просто синонимичной букве «О». Более того, написание слова — с прописной буквы — навязывает его каноническое осмысление: «(Начало и) Конец». И оно подкреплено соположенным «Омге» определением: «фиолетовый луч Его Глаз», — не светлой («сияющей»), а темной, исчезающей в молчаливости Миров ипостаси Вседержителя.

Фиолетовый цвет в предшествующих текстах представлен единственным примером: *Les loups vont répondant des forêts violettes* «Волки идут, отвечая (скрежету виселицы) из фиолетовых лесов» («Бал висельников», с. 68). Это даже не темные, а черные зимние леса. С оглядкой на акцентированное Рембо «движение каждого согласного» отмечу также, что форма *violettes* отчасти аллитерирует со словом *voyelles*, замыкающим первую строку. Кроме того, словоупотребление *Clairon* «труба, рожок, горн» (вместо ожидаемого *trompette* «труба»³⁸), похоже, отсылает к созвучному *clair* «светлый», ср.: *Et quand nous fûmes là, devant les donjons noirs, Agitant nos clairons et nos feuilles de chêne* «И когда мы очутились там, перед черными донжонами (Бастилии), Потрясая нашими рожками и дубовыми листьями» («Кузнец», с. 76). В этом двустииши *clairons* контрастирует с *noirs*, что позволяет более уверенно говорить о своего рода «внутренней форме» первого слова, пусть и мнимой, действующей по законам народной этимологии. В последней строфе «Гласных» все же отчетливо звучит Трубный глас, возвещающий конец Света (но и конец сонета). Последняя строфа контрастирует не столько с первым четырехстишием, сколько с предшествующим трехстишием, единственным, где доминирует земной покой в зеленых тонах морей и пастбищ. И круг замкнулся.

³⁸ Комментатор цитируемого изд. М. В. Толмачев отмечает, что это словоупотребление связывает сонет Рембо со стихотворением В. Гюго «*La Trompette du Jugement*», к тому же: «Труба ассоциируется с “синим” звуком “о” благодаря синеве небес, среди которых раздается ее звук». См.: *Rimbaud. Oeuvres...* P. 476–477.

А. А. Чамеев (С.-Петербург)

ДРАМЫ ИБСЕНА В СВЕТЕ ИДЕЙ КИРКЕГОРА

Вопрос о влиянии Серена Аби Киркегора (1813–1855) на Хенрика Ибсена возник не сегодня. Этот вопрос обсуждался уже при жизни норвежского драматурга — особенно интенсивно после постановки «Бранда» (1864): бескомпромиссный девиз Бранда «все или ничего» невольно ассоциировался в сознании современников со знаменитой киркегоровской заповедью «или — или»; да и в самой фигуре ибсеновского героя, непреклонного, беспощадного к себе и другим, презревшего простые человеческие радости во имя осуществления своего высокого призвания, угадывались черты сходства с неординарной личностью рано скончавшегося датского мыслителя. Сам Ибсен хотя и не отрицал знакомства с трудами философа, тем не менее заявлял, что понял из его сочинений очень мало, и решительно отвергал какое бы то ни было воздействие его идей на свое творчество. Следует заметить, однако, что Ибсен, как это свойственно большинству художников, вообще очень ревниво реагировал на попытки даже самых благожелательных критиков отыскать в его пьесах следы влияния других писателей. Между тем совершенно очевидно, что при всей своей неповторимой оригинальности его драматургия стала художественным и философским фокусом эпохи в значительной мере именно благодаря тому, что опиралась на богатейший опыт литературы прошлого и настоящего и живо откликалась на искания философской, эстетической и художественной мысли своего времени.

У нас в стране проблему «Ибсен — Киркегор» затрагивал в самых общих чертах В. Г. Адмони во втором (1989 года) издании своей небольшой, но емкой монографии о великом норвежце¹. По мнению ученого, Ибсена вряд ли могли оставить равнодушным такие блестя-

¹ См.: Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. 2-е изд., перераб. и доп. Л., 1989. С. 89–91.

ще эссеистические, приближающиеся к первоклассной художественной прозе сочинения Киркегора, как «Или — или» (1843) и «Стадии жизненного пути» (1845). И хотя углубленно-теоретический характер и усложненная логика большинства религиозно-философских писаний Киркегора, по всей видимости, оказались для него чуждыми, «Ибсен все же, пусть неосознанно для себя, приблизился к некоторым наиболее общим построениям киркегоровской мысли, постоянно кружащейся вокруг закономерностей земных путей человечества»².

Наиболее заметной и важной в учении Киркегора, с точки зрения В. Г. Адмони, как раз и была концепция «стадий жизненного пути», которые проходит индивид. На первой из стадий — эстетической — человек выступает как индивидуалист, жаждущий наслаждений и рассматривающий весь мир как арену удовлетворения своих желаний. Следующая стадия — этическая — ориентирована на свой у каждого принцип долга, долга быть и оставаться самим собой. Движение от эстетической стадии к этической составляет, по наблюдению В. Г. Адмони, внутренний каркас пьесы Ибсена «Комедия любви» (1862)³.

Третья, высшая киркегоровская стадия — стадия духовно-религиозная — подразумевает осознание человеком своей греховности, виновности перед Богом и неизбежности страданий и смерти. Эта стадия наиболее полно представлена в трактате Киркегора «Страх и трепет» (1843), построенном на основе библейской легенды об Аврааме, которому Бог повелел принести в жертву своего единственного сына Исаака. Поступок, который готов совершить Авраам, антинравствен, противоречит принципам этики. На языке этики нет средств для различия преступника и рыцаря веры. Это различие происходит уже по ту сторону общественной морали⁴.

В этой-то высшей, по Киркегору, стадии, лежащей вне привычных моральных догм, и находится, как убедительно показывает В. Г. Адмони, ибсеновский Бранд⁵. По мнению Бранда, в современном об-

² Там же. С. 87.

³ Там же. С. 87–88.

⁴ См.: Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1998. С. 63–73.

⁵ Подробнее см.: Адмони В. Г. Указ. соч. С. 88–89. — Ученый опирается, как нетрудно заметить, на традиционное понимание киркегоровских категорий эстетического, этического и религиозного как иерархической последовательности ступеней, между которыми избирает индивид. Ср.: Быховский Б. Э. Кьеркегор. М., 1972. С. 141–155. — Иную, чрезвычайно интересную трактовку вопроса о соотношении эстетического, этического и религиозного в философской системе Киркегора см.: Гайденко П. П. Трагедия эстетизма: Опыт характеристики мирозозерцания Серена Аби Киркегора. М., 1970. С. 228–230.

ществе господствует низкий, утилитарный «дух долин», а «горный дух» присутствует лишь в отдельные моменты душевного «вознесения», наличие которых все же позволяет мещанину считать себя причастным к высшим сферам бытия. Бранд не верит, что «гуманный свод идей» способен создать людей из лилипутов⁶. По его убеждению, «Мощным, грозным Бога звать / Должен ныне человек, / Ибо мелким стал наш век»⁷.

Ценой любых жертв Бранд готов осуществить неумолимый божественный закон (как он его понимает) — более того, хочет поднять до этой высоты и других людей, весь народ. В мире, где царят порок и преступление, по мысли героя, нет и не может быть места всепрощающей любви:

Того, что мир зовет любовью,
Я не признаю никогда,
Но Божью знаю я любовь:
Она безжалостна, тверда,
Грозней, чем смерть у изголовья,
Погладит — засочится кровь...
Что отвечала Божья воля,
Когда в саду среди маслин
Молил в поту и страхе Сын,
Чтоб миновала чаша боли?
Была ли чаша убрана?
Нет, он испил ее до дна⁸.

Отношение ибсеновского героя к Богу — это и есть отношение страха и трепета, то самое отношение, которое исповедовал датский ученый. Бог Бранда, как и Бог Киркегора, — это грозный и беспощадный Бог. Однако в изображении Ибсена тот идеал, за который Бранд выступает с такой энергией и решительностью, оказывается несостоятельным. Финал драмы можно воспринять как полемический выпад Ибсена против жесткой религиозной концепции Киркегора. В ответ на предсмертный вопрос Бранда: «Боже! В смертный час открой — легче ль праха пред тобой воли нашей quantum satis (пол-

⁶ См.: *Ибсен Г. Бранд* / Пер. А. В. Ковалевского // *Ибсен Г. Собр. соч.*: В 4 т. М., 1956. Т. 2. С. 235.

⁷ Там же. С. 252.

⁸ Там же. С. 209.

ная мера)» — голос сквозь раскаты грома отвечает: «Бог — он *Deus caritatis*»⁹, то есть Бог милосердия.

Полемизируя с Киркегором, не приемля его Бога и религиозных рецептов спасения человека и мира, Ибсен, вместе с тем, не мог не согласиться с презрительной и остроумной оценкой, которую датский мыслитель дал состоянию современного общества. «Пусть другие, — писал Киркегор в одной из своих работ, — жалуются, что наше время дурно; я недоволен им за то, что оно ничтожно, совершенно лишено страсти. Мысли современного человека жидки и непрочны, как кружева, а сами люди жалки, как кружевницы. Людские помыслы слишком ничтожны даже для того, чтобы называться греховными... Желания людские степенны и вялы, страсти спят... Вот почему душа моя постоянно обращается к Ветхому Завету и Шекспиру. Там по крайней мере чувствуется, что говорят *люди*, там ненавидят, там любят, убивают своего врага, проклинаят его потомство во всех поколениях, там грешат!»¹⁰ С этой горькой инвективой, брошенной Киркегором в лицо своему измельчавшему, проникнутому духом компромисса, лишенному высоких устремлений и страстей веку, откровенно перекликаются строки из драмы Ибсена «Пер Гюнт» (1865) — в последнем акте пьесы Пуговичник отказывается отправить Пера в ад, мотивируя это тем, что он даже как грешник не состоялся:

Ты нечто среднее: ни то ни се.
Сказать по правде, грешник настоящий
В наш век довольно редкое явление;
Тут мало просто пачкаться в грязи,
Чтобы грешить серьезно, нужно силу
Душевную иметь, характер, волю.

.....
А ты, как раз наоборот, приятель,
Грешил всегда слегка, лишь понемножку¹¹.

Тема «Пер Гюнта» — тема утраты индивидуальности. Пер Гюнт — полная противоположность Бранда, воплощение идеи приспособленчества, социальной мимикрии. Девиз Бранда «все или ничего» пре-

⁹ Там же. С. 380.

¹⁰ Киркегор С. Наслаждение и долг. СПб., 1894. С. 27.

¹¹ Ибсен Г. Пер Гюнт / Пер. А. и П. Ганзен // Ибсен Г. Собр. соч. Т. 2. С. 605.

вращается у Пера в принцип «обойти стороной», брандовское «быть самим собой» вырождается в перовское «быть самим собой довольным». Вместе эти две пьесы — «Бранд» и «Пер Гюнт» — образуют своего рода драматическую дилогию, посвященную единой теме — теме «подлинного» и «неподлинного» существования, к которой Ибсен на протяжении своего творческого пути не раз впоследствии возвращался. Та же тема является по сути центральной в знаменитом «Кукольном доме», однако разрабатывается она здесь на ином, современном Ибсену материале и в ином, последовательно реалистическом ключе. Хотя связь этой пьесы с идеями Киркегора не столь очевидна, можно предположить, что и ее проблематика была подсказана норвежскому драматургу не только его собственными наблюдениями над реальной действительностью, но и знакомством с трудами датского философа.

Киркегор обнаружил явление, свидетельствовавшее о зарождении нового типа общества, окончательно сложившегося в XX веке, «массового» общества «стандартизированных» индивидов, духовную пищу которых составляют «общие истины». «Людьми становятся благодаря тому, что обезьянничают другим, — писал Киркегор. — ...Похож на других — стало быть, это человек»¹². Общепринятые представления — это и есть, согласно Киркегору, те лжесущности, которые отдаляют человека от него самого, присваивают его свободу. Нормы, которые он застал готовыми, сформировавшимися без его критического участия, он аморально и безответственно принимает за ориентир, живет «неподлинной жизнью», следуя общепринятым, чужим для него образцам, бесповоротно губя свою индивидуальность.

Выходом из этой ситуации может быть только обретение, восстановление самого себя, а последнее достигается актом выбора. Рецепт киркегоровского этика: выбери самого себя. Акт выбора, по Киркегору, это волевой акт. Принцип «или — или» как раз и выражает принцип человеческой воли. До тех пор, пока за человека выбирают обстоятельства, он остается непосредственным, а его отношение к миру — чисто эстетическим. Сущность выбора — возможность стать самим собой или утратить, потерять свое собственное «я», возможность выбрать или весь мир, или свою душу. Никто до Киркегора не ставил с такой остротой проблему выбора человеком самого себя.

¹² Цит. по: *Быховский Б. Э.* Указ. соч. С. 194.

В этом выборе, в этом «или — или» Киркегор видел исходную точку, отправной пункт подлинно человеческой жизни. «Выбор, — пишет он, — высоко поднимает душу человека, сообщает ей тихое внутреннее довольство, осознание собственного достоинства». По словам философа, в минуту истинного выбора «кругом воцаряется тишина, подобная величавому безмолвию звездной ночи. Душа остается наедине с собой, уединяется от всего мира... личность же в эту минуту выбирает или, вернее, определяет себя»¹³.

Подобно тому как рождению мысли предшествует сомнение, предупреждает Киркегор, так рождению личности предшествует отчаяние. Отчаяние коренится в самой природе человека, это — страх перед ничто, страх смерти, страх утраты своего «я». Впрочем, категория отчаяния, равно как и категория «мысли к смерти», выступает в системе рассуждений философа скорее в позитивной, нежели негативной функции, играет роль конструктивного атрибута личности. По справедливому наблюдению одного из современных интерпретаторов Киркегора, смерть у него это «знак остановки времени в экзистенциальном бытии, знак, который поддерживается высшей степенью интенсивности движения, этим невидимым мостиком, соединяющим “я”, устремленное навстречу опыту собственной смерти, и то будущее “я”, которое пройдет сквозь опыт собственной смерти, качественно изменив свою природу»¹⁴.

Актом выбора полагается абсолютное различие добра и зла. Добро, по Киркегору, обусловлено обретенной в результате выбора свободой, а не наоборот. Если Кант утверждал, что воля свободна только тогда, когда она хочет добра, т. е. когда она определяется добром как нравственной необходимостью, то Киркегор говорит: «Добро появляется потому, что я хочу его». У Канта предсуществование нравственного закона как объективного гарантирует всеобщность этого закона. Для Киркегора принцип общезначимости скорее мог послужить доказательством безнравственного, нежели нравственного характера закона. У каждого человека, по мнению Киркегора, свой долг: быть самим собой, обрести самого себя¹⁵.

Дальнейшие рассуждения Киркегора касаются высшей в выстроенной им иерархии — духовно-религиозной — стадии жизненного

¹³ Киркегор С. Наслаждение и долг. С. 247.

¹⁴ Подорога В. А. Выражение и смысл. М., 1995. С. 100.

¹⁵ Подробнее см.: Гайденко П. П. Указ. соч. С. 167–170, 176.

пути индивида. «Влечение к свободе, — по словам философа, — составляет его (человека. — А. Ч.) выбрать себя самого и бороться за обладание выбранным...» Выражением этой борьбы является раскаяние. Раскаиваясь, человек мысленно перебирает все свое прошлое, затем прошлое своей семьи, рода, человечества и наконец доходит до первоисточника, до самого Бога. «Лишь выбирая себя грешным, виновным перед Богом, — пишет Киркегор, — выбираешь себя абсолютно»¹⁶.

Хотя религиозный энтузиазм датского мыслителя остался в целом чужд Ибсену, хотя в его интеллектуально-аналитических драмах мы не найдем, как в «Бранде», прямого отклика на суждения Киркегора о духовно-религиозной стадии в развитии человеческой личности, идеи последнего о выборе, свободе, ответственности, о «подлинном» и «неподлинном» существовании, бесспорно, продолжали волновать драматурга до конца его дней и в сложно-преломленной, художественно переосмысленной форме проникали на страницы его лучших произведений. В его драмах-дискуссиях — и «Кукольный дом» не составляет тут исключения — судьба героя не столько обусловлена сюжетно, сколько по-настоящему определяется выбором самого героя. А то пространство, в котором осуществляется такой выбор, по верному замечанию В. Г. Адмони, — «это пространство самых общих субстанциональных параметров человеческого бытия, его экстремальных состояний, пространство, в котором речь идет — часто в самом буквальном значении этих слов — о жизни и смерти»¹⁷.

«Кукольный дом» (1879) был воспринят современниками автора как манифест феминизма. Драма Ибсена стала одним из важнейших «пропагандистских» произведений в борьбе за женскую эмансипацию. Бесспорно, связь между пьесой и современным ей женским движением существует. И все же проблематика «Кукольного дома» отнюдь не исчерпывается «женским» вопросом. Значение драмы бесконечно шире. Речь в ней идет о проблемах общечеловеческих, экзистенциальных.

Замысел автора становится более понятен в свете изложенных выше идей Киркегора. Начальный акт «Кукольного дома» в этом свете воспринимается как выразительная иллюстрация к рассуждениям философа о «неподлинном» существовании. Перед нами внеш-

¹⁶ Цит. по: *Гайденок П. П.* Указ. соч. С. 172–173.

¹⁷ *Адмони В. Г.* Указ. соч. С. 90.

не более чем благополучная, идиллическая семейная сценка: кроткая, с виду беспечная Нора, нежная мать и жена, окружена как будто безграничным обожанием и заботами мужа, адвоката Хельмера, только что получившего престижный пост директора в банке. В действительности, как очень скоро выясняется, оба они — всего лишь марионетки, исполнители ролей, предусмотренных им обстоятельствами — социальным положением, церковью, семьей, воспитанием. История с векселем выявляет давно существовавший, но до поры до времени неосознанный конфликт естественных человеческих стремлений, побудивших Нору на подделку подписи большого отца и заем денег без ведома мужа ради его же спасения, и догматических законов государства, церкви, норм морали, лишающих личность права на самостоятельные и по-человечески вполне оправданные поступки. Шантаж Кростеда, являющийся завязкой интриги, лишь помогает обнажить этот конфликт, а не создает его.

С этого момента и до сцены объяснения с Хельмером в заключительном третьем акте в душе Норы идет напряженная внутренняя работа, помогающая ей в конечном счете не только осознать бесчеловечность господствующих взглядов и законов, носителем и поборником которых оказывается самый близкий ей человек, но и оценить собственное недостойное положение как игрушки и наложицы мужа. Интенсивную внутреннюю жизнь героини, ее смятение, растерянность, отчаяние Ибсен выразительно передает не в длинных монологах, как это было принято в драматургии предшественников, а с помощью подтекста, в коротких отрывистых репликах, оборванных фразах персонажа.

Нора, в изображении Ибсена, проделывает долгий и мучительный путь к себе, к осознанию своей сущности. Важный фактор на этом пути — решение героини ценой своей жизни спасти честь мужа. Мысль о самоубийстве ставит ее в экстремальную ситуацию — в ситуацию «на краю бездны» (которую современные экзистенциалисты определили бы как «пограничную»). «Тайная мысль о самоубийстве, — замечал Киркегор, — обладает известной силой, которая способна сделать жизнь более интенсивной. Мышление к смерти уплотняет, концентрирует жизнь»¹⁸.

Пройдя через отчаяние, заглянув в лицо смерти, Нора, прежде непосредственное и беспечное дитя, осознает, что она не жила, а

¹⁸ Kierkegaard S. Die Tagebucher. 1834–1855. München, 1953. S. 463.

играла в жизнь. На эту бессмысленную и жалкую игру ее обрекли законы общества, общепринятые представления, которые, по ее теперешнему мнению, не выдерживают критики. Об этом ее последний диалог с Хельмером. Их брак оказался несостоятельным — он не был союзом двух равных, любящих людей и должен быть расторгнут. Когда Хельмер, пытаясь удержать Нору, напоминает ей о ее обязанностях «перед мужем, перед детьми», она отвечает, что у нее есть не менее священные обязанности — перед самой собой, и что она прежде всего не жена и мать, а «человек... или по крайней мере должна постараться стать человеком»¹. Нора уходит от мужа, покидает его и троих детей. Последнее, что слышит зритель, — громкий стук захлопнувшей за ней наружной двери.

Финал «Кукольного дома», который критики называли неправдоподобным, если оценивать его в контексте философских построений Киркегора, выглядит более чем закономерным. По Киркегору, личность, выбирая себя, обретает свободу. Речь идет, разумеется, не о социальной свободе, а о внутренней, духовной, именно экзистенциальной свободе. Такая свобода — не познанная необходимость, а вызов необходимости, тяжкая ноша. Однако каждый человек волен выбирать: отрешиться ли ему от своего «я», стать «как все», раствориться в удобном рабстве — или же выбрать себя и до конца оставаться верным этому выбору. Именно такую тяжкую свободу выбирает Нора. Из беспечного (по крайней мере — с виду) существа, играющего роль хорошенькой куколки в доме своего мужа, она превращается в женщину, осознавшую ответственность перед самой собой и обрекающую себя на подлинное, а не фальшивое существование. В адвокате Хельмере между тем обнажается его кукольная, марионеточная сущность.

Нора находит в себе мужество порвать с кукольным миром, со всем своим прежним существованием, обретает себя. И в этом ее победа. Однако эта победа исполнена особого драматизма, ибо она обрекает героиню на одиночество и остракизм и отнюдь не означает разрешения конфликта. Напротив, подлинный конфликт, подлинная битва разыграется лишь после того, как опустится занавес: только тогда начнется настоящая борьба Норы за самоутверждение в мире, ей чуждом и враждебном.

¹ *Ибсен Г. Кукольный дом / Пер. А. и П. Ганзен // Ибсен Г. Собр. соч. Т. 3. С. 449.*

А. И. Владимирова (С.-Петербург)

СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ «МИСТЕРИИ О МИЛОСЕРДИИ ЖАННЫ Д'АРК» ШАРЛЯ ПЕГИ

«Мистерия о милосердии Жанны д'Арк» была написана в 1910 году. Ей предшествовало другое произведение, посвященное той же героине: драма «Жанна д'Арк» (1897). Сразу же надо сказать, что эта пьеса была исторической драмой, но очень своеобразной: ничего похожего во французской драматургии того периода не было. В первой части этого произведения (Домреми) перед читателем предстает героиня размышляющая, вопрошающая, страдающая от несовершенства мира. Уже тогда в концепции Пеги человек действия должен был прежде всего проделать огромную внутреннюю работу. Приступать к действию можно только после этого.

Шарль Пеги назвал свое произведение мистерией; Поль Клодель свою пьесу «Благовещение» тоже считал мистерией. Это не значит, конечно, что и тот, и другой написали действительно мистерию, соответствующую канонам средневекового жанра. Переделывая свою первую драму о Жанне, которая строилась на изучении исторических документов, Пеги назвал новое произведение Мистерией, желая подчеркнуть его сакральный смысл, устремленность действия к небу. Термин «мистерия» имеет здесь в известной мере образный характер, потому что произведение Пеги по своей драматургической структуре отличается от канонических мистерий, хотя, как мы увидим, не так уж отлично от них по своей глубинной сути.

Что же за пьесу написал Пеги? Нет сомнения, что это именно пьеса, поскольку текст произведения состоит из монологов и диалогов, а голос автора совсем не звучит в тексте и даже ремарки имеют

подчеркнуто короткий информационный характер. Утверждая, что мы не слышим авторского голоса, мы имеем в виду не содержательный элемент пьесы, а ее формальную структуру.

На первый взгляд, представляется, что Мистерия Пеги полностью лишена действия, т. е. статична. В самом деле, Жанна практически не покидает своего места, только иногда встает. Два другие персонажа, Овьетта, подруга Жанны, совсем юная девочка, и госпожа Жервеза, молодая женщина, ставшая монахиней, входят, чтобы вступить с Жанной в диалог, и уходят, завершив свое высказывание.

Как известно, действие — основа структуры драмы. Но в понимании действия нет единой точки зрения. В XIX веке под действием чаще всего подразумевалось то, что герои передвигаются в пространстве и времени, с ними происходят разные события. В таком случае трудно отличить драматизм от сюжета. Представляется, что в драме мало действия, если в ней отсутствует занимательная интрига, эффектные речи, поступки, меняющие канву сюжета, тогда как интенсивность действия и драматизм никак не предопределяются внешней подвижностью участников спектакля. Для Франции же рубежа XIX и XX веков под драматическим действием подразумевались как раз активные внешние перестановки и изменения. Но это вовсе не единственная форма драмы.

Пеги очень интересовался античной литературой, писал о ней и хорошо ее знал. В его Мистерии Овьетта и госпожа Жервеза входят неожиданно и уходят не потому, что на сцене что-то изменилось или где-то в другом месте понадобилось их присутствие. Они просто должны высказать свою позицию в полемике с Жанной. Это прием античной драмы, ведь там совсем не важно, откуда и почему появляется тот или иной персонаж и куда он затем уйдет.

Несомненно, что действие в физическом смысле менее всего определяет природу древнегреческой драмы. На сцене предстает не поступок, а обсуждается его нравственная значимость. В трагедии один и тот же поступок поворачивается и своей высокой, и своей низкой стороной, одновременно осуждается и оправдывается, выступает как вина и невиновность.

Известна событийная канва «Антигоны» Софокла. Множество драматических происшествий происходят где-то в другом месте, зритель узнает о них лишь из длинных разговоров действующих лиц, причем не все они могут оказаться непосредственной реакцией на события. Чаще это философские или моральные рассуждения. Дей-

ствие строится как диалоги, которые имеют своеобразный характер: это не общение двух собеседников, это, чаще всего, обоснование своей позиции, причем не только в рамках данной событийной ситуации, а в общем этическом и философском смысле. И только хор порой высказывает свое отношение к правоте того или иного героя. Причем иногда признает правоту и того, и другого, тем не менее ни тот, ни другой не меняют своей позиции.

Так и в Мистерии Пеги: три женских персонажа произносят свои речи, развивают свои тезисы и как будто спорят между собой. На словесном уровне происходит взаимодействие всех трех, реально — Овьетты с Жанной и госпожи Жервезы с Жанной. Овьетта выражает свое отношение также к госпоже Жервезе, но только в ее отсутствие. (Она, в частности, говорит: «Святости в ней меньше, чем в тебе»¹. Или: «По правде говоря, госпожа Жервеза выбрала неудачное время, чтобы спасти свою душу» (с. 241). В уста Овьетты Пеги вкладывает слова об избранничестве Жанны:

Напрасны твои старания, напрасны слова, напрасны надежды: ты для нас своя, но ты никогда не будешь такой, как мы (с. 226).

А госпожа Жервеза приходит в ужас от слов Жанны, которая говорит, что французские рыцари не бросили бы Христа в Его смертный час:

Дочь моя, дитя мое, как ты рассуждаешь. Добрые христианки, нормальные христианки так не рассуждают... Дочь моя, дитя мое, даже в мыслях нужно остерегаться гордыни, сохрани нас Боже от греха гордыни (с. 347).

Понятно, что в Мистерии Пеги не может быть хора. Кто же должен оценить разумность и убедительность речей персонажей? Может быть, зритель или читатель? Надо отметить, что когда говорит одна собеседница, читатель, подобно античному хору, готов присоединиться к ее точке зрения. Но и другая точка зрения тоже изложена убедительно. Но не только зритель или читатель должен принять или не принять правоту того или иного персонажа.

¹ *Пеги Шарль*. Наша юность. Мистерия о милосердии Жанны д'Арк. СПб., 2001. С. 237. — Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Как и в античной трагедии, на протяжении Мистерии, и, особенно, в конце очевидно: что бы ни говорили Овьетта и госпожа Жервеза Жанне, какие бы доводы ей ни приводили, она непоколебима в своих идеях. Да и ее собеседницы остаются каждая при своем мнении. Нетрудно заметить, что и в этом отношении Мистерия Пеги во многом похожа на древнегреческую трагедию.

Можно найти и более близкий по времени пример — это аналитическая драма. Если мы обратимся к пьесам Ибсена, то мы увидим, что изменились сами принципы, на которых всегда строилась драма: нет экспозиции, в разговорах персонажей не выстраивается причинно-следственная связь и хронологический порядок событий, вместо действия персонажи только говорят. Однако это не исключает того факта, что в драмах Ибсена есть сюжет, т. е. происходят события разной интенсивности, которые резко меняют судьбу героев и течение пьесы. Просто акцент ставится не на них. Движение событий заменено движением мысли, анализирующей эти события.

Можно предположить, что прислушаться к мнениям Овьетты и госпожи Жервезы и оценить каждую из позиций должна сама Жанна. Но на протяжении Мистерии она говорит гораздо меньше своих собеседниц. В ней происходит внутренняя работа, это очевидно, отсюда напряженный лиризм этой казалось бы статичной драмы. Ярким завершением спора становится последняя реплика Жанны, произнесенная как бы вне связи с тем, о чем только что говорила госпожа Жервеза: «Орлеан в том краю, где Луара» (с. 381). Внутренняя работа завершена. Жанна решила, что ей надлежит делать.

Очень неожиданным и новаторским кажется прием, который Пеги применил в завершающей ремарке: «Госпожа Жервеза давно ушла, но она возвращается прежде, чем успевают опустить занавес» (с. 381). Здесь особенно интересна роль, которую играет ремарка. Ремарка важна в том случае, когда замечание «входит» или «выходит» по отношению к какому-то персонажу, влияет на развитие действия, меняет расстановку сил на сцене. Персонаж может появиться неожиданно, или, наоборот, это долгожданный визитер. В подобных случаях ремарка оказывается не техническим приемом, а смысловым. Зачем вернулась госпожа Жервеза? Она не потеряла надежду переубедить Жанну? Ее привело беспокойство, причину которого она сама не осознает? Она тоже что-то решила для себя, она не может больше в тишине спасти свою душу? Ответа на эти вопросы мы не получаем. Отвечает лишь молчание.

Пеги использует драматургическое средство, которого не знал французский театр. Он заставляет звучать молчание, безмолвие, заставляет наполниться смыслом саму тишину. Толкования могут быть разнообразными. В данном случае молчание играет роль подтекста, смысл которого многозначен.

Нельзя умолчать о том, что первоначально Пеги собирался продолжить свою пьесу. В этом случае было совершенно ясно, что ничего таинственного в появлении госпожи Жервезы нет. Она приходит, чтобы продолжать полемику с Жанной. Впоследствии из этого драматургического материала возникла вторая из известных Мистерий Пеги. Каким бы ни был замысел писателя поначалу, в Мистерии о милосердии он все-таки оборвал текст на молчаливом появлении госпожи Жервезы. В этом проявилось необыкновенное драматургическое чутье Пеги.

Откуда писатель мог почерпнуть такой прием? В эпоху, когда была написана Мистерия, перед автором стояла очень сложная задача. Весь XIX век был веком мелодрамы, были неудачные попытки создания натуралистической драмы, возникла символистская пьеса как попытка полного обновления структуры драмы. Сыграв важную роль в изменении драматургического языка, сама по себе символистская драма не была продуктивной формой. На что же мог ориентироваться писатель, желающий создать небывалую пьесу, пьесу, которая была бы спором о вере, справедливости, милосердии, о том, какую дорогу должен в этом мире выбрать для себя человек?

Впервые звучать тишину на сцене заставил Метерлинк. Он говорил о том, что слова только мешают услышать молчаливый диалог человека с Судьбой. Но герои раннего Метерлинка молчат покорно, они лишены индивидуальности. Они ждут, когда Судьба нанесет им очередной удар. Другое дело у Пеги. Его молчание в финале Мистерии полно решимости и героизма. Нет сомнения, что за этим молчанием последует поступок — Жанна отправится спасать Францию. Использовать в пьесе подобную «зону молчания» драматурги научились гораздо позже. В России первым подобный прием ввел Чехов. Говоря о чеховской драматургии, Станиславский использовал термин «подводное течение». Этот термин можно отнести и к Мистерии Пеги. Но он был в этом совершенно оригинален. Во всяком случае, в литературе о Пеги не встречается упоминаний о его знакомстве с чеховской драматургией.

Как же можно определить «подводное течение» Мистерии Пеги? Действительно ли три героини Мистерии, разговаривая друг с другом,

обращаются только к своей собеседнице? Сакральный смысл Мистерии заключен не только в том, что это спор о вере. Каждая реплика, каждый пространственный монолог Жанны, Овьетты, госпожи Жервезы подразумевает другого, невидимого и всемогущего собеседника. Диалог строится не по горизонтали, а по вертикали. Не Жанну хочет убедить Овьетта, когда говорит:

Нет никаких особых откровений. Есть лишь одно откровение для всех; это откровение Бога-Отца и Господа нашего Иисуса Христа... Это откровение для всех добрых христиан, для всех христиан, даже плохих, и для грешников, и для всех добрых прихожан... Любому прихожанину ведомо. Что спасение обещано... Богом его созданию. Твердо известно... Господь милосердный призвал всех, предназначил всех, предназначтал всем... Он обо всех позаботился. Он всех ведет за руку... Нет среди христиан ни одного, которому Бог был бы доступнее, чем другим... (с. 238–239).

Овьете нужно утвердиться в мысли, что она хорошая христианка, что бунтарское беспокойство Жанны и то, что она не похожа на других, — не пример для подражания для девочки, которая исправно ходит к мессе и молится, когда положено.

Не Жанне хочет доказать свою правоту госпожа Жервеза, рассказывая о страшных муках Богоматери, которая видит казнь своего сына. Она говорит о себе, бросившей мать, чтобы уйти в монастырь.

Он был хорошим сыном для своих отца и матери.

Хорошим сыном для своей матери Марии.

И Его отец и мать были этим очень довольны.

Его мать Мария была этим очень довольна.

Она была счастлива, она гордилась тем, что у нее такой сын,

Что она — мать подобного сына...

Вплоть до того дня, когда Он начал свое служение.

Но с тех пор, как он начал свое служение,

Возможно, она больше уже не возносила благодарностей.

Вот уже три дня она плакала. Плакала, плакала.

Как ни одна женщина никогда не плакала.

Ни единая.

Вот что принес он своей матери.

Никогда ни один мальчик не стоил столько слез своей матери.

Никогда ни один мальчик не заставлял столько плакать свою мать (с. 302).

Не мнение Жанны ей здесь важно. Ей важно доказать правильность своих поступков перед лицом Господа.

И только Жанна вступает в прямой молчаливый внутренний диалог с Богом. Она хочет понять Его волю и при этом не отступить от того, что она чувствует. Это видно с самых первых минут Мистерии, когда Жанна произносит «Отче наш...», но не каноническим образом, а вопрошая Господа в каждой фразе. А затем она обращается прямо к Господу:

О, Господи! Нам бы хоть краешком глаза увидеть пришествие Царства Твоего! Нам бы хоть краешком глаза увидеть зарю Царства Твоего! Но ничего, абсолютно ничего... Прошли годы, прошло столько лет, что и не перечесать; прошли целые века; увы, четырнадцать веков христианства со времени рождения, смерти и проповеди Его... И ничего, абсолютно ничего, царство земное — это царство одной лишь погибели, власть земная — это власть одной лишь погибели (с. 220).

Она боится, что молитвы напрасны, она хочет понять, слышит ли ее Господь, ей нужно знать, должна ли она действовать и как действовать, чтобы спасти других. Известно, что Пеги проводил аналогию между Жанной и Христом.

Таким образом, мы видим, что в Мистерии есть три видимых и реальных персонажа, но главным оказывается Тот, не видимый и не слышимый никем, ради которого и ведут свои речи Жанна, Овьетта, госпожа Жервеза. Пеги, можно сказать, прямо вводит Его в то внутреннее действие, которое и является драматургическим действием в Мистерии. Пеги был уверен, что присутствие Бога-Творца в земной и небесной жизни неоспоримо. С этой точки зрения его пьеса прямо связана с жанром мистерии, ибо в ней всегда присутствует вселенский характер действия, объединяющий земное и небесное.

В связи с этим возникает вопрос, в чем же драматический конфликт Мистерии. Обычно под конфликтом понимают столкновение антагонистических сил, в чем бы они ни выражались. Гегель видел в конфликте самую суть действия, его содержание, цель и смысл. Как известно, без конфликта не может существовать драматическая форма. Логика развития драмы ведет к тому, что от античной трагедии, где конфликт развивается как столкновение объективных противоречий, в XIX веке драма приходит к пониманию конфликта как столкновения субъективных форм характеров.

Мы уже говорили, что у Пеги в Мистерии нет столкновения личностей или характеров, нет борьбы противоречий внутри одного характера. Но нет, как в античной драме, и борьбы объективных факторов. И снова мы должны вспомнить о том, что писатель назвал свое произведение Мистерией. Конфликтом в ней оказывается противоречивое взаимодействие и противостояние земного и небесного. И Овьетта, и даже госпожа Жервеза обладают только земным опытом. Каждая героиня убеждена в своей правоте, поэтому это не психологический конфликт. И даже в душе у Жанны не борются противоречивые чувства и желания. Дело не в том, что Жанна не знает, как ей поступить. Она не знает, будет ли ее поступок угоден Господу. Она хочет услышать Его решение. У Пеги мы не прочтем ссылок на святых, которые призвали Жанну. Жанна сама, непосредственно, ощутила, что ее судьба предопределена, и это решение она принимает не только как юная девушка Жанна д'Арк, реально существовавшая некогда как историческая личность, а как человек, всем своим существом постигший свое призвание, идущее свыше.

Таким образом, Мистерия Пеги стала пьесой, аналогов которой невозможно найти в современной ему драматургии. В Мистерии сочетались приемы построения драматического действия, идущие от античной трагедии, с некоторыми открытиями аналитической драмы или символистской пьесы. Но представляется, что это не было прямым влиянием или подражанием.

В 1913 году критик Жан Мюллер, анализируя эволюцию французского романа, выделяет как самую современную форму роман лирический. Он пишет: это роман, «в котором несколько персонажей выражают то, как автор чувствует, понимает и оценивает жизнь, как он показывает в конкретном воплощении оттенки и противоречия своей души или беспокойство своего разума»². Ссылаясь на это определение, Мистерию Пеги можно назвать лирической драмой.

В соответствии со своим замыслом Пеги написал совершенно оригинальную по форме драму, наполненную глубоким религиозным содержанием, которую по сути нельзя назвать ни трагедией, ни драмой, ни собственно Мистерией. Это нечто такое, что не имеет терминологических аналогов и вместе с тем представляет собой законченное, очень гармоничное и глубоко продуманное по форме драматическое произведение.

² Muller J. Les dernières états des lettres et des arts. Le roman. Paris, 1913. P. 18.

Е. К. Бросалина
(Санкт-Петербург)

ПУТИ НАТУРАЛИЗАЦИИ ИНОЯЗЫЧНОГО ТЕКСТА (на материале поэзии Р. Тагора)

Увлечение Тагора переводами началось в ранней юности и продолжилось чуть более десяти лет. С четырнадцати лет он переводил с английского сонеты Данте, Петрарки и Шекспира, с санскрита — ведические гимны, стихотворения Бхартрихари и Вараручи, переводил пракритскую поэзию — в том числе Видьяпати, вишнуитские пады, а также религиозные песнопения с маратхи (бходжаны). Насколько нам известно, эта сторона деятельности Тагора до настоящего времени не подвергалась критическому рассмотрению.

В полной мере разделяя позицию В. Микушевича¹ о важности для переводчика четкого представления о культурно-эстетическом контексте эпохи, мы считаем возможным проделать обратный путь: через посредство творческой практики переводчика в какой-то степени реконструировать культурно-эстетический контекст эпохи. Поэтому для нас перевод здесь не столько объект исследования, сколько его инструмент. Цель настоящей статьи — во-первых, на основании анализа двух стихотворений в переводе Тагора показать особенности эстетических установок, а также творческого новаторства переводчика и, во-вторых, — поскольку творчество Тагора само по себе представляет определенный этап в национальной литературе, — внести

¹ *Микушевич В. К* вопросу о романтическом переводе // Актуальные проблемы художественного перевода. Материалы Всесоюзн. симпозиума. М., 1966. № 2. С. 69.

некоторые уточнения относительно освоения опыта европейского романтизма в Бенгалии.

Поэтические переводы Тагора в зависимости от их назначения можно разделить на две группы. Первую группу составят переводы, выполненные и использованные как иллюстративный материал в статьях и письмах. Состав цитируемых авторов широк и достаточно неоднороден — от Ли Бо и К. Марло до Суинберна и Иетса. В целом отношении все эти переводы имеют вспомогательное значение. Ко второй группе относятся переводы, импульсом для которых явились поиски новых средств самовыражения. Они органически входят в состав поэтического наследия Тагора.

В отношении переводов первой группы, в частности переводов англоязычной поэзии, представляется важным отметить, что в статьях Тагора, независимо от их содержания, они соседствуют с выдержками из его собственных стихов, а также со ссылками на упанишады и вишнуитскую поэзию. В плане формальном это свидетельствует о предпочтительном использовании автором определенного типа композиции, который характерен для публицистики «классических» школ романтизма. В плане содержательном, помимо информативно-просветительской, такой тип композиции выполнял важную культурно-историческую функцию. Привлечение для сопоставительного анализа наряду с известными произведениями иноязычных авторов образцов, взятых из национальной поэзии, имело целью расширить кругозор читателя, научить его воспринимать родную литературу в контексте мирового литературного процесса, что в конечном счете способствовало воспитанию чувства национальной гордости. О том, что Тагор вполне сознательно шел к решению этих задач, свидетельствует содержание его многочисленных статей по вопросам литературы, где он касается романтических веяний и влияний. В этом смысле особенно интересны статьи сборника «Шомалочона» («Критика», 1880-е гг.), поскольку именно к этому периоду относится большинство выполненных им переводов. Содержащиеся в этих статьях высказывания дают ключ к пониманию тех путей и средств, которые избрал для натурализации иноязычного поэтического текста Тагор-переводчик. По его мнению, такие черты европейской романтической поэзии, как философичность, напевность, провозглашение «вселенской любви» (Universal Love) высшим этическим принципом, стремление передавать движения души через изображение картин природы, свойственны миру индийской поэзии (ведические гимны, песенное творчество баулов, вишнуитская

лирика²) в равной, если не в большей степени, чем поэзии европейского романтизма.

Не касаясь вопроса об отношении его к творчеству отдельных поэтов, коротко остановимся на критической оценке Тагором этого направления в целом. Мироощущение романтика он сравнивает с утренним пробуждением человека, всецело поглощенного счастьем бытия. Поэзию романтизма Тагор называет «великой поэмой о человеческом сердце»³. В этом он видит одновременно ее силу и слабость, поскольку внешний мир для романтика — это лишь *средство* самовыражения, в то время как задача *современного* поэта, согласно убеждению Тагора, должна заключаться в творческом отражении окружающей действительности во всем многообразии ее реальных связей (14, 341–347). Акцент, который делает Тагор на противопоставлении поэзии романтизма *современной* поэзии, заслуживает особого внимания по двум причинам. Во-первых, это свидетельствует о глубокой проницательности Р. Тагора как литературного критика, который еще в восьмидесятых годах девятнадцатого столетия⁴ пришел к совершенно справедливому выводу о том, что ученическая ориентация на традиции европейского романтизма замедляет развитие национальной литературы. Во-вторых — и это уже имеет непосредственное отношение к художественному творчеству самого Тагора, — точка зрения поэта на романтизм как на славный, но *пройденный* этап литературного развития позволяет утверждать, что Тагор воспринимал поэзию европейских романтиков на уровне литературной *традиции*, которую можно развивать, но которой не должно следовать слепо.

Тагор не писал специальных работ по теории перевода. Что касается переводческой практики, то отдельные замечания по этому поводу можно найти в его первой критической статье о двух поэтических сборниках начинающих поэтов (14, 106), в заметках о собственной поэме, написанной в подражание вишнуитской лирике (10, 56), в статьях по просодии, а также в письмах, в особенности тех из них, которые были адресованы его издателям «Гитанджали». Весь этот материал дает основание полагать, что Тагор нетерпи-

² Микушевич В. Указ. соч. С. 645.

³ Тагор Рабиндранат. Каббо обостха порибортон (Перемены в поэзии) // Робиндророчонаболи (Сочинения Рабиндраната). Калькутта, 1970. Т. 13. С. 634. — Далее при ссылках на это издание в тексте указываются том и страница.

⁴ То есть в период, когда романтизм становится наиболее «востребованным» художественным направлением в среде бенгальских авторов.

мо относился к переводам-переложениям, однако с меньшей решимостью высказывался и против буквального перевода. Он был сторонником свободного выбора ритмического воплощения переводимого подлинника и не считал эквиритмический перевод обязательным. Он предлагал прежде всего исходить из *потенциальных возможностей* того языка, в сфере которого предстояло жить поэтическому произведению. Так, наиболее удачной формой перевода санскритской поэзии он, ориентируясь на фонетические особенности бенгальского языка, считал ритмизованную прозу (14, 178), в то же время в собственных переводах «Гитанджали» на английский язык он заменял силлабометрический на более органичный для английского языка тонический размер. Основную задачу *переводчика* Тагор видел в том, чтобы с максимальной точностью передать *эстетическое впечатление*, которое несет в себе оригинал. Главное условие выполнения этой задачи он видел в найденном в языке перевода точном эквиваленте для выражения эмоции в ее наиболее полном объеме.

Большинство стихотворений (22), переведенных Тагором с английского в пятнадцатитомном юбилейном издании, объединены в сборник под названием «Цветы дальних стран» (Бидеши пхулер гуччо). Все они выполнены не позже 1885 года. Четыре из них вошли в сборник «Утренние песни», два были опубликованы в 1884 году в журнале «Критика» (Алочона), один был включен в сборник «Сад песен» (Гитобитан); один представляет собой «рабочий» перевод, извлеченный составителями из критической статьи 1880 года «Поэты молчаливые и поэты необразованные», наконец, одиннадцать стихотворений впервые увидели свет в составе стихотворного сборника «Диезы и бемоли» (Кори о комол, 1886). Этот сборник высоко оценен тагороведами-исследователями. Его появление обычно связывают с новым этапом поэтического творчества Р. Тагора, этапом «возмужания таланта» (14, 78). Однако определение его конкретных особенностей по-прежнему вызывает серьезные затруднения. При этом уместно напомнить, что современная Тагору критика встретила этот сборник, — как, впрочем, она встречала немало и других его произведений, — скорее с недоумением и недовольством, чем с восторгом. Думается, что для объяснения такой реакции едва ли будет достаточно сослаться, как это принято в тагороведении, на непривычность сонетной формы или излишнюю (с точки зрения традиции) откровенность автора при описании лю-

бовного чувства. Не может нас полностью удовлетворить безусловно заслуживающее пристального внимания предположение В. Я. Ивбулиса о том, что «не художественное новаторство Тагора, выразившееся в поиске новых жанров и средств выражения...» вызвали отрицательное отношение критики, а то, что «он (Р. Тагор. — *Прим. авт.*) принадлежал к религиозно-реформаторскому обществу “Ади Брахмо Шомадж”... и вступил в полемику... даже с такими авторитетами, как Бонкимчондро Чоттопаддхай и Чондронатх Бошу»⁵. Нам представляется, что в данном случае более всего было бы уместно говорить о сочетании объективных причин и субъективных обстоятельств, которое вызвало недоброжелательную критику. При этом хотелось бы подчеркнуть, что, судя по характеру отзывов, первичным фактором при подобной оценке была не столько враждебность, сколько неспособность проникнуть в замысел автора. Это ощущается в замечаниях по поводу «Диезов и бемолей» даже такого знающего и тонкого исследователя жизни и творчества поэта, как П. Муххопаддхай, который пытался объяснить пестроту сборника продолжительным периодом его создания⁶.

Действительно, в отличие от предыдущих трех собраний его стихотворений, определить главенствующие темы «Диезов и бемолей» довольно трудно. Помимо переводов здесь представлены любовная, пейзажная, гражданская и философская лирика, легендарные, сказочные и вишнуитские мотивы. Парадоксален и состав переводимых авторов. Среди них имена Т. Худа и Суинберна, М. Броунинг и Обри де Вер, В. Гюго и К. Розетти — то есть поэтов, относящихся не только к разным национальностям, художественным школам и далеко неравноценных в отношении таланта, но даже и таких, к которым Р. Тагор относился довольно холодно. В числе переведенных стихотворений только три принадлежат любимым и высоко ценимым Р. Тагором поэтам — Т. Муру и П. Б. Шелли. Здесь нет ни Тениссона, ни Р. Бернса, ни Иетса, ни Китса, к творчеству которых Р. Тагор так часто обращался в своих статьях.

Два года спустя в статье «Перемены в поэзии» (Каббер обостха порибортон, 1888) Р. Тагор проводит мысль о том, что поэтическое

⁵ *Ивбулис В.* Литературно-художественное творчество Рабиндраната Тагора. Рига, 1982. С. 81.

⁶ *Муххопаддхай Пробхаткумар.* Робиндро-джибони (Биография Рабиндры). Калькутта, 1970. Т. 1. С. 237.

творчество революционно по самой своей природе: оно всегда развивается через взрыв, через протест. Таким протестом против признанных авторитетов в бенгальской поэзии (Хемчондро Бондопаддхай, Нобинчондро Сен) явился и его сборник «Диезы и бемоли». Об этом Р. Тагор недвусмысленно говорит и в предисловии к нему (1, 127). Здесь же дается и авторская его характеристика, которая, казалось бы, должна была предостеречь исследователей от напрасных поисков и определения основного ядра сборника. «Это первая моя книга, — пишет Р. Тагор, — где проявились такие особенности моей поэзии, как *разнообразие* и стремление охватить взглядом все, что меня окружает»⁷. Поэт осознал огромные возможности своего таланта и поверил в свое призвание.

В плане интересующей нас темы представляется уместным указать на несколько моментов творческой и личной биографии поэта, которые прямо или косвенно упомянуты в предисловии. Это его увлечение вишнуитской лирикой (за год до выхода «Диезов и бемолей» поэт совместно со своим другом Шочондро Моджумдаром составил и опубликовал первый сборник вишнуитских стихов); тесный контакт с переводчиком английских авторов (в частности Гольдсмита) Окхойчондрой Чоудхури, который познакомил Тагора с пленившей его поэзией Т. Мура; наконец, первая в его жизни потеря любимого человека, золовки Кодомбори Деби. Если обратиться к содержанию сборника, приняв во внимание эти обстоятельства, то из кажущейся сумбурности тем можно выделить два главенствующих мотива. Первый — это страстное стремление к самовыражению, но такому, в котором прозвучала бы «песня вселенной». В качестве ключевых стихотворений здесь назовем «Голос сердца» (Хридоер бхаша) и «Скованный сном» (Шопно-руддхо). Второй мотив — это интенсивная боль незащищенной души, и вместе с нею, как отныне и навсегда в его лирике, — неприятие необратимости потери, желание удержать в обостренном болевой реакцией воображении цельность чувства и целостность мира. Самыми показательными в этом отношении будут стихотворения «Малая бесконечность» (Кхудро ононто) и «Полное единение» (Пурно милон), которое завершается словами: «И день, и ночь мечтаю я о встрече, милый друг. С голодною тоской, по силе равной смерти» (1, 190).

⁷Цит. по: *Иббулис В.* Литературно-художественное творчество Рабиндраната Тагора. Рига, 1982. С. 147.

Если обратиться теперь к тематике сборника, то станет ясным и принцип отбора переводов и органичность их для данного сборника: все они, за малым исключением, так или иначе выражают горечь утраты. Причина обращения в данном случае к материалу иноязычной поэзии также вполне понятна, так как в бенгальской лирике до этого времени элегическая форма практически не существовала. Единственное стихотворение подобного рода было написано в 1883 году Бихарилалом Чокроборти и тоже посвящено Кодомбори Деби.

Для иллюстрации того, с помощью каких средств осуществляется пересадка «чужих цветов» на бенгальскую почву и какие новые краски они приобретают под лучами иного солнца, мы проводим сравнительный (хотя и далеко не полный) анализ отрывков из перевода Тагором двух стихотворений. Первое из них — «Влюбленный пастушок» (*The passionate Shepherd to his love*) принадлежит К. Марло. Оно переведено в 1880 году, но не было включено Тагором в состав «Диезов и бемолей», хотя и вошло в сборник «Цветы дальних стран». Наш выбор в данном случае обусловлен именно тем, что этот «рабочий перевод» Р. Тагор осуществил не столько ради эстетического удовольствия, сколько в качестве иллюстративного материала в одной из своих критических статей. Думается, что в переводе такого рода принципы работы Тагора с иноязычным текстом могут протрутить более явственно.

Passionate shepherd to his love

I

Come and live with me and be my love
And we will all the pleasures prove
That hills and valleys dale and field
And all the craggy mountains yield.

II

There will we sit upon the rocks
And see the shepherds feed their flocks
By shallow rivers to whose falls
Melodious birds sing madrigals.

III

There will I make thee beds of roses
And a thousand fragrant poesies
A cap of flowers and a kirtle
Embroidered all with leaves of myrtle.

Habiki amar priya, rabi mor sathe?
Aronyo, prantor, nodi, porbotoguhate
Joto kichu, priyotome, sukha pava jay
Dujone miliya taha bhog kori ay.

Shunibo shikhore bosi pakhi gay gan
Nodir shabodo-sathe mishaiya tan;
Dekhibo chahiya shei totinir tire
Rakhal gorur pal charaiya phire.

Rochibo golaper shojjo monomote,
Surobhi phuler tora dibo kotoshoto,
Goribo phuler tupi, poribi mathay;
Angiya rachiya dibo gacher patay.

IV

A gown made of finest wool
Which from our pretty lambs we pull,
Fair lined slippers for the cold
With buckles of the purest gold.

V

A belt of straw and ivy buds
With coral clasps and amber studs
And if these pleasures may thee move,
Come live with me and be my love.

VI

Thy silver dishes for thy meat
As precious as the gods do eat.
Shall on an ivory table be
Prepared each day for thee and me.

Jaye meshashishuder romal poshom
Boshon buniya dibo otionupom;
Sundor paduka ek koriya rachito
Khanti shona diye taha rahibo khachito

Katibonddho gori dibo ganthi trinjal
Majete bosaye dibo ektiprobai
Shei shab sukha jodi mone dhore
Ho amar priyotoma ay mor ghore

Hostidante gora ek asoner pore
Ahar aniya dibo dujoner tore
Debotar upobhogya, mohariya emon
Rojoter pottre donhe karibo bhojon.

Обращение пастушка, приглашающего возлюбленную разделить с ним радости «простой» жизни на лоне природы, по чисто внешним признакам, очевидно, вызвало в воображении Тагора ассоциацию для средневековой бенгальской лирики мотивом любви Кришны и Радхи. Поэтому при переводе условного поэтического языка Марло он берет за образец условный поэтический стиль вишнуитской пады⁸, по сфере применения, как ему показалось, близкий к языку подлинника. При этом для воспроизведения песенности оригинала он сохраняет рефрен и парную рифму, широко применяя аллитерации и, в особенности, ассонансы. С той же целью он пользуется популярной в паде женской рифмой (sathē-hatē tīrē-phīrē), усиливая ее за счет сочетания гласного с полугласным (jāy-āy; mathāy-patāy). Интенсивное насыщение стиха гласными идет за счет расчленения лигатур (sabada вм. chabda), что характерно для вишнуитской лирики, а также распевных форм совершенного деепричастия с окончанием на -īya (mīliya, sahīya, rāsīya). Разговорная интонация оригинала усилена в переводе за счет упрощения синтаксиса — замены сложных предложений простыми. В то же время к архаизации лексики, которая характерна для оригинальных стихотворений Р. Тагора на вишнуитские мотивы (см. стихотворения «Флейта» (Банши), «Разлука» (Бирохо), «Песня» (Ган) из того же сборника), поэт здесь почти не прибегает. Пожалуй, единственным примером высокого стиля является несколько патетическое (благодаря архаичной форме вокатива) обращение — *prīyatamē* (возлюбленная),

⁸ Пада (бенг. «подо» — стих) — принятая в вишнуитской лирике стихотворная композиция из 10–12 строк.

особенно заметное в сочетании с фамильярной формой местоимения 2-го лица (*tui*) и соответствующей ей формой глагола (*ha*).

Трансформация более существенная наблюдается на эмоционально-образном уровне. Дело, видимо, в том, что Тагор не принял, а скорее всего, как мы покажем ниже, не понял жанровой природы стихотворения — пасторали. Отталкиваясь от двух присущих вишнунитской лирике качеств — проникновенности в выражении чувства и подлинности в бытовой и пейзажной детали, — он игнорирует фривольный тон оригинала и рисует своего героя *человеком, любящим глубоко и беззаветно*. В этом отношении наиболее важный семантический сдвиг происходит в пределах начальной строфы (она заключает в себе всю тему стихотворения, остальные строфы ее только детализируют). Первая строка оригинала, содержащая откровенный призыв к любовным утехам, передана Тагором в мягкой форме риторического вопроса: «Станешь ли моей любимой, согласишься ль быть со мной?» Во второй строке ключевое слово всего стихотворения *pleasures* (утехи, развлечения) передано словом *sukha*, которое в средневековой поэтической традиции служит для обозначения глубокого, часто имеющего сакральный смысл, состояния блаженства. Это значение усиливается благодаря употреблению Тагором традиционно сочетающегося с этим словом глагола (*bhog kaha* — вкушать, наслаждаться). Во второй строфе убраны из текста такие маньеризмы, как *melodious birds sing madrigals*. Здесь же, во второй строфе, отмеченный выше прием замены сложных предложений простыми имеет важное идейно-смысловое значение: неполная анафора в первых двух строках оригинала (*we will seat and see*) заменена Тагором синтаксически полной «мы сядем, мы увидим, мы услышим» (*basiba, dekhiba, suniba*) и более гармонично распределена в первой и третьей строке. Этот прием акцентирует моменты последовательного зрительного и слухового восприятия героями красот пейзажа.

Текст последующих строф дает минимум возможностей для какой-либо образной трансформации, поскольку содержит перечисление различного рода даров, с помощью которых лирический герой собирается завоевать сердце возлюбленной. Однако и здесь Тагор находит способ усилить эмоциональную сторону высказывания. Английский пастушок предлагает в дар уже готовые дары (*made, prepared*), в то время как лирический герой стихотворения Тагора обещает все сделать сам: ложе из цветов, шапочку, сандалии с инкрустацией из золота, юбку, расшитую драгоценными камнями, и т. д. Тем самым

игривое ухаживание превращается под пером Тагора в самоотверженное служение предмету трепетной любви. Однако в самом характере деталей, одежды и убранства обнаруживается также органическая несовместимость двух литературных традиций — куртуазной пасторали и проникнутой духом народности средневековой бенгальской пады. Ориентируясь именно на ее особенности, Тагор с возмущением, как о чудовищной безвкусице, упоминает в статье золотые пряжки на простых башмачках, столик из слоновой кости и драгоценности, вплетенные в травяной пояс. Тагор довел перевод до конца, но его неприятие эстетически неполноценного, с его точки зрения, текста выразилось в дословной передаче им чуждых переосмысленному окружению реалий. В бенгальском варианте последние три строфы создают не лирический, а скорее комический эффект. Поэтому упрек в нарушении гармонии формы и содержания здесь следовало бы предъявить переводчику, но отнюдь не автору: за то, что он не понял куртуазного стиля английского оригинала.

Стихотворение, отрывок из которого мы предлагаем ниже, принадлежит поэту, художественное мышление и метод которого были наиболее близки Тагору, — Томасу Муру. Как по своему основному мотиву, так и по способу его воплощения, оно наиболее ярко представляет переводы, включенные Тагором в сборник «Диезы и бемоли». Тагор считал, что в поэзии Т. Мура с наибольшей силой проявляются важнейшие свойства романтизма: тяготение к миру музыки и одухотворение природы.

Боль утраты и тоска одиночества, которые служат лейтмотивом приводимого ниже стихотворения, тоже оказались как нельзя более созвучными тогдашнему настроению Р. Тагора.

Last Rose of Summer

I

The last rose of summer
Left blooming alone
All her lovely companions
Are faded and gone.

Nidagher shesh golapkusum
Bono alo koriya
Rupashi tahar shob shohocharigon
Shukaye poreche jhoriya

II

No flowers of her kindred
No rosebud is nigh
To reflect her blushes
To give sigh for sigh.

Ekakini, aha, chari dike tar
Chono phul nahi bikashe
Hashite tahar mishaite hashi
Nishas tahar nishashe

III

I'll not leave thee, lone one
 To pine on the stem
 Since the lovely are sleeping
 Go sleep with them.

Bontar upare shukaite tore
 Rakhibo na eka pheliya
 Shobai ghumay tuiio ghumage
 Tahader shathe miliya

IV

Thus kindly I scatter
 Thy leaves o'er the bed
 Where thy mates of the garden
 Lie scentless and dead.

Choraye dilam dolguli tor
 Kusum shomadhi shoyone
 Jetha tor bonoshakhira shobai
 Ghumay mudito noyone

V

So soon may I follow
 When friend ships decay
 And from loves' shining circle
 The gems drop away!

Temoni amar shokhara jokhon
 Jetechen more pheliya
 Premohar hoite ekti ekti
 Ratan pokeche khuliya

VI

When true hearts are withered
 And fond ones are flown
 O, who would in habit
 This bleak world alone!

Pronoyi hridoy gelo go shukaye
 Priyojon gelo choliya
 Tabe e andhar andhar jagate
 Rohibo bolo ki boliya?

Переводя стихотворение, Тагор в данном случае не стремился ни к точной рифме, ни к воспроизведению традиционного размера вишнуитской пады. При относительно свободной системе рифмовки мелодическим стержнем переводимого стихотворения является уже упоминавшееся употребление формы совершенного причастия на -juа в качестве конечной сквозной рифмы. По уже отмеченному нами пути идет здесь Тагор и при отборе лексических и образных средств для натурализации поэтического текста. Однако, здесь локальный колорит более глубоко проникает в ткань стихотворения. Это происходит за счет множественного употребления в тексте слов, оборотов, междометий и грамматических форм, тесно связанных с миром вишнуитской пады (aha, go, premhar, sakhi и т. д.). В соседстве с формами современного литературного языка они сообщают лирическому высказыванию чуть патетический оттенок, который как нельзя более соответствует элегическому тону оригинала.

Образ лирического героя оказывается здесь настолько близок Тагору, что у него не возникает необходимости в его переосмыслении. Наибольший интерес в этом стихотворении представляет некоторое изменение акцентов в эмоциональном наполнении сюжета. Основным средством утверждения нерасторжимого единства человека и окружающего его мира является здесь метафорическое перенесение при-

родных явлений в мир человека и наоборот, ощущений, свойственных человеку, — на мир, окружающий его (см. конечные двустипии всех трех строф). В тагоровском переводе этот прием применяется более интенсивно. Часто употребляемые Т. Муром имена существительные и глаголы нейтрального характера, переносное значение которых зависит от контекста, Тагор переводит словами, имеющими вполне конкретную сферу употребления, отличную от той, в которой их использует автор. Так, во втором двустипии первой строфы, говоря о подругах розы, автор употребляет глаголы *to fade* и *to go*. В переводе Тагор заменяет их глаголами, имеющими отношение только к растениям: *chukiya*, *jhayeshe* (высохли и осыпались). В четвертой строфе метафорический образ уснувших цветов-девушек детализируется Тагором: девушки спят, и глаза их закрыты (*mudito payane*). С той же целью усиления эмоции Тагор в переводе нередко использует слово, обозначающее чувство, более явное, чем в оригинале: вместо *to bloom* (рдеть, цвести) употреблен глагол *alo kara* (освещать); вместо *blushes* (краски смущения) — *hasi* (улыбка, смех). Понятие смерти как небытия неприемлемо для Р. Тагора. Поэтому содержащееся в 3-й строфе уподобление смерти сну он развивает и в следующей, 4-й строфе, сняв имеющееся в оригинале упоминание о смерти. Значительно большим эмоциональным зарядом обладает и последняя, заключительная строка стихотворения: форма риторического вопроса в сослагательном наклонении заменена на прямое обращение от первого лица: «Но в этом темном, мрачном мире, скажи, как жить мне одному?»

Анализ двух отрывков из переводов Тагора, принадлежащих разным по своим художественным устремлениям авторам и выполненным с разными целями, позволяет прийти к следующему заключению.

Импульсом для Тагора при занятиях переводческой деятельностью явился не интерес к отдельному переводимому поэту как к творческой личности, но богатый общий потенциал поэзии романтизма, предоставляющего огромные возможности самовыражения. Поэтому эстетическая притягательность мотива и темы служила для него критерием при отборе переводов. При переосмыслении оригинала Тагор исходит из потенциальных возможностей поэтического текста. Натурализация иноязычного произведения осуществляется на основе использования поэтической лексики вишнуйтской лирики. Личностный аспект лирики Р. Тагора обнаруживается в семантическом

обогащении этой традиционной лексики новым, конкретным содержанием и в богатой и разнообразной инструментовке стиха.

Таким образом, обращение Тагора к переводам произведений иноязычных авторов, видимо, следует воспринимать в одном ключе с его интересом к национальному литературному наследию и фольклору, то есть как свойственное любому поэту стремление к тематическому, идейному и образному расширению горизонтов национальной поэзии, которое может быть сопоставлено с интересом романтиков Запада к наследию Востока.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Н. А. Захарова (С.-Петербург)

БЕЗ ГНЕВА И СОМНЕНИЯ

(из воспоминаний университетского редактора)

Моложавый, стройный, с тонкими чертами лица, раздумывавшийся от холода, оживленный, с новогодними подарками в руках — таким я надолго запомнила Аскольда Борисовича Муратова, встретившегося мне однажды во дворе Главного здания тогда Ленинградского университета. Кажется, именно свойственная ему молодость и вынудила когда-то А. Б. Муратова отпустить усы и бородку, чтобы студенты не принимали его за «своего парня» и не позволяли себе панибратства и фамильярности.

Я знала его тогда только как автора серьезных монографий о творчестве И. С. Тургенева, редактором которых мне довелось быть.

В 1977 году научным издательствам университетов (а их было всего 13) для покрытия убытков от выпуска узкоспециальных работ разрешили издавать книги, рассчитанные на широкого читателя. Тогда я, уже как главный редактор, обратилась в первую очередь к Георгию Пантелеймоновичу Макогоненко, заведующему кафедрой истории русской литературы, с просьбой вовлечь в эту работу среднее и молодое поколение ученых, чтобы использовать их эрудицию, глубокое знание предмета для расширения круга знаний учителей школ, старшеклассников, любителей русской литературы. Благодаря поддержке Г. П. Макогоненко кафедра оказалась одним из самых активных, бесценных участников осуществления нового направления в деятельности научного издательства. За ней последовали и другие.

После ухода из жизни Г. П. Макогоненко, авторитетного литературоведа, крупного, статного, красивого человека, любимца женщин, составителя многих изданий, открывших неизвестные пласты истории русской литературы, на эту ответственную должность был избран

Аскольд Борисович. Ему нелегко было сохранить достигнутый уровень и еще более активизировать работу, в которой нуждалось издательство. Но он оправдал возлагавшиеся на него надежды. Двадцать два года (как никто до него) он руководил коллективом, не утратившим своего лица в науке.

Как главный редактор Издательства Ленинградского университета я с каждым новым изданием узнавала его заново и очень ценила как организатора, генератора идей, творческую личность и стойкого защитника кафедральных изданий от всякого рода перестраховщиков и боязливых литературных контролеров. Многим я обязана ему лично. У него была удивительная способность, не разжигая споров, не повышая тона, привести столь убедительные доводы в защиту той или иной точки зрения, что бурные страсти как бы стихали, не войдя в силу. Поэтому слова Тацита в названии статьи, по-моему, отражают его особенности как руководителя.

Конечно, для тех, кто не имел дела с изданием литературы XIX — начала XX века в советскую эпоху, неведомо, каким часто нелегким был путь к читателю, казалось бы далеких от современной политики книг. История их выпуска показывает, какие трудности приходилось преодолевать, какова была в этом роль А. Б. Муратова, на протяжении десятилетий остававшегося организатором и куратором этой работы.

Одним из ярчайших примеров стал сборник «Петербург в русском очерке XIX в.» (1984), составителем, автором предисловия и комментариев к которому был М. В. Отрадин, сотрудник кафедры, один из активнейших участников подготовки серии университетских изданий для широкого читателя. Во включенных в этот сборник очерках нашли отражение и величие города Петра, и трудности его созидания, которые легли на плечи простых людей разных профессий.

Камнем преткновения при подготовке книги к печати стала статья А. И. Герцена «Москва и Петербург» (1842), составлявшая в сознании читателя середины XIX века как бы параллель статье В. Г. Белинского «Петербург и Москва» (1845).

В. Г. Белинский, знакомый с текстом очерка Герцена, возражал против некоторых его утверждений, которые могли быть истолкованы как отрицание важности исторической роли Петербурга. Между тем Герцен сатирически критиковал *императорский* Петербург его времени, не отрицая исторического значения самой северной столицы.

В свое время статья А. И. Герцена не была разрешена к опубликованию царской цензурой, хотя вызвала большой интерес у читателей и распространялась даже в рукописных списках, ставилась на сцене в виде скетчей. Даже через полвека, в 1893 году, цензура не разрешила включить ее в печатавшееся тогда Полное собрание сочинений Герцена. Впервые в России это произведение было напечатано в 1905 году. За границей оно было опубликовано еще в 1857 г. в лондонском «Колоколе», издававшемся А. И. Герценом и Н. П. Огаревым.

Царскую цензуру беспокоила острота поставленных Герценом и Белинским исторических и культурных проблем. Ее пугали выпады Герцена против барственной, застойной Москвы. Конечно, Герцен понимал, что «после 1812 года уважение к Москве было безусловно»: «В добровольном несчастье Москвы было что-то захватывающее душу; она сделалась интересной и своими обгорелыми домами». И А. И. Герцен, невзирая на резкость тона в обсуждении поставленного в статье вопроса, отмечает: «...не надобно забывать, что много Москвы в Петербурге и что много Петербурга в Москве».

Более 100 лет спустя — в 80-е годы XX века — статья Герцена «Москва и Петербург» вновь испугала контролирующие органы — теперь еще и нежелательной характеристикой отдельных сторон жизни друга Советского Союза Китая, который рассматривался автором как пример «стоячести», исторической неподвижности.

Для издательства невыход интересного и содержательного сборника (при тираже 35 тыс. экз.) означал еще и невыполнение тематического и финансового планов. Известно, что в 1846 году Герцен опубликовал фельетон «Станция Едрово», в котором использовал ряд положений, ранее представленных в статье «Москва и Петербург». Преодолевший царскую цензуру фельетон равноценной заменой статье в свое время, конечно, не стал. Но в какой-то момент сотрудникам издательства ЛГУ показалось, что он может спасти наш сборник. Однако предложенная нами замена статьи «Москва и Петербург» «Станцией Едрово» была категорически отвергнута А. Б. Муратовым. Он сказал: «Никто не простит нам этого никогда. Статьи Герцена и Белинского неразрывны для понимания эпохи». За дело взялись составитель М. В. Отрадин и издательство. Выдвинутые нами доводы: «Неужели советская цензура уподобится царской в своем гонении острых историко-политических публикаций?» вынудили цензоров отказаться от своих намерений, и герценовский очерк «Москва и Петербург» остался в сборнике.

Продолжением важной темы «Петербурга и его исторической роли» стала антология «Петербург в русской поэзии. XVIII — начало XX века», также инициативное издание кафедры под руководством А. Б. Муратова. Оно вышло в 1988 году тиражом 225 тыс. экз. (редактор С. Е. Хазанова). Составителем антологии, автором глубокой по содержанию вступительной статьи и комментариев был вновь М. В. Отрадин.

Судьба Петербурга осмыслялась крупнейшими художниками в связи с судьбой страны, главнейшими социальными вопросами русской жизни сразу после его основания. Знакомство с этим поэтическим сборником дает возможность современному читателю проследить, как развивалась петербургская тема, как менялся образ города в зависимости от бега времени.

Такую сложную задачу ставил М. В. Отрадин при отборе стихотворных произведений. Им была проделана огромная работа по сбору материала: 232 стихотворения 145 поэтов — от Антиоха Кантемира до Владимира Маяковского (в том числе наряду с широко известными и незнакомые большинству читателей), дан комментарий имен собственных и исторических реалий, потребовавший колоссального труда.

Но таковы были высокие требования А. Б. Муратова и его сподвижников, хорошо понимавших необходимость сохранения научного уровня задуманных сборников. Объем статьи не позволяет детально проанализировать и даже упомянуть каждое из изданий, подготовленных сотрудниками кафедры, но их появление было заметным событием в культурной жизни.

А. Б. Муратов и руководимая им кафедра стали инициаторами важного и нужного для литературоведов, учителей, старшеклассников, просто любителей литературы начинания — создания цикла книг, посвященных освещению русской классики в критике. Вышли четыре выпуска — об «Отцах и детях» И. С. Тургенева, «Обломове» И. А. Гончарова, «Войне и мире» Л. Н. Толстого, «Грозе» А. Н. Островского, причем тиражами в 30 тыс. экземпляров.

По собственному опыту знаю, как они востребованы до сих пор в библиотеках, где их не выдают на дом из читального зала даже под залог. Эти книги дали возможность, не ограничиваясь школьными учебниками, погрузиться в сложный мир литературной борьбы вокруг общепризнанных шедевров, познакомиться со взглядами различных, часто диаметральных эстетических направлений. И опять-

таки участие А. Б. Муратова помогало преодолевать возникавшие трудности.

Так, в процессе подготовки сборника «Роман И. С. Тургенева “Отцы и дети” в русской критике» (1986) (составитель, автор вступительной статьи и комментариев И. Н. Сухих) камнем преткновения стала статья Л. А. Антоновича «Асмодей нашего времени» об «Отцах и детях» И. С. Тургенева. Уже само ее название — «Асмодей» — повторяло заглавие романа реакционного критика и писателя В. И. Асоченского (редактора «Русской беседы»). Антонович счел произведение Тургенева крайне неудовлетворительным в художественном отношении: герои — безжизненные личности, «роман есть не что иное, как беспощадная, разрушительная критика молодого поколения». Он проводил возмутительные параллели между героями Тургенева и Асоченского, обвиняя автора «Отцов и детей» в ужасном кощунстве и мстительности в изображении молодого поколения. Если для Д. Н. Овсяннико-Куликовского и других критиков Базаров был интересен содержательностью и сложностью натуры, то Антонович отказывал ему даже в обычном гуманизме.

Издательство колебалось, стоит ли помещать в сборнике для широкого читателя такую оскорбительную по тону и несправедливую по общей оценке статью. Однако А. Б. Муратов настоял на ее помещении, твердо сказав: «Историю нельзя исправлять. Эта статья вызвала такие страсти, которые и позволили современникам по достоинству оценить роман и его героев». Сейчас, просматривая сборник, я нашла подтверждение сказанному А. Б. Муратовым у самого Тургенева: «Точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни — есть величайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями». Появление этого сборника — одного из самых острых по содержанию, по подбору статей, их оценке и комментированию текста — заслуга составителя И. Н. Сухих и истинно научного подхода А. Б. Муратова.

В 1989 году вышел сборник статей «Роман Л. Н. Толстого “Война и мир” в русской критике» (сост. И. Н. Сухих, редактор С. Е. Хазанова). Представители разных направлений в критике признавали необыкновенный успех произведения. Не все принявший в романе И. С. Тургенев тем не менее считал «Войну и мир» «одной из самых замечательных книг нашего времени». Она «овееяна эпическим духом», «частная и общественная жизнь России в первые годы нашего

века воссоздана мастерской рукой. Перед читателем проходит целая эпоха, богатая великими событиями и крупными людьми...»

Уже само ознакомление с отзывами великих писателей, авторитетных критиков, умевших дать точные, яркие, образные характеристики романа, нужны были и в XX, и особенно в XXI веке, увы, не выдвинувшем таких гигантов мысли и художественного творчества, поднимающих дух народа и его веру в жизнь.

Сборник, посвященный роману «Обломов» И. А. Гончарова (1991 г., составитель, автор вступительной статьи и комментариев М. В. Отрадин, редактор С. Е. Хазанова, тираж 16 тыс. экз.), вышел в период перестройки. Ранее издательством ЛГУ был выпущен сам роман со статьей того же М. В. Отрадина, во многом отошедшего от изучавшейся в школе статьи Н. А. Добролюбова «Что такое обломовщина?». Важно было и то, что сборник статей об «Обломове» издавался впервые. К тому же включенные статьи давали полное представление о том, почему в течение столь продолжительного времени «Обломов» воспринимался русской критикой как живое, вечно современное явление литературы. Русская критика от Н. А. Некрасова до Д. С. Мережковского и И. Ф. Анненского вновь и вновь обращалась к роману. Сам И. А. Гончаров писал в «Необыкновенной истории»: «Тургенев однажды заметил мне кратко: «Пока останется хоть один русский, до тех пор будут помнить “Обломова”». Д. С. Мережковский отмечал, что «по изумительной трезвости взгляда на мир Гончаров приближается к Пушкину...»

Само ознакомление с такими откликами на роман заставляет о многом задуматься, кого-то еще раз перечитать знакомое, казалось бы, произведение, оценить попытки режиссеров и критиков конца XIX — XX века по-новому осмыслить его. И это уже признание актуальности замысла кафедры и ее руководителя А. Б. Муратова.

Работа над серией критических антологий была завершена сборником «Драма А. Н. Островского “Гроза” в русской критике» (составитель, автор вступительной статьи и комментариев И. Н. Сухих, редактор В. С. Кизило, тираж 30 тыс. экз.), объединившим статьи Н. А. Добролюбова, И. И. Панаева, А. А. Григорьева, Ф. М. Достоевского, В. Э. Мейерхольда и др.

Непросто шла начавшаяся еще в первой половине 1980-х годов работа над сборником «Русская фантастическая проза эпохи романтизма» (1820–1840 гг.) под общей редакцией тогда молодого ученого А. А. Карпова (ныне после смерти А. Б. Муратова заведующего ка-

федрой русской литературы). Вышедший лишь в 1991 году большим тиражом (250 тыс. экз.) сборник также является одним из постоянно востребованных читателями, о чем свидетельствуют многочисленные записи в библиотечных формулярах.

Составителями и авторами глубоких и содержательных комментариев были сотрудники кафедры и Пушкинского Дома. Трудности издания были вызваны сложностью отбора произведений писателей не только первого ранга (А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова), но и, условно говоря, второго и третьего, внесших тем не менее неопределимый вклад в развитие нового жанра.

В годы работы над сборником (в отличие от нынешнего периода засилья всякого рода «фэнтэзи» и низкопробных «страшилок») отношение к таким произведениям с чертовщиной, перевертышами, видениями, к самому мистическому началу в литературе было настроенным, чтобы не сказать негативным.

Издательству хотелось избежать возможных будущих осложнений при прохождении сборника в контролирующих инстанциях. Поэтому и А. А. Карпов, и тогда заведующий кафедрой А. Б. Муратов с пониманием относились к возникавшим в ходе работы предложениям редакции.

В итоге из сборника был выведен ряд текстов (О. И. Сенковского, М. Н. Загоскина, В. А. Ушакова) и дополнительно включены сказка Антония Погорельского «Черная курица», утопия В. Ф. Одоевского «4338-й год». Несмотря на все сложности, сборник оказался очень разнообразен по составу. Большая, глубокая статья В. М. Марковича «Дыхание фантазии» раскрывала глубину его замысла. Она читается с меньшим интересом, чем сами произведения. В. М. Маркович убедительно доказывает, что веяния очередной литературной моды — интерес к фантастике — оказались столь всеохватывающими и вместе с тем устойчивыми, поскольку явно сплетались с общественной потребностью борьбы за самобытность русской культуры. В романтическую эпоху понятия «народность», «народная старина», «народный дух» начинали приобретать значение высших ценностей. Это было вызвано Отечественной войной 1812 года. «Вера праотцов, нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные — лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности», — писал декабрист В. К. Кюхельбекер.

Концовки многих новелл, в которых страшные, злые силы бывали побеждены и даже посрамлены, а к достойному человеку приходило

счастье и благополучие, сродни волшебным народным сказкам. Поэтому настойчивые попытки рецензентов и литературных чиновников отнести такие издания к «пропагандирующим мистику» потерпели крах. Книга, прошедшая нелегкий путь к читателю, живет и будет жить еще долго.

На всех этапах ее создания помощь А. Б. Муратова была неоценимой, даже при решении финансовых проблем, вызванных некоторым нарушением сроков отклонения исключенных по инициативе издательства произведений. Как всегда, он умел своевременно найти нужные аргументы и успокоить участников спора.

К сожалению, А. Б. Муратов и М. В. Отрадин (по соображениям личного характера) отказались официально участвовать в подготовке двухтомника «Русская поэзия Серебряного века», идея выпуска которого принадлежала В. Н. Орлову, издавшему в 1960-е годы его первый вариант. Но они безвозмездно проделали огромную работу по сверке части текстов в архиве Пушкинского Дома, подбору других составителей и рецензентов, ознакомлению с новыми вступительными статьями, уточнению названия двухтомника и включению стихотворений поэтов-эмигрантов, чье творчество выходило за пределы эпохи, но сохраняло особенности поэтики Серебряного века. Я, как постоянный участник этого проекта на разных этапах его создания, знала в деталях о всех трудностях, которые сумели преодолеть А. Б. Муратов и М. В. Отрадин.

Вышедший в 1986 году тиражом в 100 тыс. экз. по заказу Ленинградского отделения Фонда культуры, возглавляемого Д. С. Лихачевым, этот двухтомник (редактор В. С. Кизило) получил широкую известность.

Внесенный Аскольдом Борисовичем и кафедрой русской литературы вклад в культуру и образование и сегодня заслуживает самой высокой оценки.

СПИСОК НАУЧНЫХ ТРУДОВ А. Б. МУРАТОВА*

Монографии, сборники статей

1970

Тургенев в Петербурге. Л. 374 с. (В соавт. с Г. А. Бялым.)

1972

Тургенев после «Отцов и детей» (1860-е годы). Л. 144 с.

1980

Повести и рассказы И. С. Тургенева 1867–1871 годов. Л. 182 с.

1985

Тургенев-новеллист (1870–1880-е годы). Л. 119 с.

2004

Из истории русской литературы и истории русской филологической науки: (Вторая половина XIX — начало XX века): Статьи разных лет. СПб. 272 с.

Статьи, доклады, рецензии

1959

О «гейдельбергских арабесках» в «Дыме» И. С. Тургенева // Русская литература. № 4. С. 199–202.

* Составил С. И. Монахов (С.-Петербург).

1962

- О заглавии романа И. С. Тургенева «Дым» // Вестн. Ленингр. ун-та. № 2. Сер. истории, языка и лит-ры. Вып. 1. С. 159–161.
- Обзор советских теоретико-литературных работ по вопросам жанра (1946–1961) // *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. T. V. Zesz. 2. S. 109–136. (В соавт. с В. Е. Холшевниковым.)

1963

- Образы романа И. С. Тургенева «Дым» в работах и письмах В. И. Ленина // Сборник студенческих научных работ. Л. Вып. 4. С. 240–249.

1964

- Тургенев в борьбе с правительственной реакцией: К истории некоторых образов «Дыма» // Филологические науки. № 1. С. 151–161.
- И. С. Тургенев, Н. В. Шелгунов и Л. П. Бломмер: Об идейном смысле образа Потугина в романе И. С. Тургенева «Дым» // Вестн. Ленингр. ун-та. № 20. Сер. истории, языка и лит-ры. Вып. 4. С. 67–76.
- Роман И. С. Тургенева «Дым»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л. 19 с.

1965

- Цензурная политика самодержавия в 1870–1890-е годы. Провинциальная журналистика. Библиографические журналы // Очерки по истории русской журналистики. Кн. 2. Л. С. 249–253, 255–256, 261–267.

1966

- Тургенев и жиздринские крестьяне (1877 г.) // Тургеневский сборник: Материалы к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. М.; Л. Вып. 2. С. 299–303.
- Вопрос о реализме в русской критике конца 60-х — начала 70-х годов XIX века // Тезисы докл. IV филол. конф. вузов С.-Запада. Архангельск. С. 48.
- Анатолий Федорович Кони // Кони А. Ф. Собр. соч.: В 8 т. М. Т. 1. С. 5–36 (В соавт. с М. М. Выдрей и С. С. Волком.)

1967

- «Гейдельбергские арабески» в «Дыме» // Литературное наследство. Т. 76: И. С. Тургенев: Новые материалы и исследования. М. С. 71–105.

1968

- К истории борьбы вокруг романа И. С. Тургенева «Дым» // Учен. зап. Ленингр. ун-та. № 339. Сер. филол. наук. Вып. 72: Русская литература. С. 221–223.
- «Дым»: Ф. Ф. Павленков о романе Тургенева // Тургеневский сборник: Материалы к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. Л. Вып. IV. С. 165–167.
- Письмо-воспоминание Тургенева о К. Риттере (1871) // Тургеневский сборник: Материалы к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. Л. Вып. IV. С. 250–251.
- Литературные взгляды Кони // Кони А. Ф. Собр. соч.: В 8 т. М. Т. 6. С. 5–23.

1970

- Жизнь и творчество Помяловского [Рец.:] Ямпольский И. Г. Помяловский: Личность и творчество. М.; Л., 1968 // Вопросы литературы. № 2. С. 230–232.

1971

- Роман Д. Л. Мордовцева «Знамена времени» // Учен. зап. Ленингр. ун-та. № 349. Сер. филол. наук. Вып. 74. С. 125–155.
- Русская литература второй половины XIX века // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М. Т. 6. С. 125–155.

1972

- Новое издание польских русистов [Рец.:] Studia Rossica Poznaniensia. Poznań, 1970) // Вестн. Ленингр. ун-та. № 2. Сер. истории, языка и лит.-ры. Вып. 1. С. 160–162. (В соавт. с В. В. Колесовым.)
- К 150-летию со дня рождения Н. А. Некрасова // Вестн. Ленингр. ун-та. № 8. Сер. истории, языка и лит.-ры. Вып. 2. С. 151–153.

1975

- Книга о реализме конца XIX века // Русская литература. № 1. С. 238–243.
- Повесть И. С. Тургенева «Песнь торжествующей любви» // Studia Slavica Hungariae. XXI. Budapest. S. 123–137.

1976

- РСФСР: Русская литература 2-й половины XIX века // Большая советская энциклопедия. М. Т. 22. С. 270–273.

И. А. Гончаров в министерстве финансов // И. А. Гончаров: Новые материалы о жизни и творчестве писателя. Ульяновск. С. 37–58.

1977

О философских взглядах И. С. Тургенева // *Zeszyty naukowe. Nauki Humanistyczne*. 1977. Ser. A. Zesz. III. S. 74–92.

О теории образа А. А. Потебни // Изв. АН СССР. Отд. яз. и лит. Т. 36. Вып. 2. С. 99–111.

Тургенев и Максим Дюкан: К творческой истории «Казни Тропмана» // Тургенев и его современники. Л. С. 136–142.

1978

Повести и рассказы шестидесятых годов // Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т. М. Т. 7. С. 289–333.

Рассказ И. С. Тургенева «Странная история» // *Studia Slavica Hungariae*. XXIV. Budapest. S. 349–368.

1981

Авдеев М. В. // Лермонтовская энциклопедия. М. С. 23.

Скабичевский А. М. // Лермонтовская энциклопедия. М. С. 506.

Проблемы реализма в позднем творчестве И. С. Тургенева: Повести и рассказы 1860-х — 1880-х годов: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Л. 29 с.

1982

А. Ф. Кони и Пушкинский Дом // Пушкинский Дом: Статьи. Документы. Библиография. Л. С. 37–52.

1983

Проблемы стилистики в научном наследии Б. В. Томашевского // Томашевский Б. В. Стилистика. Л. С. 284–288.

Проза 1880-х годов // История русской литературы: В 4 т. Л. Т. 4: Литература конца XIX — начала XX века. С. 27–73.

Повесть И. С. Тургенева «Клара Милич» // Стиль и идеология: Активность авторского повествования: Межвуз. сб. науч. статей. Сыктывкар. С. 29–34.

1984

Поздние повести и рассказы И. С. Тургенева в русском литературном процессе второй половины XIX — начала XX века // Проблемы поэтики русского реализма XIX века: Сб. статей ученых Ленинградского и Будапештского ун-тов. Л. С. 77–98.

Очерк И. С. Тургенева «Казнь Тропмана» // Художественно-документальная литература: История и теория: Межвуз. сб. науч. трудов. Иваново. С. 75–87.

1985

Стихотворение А. А. Фета «Шепот, робкое дыханье...» // Анализ одного стихотворения: Межвуз. сб. Л. С. 162–171.

1986

«Он был поэтом труда...» // Гарин-Михайловский Н. Г. Избр. произведения. Л. С. 3–23.

Драматургия Тургенева // Тургенев И. С. Сцены и комедии: 1842–1852. Л. С. 3–38.

1988

Послесловие // Гарин-Михайловский Н. Г. Детство Темы. Гимназисты. Л. С. 406–414.

«Светская комедия» И. С. Тургенева «Где тонко, там и рвется» // Анализ драматического произведения: Межвуз. сб. Л. С. 172–185.

«Медведь», «шутка» А. П. Чехова // Анализ драматического произведения: Межвуз. сб. Л. С. 313–322.

М. Н. Альбов: Творчество писателя в русском литературном процессе второй половины XIX века // Русская литература. № 4. С. 120–133.

«Безденежье» И. С. Тургенева — «сценъ» в духе «натуральной школы» // Древнерусская и классическая литература в свете исторической поэтики и критики: Межвуз. науч.-тематич. сб. Махачкала. С. 86–91.

1989

Авдеев М. В. // Русские писатели 1800–1917: Библиографический словарь. М. Т. 1. С. 14–15.

Баранцевич К. С. // Русские писатели 1800–1917: Библиографический словарь. М. Т. 1. С. 155–156.

Бежецкий А. Н. // Русские писатели 1800–1917: Библиографический словарь. М. Т. 1. С. 196–197.

Бибииков В. И. // Русские писатели 1800–1917: Библиографический словарь. М. Т. 1. С. 264–265.

Боборькин П. Д. // Русские писатели 1800–1917: Библиографический словарь. М. Т. 1. С. 286–290.

Н. А. Добролюбов и разрыв И. С. Тургенева с журналом «Современнику» // В мире Добролюбова: Сб. статей. М. С. 316–340.

1990

- От редактора // Сборники А. П. Чехова: Межвуз. сб. Л. С. 3–6.
Теоретическая поэтика А. А. Потебни // Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М.
С. 7–21.
Альбов М. Н. // Русские писатели: Биобиблиографический словарь: В 2 т. М. Т. 1.
С. 28–30.
Из истории журнала «Северный вестник» // *Miscellanea philologica*. СПб. С. 24–29.
Сергей Дмитриевич Балухатый // Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. Л. С. 5–16.

1991

- «Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева // Сюжет и время: Сб. научных трудов:
К 70-летию Г. В. Краснова. Коломна. С. 109–113.

1992

- Из истории журнала «Северный вестник» // Из истории русской литературы: Межвуз.
сб. научных трудов. Чебоксары. С. 81–87.

1993

- Два рассказа А. П. Чехова о пессимизме // Русская новелла: Проблемы истории и
теории: Сб. статей / Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. СПб. С. 209–220.
Об университетском филологическом образовании // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 2.
История. Языкознание. Литературоведение. Вып. 2. С. 95–100.

1994

- «Смысл человека есть он сам...» // Соловьев Вл. Чтения о Богочеловечестве. Статьи.
Стихотворения и поэма. Из «Трех разговоров». СПб. С. 5–30.
Великий князь Константин Константинович // К. Р. Времена года: Избранное. СПб.
С. 5–28.

1995

- Борис Михайлович Энгельгардт // Энгельгардт Б. М. Избр. труды. СПб. С. 3–26.
Тургенев и Островский // Ivan S. Turgenev: Leben, Werk und Wirking: Beitrage der
Internationalen Fachkonferenz aus Anlass des 175. Geburtstages an der Otto-Friedrich-
Universität Bamberg, 15.–18. September 1993. München. S. 97–108 (= Vortrage und
Abhandlungen zur Slavistik / Hrsg. von Peter Thiergen. Bd. 27).

1996

- Романтическая драма Тургенева // Памяти Г. А. Бялого: К 90-летию со дня рождения: Научные статьи. Воспоминания. СПб. С. 47–58.
- Poezija V. S. Solovjova i pjezina autointerpretacija // Autotematizacija u knjizevnosti. Zagreb. S. 51–63.
- Тургенев и Чехов: «Завтрак у предводителя» и «Юбилей» // Концепция и смысл: Сб. статей в честь 60-летия проф. В. М. Марковича. СПб. С. 273–282.
- Автор-рассказчик в рассказе Тургенева «Бежин луг» // Автор и текст: Сб. статей / Под ред. В. Марковича и В. Шмида. СПб. С. 179–192.
- Феноменологическая эстетика начала XX века и теория словесности: Б. М. Энгельгардт. СПб. 16 с.
- О сложности филологических изучений // Разные грани единой науки. СПб. С. 89–99.

1998

- «Эстетика слова» в трудах В. В. Виноградова и Б. А. Ларина // Материалы XXVII Межвуз. науч.-методич. конф. преподавателей и аспирантов. СПб. Вып. 12: Секция стилистики русского языка. Ч. 1. С. 6–13.
- Поэзия В. С. Соловьева и ее автоинтерпретация // Автоинтерпретация: Сб. статей. СПб. С. 71–81.

1999

- Изучение языка художественной литературы как методологическая проблема: О трудах В. В. Виноградова 1920-х годов. СПб. 19 с.

2000

- «Месяц в деревне» И. С. Тургенева на сцене Александринского театра в 1879 году // Памяти профессора Г. П. Макогоненко: Статьи. Воспоминания. Материалы. СПб. С. 150–165.
- Послесловие: Алгебра и гармония поэтического ритма // Гринбаум О. Н. Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении. СПб. С. 145–148.
- Слово о В. Е. Холшевникове // Онтология стиха. СПб. С. 7–12.
- Памяти В. Е. Холшевникова // Филологические науки. № 6. С. 125–127. (В соавт. с М. Л. Гаспаровым, С. И. Кормиловым и Е. В. Хворостьяновой.)

2001

- Парадокс Пушкина в русском культурном сознании второй половины XIX — начала XX века // Парадоксы русской литературы: Сб. статей / Под ред. В. Марковича и В. Шмида. СПб. С. 146–157.

О «подводном течении» и «психологическом подтексте» в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня» // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 2. История. Языкознание. Литературоведение. Вып. 4. С. 77–88.

2002

Символизм как динамика индивидуального творческого развития // Мир русского слова. № 3. С. 102–106.

Изучение русской литературы в Санкт-Петербургском–Петроградском–Ленинградском университете // Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета: Материалы к истории факультета. 3-е изд., испр. и доп. СПб. С. 88–104.

2003

Русский разночинец в Петербурге (Н. Г. Помяловский) // Мир русского слова. № 1. С. 61–68.

Памяти В. А. Лаврова // Петербургский текст: Из истории русской литературы XX века. СПб. Вып. 2. Сб. статей и публикаций. С. 3–6.

П. П. Муратов и его «Образы Италии» // Firenze e San Pietroburgo: Due culture si confrontano e dialogano tra loro. Firenze. P. 7–16.

Статьи «В. П. Гайдебуров», «П. А. Гайдебуров», «А. Д. Галахов» и др. (всего 25 статей) // Три века Санкт-Петербурга. СПб. Т. II: Десятнадцатый век. Кн. 2. «Г–И».

2004

Статьи «Е. П. Карнович», «И. И. Козлов», «А. В. Кольцов» и др. (всего 13 статей) // Три века Санкт-Петербурга. СПб. Т. II: Десятнадцатый век. Кн. 3. «К–Л».

2005

Статьи «Я. В. Абрамов», «Д. В. Аверкиев», «А. Н. Аксаков» и др. (всего 22 статьи) // Три века Санкт-Петербурга. 2-е изд., испр. СПб. Т. II. Десятнадцатый век. Кн. 1. «А–В».

Статьи «Майковъ», «Д. Н. Мамин-Сибиряк», «Л. А. Мей» и др. (всего 19 статей) // Три века Санкт-Петербурга. СПб. Т. II: Десятнадцатый век. Кн. 4. «М–О».

2006 (посмертно)

Статьи «А. И. Пальм», «Д. И. Писарев», «Я. П. Полонский», «Н. Г. Помяловский» // Три века Санкт-Петербурга. СПб. Т. II: Десятнадцатый век. Кн. 5. «П–Р».

- Статьи «А. Н. Апухтин», «В. Г. Белинский», «Вестник Европы» и др. // Санкт-Петербург. Энциклопедия. 2-е изд., испр. и доп. СПб.; М.
- А. Ф. Писемский (Из курса лекций по истории русской литературы второй половины XIX века) // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. Вып. 1. С. 3–17.

Подготовка текстов, комментарии и переводы

1960

- Бальмонт К. Д. Письма к В. С. Миролюбову // Литературный архив. М.; Л. Т. 5. С. 142–171. (Публ., подг. текста и коммент.)
- Бросов В. Я. Письма к В. С. Миролюбову // Литературный архив. М.; Л. Т. 5. С. 172–185. (Публ., подг. текста и коммент.)

1965

- Тургенев И. С. Письма к Э. Золя и Ш. Эдмону // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М.; Л. Т. 10. (Публ., перев. и коммент.)

1966

- Тургенев И. С. Письма к Э. Золя, Э. Дюрану и И. Тэну // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М.; Л. Т. 11. (Публ., перев. и коммент.)
- Тургенев И. С. Письма к Э. Золя, Э. Дюрану и И. Тэну // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М.; Л. Т. 12. Кн. 1. (Публ., перев. и коммент.)

1967

- Тургенев И. С. Письма к Э. Золя, Э. Дюрану, Ш. Эдмону, Э. Гонкуру // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М.; Л. Т. 12. Кн. 2. (Публ., перев. и коммент.)
- Тургенев И. С. Песнь торжествующей любви // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. М.; Л. Т. 13. С. 526–575 (= Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 10. М.; Л., 1982). (Коммент.)
- Некрасов Н. А. Полн. собр. стихотворений: В 3 т. Л. Т. 2. С. 196–200, 263–275, 374–430, 470–480, 504–505, 547–550, 565–590, 595, 632, 647–651, 672–682, 692–696. (Коммент.)
- Некрасов Н. А. Полн. собр. стихотворений: В 3 т. Л. Т. 3. С. 309–348, 433–440, 476–487. (Коммент.)

1968

- Тургенев И. С. Письма к Э. Золя, Э. Дюрану, Э. Гонкуру, И. Тэну, Е. Вирскому // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М.; Л. Т. 13. Кн. 1. (Публ., пер. и коммент.)
- Тургенев И. С. Письма к Э. Золя // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М.; Л. Т. 13. Кн. 2. (Публ., перев. и коммент.)
- Тургенев И. С. Речь на обеде 19 февраля 1863 // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. М.; Л. Т. 15. С. 43–44, 261–264. (Подг. текста и коммент.)

1969

- Тэн И. Письмо к И. С. Тургеневу // Тургеневский сборник: Материалы к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. Л. Вып. 5. С. 513–518. (Публ. и коммент.)
- Кони А. Ф. Воспоминания о Чехове. Князь А. И. Сумбатов-Южин. Образы прошлого // Кони А. Ф. Собр. соч.: В 8 т. М. Т. 7. С. 375–402, 508–515.

1974

- Валери П. Письма к Ф. Д. Батюшкову // Ежегодник Рукописного отд. Пушкинского Дома на 1972 год. Л. С. 93–100. (Публ., перев., коммент. и вступит. заметка.)
- Якубович П. Ф. Письма к Ф. Д. Батюшкову // Ежегодник Рукописного отд. Пушкинского дома на 1972 год. Л. С. 101–111. (Публ., коммент. и вступит. заметка.)

1978

- Луначарский А. В. Письма к С. Д. Балухатому и Е. Д. Зозуле // Ежегодник Рукописного отд. Пушкинского Дома на 1976 год. Л. С. 253–257. (Публ., подг. текста и коммент.)

1986

- Гарин-Михайловский Н. Г. Избр. произведения. Л. С. 465–485. (Сост., коммент.)

1989

- Долинин А. С. Тургенев в «Бесах». Достоевский и Сулова. «Навозная жижица и золотые рыбки». Акмеизм // Долинин А. С. Достоевский и другие: Статьи и исследования по русской классической литературе. Л. С. 465–467, 471–472, 474–475. (Коммент.)

1990

- Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. Л. С. 307–320. (Коммент.)
Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М. С. 327–335. (Сост., коммент.)

1994

- Соловьев Вл. Чтения о Богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. Из «Трех разговоров». СПб. С. 487–524. (Сост., коммент.)
К. Р. Времена года: Избранное. СПб. С. 485–498. (Сост., коммент.)

1995

- Энгельгардт Б. М. Формальный метод в истории литературы: Идеологический роман Достоевского // Энгельгардт Б. М. Избранные труды. СПб. С. 310–314, 321–322. (Коммент.)

1999

- Энгельгардт Б. М. Теория словесности в лингвистической системе А. А. Потебни // Язык и речевая деятельность. Т. 2. С. 236–237, 261–263. (Публ., подг. текста и коммент.)

2003

- Потебня А. А. Теоретическая поэтика: Учеб. пособие для студентов филол. факультетов вузов. 2-е изд., испр. СПб. С. 5–6, 7–23, 354–365. (Сост., вступ. ст. и коммент.)

2005

- Энгельгардт Б. М. Феноменология и теория словесности. М. С. 5–8, 364–405, 406–455. (Сост., предисл., послесл. и коммент.)

Издания, вышедшие под редакцией А. Б. Муратова

1983

- Томашевский Б. В. Стилистика. Л. 288 с.

1990

Сборники А. П. Чехова: Межвуз. сб. Л. 149 с.
Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. Л. 320 с.

1992

Наследие А. Н. Веселовского: Исследования и материалы. СПб. 390 с. (В сотрудничестве с П. Р. Заборовым и Б. Н. Путиловым.)
Из истории русской литературы: Межвуз. сб. науч. трудов. Чебоксары. 140 с.

1993

Культурно-исторический диалог: Традиция и текст: Межвуз. сб. СПб. 144 с. (В сотрудничестве с С. Б. Адоньевой.)

1995

Энгельгардт Б. М. Избр. труды. СПб. 328 с.

1996

Памяти Г. А. Бялого: К 90-летию со дня рождения: Науч. статьи, воспоминания. СПб. 213 с.
Концепция и смысл: Сб. статей в честь 60-летия проф. В. М. Марковича. СПб. 380 с. (В сотрудничестве с П. Е. Бухаркиным.)

1998

Автоинтерпретация: Сб. статей. СПб. 208 с. (В сотрудничестве с Л. А. Иезуитовой.) 2002.
Российский гуманитарный энциклопедический словарь: В 3 т. М. Т. 1–3 (отдел «Литература»).

2003

Петербургский текст: Из истории русской литературы XX века. Вып. 2. Сб. статей и публикаций. СПб. 348 с. (В сотрудничестве с А. А. Павловским.)
Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. СПб. Т. 2: Деятнадцатое столетие. Кн. 1–4 (отдел «Литература»).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>В. М. Маркович (С.-Петербург)</i> . Homo universitatis	3
<i>М. А. Турьян (С.-Петербург)</i> . Антоний Погорельский и А. К. Толстой: у истоков Козьмы Пруткова	8
<i>О. Н. Гринбаум, В. Г. Тимофеев (С.-Петербург)</i> . Онегин и Дон Кихот: два текста, два образа, две интерпретации	21
<i>Иохен-Ульрих Петерс (Цюрих)</i> . Абсурдный текст и его эстетическая функция: О соотношении абсурдного, комического, сатирического, гротескного писания в русской литературе	35
<i>Н. А. Гуськов (С.-Петербург)</i> . Подтекст в романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ»	43
<i>И. В. Столярова (С.-Петербург)</i> . Чудо преображения человека в творчестве Лескова и евангельское предание о Преображении Господнем	57
<i>Е. В. Душечкина (С.-Петербург)</i> . Н. С. Лесков о причинах «печального состояния русского духовенства»	71
<i>Е. И. Ляпушкина (С.-Петербург)</i> . «Что могут означать такие выходки?»: Поэтика эпатажа в романе Ф. М. Достоевского «Бесы»	79
<i>Т. И. Орнатская (С.-Петербург)</i> . «Реформатор и русский немец»: Неосуществленный замысел	110
Н. Н. Мостовская (С.-Петербург). Восточные мотивы в «Песни торжествующей любви»	118
<i>Т. Ю. Ильюхина (С.-Петербург)</i> . «Уловить то общее, что <...> и составляет conditio sine qua non всякого произведения, претендующего на бессмертие»: О «философии творчества» А. П. Чехова	126
<i>А. Д. Степанов (С.-Петербург)</i> . Чехов и проблема «уединенного сознания»: Сцена в Ореанде	133
<i>В. Б. Евтюхин (С.-Петербург)</i> . Жизнь шла мерно и однообразно но вдруг... Заметки по поводу одного сюжетного приема	143
<i>С. Д. Титаренко (С.-Петербург)</i> . Преодоление смерти: архетип Небесной Девы в поэзии и философии Владимира Соловьева	160
<i>Е. З. Тарланов (Петрозаводск)</i> . Христианство и гуманизм: русская литература рубежа веков и русское литературоведение начала XXI века: Заметки к теме ...	184
Письма З. Н. Гиппиус к В. С. Миролубову (Предисловие и публикация <i>А. В. Лаврова, С.-Петербург</i>)	190

<i>Л. В. Савельева, С. В. Шкиль</i> (Петрозаводск). О музыкальности лирического идиостиля Михаила Кузмина.....	203
<i>Г. А. Тиме</i> (С.-Петербург). Путешествие из Петербурга в Москву с остановкой в Берлине: Сюжет 1920-х годов.....	216
<i>А. Ю. Веселова</i> (С.-Петербург). Пьеса В. В. Сиповского о писателе-народнике	230
<i>Н. А. Карпов</i> (С.-Петербург). Два «криминальных» романа: «Отчаяние» Набокова и «Драма на охоте» Чехова	256
<i>Константин Баршт</i> (С.-Петербург). Градуальные знаки Андрея Платонова и концепция панвитализма	270
<i>Мария Рубинс</i> (Лондон). Парижский текст в прозе писателей Русского зарубежья 1930-х годов	288
<i>С. А. Фомичев</i> (С.-Петербург). Петербургская повесть Даниила Хармса.....	302
<i>А. А. Карпов</i> (С.-Петербург). К биографии Е. В. Петухова (по материалам архива ученого).....	310
<i>Б. Ф. Егоров</i> (С.-Петербург). Попытки Г. А. Гуковского не противостоять официальному «марксизму».....	318
<i>И. П. Смирнов</i> (Констанц). «Доктор Живаго» и кинопроза Жюлья Ромена	324
М. Я. Билинкис , <i>И. Л. Днепров</i> а (С.-Петербург). «Часть речи» в «непрерывном» тексте: «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» И. Бродского (Postumus).....	330
<i>А. О. Большой</i> (С.-Петербург). Красная Шапочка на постмодерный лад: Практическое пособие по литературному постмодернизму.....	372
<i>П. Е. Бухаркин</i> (С.-Петербург). Петербургский миф: слово и бронза («Сад современной скульптуры» и судьба Петербургского текста русской литературы на рубеже столетий).....	382
<i>В. В. Колесов</i> (С.-Петербург). Феноменология языка и текста	394
<i>З. К. Тарланов</i> (Петрозаводск). Методология и метаязыки современных филологических наук в их отношении к предмету и цели изучения: Памяти друга.....	404
<i>А. М. Мелерович</i> (Кострома), <i>В. М. Мокиенко</i> (С.-Петербург). Преобразование внутренней формы фразеологических единиц	420
<i>И. П. Курпиянова</i> (С.-Петербург). Стен Стенсен Бликкер. «Отрывки из дневника сельского дьячка».....	435
<i>Н. Л. Сухачев</i> (С.-Петербург). Прячущиеся цвета в сонете А. Рембо «Гласные».....	445
<i>А. А. Чамеев</i> (С.-Петербург). Драмы Ибсена в свете идей Киркегора.....	460
<i>А. И. Владимирова</i> (С.-Петербург). Структурные особенности «Мистерии о милосердии Жанны д'Арк» Шарля Пеги	469
<i>Е. К. Бросалина</i> (Санкт-Петербург). Пути натурализации иноязычного текста (на материале поэзии Р. Тагора).....	477
Приложение. <i>Н. А. Захарова</i> (С.-Петербург). Без гнева и сомнения (из воспоминаний университетского редактора).....	490
Список научных трудов А. Б. Муратова	498

Научное издание

HOMO UNIVERSITATIS

Памяти

Аскольда Борисовича Муратова
(1937–2005)

Сборник статей

Под редакцией А. А. Карпова

Редактор *В. С. Кизило*

Корректор *В. К. Кондратьева, М. К. Одинокова*

Технический редактор *С. В. Кузнецов*

Художественное оформление *С. В. Лебединского*

Лицензия ЛП № 000156 от 27.04.99. Подписано в печать 10.02.2009.

Формат 60 × 84¹/₁₆. Усл. печ. л. 32. Тираж 200 экз. Заказ № *97*

Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии Издательства СПбГУ.

199061, Санкт-Петербург, Средний пр. В.О., д. 41.

НОМО UNIVERSITATIS

Памяти
Аскольда Борисовича
Муратова
(1937–2005)
Сборник статей

ISBN 978-5-8465-0835-4



9 785846 508354